نشر گفتار

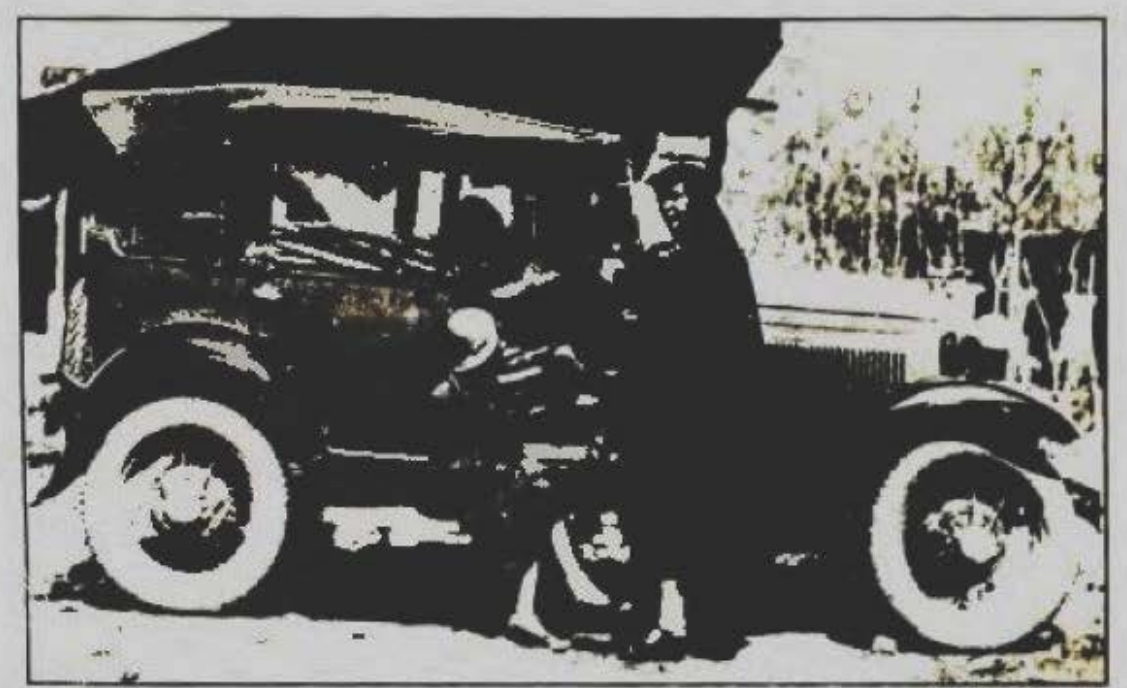
گفت‌وگوهای رامین جهانبگلو

ایران و مدرنیته

گفت‌وگوهایی با پژوهشگران ایرانی و خارجی در زمینهٔ
رویارویی ایران با دستاوردهای جهان مدرن

ترجمهٔ گفت‌وگوهای فرانسوی: حسین سامعی

ایرج افشار، نادر انتخابی، آربی اوانسیان، برنار اورکاد، حسین‌بنی‌احمد، رویین پاکباز، ژان دورینگ، یان ریشار، فرخ غفاری، کامران فانی، م. ف. فرزانه، علی محمد کاردان، شمس لنگرودی، محمد رضا مقتدر، ویدا ناصحی (بهنام)، آذر نفیسی



گفت‌وگوهای رامین جهانبگلو

ایران و مدرنیته

گفت‌وگوهایی با پژوهشگران ایرانی و خارجی در زمینهٔ رویارویی ایران با دستاوردهای جهان مدرن

www.tabarestan.info

ترجمهٔ گفت‌وگوهای فرانسوی: حسین سامعی

نشر گفتار

تهران، ۱۳۷۹

جهانبگلو، رامین، ۱۳۳۵ - ، مصاحبه کننده.
ایران و مدرنیته: گفت‌وگوهایی با پژوهشگران ایرانی و خارجی در زمینه رویارویی ایران با دستاوردهای جهان مدرن / رامین جهانبگلو؛ ترجمه حسین سامعی. - تهران: نشر گفتار، ۱۳۷۹.
[۲۵۴] ص.
ISBN 964-5570-43-3:
فهرستنویسی براساس اطلاعات فیپا.
ترجمه مصاحبه‌های انجام گرفته به زبان فرانسه توسط حسین سامعی صورت گرفته است.
کتابنامه: ص. [۲۵۳-۲۵۴].
۱. تجدد - ایران. ۲. ایران - زندگی فرهنگی - قرن ۱۴. ۳. ایران - تمدن - تأثیر غرب. الف. سامعی، حسین، مترجم. ب. عنوان. ج. عنوان: گفت‌وگوهایی با پژوهشگران ایرانی و خارجی در زمینه رویارویی ایران با دستاوردهای جهان مدرن.
۹ ج ۲ ت / DSR ۶۵ ۳۰۳/۴۸۲
کتابخانه ملی ایران ۷۸-۱۷۹۶۲م

تبرستان tabarestan.info

نشر گفتار
تلفکس: ۲۲۷۷۹۸۶؛ تهران: صندوق پستی ۳۳۶۹-۱۹۳۹۵

ایران و مدرنیته
گفت‌وگوهای رامین جهانبگلو
ترجمهٔ گفت‌وگوهای فرانسوی: حسین سامعی
تیراژ: ۳۰۰۰ نسخه؛ چاپ اول، بهار ۱۳۷۹
لیتوگرافی: باختر؛ چاپ: مهدی؛ صحافی: معراج
تمامی حقوق برای نشر گفتار محفوظ است.
شابک: ۳-۳۳-۵۵۷۰-۹۶۴

تقدیم به محمود جوادی‌پور از پیشگامان
نقاشی مدرن در ایران

www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

فهرست مطالب

سخنی با خواننده ۷
مقدمه : طرحی برای پدیدارشناسی مدرنیته در ایران ۹
فصل اوّل : ایرانیان و اندیشهٔ ناسیونالیسم : گفت‌وگو با نادر انتخابی ۲۷
فصل دوّم : تأثیر مهاجرت بر مدرن شدن ایران : گفت‌وگو با ویدا ناصحی بهنام ۳۹
فصل سوّم : تاریخ‌نگاری مدرن در ایران : گفت‌وگو با یان ریشار ۵۱
فصل چهارم : آموزش و پرورش مدرن در ایران : گفت‌وگو با علی‌محمد کاردان ۵۷
فصل پنجم : تغییرات بافت شهری در ایران : گفت‌وگو با برنار اورکاد ۶۵
فصل ششم : تأثیر معماری اروپایی در ایران : گفت‌وگو با رضا مقتدر ۷۵
فصل هفتم : مطبوعات و مدرنیته در ایران : گفت‌وگو با حسین بنی‌احمد ۸۹
فصل هشتم : چاپ، ترجمه و نشر کتاب در ایران جدید : گفت‌وگو با کامران فانی ... ۱۰۵
فصل نهم : پیشگامان نقاشی مدرن در ایران : گفت‌وگو با رویین پاکباز ۱۳۷
فصل دهم : ورود عکاسی به ایران : گفت‌وگو با ایرج افشار ۱۵۱
فصل یازدهم : ایرانیان و هنر سینما : گفت‌وگو با فرخ غفاری ۱۶۱
فصل دوازدهم : تحولات موسیقی ایرانی : گفت‌وگو با ژان دورینگ ۱۷۵
فصل سیزدهم : آشنایی با تئاتر مدرن در ایران : گفت‌وگو با آربی اوانسیان ۱۸۷
فصل چهاردهم : شعر مدرن ایران : گفت‌وگو با شمس لنگرودی ۱۹۷
فصل پانزدهم : رُمان و رمان‌نویسی در ایران : گفت‌وگو با آذر نفیسی ۲۱۱
فصل شانزدهم : هدایت، چهرهٔ روشنفکری مدرن : گفت‌وگو با م. ف. فرزانه ۲۳۹
کتابشناسی ۲۵۱

www.tabarestan.info تبرستان

تبرستان
www.tabarestan.info

سخنی با خواننده

«آنچه تجربه و تاریخ به ما می‌آموزند این است که مردم و حکومت‌ها هیچگاه از تاریخ درس نمی‌گیرند».
هگل، فلسفه تاریخ

www.tabarestan.info

کتابی که در دست دارید نتیجهٔ تحقیقی است که به شکل گفت‌وگوهایی با شانزده کارشناس و متخصص ایرانی و فرانسوی در زمینهٔ تاریخ، فرهنگ، و هنر ایران امروز صورت گرفته‌اند، و هدف از آن یافتن پاسخ‌هایی است در مورد «رویارویی ایران با دستاوردهای جهان مدرن». این رویارویی و برخورد همواره به دو صورت قهرآمیز و تراژیک، و تقلیدی و مضحک وقوع یافته است ولی به هر عنوان، امروزه نتیجهٔ این قهر یا تقلید را در جامعهٔ ایران می‌توان یافت. به عبارت دیگر، مجموعهٔ مسائلی که ایران امروز با آنها درگیر است نتیجهٔ صد و پنجاه سال تاریخ اخیر این مرز و بوم است که در نزاعی پیوسته میان سنت و مدرنیته شکل گرفته است. اما جالب اینجاست که برخلاف تاریخ غرب، نتیجهٔ این نزاع تاکنون در ایران به شکل قطعی اعلام نشده است. به‌همین دلیل انسان ایرانی‌یی که امروزه حاصل ارزش‌ها و جهان‌بینی تمدن ایرانی است، نه انسانی است کاملاً سنتی و نه مطلقاً مدرن. نگاه او از یک سو به جهان مدرن است و از سوی دیگر به دنیای سنت. از این جهت نه به سنت تعلق دارد و نه به مدرنیته. می‌کوشد تا مُدرن باشد زیرا که می‌خواهد که فرزند زمان خویش باشد، ولی در عین حال فردی سُنتی است چون که به هنجارها و معیارهای سنتی خود پایبند است و ناخودآگاه آنها را باز تولید می‌کند. از نسل جوان خود می‌خواهد که مسؤول و مستقل باشد، ولی خود از استقلال و مسؤولیت آنان جلوگیری می‌کند. آزادی و انتخاب را شعار و سرمشق قرار می‌دهد ولی از آزاد بودن و انتخاب کردن هراسان است. در جُست‌وجوی دستاوردهای جهان مدرن است ولی از اندیشیدن در مورد دستاوردهای سنت خود بیزار و فراری است. با نگاهی حقارت‌آمیز به علم و تکنولوژی مدرن نظر می‌افکند، ولی راز مسائل خود را در حافظ و سعدی و مولانا جست‌وجو می‌کند. به عبارت

دیگر پیوسته به دنبال مدرنیته است، اما مادام در نیمه‌راه آن متوقف می‌شود. از فهم کامل سنت در عذاب است و از پذیرش مطلق مدرنیته ناتوان. پس چاره‌یی ندارد جز پذیرش این امر که در نیمه‌راه سنت و مدرنیته قرار گرفته است. کتاب حاضر کوششی است برای طرح پرسش‌هایی در مورد این وضعیت انسان ایرانی. هدف در اینجا نه یافتن پاسخ قطعی برای مسأله است و نه یافتن مرهمی برای دردهای تاریخی و فرهنگی جامعهٔ ایران. زیرا که این نه پاسخ، بلکه پرسش است که روشنگر است. سرنوشت تاریخی ما در گرو این‌گونه پرسش‌هاست.

در پایان بر خود لازم می‌دانم که مراتب قدردانی و سپاسگزاری خود را از همهٔ کسانی که در جریان آماده کردن این کتاب از ابتدا تا انتها مرا تشویق و یاری کرده‌اند بیان کنم. آقای رمی بوشارلا، رئیس پیشین انجمن ایرانشناسی فرانسه در تهران، به‌خاطر تشویق‌های مالی و فکری ارزنده‌اش؛ کارکنان بخش کتابخانه و چاپ و نشر این انجمن و من جمله خانم شیرین بنی‌احمد. آقایان کاوهٔ بیات، پیروز سیار و ایرج کلانتری، به‌خاطر راهنمایی‌های ارزنده‌شان. همچنین وظیفهٔ خود می‌دانم که از همهٔ افرادی که در این کتاب نامی از آنها آمده و در تدارک آن سهم بسزا داشته‌اند، سپاسگزاری کنم. سرانجام مثل همیشه از دوست و یاور گرامی آقای حسین سامعی که بار ترجمهٔ سنگین این اثر را به دوش داشتند، تشکر می‌کنم.

رامین جهانبگلو

هاروارد، پاییز ۱۳۷۷

تبرستان
www.tabarestan.info

مقدمه

طرحی برای پدیدارشناسیِ مدرنیته در ایران

«به دنبال مدرنیته هستیم که پیوسته تغییرِ شکل می‌دهد و ما هرگز موفق نمی‌شویم آن را به چنگ آوریم. . .»

اکتاویو پاز

۱. مدرنیته، فرایندی اجتناب‌ناپذیر

مدرنتیه دیگر اندیشه‌ای نو نیست. اگرچه غرب مُبدع آن است، اما اکنون تمام جهان را فرا گرفته است. مدرنیته، که در آغاز تنها یک سرمشق (مدل) خاص تغییر بود، اکنون کامل‌ترین شیوه و سرمشق تغییر شده است. تغییر به دو صورت انجام می‌گیرد: یا در گذرِ ایام به صورتی خود به خودی یا ارادی و افقی؛ و یا به نحوی آمرانه و عمودی از طریق انتقادهای ناگهانی و خشنی که در نهادِ جامعه جای ندارند. در هر دو حال، مدرنیته، مقابلِ آنچه در برابرِ زمان و تجدّد مقاومت می‌کند، بدل به عامل پیشرفت می‌شود. آن چنان که رولان بارت /Roland Barthes می‌گوید: «مدرن بودن، یعنی علم به آنچه دیگر ممکن نیست». به عبارتِ دیگر، هر جامعه از لحظه‌ای که دیگر سنت‌ها را به منزلهٔ یک مدل در زندگیِ روزمرهٔ خود نمی‌پذیرد و رفته رفته بارِ آنها را از دوش خود بر می‌دارد، جنبش مدرنیته در ضمیر و تفکرش راه می‌یابد. مدرنیته یگانه جنبشِ تاریخِ بشر است که با تحولی عمده در جهت آگاهی از بُعد زمان همراه است. مدرنیته آن چنان در "روحِ زمان" منزل می‌کند که به صورتِ فهم کاملِ تاریخ و زمانِ حالِ زنده رخ می‌نماید. زمانِ حالی که، به گفتهٔ یورگن هابرماس /Jurgen Hobermas، به معنای کنونی بودنِ عصرِ حاضر است از منظرِ اعصارِ جدید و ناگزیر است در هیأتِ یک

"نوسازی مداوم" ـ گسستِ میانِ اعصارِ جدید و گذشته را از نو ایجاد نماید».[1]

پس مدرنیته به معنای آگاهی از شروعِ دورانی تازه است؛ این دوران در قدرتِ عقل متجلی می‌شود، قدرتی که به حاکمیتِ فردِ عامل (سوژه) می‌انجامد که سَرورِ طبیعت و تاریخ و عاملِ شدنِ خویش است. پس مدرنیتهٔ غربی ثمرهٔ جریانِ ویژه‌ای است که دو وجهِ عقل را به هم پیوند زده است، یعنی "عقلِ ابزاری" را با ظهورِ تکنولوژی و "عقلِ انتقادی" را که سر منشأ تمامیِ جست‌وجوهای تازه و امروزی است که برای رسیدن به آزادیِ فردی و خود مختاریِ فرد انجام گرفته‌اند. بنابراین واقف شدن انسانِ غربی به پیامدهایِ آزادی، تظاهراتِ نو به نوِ شخصِ انسان، و تعریفِ دوبارهٔ رابطهٔ انسان با سیاست سرچشمه‌های مدرنیته هستند. از این دیدگاه، اگر مدرنیته به معنای جست‌وجوی عقلانیت و نیل به آزادیِ فردی باشد، پس یک جبههٔ "جنوبی" هم دارد. فرایند مدرن‌سازی در آسیا، آفریقا، آمریکای لاتین و خاور میانه به اشکال متفاوت و هر شکل به طریقهٔ خاص ظاهر شده است. اما هیچ نوعِ "دیگر"ی از مدرنیته نیست که در تقابل با مدرنیتهٔ غربی قرار داشته و یا رویاروی آن قرار گرفته باشد. بدین علت است که پرس‌وجو در باب غرب، تقلید از آن و یا حتی نفیِ آن جنبه‌های مختلف یک برخورد و تماس هستند.

از بیش از ۲۰۰ سال پیش به این سو مدرنیتهٔ غربی تنها مدلِ مرجع برای مُدرن شدن بوده است. این مدل از رهگذرِ سلطهٔ اقتصادی، سیاسی و فرهنگیِ غرب بر بقیهٔ جهان عالمگیر شده است. اما مخالفت‌هایی جدی نسبت به برتری و سلطهٔ آن در این قرن پدید آمده که به طردِ نسخهٔ غربیِ مدرن سازی انجامیده‌اند. آثار طردِ این مدلِ غربی را می‌توان در مقاومت‌های فرهنگی یا سیاسی و بازگشت به فلسفه‌های هویت‌یابی به جای قبولِ نگرش‌های مبتنی بر هم شکنی و یکپارچگی مشاهده کرد. اگر بتوان برخی از واکنش‌های به اصطلاح بنیادگرا در جهان امروز را نوعی سرخوردگی از رسیدن به مدرنیته‌ای دانست که هر چند به لحاظِ سرچشمه‌هایش بسیار دور از دسترس است اما در عین حال آثارش در همه جا مشاهده می‌شود، آنگاه نمی‌توان انکار کرد که پریشانی برآمده از یأس ضدِ مدرنیستی ناشی از بحرانی عمیق در فرایندِ مدرن سازی و بویژه آگاهی از مدرنیته در جوامعی مانند ایران است که در نیمه راهِ فرایندِ مدرنیته مانده‌اند.

۲. سیمای ایرانیِ مدرنیته

در ضمیر ایرانیان پایانِ قرنِ نوزدهم و نیمهٔ نخستِ قرنِ بیستم، دو مفهوم "مدرنیته" و "مدرن سازی" غالباً مُترادف مفاهیم "غربی"، "غربی سازی"، "غرب شدگی" [غرب زدگی]

1. J.Habermas, *Le discours philosophique de la modernité*, Paris, Gallimard,1988, p.8.

دانسته شده‌اند. در واقع هیچ موردی از مدرن سازی و قبولِ وجدانِ مدرن وجود ندارد که حاصلِ نوعی برخورد با مدلِ غربی نباشد. بنابراین هر گونه میراثِ مدرنیته در کشوری همچون ایران را می‌توان نوعی کوشش در راهِ غربی سازی به شمار آورد. اگر مدرنیته را، همان‌گونه که گفتیم، جست‌وجوی دائمیِ عقلانیت، خودمختاریِ سیاسی و حاکمیتِ فرد بدانیم، می‌توان گفت که سیمای ایرانیِ مدرنیته نیز وجود دارد، سیمایی که از نیمهٔ دوم قرن نوزدهم با جریان‌های مختلفِ "عقلانی سازی" و "فردی سازی" خود را نشان داده‌است. به عبارتِ دیگر، برخوردِ ایران با مدرنیته را می‌توان در تغییرِ قانون، عادات و نمودها یا پدیده‌هایی مشاهده کرد که سرمنشأ جهش‌های اجتماعی، سیاسی و فرهنگی در درونِ جامعهٔ ایران بوده‌اند. بدین گونه، به نظرِ ما نادرست نیست اگر بگوییم که از پایان قرن نوزدهم و بویژه از دههٔ دوم قرن بیستم ایران از یک ایدئولوژیِ ضدِ جهانی به نگرشی گرایش کمابیش فردگرایانه نسبت به امرِ اجتماعی رسیده است. البته این فرایند فردگرایی در ایران در مرحلهٔ نخستین خود است و حتی به عبارتی می‌توان گفت که در نیمه راه ناتمام مانده است. در حالی که در غرب ما با سه بُعد اصلی این فردگرایی، یعنی فردگرایی سیاسی (به معنای خودمختاری فرد و حقوق فردی)، فردگرایی اقتصادی (به معنای آنچه ماکس وبر «رفتار اقتصادی عقلانی» می‌نامد) و فردگرایی اخلاقی (به معنای مسؤول بودن فرد در قبال فرد دیگر و جامعه و اخلاق مدنی) روبه‌رو هستیم، به عکس در ایران فردگرایی نه در مقام نهاد اصلی و بنیادین جامعه، بلکه به معنای رفتار و شیوه‌ای خودخواهانه و غیر مسؤولانه فهمیده شده و به اجرا در آمده است. فردی که در جامعهٔ ایران با آن سروکار داریم فرد خودمختار مدرنیتهٔ غربی نیست که به نوعی از چنبرهٔ ساختار نظام یافتهٔ جهان بیرون از خود خلاصی یافته باشد. او سوژهٔ مدرنی نیست که در منشأ جهان خود و دولت و جامعه قرار گیرد. شکی نیست که اصل و بنیاد مدرنیته رهایی فرد است از یک کلیتِ اجتماعی و ظهورِ او است به صورتِ یک موجودِ منفردِ یگانه. حقوقِ فردِ مدرن در زمینهٔ فکر و عمل به زندگیِ خصوصی گسترش می‌یابد. بی‌تردید استفادهٔ عملی از این حقوق در زندگیِ قضایی و سیاسیِ جامعهٔ ایران از آرمانِ مدرنِ آزادی فاصله دارد و همیشه نیز فاصله داشته است. با این همه در طولِ تاریخِ مدرنِ ایران تلاش‌هایی جدی برای تغییرِ این واقعیت صورت گرفته است. به عبارتِ دیگر، در وجهِ ایرانی مدرنیته دوره‌هایی وجود داشته‌اند که در آنها جامعه کوشیده است تا در بارهٔ رابطه‌اش با جهان، با تاریخ و با فرد دیگر به گونه‌ای متفاوت فکر کند و آن را به گونه‌ای متفاوت بنا نماید. به این ترتیب، به دنبالِ ضربهٔ ناشی از تماس با اروپا و نفوذِ شیوهٔ معرفتِ غربی، برای ایرانِ قرن نوزدهم یک رشته آزمون وجدان در خصوصِ موقعیت سیاسی و سوق‌الجیشی و نیز سنت‌های فرهنگی آغاز می‌شود. نهضتِ "مدرنیست" در ایران پی به این حقیقت می‌برد که مادام که نگاهِ ایرانی به جهان از

گشودنِ درها به روی تمدن مدرن و ورود به جریانِ جهانِ مدرن امتناع کند، برای احیای دوبارهٔ هویتِ ایرانی هیچ تلاشِ جدی و ارزشمندی نمی‌توان کرد. به دنبالِ این آزمونِ روحی، گفت‌وگویی مفید اما منقطع میان روشنفکرانِ ایرانی و تمدنِ غربی درگرفت که به شکوفایی تفکرِ جدید و خلقِ آثار فرهنگی و هنری باگرایش مدرن در ایران انجامید.

۳. از ترکمانچای تا مشروطیت

بنابر نظر متخصصانِ تاریخِ ایران، نخستین برخوردهای منظم اما محدود میانِ ایران و غرب به عصرِ صفویان می‌رسد. اما تا نیمهٔ قرن نوزدهم هیچ کوششی برای غربی‌سازی مشاهده نمی‌شود، یعنی هیچ برنامهٔ خاصی برای "اقتباس" یا "تقلید" از آداب، اندیشه‌های سیاسی و اقتصادی و نیز تفکرِ فلسفیِ غرب در ایران وجود ندارد. با پایان جنگ‌های ایران و روسیه و سپس با رسیدن دورهٔ سلطنت ناصرالدین شاه و سرانجام با تحقق انقلاب مشروطه در سال ۱۲۸۵ (۱۹۰۶) است که این برخورد و ورودِ اندیشه‌ها و رسومِ غربی ابعادِ تازه‌ای می‌یابد. پس می‌توانیم سالِ صفرِ ورودِ ایران را به دنیای مدرنیته پس از شکست غم‌انگیز ایران از سپاه روسیه، و امضای دو معاهدهٔ تحقیرآمیز گلستان (۱۸۱۳/۱۲۹۹) و ترکمانچای (۱۸۲۸/۱۲۴۴) بدانیم. سرخوردگیِ ناشی از شکست‌های متوالی ایران در این جنگ‌ها و احساسِ ضعفِ نظامی و حقارتِ فرهنگی برخاسته از آنها در میان ایرانیان، ولیعهد، عباس میرزا، و گروهی از نخبگانِ ایران را برانگیخت تا در پی یافتنِ علل واقعی برتریِ نظامیِ غرب برآیند و جریانِ مدرن سازیِ ایران را به راه‌اندازند. عباس میرزا، که ناتوانی و بی‌توجهیِ پدرش، فتحعلی شاه، را در برابرِ توسعه نیافتگیِ ایران می‌دید، کوشید تا دست به کارهای مختلفی بزند بلکه بتواند عقب ماندگی کشورش را در زمینهٔ نظامی جبران کند. وی نخست سفیرانی به ممالکِ اروپایی فرستاد. سپس دستِ یاری به سوی متخصصان و مستشارانِ نظامیِ فرانسوی و انگلیسی دراز کرد و از آنان خواست به ایران بیایند و به سپاه ایران فنِ استفاده از سلاح‌های مدرن را بیاموزند. سومین اقدام وی در کنارِ دو اقدامِ قبلی که خیلی مهم‌تر بود تبدیلِ تبریز، کرسیِ آذربایجان، به مرکزِ اصلاحاتِ سیاسی و اقتصادی بود. به همین علت بود که دستور داد تا در آن جا کارخانه‌های جدید و یک چاپخانه دایر شود. در همین چاپخانه بود که در فاصلهٔ سال‌های ۱۲۴۰ تا ۱۲۴۴ هـ.ق تعداد زیادی از کتاب‌های اروپایی، از جمله زندگی پترکبیر و *تاریخ انحطاط و سقوطِ امپراتوری روم* ـ اثرِ مورخِ انگلیسی ادوارد گیبون ـ به چاپ رسیدند.[1] عباس میرزا و گروهی از اعیانِ قاجار گمان می‌کردند که با خواندن داستان زندگیِ قهرمانانهٔ شخصیت‌های افسانه‌ای غرب، مانندِ پترکبیر و ناپلئون، می‌توانند به رازِ شکستشان در برابر

۱. نگاه کنید به: سعید نفیسی، *تاریخ اجتماعی و سیاسی ایران*، تهران، بنیاد، ۱۳۶۶، ج ۲، ص ۲۲۲.

روسیه پی ببرند و یکشبه شکافِ میانِ خود و اروپا را پُر سازند. به این جهت بود که عباس میرزا در سالِ ۱۲۴۲ از اروپائیان خواست به تبریز بیایند و آداب و رسوم و عادات غربی را به ایرانیان بیاموزند.[۱] پیش از آن، عباس میرزا تصمیم گرفت که گروهی دانشجویِ ایرانی را به اروپا اعزام کند، و به دنبالِ همین تصمیم بود که در سالِ ۱۲۳۳ از سرِ هارفورد جونز، سفیرِ وقتِ انگلیس در ایران خواست که به هنگامِ بازگشت به انگلستان دو تن از جوانانِ ایرانی را با خود ببرد تا «هم برای خود و هم برای کشورشان چیزی مفید بیاموزند».[۲]

یکی از این دو دانشجو حاجی بابا افشار بود که بعدها پزشکِ مخصوصِ عباس میرزا شد و ردِ پای او را در کتابِ *حاجی بابای اصفهانی*، اثر جیمز موریه، می‌بینیم؛ شاهزاده الکسیس سالتیکوف (یکی از سفیران روسیه) نیز در سفرنامهٔ خود از او یاد می‌کند و او را یکی از افرادِ دربارِ قاجار می‌داند که بر آداب و رسومِ غربی کاملاً مسلط بوده است.[۳]

چندی بعد عباس میرزا تصمیم گرفت که پنج دانشجوی دیگر به لندن بفرستد. این افراد عبارت بودند از میرزا رضا که درسِ توپخانه خواند، میرزا جعفر که شیمی خواند، یک میرزا جعفر دیگر که بعدها مهندس شد، فردی به نام محمدعلی که اسلحه سازی خواند و معروف‌تر از همه، میرزا صالح که زبان‌های خارجی یاد گرفت. عبدالرزاق بیگ دنبلی، وقایع نگارِ دربار عباس میرزا، در کتابِ *مآثر سلطانی* ماجراهایی را که در غرب برای این پنج تن روی دادند، باز نگاشته است: «استادانی که از ایران به لندن فرستاده شدند اینک پس از پنج سال به کشور باز گشته‌اند و مشغول ساختنِ اسلحه و دیگر ادواتِ جنگی هستند، بسیار بهتر از آنها که در انگلستان ساخته می‌شوند . . . آنها، علاوه بر لاتین، زبان کشورهای فرانسه، انگلستان، هند، لهستان و روسیه را می‌دانند. در میان آنها، مهندسان و پزشکانی هستند که استادان انگلیسی کفایتشان را تأیید کرده‌اند. آنان اینک به دستور ولیعهد فنون و زبان‌ها را به فرزندان اعیان می‌آموزند».[۴]

در میان این پنج تن، میرزا صالح بی‌گمان قابل توجه‌ترین فرد است. او نخستین ایرانی بود

---

۱. همان، ص ۲۲۲؛ نیز نگاه کنید به: هما ناطق، «فرنگ و فرنگی مآب»، به نقل از جمشید بهنام، *ایرانیان و اندیشهٔ تجدد*، تهران، فرزان، ۱۳۷۵، ص ۲۳.

۲. مُجتبی مینوی، «اولین کاروان معرفت»، در *یغما*، ش. ۶، ۱۳۳۲، به نقل از:

Beginnings of Modernization in the Middle East, edited by W.R. Polk & R.L. Chambers , The University of Chicago Press, 1968, p. 120.

۳. پرنس آلکسی سولتیکف، *مسافرت به ایران*، ترجمهٔ محسن صبا، تهران، ۱۳۳۶، ص ۹۵.

۴. به نقل از:

Beginnings of Modernization in the Middle East, p. 122.

که در اکسفورد به تحصیل پرداخت و همو بود که نخستین روزنامه را در ایران منتشر ساخت. میرزا صالح، در طی مدتِ اقامت در انگلستان، روزنامهٔ خاطراتی تهیه کرد که در آن به تفصیل در موردِ ماهیتِ حکومت و قوانین در بریتانیای کبیر و تاریخ اروپا مطلب می‌نوشت. او می‌گوید: «قصد من از نوشتن تاریخ انگلستان حکایت زندگیِ شاهان نیست، بلکه می‌خواهم از نحوهٔ ترقی این کشور صحبت کنم».[1] در نظر میرزا صالح انگلستان «ولایت آزادی» است و در آن جا یک مجلس شورا (مشورتخانه) وجود دارد. او همچنین مطالبِ مشروحی دربارهٔ انقلاب آمریکا و انقلاب فرانسه و نیز دربارهٔ ناپلئون و پاپ نوشت.[2]

بنابراین به نظر می‌رسد که میرزا صالح نیز، مانند غالبِ ایرانیانِ فرهیختهٔ آن زمان، به شدت تحتِ تأثیر حکومتِ قانون و نیز توسعه یافتگیِ کشورهای اروپایی در قرنِ نوزدهم است. این نکته را نیز یادآوری کنیم که شیفتگی میرزا صالح در برابرِ اندیشه‌های "پیشرفت" و "تجدد" (مدرنیته)، همچون بسیاری از نخبگان آن زمان، همپای احساسات ضد روحانیتِ او قرار داشت. میرزا صالح که تحت تأثیرِ اصلاحات و جریانِ دین زداییِ سلطان سلیم سوم (۱۷۸۹-۱۸۰۷ / ۱۲۰۴-۱۲۲۲) و سلطان محمود دوم (۱۸۰۷-۱۸۳۹ / ۱۲۲۲-۱۲۵۵) در امپراتوری عثمانی قرار گرفته بود، در عین حال نمی‌توانست نگرانیش را نسبت به واکنش روحانیت پنهان کند که می‌توانست سدی در برابر کوشش‌های مدرن سازی ایجاد کند. به این جهت است که می‌نویسد: «مادام که ملاها در امورِ حکومت عثمانی دخالت می‌کنند این حکومت به هیچ پیشرفتی نایل نخواهد شد. سلطان سلیم سعی کرد که نظم اروپایی را در استانبول برقرار سازد، اما ملاها او را به ضدیت با اسلام متهم کردند . . . در واقع مسلم است، که مادام که ملاها در امور هر حکومتی دخالت می‌کنند، آن مملکت و امورش هیچ پیشرفتی نخواهند داشت».[3]

سند دیگری که متعلق به همان دوران است، گزارش مأموریتِ مصطفی خان افشار است که در سالِ ۱۸۲۹/۱۲۴۵، به همراهِ خسرو میرزا - پسر عباس میرزا - میرزا حاجی بابا، میرزا صالح و میرزا تقی خان وزیر نظام، برای تقدیم مراتب عذرخواهیِ دولت ایران از ترازِ روسیه به خاطر قتلِ فرستادهٔ این کشور، گریبایدوف، به روسیه فرستاده شد. مصطفی خان، پس از دیدن شهرِ مسکو که به همراه صاحب‌منصبان قاجاری انجام گرفت، از برداشتهای خود سخن می‌گوید. و می‌نویسد: «مشاهدهٔ نظم و پیشرفت مملکت روسیه در ایامِ اخیر و دست نزدن به هیچ کاری برای دست‌یابی به این مقاصد در ایران مایهٔ تأسف و تحسر است . . . . افسوس که

---

۱. به نقل از فریدون آدمیت، فکر آزادی، تهران، سخن، ۱۳۴۰، ص ۲۷.
۲. در این مورد نگاه کنید به: جمشید بهنام، همان، ص ۲۷.
۳. به نقل از فریدون آدمیت، همان، ص ۳۴.

ماشینِ بخار که مادرِ تمامی صنایع و فنون است نمی‌تواند در ایران به کار افتد».[1]

به این ترتیب سیاست مدرن سازی عباس میرزا، با جذب مأموران و متخصصان غربی به سوی ایران و با ایجادِ میل به شناخت غرب مدرن در میان اعیان دولت قاجار، رفته رفته ثمراتِ خود را نشان می‌داد. و چنین بود که در فاصلهٔ سال‌های ۱۸۱۱/۱۲۲۷ و ۱۸۵۱/۱۲۶۸، یعنی زمان تأسیسِ دارالفنون به دستِ امیر کبیر، دربار قاجار به تناوب ۲۹ جوان ایرانی را به غرب فرستاد. میرزا تقی خان، معروف به امیرکبیر، چندین سفر به روسیه و عثمانی انجام داده بود و به شدت تحت تأثیر نهضت "تنظیمات" (۱۸۳۹-۱۸۷۶/ ۱۲۵۵-۱۲۹۶) و مخصوصاً ایجادِ وزارتِ تعلیماتِ عامه در ۱۸۴۶/۱۲۶۳ و سیاست تعلیماتِ عالی مدرن در سطح دانشگاه نظامی و مدرسهٔ طب، قرار گرفته بود.

در آن زمان در ایران هیچ نوع آموزشگاه مدرن وجود نداشت و تعلیم و تربیت تماماً در دستِ روحانیون بود که در مکتب‌خانه‌ها و مدرسه‌ها انجام می‌گرفت. این مدرسه‌ها کاملاً مستقل از قدرت دولت مرکزی عمل می‌کردند و توسطِ یک یا چند مقام مذهبی اداره می‌شدند. علاوه بر این مکتب‌خانه‌ها و مدارس، در زمان محمد شاه (۱۸۳۴-۱۸۴۸ / ۱۲۵۰-۱۲۶۴) چند مدرسه در شهرهای مختلفِ ایران وجود داشتند که متعلق به هیئتهای خارجی بودند. نخستینِ مدرسهٔ خارجی را کشیش ژوستین پرکینز / Justin Perkins کشیش لوتری آمریکایی، در آذربایجان دایر کرد. «در ۱۸۴۰/۱۲۵۶ لازاریست‌های فرانسوی مدرسهٔ پسرانه‌ای در اورمیه (آذربایجان)، و سپس یک مدرسه در اصفهان دایر کردند و سومین مدرسه را در جلفا واقع در حومهٔ اصفهان تأسیس نمودند.»[2] در آن هنگام در حدود ۲۴ آموزشگاهِ خارجی در ایران وجود داشت.

در سالِ ۱۸۴۹/۱۲۶۵، امیرکبیر اقدام به تأسیس یک مدرسهٔ پلی‌تکنیک، موسوم به دارالفنون کرد که در آن، علاوه بر فنونِ نظامی، طب، هندسه و معدن شناسی نیز تدریس می‌شد. این مدرسه سیزده روز بعد از قتل امیرکبیر در دسامبرِ ۱۸۵۱ /صفر ۱۲۶۸ افتتاح شد. دارالفنون، پس از پلی‌تکنیک استانبول، دومین مدرسه از نوع خود در این دوران در این ناحیه از دنیا بود.

امیرکبیر می‌خواست از معلمان غربی برای تدریس دعوت کند و به این جهت بود که استادان فرانسوی، اتریشی و ایتالیایی را دعوت کردند. «تعداد کسانی را که از ۱۸۵۲ تا ۱۸۹۲/ ۱۲۶۹ تا ۱۳۱۰ در دارالفنون درس خواندند می‌توان بیش از ۷۰۰۰ تن برآورد کرد. در

---

۱. همان، ص ۳۹.

2. Ehsan Naraghi, *Enseignement et changement sociaux en Iran*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l' Homme, 1992, p. 93.

۱۳۱۵/۱۸۹۷ تعداد معلمانِ خارجی مدرسه (کسانی که در اروپا استخدام شده بودند یا در تهران به خدمت در آمده بودند) ۴۲ نفر و تعداد معلمان ایرانی (مسلمان، ارمنی، و یکی دو نفر هم اروپایی ایرانی شده) ۳۹ تن بود».[1] مدرسهٔ دارالفنون مؤسسه‌ای غیر دینی بود که جوانان ایرانی از طریقِ آن می‌توانستند در جریانِ تحولاتِ فکریِ اروپا قرار گیرند. ساختارِ مدرنِ این مدرسه نیز در تربیت نخبگان که انقلاب مشروطه را در سال ۱۳۲۴/۱۹۰۶ به راه انداختند، مؤثر بود. به این ترتیب این اقدام ترقی‌خواهانهٔ امیرکبیر پیش درآمد ایجاد مؤسساتِ مدرنِ دیگر در ایران شد، مانند مدرسهٔ نظامی‌یی که به شیوهٔ مدارسِ غربی در ۱۳۰۰/۱۸۸۲ در اصفهان دایر شد و یا تأسیس یک مدرسهٔ طب در ۱۳۲۱/۱۹۰۳. دارالفنون نه فقط موجب ورود و گسترش فنون در صنایع مدرن شد، بلکه ترجمهٔ آثارِ متعدد را از زبان‌های غربی به فارسی ممکن ساخت. در میان ترجمه‌ها به خصوص باید از ترجمهٔ *اصلِ انواع* داروین (*جانورنامه*) و *گفتار در روش* دکارت (*حکمتِ ناصریه*) به قلم تقی خان انصاری نام برد. ترجمهٔ کتاب دوم زیر نظرِ کنت دوگو بینو و به کمکِ ملا لاله‌زار انجام شد.[2]

یکی از فنونی که از غرب آمده بود و در دارالفنون تدریس می‌شد عکاسی بود. ظاهراً معلمِ این فن ژول ریشار بود و خود او نیز چند عکس (داگرئوتیپ) از محمد شاه و ناصرالدین میرزا برداشته بود. اما ورود واقعی عکاسی به ایران به دورهٔ ناصرالدین شاه و مسافرت‌هایش به اروپا می‌رسد. نخستین بار میرزا حسین خان مُشیرالدوله، سفیر ایران در عثمانی، وزیر عدلیه در ۱۲۸۷/۱۸۷۰ و پس از آن وزیر جنگ، بود که موجباتِ سفر ناصرالدین شاه را به اروپا در سال ۱۲۹۰/۱۸۷۳ فراهم کرد. به گفتهٔ خود وی، او شاه را متقاعد کرد که به سفرِ اروپا برود «تا بتواند از نزدیک طرز زندگی اروپائیان را مشاهده کند و از آن نتایج مفیدی برای مردم ایران حاصل شود».[3] مشیرالدوله نگاهِ واپس‌گرای جامعهٔ ایران را به شدت تحقیر می‌کرد و پیشرفت‌های فنیِ غرب را بدون قید و شرط می‌ستود. او می‌نویسد که «تا کی باید شاهد ترقی دیگران باشیم؟ نتیجه معلوم است: دیگران هر روز ترقی می‌کنند و ما بی‌حرکت سرِ جایمان ایستاده‌ایم».[4]

ناصرالدین شاه سه بار به اروپا سفر کرد، در ۱۲۹۰/۱۸۷۳، ۱۲۹۷/۱۸۷۹ و ۱۳۰۷/۱۸۸۹. مشیرالدوله در این باره می‌نویسد: «تصمیم شاه برای سفر به فرنگ برای سیاحت نیست، بلکه حقیقتاً راهی است همایونی برای دستیابی به ترقیاتی که ایران در انتظار آنهاست»، و ادامه

---

1. *Ibid.*, p. 93.

۲. برای اطلاعات بیشتر، نگاه کنید به: آ. ر. منافزاده، «نخستین متنِ فلسفی جدید غرب به زبان فارسی»، *ایران نامه*، ۱۳۶۹، ش. ۱.

۳. فریدون آدمیت، *همان*، ص ۹۰.

۴. *همان*، ص ۷۱.

www.tabarestan.info تبرستان

می‌دهد که «در این سفر فقط شاه نیست که به سفر می‌رود بلکه فی‌الواقع تمام حکومت است که برای تغییر سرنوشت ایران به این سفر می‌رود».

به‌این ترتیب، اگر ترقیات غرب چشم نخبگان ایران قاجاری را خیره ساخته است، در موردِ شاه هم ـ که در سفرنامه‌اش در برابرِ آنچه "بهشت" می‌نامد عمیقاً ابرازِ شگفتی می‌کند ـ غیر از این نیست. این خیرگی گاه چنان ابعادی می‌یابد که شاه در مقابلِ گداهای ایران از گداهای اروپا دفاع می‌کند. به این ترتیب ناصرالدین شاه، که تحصیل کرده و با فرهنگ بود، همچنین مفتونِ تأسیسات مدرنِ غرب می‌شود و به سِتایش از نظامِ مالیاتی و تشکیلات پلیسِ فرانسه می‌پردازد.

www.tabarestan.info تبرستان

ناصرالدین شاه، به محضِ بازگشت به ایران، دستورِ تأسیس اداره‌ٔ سلطنتی انطباعات و ترجمه را داد. هدفِ این اداره، که ریاستش را اعتمادالسلطنه داشت، ترجمه‌ٔ متون ادبی، تاریخی و فلسفی غرب با به کارگیری گروهی از محققان، مترجمان و نسخه‌پردازان بود. از میان نخستین کتاب‌هایی که از فرانسوی به فارسی ترجمه شدند، سه کتاب به زندگی رجال سیاسی معروف همچون ناپلئون، پترکبیر و شارل دوازدهم اختصاص داشتند. در همین زمان بود که کتاب *عصرِ لویی دوازدهم*، اثرِ وُلتر، رُمان‌های الکساندر دوما، و یک داستان بلند چهار جلدی در مورد زندگیِ عاشقانه‌ٔ کنتس دوباری به فارسی ترجمه شدند.

سفرهای ناصرالدین شاه در ورودِ فنون مختلف به ایران نیز نقشی مهم بازی می‌کردند. عکاسی در این میان از اهمیت خاص برخوردار است. خود شاه به عکاسی بسیار علاقه داشت و دستور داده بود که بخشی از کاخ گلستان را به تاریکخانه تبدیل کنند. شاید بتوان خودِ ناصرالدین شاه را نخستین عکاس منظره و نیز نخستین عکاس صورِ قبیحه در ایران دانست. شیفتگی شخصی او به عکاسی رفته رفته این هنر را در ایران رواج داد. باید اقرار کرد که عکاسی تکان شدیدی به جامعه‌ٔ ایران داد، چون که تأثیر تمدنیِ عظیمی داشت، به همان ترتیب و میزانی که بعدها ترن و هواپیما داشتند. این همان تکانی بود که حاجی ملا هادی سبزواری هم وقتی که عکس خودش را دید بر او وارد شد. اما عکاسی تنها یکی از وجوهِ مهم فرهنگِ مدرن بود. تأثیر فرهنگِ غربی و رسوخ آرام آن را در ایران در سطح توسعه‌ٔ اندیشه‌های سیاسی و شهرنشینیِ جامعه نیز می‌توان دید. در ۱۲۸۹/۱۸۷۲ ناصرالدین شاه تصمیم گرفت که باروی قدیمی تهران را که در دوره‌ٔ صفویان بنا شده بود خراب کند. اما این کار تنها آرایش صحنه‌ٔ اجتماعی را تغییر می‌داد و به عمق مسائل نمی‌پرداخت. ایران هنوز آماده‌ٔ ورود به دوران مدرنیته‌ٔ خود نبود. با این همه ثمره‌ٔ نخستین تماس‌های ایران و غرب رفته رفته در سطح اندیشه‌های سیاسی و مطالبات اجتماعی تظاهر می‌یافت. پایان سلطنت ناصرالدین شاه با سه حادثه‌ٔ مهم همراه است: پیدایش بابیه، واقعه‌ٔ رژی و قیام علیه امتیاز تنباکو، و سرانجام قتلِ شاه

در ۱۳۱۳/۱۸۹۶. این قتل را می‌توان به نوعی نشانهٔ ورودِ ایران به عصر مدرن دانست، نخستین مرحلهٔ مدرنیته که بایست ده سال بعد به انقلاب مشروطه در ۱۳۲۴/۱۹۰۶ بینجامد. جالب است که بدانیم که حتی قاتل ناصرالدین شاه، میرزا رضای کرمانی، که ظاهراً شاگرد سیدجمال‌الدین اسدآبادی بود، تحت تأثیر غرب قرار داشت، تا بدان حد که برای توجیه عملِ خشونت‌آمیز خود به یک نمونهٔ اروپایی متوسل شد. وقتی که قاضی از او پرسید که: «آیا نمی‌دانستی که قتل شاه به آشوب و طغیان منجر می‌شود؟» جواب داد: «بله، درست است؛ اما تاریخ فرنگ را نگاه کنید؛ اگر خون ریخته نمی‌شد هرگز به این جایگاه نمی‌رسیدند».

قتل ناصرالدین شاه ورودِ اندیشه‌های مدرن به ایران را متوقف نکرد. جانشین او، مظفرالدین شاه، نیز به سفر اروپا رفت. به هنگام نخستین سفرش به فرانسه در تابستان ۱۳۱۸/۱۹۰۰ بود که شاه سینما را کشف کرد. بر طبق مندرجات سفرنامه‌اش، رئیس عکاسان دربار، میرزا ابراهیم عکاسباشی، و فن‌آوران فرانسوی در کنترکسویل /Contrexeville فیلمی برای او نمایش دادند. و شاه به عکاسباشی دستور داد تا چند دوربین بخرد و به تهران بیاورد. نخستین سالنِ سینما را میرزا ابراهیم صحافباشی در سال ۱۳۲۲/۱۹۰۴ در تهران دایر کرد. سه سال بعد یکی از اتباع روسیه به نام روسی‌خان سالن دیگری باز کرد. همهٔ این افراد یا در غرب تربیت شده بودند و یا با فرهنگ غربی آشنا بودند.

تحول بزرگ دیگری نیز در همین زمان در عرصه‌های نقاشی و معماری پدید آمد. سفر هنرمندانِ ایران به غرب و آشنایی آنان با هنرِ غربی به تغییرات مهمی در نقاشیِ اواخر قرن نوزدهم در ایران انجامید. چهرهٔ برجستهٔ این تغییر کمال‌الملک است. او در حدود سال ۱۳۰۸/۱۸۹۰ در پاریس اقامت جست و با فانتن لاتور /Fantin Latour آشنا و صمیمی شد و رفته رفته شروع به نقاشی به سبکِ غربی کرد. او مدتها به موزهٔ لوور می‌رفت و از روی تابلوهای استادانی همچون تی‌سی‌ین /Titien و رامبرانت نقاشی می‌کرد. پس از بازگشت به ایران یک مدرسهٔ هنرهای تجسمی تأسیس کرد که در آن هنر کلاسیکِ غربی بر سنت‌های تصویری ایرانی غلبه داشت. به دنبالِ کوشش‌های او بود که نقاشی واقعگرا (رئالیست) غربی رفته رفته به کارگاه‌های نقاشان ایرانی راه یافت و به آنان امکان داد تا کمی بعد امپرسیونیسم اروپایی را بفهمند. اما در دورهٔ رضاشاه و پس از تأسیسِ مدرسهٔ صنایع مستظرفه (هنرهای زیبا) به سال ۱۳۲۰ بود که گرایش‌های مدرنِ تازه‌ای در میان نقاشان جوان ایران همچون حسین کاظمی، محمود جوادی‌پور، جلیل ضیاپور و جواد حمیدی پدید آمد.

در زمینهٔ معماری باید گفت که سلیقه‌های تازه نسبت به مدرنیته هم از طریق روسیه و قفقاز و هم از راه شهرهای بندری خلیج فارس، مانند بوشهر، که در آنها تأثیر مستقیم سبک‌های پرتغالی و مدیترانه‌ای دیده می‌شد، به جامعهٔ ایران راه یافت. در میان معماران معروف دورهٔ

www.tabarestan.info تبرستان

ناصرالدین شاه می‌توان از میرزا رضا مهندس‌باشی نام برد که بنای مدرسهٔ دارالفنون به دست او انجام گرفت. او دیپلم مهندسی شهرسازی خود را در سال ۱۲۶۴/۱۸۴۷ از یک مدرسهٔ نظامی انگلیسی گرفته بود. دیگر معمارِ مشهورِ این دوره میرزا مهدی‌خان، در اِکول سانترالِ پاریس درس خوانده بود. بنای مسجدِ سپهسالار به دستِ او صورت گرفت. این مسجد به هیچ وجه به مساجدِ سنتی ایران شباهتی نداشت. یکی از نوآوری‌هایی که در این مسجد دیده می‌شود سقف معلق آن است. تأثیر عظیم نقاشیِ اروپایی را در طراحی و اجرایِ مجموعهٔ کاشی‌کاری‌های مسجد نیز می‌بینیم. عناصر مدرن در معماری ایران در پایان قرن نوزدهم کم نیستند. یکی از این عناصر پلکانِ پهن و باز است. عناصرِ دیگر مانندِ بُخاریِ دیواری، سرسرای ورودی، سرستون‌های اروپایی، نماکاری‌های مزین به نقاشی‌های غربی، و پنجره به سبکِ غربی، اشکالی از مدرنیته بودند که در این دوره به معماری ایرانی راه یافتند. با این همه در این دوره در ایران هنوز هیچ نشانه‌ای از آنچه بعدها در اروپا پدید آمد و امروز آن را با نام معماری مدرن می‌شناسیم هویدا نبود. البته معماران ایران از طریق سفرِ به غرب و نیز آمدن مجلات و کارت پستال‌های غربی به ایران شدیداً تحت تأثیر معماری روسی و باروک قرار داشتند. این مجلات و کارت پستال‌ها، همانند سینما و عکاسی، تصویری از یک دنیایِ تاریخی و هستی شناختی "دیگر" را به نمایش می‌گذاشتند.

همین دنیای "دیگر" بود که در تمامِ طولِ قرن بیستم چشمان نخبگان ایرانی را به شدت خیره می‌ساخت، و آنان همواره می‌کوشیدند تا خود را در این آینه تماشا کنند. این دنیای "دیگر" را در هیأت اندیشه‌هایی نیز می‌توان دید که متفکرانِ نوگرای ایرانی از غرب اخذ یا اقتباس کرده بودند ـ کسانی همچون میرزا ملکم خان (۱۸۳۲ تا ۱۹۰۹)، عبدالرحیم تبریزی معروف به طالبوف (۱۸۳۴ تا ۱۹۱۱)، فتحعلی آخوندزاده (۱۸۱۲ تا ۱۸۷۸) و میرزا آقا خان کرمانی (۱۸۵۵ تا ۱۸۹۹)؛ اما بسیاری از روحانیون این افکار را شیطانی و مردود می‌شمردند. بسیاری از پیروانِ مدرنیته در ایران آن روز معتقد بودند که یگانه راهِ جامعهٔ ایرانی برپایی دولتِ مشروطه و اروپایی شدنِ ایران است. میرزا ملکم، ارمنی‌زاده‌ای که بعدها مسلمان شد و در پاریس درس خوانده بود، یکی از نخستین کسانی بود که از لزوم اخذ تمدن غربی در ایران سخن گفت. او به هنگام تبعید در لندن، در زمانِ سلطنت ناصرالدین شاه، روزنامهٔ *قانون* را منتشر می‌ساخت و ایجادِ اصلاحات و آزادی‌های عمومی را در ایران تبلیغ می‌کرد. تاریخ‌نگار ایرانی، فریدون آدمیت، او را «مهم‌ترین منتقد اجتماعی ایران در قرن نوزدهم» می‌داند و می‌گوید «تمام کسانی که در مدتِ بیش از ۳۰ سال مطالبی در خصوص وضع اجتماعی ایران

می‌نوشتند، در واقع افکار ملکم‌خان را با عباراتی متفاوت بازگو می‌کردند».[۱] ملکم خان تنها کسی نبود که فکر می‌کرد که «یگانه راه بقای ایران اخذ تمدنِ غرب است». میرزا یوسف خان مستشارالدوله، کاردار سفارت ایران در پاریس، نیز این گونه فکر می‌کرد. مستشارالدوله دو اندیشه در سر داشت: ساختن راه آهن و تدوین قانون اساسی در ایران. او در ۱۲۹۵/۱۸۷۸ رسالهٔ *یک کلمه* را نوشت و در آن پیشنهاد کرد که قانون اساسی فرانسه را در ایران اقتباس کنند: «پایه و اصول انتظام امور در غرب در یک کلمه خلاصه می‌شود که همانا مبنای تمام ترقیات و امور است. .... این یک کلمه کتابچهٔ قانون است».[۲] آخوندزاده نیز، تحت تأثیر فیلسوفان عصر روشنگری، به لزوم قانون اساسی اشاره می‌کند و می‌نویسد که «بدبختانه در سرتاسرِ دستگاهِ حکومتی ایران یک کتابچهٔ قانون وجود ندارد».[۳] میرزاعبدالرحیم طالبوف نیز به همین نتیجه می‌رسد. او، که در تفلیس درس خوانده بود و در همان جا تجارت می‌کرد، تحت تأثیر ژان ژاک روسو و کتابِ *امیل* قرار گرفت. نشانه‌های این تأثیر را در *کتاب احمد* می‌بینیم که در ۱۳۱۲/۱۸۹۴ نوشت و در آن جوانان ایرانی را به فراگیری علوم جدید دعوت کرد. او، وقتی که در زمانِ سلطنت مظفرالدین شاه به ایران بازگشت، پس از انقلابِ مشروطه به نمایندگی در نخستین دورهٔ مجلس شورای ملی انتخاب شد، اما آن را رد کرد و گفت: «هنوز صد سال دیگر باید بگذرد تا ایران بتواند نمایندگانی از نوع مرا انتخاب کند».[۴]

انقلاب مشروطه به نوعی نشانهٔ ورود ایران به قرن بیستم است. به عقیدهٔ بسیاری کسان، این انقلاب پیروزی اندیشه‌های نوی بود که در قانون اساسیِ آن سال تبلور می‌یافت. اما از سوی دیگر نشانهٔ جداییِ میان روحانیون و روشنفکرانِ غیر مذهبی در خصوصِ ارزش‌های مدرن و غرب نیز بود، وضعیتی که تا ۷۰ سالِ بعد ادامه یافت و از سال ۱۳۵۷ و با برپایی نظام جمهوری اسلامی به پیروزی روحانیت و ردِ غرب انجامید. متن تلگرافی که علمای شیعه در سال ۱۳۲۳ برای ولیعهد قاجار فرستادند، چنین است: «حکومت مرکب است از عده‌ای نخبگان رجال، علما و مطلعان از سیاست، اما نباید فقط از یک عده مقلدانِ تازهٔ غرب تشکیل شده باشد که عقل سلیم را از دست داده‌اند و با خواندن روزنامه دچار تحجر شده‌اند و تنها به مفهوم قدرت مطلق چسبیده‌اند. چون که ایران یک جمهوری اسلامی است. ....».[۵]

علما نیز در این دوران از استقرار قانون صحبت می‌کردند، اما بر خلاف غرب گرایان

---

۱. همان.

2. Y. Richard, B. Hourcade, J.P. Digard, *L'Iran au XXe siècle*, Paris, Fayard, 1995, p. 25.

۳. فریدون آدمیت، *همان*، ص ۹۹.

۴. *همان*، ص ۱۲۳.

۵. نگاه کنید به: فریدون آدمیت، *اندیشه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده*، تهران، خوارزمی، ۱۳۴۹، ص ۱۳۹.

www.tabarestan.info تبرستان

ایرانی، قانون در نظر آنان تنها قانون قرآن و اسلام است. سید محمد طباطبایی در همین زمان در یک سخنرانی می‌گوید که «حتی اگر یک سال یا ده سال هم طول بکشد ما عدالت و عدالتخانه می‌خواهیم. ما می‌خواهیم قانونِ اسلام جاری شود».[۱]

در نظر علمای دین تنها منبع مشروعیتِ سیاسی، اسلامِ شیعه است و حکومت پارلمانی (مشروطه) بدون قوانین اسلامی (مشروعه) موضوعیت ندارد. این مسأله را در پاسخ شیخ فضل‌الله نوری و مخالفان حکومت پارلمانی به روشنفکران تجدد طلب و مدافعان قوانینِ مشروطه نیز می‌بینیم: «نظامِ مشروطه به معنای احیای قوانین دین رسول‌الله است... و مسلم است که رعایت قوانینِ موضوعهٔ غرب با دینِ مسلمانان مغایر است».[۲]

جدایی میانِ مشروطه‌طلبان غرب گرا و روحانیون سنت گرا با اعدام شیخ فضل‌الله نوری در ۱۳ رجب ۱۳۲۷ (۳۱ ژوئیه ۱۹۰۹) در یکی از میدان‌های تهران شدت یافت. بعدها آیت‌الله خمینی (ره) دربارهٔ این واقعه گفت: «آنها سید عبدالله بهبهانی و شیخ فضل‌الله نوری را کشتند و راهی را که مردم ایران می‌رفتند عوض کردند».[۳]

۴. عصر پهلوی و کوششهای روشنفکران

سال‌های پس از انقلابِ مشروطه ایامِ آشوب و بدبختی بودند. ناتوانیِ شاه، تقسیم ایران میان قوای روسیه و انگلیس، فقدان یک مجلس قوی، و خطرِ دائمی شورش‌های وسیع در نواحی مختلفِ ایران بیش از پیش رجال ایرانی را که در پی دولتی قوی و تجدد طلب بودند پریشان می‌کردند. ضعف سیاسی ایران روز دوشنبه ۲۱ فوریه ۱۹۲۱ (سوم اسفند ۱۲۹۹) با به قدرت رسیدن نیروهای قزاق ایرانی و سرکرده‌شان رضاخان پایان گرفت. «چنین تصور می‌شد که رضاخان، قهرمان طرفدارانِ سیاستِ مشت آهنین، قادر خواهد بود که وحدت کشور را در مقابل اقلیت‌های قومی و نیروهای تجزیه طلب برقرار نماید و با عکس‌العمل در برابر سنت گرایان مذهبی کار غربی سازی را به نهایت تسهیل کند».[۴]

جنگ جهانی اول و تحولاتِ سیاسی در قفقاز و قلمرو عثمانی به نقش روشنفکران ایرانی در روند غربی شدن کشور بُعد تازه‌ای بخشید. اما جریانِ واقعیِ غربی شدن ایران با حکومتِ رضاشاه و اعزام دانشجو به فرانسه و آلمان آغاز شد. در همین ایام است که با ورود مفاهیم

---

۱. به نقل از:

Beginnings of Modernization in the Middle East, p. 142.

۲. ناظم‌الاسلام کرمانی، *تاریخ بیداری ایرانیان*، به نقل از:

L'Iran au XXe siècle, pp. 35-36.

۳. به نقل از: علی‌اکبر ذاکری، «رویارویی علما و روشنفکران غربزده در نهضت مشروطه» قم، حوزه، ش ۷۶-۷۷ (۱۳۷۶)، ص ۲۷۴.

۴. *همان*، ص ۲۹۴.

www.tabarestan.info تبرستان

اروپایی به زبان فارسی و نیز آشنایی روشنفکران ایرانی با فرآورده‌های متعدد غرب، مانندِ اتومبیل، هواپیما، گرامافون، کتاب و سینما، شاهد تحولاتی در عرصهٔ هنر و ادبیات هستیم. برای نخستین بار جامعهٔ شهریِ (بورژوازی) سنتیِ ایران به کالاهای فرهنگی و مصرفی‌یی دسترسی می‌یافت که تا آن هنگام در اختیار اشراف‌زادگان قاجاری بودند. مدرن سازیِ اجباری و از بالا به وسیلهٔ رضاشاه جایگزین مدرن سازی داوطلبانه و نخبه‌گرایانهٔ عصرِ قاجار شد. با این همه رضاشاه، با تأکید بر ارزش‌های ملی و ماقبل اسلامیِ ایران در برابر مطالباتِ سیاسی و فرهنگی علمای شیعه، ناخواسته راه را برای مدرنیتهٔ ابزاری و تکنولوژیک هموار ساخت. وانگهی دیکتاتوری رضاشاه و انتخاب‌های سیاسی و فرهنگی مستبدانه‌اش نتوانستند مانعِ طرحِ اندیشه‌های غربی ـ مانند ناسیونالیسم، لیبرالیسم، سوسیالیسم و فاشیسم ـ در محافل روشنفکری ایران شوند. حکومتِ رضاشاه، علیرغم خشونت و سیاستِ سرکوبگرانه‌اش، عاملِ پیدایش اغلب نهادهای مدرن، همچون ارتش ملی، حقوقِ غیر مذهبی، سجل احوال، بانکِ ملی، دانشگاه تهران، دستگاه آموزش و پرورش غیر مذهبی و عمومی، و رسانه‌های گروهی شد. سیاستِ مدرن سازی سریع رضاشاه تا حدی ناشی از شیفتگی وی نسبت به غرب بود و تا حدی نیز به روابط بسیار خوبش با مصطفی‌کمال آتاتورک بستگی داشت (که خود را در میل به ایجاد اصلاحات در کشور شبیه به او می‌دانست). در کنار این دو، حسِ هویت جویی حکومتی را باید دید که در برابرِ اقلیت گرایی‌های قومی و مذهبی خواهان تأکید بر عظمتِ شاهنشاهی ایران می‌بود. بنابراین مدرنیته‌ای که رضاشاه به دنبال آن بود مدرنیته‌ای صرفاً تکنولوژیک و صنعتی بود که هم از پیام عقلانیتِ عامِ مدرن غفلت می‌کرد و هم نسبت به هر گونه پیامد دموکراتیک عقلِ ابزاریِ مدرنِ غرب عمیقاً بدگمان بود.

با وجود این، روشنفکرانِ ایرانی این دوره کوشیدند تا اندیشه‌های سیاسیِ غرب را با افکار تحصُلی ـ اثباتی و علمی همگام سازند. افزایش تماس‌های روشنفکرانِ ایرانی با آلمان مربوط به همین دوره است. بلافاصله پس از پایان جنگ جهانی اول برخی از شخصیت‌های آلمانی علاقه‌مند به ایران و تعدادی از روشنفکرانِ ایرانی مقیم آلمان مانند سیدحسن تقی‌زاده، گرد هم می‌آیند و «انجمن ایران و آلمان» را، که نقشی مهم در غربی شدن جوانان ایرانی بازی کرد، تأسیس می‌کنند. از نظرِ تقی‌زاده، یگانه راه حلِ مسائل ایران تقلیدِ بی‌چون و چرا از غرب است. او بعدها، در سال ۱۳۳۸ گفت: «اخذِ تمدن غرب، یعنی دستیابی به علم، خرد، ترقیات، آموزش و پرورش و تمام فضایلِ مردم متمدن، در عینِ حفظِ مضامین و سننِ ملی».[1] روشنفکران دیگر مانندِ هدایت، نیما، تقی رفعت، بزرگ علوی، حسن مقدم، عبدالحسین نوشین، سپنتا، کلنل وزیری و بسیاری دیگر کوشیدند تا ضمن حفظ میراثِ ملی خود به غنای

۱. آیت‌الله روح‌الله خمینی (ره)، *صحیفهٔ نور*، ج. ۶، ص ۲۵۸، به نقل از: حوزه، ص ۲۹۸.

www.tabarestan.info

فرهنگِ غرب نیز دست یابند. بدین سان سیاست مستبدانه و سرکوبگر رضاشاه نتوانست مانع رشد افکارِ سیاسی و فرهنگیِ رجال ایران شود و آنان به نحوی از انحا همچنان پذیرای اندیشه‌های ترقی خواهانهٔ عصرِ خود بودند. از سوی دیگر، ثباتِ سیاسی‌یی که رضاشاه پدید آورده بود و نیز مدرن سازی اقتصادِ ایران برای روحانیت شیعهٔ ایران زمینهٔ مناسبی شد تا دست به اصلاحاتی در تشکیلات دینی برای مقابله با جریان غربی شدن جامعه، بزنند. همین اصلاحات در تشکیلاتِ روحانیت و ایجاد رشته‌های ایدئولوژیک مستحکم بود که به روحانیت ایران امکان داد تا در پنجاه سال بعد قدرت را در دست گیرد. روحانیت ایران، در برابرِ ناتوانی گفتمان‌های سیاسی محمدرضاشاه، و نیز در مقابلِ منازعاتِ ایدئولوژیک روشنفکران ایران در این دوره که مانند پاندولِ ساعت میان کسب موفقیت سیاسی و مواضعِ شبه مارکسیستیِ منتقدِ خطراتِ غربی شدن، در نوسان بودند، خلائی را که رجالِ سیاسی و فرهنگیِ ایران از خود برجا گذارده بودند، پُر ساخت. جریانِ عظیم مدرن سازی و شهرنشینی که شاه مروج آن بود هیچ تناسبی با دیوانگی‌ها و پافشاری او بر «تداوم سلطنت» نداشت. جاه طلبی‌های سیاسی ـ اقتصادی شاه و عجز او از مشاهدهٔ تحولاتِ جامعهٔ خودِ وی، که تا حدی محصولِ دخالتِ آمریکایی‌ها و افزایش قیمت نفت در سال ۱۳۵۲ بود، به هیچ وجی با نگرشی به سیاست که خاصِ مدرنیته است همراه نبود. بدین گونه مدرنیته‌ای که "شاهنشاه آریامهر" مدعی آن بود، به دلیل فقدانِ یک شالودهٔ مبتنی بر شناخت مسائل و واقعیات روز و ساختار دموکراتیک، همچون قصری پوشالی در زمستان ۱۳۵۷ فرو ریخت.

به عبارت دیگر تماسِ میان ایران و جهان مدرن که از اواسطِ قرن نوزدهم با نوعی "تقلید" و نیز "قبول" وجهِ غربیِ زندگی آغاز شده بود رفته رفته از تمامِ محتوای معرفت شناختیِ مدرن خود تهی شد. به این ترتیب "مُد" جایگزین عقلِ مدرن شد. ایرانی‌ها مدرن شدند بدون این‌که به شکلی مدرن بیندیشند. لباس مدرن بر تن کردند، ولی به نوعی ماقبل مدرن در مورد خود و دیگری داوری کردند. به عبارت دیگر به جای آن که "شناخت" پدید آید همهٔ امور بدل به "تقلید" شد. مسلماً مدرنیته به آداب و عادات راه یافت، اما فرآیندهای عقلانی سازی و فردیت همچنان ناقص و ناتمام ماندند. عقل مدرن به صورتی فلج گونه فقط در بُعد ابزاری و فنی خود به ایران راه یافت و سیاست‌های مدرن‌سازی از ۱۵۰ سال پیش تا به امروز با پیشبرد و گسترش عقل انتقادی و خودمختاری فردی همراه نبودند. نتیجه این که جامعه به ازایِ ایجاد مشروعیت خود بر مبنای عمل و انتخاب آزاد و خودمختارِ افراد، به شخصیت‌های فرهمند گونه و نهادهای برتری‌طلب و سلطه‌جو پناه برد و اندیشهٔ انتقادی را در حاشیهٔ اجتماع قرار داد.

www.tabarestan.info

نتیجه:

۵. از مدرنیتهٔ ناتمام تا جهانی شدن مدرنیته

از بیش از صد و پنجاه سال پیش تاریخ لاینقطع درس‌های سخت به ما داده است، اما این درس‌ها هنوز نتوانسته‌اند ما را از خواب جزم اندیشانه‌مان بیدار سازند و چشمان ما را به روی جهان مدرن بگشایند. سنتِ چند هزار ساله‌ای که از اجدادمان به ارث برده‌ایم بیش از بیش بر شانه‌های خسته از جمود صدها ساله‌مان سنگینی می‌کند. و با این همه همچنان اشتباهات قدیمی را عزیز می‌شماریم، گویی که تنها وسیلهٔ نجات ما در پایانِ قرن بیستم هستند.

www.tabarestan.info تبرستان

لاینقطع کوشیده‌ایم که سنت و مدرنیته را به هم گره بزنیم و میان آنها پیوندی مبتنی بر شناخت برقرار کنیم. اما این مقصود هیچ‌گاه از حد آرزویی شریف، و یا بدتر از این، از حد عذر و بهانه‌ای نجیبانه فراتر نرفته است، برای آن که روشنفکران معاصر ما با نیروی پرومته‌وار مدرنیته مواجه نشوند. بدین ترتیب، آنها به دلیل فقدانِ شناخت کافی از ارزش‌های مدرن، همشان را وقف ـ به قول داریوش شایگان ـ «تبدیل سنت به ایدئولوژی» کرده‌اند تا به سنت در برابر مقتضیات زندگیِ مدرن حیاتی تازه بخشند. در نظرِ آنان هر گونه کوشش در جهت اخذِ روحِ مدرن نوعی جریان غربی سازی و در نتیجه تخریب فرهنگی است. با این همه هیچ گاه در غَرب مدرن هرگز این پرسش مطرح نشده است که آیا ولتر یا دیدرو، صرفاً به این دلیل که از قبول آداب و فرهنگ عصرِ کارولنژها /Carolingiens سر باز می‌زدند، مردمانی بی‌فرهنگ بودند. همواره آنان را به چشم مردانی، اگر نه با "فرهنگِ تحول یافته‌تر" دست کم با "فرهنگ دیگر" می‌دیدند.

اما در ایران مدرن هرگز چنین نبوده است. ما هرگز شاهدِ "گذارِ" (Aufhebung به مفهومِ هگلیِ کلمه) واقعیِ روشنفکران ایرانی از وجدانِ سنتی نبوده‌ایم.

در حقیقت، ما تنها نقابی مدرن به چهره زده‌ایم که هر بار که آن را از چهره بر می‌داریم، فلاکتِ تفکر سیاسی و فلسفی ما آشکار می‌شود. پس همه چیز گواهی می‌دهد که «علیرغم ظاهر قضایا» وجدان سنتی هنوز مفهوم مدرنیته را در خود جذب نکرده است.

جز این نیز نمی‌توانست باشد. زیرا که این واقعه به معنای پایان آن می‌بود. بنابراین تنها کاری که کرد تقویت سیاسی خود بود در برابرِ بازی‌های مدرنیته تا بتواند، همچون دورهٔ رضاشاه، بهتر در مقابلِ آن مقاومت کند. بدین گونه رابطهٔ وجدانِ سنتی ایرانی، که تفکر دینی در تکوین آن نقشی ذاتی داشته است، با مدرنیته همواره رابطه‌ای از بیرون بوده است و در عوض آن که به نوعی سازگاری ساختاری و اندامی و جوهری با روح مدرن بینجامد، بیشتر یک سلسله هم‌نشینی‌های غیرطبیعی و متناقض بوده است. بنابراین جای تعجب نیست که جامعهٔ ایرانی معاصر خود را در میان دو فرهنگ متضاد و یا، به عقیدهٔ برخی از تحلیل گران

وضعیت ایران، شاید میان سه فرهنگ متضاد گرفتار می‌بینند: غرب مدرن، اسلام شیعه و ناسیونالیسم ایرانی. این تعارض میانِ وجدان سنتی و مقتضیات مدرنیته را امروزه به شکلِ نوعی فلجِ دستگاهِ اداری در نهادهای اجتماعی ایران می‌بینیم، وضعیتی که سرمنشاء بسیاری از رفتارهای گمراه کننده و سور رئالیستی است. بدین گونه ما با وجدانی رودرروییم که میان سنت و مدرنیته دو پاره شده است، سنتی که گرفتار ابهام شده است و دیگر قابلیت اجرا ندارد؛ و مدرنیته‌ای که هنوز مدرن نیست، یعنی در ساختار روانی فرد و جامعه درونی و نهادی نشده است و حضور آن را صرفاً در اشکال مختلف مُد و گاه به‌صورت دنیایی "دیگر" حس می‌کنیم که در سطحِ فنون قابل فهم و جذب است نه در سطحِ تفکر و تعقل. حال این وجدانِ سنتی ایرانی است در برابر جریانِ جهانی شدن امور ـ که بدون آن و گاه بر ضد آن به پیش می‌رود احساس می‌کند که راه را اشتباه رفته است، و لذا برای دفاع از ارزش‌های بنیادیِ خود و ادامهٔ حیات دست به تلاشی مذبوحانه می‌زند و در همان حال می‌کوشد تا مسؤولیت ضعف‌های خود را به گردن دیگران اندازد.

www.tabarestan.info تبرستان

مُبرم‌ترین وظیفهٔ یک روشنفکر در شرایط کنونی بازگشتی انتقادی به خویش است، و برای این کار باید پیوسته در جهت انتشار "معرفت" تلاش کنیم، نه فقط برای آن که همرنگِ جهان باشیم بلکه برای آن که بتوانیم از نو شیوهٔ تفکر و نحوهٔ بودنمان را در انطباقِ آن با عقلانیت مدرن ببینیم و پالوده سازیم. زیرا که ما امروز محکوم به آن هستیم که به سرنوشت خود در پرتوِ مدرنیته بیندیشیم و به مدرنیته نیز به عنوان سرنوشت محتوم خود بنگریم.

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

ایرانیان و اندیشهٔ ناسیونالیسم

گفت‌وگو با نادر انتخابی*

س. *در پایان دوران قاجار شاهد رویارویی ایران و مدرنیتهٔ غرب هستیم که به شکل شیفتگی روشنفکران و نخبگان اشرافی در برابر اندیشه‌ها و فنون غربی چهره نمود. نخستین برخوردهای ایران و غرب از چه زمانی پدید آمدند و چگونه شکل گرفتند؟*

ج. پیش از سدهٔ نوزدهم تماس‌های ایران و غرب بسیار اندک بودند. در سدهٔ پانزدهم نمایندگان جمهوری ونیز که برای ترغیب ایرانیان به جنگ با عثمانی به ایران آمده بودند، با خود سلاح گرم آوردند. در سده‌های شانزدهم و هفدهم، در پی رقابت استعماری انگلستان و هلند و پرتغال در خلیج فارس، دربار صفوی در کانون توجه قدرت‌های اروپایی قرار گرفت. سفرای ممالک اروپایی به ایران آمدند و چند ایرانی نیز به هلند، روسیه، پرتغال، اسپانیا و انگلستان گسیل شدند. اما این مبادلات، به علت این که نامنظم و گسسته بودند بر فضای فکری آن دوران چندان تأثیر نداشتند. افزون بر این، مقاومت فرهنگی کهنسال و دیرینه، که هر چند در حال احتضار بود اما هنوز اعتماد به نفس خود را از دست نداده بود، در خنثی کردن تأثیر این داد و ستدها نقشی مهم ایفا کرد.[1] با این همه به تازگی یکی از تاریخ پژوهان ایرانی دربارهٔ کوشش‌های فارسی زبانان سده‌های هفده و هژده (به خصوص در هند) در راه آشنایی با فرهنگ اروپایی آگاهی‌های تازه‌ای به دست داده است. به گفتهٔ او

---

* نادر انتخابی دارای دکترای علوم سیاسی و نویسندهٔ مقالات متعدد دربارهٔ فکر ناسیونالیسم در ایران و ترکیه است. از وی کتابی در مورد رِمون آرون در انتشارات هرمس در دست چاپ است.

1. Siassi, 1931, 9-25.

آثار دکارت، هاروی و نیوتن در این زمان به فارسی ترجمه شدند.[۱] در حقیقت، ایرانیان مهاجر در هند در زمرهٔ نخستین شرقیانی بودند که با اندیشه‌های اروپایی آشنا شدند. نخستین اثری که در آن می‌توان توصیفی کوتاه اما مثبت دربارهٔ اروپا یافت، *تاریخ حزین* اثر محمد علی حزین (۱۱۰۳-۱۱۸۳) است. او رابطه‌ای دوستانه با انگلیسی‌های مقیم هند برقرار کرد و از این طریق با فرهنگ انگلیسی آشنا شد و به ستایش از قوانین و نظام حکومتی با ثبات «فرنگان» پرداخت.[۲]

نخستین سفرنامهٔ فارسی که در آن شرحی مستوفی و مفصل از مؤسسات و نهادهای اروپایی دیده می‌شود اثر میرزا ابوطالب خان است؛ وی که اصلاً ایرانی بود در لکهنو به دنیا آمده (۱۱۶۶ هـ ق) و در فاصلهٔ سال‌های ۱۲۱۴ تا ۱۲۱۸ در اروپا سیاحت کرده بود. او، برخلاف بسیاری از نویسندگان بعد، هم نسبت به نهادهای انگلیسی و هم نسبت به انقلاب فرانسه و انقلابیون دیدگاهی انتقادی داشت. دیگر ایرانیان مقیم هند همچون میرعبداللطیف شوشتری، سلطان الواعظین و آقا احمد کرمانشاهی، هر یک به شیوهٔ خود و بر مبنای شناختی که از تمدن اروپایی داشت، به ستایش از پیشرفت‌های فنی و نهادهای اجتماعی اروپا پرداخت.[۳]

اما هیچ یک از این گزارش‌ها در ایران عملاً بازتاب نداشت و در آغاز سدهٔ نوزدهم ناآشنایی ایرانیان با فرهنگ و زبان‌های غربی چنان بود که در سال ۱۸۰۱ به هنگام ورود هیأت سیاسی فرانسوی به تهران هیچ کس نمی‌توانست پیام ناپلئون را بخواند، و به نوشتهٔ یکی از وقایع نگاران آن روزگار، به این نامه پاسخی بی سروته دادند.[۴] اما این وضع به سرعت دگرگون شد.

دو شکست نظامی ایران در جنگ با روسیه (۱۸۱۳ و ۱۸۲۸)، که نواحی مهمی را در قفقاز از دست ایران خارج کرد و اصل «کاملة الوداد» و «حق قضاوت کنسولی» را بر مملکت تحمیل نمود، رهبران کشور را متقاعد ساخت که اگر ایران بخواهد در برابر فشار خارجی مقاومت کند باید قوای نظامی خود را مدرن سازد. نخستین کوشش‌های نوسازی در ایران سدهٔ نوزدهم بی‌تردید با نام عباس میرزا نایب‌السلطنه (۱۷۸۷ تا ۱۸۳۳) و وزیرش قائم مقام همراه است. عباس میرزا، پیش از هر کار، با تشکیل واحدهای منظم و تجهیز آنها به جنگ‌افزارهای مدرن، کوشید تا قشون عشایری و نامنظم قاجار را به ارتشی مدرن تبدیل کند. او از سربازان فراری قشون روس برای آموزش سربازان خود بهره گرفت.

---

۱. توکلی طرقی، ۱۳۷۳، ج ۱: ۶۱۳-۶۱۴.
۲. حایری، ۱۳۶۷، ۱۹۹-۲۰۱.
۳. حایری، ۱۳۶۷، ۲۷۲-۲۸۲، ۲۹۰-۳۰۹.
4. Hadidi, 1982, 2:9.

www.tabarestan.info تبرستان

با ورود افسران فرانسوی به فرماندهی ژنرال گاردان به ایران (۱۸۰۷) سازماندهی ارتش وارد مرحلهٔ تازه‌ای شد.[۱] اما تغییر دیپلماسی فرانسه موجب شد که اندکی پس از شروع مأموریت این افسران به آنان دستور بازگشت داده شد. با وجود این برخی از آنان در ایران ماندند و به خدمت دربار و درباریان درآمدند. اعضای هیأت گاردان کتاب‌های بسیار با خود به ایران آورده بودند و برای ترجمهٔ آنها به ابتکار عباس میرزا، دارالترجمه و چاپخانه‌ای در تبریز دایر شد. پس از افسران فرانسوی، در فاصلهٔ سال‌های ۱۸۱۰ تا ۱۸۱۵ چند گروه از افسران انگلیسی نیز به ایران آمدند. اما تأثیر آنها گذرا بود.

عباس میرزا، که از تغییر جهت‌های مکرر در سیاست دول اروپایی سرخورده بود، تصمیم گرفت که تعدادی محصل برای فراگیری علوم و فنون جدید به خارج اعزام کند. نخستین گروه مرکب از دو ایرانی در سال ۱۸۱۱ / ۱۲۲۶ به لندن رفت. اندکی بعد گروهی مرکب از پنج تن عازم انگلستان شد. یکی از این افراد به نام میرزا صالح شیرازی، گزارشی جامع و جالب از نهادهای اروپایی از خود به جای گذاشته است. او که مجذوب نظم و آزادی‌های عمومی در جامعهٔ بریتانیا شده بود، آغاز کتابش را به توصیف حکومت مشروطه در انگلستان اختصاص داده است. میرزا صالح در انگلستان به عضویت فراماسونری در آمد، و پس از بازگشت به ایران نخستین روزنامهٔ کشور را منتشر کرد (۱۲۵۳). به رغم هراس پادشاهان قاجار، به خصوص ناصرالدین شاه، از اعزام دانشجو به خارج، در طول سدهٔ نوزدهم شماری از ایرانیان یا به ابتکار شخصی و یا به کمک دولت به خارج رفتند. بزرگ‌ترین گروه که در سال ۱۲۷۶ عازم فرانسه شد شامل ۴۲ محصل بود.[۲]

در آغاز سدهٔ بیستم، شمار ایرانیانی که برای تحصیل به اروپا می‌رفتند فزونی گرفت. مثلاً می‌دانیم که در دههٔ ۱۹۰۴ تا ۱۹۱۴ جمعاً ۳۰۰ محصل ایرانی در فرانسه به سر می‌بردند.[۳] در خصوص تأثیر امرِ اعزام محصل به اروپا، گوبینو که ناظر تیزبین ایران سدهٔ نوزدهم بود، می‌نویسد: «جوانان ایرانی گروه گروه رهسپار اروپا می‌شوند تا به مدارس آن جا وارد شوند و چند سالی را در آن جا می‌گذرانند (...) به عقیدهٔ من همین ایرانیان هستند که بیشترین آلیاژ مفید را فراهم می‌آورند نه اروپاییان خشنی که به این جا می‌آیند».[۴]

افزون بر این، در نیمهٔ اول سدهٔ نوزدهم چندین هیأت سیاسی ایرانی به اروپا رفتند و رهبران ایران را نه فقط از افکار و نهادها بلکه همچنین از آداب و رسوم اروپا مطلع ساختند (ایلچی: ۱۸۱۴، خسرو میرزا: ۱۸۲۹، آجودانباشی: ۱۸۳۴).

---

۱. کامکار، ۱۳۶۹، ۲۴-۲۷.
۲. محبوبی اردکانی، ۱۳۷۰، ۱: ۳۲۰-۳۳۹.
۳. غفاری، ۱۳۶۸، ۱۷۷-۱۷۸.
4. Gobineau, 1983, II: 498.

اگر برخی کوشش‌های اصلاحی نیمهٔ نخست قرن نوزدهم را کنار بگذاریم، می‌بینیم که جریان نوسازی ایران از دوران امیرکبیر (۱۸۴۸-۱۸۵۱)، صدراعظم ناصرالدین شاه، آغاز می‌شود. سمت و سوی کلی اصلاحات امیرکبیر عبارت بود از تحکیم قدرت دولت، نوسازی دستگاه اداری و آموزش و پروش. او پایه گذار مدرسه‌ای بود به نام دارالفنون که در سال ۱۸۵۱ درست سیزده روز پس از قتل بانی‌اش افتتاح شد. هدف از تأسیس دارالفنون تربیت افسران قشون نوین کشور و نیز کارمندان دستگاه اداری بود. معلمان این مدرسه اروپایی (اتریشی، پروسی و ایتالیایی) بودند. این مدرسه فایدهٔ عمده‌ای برای قشون نداشت، چون که تعداد کمی از شاگردانش به آن پیوستند، اما بر فرهنگ عمومی دانش آموختگانش تأثیر بسیار گذارد زیرا که آنان را با علوم جدید و فرهنگ اروپایی آشنا ساخت.[1] تا زمان تأسیس دانشگاه تهران (۱۹۳۴)، دارالفنون، به همراه «مدرسهٔ علوم سیاسی» و «مدرسهٔ طب» تهران، مهم‌ترین مرکز آموزشی در ایران بود. پس از گشایش دارالفنون نیاز شدیدی به ترجمهٔ کتب مرجع احساس می‌شد. به این منظور گروهی از مترجمان زیر نظارت ادارهٔ انطباعات دولتی به کار گماشته شدند. البته نباید نقش روزنامه‌ها و نشریات را نیز در انتشار فرهنگ مدرن در ایران فراموش کرد. به جز *کاغذ اخبار* میرزا صالح شیرازی (۱۸۳۷)، باید از *وقایع اتفاقیه* (۱۸۵۱) نام برد که به ابتکار امیرکبیر انتشار یافت. در دهه‌های بعد بر تعداد نشریات فارسی که در ایران و خارج انتشار می‌یافتند (*قانون* در لندن، *اختر* در استانبول، *حبل‌المتین* در کلکته و تهران، *پرورش* در قاهره و جز آن) افزوده گشت. این نشریات، با این‌که به نظر خوانندهٔ امروزی، میانمایه‌اند و هیچ جاذبه‌ای ندارند، نقشی بسیار مهم در آشنا کردن خوانندگانشان با جهان خارج بازی کردند و زمینهٔ پیدایی یک زبان حرفه‌ای روزنامه‌نگاری را برای توصیف و تحلیل نهادها و افکاری که تا آن زمان ناشناخته بودند، فراهم ساختند.[2]

شاید مهم‌ترین ثمرهٔ این تحولات تربیت طبقه‌ای روشنفکر به مفهوم امروزی این کلمه بود. اگر برای نسل اول تجددطلبان، تقلید از دیگری به کسب اسلوب‌های فنی و نظامی محدود می‌شد، در نظر نسل دوم ـ که ولتر و روسو و منتسکیو می‌خواند ـ قدرت غرب در سازمان اجتماعی و نظام سیاسی آن نهفته بود. در واقع، مشخصهٔ پایان سدهٔ نوزدهم و آغاز سدهٔ بیستم در ایران، از یک سو سرعت گرفتن فرایند فروپاشی جامعهٔ سنتی در نتیجهٔ نفوذ سیاسی ـ اقتصادی غرب، و از سوی دیگر انتشار جریان‌های فکری اروپایی و گسترش جنبش‌ها و اعتراضات اجتماعی و سیاسی بود. معجونی عجیب از

۱. محبوبی اردکانی، ۱۳۷۰، ۱: ۲۹۳-۳۲۰.

2. Lewis, 1948, 293.

لیبرالیسم سیاسی، ناسیونالیسم رمانتیک، میهن‌پرستی مذهبی و غرب‌گرایی شالودهٔ ایدئولوژیک انجمن‌های سیاسی را تشکیل می‌داد (جامع آدمیت، انجمن مخفی، کمیتهٔ انقلابی) که در تهیهٔ مقدمات انقلاب مشروطه و سپس دفاع از آن نقش ایفا کردند.

س. در میان این اندیشه‌ها ناسیونالیسم نقش مهمی بازی می‌کند. فکر ناسیونالیسم را هم پیش از انقلاب مشروطه به شکل نوعی دل اندوهی (نوستالژی) رمانتیک برای ایران باستان و هویت ایرانی می‌بینیم و هم بعدها در زمان سلطنت رضاشاه در جامهٔ ایدئولوژی دولتی. نمایندگان مهم ناسیونالیسم ایرانی در این دوران چه کسانی هستند و برخوردشان با غرب در کدام زمینه‌هاست؟

ج. عوامل متعددی در طول سدهٔ نوزدهم در ظهور فکر هویت ملی و رواج آن در میان نخبگان روشنفکر ایران مؤثر بودند. در این سده، رشد وسایل ارتباطی (مطبوعات، جاده، تلگراف و جز آن) موجب بالندگی حس وجود هویتی ایرانی شد. مطالعات ایرانی اروپاییان به تقویت این حس هویت در میان روشنفکران کشور کمک کرد. آثار پژوهشگران ایران شناس اهمیت دوران پیش از اسلام را در تاریخ ایران نشان داد و از این طریق توانست ایرانیت را از اسلام جدا سازد و نگاه تاریخی به گذشته را غیر دینی کند. نوعی ایدئولوژی ملی مبتنی بر اصالت تمدن آریایی سر برآورد. بخصوص محصلان ایرانی که به اروپا می‌رفتند. تحت تأثیر اندیشه‌های محیط، در انتشار تصورات تازه از هویت ملی ایرانی سهم بسزا داشتند.

از زمرهٔ پیشگامان ناسیونالیسم ایرانی باید از جلال‌الدین میرزا قاجار و میرزا فتحعلی آخوندزاده (۱۸۱۲-۱۸۷۸) نام برد. علاوه بر این دو، از میرزا آقا خان کرمانی (۱۸۵۴-۱۸۹۶)، مستشارالدوله (وفات ۱۸۹۵) و طالبوف تبریزی (وفات ۱۹۰۸) نیز می‌توان یاد کرد.

آخوندزاده در ابتدای رسالهٔ سیاسی *مکتوبات کمال الدوله* (۱۸۶۵) ترجمه یا تعریف ۱۹ اصطلاح اروپایی را می‌آورد. در میان این اصطلاحات کلمهٔ «وطن پرست» نیز دیده می‌شود: «پاتریوت عبارت از آن کسی است که به جهت وطن پرستی و حب ملت از بذل مال و جان مضایقه نکرده، و به جهت منافع و آزادی وطن و ملت خود ساعی و جفاکش باشد».[1]

شکل‌گیری گفتمان ناسیونالیستی در سدهٔ نوزدهم ملازم بود با غیر دینی شدن و مدرن شدن واژگان سیاسی. امروز در زبان فارسی اصطلاحات «ملت» و «وطن» به عنوان

۱. آخوندزاده، ۱۳۶۲، ۱۱.

معادل‌های واژه‌های فرانسوی nation و patrie به کار می‌روند. اما کلمهٔ «ملت» در اصل به معنای دین است. بعدها این کلمه گسترش معنایی پیدا کرد و بر گروهی از مردم که هویتشان را براساس وابستگی دینی تعیین می‌کنند، اطلاق شد. بالاخره در سدهٔ نوزدهم، به دنبال انتشار افکار سیاسی غربی، کلمهٔ «ملت» تغییر معنا داد و معادل کلمهٔ فرانسوی nation شد. ملیونی مانند آخوندزاده یا کرمانی کلمهٔ «ملت» را در این معنای سیاسی مدرنش به کار می‌بردند. معنای کلمهٔ وطن نیز به همین ترتیب متحول شد.[1]

کلمهٔ «وطن» در اصل به معنای محل تولد یا اقامت بود. بنابراین می‌توانست، بسته به مورد به یک کشور، ایالت، شهر یا دهکده اطلاق شود. در آغاز این کلمه اصلاً بار سیاسی نداشت. در طول سدهٔ نوزدهم، تحت تأثیر افکار اروپایی، حوزهٔ کاربرد کلمهٔ وطن گسترش یافت. دیگر معنای این کلمه محل تولد یا اقامت نبود بلکه صحبت از یک واقعیت مکانی مشخص بود. عظمت و شکوه وطن مضمون مکرر نوشته‌های آغاز سدهٔ بیستم بود.[2]

در یک کلمه، ظهور ناسیونالیسم به معنای تعریف مجدد مبانی هویت و مشروعیت قدرت است. ملت، در مقام اساس هویت فردی و جمعی و نیز به عنوان خاستگاه مشروعیت سیاسی، باید جانشین امت (جامعهٔ دینی) شود.

ایدئولوژی نوین ملی، برای آن که بتواند بر ارزش‌های خاص خود تکیه کند و از احساس محرومیت و تحقیر ناشی از سلطهٔ خارجی بکاهد نگاهش را متوجه گذشتهٔ پیش از اسلام ایران ساخت. در نظر ملیون ایرانی دین زردشت در مقابل تاریک‌اندیشی منتسب به اسلام قرار می‌گرفت و آن دسته از آثار ادبی کهن که مانند *شاهنامهٔ* فردوسی (سده‌های ۱۰ و ۱۱ میلادی)، بیانگر نوعی حس نوستالژی برای گذشتهٔ شکوهمند ایران بودند، به شدت رواج یافتند. مثلاً میرزا آقا خان کرمانی علت اساسی انحطاط ایران را دین اعراب می‌دانست.[3] گوبینو در توصیف جانداری از وضعیت روحی فردی به نام حسین‌قلی آقا، شاگرد سابق مدرسهٔ سن سیر /Saint-Cyr ، جهان ذهنی نوستالژیک ملیون ایرانی را به خوبی توصیف می‌کند:

> «نفرتش از اسلامی‌گری حدی نداشت. او این دین را مظهر ورود اعراب به سرزمینش و آزار و اذیت آن می‌دانست و تمام توجهش، تمام عشقش معطوف به گبرها (زردشتیان) بود که در زمان آنان ایران بسیار عظمت داشت».[4]

---

1. Lewis, 1948, 64-69.
2. Richard, 1988, 270-272.
۳. آدمیت، ۱۳۵۷، ۲۶۴-۲۸۷.
4. Gobineau, 1983, II : 499.

نخستین نمودهای ناسیونالیسم ایرانی، با وجود آن که جنبشی رمانتیک و تا حدی ضدسامی بود، از آن جا که بر اندیشهٔ حاکمیت ملی تأکید می‌نهاد، اساساً دموکراتیک و مشروطه خواه بود. «اختناق ایران» در سدهٔ نوزدهم موجی از احساس تحقیر، خشم و سپس طغیان عمومی را برانگیخت که در میان تمام اقشار مردم گسترش یافت و رنگ دینی به خود گرفت. پیدایش نگرش‌های ضدغربی مشخصهٔ پایان سدهٔ نوزدهم است. در حالی که ویلیام فرانکلین، سیاح انگلیسی، در پایان قرن هجدهم می‌گفت که «از نظر رفتار، ایرانیان پاریسی‌های شرق هستند (...) و تعصبات دینی ملی‌ای که در دیگر کشورهای مسلمان وجود دارد در ایران به ندرت دیده می‌شوند»[۱]، در آغاز قرن بیستم، مسافران و دیپلمات‌های غربی بیگانه ستیزی و تعصب دینی را از ویژگی‌های جدایی‌ناپذیر فرهنگ مردمی ایران دانسته‌اند.[۲]

در این شرایط، جنبش ملی به سرعت تبدیل به ناسیونالیسم دینی شد. در پایان سدهٔ نوزدهم، لرد کرزن به درستی خاطرنشان ساخت که: «در حقیقت، ایران، از بالاترین تا پایان سطح، کاملاً به غرب وابسته است. شاید همین امر سر منشأ نبرد پرشور و متعصبانهٔ وی بر ضد تأثیری باشد که نشانه‌های بیرونی آن را بر چهره دارد اما در ژرفای وجود خود از آن متنفر است».[۳]

این آمیزهٔ سُنت‌گرایی و ناسیونالیسم فقط پیامد سنت‌های محافظه‌کارانه نیست. خاستگاه دیگر آن منافع واقعی لایه‌های مختلف اجتماعی است. غربی سازی زندگی اجتماعی موجب کاهش مخاطبان خادمان سنتی دین می‌شد. طبقهٔ متوسط، برای واکنش در برابر رخنهٔ پرقدرت اقتصاد اروپایی که تجارت و صنعت داخلی را نابود می‌کرد، به مخالفت با سیاست اعطای امتیاز به خارجیان برخاست (جنبش معروف علیه انحصار تنباکو در ۱۸۹۰-۱۸۹۱). از آن‌جا که اسلام در ذهن و زندگی مردم کشور ریشه داشت،روشنفکران غیر دینی به منظور پایان دادن به استبداد، خواستار همکاری تجار و علما بودند.

به رغم این همسویی، نه در آن هنگام و نه اکنون میان گروه‌های مختلف اجتماعی بر سر مفهوم و چگونگی ایرانی بودن همرایی وجود نداشته است و ندارد. برخی اسلام را عنصر اساسی هویت ایرانی می‌دانند، مانند علما و بخشی از تجار بازار و پیشه‌وران، «آنان علیه حکومت سلطنتی و بیگانگان همزمان اعلام جرم می‌کنند و مدرنیته و غرب را به

---

۱. حایری، ۱۳۶۷، ۲۲۰.
۲. آبراهامیان، ۱۳۷۷، ۹۱-۹۴.
3. Curzon, 1966, II : 560.

یک چوب می‌رانند».[1] گروهی دیگر بر مفهوم غربی ملیت تأکید دارند، مانند روشنفکران و بخشی از تجار متجدد. این دو نوع برداشت در انقلاب مشروطهٔ ایران با یکدیگر روبه رو شدند.[2]

س. *ویژگی‌های ناسیونالیسم ایرانی پس از انقلاب مشروطیت چیست؟*

ج. جهت‌گیری سیاسی و محتوای اعتقادی ناسیونالیسم ایرانی پس از مشروطه تغییر کرد. در حقیقت، انقلاب مشروطهٔ ایران امیدهای بسیار برانگیخت، اما در نهایت در تاریخ ایران از آن چیزی «جز یک رشته سالگردهای نمادین باقی نماند». البته «هر از گاهی نخبگان سنتی یا مدرن خواهان تحقق اهداف آن می‌شدند».[3]

www.tabarestan.info تبرستان

سال‌های انقلاب با افزایش بی‌نظمی، افول قدرت حکومت، بحران دولت (از ۱۹۰۶ تا ۱۹۱۶، سی وشش کابینه در تهران تشکیل شد)[4] که بحران مالی مزمن به آن دامن می‌زد، و تلاش روس‌ها و انگلیسی‌ها برای سلطه بر ایران همراه بود. آشوب بر کشور حاکم بود: به دنبال جنبش‌های مردمی خودجوش (جنگلی‌ها، خیابانی و جز آن) چهار ایالت شمال ایران دیگر تحت اختیار دولت نبودند، عشایر در جنوب، شرق و غرب کشور خود را صاحب اختیار می‌دانستند، دسته‌های مسلح وحشت می‌آفریدند و در حاشیهٔ کویر لوت دست به غارت مردم می‌زدند.

نخبگانی که احساسات تجددخواهانه آنان را به جنب و جوش در آورده بود، خسته از کُندی اصلاحات و بی اعتنا نسبت به قواعد و روش‌های پارلمانی، که به عقیدهٔ آنان هیچ فایده‌ای به حال رقت‌بار کشور نداشت، تمام آمال و آرزوهایشان را در باب دموکراسی و امتیازات آن در کشوری چون ایران از دست دادند. مجلهٔ *کاوه* نوشت: «کافی نیست که چند نفر آخوند و کسبهٔ خوش نیت و بی اطلاع (...) جمع‌آوری کنیم و از آنها بخواهیم که "کنستی توسیون" اختراعی فرانسه و انگلیس و تصورات مونتسکیو و روسو را (...) اجرا کنند».[5]

این گروه نخبگان، که در میان آنها شاعر و نویسنده و روزنامه‌نگار و صاحب منصب قشون و کارمند دولت و سیاستمدار دیده می‌شد، خاستگاه گرایشی بودند که می‌توان آن را «ناسیونالیسم متمدن ساز» نامید. هدف این نخبگان تبدیل جامعهٔ سنتی و چند پاره به

---

1. Badie, 1986, 180-181.
2. Richard, 1993, 151-156.
3. Badie, 1986, 182.

۴. *کاوه*، ۱۹۱۸، ۲۹ / ۳۰: ۱۰-۱۲.

۵. *کاوه*، ۱۹۲۱، ۸: ۳؛ دربارهٔ کاوه نک: میلانی، ۱۳۶۹، ۵۰۴-۵۱۹.

یک دولت ـ ملت مدرن بود. آنان مدرن سازی را به غربی سازی (و نه ضرورتاً به اندیشه‌های دموکراتیک غرب) پیوند می‌زدند. در نظر آنان، گذشته در دستگاه اداری بی لیاقت، هرج و مرج قبیله‌ای، قدرت علمای دین و ناهمگنی اجتماعی تجلی می‌یافت، حال آن که آینده پهنهٔ تحققِ همسانیِ فرهنگی، هماهنگیِ سیاسی و همگنی قومی بود. برای فهم بهتر محتوای اعتقادی و اصول سیاسی این جریان، که ایدئولوژی رسمی رژیم رضاشاه (۱۹۲۵-۱۹۴۱) را تشکیل می‌داد، خوب است که برخی از محافل روشنفکرانهٔ این دوران و نشریاتشان را از نظر بگذرانیم: *کاوه* (۱۹۱۶-۱۹۲۲)، *ایرانشهر* (۱۹۲۲-۱۹۲۷)، *فرنگستان* (۱۹۲۴-۱۹۲۵) و *آینده* (۱۹۲۵-۱۹۲۸). فضای ایدئولوژیک دوران گذار از سلطنت قاجارها به پهلوی زیر نفوذ این نشریات بود که به آن جهت می‌دادند.

www.tabarestan.info تبرستان

ویژگی‌های ایدئولوژی «ناسیونالیسم متمدن ساز» غرب گرایی، دین زدایی و گرایش به تمرکز قدرت سیاسی و فرهنگی است.

تقی‌زاده (۱۸۷۸-۱۹۷۰)، مدیر مجلهٔ *کاوه*، در مقاله‌ای مشهور اعلام کرد که هدف مجلهٔ *کاوه* ترویج تمدن اروپایی در ایران و مبارزه با تعصب است. وی می‌نویسد «قبول و ترویج تمدن اروپا بلاشرط و قید و تسلیم مطلق شدن به اروپا و اخذ آداب و عادات و رسوم و تربیت و علوم و صنایع و زندگی و کل اوضاع فرنگستان بدون هیچ استثنا (جز از زبان) راه کامیابی است». در یک کلام «ایران باید ظاهراً و باطناً، جسماً و روحاً فرنگی مآب شود و بس».[۱]

کاظم‌زادهٔ ایرانشهر، مدیر مجلهٔ *ایرانشهر*، در مقاله‌ای با عنوان «دین و ملیت» دیدگاه‌هایش را در خصوص دنیوی کردن جامعه بیان می‌کند. به عقیدهٔ او دنیوی کردن به این معناست که با ایجاد پهنه‌هایی از فعالیت که زیر نظارت دین نباشند، جامعه از قیمومیت علما آزاد شود. به گمان او، برای نیل به چنین هدفی، باید: ۱) دین را از خرافات پیراست، ۲) امور عرفی و شرعی را از یکدیگر جدا کرد (امتناع قاطع از آمیختن دین با سیاست و حکومت دینی)، ۳) اصول دینی را با توجه به شرایط دنیای مدرن پذیرفت.[۲]

بر طبق این برداشت جدید، دین به عنوان عامل اصلی همبستگی اجتماعی باید جایش را به ملت دهد. این جایگزینی حل مسئلهٔ همزیستی هویت اسلامی و فرایند غربی شدن را امکان پذیر می‌سازد. چه هویت جدید ملی مدعی آن است که اسلام را باید به صورت امری شخصی درآورد.

ویژگی دیگر این «ناسیونالیسم متمدن ساز» گرایش به وحدت سیاسی است که بیانگر

---

۱. *کاوه*، ۱۹۲۰، ۱: ۲.
۲. *ایرانشهر*، ۱۶۲۳، III / ۱-۲: ۵.

تمایل به دفاع از همبستگی ملی و تقویت آن است. در تمام سطوح ـ اخلاقی، اجتماعی، سیاسی، زبانی و اداری ـ گرایش یکسان به مبارزه با خرده نگری، به کاستن از اختلاف عقاید و به از میان بردن بذر نفاق داخلی دیده می‌شود. محمود افشار مدیر مجلهٔ آینده، در نخستین سر مقاله‌اش (ژوئن ۱۹۲۵) چنین می‌نویسد:

> ایده‌آل یا مطلوب سیاسی ما حفظ و تکمیل وحدت ملی ایران است (...) مقصود ما از وحدت ملی ایران وحدت سیاسی، اخلاقی و اجتماعی مردمی است که در حدود امروز مملکت ایران اقامت دارند. این بیان شامل دو مفهوم دیگر است که عبارت از حفظ استقلال سیاسی و تمامیت ارضی ایران باشد، اما منظور از کامل کردن وحدت ملی این است که در تمام مملکت زبان فارسی عمومیت یابد، اختلافات محلی از حیث لباس، اخلاق و غیره محو شود و ملوک‌الطوایفی کاملاً از بین برود، کُرد و لُر و قشقایی و عرب و ترک و ترکمن و غیره با هم فرقی نداشته باشند، هر یک به لباسی ملبس و به زبانی متکلم نباشد (...) به عقیدهٔ ما تا در ایران وحدت ملی از حیث زبان، اخلاق، لباس و غیره حاصل نشود در هر لحظه برای استقلال سیاسی و تمامیت ارضی ما احتمال خطر می‌باشد. اگر ما نتوانیم همهٔ نواحی و طوایف مختلفی را که در ایران سکنی دارند یکنواخت کنیم، یعنی همه را به تمام معنی ایرانی نماییم آیندهٔ تاریکی در انتظار ماست.[۱]

مسئلهٔ مطرح شده در این سرمقاله این است که چگونه می‌توان عصبیت‌های سنتی ـ قبیله‌ای، محلی، دینی، زبانی و قومی ـ را کنار گذاشت و تمام افراد جامعه را در چارچوب دولت ـ ملت مدرن گرد آورد و از این رهگذر از یک چهل تکهٔ قومی و زبانی ملتی یگانه ساخت.

راه حلی که محمود افشار پیشنهاد می‌کند سیاست اتحاد ملی است. این اتحاد تحقق نمی‌یابد مگر آن که زبان، ادبیات و تاریخ ایران در همه جای کشور و به ویژه در آذربایجان، کردستان، خوزستان و بلوچستان و جز آن با تأسیس مدارس ابتدایی و برقراری تعلیمات عمومی اجباری و رایگان رواج یابد. همچنین لازم است که از طریق راه آهن ارتباطی سریع و ارزان میان نقاط مختلف کشور برقرار شود تا اهالی تمام مناطق بتوانند با یکدیگر در آمیزند. باید عشایر فارسی زبان را در نواحی غیر فارسی زبان، و بالعکس اسکان داد؛ تقسیمات اداری کشور را تغییر داد؛ نام‌های «آذربایجان»، «خراسان»، «کرمان»، «عربستان» و نظایر آنها را کنار نهاد و اسامی ترکی و عربی محل‌ها را ـ که باز ماندهٔ حملات بیگانگان

---

۱. آینده، ۱۳۰۴، ۱: ۵.

است - عوض کرد؛ استفاده از زبان‌های بیگانه (ترکی، عربی و غیره) را در محاکم، مدارس، ادارات و قشون ممنوع کرد؛ و به پیشرفت نواحی مختلف کمک کرد.

بدین ترتیب، ناسیونالیسم رمانتیک روشنفکران سدهٔ نوزدهم و میهن دوستی لیبرال مشروطه خواهان که بر کثرت گرایی سیاسی، مساوات طلبی و ارزش نهادن بر فکر حاکمیت ملی استوار بود در دههٔ ۱۹۲۰ / ۱۳۰۰ جای خود را به «ناسیونالیسم متمدن ساز» داد که بر برداشتی اثباتی، آمرانه و اراده‌گرا مبتنی بود. «امروزی بودن» و «تمدن» دو قائمهٔ اصلی این برداشت تازه هستند.

www.tabarestan.info تبرستان

سیروسلوک این نسل از روشنفکران ایرانی یادآور گفت‌وگوی دو تن از شخصیت‌های رمان *جود گمنام* است:

- «تو چقدر متجددی!»

- «تو هم اگر به اندازهٔ من در قرون وسطا زندگی کرده بودی همین قدر متجدد می‌شدی».[1]

س. آیا می‌توان گفت که برخی از روشنفکران و نخبگان آلمان دوست ایرانی مانند تقی‌زاده و جمالزاده معتقد بودند که از راه ناسیونالیسم در ایران می‌توان به جامعهٔ مدنی رسید؟

ج. تجربهٔ تلخ انقلاب مشروطیت و این واقعیت که مشروطه خواهان پس از دست یافتن به قدرت نتوانستند دگرگونی‌های سیاسی و اجتماعی - اقتصادی‌یی را که این همه در انتظارش بودند جامهٔ عمل بپوشانند سبب پیدایش این فکر شد که توده‌های بی حس و حرکت که به سنت چند هزار سالهٔ تبعیت و اطاعت خو کرده‌اند هنوز نمی‌توانند سرنوشت خود را در دست گیرند و باید آموزش ببینند. در نتیجه نهضت نوزایی ایران باید به جای کوشش در راه دست یابی به قدرت دست به انجام اصلاحات اجتماعی و فرهنگی بزند. این فکر به درجات و اشکال متفاوت در میان تقریباً تمامی روشنفکران ایرانی این دوره دیده می‌شود. مثلاً نشریهٔ *کاوه* پیشنهاد می‌کند که ساختار حاکمیت سنتی از بیخ و بن تغییر کند و جایش را به حاکمیتی منطقی - عقلانی بسپارد. به عقیدهٔ این نشریه شکل‌گیری «جامعهٔ مدنی» از نیل به قدرت سیاسی مهم‌تر است.

نوعی دیگر از واکنش در برابر شکست انقلاب مشروطه را در مجلهٔ *فرنگستان* می‌بینیم که احمد فرهاد، مصطفی کاظمی (مشفق)، غلامحسین فروهر و تعدادی از دانشجویان ایرانی مقیم آلمان در برلین منتشر می‌کردند. *فرنگستان* به لحاظ شکل و محتوا

1. Hardy, 1950, 147

بسیار عقب‌تر از *کاوه* و *ایرانشهر* است. ویژگی این مجله لحن پرخاشگرانهٔ آن نسبت به اسلام و علماست. به عقیدهٔ *فرنگستان*، انقلاب سیاسی بدون انقلاب فکری و دینی بی‌نتیجه است زیرا وقتی دینداران متعصب تعلیم جغرافیا را در مدارس ممنوع می‌کنند و یا کشتار یهودیان را تبلیغ می‌کنند، صحبت از انقلاب سیاسی یا اجتماعی مسخره نیست؟ ابراهیم مهدوی در مقاله‌ای خواستار بسته شدن مدارس دینی شد. به گمان او بهتر آن است که سرمایه‌ای که صرف این مدارس می‌شود در راه گسترش آموزش و پرورش جدید به کار رود.[۱]

www.tabarestan.info تبرستان

نویسندگان *فرنگستان*، سرخورده از تجربهٔ مشروطیت و عملکرد معیوب دموکراسی در کشوری عقب مانده مانند ایران و متأثر از فاشیسم نوظهور در اروپا، عقیده داشتند که ایران رها شده از دست استبداد شاهنشاهی نیازمند «دیکتاتور ایدآل‌دار» است. به عقیدهٔ آنها باید مردم ایران را از آزادی محروم کرد. زیرا «مردمی که جز آلت دست این و آن شدن کاری ندارند (...) افراد ملتی که از هفت ملیون جمعیت آن پنج ملیون از حیث فکر با بشر اولیه و بوزینه‌ها (...) مساوی می‌باشند لایق آزادی نیستند».[۲] به نظر کاظمی «تنها یک دیکتاتور ایدآل دار» می‌تواند به این وضع خاتمه دهد. باید مطبوعات را توقیف کرد، مجلس را تعطیل کرد، قدرت علما را محدود کرد و مقدمات انقلاب اجتماعی را فراهم آورد.[۳]

اصلاحات پیشنهادی ملّیون متمدن ساز را حکومت رضاشاه (۱۹۲۵-۱۹۴۰) متحقق ساخت. بدین ترتیب، گورکن آرمان‌های دموکراتیک و آزادی خواهانهٔ ناسیونالیست‌های سدهٔ نوزدهم و نیز میهن پرستان مشروطه خواه مجری وصایای همین ناسیونالیست‌ها و میهن‌پرستان در زمینهٔ نوسازی مادی و فنی جامعه شد.

---

۱. *فرنگستان*، ۱۳۰۳، ۳: ۱۳۰-۱۳۴.
۲. *فرنگستان*، ۱۳۰۳، ۵: ۲۰۸-۲۰۹.
۳ *فرنگستان*، ۱۳۰۳، ۴: ۱۶۰.

تبرستان
www.tabarestan.info

تأثیر مهاجرت بر مدرن شدن ایران

گفت‌وگو با ویدا ناصحی ـ بهنام*

س. به عقیدهٔ شما مهاجرت چه تأثیری در مدرن شدن ایران در پایان قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم داشت؟

ج. یکی از عوامل مهم در روند مدرن شدن کشورهای در حال توسعه جابه‌جایی جمعیت به سوی کشورهای توسعه یافته‌تر است. مدرن شدن یک مفهوم غربی است و بنابراین انتقال نظری و عملی این مفهوم نمی‌تواند بدون آشنایی مستقیم تحقق یابد. ممکن است که انگیزه‌های جا به جایی مردم اقتصادی یا اجتماعی ـ سیاسی باشند و یا کسب علم، مانند جوانانی که برای تحصیلات پیشرفته‌تر به کشورهای غربی می‌روند. بنابراین می‌توان از دو نوع جابه‌جایی کاملاً متمایز صحبت کرد: جابه‌جایی «غیرارادی» و جا به جایی «ارادی». اگر بخواهیم تاریخ ایران در دو قرن اخیر و نقش مهاجران در روند مدرن شدن کشور را بررسی کنیم، نخست لازم است که علل بروز امواج مختلف مهاجرت را معین کنیم. نخستین موج در آغاز قرن نوزدهم پدید آمد و ناشی از فقری بود که کارگران و صنعتگران را مجبور کرد که به دنبال کار ایران را ترک کنند. به دنبال آن، فشار اجتماعی ـ سیاسی

* ویدا ناصحی ـ بهنام دکترای جامعه‌شناسی خود را در سال ۱۳۵۶ از دانشگاه سورین پاریس دریافت کرد. وی استادیار دانشکدهٔ علوم‌اجتماعی دانشگاه تهران از ۱۳۵۶ تا ۱۳۵۹ و سرپرست بخش روان شناسی اجتماعی در «مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقات اجتماعی» دانشگاه تهران بود. او از سال ۱۳۵۹ تا ۱۳۶۶ در فرانسه به تدریس در دانشگاه نانتر پاریس پرداخت و در مؤسسات ملی و بین‌المللی مختلف به تحقیق مشغول شد. وی صاحب تألیفات متعدد به فارسی، انگلیسی و فرانسوی دربارهٔ خانواده و مهاجرت است.

داخلی روشنفکران را در جست‌وجوی افکار آزادیخواهانه و مخالفان انقلابی را به دنبال سرزمینی امن وادار به عزیمت کرد؛ این تبعیدیان به خصوص به سوی کشورهای غربی رفتند. بدین سبب اینان در تمام طول تبعیدشان گرفتار نوعی احساس گناه شدند و دائماً در اندیشهٔ سرزمین مادریشان بودند. به این دلیل است که مهاجران ایرانی، با هر انگیزه‌ای که به مهاجرت دست زده باشند، همیشه برانگیزانندهٔ فکر، حامل اندیشه‌های مدرن، ناقل ارزش‌های آزادیخواهانه و محرک نهضت‌های سیاسی بودند.

www.tabarestan.info تبرستان

س. *نخستین موج مهاجرت در چه تاریخی اتفاق افتاد؟*

ج. نخستین موج، کارگران ایرانی‌یی هستند که به روسیه می‌روند. جنگ ایران و روسیه کشور را به ورشکستگی کشانیده بود. روس‌ها، پس از شکست ایران و اشغال قفقاز در سال ۱۸۲۸/ ۱۲۴۴، پرداخت هرگونه مالیات را در نواحی اشغال شده به مدت چهار سال لغو کردند. این امر موجب مهاجرت وسیع کشاورزان و صنعتگران ایرانی به روسیه شد؛ در میان این عده ۶۰۰۰۰ ارمنی هم بودند که مجبور بودند سه برابر مسلمانان مالیات بپردازند. این موج تا سال ۱۹۰۵ /۱۳۲۳ هـ ق ادامه یافت و چنان تأثیری بر کشاورزی و صنعت در ایران گذارد که به قحطی منجر شد. می‌دانیم که تعداد مهاجران ایرانی به روسیه در این دوره بالغ بر ۳۰۰۰۰۰ نفر بوده است که غالب آنان کارگر معدن بودند. در میان این عده بازرگانان باسوادی هم بودند که کشور را به خاطر جاذبهٔ ارزش‌های غربی ترک کردند.

باید خاطر نشان کرد که هر چند که اکثریت ایرانیان این دوره بی‌سواد یا کم سواد بودند، ولی به مرور زمان با مظاهر ترقی آشنا شدند و افکار و خلقیاتشان تحول یافت. مهاجران ایرانی دو مدرسه در باکو به نام‌های «اتحاد» و «تمدن» تأسیس کردند، و دو مجله نیز به نام‌های *نوروز* و *حقایق* منتشر کردند که به ایران می‌رسیدند و دست به دست می‌شدند و حتی مشترکینی هم داشتند. همین جامعهٔ مهاجران است که در آغاز قرن بیستم «کمیتهٔ سوسیال ـ دموکرات‌های ایران» یا «اجتماعیون عامیون» را در باکو پایه گذاری می‌کند. مؤسسان آن چند تن از انقلابیون اهل تبریز بودند؛ و عده‌ای نیز، از ایرانیان ساکن قفقاز و برخی از بازرگانان و کسبهٔ گیلانی و آذربایجانی الاصل ساکن تفلیس و باکو در میان اعضای آن جای داشتند. این کمیته در آن زمان ۶۰۰۰ عضو داشت و پس از مدتی شعباتی در شهرهای بزرگ ایران مانند تهران، مشهد، رشت، تبریز و اصفهان دایر کرد. سرپرست شعبهٔ آن در تهران حیدر عمواوغلی بود که در سال ۱۹۱۰ / ۱۳۲۸ هـ ق به فرانسه پناهنده شد. این کمیته یکی از نخستین گروه‌هایی بود که در قیام مشروطه فعالانه شرکت داشت.

در این زمان میرزا فتحعلی آخوندزاده در تفلیس بود. او فرزند یک ایرانی مهاجر بود و به شدت به مسائل ایران علاقه داشت و رسالاتی تند علیه استبداد و عقب‌ماندگی ایران می‌نوشت. مهم‌ترین اثرش *مکتوبات* است که در آن چند مفهوم را که تا آن زمان برای ایرانیان ناشناخته بودند و پایه و اساس مدرنیته در آن زمان به شمار می‌رفتند، تعریف و تفسیر می‌کند. برخی از این مفاهیم را او با دقت تمام تعریف می‌کند، از جمله: پیشرفت، استبداد، تحجر، انقلاب، تغییر،سیاست و شورا. همچنین در کتابش از آثار فیلسوفان و دانشمندان غربی، همچون ولتر، کوپرینک و نیوتن، نیز سخن می‌گوید. او پیوسته از مسائل اجتماعی ایران، به خصوص وضعیت رقت بار زنان در ایران، صحبت می‌کند. وی با تعدد زوجات و حجاب به مخالفت بر می‌خیزد و از آزادی و برابری زنان دفاع می‌کند.

www.tabarestan.info تبرستان

س. *حال از دومین موج مهاجرت ایرانیان به اروپا صحبت کنید که انگیزهٔ سیاسی و فکری داشت.*

ج. در این جا با دو نوع مهاجر رو به رو هستیم، کسانی که مجبورند کشور را ترک کنند و کسانی که، چون نمی‌توانند جو خفقان آور کشور را تحمل کنند، برای ادامهٔ زندگی به جای دیگر می‌روند. در میان گروه نخست بابی‌ها دیده می‌شوند که پس از محکومیت و اعدام هم‌مسلکانشان در سال ۱۲۶۷ هـ ق ایران را ترک می‌کنند. به دنبال این مهاجرت، مهاجرت روشنفکران ترقیخواهی که مقامات آن‌ها را، به بهانهٔ بابی‌گری، تحت تعقیب قرار می‌دهند، شروع می‌شود. این موج تا سال ۱۳۲۳ ادامه می‌یابد و مهاجران در کشورهای پیرامون ایران، یعنی ترکیه، قفقاز و مصر ساکن می‌شوند. برخی از آنان بعداً به پایتخت‌های اروپایی، مانند پاریس، برلین،و لندن می‌روند و این شهرها را تبدیل به مراکز افکار ترقیخواهانهٔ ایرانیان تبعیدی می‌کنند. این نخبگان تبعیدی نقش بسیار مهمی در زمینه‌سازی انقلاب مشروطهٔ سال ۱۳۲۴ هـ ق بازی کردند. نوشته‌های آنان در شهرهای ایران دست به دست می‌گشت و روحیهٔ انقلابی را تقویت می‌کرد. به همت آنان چندین روزنامه و هفته نامه در خارج منتشر شد: *اختر* (استانبول، ۱۲۹۲)، *قانون* (لندن، ۱۳۰۸)، *ثریا* و *حکمت* (قاهره، ۱۳۱۱)، *حبل المتین* (کلکته،۱۳۱۲) و تعدادی دیگر.

س. *می‌توانید چند تن از این تبعیدی‌ها را نام ببرید؟*

ج. فقط از مشهورترین آنها نام می‌برم: احمد طالبوف، میرزا آقا خان کرمانی، سید جمال الدین اسد آبادی و ملکم خان. طالبوف اصلاً آذربایجانی بود، و ایران را در شانزده سالگی به قصد تفلیس ترک کرد. او در *کتاب احمد*، در گفت و گوهای میان یک پدر و پسر، از

کمبودها و محرومیت‌های جامعهٔ ایرانی زمان خود یاد می‌کند. در *سفرنامهٔ* خود از بی‌لیاقتی نظام خودکامه، عقب‌افتادگی مردم، لزوم یک نظام حقوقی، وضع رقت بار بهداشت عمومی و آموزش و پرورش، عقب‌ماندگی صنعتی و جز آن صحبت می‌کند. مکاتباتش با دهخدا در سال ۱۳۲۶ نشان‌دهندهٔ میل عمیق او به بازگشت ایرانیان تبعیدی به وطن است؛ به عقیدهٔ او یگانه داروی درمان عقب‌ماندگی کشور همین است: «آرزو می‌کنم که در آینده‌ای نزدیک تمام این جداماندگان از وطن به مملکت بازگردند و کشتی در حال غرق وطن را به ساحل سلامت برسانند».

میرزا آقاخان کرمانی در سال ۱۳۰۶ هـ ق به ترکیه فرار کرد. طی اقامت در آن جا ترکی و فرانسوی را فرا گرفت و با اندیشه‌های فیلسوفان عصر روشنگری و افکار سوسیالیستی آشنا شد. در ترجمهٔ کتاب معروف جیمز موری به، *حاجی بابای اصفهانی*، همکاری کرد، و به انتقادات تند از سلسلهٔ قاجار، استبداد پادشاهی و سوءاستفاده‌های روحانیون پرداخت. کرمانی با روزنامه‌های *اختر* و *قانون* همکاری می‌کرد و توزیع *قانون* را در ایران بر عهده گرفت. او در سال ۱۲۹۲ هـ ق دست به ترجمهٔ قانون اساسی عثمانی مدحت پاشا زد و برای نخستین بار ایرانیان را با قوانین ترقیخواهانهٔ یک کشور مسلمان همسایه آشنا کرد. سرانجام در سال ۱۳۱۴ پلیس عثمانی کرمانی را به مقامات حکومت قاجاریه تحویل داد و آنان هم او را با دو تن از یارانش اعدام کردند.

در همین زمان، میرزا ملکم خان، پس از اتمام تحصیلاتش در فرانسه (۱۲۶۸ هـ ق) به ایران باز می‌گردد. او، با کمک چند شخصیت سیاسی دیگر، اولین لژ فراماسونری ایران را بر پا می‌کند. چندی بعد مجبور می‌شود که ایران را ترک کند و به لندن باز گردد، چون که *کتابچهٔ غیبی* را که از *تنظیمات* ترکیه نشأت گرفته بود به فارسی می‌نویسد و مورد غضب ناصرالدین شاه واقع می‌شود. در لندن در سال ۱۳۰۸ روزنامهٔ *قانون* را پایه گذاری می‌کند که تا سال ۱۳۱۶ منتشر می‌شود.

چهرهٔ درخشان دیگر این دوره مستشارالدوله است. او کنسول ایران در پاریس در فاصلهٔ سال‌های ۱۲۸۲ تا ۱۲۸۵ هـ ق بود. او، تحت تأثیرافکار روشنگری و انقلاب فرانسه، در سال ۱۲۸۶ هـ ق قانون اساسی فرانسه را با عنوان یک *کلمه* به فارسی ترجمه می‌کند. او هم متهم به توطئه علیه دولت قاجار می‌شود و به خراسان تبعید می‌گردد و در سال ۱۳۱۳ در آن جا می‌میرد.

باید از سیدجمال‌الدین اسدآبادی نیز نام برد که در آغاز قرن بیستم ابتدا به ترکیه و سپس به اروپا می‌رود و در آن جا به کمک شیخ‌محمد عبده، روزنامهٔ *عروة الوثقی* را، با اندیشهٔ اتحاد اسلام و مخالفت با سلطه‌طلبی، بنیاد می‌گذارد. مجموعه آثار او نقشی

www.tabarestan.info تبرستان

عمده در معرفی افکار مدرن به ایرانیان بازی می‌کند. سیدجمال‌الدین راجع به ایرانیان تبعیدی می‌گوید: «هزاران تن از ما مجبور شده‌اند مملکتشان را ترک کنند و بروند در قفقاز، ترکیه یا اروپا زندگی کنند. در استانبول ایرانیانی را دیدم که با دست‌های ظریفشان کارهای بسیار سخت می‌کردند..... تفحص بیشتر نشان می‌دهد که بیش از یک پنجم جمعیت ایران در خارجه زندگی می‌کنند.» ممکن است که او در مورد تعداد ایرانیان تبعیدی مبالغه کند، اما مسلماً توصیف او از وضعیت اجتماعی و اقتصادی این بخت برگشتگان دور از حقیقت نیست.

تبرستان www.tabarestan.info

س. پس از انقلاب مشروطه در سال ۱۳۲۴ هـ ق موج جدیدی از مهاجرت پدید می‌آید. ویژگی‌های این موج چیست؟

ج. دورهٔ تازه‌ای از استبداد موسوم به «استبداد صغیر» موجب این موج مهاجرت شد، اما این بار مقصد اروپا و ترکیه بود. استانبول، برلین، پاریس و لندن بدل به مراکزی برای انتشار افکار آزادیخواهانه و ترویج فرهنگ ایرانی شدند، فرهنگی که برخی افراد بومی را نیز تحت تأثیر قرار داد و آنان را به تشویق روشنفکران ایرانی در تبعید ترغیب کرد. نتیجهٔ این جا به جایی تازه انتشار نشریات سیاسی و فرهنگی و نیز تعداد زیادی آثار ترجمه شده بود. در میان چهره‌های برجستهٔ این موج تازه، مخصوصاً باید از علی‌اکبر دهخدا یاد کرد که پس از قتل میرزاجهانگیرخان، مدیر روزنامهٔ *صوراسرافیل*، در سال ۱۳۲۵ هـ ق به فرانسه رفت؛ دهخدا سردبیر *صوراسرافیل* در ایران بود.او سپس به سوییس رفت و در سال ۱۳۲۶ انتشار *صوراسرافیل* را به صورت هفتگی در آن جا از سر گرفت. چندی بعد انتشار این نشریه به علت مشکلات چاپ و توزیع، متوقف شد. دهخدا سپس، تا زمان پیروزی نهایی انقلاب، به همکاری با روزنامهٔ *سروش* استانبول پرداخت.

باید از مجلهٔ *ایرانشهر* هم صحبت کنیم که در سال ۱۳۳۱ هـ ق در پاریس به همت عده‌ای از ایرانیان مهاجر، به خصوص ابراهیم پورداوود و محمد قزوینی، تأسیس شد. هدف این روزنامه، همان‌طور که در نخستین شماره‌اش آمده «تأسیس روزنامه‌ای» بود «که بتواند اطلاعات لازم در اختیار هموطنان مانده در ایران قرار دهد». آنان همچنین جلساتی را برپا کردند (۱۳۳۱ تا ۱۳۳۳) که در آنها سخنرانان ایرانی و فرانسوی شرکت داشتند (از جمله، خانم ماریلی مارکویچ /Marylie Markovitch، آقای پل کازانووا استاد کلژ دو فرانس، ژولین ونسون /Julien Vinson، آنتوان کابوتن /Antoine Caboton، هانری رُنار /H. Renard، رنه برانکور/René Brancour....). نخستین شماره در سال ۱۳۳۳ هـ ق منتشر شد. مطالب آن اساساً دربارهٔ آزادی ایران و آیندهٔ آن بود؛ در این شماره مقالاتی به

مقایسهٔ انقلاب فرانسه با انقلاب مشروطه و نیز توطئهٔ محمدعلی شاه و درباریانش علیه انقلاب مشروطه اختصاص یافته بود. در مقاله‌ای آمده بود که: «انقلاب ایران کما بیش به انقلاب فرانسه شبیه است. باید ایرانیان در برابر مشکلات مقاومت کنند، همان‌طور که فرانسوی‌ها چنین کردند و با مشکلات جنگیدند.» جنگ جهانی اول انتشار این روزنامه را متوقف ساخت.

یک سال بعد گروهی از روشنفکران ایرانی، به دعوت تقی‌زاده، در برلین گرد آمدند و «کمیتهٔ ملیون ایرانی» را برپا کردند. حکومت آلمان، که در آن زمان با انگلیسی‌ها و روس‌هایی که ایران را اشغال کرده بودند می‌جنگیدند، از این کمیته حمایت می‌کرد. این روشنفکران از سال ۱۳۳۴ مجلهٔ *کاوه* را راه انداختند که در طول یک دهه، مجلاتی دیگر، به خصوص *ایرانشهر* و *فرنگستان*، راه آن را ادامه دادند. این مجلات، علیرغم محتوای سیاسیشان به تعداد وسیع در ایران توزیع می‌شدند و مرتباً تعداد نمایندگان و مکان های فروش را اعلام می‌کردند.

انتشار *کاوه* دو دوره دارد. دورهٔ اول، در زمان جنگ (۱۳۳۳ تا ۱۳۳۹ هـ ق) اساساً حاوی مقالاتی است در حمایت از آلمان و علیه عملیات روسیه و انگلستان. در دورهٔ دوم (ژانویهٔ ۱۹۲۰ تا دسامبر ۱۹۲۱ /دی ۱۲۹۸ تا دی ۱۲۹۹)، *کاوه* اساساً به مسائل ترقی ایران و تبلیغ افکار غربی می‌پردازد و به این منظور دست به مبارزه‌ای بی‌امان با تعصبات و تحجر مذهبی می‌زند. در این‌جا باید از مقالهٔ معروف تقی‌زاده صحبت کرد که حکم بیانیهٔ سیاسی او را دارد و در این جمله خلاصه می‌شود: «باید بدون هیچ شرطی تمدن اروپایی را پذیرفت و ترویج کرد، و بدون هیچ استثنایی آداب، اخلاق، تعلیم و تربیت، علم، صنعت و حتی روش زندگی آنان را اخذ کرد. خلاصه همه چیز به جز زبان». این بیانیه به نوعی نشانهٔ شیفتگی ایرانیان این دوره در برابر غرب و میل شدید آنان به مدرن ساختن ایران به هر قیمتی است.

کاظم‌زادهٔ ایرانشهر، که در انتشار *کاوه* با تقی‌زاده همکاری داشت، در سال ۱۳۰۱ ش مجله‌ای به نام *ایرانشهر* در برلین تأسیس کرد که هیچ ارتباطی به مجلهٔ *ایرانشهر* که در هشت سال پیش از آن در پاریس منتشر شد نداشت. گرایش این مجله به جانب مسائل اجتماعی ـ فرهنگی و هدفش ترویج مفاهیم غربی بود. مقالات *ایرانشهر* مخصوصاً در مورد مسائلی همچون دموکراسی، حکومت جدا از دین، هویت ملی و نیز ضرورت اصلاحات در تعلیم و تربیت بودند. «جهان زنان» عنوان سلسله‌ای از مقالات این مجله بود که به مسئلهٔ مسؤولیت زن جدید، آموزشش، بهداشتش، نقشش در زندگی اجتماعی کودکان، و نیز معایب حجاب اختصاص داشت. مجلهٔ *فرنگستان* در سال ۱۳۰۳ ش در

برلین منتشر شد. این مجله نخستین مجلهٔ فارسی بود که گروهی از دانشجویان ایرانی (حسن مقدم، مشفق کاظمی، احمد فرهاد) پس از جنگ منتشر کردند. در این مجله مقالات جمال زاده، تقی ارانی، ابراهیم مهدوی و عده‌ای دیگر به چاپ می‌رسیدند: این مجله نیز هدف خود را مبارزه با جهل و خرافات و دور ساختن ایران از تعصب و تحجر اعلام کرده بود.

س. اگر ممکن است از موج سوم مهاجرت ایرانیان به غرب صحبت کنید. این موج از حدود سال ۱۳۰۰ شروع می‌شود و به انقلاب سال ۱۳۵۷ ختم می‌شود. این بار نه روشنفکران و نه بازرگانان بلکه دانشجویان دست به مهاجرت می‌زنند.

www.tabarestan.info تبرستان

ج. به عقیدهٔ من نمی‌توان از یک موج بزرگ مهاجرت در این دوره صحبت کرد. اینان دانشجویانی بودند که به غرب می‌رفتند و غالب آنان به کشور باز می‌گشتند و در مدرن کردن آن شرکت می‌کردند. در عین حال، اقلیتی هم به دلیل مخالفت عقیدتی با قدرت حاکم به غرب پناهنده شدند. اعزام دانشجویان ایرانی به اروپا واقعهٔ مهمی در تاریخ کشور است و لازم است که در مورد آن بیشتر تأمل شود. در سال ۱۲۷۴ هـ ق نخستین سفیر حکومت قاجار به همراه ۴۲ دانشجو به فرانسه می‌رسد؛ این افراد در مدارس عالی فرانسه به تحصیل می‌پردازند. ژول تیبوری /Jule Thieury در سال ۱۲۷۷ اینان را «فرزندان ایران» می‌نامد. اینان نخستین موج دانشجویانی هستند که با اندیشه‌های لیبرال، افکار عصر روشنگری، پوزیتیویسم آگوست کنت و شعارهای انقلاب فرانسه آشنا می‌شوند. مشهورترین آنان میرزاملکم‌خان است.

از سال ۱۳۰۹ ش تا جنگ جهانی دوم تعداد دانشجویان ایرانی در اروپا افزایش یافت. در سال ۱۲۹۹، رضاخان نخستین گروه دانشجویان را برای ادامهٔ تحصیل به فرانسه فرستاد. با شروع جنگ و اشغال ایران به دست قوای متفقین، تماس ایرانیان با غرب ابعاد تازه‌ای یافت. صنعتی شدن کشور در زمان رضاشاه آغاز شده بود، با شروع برنامه ریزی اقتصادی در دههٔ ۱۳۳۰ شتاب بیشتری گرفت. کشور نیاز شدید به متخصص داشت و دولت جوانان را تشویق می‌کرد که برای کسب تحصیلات عالی‌تر به غرب بروند. هجوم به غرب چنان ابعادی یافت که در سال ۱۳۵۶ تعداد دانشجویان ایرانی خارج از کشور به ۸۰۰۰۰ نفر بالغ می‌شد. به این ترتیب در طی ۴۰ سال، دانشجویان بسیار برای ادامهٔ تحصیل به خارج رفتند. اکثر آنان به کشور بازگشتند. اینان نخبگانی را تشکیل دادند که در کار مدرن سازی ایران شرکت کردند. نخستین کار این نخبگان تأسیس دولت جدید (دولت - ملت) و ارتش مدرن بود. آنان پایه‌گذار مدارس امروزی و مؤسسات قضایی مدرن بودند

و از این طریق توانستند آموزش و پرورش و امور قضایی را از اختیار روحانیون خارج کنند. مفهوم وحدت ملی را آنان مطرح ساختند که اوج آن را در جنبش ملی شدن صنعت نفت به رهبری دکتر مصدق می‌بینیم.

در دههٔ ۱۳۳۰ برنامه ریزی اقتصادی و اجتماعی با ورود دانشجویان تربیت شده در خارج، به خصوص آمریکا، شروع شد و سه دهه ادامه یافت. باید از تأثیر آموزش و پرورش غربی بر وضعیت زنان در ایران نیز سخن گفت. زنانی که با ارزش‌های غربی آشنا شده بودند در دههٔ ۱۳۰۰ دست به تشکیل انجمن‌هایی زدند و حقوق خود را مطالبه کردند. زنان، با اتکا به حمایت عدهٔ کمی از مردان و سپس با پشتیبانی محمدرضاشاه که می‌خواست تصویری مدرن از جامعهٔ ایران به دست دهد، به حقوقی دست یافتند که برای آزادی آنان ضروری بود.

از سوی دیگر، آن عده از دانشجویان که سیاسی‌بودند و مستقیماً تحت تأثیر نهضت‌های غرب قرار داشتند، دست به مبارزهٔ سیاسی علیه حکومت شاه زدند. آنان شاه را به دلیل فقدان آزادی بیان، و وجود بی‌عدالتی اجتماعی، و فساد طبقهٔ مدیران و کارگزاران ـ که با ورود دلارهای نفتی در دههٔ ۱۳۵۰ شدت بیشتری یافت ـ مورد حملهٔ شدید قرار می‌دادند. بسیاری از این دانشجویان مجبور بودند که همچون پناهندهٔ سیاسی در کشورهای غربی بمانند. شمار روزنامه‌ها، مجلات و جزوه‌هایی که گروه‌های مختلف سیاسی در این دوره منتشر و توزیع کردند آن قدر زیاد است که نمی‌توان در این گفت‌وگو از آنها نام برد.

در سال ۱۳۴۰ «کنفدراسیون دانشجویان ایرانی خارج از کشور» تشکیل شد. این سازمان تمامی دانشجویان مخالف را، صرف‌نظر از ایدئولوژی‌های مختلفشان، در خود گرد می‌آورد. تعداد این دانشجویان، که در سراسر جهان پراکنده بودند، هرگز از مرز چند هزار نفر فراتر نرفت، اما فعالیت‌های آنان وسیعاً در مطبوعات منعکس می‌شد و از این طریق بر افکار عمومی بین‌المللی تأثیر می‌گذارد. مبارزه‌جویی و پشتکار آنان بی‌تردید در زمینه سازی انقلاب سال ۱۳۵۷ مؤثر بود، چون که نه فقط افکار عمومیِ غرب که روشنفکران جوان ایرانی را نیز تحت تأثیر قرار دادند. در مهر ۱۳۵۷ فرانسه میزبان آیت‌الله خمینی (ره) شد؛ وی از سال ۱۳۴۲ به همراه خانواده و عده‌ای از اطرافیانش به حالت تبعید در عراق به سر می‌برد. رسانه‌ها و ایرانیان مخالف از او به گرمی استقبال کردند، و کنفدراسیون دانشجویان بدون هیچ قید و شرطی از او حمایت کرد. از سوی دیگر، جنبش زیرزمینی‌یی که از همان سال و تحت رهبری او شروع به فعالیت کرده بود و اینک دست به اقدامات آشکار می‌زد، نقش مهمی در بسیج توده‌های مردم ایران بازی کرد. پس بار

www.tabarestan.info تبرستان

دیگر شاهد انقلابی بودیم که ایرانیان خارج از کشور زمینه سازی و هدایت آن را بر عهده داشتند.

س. *اما خود این انقلاب باعث مهاجرت خیل عظیمی از ایرانیان به سراسر جهان شد.*

ج. بخشی از انقلاب محصول کوشش‌های انقلابیون مدرنیست ایرانی بود، اما وجود یک رهبر مذهبی در رأس جنبش و تفوق فزایندهٔ روحانیت بر تریبون‌های عمومی به این انقلاب رنگی مذهبی بخشید و آن را به سوی نوعی سنت‌گرایی ضد مدرن سوق داد. تمام گروه‌های لیبرال و احزاب چپ طرد و از صحنهٔ قدرت به کلی بیرون رانده شدند. به دنبال این وضع، غالب مبارزان و هواداران این گروه‌ها و احزاب راه تبعید را در پیش گرفتند. این بزرگ‌ترین موج مهاجرت در تاریخ ایران است. مهاجران در همه جای دنیا پراکنده شدند، اما بخش اعظم آنها به آمریکا و ترکیه رفتند. غالب مبارزان سیاسی و رهبران احزاب مخالف در فرانسه اقامت کردند، یعنی همان جا که از آیت الله خمینی حمایت کرده و موجبات بازگشت او را هم فراهم نموده بود. این موج از دیگر امواج مهاجرت متمایز است. نخست از آن رو که بیش از یک دهه به درازا کشیده است. دیگر آن که صرفاً سیاسی نیست، بلکه اجتماعی و فرهنگی نیز هست. این موج تمامی طبقات و قشرهای اجتماعی و تمامی گروه‌های سنی را در بر می‌گیرد. سرانجام این که این موج مهاجرت فردی نیست، بلکه بیشتر خانوادگی است.

س. *تأثیر این مهاجرت عظیم که از سال ۱۳۵۸ آغاز شده است بر ایران چیست؟*

ج. همان طور که می‌دانید، ایران هرگز مستعمره به معنای دقیق کلمه نبوده است. بنابراین ایرانیان هیچ‌گاه «برخورد فیزیکی» دراز مدت با ارزش‌های غربی نداشته‌اند. تاکنون این برخوردها به وسیلهٔ جوانانی انجام می‌شد که چند سالی را در غرب می‌گذراندند و تنها بخشی از آن فرهنگ را اخذ می‌کردند. وانگهی تعداد مهاجران و تبعیدیان قبل از سال ۱۳۵۸ هرگز از حدود ۱۰۰۰ نفر تجاوز نمی‌کرد. غالب اینان مجذوب تمدن غرب بودند بی‌آن که با مردم بومی تماس واقعی داشته باشند. بیشترشان در محلات دانشجویی ایرانیان زندگی می‌کردند و به دنبال یافتن دارویی برای درمان وضعیت وخیم کشورشان بودند، که چندان هم نمی‌شناختندش. حاصل کوشش‌هایشان این را نشان داد. انقلاب ۱۳۵۷ و نتایج آن موجب شد که بیش از یک میلیون ایرانی از طبقات اجتماعی و گروه‌های سنی مختلف راه تبعید را در پیش گیرند و رویارویی فیزیکی میان تبعیدیان و غربی‌ها پدید آید.

www.tabarestan.info تبرستان

س. پس این بار برخورد با دنیای مدرن عمیق‌تر بوده است؟

ج. کاملاً. نخست برای این که این بار ایرانیان، به مدتی طولانی، زندگی خانوادگی‌یی در درون جوامع غربی دارند که به لحاظ اجتماعی و اقتصادی نیز فعال است. در نتیجه، به نوعی، صاحب محمولهٔ فرهنگی مدرنی می‌شوند بی‌آن‌که تلاش چندانی برای کسبِ آن کرده باشند. به خصوص جوانان و، به عقیده من، زنان هستند که بیش از همه تحت تأثیر ارزش‌های غرب قرار می‌گیرند، بی‌آن‌که دچار شیفتگی یا بیزاری شوند. این جوانان ایرانی دیگر مقلدان غرب نیستند، چون که فرهنگ آن را، با تمام جنبه‌های مثبت و منفی آن، بهتر می‌شناسند و مرتباً، از طریق تماس با خود غربی‌ها، متحول می‌شوند. در حقیقت آنچه راکه کسب می‌کنند فرهنگ سرزمین مادریشان غنی‌تر می‌سازد، سرزمینی که به میل خود آن را ترک نکرده‌اند و هنوز عزیزش می‌دارند.

www.tabarestan.info

س. این بدان معناست که در تمام سال‌های پس از انقلاب، این جوانان ایرانی تماس با فرهنگ خودشان را حفظ کرده‌اند.

ج. بله. نخست باید بر این امر تأکید کرد که این بار غالب جوانان با والدینشان زندگی می‌کنند،و این والدین ضامن حضور تقریباً دائمی فرهنگ ایرانی در خانواده هستند. دیگر آن‌که، پست، تلفن و رفت و آمدهای میان ایران و غرب، که هیچ گاه قطع نشده است، نه تنها مانع قطع ریشه‌های فرهنگی ایرانیان تبعیدی شده است، بلکه تماس ایرانیان مقیم ایران را با غرب تسهیل کرده است، و از این طریق مانع انزوای ایران، به خصوص در نخستین سال‌های پس از انقلاب شده است. اهمیت روابط خانوادگی در ایران موجب شده است که ایرانیان مقیم کشور علاقه‌مند باشند که بدانند در جاهای دیگر چه می‌گذرد، در جاهایی که اعضای خانواده به کاری مشغولند و در زندگی اجتماعی فعالیت دارند. قبل از انقلاب، تماس با غرب تنها از طریق یک طبقهٔ اجتماعی مرفه و دارای امکانات مالی صورت می‌گرفت. اما حالا مهاجران ایرانی مقیم غرب متعلق به تمام طبقات اجتماعی هستند. به این ترتیب جمعیت کاملاً وسیع تری با غرب تماس مستقیم یا غیرمستقیم برقرار می‌کنند، جمعیتی که حامل تصویر غرب هستند و بر توده‌های شهر نشین تأثیر می‌گذارند. نباید از نقش رادیوهای فارسی زبان غرب، مانند بی‌بی سی، صدای‌آمریکا یا رادیوی بین‌المللی فرانسه، هم غافل بود. این رادیوها، از سال ۱۳۵۷ به بعد شنوندگان بسیار در ایران پیدا کرده‌اند.

س. از سال‌ها پیش، گروهی از ایرانیان تبعیدی در حال بازگشت به کشورشان هستند. به

نظر شما این تماس تازه با ایران چه تبعاتی دارد؟

ج. پس از یک دوره اقدامات انقلابی، از سال ۱۳۶۹، حکومت خود را ناگزیر از بازسازی کشور و لذا تشویق هزاران ایرانی تربیت یافته و کارآمد برای بازگشت به کشورشان دید. بنابراین سیاست گشودن درها را اختیار کرد: کارکنان سفارتخانه‌های ایران در خارج مهربان و حاضر به خدمت شدند، گذرنامه‌های پناهنده‌ها تجدید شدند، و تماس‌هایی با متخصصان تبعیدی و دانشجویان برای تشویق آنان به بازگشت به میهن گرفته شد. این اقدامات منجر به بازگشت تعدادی اندک از مهاجران شد، موجی ضعیف به نسبت حجم عظیم کسانی که پس از انقلاب کشور را ترک کرده بودند. آنچه برخی کسان را ترغیب به بازگشت می‌کرد، بی‌تردید بحران اقتصادی غرب، ناتوانی بزرگسالان ناآشنا با شیوهٔ زندگی و اخلاقیات غربی در سازگاری با محیط، و نیز جاذبه‌های سرزمین مادری بود. با این همه هنوز نمی‌توان تبعات این موج بازگشت را ارزیابی کرد. مسلماً بازگشت جوانان تربیت یافته در غرب نقشی مهم در تحولات سیاسی ـ اجتماعی ایران بازی خواهد کرد. تمام آنچه اکنون می‌توان گفت این است که دو گرایش متفاوت وجود دارد. برخی از جوانانی که به ایران بازگشته‌اند از فضای بسته و به خصوص غیرقابل پیش‌بینی ایران در تقریباً تمام عرصه‌های سیاسی، اجتماعی و فرهنگی سرخورده‌اند و، علیرغم مزایای زندگی «در خانهٔ خود» دیگر نتوانسته‌اند تحمل کنند و به کشوری که میهمانش بودند بازگشته‌اند. گروهی دیگر شهامت بیشتری از خود نشان داده‌اند و کوشیده‌اند تا به نوعی در مقابل خواسته‌های حکومت بایستند و تغییراتی به وجود آورند. شعار «تهاجم فرهنگی»، که سنت گرایان علیه تمام فعالیت‌های روشنفکری‌یی که هدفشان تخفیف و تعدیل تعصب و کهنه‌گرایی است پیوسته تکرار می‌کنند، به خوبی نشان‌دهندهٔ وجود میل و اراده‌ای قوی برای مدرن کردن کشور است. در این جا لازم است تصریح کنم که اگر ما فقط از مهاجران صحبت می‌کنیم، صرفاً به این دلیل است که موضوع گفت و گوی ما مهاجرت بوده است، وگرنه نقش ایرانیان بیداری را که در کشور مانده‌اند و به مبارزه ادامه داده‌اند از نظر دور نداشته‌ایم.

س. نظرتان دربارهٔ آیندهٔ ایرانیان مهاجر و نقش آنها در مدرن سازی کشور چیست؟

ج. به گمان من دو امکان در آینده متصور است: یا اکثریت نسل دوم مهاجران در کشورهای میزبان خواهند ماند، یا یک واقعهٔ مهم دیگر در آینده‌ای نزدیک ایرانیان تبعیدی را به کشور خواهد کشاند. اما آنان دیگر ایدآلیست‌ها و آرمانگرایان پیش از انقلاب نخواهند بود، زیرا که از یک سو شناختی از غرب دارند که حاصل اعتراضات و مبارزات غرب علیه مسائل اجتماعی ـ اقتصادی بی‌سابقه است، و از سوی دیگر نسبت به مدرن کردن پدیده‌های

www.tabarestan.info تبرستان

اقتصادی و فرهنگی‌یی که ابعاد جهانی دارند و از حد بینش کهنهٔ غرب فراتر رفته‌حساسند. در عرصهٔ جهانی استقلال جایش را به وابستگی متقابل داده است، و از این رهگذر عقده‌های جهان سومی را از میان برداشته است، همان عقده‌هایی که می‌گویند هر آنچه را که متعلق به دیگری است باید دور ریخت و «بازگشت به سرچشمه‌ها» داروی قطعی بیماری غرب است. از طریق پرسش از ارزش‌های «خود» و «دیگری»، هم بدون آرمان سازی و هم بدون نفی، می‌توان به ترکیبی متعادل رسید. ایران فقط این‌گونه می‌تواند به زندگی مدرن واقعی دست یابد.

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

تاریخ نگاری مدرن در ایران

گفت‌وگو با یان ریشار[1]

س. تاریخ نگاری مدرن در ایران از چه زمانی آغاز می‌شود؟

ج. پیشگام این کار میرزاآقاخان کرمانی بود، تا آن جا که، در مقام مورخ، بعدها بر کسروی و آدمیت تأثیر گذارد. میرزاآقاخان در ابتدا ستایشگر غرب بود و نگرشِ او به گذشته‌یی که می‌کوشید آن را احیا کند نوعی بازسازی بود که از منظر غرب به آن نگاه کرده می‌شد و در آن هر آنچه متعلق به قبل از اسلام بود به چشمی تحسین‌آمیز نگریسته می‌شد و هر چه اعراب آورده بودند به چشمی تحقیرآمیز. بنابراین مدرنیته در این‌جا مسیری را اخذ کرده است که دو لایه دارد. در کارهای کرمانی برخی از انحرافات یکی از مکتب‌های شرق شناسی فرانسه که ارنست رنان /E. Renan و گوبینو /Gobineau نمایندگانش هستند دیده می‌شود: نگاه کرمانی "علمی" به مبنای دقیق کلمه نیست. اما واژگون کردن برخی از بت‌ها نوعی حرکتِ آزاد کننده است، سرآغاز نوعی لائیسیته یعنی جدایی دولت از دین به صورت فعال، توهمِ نیل به حقیقتی عینی فراتر از اعتقاداتِ دین را در خود ایجاد کردن.

س. تأثر این مورخان از غرب در چه زمینه‌هایی بود؟

ج. غرب معیارِ کیفیت و تضمینِ کافیِ بحث است. نه غربِ سلطه‌گر و امپریالیست، که نه میرزا

---

۱. یان ریشار /Yann Richard، مورخ، مدیر مؤسسهٔ مطالعاتِ ایرانی (دانشگاه پاریس III) و نویسندهٔ کتاب‌های متعدد دربارهٔ ایران و اسلام شیعی است، از جمله *اسلام شیعی*، *مذهبِ شیعه در ایران* و *میانِ ایران و غرب*.

آقاخان دوستش داشت و نه کسروی و آدمیت، بلکه غربِ روشنگری که حاملِ پیامِ انقلاب کبیر فرانسه بود. به یک معنی، غرب آزاد می‌کند زیرا که خود را در هیأت حاکمیتِ تفکر علمی و پیشرفت تحمیل می‌کند.

در عین حال، ناسیونالیسم مفرطِ مورخان ایرانی، که اعتباری بیش از حد برای هر آنچه ایرانی است قائلند و مبادلات با بیرون و آنچه را که از بیرون آمده است به هیچ می‌انگارند، غالباً صحت و اعتبارِ کار آنان را از میان می‌برد.

از سوی دیگر، به جز در چند مورد استثنایی (مثلاً کارهای زهرا شجیعی، که خود را جامعه شناس می‌نمایاند)، غالب آثارِ ایرانیان که من خوانده‌ام سفرنامه‌هایی هستند در طول زمان که از گذشته‌ای بازسازی شده شروع می‌شوند و سپس در آنها رشته‌ای از حوادثِ سیاسی به ترتیب زمان به دنبالِ آن می‌آید. برخی از رساله‌های تاریخ اجتماعی، مثلاً آثار مرتضی راوندی، کاملاً مأیوس کننده‌اند (درج مجموعه‌ای از قول‌های بدون مأخذ و بدون ساختِ منظم). کتابی که حسین محبوبی اردکانی[1] غالباً به آن اشاره و استناد کرده است صرفاً توده‌ای است از برگه‌هایی که خوب مرتب شده‌اند.

س. شما، در تحولِ تاریخ نگاری در ایران، چه جایگاهی برای کسروی و پیرنیا قائلید؟

ج. آثار پیرنیا را آنقدر نمی‌شناسم که بتوانم دربارهٔ اصالت و تأثیرش صحبت کنم. کسروی ـ تا آن‌جا که به آثار تاریخی او مربوط است ـ علیرغم نقایص بسیار هنوز نفوذ دارد. امروز می‌توان بر او خرده گرفت که چرا آثارش کتابشناسی ندارند. ارجاعاتش ناقص هستند (گویی به خواننده می‌گوید: به من اعتماد کن، بی‌فایده است که مآخذ و منابعِ فراوان را به شما بدهم!)، زبانش دشوار است، دقت کافی ندارد (وقتی که می‌خواهد متنی را نقل کند، نسخه برداریش گاهی مغلوط است)، و به خصوص در تاریخ دخالت‌های من عندی می‌کند و دائماً اعمال و وقایع گذشته را مورد داوری قرار می‌دهد، گویی امور تاریخی پیش از آن که متعلق به جهان واقعیات باشند از زمرهٔ مسائلِ اخلاقی هستند.

این تعمد ابدی مورخ را برای دادن نمرهٔ خوب به کسانی که، به نظر او، امور را درست دیده‌اند؛ و سرزنش کردن کسانی را که تنها به فکرِ منافع خویش بوده‌اند، نه فقط در نزد بهترین مورخان کنونی همچون فریدون آدمیت و هُما ناطق می‌یابیم، بلکه در کانون توجهِ آن دسته از نویسندگانی نیز که می‌کوشند از حوادث گذشته درس‌هایی بگیرند مشاهده می‌شود. این سادگی صمیمانه ضرورتاً ضعف نیست. هر مورخی ناچار است حوادث را کنار هم بگذارد و با هم مقایسه کند. اِنکار این امر که مطالعهٔ گذشته به کار روشن کردن

---

۱. *تاریخ مؤسسات تمدنی جدید در ایران*، ۲ جلد، تهران، دانشگاه تهران، ۱۳۵۴ و ۲۵۳۷.

اکنون (نیز) می‌آید ریاکارانه است. کدام مورخ غربی چنین کوششی نکرده است؟

س. آیا لازم است که از احسان طبری و تاریخ‌نگاری مارکسیستی نیز صحبت کنیم که در حدود نیم قرن بر نگرش روشنفکران ایرانی به تاریخ تأثیر گذارد؟

ج. باز هم باید بگویم که در مورد طبری آنقدر کار نکرده‌ام که بتوانم قضاوت کنم. اما علی‌الاصول، موانع و سدهای عقیدتی در مورد مارکسیست‌ها قوی‌تر از سایرین نیست، جز آن که ملاک‌ها و قیود مطالعه بیش از حد شناخته شده و بیش از حد سنگین هستند، و همگی به امور اقتصادی و اجتماعی راجعند و لذا فاقد هرگونه شگفتی و تازگی خواهند بود.

نکته این است که نگرش مارکسیستی به جهان، که به شدت متأثر از تبلیغات شوروی بود، چندین دهه جهان فکری و روشنفکری ایرانیان را مجذوب خود ساخت. آیا در فرانسه هم شاهد همین پدیده نبودیم؟ کافی است به سراغ کتابِ فرانسوا فوره /Furet در مورد کمونیسم در فرانسه برویم. آنچه در ایران عجیب و تا حدودی خنده‌دار است، آن است که تقریباً تمامی روشنفکران دهه‌های ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰ خود را کمونیست می‌دانستند، و بخصوص اعضای طبقات بالای جامعه به مشربی روی آورده بودند که ظاهراً در تقابل با منافع طبقاتی آنان قرار داشت، گویی که تسلط گفتمانِ ایدئولوژیک از دست دادنِ امتیازاتِ موروثی را جبران می‌کرد (مثلاً موقعیت کیانوری و دیگران را در نظر بگیرید).

س. از دهۀ ۱۳۳۰ و با تحکیم پایه‌های سیاسی و فرهنگی حکومت پهلوی، شاهد کوشش‌های تازه‌ای برای بازگویی و تفسیر تاریخ در ایران هستیم. به عقیدۀ شما مشخصه‌های عمدۀ این دوره چیست؟

ج. من در دهۀ ۱۳۳۰ انقطاعی بنیادی نسبت به سال‌های قبل نمی‌بینم، به جز شدت گرفتنِ ملی گرایی. برای این که از دیدن و شناختنِ ضعف ارثیِ جنبش ناسیونالیستی شبانه خالی کنند تمام تقصیرات را به گردن انگلیسی‌ها انداختند. کار واقعاً تازه‌ای نبود. خانوادۀ پهلوی به مطالعه در زمینۀ دوران پیش از اسلام و تجلیل از آن یاری می‌کردند و به هر چه به دوران قاجار مربوط بود به دیدۀ تحقیر می‌نگریستند. آیا می‌توان گفت که آنها مانعی در راهِ رشد مطالعات تاریخی ایجاد کردند؟ به نظر می‌رسد که در این دوره کشور کاملاً به سمتِ دنیای خارج و به سمتِ آینده روی کرد، برخلاف دورۀ جمهوری اسلامی که به نظر می‌رسد که در آن گفتمان روشنفکری و تاریخی، در جست‌وجوی توجیه و تبیین امور، به

www.tabarestan.info تبرستان

درون و به سوی خود میل می‌کند.

س. در دههٔ ۱۳۴۰، در مقابل گرایش غرب‌گرای تاریخ نگاری در ایران که فردی مانند فریدون آدمیت نمایندهٔ آن است، شاهد حرکتی تازه در میان متفکران مسلمان همچون علی شریعتی هستیم.

ج. با توجه به حملهٔ فریدون آدمیت به برخی از همکارانِ غربیش فکر نمی‌کنم که او صفت غرب گرا را در مورد خود بپذیرد. در عوض، مسلم است که او خود را متعلق به مدرنیته‌ای غربی شده می‌داند، یعنی مدرنیته‌ای که وارثِ عصر روشنگری و برداشتِ "ترقیخواهانه" از تاریخ است. او به مقابله با طرفداران دین، یا کسانی که به عقیدهٔ او برای روحانیت اهمیت تاریخی بیش از حد قائلند، از جمله آلِ احمد که مدتی دوست او بود، بر می‌خیزد. در موردِ شریعتی، وضع کاملاً برعکس است: به عقیدهٔ او، ایمان بر دریافت استدلالی مقدم است. این تقابل محدودیت‌های خود را دارد، در آثارِ شریعتی، منطقی جهان سومی و ترقی‌خواه به نقدِ تند از روحانیت، و بالنتیجه نقش تاریخی دین، می‌انجامد (در این خصوص، شریعتی و آدمیت کمی به هم شبیه هستند). در آثارِ آدمیت، روحیه‌ای مکتبی به مواضعی تقریباً عقل ستیزانه می‌انجامد که قهرمانان را موجوداتی الهی، و ضد قهرمانان را موجوداتی شیطانی می‌پندارد: اینان همچنان اسیرِ اخلاقی مقدس هستند، حتی اگر اخلاقی لا ادری مآبانه باشد.

س. با وقوع انقلابِ ۱۳۵۷ در ایران، از سویی شاهدِ طرحِ دوبارهٔ نظریه‌های توطئه به وسیلهٔ مورخان دولتی هستیم و از سوی دیگر شاهد ظهور نگرشی عقلانی به تاریخ ایران که در آثار مورخانی همچون منصورهٔ اتحادیه وکاوهٔ بیات دیده می‌شود.

ج. نظریه‌های توطئه کاملاً جا افتاده‌اند، بعضی‌ها معتقدند که در ایران این نظریه‌ها سر سخت‌تر از جاهای دیگر هستند، اما این پدیده خاص کشورهای تحت سلطه است: در فرانسه هم عکس‌العمل‌های مشابهی در برابرِ قدرت مطلق آمریکایی‌ها دیده می‌شود. ضعیف‌ها با اعتراف به شکست در برابر دشمنی دغلکار و شریر از خود دفاع می‌کنند. در ایران نمی‌گویند که انگلستان (یا آمریکا) پیروز شده است برای این که قوی‌تر یا سازمان یافته‌تر بوده است؛ بلکه می‌گویند برنده شده است برای این که از وسایل غیر شرافتمندانه استفاده کرده است، همچون استفادهٔ ابزاری از روحانیت یا فراماسونری. مورخ معروفی را می‌شناسم، مردی بسیار بافرهنگ، که معتقد است که انگلیسی‌ها مسؤول تمام بدبختی‌های ایران هستند؛ چون او خود خیلی فرنگی مآب است، بی شک در این اعتراف

www.tabarestan.info تبرستان

به ناتوانی در جست‌وجوی عذری است برای بدنامی ایدئولوژیکی‌یی که او خود کاملاً مسؤول آن نیست.

آیا مورخان "عقل گرا" وجود دارند؟ آن دو نفر را که نام بردید از حسِ کار مبتنی بر سند برخوردارند. آدمیت نمی‌خواهد اسنادش را در اختیار ما قرار دهد، و ارجاعات او معمولاً بسیار کوتاه هستند. به طوری که دسترسی به منابعی که به ما اجازه دهند تا دربارهٔ نتیجه‌گیری‌هایش بحث کنیم بسیار دشوار است. البته باید او را باور داشت و می‌توان غالباً به او اعتماد کرد. منصورهٔ اتحادیه، علیرغم گرایشی که به جزئیات دارد، غالباً عین متنِ اسناد و خاطراتی را که مورد استفاده قرار می‌دهد نقل می‌کند. البته می‌توان در مورد آن چه از این متون استخراج می‌کند با احتیاط رفتار کرد اما روی هم رفته مستقیماً به سراغ خودِ اطلاعات می‌رود. کاوهٔ بیات یا ایرج افشار و یا محمد ترکمان نیز مجموعه‌هایی از اسناد خام منتشر می‌کنند که گاهی آدم را دچار سر درگمی می‌نمایند و باید تحلیل شوند. اینان در عین حال با این کار خدمتِ بزرگی به همکارانشان می‌کنند. با این همه من فکر نمی‌کنم که بتوان آنان را، در مقایسه با آدمیت، با صفت "عقل گرا" توصیف کرد.

www.tabarestan.info تبرستان

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

آموزش و پرورش مدرن در ایران

گفت‌وگو با علی‌محمد کاردان*

س. هر بار که صحبت از آغاز تعلیم و تربیت به سبک غربی در ایران می‌شود، بی‌درنگ نام عباس میرزا (۱۲۰۲ تا ۱۲۴۹ هق) به خاطر می‌آید. اولین بار وی، پس از شکست‌های متوالی ایران از روسیه، به فکر تأسیس مدارسی به سبک اروپایی در ایران می‌افتد. به عقیدهٔ شما هم آیا وی بانی آموزش و پرورش مدرن در ایران بود؟

ج. تأیید این موضوع برایم دشوار است. قبلاً در زمان شاه عباس دوم در قرن یازدهم هجری (هفدهم میلادی) فکر اعزام محصل به اروپا پیش آمده بود. اما باید پذیرفت که عباس میرزا، به تشویق وزیرش میرزاعیسی فراهانی (قائم مقام)، اولین کسی بود که تصمیم گرفت چند نفر ایرانی را برای آموختن فنون نظامی، علوم، صنایع جدید و معدن به خارجه بفرستد.

س. هیئت‌های تبلیغی خارجی چه نقشی در ایجاد مدارس اروپایی ایفا کردند؟

ج. نقش اساسی آنها ارائهٔ نمونه‌هایی بود که راه تأسیس مدارس جدید را به اصلاح‌گران ایرانی نشان می‌دادند. از سوی دیگر، این هیئت‌ها فرزندان نخبگان جامعه را با زبان‌های خارجی و علوم جدید، مانند جغرافیا یا ریاضیات، آشنا کردند. در این فضای آموزشی، جوانان ایرانی رفته رفته با آن جنبهٔ مهم از تمدن غربی که عبارت بود از علوم و فنون جدید آشنا

---

* علی‌محمد کاردان استاد علوم‌تربیتی در دانشگاه تهران است و چندین مقاله و کتاب دربارهٔ آموزش و پرورش و علوم‌تربیتی تألیف و ترجمه کرده است.

شدند. به علاوه، این محصلان، با زندگی در کنار معلمان و مربیان غربی در مدرسه، توانستند باشیوهٔ زندگی اروپایی آشنا شوند.

س. در سال ۱۲۶۸ هـ ق دارالفنون، که نخستین مؤسسهٔ آموزشی به سبک اروپایی بود، گشایش یافت. این «مدرسهٔ پلی‌تکنیک» جایگاه ویژه‌ای در تحول و پیشرفت آموزش مدرن در ایران دارد. در سال ۱۳۱۵ هـ ق بیش از ۴۰ معلم خارجی در این مدرسه به تدریس سرگرم بودند، البته ناصرالدین شاه، از ترس بروز مخالفت‌های اجتماعی، به سرعت ورود و پذیرش معلمان خارجی را محدود کرد، ضمن این که بر اعزام محصلان به خارج نیز نظارت می‌کرد.

ج. این مدرسه، که هم متوسطه بود و هم عالی، نه فقط نقشی مهم در تربیت کادرهای نظامی، فنی و علمی آن دوره بازی کرد، بلکه برای کشور طبقهٔ هوشمندان یا «انتلیجنسیا»یی را فراهم کرد که در آینده موجد و محرک اندیشه‌های انقلابی می‌شد. بدگمانی ناصرالدین شاه و درباریانش نسبت به این مؤسسهٔ علمی و نظارت سختی که شاه بر انتخاب محصلان و معلمان این مدرسه اعمال می‌کرد از همین‌جا ناشی می‌شد. این بدگمانی جلو پیشرفت تعلیم و تربیت علمی و فنی را در کشور گرفت و مانع ازدیاد مدارسی از این نوع شد.

س. چهرهٔ برجستهٔ دیگر در آموزش و پرورش مدرن ایران میرزا حسن رشدیه (۱۲۶۸ تا ۱۳۶۴ هـ ق/ ۱۳۲۳ ش)است که مثل امیرکبیر مبتکر ایجاد مدارس جدید بود. به نظر شما دستاورد او چه بود؟

ج. به عقیدهٔ من رشدیه چند ویژگی عمده داشت: در نجف تحصیل علوم اسلامی کرد. پس از آن به چند کشور همسایه رفت تا با نظام تعلیم و تربیت مدرن بخصوص نظام تعلیمات ابتدایی آشنا شود. در بیروت هم به مدت سه سال به مدرسهٔ تربیت معلم رفت که فرانسوی‌ها باز کرده بودند و اداره‌اش می‌کردند. پس از بازگشت به تبریز، جرأت به خرج داد و مدرسه‌ای ابتدایی برای تمام کودکان، بدون استثنا دایر کرد. اما خیلی زود با خشک‌اندیشی کسانی مواجه شد که عمل او را مخالفت با دین تلقی می‌کردند: چندین بار به مدرسه حمله کردند و آن را غارت کردند. اما او ایستادگی کرد و به این ترتیب پیشگام مدارس ابتدایی عمومی در ایران شد.

س. یکی از اقدامات مهم در این دوره، ایجاد انجمنی است برای تأسیس مدارس جدید به دست عده‌ای از تجار بازار و روحانیون روشنفکر، در سال ۱۳۱۵ هـ ق.

ج. این کار حاصل مبارزات رشدیه و طرفداران او بود. نخستین اقدام این انجمن تأسیس ده

www.tabarestan.info تبرستان

مدرسهٔ جدید، شبیه به مدرسهٔ رشدیه، در نقاط مختلف کشور بود. به‌زودی بسیاری از شهرنشینان ثروتمند و ترقیخواه از این اقدام پیروی کردند. به این ترتیب، چند سالی پس از تأسیس مدرسهٔ رشدیه در تهران، حدود ۲۱ مدرسهٔ جدید در سراسر کشور دایر شده بود.

س. *تأثیر انقلاب مشروطه بر مدرن سازی آموزش و پرورش ایران چه بود؟*

ج. انقلاب مشروطه سر منشأ تغییرات عدیده بود. از این تاریخ مدرسه دیگر در انحصار یک اقلیت مرفه نبود و رفته رفته تبدیل به حقی همگانی شد، بدون هیچ تمایزی. وزیر تعلیمات عامه از آن هنگام مأمور شد که مدارس تازه‌ای بر طبق اصول تازهٔ تعلیم و تربیت دایر نماید و بر تشکیلات و کار مدارس سنتی موجود نظارت کند. وی همچنین مأمور شد زمینه‌ای فراهم کند تا تعلیم و تربیت پایه، در اسرع وقت، اجباری و رایگان شود. به این ترتیب، اهداف آموزش و پرورش سنتی بسط می‌یابد و هر نوع تربیت علمی، مدنی و اخلاقی مورد نیاز جامعه‌ای را که به سمت آزادی فردی و استقلال ملی گام بر می‌دارد، در بر می‌گیرد.

س. *در عمل این امر چگونه تحقق می یابد؟*

ج. پس ا زسال ۱۳۲۴ هـ ق وزارت تعلیمات عامه مأمور تأسیس مدارس ابتدایی در تمام نواحی کشور می‌شود (مدارسی با شش پایه در شهرها و با چهار پایه در روستاها). در کنار ۱۲۸ مدرسهٔ غیردینی که غالب آنها را وزارت جدید تعلیمات عمومی اداره می‌کند، مدارس سنتی (مکتب خانه‌ها و مدارس علمیه) هم باقی می‌مانند، اما وزارتخانه مأمور می‌شود که بر کار آنها نظارت کند و آنها را ترغیب نماید تا برنامه هایشان را در جهت تعلیم و تربیت جدید اصلاح کنند. به این ترتیب دولت حق نظارت بر کل آموزش و پرورش را به دست می‌آورد. شاید این امر را بتوان مقدمهٔ ظهور نظام متمرکز دولتی تعلیم و تربیت دانست که اوج آن را حدود بیست سال بعد، در دورهٔ رضاشاه می‌بینیم. از سوی دیگر، در این زمان شاهد اصلاح برنامه‌های آموزشی هستیم که از مبانی علمی و فنی تا تعلیمات ادبی، اخلاقی و دینی را در بر می‌گیرد. پرورش جسمی (ورزش) نیز جزء برنامه است.

س. *در سال ۱۲۹۷ ش دولت ایران از سرمشق «اکول نرمال» فرانسه* école normale/ ***برای تربیت معلم استفاده می‌کند. اهمیت این عمل در چیست و چگونه کار می‌کرد؟***

ج. تأسیس یک مرکز تربیت معلم (دارالمعلمین) در تهران پاسخ به نیازی بود که همگانی‌سازی تعلیمات ابتدایی و اصلاحات آموزشی پدید آورده بود: دولت دریافت که باید مسئلهٔ تربیت منظم معلمان ابتدایی و متوسطه را جدی بگیرد. غالب اینان فارغ‌التحصیل «اکول

نرمال» فرانسه و مُلهم از آن جا بودند. در آغاز این مرکز دو کلاس داشت، یکی برای ابتدایی و دیگری برای متوسطه. در کنار دروس علمی و ادبی، برای اولین بار تعلیم و تربیت، روان‌شناسی و فن آموزش آن نیز تدریس می‌شد. ده سال بعد مؤسسهٔ دیگری برای تربیت معلم، باز هم از روی مدل فرانسوی، تأسیس و به مؤسسهٔ قبلی ضمیمه شد: فارغ‌التحصیلان این مؤسسه لیسانس ادبیات و لیسانس علوم می‌گرفتند. چون استادان علوم و زبان فرانسوی کم بودند، از فرانسویان درس‌خواندهٔ مقیم تهران دعوت می‌شد که برای تدریس به این مؤسسه بیایند. چند سال بعد این مؤسسه بزرگ‌تر شد و سرانجام ضمیمهٔ دانشگاه تهران گردید.

www.tabarestan.info تبرستان

س. در این زمان حکیم الملک لایحهٔ نخستین قانون اعزام دانشجو به خارج را به مجلس می‌فرستد. نخستین گروه عازم فرانسه می‌شوند و به تحصیل در سن سیر / Saint - Cyr و اکول نرمال می‌پردازند. ممکن است دربارهٔ این لایحه کمی صحبت کنید؟

ج. این لایحه را مجلس دوم (در سال ۱۳۲۸ هـ ق) تصویب کرد و حکیم‌الملک، که در آن زمان وزیر تعلیمات عامه بود به اجرا در آورد. بر طبق این قانون دولت موظف شد که هر سال ۳۰ نفر را برای تحصیل تعلیم و تربیت، فنون نظامی و کشاورزی به خارج (اروپا) بفرستد. نخستین گروه از طریق نوعی آزمون انتخاب و عمدتاً به فرانسه فرستاده شدند. همهٔ آنان متعهد شده بودند که پس از اتمام تحصیل ده سال برای دولت کار کنند. غالب آنان نخبگان علمی، سیاسی یا نظامی دورهٔ پهلوی را تشکیل دادند: مثلاً علی‌اکبر سیاسی که استاد و رئیس دانشگاه تهران شد، یا عیسی صدیق، استاد دانشگاه تهران و وزیر تعلیمات عامه در طی چند دوره، از این زمره بودند.

س. در زمان رضاشاه، آموزش و پرورش جدید واقعاً در دست دولت بود. از سال ۱۳۰۷ شمار دانشجویان اعزامی به خارج افزایش یافت. طی شش سال ۶۴۰ دانشجو به خارج فرستاده شدند که ۷۵٪ آنان به فرانسه رفتند. تأثیر غرب بر سیاست تمرکزگرای رضاشاه در زمینهٔ آموزش و پرورش چه بود؟

ج. در این دوره شاهد ظهور یک نظام تعلیم و تربیت کاملاً متمرکز هستیم. سازمان آموزشی، در تمام سطوح و در تمام زمینه‌ها (اداری، علمی و تربیتی) تقریباً یکسره، سرمشق فرانسوی دارد. تقریباً تمامی اعضای وزارت تعلیمات عامه یا در فرانسه تربیت شده‌اند یا طرفدار فرهنگ فرانسوی هستند. زبان خارجی مدارس متوسطه و دانشگاه‌ها فقط فرانسوی است. روش آموزشی غالب، دایرةالمعارفی و نظری است، نظیر آنچه در آن هنگام در فرانسه معمول بود. یکسانی و یکدستی قاعدهٔ عمومی است. از برخی جهات

(ساختار و محتوا) نظام تعلیم و تربیت دورهٔ رضاشاه به نظام ناپلئونی شبیه است. شعار دستگاه حکومت «خدا، شاه، میهن» است.

س. ظاهراً در زمان رضاشاه واقعاً می‌خواستند از نظام آموزش و پرورش ملی دوران ناپلئون در فرانسه تقلید کنند.

ج. نمی‌توان گفت که واقعاً می‌خواستند تقلید کنند، چون که رضاشاه قاعدتاً می‌دانست که تعلیمات عمومی، آن طور که بناپارت می‌فهمید، اولین اقدام دولت است. اما نخستین دغدغهٔ دولت، در حکومت رضاشاه، اجرای فرمان‌های شاه و حفظ رژیم، بیشتر با اتکا بر قوهٔ نظامی بود نه تعلیمات عمومی.

www.tabarestan.info تبرستان

س. در سال ۱۳۱۳ شاهد تأسیس دانشگاه تهران هستیم. آیا می‌توان گفت که دانشگاه نماد جدایی حکومت از دین در امر آموزش و پرورش ایران بود؟ دانشگاه تهران چه نقشی در مدرن سازی آموزش و پرورش بازی کرد؟

ج. در این زمان نظام تعلیم و تربیت در ایران نمی‌توانست، به مفهوم غربی کلمه جدای از دین باشد، چون که این نظام متعلق به جامعه‌ای بود که قانون اساسی آن اسلام شیعه را دین رسمی کشور می‌دانست. بنابراین توصیه می‌شد که اصول دین در تمام مدارس، من جمله دانشگاه، اگر نه رعایت شوند، دست کم آموزش داده شوند. دانشگاه نمی‌توانست از این اصول تخطی کند، بنابراین نمی‌توانست نماد جدایی دولت از دین باشد. اصول دینی نه فقط در دانشکدهٔ ادبیات، از طریق ادبیات فارسی و تاریخ ایران در دوران اسلامی، تدریس می‌شد، بلکه دانشکدهٔ معقول و منقول هم بخشی از دانشگاه بود که هدفش تربیت متخصصان معارف و حقوق اسلامی بود. حتی اگر گرایشی غیردینی در دانشگاه وجود می‌داشت، گرایشی دیگر در مقابل آن قرار می‌گرفت و آن را تعدیل می‌کرد.

س. با وجود اینها وضعیت خاص نظام اداری دوران رضاشاه رفته رفته این نظام آموزشی را تحلیل برد، و این نظام اداری به تدریج به جانب بوروکراسی‌یی میل کرد که ارزش‌های نظری مدرسه را از آن گرفت.

ج. با شما موافقم. حتی می‌توان گفت که این بحران در تمام سطوح آموزش ابتدایی و متوسطه احساس می‌شد: میزان بی‌سوادان، به خصوص در میان زنان و نواحی روستایی، بسیار بالا بود و شمار دیپلمه‌های دبیرستانی که فقط آموزش نظری دیده بودند مرتباً افزایش می‌یافت.

س. در زمان محمد رضاشاه نظام آموزشی آمریکایی به تدریج در ایران جا باز می‌کند و در کنار آن، با تأسیس دانشگاه‌های تازه و اعزام دانشجو به خارج، نظام جدایی حکومت از دین در آموزش و پرورش به سرعت توسعه می‌یابد. در سال ۱۳۵۷ یعنی در آستانهٔ انقلاب اسلامی، ایران ۱۷۰/۰۰۰ دانشجو دارد که در ۲۰۰ مؤسسهٔ آموزش عالی تحصیل می‌کنند و بیش از ۱۰۰/۰۰۰ جوان ایرانی هم در خارج درس می‌خوانند. در این سطح می‌توان از مدرنیزاسیون آموزش و پرورش در ایران صحبت کرد. به عقیدهٔ شما ویژگی‌های عمدهٔ سیاست آموزشی دورهٔ محمدرضاشاه چه بودند و چه نقشی در غربی سازی ایران بازی کردند؟

ج. مسلماً خلاصه کردن وضعیت آموزش و پرورش در دورانی که تقریباً ۳۷ سال طول می‌کشد در چند جمله آسان نیست. در نهایت می‌توان این دوره را با توجه به تحولات سیاسی و اقتصادی کشور به سه مرحلهٔ عمده تقسیم کرد. نخستین مرحله از کناره‌گیری رضاشاه از سلطنت (سپتامبر ۱۹۴۱ / شهریور ۱۳۲۰)تا دورهٔ نخست وزیری مصدق (۱۳۲۸ تا ۱۳۳۰)؛ دومین مرحله از کودتای سال ۱۳۳۲ تا دورهٔ به اصطلاح «انقلاب سفید شاه و مردم»؛ و مرحلهٔ سوم تا انقلاب اسلامی. در دورهٔ اول که کشور از یک آزادی سیاسی نسبی برخوردار بود، نظام آموزشی دورهٔ رضاشاه مورد انتقاد شدید مطبوعات و کانون معلمان قرار گرفت. قانون اعزام دانشجو به خارج، به خاطر مشکلات مالی کشور، دیگر اجرا نشد، و اگر هم کسی به خارج می‌رفت با هزینهٔ شخصی بود. یک اقدام مثبت هم تأسیس دانشگاه در شهرستانها بود. ویژگی دو دوره بعد را می‌توان تثبیت نسبی وضعیت سیاسی و شرایط اقتصادی رو به بهبود دانست.

در این دوره شاهد گسترش نظام آموزشی در تمام سطوح هستیم. پس از به اصطلاح «انقلاب سفید» اقداماتی در جهت اصلاح ساختارها، برنامه‌ها و روش‌های آموزشی صورت می‌گیرد. هدف این اصطلاحات در درجهٔ اول اجباری کردن تحصیل برای کودکان ۶ تا ۱۴ ساله است. در آموزش متوسطه مهم‌ترین تغییر افزودن مواد تازه به برنامهٔ دروس است تا با نیازهای بازار کار و نیز تنوع رشته‌های دانشگاهی بیشتر هماهنگ شود. اصلاحاتی که قبلاً از آنها صحبت کردیم به آن جا منجر می‌شوند که یک سال از طول تحصیلات ابتدایی کاسته می‌شود و در عوض یک دورهٔ «راهنمایی تحصیلی» ایجاد می‌شود که در واقع جایگزین «سیکل اول» دبیرستان است. اما نتایج پیش بینی شده حاصل نمی‌شوند، چون که رژیم در حالی می‌خواهد طرح‌های اصلاحی را به اجرا درآورد که نه معلم کارآمد برای این کار تربیت کرده است و نه امکانات روانی ـ تربیتی لازم برای راهنمایی دانش‌آموزان را فراهم آورده است. در این دوره، و به خصوص پس از آن انقلاب

سفید، آهنگ غربی‌سازی، یا بهتر بگوییم آمریکایی سازی نظام آموزش و پرورش (و علی الخصوص نظام آموزش عالی) شتاب بیشتر می‌گیرد: دانشگاه‌ها مقررات سنتی را کنار می‌گذارند و مقررات و روش‌های اداری و تربیتی دانشگاه‌های آمریکایی را اختیار می‌کنند. نشانهٔ دیگری از این شتاب، افزایش روزافزون تعداد دانشجویان ایرانی در دانشگاه‌های غرب و به خصوص آمریکاست.

س. نظرتان در مورد نظام آموزشی در ایران پس از انقلاب ۱۳۵۷ چیست؟ چه محاسن و چه معایبی دارد؟ آیا همچنان می‌توان از تأثیر غرب بر نظام آموزشی ایران صحبت کرد؟

www.tabarestan.info تبرستان

ج. نمی‌توان دستاوردهای انقلاب اسلامی را، در عرصهٔ آموزش و پرورش، در چند جمله خلاصه کرد. خود انقلاب بی‌تردید تأثیر عمده‌ای بر مسائل تعلیم و تربیت در تمام جامعهٔ ایران داشت. اما در مورد نظام آموزشی، نظر به نقش عمده‌ای که دانشگاه‌ها (و به ویژه دانشگاه تهران)، از یک سو، در پیروزی انقلاب و، از سوی دیگر در گرفتنِ جای متخصصان خارجی در ایران داشتند، دولت‌های دورهٔ انقلاب کوشش زیاد برای بازسازی نظام آموزش عالی کردند. بخش عمده‌ای از تصمیمات «شورای عالی انقلاب فرهنگی» ناظر بر همین هدف بود. به علاوه شورا چند سالی است که تصمیم گرفته است که نظام کنونی آموزشی را، به منظور انطباق بیشتر آن با اهداف و مقتضیات مادی و معنوی جمهوری اسلامی، یکسره تغییر دهد. یک کمیته متشکل از مقامات مذهبی و علمی مأمور شده است طرحی را تهیه کند که بر طبق آن نظام آموزشی بازسازی شود و از جمله تعداد فزایندهٔ دیپلمه‌های مدارس متوسطهٔ کنونی، که داوطلب شرکت در آزمون ورودی دانشگاه‌ها و مدارس عالی هستند، کاهش یابد. مسلماً این آرزو هنوز تحقق نیافته است.

تأسیس دانشگاه آزاد اسلامی نمونهٔ دیگری است از خواست حکومت اسلامی برای توسعهٔ دست کم کمّیِ آموزش عالی و کوشش در جهت «دموکراتیک کردن» آن با جامهٔ عمل پوشاندن به رؤیاهای اکثریت جوانان دیپلمه.

اما در خصوص غربی‌سازی کشور پس از سال ۱۳۵۷، شعار انقلابیون ما عبارت است از مقابله با جنبه‌های منفی و مصیبت بار «تهاجم فرهنگی بیگانه»، و به خصوص غرب. با وجود این کشور همچنان دستاوردهای علمی و فنی دانشمندان و محققان تمام عالم را، بدون توجه به تعلقات فرهنگی آنها، می‌پذیرد. این پذیرش، و نه تقلید کورکورانه، نتایج خوبی به همراه دارد و به عقیدهٔ من، دانشگاه‌ها و مراکز علمی کشور خواهان و مشوق آن هستند.

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

تغییرات بافت شهری در ایران

گفت‌وگو با برنار اورکاد*

س. به عقیدهٔ شما آشنایی ایرانیان با ارزش‌های بنیادی مدرنیتهٔ غربی چه تأثیری بر جغرافیای زندگی شهری در ایران گذارده است؟ آیا برای مطالعهٔ این تأثیر باید به دهه‌های پایانی قرن نوزدهم مراجعه کرد؟

ج. در ایران میان تحول معماری و تحول شهرسازی تفاوت وجود دارد. خیلی زود، در اواخر قرن نوزدهم، تحولات معماری مهمی چهره شهر را دگرگون می‌کند. خیلی پیش از رضاشاه ساختن بناهای مدرن در ایران آغاز می‌شود، به خصوص ساختن کلاه فرنگی به سبک اروپایی؛ اما این تحولات با تغییر ساختار شهر همراه نیستند، و ساختار سنتی همچنان بر پایهٔ سه رکن اصلی یعنی بازار، مسجد و ارک به حیات خود ادامه می‌دهد. هنوز ورود اتومبیل نیز آغاز نشده است. اقتباس از تحولات عثمانی که در زمان ناصرالدین شاه آغاز شده بود هیچ‌گاه واقعاً تحقق نیافت مگر ۵۰ سال بعد در زمان رضاشاه. در سال‌های دههٔ ۱۳۱۰ نخستین نشانه‌های مدرن شدن ساختار شهر ظاهر می‌شوند؛ تا آن هنگام زندگی اجتماعی همواره در محله‌های کوچک سازمان می‌یافت. با ساخته شدن خیابان‌های بزرگ، بخشی از زندگی به خیابان‌هایی انتقال یافت که در آن ها اتوموبیل رفت

---

* برنار اورکاد/Bernard Hourcade متخصص جغرافیا و مدیر پژوهشی در «مرکز ملی پژوهش‌های علمی» در فرانسه است. وی همراه با کنت براون /Kenneth Brown کتاب *دولت، شهر و جنبش‌های اجتماعی در مراکش و خاورمیانه* را نوشته است و با یان ریشار و ژان پی‌یر دیگار کتاب *ایران در قرن بیستم* را.

و آمد می‌کرد، اما بخشی دیگر در کوچه‌های کوچک و در خانه‌هایی ادامه یافت که در آنها نظام سنتی بسته همچنان حاکم بود و امکان حفاظت فرهنگی را به نحو بهتری فراهم می‌کرد. در این جا لازم است به شقاقی اشاره کنیم که میان نظام خیابان‌های بزرگ و فلکه‌هایی که به شهر قدیمی رخنه می‌کردند، از یک سو، و نظام اجتماعی ـ فرهنگی کهن، از سوی دیگر، وجود داشت. بدین گونه شهر تصویری است از یک جامعهٔ ایرانی بسیار ظریف و پیچیده که در آن ساخت‌های مدرن با حجرات یا محله‌هایی که با شبکه‌ای از گذرگاه‌های بسیار متفاوت به کار خود ادامه می‌دهند درمی‌آمیزد. این تحول در فضای زندگی امروز با شبکهٔ بزرگراه‌هایی که از جای جای تهران عبور می‌کنند و رفت‌وآمد بهتر را امکان‌پذیر می‌سازند ادامه می‌یابد. به کمک این بزرگراه‌ها می‌توان بدون تماس با شالوده‌های شهر از آن عبور کرد. اکنون می‌توان در چند دقیقه از شاه‌عبدالعظیم به الهیه رفت و در راه از محلات دیگر هم عبور کرد بی‌آن که آنها را دید. در پاریس برای رفتن از محلهٔ دفانس (Défense) به محلهٔ ناسیون (Nation) باید در راه بندان از تمام محله‌ها رد شد. در پاریس بزرگراه نیست و مترو یک نوع رابطهٔ دیگر با شهر برقرار می‌کند. در تهران، از این جهت، گسستی جدی میان سنت و مدرنیته وجود دارد. هم نشینی شهرهای قدیمی و مدرن، و یا درآمیختگی این دو با یکدیگر دیده نمی‌شود. به گمان من معماری ایرانی، بهتر از شهرسازی، سنت و مدرنیته را با یکدیگر آشتی داده است.

س. میان سال‌های ۱۲۹۸ و ۱۳۳۵ هـ ق اقداماتی در جهت اصلاحات اجتماعی از سوی حکومت قاجار انجام گرفتند که به شکل انقلاب مشروطه در ۱۳۲۴ و تحکیم یک بورژوازی نو در تهران تظاهر یافت که پیش از هر چیز واسطه‌ای میان جامعهٔ سنتی و غرب بود. در آن زمان تضاد میان چشم‌انداز سنتی و صحنهٔ نوین زندگی شهری همچنان وجود داشت. در این زمینه اقداماتی را که در زمان ناصرالدین شاه به منظور مدرن سازی شهر و به خصوص ساختن باروی تهران انجام گرفت چگونه تعبیر کنید؟

ج. وقتی در سال ۱۲۸۸ هـ ق ناصرالدین شاه اقدام به تخریب باروهای قدیمی دوران صفوی کرد، می‌خواست به تهران ابعاد نوی بدهد. می‌شد انتظار داشت که به جای دیوارهایی که خراب می‌شوند هیچ چیز دیگر بنا نشود. اما او تا حدی مثل پاریسی‌ها عمل کرد، چون که باروهای تازه‌ای بنا کرد که سرانجام مسئله را باقی گذاشتند، ولی ساخت خیابان‌های بزرگ به شیوهٔ عثمانی‌ها را دنبال نکرد. به این ترتیب می‌توان گفت که مدرنیته در ایران مدتها تنها به یکی دو نشانه محدود ماند: دیوارهای قدیمی را خراب می‌کنند تا دیوارهای زیباتر

www.tabarestan.info تبرستان

به جای آنها بسازند. این اقدام باید در جهت بنای یک شهر مدرن می‌بود،اما وجود شهر مدرن مستلزم تحول جامعه است. ظاهر مدرن می‌شود بی‌آن که زمینه دست بخورد، اگر از حفظ زمینه پشتیبانی هم بشود تغییرات انجام گرفته بازتابی هستند از جامعهٔ آن زمان. ایران آغاز این قرن فاقد بورژوازی صنعتی یا تجاری بود.

س. *روند مدرن سازی با به قدرت رسیدن رضاشاه سرعت می‌گیرد و دولت جدید می‌کوشد تا شرایط زندگی را در پایتخت ایران با تأسیس مؤسسات مدرن تغییر دهد.*

ج. در خصوص رضاشاه، به عقیدهٔ من مسائل از این عمیق‌تر بود، چون که هدف واقعاً تغییر جامعهٔ ایران و دست کم انطباق دادن آن با مقتضیات قرن بیستم و وضعیت نفت بود. رضاشاه، با ساختن خیابان‌های تازه و مغازه‌ها، ویترین‌ها، رستوران‌های مشرف به خیابان (مثل هتل نادری)، می‌خواست جلوتر برود و آداب استفاده از فضای عمومی را تغییر دهد. مدرن شدن ایران، از منظر زندگی شهری، بی‌تردید در عصر رضاشاه رقم می‌خورد. اما در این مورد حرکت رضاشاه عمیق نیست و اقدامی است که از بیرون تحمیل می‌شود. چند خیابان را وارد شهر می‌کنند، اما به خانه‌ها دست نمی‌زنند. در حقیقت، مهم‌ترین گسست سیاسی ـ شهر ساختی در تاریخ تهران تغییر محل کاخ‌های سلطنتی بوده است. رضاشاه از کاخ گلستان به کاخ مرمر رفت که همچنان در درون دیوارهای تهران بود. پس او باز هم در چهارچوب شهر سنتی باقی مانده بود. اما محمد رضاشاه، با اقامت دائمی در کاخ نیاوران در اواخر دههٔ ۱۳۴۰ مانند لویی چهاردهم رفتار کرد که پاریس را به مقصد ورسای، که دور از شهر بود، ترک کرد. جدایی میان پایتخت و قدرت برای محمد رضاشاه همان نتایج سیاسی را در پی داشت که برای سلطنت فرانسه. مدرنیته شاه را واداشت تا در محله‌ای زیبا دور از مرکز شهر اقامت کند، بی‌آن که رابطهٔ سیاسی مستقیمی را که بایستی میان رئیس دولت و مردم وجود داشته باشد در نظر گیرد. وقتی که شاه در کاخ مرمر اقامت داشت درست در مرکز شهر بود: وانگهی او خود قربانی چنین وضعیتی بود و هدف سوءقصدی قرار گرفت که، در کنار چیزهای دیگر، به ناسازگاری مردم ایران با مدرنیته تعبیر می‌شد. اما شاه، با اقامت در نیاوران از شهر کناره گرفت و اردوگاه خود را بر پا کرد. پس او، به بهانهٔ مدرنیته، یک گسست عمدهٔ جامعه شناختی ایجاد کرد. بنابراین همواره منازعه‌ای میان مدرنیزاسیون واقعی و مدرنیزاسیون ظاهری و نمادین وجود دارد که تظاهر آن را در ساختمان‌هایی مانند کاخ شاه می بینیم، اما در بازسازی عمیق شهر با مشارکت مردم متجلی نمی‌شود.

www.tabarestan.info تبرستان

س. اما در مواقع متعددی هم بورژوازی ایران از استحکام و انسجام برخوردار بوده است. تشکل شهری بورژوازی ایران را هم در انقلاب مشروطه می‌بینیم و هم در تأسیس نهادهای مدرن در مرکز تهران به دست رضاشاه.

ج. کاملاً. از این جهت است که من می‌گویم که رضاشاه در یک انقلاب اجتماعی عمیق سهیم بود که تجلی آن را در شهر می‌بینیم، همچون تأسیس ایستگاه راه آهن، دانشگاه و وزارتخانه‌های مختلف. وانگهی این که بسیاری از وزارتخانه‌ها در کنار بازار ساخته شدند بسیار معنی دار است. اما این تغییرات عمیق به شهرهای دیگر سرایت نکردند. رضاشاه سازمان اداری‌یی ایجاد کرد که وجودش مسلماً ضروری اما برای سرزمینی به وسعت و تنوع ایران ناکافی بود. وزارتخانه ساختند اما به جامعهٔ شهری دست نزدند. بدین جهت است که می‌توان گفت که اصلاحات رضاشاه بیشتر آمرانه و ظاهری بودند تا تغییری اساسی در بافت اجتماعی ـ مکانی. ساختن وزارتخانه‌های دادگستری، کشور و دارایی در کنار بازار و کاخ گلستان بورژواهای بازار را به ساختن خانه‌های مدرن ترغیب نکرد (هر چند که بعداً مجبور شدند این کار را بکنند). همچنین جامعهٔ ایران تا بدان حد برانگیخته نشد که در پی یافتن راه‌هایی برای یک توسعهٔ شهری نوین برآید.

س. پس رضاشاه ساختار شهری را دستکاری کرد بی‌آنکه به ساختار اجتماعی دست بزند. در واقع او تنها از روند اوضاع بین‌المللی در آن زمان پیروی می‌کرد.

ج. در دورهٔ رضاشاه مسئلهٔ مهمی وجود داشت که جواب آن در دورهٔ محمدرضاشاه داده شد. تقسیم زمین. مورد یوسف‌آباد را در تهران ببینید. زمین‌های این محل به خاطر خدمات افسران ارتش به آنها داده شدند. آنها هم این زمین‌ها را پس از جنگ جهانی دوم فروختند و ثروتمند شدند. بازار زمین است که توسعهٔ بورژوازی را میسر می‌کند. این پدیده به خصوص در تهران روی می‌دهد، در حالی که دیگر شهرهای ایران همچنان سنت و بورژوازی بازاریشان را حفظ می‌کنند. ایران یکی از قدیمی‌ترین کشورهای دارای جامعهٔ شهری است، یکی از معدود کشورهای غیرعربی که تمدن شهری کهن آن قرن‌ها تداوم یافته است. با وجود این، در آغاز قرن بیستم با تمرکز نظام‌مند و منظم امور سیاسی، اقتصادی و فرهنگی در تهران توازن شهری در ایران بر هم می‌خورد، چون که شهرهای دیگر همچون تبریز، مشهد، اصفهان و شیراز تا دههٔ ۱۳۴۰ از این تحولات بی‌نصیب می‌مانند. این وضع شکاف تازه‌ای بین شهرهای ایران و تهران پدید می‌آورد، حال آن که قبلاً فاصله میان شهرهایی مانند تبریز، اصفهان یا مشهد چندان زیاد نبود. این امر که مدرنیته، به دلایل سیاسی، تنها باید در تهران اعمال می‌شد به پدیدهٔ تازه‌ای منجر شد:

تقابل میان تهران و بقیهٔ ایران. در زمان رضاشاه شهرسازی تنها عمل دولت بود و نه کل جامعه. شِقاقِ تهران ـ شهرستان یکی از عمده‌ترین مسائل سیاسی ایران معاصر است.

س. این شقاق در زمان محمد رضاشاه به شکل جدایی شمال و جنوب تهران ادامه یافت.

ج. به عقیدهٔ من توسعهٔ شمال تهران به مدرنیزاسیونی وابسته است که متکی به نمادها یا، آن گونه که قبلاً گفتم، متکی بر نکات جزیی است. دو راه حل وجود داشت: یا مرکز تهران را نو می‌کردند، یا محلات نو را در جاهای دیگر می‌ساختند. دغدغهٔ جداکردن ایران مدرن از ایران گذشته با طرح «شهستان پهلوی» صورت خارجی یافت. این طرح از دیدگاه شهرسازی فوق‌العاده بود و می‌توانست تمام بودجهٔ شهری ده سال ایران را به خود اختصاص دهد و جدایی میان شاه و مردم را کامل کند. مسلماً باید در نظر داشت که شمیران هم وجود دارد و گسترش تهران به سمت شمال تحرکی در تمام شهر ایجاد می‌کند. جنوب تهران از توسعهٔ شمیران بسیار بهره برده است؛ با وجود این شمیران هنوز هم نماد آشکار جدایی و بحران مدرن است، جایی که در آخرین تحلیل توازن دولت، جامعه و شهر را بر هم زده است. جامعهٔ ایرانی و شهریِ مدرن شده در زمان رضاشاه بسیار فعال و بسیار زنده بود. فعالیت دولت برای ساختن خیابان‌های بزرگ و مدرن‌سازی هنوز ادامه دارد، اما جامعهٔ ایران منطق خودش را دنبال کرده است. انقلاب اسلامی تجلی بارز این امر است. در زمستان ۱۳۵۷ منطق تقابل شمال ـ جنوب به نفع منطق شرق ـ غرب، در درون شهر تهران، در هم شکست و فرو ریخت، و شاه را در کاخ خود تنها گذاشت. تظاهرات و راه‌پیمایی‌ها میان دو میدان فوزیه (امام حسین) و شهیاد (آزادی) صورت گرفتند و سراسر مرکز فعال پایتخت را زیر پا می گذاشتند. از آن روز تهرانی‌ها قدرت را به دست گرفتند که خیابان‌های شهرشان را گرفته بودند.

س. پس به عقیدهٔ شما انقلاب ایران را می‌توان واکنشی در برابر طرح‌های مدرن سازی خانوادهٔ پهلوی دانست که ظهور شهرنشینان جوانی را که آمده بودند تا نقشی مهم در این انقلاب بازی کنند تسریع کردند؟

ج. تحولات جامعهٔ ایران همچنان ادامه یافتند، و توسعهٔ آموزش و پرورش، توسعهٔ شهری و مؤسسات تازه مجموعاً موجب تحرکی غیرقابل انکار شدند. جامعهٔ ایران در برابر حکومت سلطنتی منطق خاص خود را داشت. محلات تهران‌پارس، نارمک و امیرآباد در شرق و غرب تهران گسترش یافتند. اینها محلاتی معمولی و ساده و متعلق به طبقات

متوسط و خرده بورژوابودند و پر از جوانانی که نه با شاه مخالفتی داشتند و نه چیزی از اسلام می‌دانستند، بلکه می‌خواستند که فرزندان مملکت خود با حقوق کامل باشند نه بچه‌های نامشروع و طرد شده. بنابراین خواستار آزادی فکری و نیز آسایش شهری شدند. فراموش نکنیم که در سال ۱۳۵۷، سالی که انقلاب اسلامی پیروز می‌شود، جمعیت ایران برای اولین بار در طول تاریخش عمدتاً شهری و باسواد است.

س. براساس تحلیل‌های شما، پدید آمدن یک «زیستگاه انقلابی» پس از انقلاب ایران جغرافیای شهر تهران را تغییر داده است. پیدایش این «زیستگاه انقلابی» نتیجهٔ شکسته شدن فضای دو قطبی قبل از انقلاب بود که یک قطب آن قدرت سیاسی و قطب دیگرش قدرت اقتصادی بود.

ج. به عقیدهٔ من انقلاب اسلامی سال ۱۳۵۷ را، در یک تاریخ بلندمدت ایران، می‌توان انقلابی شهری دانست نه روستایی. روستائیان ایرانی در مجموع مخالف انقلاب بودند و در متن جنبش حضور نداشتند. انقلاب از شهرها شروع شد و مردم ادارهٔ شهرها را به دست گرفتند. تظاهرات و راهپیمایی‌ها از یک سر شهر به سر دیگر آن به شهرنشینان امکان داد تا شهر را در اختیار خود درآورند. پدیدهٔ کاملاً نوی در این‌جا اتفاق افتاد که موجب درهم‌آمیزی دوبارهٔ جمعیت شد. برای اولین بار مردم جنوب تهران پا به دانشگاه تهران گذاشتند و در آن جا ماندند. گروهی دیگر با تصاحب زمین‌های مصادره شده شهر را تصرف کردند و از این طریق «زیستگاه انقلابی» خود را بنا نهادند. تا آن هنگام تهران چند حلبی‌آباد داشت، اما تعدادشان کم بود، چون که نظام استبدادی بود و پلیس اجازهٔ ساختن حلبی‌آباد را نمی‌داد. از طرف دیگر کسانی که به تهران می‌آمدند ترجیح می‌دادند که در مرکز شهر جمع شوند تا اینکه حلبی‌آباد بسازند. به این ترتیب مردم شهر را تصرف کردند و حرفشان این بود که «شهر مال ماست، قانون را ما تعیین می‌کنیم و بنابراین می‌توانیم زمین‌هایی را که به صورت غیر قانونی خریده‌ایم، بسازیم. تهران خانه ماست». زیستگاه انقلابی در تهران در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۵۷ تا ۱۳۵۹ پدید آمد. این پدیده نماد تصرف تهران است به دست ساکنانش. تهران امروز دیگر نه شهر رضاشاه است که با بولدوزر در آن خیابان می‌کشید و نه شهر محمدرضاشاه که در آن بزرگراه‌هایی می‌ساخت که از فرودگاه مستقیماً به نیاوران می‌رفتند. تهران امروز شهری است که ساکنانش آن را ساخته‌اند، با تمام تناقضات و تعارضاتی که در آن می‌توان یافت. جامعهٔ تهران امروز پیچیده‌تر و منطق شهری آن متنوع‌تر از گذشته است. هشت میلیون سکنهٔ امروز تهران دنیای تازه‌ای می‌سازند با مرکز و شهرک‌های اقماری آن.

www.iran-archive.com

س. منطق شهری‌یی که نه متعلق به شهر اسلامی است و نه به شهر دوران بعد از صنعتی اروپا تعلق دارد.

ج. شهر اسلامی در ایران با سه قطب مسجد، بازار و ارک وجود داشت. به گمان من جمهوری اسلامی این سه را دوباره به هم پیوند زده است. زمانی که آیت‌الله خمینی (ره) در جماران زندگی می‌کرد، البته بیشتر به دلایل پزشکی تا سیاسی، دولت در مرکز شهر مستقر شده بود. رؤسای جمهوری و آیت‌الله خامنه‌ای امروز در کاخ قدیمی مرمر در مرکز تهران به سر می‌برند. می‌توان گفت که ـ به صورتی نمادی ـ یک بازگشت انجام گرفته است. شاه به نیاوران رفته بود، اما رئیس جمهوری اسلامی به کاخ مرمر بازگشته است. از این منظر، انقلاب ایران انقلابی مردمی است که نتیجهٔ آن بازگشت دولت است به آغوش ملت. این یک حرکت سیاسی بسیار نیرومند از جانب حکومت اسلامی است که، حتی اگر نمادین هم باشد، نشان می‌دهد که حکومت در میان مردم است. دوباره حکومت و شهر به هم پیوند خورده‌اند. این نمادهای تازه، بی‌شک، خود متضمن تعارضات سیاسی‌یی هستند، اما از نوعی دیگر: دیگر حکومت نیست که، مانند قرن گذشته، بازار و کاخ را در مقابل هم قرار می‌دهد.

www.tabarestan.info تبرستان

س. اما چه توصیفی دربارهٔ جغرافیای آشوب‌زدهٔ کنونی شهری مانند تهران دارید؟

ج. آیا تا به این حد آشوب زده است؟ تهران به آن بزرگی هم که می‌گویند نیست. تهران هشت میلیون و نیم ساکن دارد. شش میلیون نفر در خود شهر و دو میلیون نفر هم در اطراف. این وضعیتی کاملاً عادی است. رشد تهران از شهرهای بزرگ دیگر بیشتر نبوده است. نرخ رشد تهران از شیراز، مشهد یا تبریز پایین‌تر است. امکانات شهری در مرکز کافی هستند، اما در شهرک‌های اطراف، مثل اسلام‌شهر، نه. و این وضع هم در تمام شهرک‌های اطراف شهرهای بزرگ دنیا دیده می‌شود. مسلماً تهران بسیار بزرگ شده است. و این هم درست است که فاقد وسایل کافی برای حمل و نقل عمومی است، اما بر خلاف دوران شاه، دارای سیاست شهری است. طی چند سال گذشته دولت اسلامی ترسیده است که به جانب سیاست شهرسازی بیش از حد منسجم حرکت کند زیرا که چنین سیاستی ممکن است موجب تحرک بسیار زیاد در مرکز شهر تهران شود. دولت دلش نمی‌خواست که اختیار و ارادهٔ مراکز عمومی از دستش خارج شود و تهرانی‌ها را هم تشویق به ترک شهرشان می‌کرد. این ترس از شهر، از پایانه دههٔ ۱۳۶۰ خوشبختانه به یک سیاست شهری منسجم، اما بدون امکانات لازم، انجامید. بنابراین من فکر نمی‌کنم که شهر تهران بدون نظم منطقی باشد. وقتی که عکس‌های ماهواره‌ای تهران را نگاه می‌کنیم می‌بینیم که نما و

طرح شهری آن می‌تواند همچون نمونه و سرمشق در کتاب‌های جغرافیا مورد استفاده قرار گیرد. «طرح ترافیک» در تهران باعث شده است که یک مرکز شهر حقیقی، در حد مادر شهر، میان عباس آباد و بازار به وجود بیاید. تهران، که قبلاً مرکز نداشت، رفته رفته صاحب یک مرکز اقتصادی و سیاسی و یک سازمان مرکز مدار کاملاً کلاسیک می‌شود. مسلماً، در تهران، کارکرد شهر به دلیل آلودگی و ترافیک غالباً ضعیف است، و کارهای زیربنایی، به عللی که مشهود هستند، دنبال نمی‌شوند. با این حال تهران هیولا نیست.

www.tabarestan.info تبرستان

س. با اقدامات شهرداری در جهت نزدیک کردن شمال و جنوب تهران به یکدیگر پدیدهٔ جالبی اتفاق افتاد. با ایجاد مراکز فرهنگی در جنوب تهران، مردم شمال شهر مجبور شدند که مثلاً برای شنیدن یک کنسرت موسیقی کلاسیک یا تماشای یک برنامهٔ تئاتری به جنوب شهر بروند. از این طریق تماس و گفت و شنودی میان ساکنان جنوب و شمال تهران برقرار شد.

ج. بله، بسیار جالب است، با این که قطره‌ای است در یک اقیانوس. تأسیس فرهنگسرای بهمن در محل کشتارگاه قدیمی تهران ارزشی نمادی دارد، مانند تأسیس «موزهٔ علوم ویلت (Villette)» در محله‌ای عمومی در پاریس. از سوی دیگر تفاوت‌های اجتماعی ـ فرهنگی دگرگون شده‌اند، چون که بورژوازی بزرگ دوران شاه از شمیران رفته است و خانه‌هایشان به نفع افراد نزدیک به حکومت مصادره شده‌اند، و این افراد هم فرهنگی متفاوت با بورژوازی قدیم شمیران دارند. بنابراین آمیختگی فرهنگی امروزه امری ناگزیر است. در جنوب شهر، از آن جا که جنوب همیشه مایهٔ ننگ رژیم پهلوی شمرده می‌شد، کوشش می‌شود که همه چیز از نو سامان یابد، و این کار از این محلات محیطی مسلماً فقیر اما مجهز و تمیز می‌سازد. شهری مانند اسلام‌شهر در ۲۰ کیلومتری تهران مسلماً ساکنانش از طبقهٔ پایین جامعه هستند، اما حلبی‌آباد نیست. شهری کارگری است....

س. با تقاضاها و نیازهای مدرن؟

ج. کاملاً. مردم در آن‌جا به‌طور طبیعی زندگی می‌کنند. بنابراین از آن‌جا که ارتباط بهتری وجود دارد، شهر هم انسجام و پیوند بهتری دارد. قبلاً مردم شاه‌عبدالعظیم به شمیران نمی‌رفتند، و بالعکس؛ اما حالا مردم شاه‌عبدالعظیم برای گردش به شمیران می‌روند.

س. بنابراین تهران شهر مدرنی شده است با تمام مشکلات یک شهر مدرن.

ج. با مسائل حمل و نقل، کار و مسکن. اما این شهر هیچ مشکل استثنایی‌یی ندارد و جریان

اُمورش اصلاً فاجعه‌آمیز نیست. مشکلاتش تقریباً مثل بقیهٔ جاها هستند و اساساً ناشی از موقعیت اقتصادی ایران و فقدان یک سیاست شهری مستمرند. در ایران هم، مثل هر جای دیگر میان تصور چیزها و واقعیت زنده تفاوت وجود دارد. همان‌گونه که گفتیم تهرانی وجود داشت که بر تقابل شمال ـ جنوب بنا شده بود و انقلاب ایران، با تصرف محلات مرکزی، محوری شرقی ـ غربی را بنا نهاد. تانک‌های شاه منتظر بودند که انقلاب از شاه‌عبدالعظیم حرکت کند. اما هیچ‌گاه این اتفاق نیفتاد. جمهوری اسلامی هم در آغاز به ستایش از روستائیان پرداخت و جهاد سازندگی را برای توسعهٔ نواحی روستایی ـ که شاه هیچ‌گاه به آنها توجهی نداشت ـ تأسیس کرد، اما این کار مطلقاً با حرکت ایران کنونی نمی‌خواند. روستائیان می‌بینند که پسرانشان به شهر می‌روند، درس می‌خوانند و به کارگری مشغول می‌شوند. رفتن به شهر و کارکردن در شهری که در آن آسایش بیشتری از روستا وجود دارد امری عادی است که به لحاظ سیاسی هیچ تالی فاسدی ندارد. اما جمهوری اسلامی می‌خواهد مانع مهاجرت روستائیان به شهرها شود. سیاست جمهوری اسلامی بازگشت روستایی به روستاست، جایی که زندگی خانوادگی تحقق بیشتری دارد. شکلی از اسطورهٔ «وحشی خوب». جهاد سازندگی خوب کار کرده است، و گاز، تلفن و آب آشامیدنی را به روستاها برده است. اما دولت مدتهاست که شهرها را فراموش کرده است، شهرهایی که پایگاه و پشتیبان حکومت سیاسی جدید هستند. بنابراین در حال حاضر دهکده‌هایی وجود دارند که بیش از برخی از محلات شهر در آنها امکانات یافت می‌شوند. در دور افتاده روستاهای اصفهان مراکز خدماتی بیشتری وجود دارند تا در اسلام‌شهر یا اکبرآباد. بنابراین شاهد عدم تمایلی نسبت به مدرن شدن شهرها هستیم. سال‌ها گذشت و دولت قدمی در راه آماده‌سازی طرحی تازه برای شهر سازی برنداشت، طرحی که باید جایگزین طرح دیگری می‌شد که فرمانفرمائیان در سال ۱۳۴۴ تهیه کرده بود و تاریخ آن در سال ۱۳۷۰ منقضی می‌شد. در طول ده سال شهر رشد کرد بی‌آن که از جانب دولت اقدام مهمی برای پاسخ گویی به نیازهای یکی از بزرگ‌ترین شهرهای جهان صورت گیرد.

س. و بالاخره شهرداری با نفرات تکنوکرات خود امر را در دست می‌گیرد.

ج. بله، چون دولت اجازه داد که یک سیاست شهری واقعی پایه‌گذاری شود، امری که وقوع آن تا سال ۱۳۶۹ ممنوع بود. تا این تاریخ به شهر اهمیتی داده نمی‌شد، نوعی ترس از شهر مدرن وجود داشت. امروزه جمهوری اسلامی می‌خواهد از ایران کشوری مدرن و شهری بسازد، اما سال‌ها طول کشید تا جمهوری اسلامی واقعیت ایرانِ شهری را قبول کند و

www.iran-archive.com

اسطوره‌ها را کنار گذارد. ساخت مترو تهران در سال ۱۳۵۶ شروع شد و هنوز ناتمام است. آیندهٔ ایران کنونی در گرو تحولات جامعهٔ ایران و فضای شهری‌یی است که نحوهٔ عملکردش هنوز تعریف نشده و مشخص نیست. جدایی یا اتحاد میان این جامعهٔ شهری تازه و بسیار پر تحرک از یک سو، و دولت یا قدرت سیاسی از سوی دیگر، کلید آیندهٔ نزدیک ایرانی است که از این به بعد دیگر به شهرهایش شباهت دارد.

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

تأثیر معماری اروپایی در ایران

گفت‌وگو با رضا مقتدر*

س. خیلی‌ها سرآغاز معماری مدرن ایران را ایجاد مدرسهٔ دارالفنون در سال ۱۲۶۸ می‌دانند که نقشهٔ آن توسط میرزارضا مهندس‌باشی یعنی یک معمار ایرانی تحصیل‌کردهٔ فرنگ طراحی شد. آیا به نظر شما ساختمان دارالفنون اولین نمود و تجلی تأثیر غرب و تجدد در معماری ایران است؟

ج. برای این‌که به مفهوم درست کلمه پی ببریم، باید «معماری مدرن» را از «مدرنیته در معماری» جدا بدانیم زیرا که هر کدام معنی خاص خود را دارد. معماری مُدرن به مفهوم درست لغت از اواخر قرن نوزدهم در آمریکا و از ابتدای قرن بیستم در اروپا و در ایران در سال‌های ۱۳۱۰ به علت ایجاد بناهای جدید براساس برنامه‌یی که تا آن هنگام در ایران سابقه نداشت آغاز شد. این برنامه‌های جدید عبارت بودند از وزارتخانه‌ها و ادارات دولتی، بانک‌ها، دانشگاه و مدارس، اپرا و تئاتر و غیره.

ولی «مدرنیته در معماری» ایران مفهوم دیگری دارد؛ و آن تأثیر معماری کلاسیک دنیای غرب است که چندی پس از حکومت فتحعلی شاه (۱۲۱۲ تا ۱۲۵۰) در نتیجهٔ افزایش ارتباط بین ایران و اروپا شروع می‌شود. این نفوذ "سلیقهٔ جدید" در معماری ایران در درجهٔ اول از طریق روسیه و قفقاز و در درجه دوم از سمت بوشهر در خلیج فارس به ایران رسوخ می‌کند.

---

* محمدرضا مقتدر، معمار و محققِ بخش ایرانشناسی «مرکز ملی پژوهش‌های علمی» در فرانسه است. وی تاکنون چندین مقاله دربارهٔ معماری و هنر ایران برای یونسکو و «مرکز ملی پژوهش‌های علمی» نوشته است.

فکر ایجاد یک «مدرسهٔ عالی» یعنی پلی‌تکنیک به منظور کمک به پیشرفت مملکت با استفاده از «علوم جدید» غربی ابتدا از جانب عباس میرزا (۱۲۱۴ تا ۱۲۴۹) به وجود آمد لکن او به علت درگیری‌های متعدد با روسیه موفق به ایجاد این مدرسه نگردید. معهذا اعزام اولین گروه محصلین به دنیای غرب برای فراگیری «علوم جدید» خصوصاً حرفه‌های مربوط به نظام را مدیون او هستیم. پس از او میرزاتقی‌خان امیرکبیر که سخت به ایجاد این «مدرسهٔ عالی» معتقد بود توانست در ابتدای صدارت خود از ناصرالدین شاه اجازهٔ بنای آن را در داخل «ارگ سلطانی» در مجاورت کاخ‌های شاه بگیرد. او طرح این ساختمان را در سال ۱۲۶۵ به میرزا رضای مهندس باشی محول کرد. میرزا رضای مهندس باشی، مهندس معمار نبود؛ تحصیلات خود را در رشتهٔ مهندسی سیویل در مدرسهٔ نظام انگلیس انجام داده بود و در رشتهٔ ساختن قلاع نظامی تخصص داشت (۱۲۶۴).

بدون شک پیدایش این مدرسه که در آن استادان خارجی و ایرانی تحصیل کرده در خارج تدریس می‌کرده‌اند در تجدد معماری ایران سهم بزرگی داشت.

شاید در این‌جا باید از مدرسهٔ دولتی تبریز (۱۲۹۳) و مدرسهٔ پسرانهٔ آمریکایی اورمیه (۱۳۰۴) و مکتب مشیریه برای تدریس زبان‌های خارجی (۱۳۰۵) نیز در ارتباط با دنیای غرب نام برد.

س. دارالفنون مجموعهٔ ساده‌ای بود از کلاس‌ها و آزمایشگاه‌ها با یک راهرو عریض که به منظور تدریس علوم غربی توسط استادان فرنگی طراحی شده بود. ولی آیا این معماری با منظوری که در نظر گرفته شده بود یعنی تدریس علوم غربی همخوانی داشت؟

ج. ساختمان دارالفنون ساختمان وسیعی بود که قسمت اعظم آن در یک طبقه و قسمتی در دو طبقه بنا شده بود و یک حیاط بزرگ مرکزی را در بر می‌گرفت. ابعاد این ساختمان را می‌توان با مقایسه نقشه‌های کرشیش /KRZIZ (۱۲۷۴)، عبدالغفار (۱۳۰۹) و هانری رنه دالمانی /H.d' Allemagne (۱۳۲۹) به آسانی محاسبه نمود. این طور به نظر می‌رسد که دارالفنون با بلندنظری و وسعت کافی طراحی شده بود. و در زمان خود جوابگوی تدریس «علوم جدید» می‌بوده است. طبق نوشته‌های دکتر فوریه [فووری‌یه] حیاط مرکزی حتی جوابگوی تمرینات نظامی و ورزش‌های مختلف نیز بوده است.

س. دارالفنون خود اولین نهاد تعلیماتی است که مهندس معمار به معنای مُدرن کلمه تربیت می‌کند. در اولین دورهٔ آن ۱۲ دانشجو در رشتهٔ مهندسی نام‌نویسی کرده‌اند که

www.tabarestan.info

به سرپرستی کرشیش اتریشی نقشهٔ شهر تهران را آماده می‌کنند.

ج. در دارالفنون هرگز رشتهٔ کامل "مهندسی معماری" وجود نداشت و در نتیجه دیپلم معماری نیز صادر نمی‌شد. ولی در قسمت مهندسی سیویل درسی تحت عنوان "معماری" وجود داشت که مسؤول آن مهندس اوگوست کرشیش (AUGUSTE KRZIZ) بود. همین استاد در سال ۱۲۸۲ با کمک شاگردانش (میرزا زکی خان، محمد تقی خان و ذوالفقار بیک) دومین نقشهٔ تهران را روی کاغذ آورد. نقشهٔ اول تهران قبلاً به وسیلهٔ برزین /Berezin در سال ۱۲۵۸ برداشته شد و چاپ آن در سال ۱۲۶۹ در مسکو به انجام رسید. برزین ستوان ارتش بود و در دارالفنون مهندسی نظامی تدریس می‌کرد.

www.tabarestan.info تبرستان

س. شاید بتوان گفت که با وجود اشخاصی چون میرزا رضای مهندس باشی و میرزا مهدی‌خان ممتحن‌الدوله که در اروپا تحصیل کرده بودند و تحت تأثیر اصول و قواعد حرفه‌یی غرب بودند، برای اولین بار معماران مدرن از معماران بناهای سنتی جدا می‌شوند.

ج. کاملاً درست است. همان طور که دیدیم ساختمان دارالفنون را میرزا رضای مهندس باشی طراحی کرد ولی اجرای آن به محمد تقی خان معمار باشی واگذار شد. چندی بعد با شروع کار میرزامهدی‌خان که مدتی پس از مراجعت به ایران صورت جدی به خود گرفت و نیز به لقب ممتحن‌الدوله مفتخر شده بود به عنوان "مهندس معمار" برای اولین بار در ایران می‌خوریم. میرزا مهدی خان شقاقی اولین مهندس معمار ایرانی است که تحصیلات متوسطه و دانشگاه را در فرانسه می‌گذراند. او در قسمت معماری مدرسهٔ مرکزی Ecole centrale/ که در آن زمان دیپلم "مهندس معمار" صادر می‌کرد تحصیلات معماری خود را به پایان رساند (۱۲۸۱).

میرزا مهدی خان برای روشن کردن "خدمات معماری" در ابتدای زندگی حرفه‌یی خود گرفتاری‌های بسیار داشت تا بالأخره موفق شد. ولی در مورد آثارش باید گفت که با وجود این که عناصر تازه‌یی را در معماری سنتی ادغام کرد، روی هم رفته به معماری سنتی ایران بدون تردید حساس بوده است. و دوستی او با معمار حسن قمی و احترامی که برای او دارد نشان می‌دهد که تا چه حد این گرایش در او اثر داشت.

س. یکی از ویژگی‌های معماری دوران ناصری کاهش ساختن مساجد است. بنا به آمار سال‌های ۱۲۶۹ و ۱۳۲۰ هـ ق مسجدسازی ۳۲٪ کاهش می‌یابد و ناصرالدین شاه خود شخصاً دستور ساختن هیچ مسجدی را نمی‌دهد. و حتی مسجد سپهسالار که به

دستور وزرای او ساخته می‌شود با نگاه جدیدی به مسئلهٔ تضاد با تزیینات جدید بنا می‌شود. در این‌جا به نظر می‌رسد که ما نخستین تأثیرات غرب را در معماری مذهبی و سنتی ایران می‌بینیم.

ج. متأسفانه از آمار مساجد در دورهٔ ناصری اطلاعی ندارم. در مورد طرح ساختمان مسجد سپهسالار می‌دانیم که حاج میرزا حسین خان سپهسالار قزوینی، صدراعظم وقت، در سال ۱۲۹۱ طرح این مسجد و عمارت مسکونی خودش را که بعداً عمارت بهارستان نام گرفت به میرزا مهدی خان محول نمود. چون سپهسالار نیز با پیشرفت کشورهای غربی مخصوصاً عثمانی آشنایی داشت و مردی تجددخواه بود، شروع ساختمان خوب پیش رفت و میرزامهدی‌خان در خاطراتش می‌نویسد «من مثل مهندس طراح در ساختمان آن نظارت می‌کردم». سپهسالار چند سال پس از شروع این مجموعه فوت می‌کند و برادرش ادامهٔ ساختمان‌ها را به دست می‌گیرد و اجرای کار را میان معماران متعدد تقسیم می‌کند. در این مورد در خاطرات میرزا مهدی خان می‌خوانیم: «متأسفانه در ایران در هر زمان کارها به وسیلهٔ اشخاص نادان و منفعت‌پرست پیش‌رفته و می‌رود و عموم اعمال مملکتی به غلط می‌گذرد و مردمان باهوش خدادادی و عالِم از خدمت محروم می‌مانند به همین جهت مملکت رو به خرابی می‌رود چرا که امور به دست جهال می‌افتد» و یک مثال فرانسوی می‌زند: "il n'y a pas de conscience, là où il n'y a pas de science" [جایی که علم نباشد شعور و وجدان وجود نخواهد داشت].

در ساختمان مسجد و مدرسهٔ سپهسالار و همچنین عمارت بهارستان نوآوری‌های بسیار در قالب یک معماری سنتی دیده می‌شود. یکی از عناصر زیبای این مسجد طاق هفت کاسه معروف به طاق معلق است که در ابتدای کریاس قرار گرفته و اجرای طرح آن را به استاد جعفرخان معمارباشی کاشانی نسبت می‌دهند. در مجموعهٔ کاشی‌کاری‌های انجام شده نیز تأثیری از نقاشی اروپایی دیده می‌شود. مسجد مزبور هشت گلدسته و مناره دارد. چهار منارهٔ بلند در نمای جنوبی، دو عدد در ایوان شمالی و دو عدد در سر در غربی قرار گرفته‌اند و این خود در معماری سنتی ایران تازگی دارد. در ساختمان این مسجد به طور کلی هم از جهت امور مادی و شکل طرح بنا تغییرات تازه‌ای نسبت به مساجد قدیم دیده می‌شود و هم از جهت سازمان معنوی.

س. یکی دیگر از عناصر تأثیر غرب در معماری ایران ایجاد پلکان باز به سبک اروپایی بود که جای پله‌های بستهٔ معماری سنتی را گرفت. شاید به همین جهت محمود خان ناصرالملک (وزیر خارجهٔ وقت) به ممتحن‌الدوله تهیهٔ طرح پله‌یی شبیه پلهٔ کاخ

باکینهگام را سفارش داد.

ج. عناصری از معماری سنتی به دلایل مختلفی تحت تأثیر نفوذ غرب جای خود را به شکل‌های تازه دادند از آن جمله عنصر پله است که اغلب در معماری مرسوم آن زمان به آن اهمیت زیاد داده نمی‌شد، ارتفاع پله نسبت به کف آن بیشتر از حد معمول و "معقول" بود و حرکت در آن به راحتی صورت نمی‌گرفت به همین دلیل ایرانیان که در ممالک غربی گشت و گذار می‌کردند همیشه مسحور پله‌های باز و پهن "فرنگی" می‌شدند. محمود خان ناصرالملک وزیر خارجهٔ وقت نیز از آن زمره است. در نتیجه از میرزا مهدی خان طرح پلهٔ گردان و معلقی را که به پلهٔ کاخ باکینگهام شباهت داشته باشد خواست (۱۳۰۳). عناصر دیگری از قبیل بخاری دیواری بزرگ، پله‌ها در پاگرد، سرستون و هال عریض، ستون‌های تقلیدی، گچبری با نقش‌های "فرنگی"، صراحی و پنجره‌های کلاسیک به جای اُرُسی‌های کشویی و غیره از جملهٔ واردات غربی در معماری آن دوره‌اند.

س. در این دوره هنوز معماری مُدرن به معنای واقعی کلمه نداریم و با آثاری مواجه هستیم که آمیزه‌هایی هستند از معماری سنتی با معماری غربی. برای مثال ساختمان‌های صاحب‌قرانیه، سلطنت‌آباد و عشرت‌آباد را می‌توان ذکر کرد.

ج. معماری مُدرن در آن زمان در اروپا هم به وجود نیامده بود، بد نیست بدانیم که ساختمان اپرای پاریس در سال ۱۸۷۴ (۱۲۹۱) به پایان رسید و تقریباً همزمان ساختمان مسجد سپهسالار است و می‌بینیم که اپرا ساختمانی کاملاً کلاسیک است ولی جسته گریخته در مورد عقاید مربوط به شهرسازی و یا مهندسی سیویل و بخصوص معماری فلزی گرایش زیادی به طرف نوآوری و گریز از شیوهٔ کلاسیک دیده می‌شود. بنابراین تنها عناصر معماری کلاسیک یا باروک غربی یا روسی بودند که در معماری دورهٔ قاجار که به تدریج آسیب‌پذیر شده بود رسوخ کردند. از طرفی رسیدن مجلات، تصاویر و کارت پستال‌های فرنگی به ایران تا اندازه‌ای عامل الهام سفارش دهنده‌ها و معماران شده بودند. و به همین دلیل بعضی از ساختمان‌های درباری قاجار امروز به صورت یک نوع "کاریکاتوری" در معماری هستند.

س. یک مسئلهٔ دیگر این است که ما در این دوره از مدرن شدن معماری ایران، هنوز تأثیر معماری غربی را در ترکیب فضاهای داخلی نمی‌بینیم و در تمام دورانی که ساختمان‌های حکومتی با معماری غربی ترکیب می‌شوند، ساختمان‌های مسکونی در محلات قدیم با خصوصیات معماری سنتی بنا می‌شوند.

همچنین از بین رفتن بیرونی و اندرونی و به وجود آمدن آن چه امروز به آن "سالن" به معنای فضای پذیرایی می‌گوییم یکی از نمونه‌های مهم غربی شدن فضای معماری سنتی ایران است. در کنار "سالن" به "ایوان بزرگ سراسری" و پنجره‌های کلاسیک که به جای ارسی به کار می‌روند، به عنوان عناصر معماری غربی بر می‌خوریم. مثال: ساختمان پاشاخان امیربهادر.

یکی از موضوع‌های جالب این است که خیلی از معماران دورهٔ قاجار به فرنگ سفر نکردند و به نظر می‌رسد که بسیاری از آنان از روی کارت پستال‌هایی که به دستشان رسیده بود طرح خانه‌های اروپایی را دیدند و از آن تقلید کردند. برای مثال آقای سامعی در مورد پدرش می‌نویسد که او خانهٔ سردار اسعد را از روی تصاویر کارت پستال‌های خارجی ساخته بود.

www.tabarestan.info تبرستان

ج. در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم و سال‌های ابتدای قرن بیستم تنها ساختمان‌های درباری و دولتی نبودند که با معماری غربی آمیزش پیدا می‌کردند اغلب ساختمان‌های دولتمندان، افراد فرنگ رفته و یا تجار ثروتمند نیز در زمرهٔ این آمیزش قرار می‌گرفتند و برای تعدادی از معماران محلی نیز حرکت به طرف شکل‌های "وارداتی" دلپسند بود و به این ترتیب از مُد روز نیز پیروی می‌کردند. بدیهی است که در معماری عامیانه و مردمی شهرها این روند مُد روز نمی‌توانست دخالتی داشته باشد.

علت مهم دیگر این آمیزش، تغییر نوع زندگی و در نتیجه تأثیر آن بر روی چگونگی فضاهای داخلی ساختمان است که به تدریج از ابتدای قرن بیستم در زندگی ایرانی دخالت می‌کند.

س. به نظر شما چرا معماری‌های دوران ناصری و رضاشاهی در جهت اصلاح معماری‌های قبلی نبودند و هر یک کوشید که به جای ترمیم ساختمان‌های سنتی، آنها را خراب کند و با گذشته به کلی قطع پیوند نماید؟ آیا تجددگرایی در زمینهٔ معماری به معنای انهدام خاطرهٔ ملی بود؟

ج. دورهٔ ناصری را باید به کلی از دورهٔ رضاشاه در مورد معماری جدا دید. در دورهٔ ناصری حکومت تنها به ایجاد کاخ‌ها و اقامتگاه‌های تازه برای پادشاه وقت می‌پرداخت و حتی ساختمان‌های عام‌المنفعه اغلب توسط افراد بنا می‌شدند و معماری مردمی شهرها نیز راه خود را می‌رفت. تعداد ساختمان‌های دولتی بسیار ناچیز بود و برنامه‌ریزی جدی برای پیشرفت مملکت مطرح نمی‌شد. در حالی که در دورهٔ رضاشاه بیشتر ساختمان‌ها، دولتی و اجرای ساختمان‌هایی بود که باید برنامه‌های مربوط به توسعه و پیشرفت را که خواستهٔ

عموم مردم و بخصوص روشنفکران بود در خود جای می‌دادند. بنابراین تجددگرایی در دورهٔ قاجار مفهومی داشت سوای تجددگرایی در دورهٔ رضاشاه.

حتی نباید فراموش کرد که کیفیت معماری ایرانی بعد از دوران باشکوه صفویه روز به روز اهمیت خود را از دست داد به حدی که در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم میلادی آسیب‌پذیر شده بود و ساختمان‌های آن دوره ارتباطی با برنامه‌های آینده و برنامه‌های رضاشاهی نداشتند و می‌بینیم که امروز اغلب آنها به عنوان موزه، ساختمان پذیرایی و یا ادارات کوچک استفاده می‌شوند. این مسئله مختص ایران نیست. در دنیای غرب می‌بینیم که با پیشرفت‌ها و تغییرات مهم و برنامه‌های عمرانی تازه، نوع معماری که باید جوابگوی این شکل جدید باشد به کنی دگرگون می‌شود. و اغلب اتفاق می‌افتد که ساختمان‌های دوران گذشته بلاتکلیف می‌مانند. گمان نمی‌کنم که به طور جدی قصد انهدام آثار ملی در میان بوده است. البته اقدامات مخرب ضل‌السلطان در اصفهان نسبت به آثار دورهٔ صفوی پروندهٔ جداگانه‌ای دارد. بنابراین تجددگرایی در زمینهٔ معماری در راه انهدام خاطرهٔ ملی نیست و به همین دلیل ساختمان‌های بسیاری از دوران گذشته هنوز سرپا هستند. فراموش نکنیم که کیفیت بد ساختمان‌ها نیز باعث خرابی آنها می‌شود و گاه جوابگوی ادامهٔ حیات آنها نیست.

س. ***در دورهٔ رضاشاه با یک روند تجددگرایی و مدرنیزاسیون سریع مواجه هستیم که در زمینهٔ معماری هم مشخص است. دورهٔ رضاشاه همچنین دوران نوینی در شهرنشینی ایران است. جمعیت تهران در ۱۳۰۹ سیصد هزار نفر است و برای اولین بار دولت به تأسیس تعدادی از صنایع مصرفی اولیه می‌پردازد و شبکه‌های ارتباطی به سرعت رُشد پیدا می‌کنند. معماری مدرن ایران در این زمان برای اولین بار با پدیدهٔ تکنولوژی روبه‌رو می‌شود. وسایل نقلیهٔ موتوری به ایران راه می‌یابند، ولی بافت قدیمی تهران جوابگوی این وضعیت جدید شهری نیست.***

ج. در نتیجهٔ انحطاط دورهٔ قاجار و ضعف حکومت در سازمان دهی کشور، خواستهٔ اکثریت روشنفکران ایرانی برای جبران عقب افتادگی و پیشرفت مملکت به وجود آمدن یک حکومت مرکزی پرقدرت بود. بنابراین حکومت جدید وظیفه داشت و ناچار بود که با سرعت به نوسازی مملکت بپردازد و این در زمانی اتفاق افتاد که خطوط مختلفی در معماری مُدرن در اروپا ایجاد شده بود و معماران غربی به راه‌های تازه‌ای می‌رفتند و قوانین معماری کلاسیک و باروک را رها کرده بودند. از طرفی در این دوره ترس مردم از رویارویی با هیولای دنیای صنعتی واکنشی شدید در هنرمندان به وجود آورد، در نتیجه

www.tabarestan.info

مکاتب مختلفی در معماری به دنیا عرضه شد. در ابتدای قرن بیستم طرفداران "هنر نو" (Art nouveau) در فرانسه و بلژیک دست به دامن اشکال طبیعی و هنری شدند و در معماری از خطوط منحنی و آزاد و ترکیب طرح‌های تزیینی گیاهی استفاده کردند. پس از آن گروه باوهاوس /Bauhaus در سال ۱۹۱۹ (۱۲۹۸) در آلمان به وجود آمد که در حقیقت یک آزمایشگاه مقدماتی بود مرکب از معماران، مهندسین، نقاشان، مجسمه‌سازان که با تکنولوژی و شیوه‌های مُدرن شکل‌هایی را به صورت استاندارد پیش ساخته هدف کارکرد معماری کردند. چند سال بعد گروهی برای مقابله با مکتب Bauhaus به جست‌وجوی راه تازهٔ دیگری قدم گذاشتند. لوکوربوزیه /Le Corbusier در فرانسه و فرانک لویدرایت و لویی سالیوان /Frank Lloyd RIGHT , Loui Soulivan و لویی سولیوان در آمریکا مکتب‌های روحیهٔ جدید /Esprit nouveau و ارگانیک /Organique و حتی دیگران نئوکلاسیک را دنبال کردند. همزمان با این همه جنب‌وجوش در دنیای غرب ایران هم با انقلاب مشروطیت (۱۳۲۴) که آرمان‌های تازه‌یی برای توسعه و پیشرفت مملکت در پیش داشت به اقدامات اساسی دست زد، قانون اعزام محصل به اروپا برای دستیابی به تکنولوژی و علم در سال ۱۳۲۹ (۱۹۱۱) به تصویب مجلس رسید ـ در سال ۱۲۹۹ «انجمن حفاظت آثار ملی» تحت نظر سردار سپه تأسیس شد. مدرسهٔ صنعتی آلمانی با کمک میرزا عبدالله خان مهندس در سال ۱۳۰۱ به کار آغاز کرد.

نوسازی و معماری دولتی ایران هم که از اواخر سال‌های ۱۳۰۰ با سرعت فوق‌العاده به راه افتاد از این جنب‌وجوش دنیای غرب بی‌بهره نماند و راه‌های مختلفی را برای خود انتخاب کرد مضافاً این‌که با توسعهٔ شهری به علت ازدیاد جمعیت امکانات شهرسازی نوینی را نیز در بر گرفت. سازندگی دورهٔ رضاشاهی جمعاً کمتر از ده سال بود و برای این مدت کوتاه با توجه به امکانات محدود از نتیجهٔ قابل توجهی برخوردار شد.

س. ما در پشت نوسازی و معماری دولتی در زمان رضاشاه با دو هدف اصلی روبه‌رو هستیم: یکی احیا و بزرگداشت فرهنگ ایران باستان و دیگری به کارگرفتن تسهیلات تکنولوژی و فنون ساختمانی پیشرفتهٔ غرب. آیا به نظر شما دعوت از باستان شناسان و معماران خارجی چون آندره گدار، ماکسیم سیرو و هرتسفلد برای ساختن دانشگاه و موزه و ساختمان‌های دولتی به این دلیل بود که معماران ایرانی با عملکردهای مدرن ناآشنا بودند و نمی‌دانستند که چه فضایی را برای آن طراحی کنند؟ وانگهی بسیاری از این معماران خارجی مثل گدار یا سیرو تحت تأثیر معماری سنتی ایران هستند. مثلاً سیرو از بادگیر و گنبد و ایوان در معماری خود

استفاده می‌کند. در حالی که گدار مقبرهٔ حافظ را می‌سازد، و مارکوف روسی از آجر و سنگ و گچ استفاده می‌کند و تحت تأثیر معماری سنتی و اسلامی کالج البرز را می‌سازد.

ج. همان‌طور که گفته شد انجمن حفاظت آثار باستانی در زمانی تأسیس شد که رضاشاه هنوز به سلطنت نرسیده بود و عنوان "سردار سپه" داشت و از همین زمان به استخدام باستان‌شناسان خارجی اقدام شد و فکر احیا و بزرگداشت فرهنگ ایران باستان با بازدید رضاشاه از تخت جمشید و آثار باستانی از همین زمان شروع شد. به کار گرفتن تکنولوژی جدید برای ساختمان‌هایی که بر اساس برنامه‌های تازه و برنامه‌های غربی قرار بود به وجود آیند و در آنها سرعت نیز عامل اصلی بود اجتناب ناپذیر شد. آندره گدار مرد درجه یکی بود، درجه یک از نظر معماری و فرهنگ و دانش و درجه یک از نظر انسانی و صداقت و پاکی. آمدن آندره گدار به ایران برای ایران اقبال بزرگی بود. او با توشهٔ دانش خود در زمانی کوتاه به عمق فرهنگ ایران دسترسی یافت و راهنمای بزرگی شد در دو جهت. یکی به عنوان معمار، یکی به عنوان ریاست موزهٔ تهران. گرچه تعداد آثار معماری او در ایران زیاد نیست ولی تنها موزهٔ ایران باستان نشان می‌دید که چگونه یک معمار قادر است شاهکاری به وجود آورد و این خود کافی است. دانشکدهٔ هنرهای زیبا نیز تحت نظر او تأسیس شد و نیز او بود که همکاران خود را مانند سیرو، و محسن فروغی انتخاب کرد. افراد ارزندهٔ دیگری به ایران راه یافته بودند که ایران‌شناس معروف هرتسفلد از آن جمله است. او نیز راه‌هایی برای معماران به منظور به وجود آوردن یک معماری متأثر از دوران هخامنشی، مانند ساختمان‌های بانک ملی مرکز و شهربانی تهران عرضه کرد. در این ساختمان‌ها معماران ایرانی تحصیل کرده در خارج نیز به کار گرفته می‌شدند مانند مهندس باغلیان و غیره. در این‌جا نباید فراموش کرد که تدوین برنامه‌های غربی در زمانی کوتاه نیاز به یک "ارگانیزاسیون" غربی داشت و به همین منظور پیمانکاران خارجی مانند کامساکس آلمانی و سنتاب سوئدی به ایران راه پیدا کردند و توانستند در این مدت پیمانکاران ایرانی را نیز به کار وا دارند و راهنما باشند و به همین جهت پس از استعفای رضاشاه و ترک ایران این گروه قادر بودند که طرح‌های عمرانی نیمه کاره را به پایان برسانند.

س. از این دوره به بعد معماران شروع به ویلاسازی می‌کنند، مثلاً محسن فروغی که به نظرم یکی از نمونه‌های ذهنیت مدرن در معماری ایران است.

ج. ساختن ساختمان‌های مسکونی اگر از نام‌گذاری آنها به "ویلا" اجتناب کنیم، همیشه در

تاریخ معماری ایران مانند معماری هر ملک دیگر به وفور وجود داشته است. شاید لغت "ویلا" مفهومی داشته باشد از این که صاحب‌خانه و معمار هر دو افراد متجددی هستند! در این صورت یک ساختمان مسکونی شکل تازه‌ای به خود می‌گیرد و خانه تبدیل به "ویلا" می‌شود. فقط خدا کند که در این مسیر تجدد، کاریکاتوری از خانه به وجود نیاید! در مورد این خانه‌های دوران تجدد معماری ایران البته محسن فروغی، وارطان هوانسیان، پل آبکار، باغلیان و غیره سهیم هستند و مهم‌تر از همه گابریل گورکیان Gabriel Gueverkian/ معماری فرانسوی است که پس از چند سال اقامت در ایران و تهیهٔ طرح‌های بسیار به فرانسه مراجعت کند و به همین لوکوربوزی‌یه Le Corbusiec و دیگران یعنی André Lurcat و Mallet-Steueus در راه Style international می‌پیوندند. گابریل گورکیان در زمینهٔ معماری پیشرو و مدرن در جهان شهرت زیادی به دست می‌آورد.

س. یکی از مسائل مهم در زمینهٔ شهرسازی در این دوره این است که از ۱۳۱۷ به بعد تهران به سبب توسعهٔ محلات اعیان‌نشین و سفارتخانه‌ها با سرعت بیشتری راه ارتفاعات شمال را می‌پیماید و در نتیجه فاصله میان معماری قدیم شهر در جنوب و معماری مدرن در شمال زیاد می‌شود.

ج. متأسفانه این فاصله همیشه در شهرهایی که یکباره توسعه می‌یابند و بخصوص زمانی که نگاهشان به غرب است اجتناب ناپذیر است. حتی در هند که یک سنت بسیار محکم در معماری دارند این "حادثه" اتفاق افتاد. شاید تنها راه نجات از این اختلاف فاحش به وجود آوردن قوانین شهرسازی بخصوص و نظارت بر اجرای دقیق آنها باشد. کاری که مراکش در طرح‌های توریستی خود انجام داد و هتل‌سازان خارجی را وادار کرد تا در مناطق بیابانی از معماری عامیانهٔ محیط الهام بگیرند و نسبتاً در این مورد موفق شد.

س. جای معماران انگلیسی در پروژه‌های رضاشاهی خالی است. برعکس، ایتالیایی‌ها و آلمانی‌ها نقش مهمی دارند. از هشت پروژهٔ راه آهن سراسری پنج پروژه در دست ایتالیایی‌ها است. در بین سال‌های ۱۳۱۳ تا ۱۳۱۵ بیش از ۱۸۰۰ ایتالیایی در این پروژه‌ها شرکت دارند.

ج. به جز معماران فرانسوی، آلمانی، روسی و چند معمار وابسته به شرکت‌های مقاطعه‌کاری خارجی مانند سنتاب و کامساکس معماران دیگری از ممالک خارج به ایران نیامدند. همان طور که گفتید جای معماران انگلیسی و غیره نیز خالی بود! شاید علت اصلی آن

کوتاه بودن زمان این دورهٔ سازندگی بود و اگر دورهٔ سازندگی طولانی‌تر می‌شد بدون تردید معماران دیگری از ممالک اروپایی به ایران سرازیر می‌شدند. بخت فوق‌العادهٔ ایران در این زمان محدود به وجود معماران بافرهنگ و دانش است و در انتخاب مجموع آنها حُسن سلیقه درجهٔ یکی به کار رفت. آندره گُدار که جای خود دارد، گورکیان مارکف، سیرو و دوبرول و دیگران همگی برای زمان خود معماران بسیار خوبی بودند و امیدوارم که روزی از جمع آنها یک ستایش و بزرگداشت کامل بشود!

تبرستان www.tabarestan.info

س. به نظر شما نقش اولین مهندس‌های معمار ایرانی از اروپا در شکل‌گیری معماری این دوره و سال‌های بعد چگونه است؟ برای مثال وارطان آوانسیان که تحت تأثیر شیوهٔ باوهاوس /Bauhaus و هانری سوواژ است یا گابریل گورکیان که تحت تأثیر لوکوربوزیه است.

ج. وارطان هوانسیان هرگز تحت تأثیر جنبش هنرمندان باوهاس نبود. می‌توان گفت که وی معمار نوآور سال‌های ۱۳۱۰ بود که در ایران آثار ارزنده‌ای از خود به جای گذارد ولی محیط ایران آن زمان به او اجازه نداد تا نظیر استادش هانری سوواژ /Henri Sauvage همچون یک معمار "جست‌وجوگر" به حرفهٔ خود بپردازد.

س. ما برای اولین بار می‌بینیم که معماری چون وارطان از سیمان استفادهٔ زیادی برای اجرای طرح‌های خود می‌کند.

ج. به کار بردن سیمان در ساختمان قبل از مهندسی وارطان هوانسیان در ایران شروع شد ـ با آمدن پیمانکاران خارجی که اجرای ساختمان‌های مهمی را بر عهده گرفته بودند ـ به کاربردن سیمان در ساختمان‌های دولتی از دیر زمانی متداول بود شاید بتوان روکش سیمان برای خانه‌های مسکونی را که اغلب با آجر بنا می‌شدند از مختصات طرح‌های معمار مزبور دانست

س. به نظر شما نقش دانشکدهٔ هنرهای زیبا در تربیت معماران و شهرسازان مدرن در بازسازی و عمران ایران مدرن در چه بود؟

ج. دانشکدهٔ هنرهای زیبای تهران که ابتدا با نام "هنرکده" در سال ۱۳۲۰ شروع به کار کرد نقش بسیار مهمی در تربیت معماران "متجدد" ایرانی داشت. برنامهٔ این دانشکده به وسیلهٔ آندره گدار با الهام از برنامهٔ دانشکدهٔ قدیمی و معروف هنرهای زیبای پاریس (Beaux-Arts) و در حقیقت "هنرکدهٔ" نوزادی بود از "بوزارِ" پاریس و ابتدا محل

"رشد" این نوزاد را هم موقتاً در مدرسهٔ طلاب مروی مقابل شمس‌العماره قرار دادند!

سطح تعلیمات دانشکدهٔ معماری تهران به حدی رسیده بود که ارزش تحصیلی آن مورد قبول اغلب دانشکده‌های معماری دنیای غرب قرار گرفت، و از راه این دانشکده معماران بسیار قابلی به جامعهٔ ایرانی راه یافتند.

س. در دورهٔ محمدرضا پهلوی در کنار مدرن شدن معماری ایران که در کارهای افرادی چون فرمانفرمائیان و فروغی دیده می‌شود به یک نوع روند بازگشت به سُنت و استفاده از مصالح سنتی مثل آجر نیز بر می‌خوریم که در کاری‌های نادر اردلان مشخص است. شما این بازگشت به ارزش‌های سنتی معماری را چگونه می‌بینید؟

ج. دورهٔ محمدرضا پهلوی را باید از حوالی سال‌های ۱۳۳۰ به حساب آورد که حتی تا اواخر سال‌های ۱۳۴۰ به علت محدود بودن امکانات مالی با کندی انجام می‌شد. در این سال‌ها بسیار معماران "تازه‌نفس" وارد گودِ کار شدند. در حقیقت ورود مکاتب مختلف معماری مدرن را به ایران از همین زمان باید به حساب آورد. تعداد معماران دیپلمهٔ خارج و داخل روزبه روز زیادتر می‌شد، هواداران مکتب باوهاوس /Bauhaus، مکتب مدرنیسم، مکتب معماری بین‌المللی و غیره هر کدام به راه خود رفتند. تکنولوژی و امکانات تازه چنان معماران ایرانی را شیفتهٔ خود کرده بود که "معماری با فرهنگی ایرانی" تا حدی به فراموشی رفت. در همین سال‌ها اغلب ممالک جهان نیز گرفتار این "سانحه" شدند. ولی بالاخره "مشعل" معماری ایران را کسانی به دست خواهند گرفت که فرهنگ ایران را خوب بشناسند و آن هم کار آسانی نیست. باید سال‌ها در این راه کوشش کرد. مفهوم "معماری ایرانی" ارتباطی زیاد با انتخاب نوع مصالح ندارد. می‌توان ساختمانی از بتون لخت و یا آهن نمایان بر پا کرد و در آن به روحیهٔ ایرانی رسید و می‌توان ساختمانی مملو از آجر و گچ بنا نهاد و به روحیه‌یی اجنبی رسید. گرفتاری به وجود آوردن یک شاهکار در همین نکته است.

س. وضع معماری امروز ایران بعد از انقلاب را چگونه بررسی می‌کنید؟ آیا عملکردی عقلانی و منطقی دارد، یا با مُد روز پیش می‌رود و در کنار ساختمان‌های پُست مدرن، ساختمان آجری سنتی ساخته می‌شود؟

ج. متأسفانه مردم اغلب از اشتباهات گذشته تجربه نمی‌گیرند. وضع کنونی معماری ایران هم به همین منوال است. اغلب معماران امروز نیز از "سردرگمی" معماری دوران گذشته تجربه‌ای نگرفته‌اند. به همین دلیل معماری به صورت کاریکاتوری از ساختمان‌ها فضای

تهران را پر کرده است به طوری که حتی در این مورد لزومی به ذکر نمونه نیست. قوانین ساختمان هم که باید روزبه روز سخت‌تر شوند، از جانب شهرداری به طور اعجاب‌آوری نرمش دارند. باید به شهرداری تهران کمک مالی کرد و هر چه می‌خواهی بساز! زیرا شعار این است که شهرداری باید قدرت مالی داشته باشد. ولی این را هم فراموش نکنیم که بدون تردید معماران بافرهنگی هم هستند که با حساسیت و علاقه آثار ارزنده‌ای در گوشه و کنار مملکت به وجود می‌آورند و از این وضع درهم شکوه دارند.

تبرستان www.tabarestan.info

س. به نظر شما معماران مدرن ایران تا چه حد موفق شدند که ذوق و بینش زیبایی شناختی مدرن را در میان مردم شهرهای ایران و به ویژه اهالی تهران به وجود آورند؟ و تا چه حد ساختار و عملکرد معماری مدرن ایران و مدرن شدن معماری در ایران به نقد و سنجش ارزش‌ها و هنجارهای سنتی اجتماع ایران کمک کرد؟

ج. اگر معماران ایرانی موفق نشده‌اند که ذوق و بینش زیبایی معماری مدرن را در مردم ایران به وجود آورند لااقل بدون تردید حِس انتقاد، مقایسه و جست‌وجو را در آنان بیدار کرده‌اند و از طرفی باعث شده‌اند که مردم حساسیت بیشتری نسبت به معماری دوره‌های درخشان هنر ایران پیدا کنند و این خود خدمت با ارزشی است چون که همین مردمند که باید در آینده از آنها حفاظت کنند.

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

مطبوعات و مدرنیته در ایران

گفت‌وگو با حسین بنی‌احمد*

س. *یکی از وجوه مهم مدرن شدن کشوری چون ایران در مطبوعات ظاهر می‌شود. به نظر شما اولین برخورد و آشنایی ایرانیان با ارزش‌های مهم غرب در زمینهٔ مطبوعات از چه سال‌هایی آغاز شد؟*

ج. روزنامه‌نگاری در ایران خود یکی از پدیده‌های ناشی از آشنایی با ارزش‌های غرب و برقراری رابطه با آن است. چنان‌که اولین کسی که در ایران دست به انتشار روزنامه زد میرزاصالح شیرازی، یکی از چند نفری بود که به دستور عباس میرزا نایب‌السلطنهٔ فتحعلی شاه برای تحصیل به اروپا فرستاده شده بودند. اما این روزنامه که *کاغذ اخبار* نام داشت و نیز مطبوعات دیگری که بعد از آن تا اوایل سلطنت مظفرالدین شاه (اواخر قرن نوزدهم میلادی) منتشر شدند. مانند *وقایع اتفاقیه*، *روزنامهٔ ملتی*، *روزنامهٔ علمیه* و غیر آنها همگی ناشر افکار و نظرات حکومت وقت بودند و به همین دلیل نیز مورد توجه و علاقهٔ مردم قرار نمی‌گرفتند. به این ترتیب، وظیفهٔ آشنا ساختن مردم ایران با ارزش‌های مدرن غربی را روزنامه‌هایی که در خارج از ایران چاپ و به طور مخفی به ایران وارد می‌شدند بر عهده داشتند. این کار از ۱۸۷۳ میلادی [۱۲۹۰ هـ ق] با ایجاد روزنامهٔ *اختر* در استانبول شروع شد.

---

* حسین بنی‌احمد از روزنامه‌نگاران پر سابقه است که در سالهای پیش از انقلاب دو بار سردبیر روزنامه اطلاعات و نیز سردبیر تهران جورنال، و پایه‌گذار مجله اطلاعات کودکان بوده و اکنون به‌کار ترجمه و تألیف سرگرم است.

س. کدام یک از روزنامه‌نگاران اواخر قاجاریه در اروپا تحصیل کرده بودند یا با ارزش‌های روزنامه‌نگاری غربی آشنا بودند؟

ج. تا پیش از صدور فرمان مشروطیت روزنامه‌های آزاد و غیر دولتی که می‌توانستند دربارهٔ سیاست حرف بزنند یا به اصطلاح وارد سیاست بشوند انگشت‌شمار بودند. نویسندگان این روزنامه‌ها بدون تردید با ارزش‌ها و روش‌های مدرن روزنامه‌نگاری در غرب بیش و کم آشنا بودند اما سرمایه و امکانات لازم را در اختیار نداشتند و مهم‌تر آن‌که آزادی عمل به آنها داده نمی‌شد که بتوانند حرف‌های خود را بگویند. به‌کمترین بهانه و دستاویزی آنها را توقیف و تعطیل می‌کردند. به همین جهت این دسته از نویسندگان آزادی‌طلب بناچار به تشکیل انجمن‌های مخفی و نوشتن شب‌نامه‌ها دست می‌زدند. غالب این افراد پس از برقراری مشروطیت فعالیت خود را علنی کردند و دست به انتشار روزنامه‌های گوناگون زدند. یکی از معروف‌ترین این روزنامه‌ها *صوراسرافیل* بود که با سرمایهٔ میرزاقاسم تبریزی و مدیریت جهانگیر صوراسرافیل همراه با نوشته‌های طنزآمیز علی‌اکبر دهخدا منتشر شد. دهخدا جزو باسوادهای فرنگ رفته بود و آن دو نفر دیگر نیز با ارزش‌های دموکراسی آشنا بودند. روزنامهٔ *صوراسرافیل* اولین روزنامه‌ای بود که به سبک روزنامه‌های غربی در کوچه و بازار توسط روزنامه‌فروش‌ها، که معمولاً از نوجوانان بودند، به مردم فروخته می‌شد. این روزنامه به دلیل روش تند انتقادی و اصلاح‌جویانه و نیز به علت نوشته‌های جالب دهخدا، گاه تا ۲۴ هزار نسخه نیز به فروش می‌رسید که در آن زمان بسیار چشمگیر بود.

روزنامهٔ دیگر، *حبل‌المتین* بود که علاوه بر کلکته، در تهران نیز انتشار خود را آغاز کرده بود. *حبل‌المتین* تهران توسط سیدحسن کاشانی برادر سید جلال‌الدین ناشر *حبل‌المتین* کلکته منتشر می‌شد. سیدحسن نیز کاملاً با اصول روزنامه‌نگاری غربی آشنا بود و نوشته‌های محکم و روشنگر او مورد توجه مردم قرار می‌گرفتند. این روزنامه از حکومت قانون و استقرار جمهوری در ایران طرفداری می‌کرد.

محمدرضا شیرازی مدیر *مُساوات*، یکی از شب نامه‌نویس‌ها در دوران پیش از مشروطیت بود. او با نوشتن مقالات انتقادی شدید علیه تندروی‌های شاه و دولت و دفاع از حقوق مردم، طرفداران فراوان پیدا کرده به محمدرضا مساوات معروف شده بود همچنان که سلطان‌العلمای خراسانی نیز به‌نام روزنامهٔ مبارز و تندگوی خود به *روح‌القدس* شهرت یافته بود. این روزنامه‌نویس‌ها که با بی‌پروایی تمام برای برقراری آزادی و برابری تلاش می‌کردند نمی‌توانستند با دست‌آوردهای تمدنِ غرب بیگانه باشند.

س. نقش روزنامه‌هایی چون اختر که در خارج از ایران چاپ می‌شدند در پیشبرد

www.tabarestan.info تبرستان

ارزش‌های فکری و سیاسی مدرن و روزنامه‌نگاری جدید در ایران چه بود؟

ج. روزنامه‌هایی که پیش از استقرار مشروطیت، در خارج از ایران چاپ می‌شدند نقش بسیار برجسته‌ای در روشن کردن افکار و به حرکت در آوردن مردم ایران داشته‌اند. آنها از ضرورت حکومت قانون حرف می‌زدند و خوبی‌های حکومت پارلمانی و تسلط مردم بر سرنوشت خود را برای مردم تشریح می‌کردند و بدی‌های استبداد را گوشزد می‌کردند. این روزنامه‌ها که البته انگشت شمار بودند و *اختر* نخستین آنها بود ـ پنهانی به ایران وارد می‌شدند ولی در ایران غالباً نسخه‌برداری و تکثیر می‌شدند و دست به دست می‌گشتند و در انجمن‌های سری و اجتماعاتی که به دور از چشم مأموران حکومتی تشکیل می‌شد، خوانده می‌شدند. مطالب بسیاری از شب نامه‌ها به الهام از این روزنامه‌ها نوشته می‌شدند.

اهمیت کار روزنامهٔ *اختر* در این بود که عده‌ای از نویسندگان روشنفکر و آزادیخواهان مقیم خارج با آن همکاری می‌کردند و از داخل ایران نیز مقاله‌هایی برای آن فرستاده می‌شد. این روزنامه علاوه بر ایران، در بیشتر کشورهای خاور میانه و حتی در هندوستان پخش و خوانده می‌شد. *اختر* در سال ۱۲۵۲ شمسی با کمک سفیر وقت ایران در استانبول و به مدیریت محمد طاهر تبریزی شروع به انتشار کرد و، با آن که رعایت حریم شاه را می‌کرد، اما در نوشتن مطالبی که وضع ایران را با کشورهای پیشرفتهٔ آن زمان مورد قیاس قرار می‌داد و عقب‌ماندگی ایران را نتیجهٔ تسلط استبداد و نبودن حکومت قانون می‌دانست، کوتاه نمی‌آمد. رفته رفته روزنامهٔ *اختر* چنان نفوذی در ایران پیدا کرد که ناصرالدین شاه ناچار شد دستور دهد که از ورود آن جلوگیری کنند. اما *اختر* تا پایان دوران انتشار خود که روی هم بیش از بیست سال به درازا کشید، همچنان به ایران وارد می‌شد.

نوشته‌های روزنامهٔ *اختر* در هنگامهٔ اعتراض به امضای قرار داد مربوط به واگذاری انحصار توتون و تنباکو در ایران به ماژور تالبوتِ انگلیسی یکی از عوامل مؤثر در ایجاد جنبش همگانی برای مخالفت با این قرار داد بود. این جنبش که برای اولین بار در ایران روی می‌داد به زمامداران وقت هشدار داد که افکار عمومی مردم را در مسائلی که مستقیماً به آنها مربوط می‌شود نمی‌توان نادیده گرفت. این جنبش همچنین به مردم ایران ثابت کرد که با هم آهنگی و همکاری می‌شود در برابر حکومت ایستاد و آن را وادار به عقب‌نشینی کرد. و مقدمه‌ای شد برای نهضت مشروطه خواهی. روزنامهٔ *اختر* در ۱۲۷۳ شمسی بر اثر فشار حکومت ایران، توسط دولت عثمانی برای همیشه تعطیل شد.

قانون، یکی دیگر از روزنامه‌هایی بود که در خارج از ایران چاپ می‌شدند. این روزنامه از ابتدای انتشار خود یعنی از اول اسفند ۱۲۶۸ شمسی (در لندن) کوشش کرد که مزایا و برتری‌های حکومت قانون را با زبانی ساده و مردم‌پسند بیان کند و اهمیت اتحاد و

www.tabarestan.info تبرستان

همبستگی را برای موفق شدن در به‌دست آوردن دموکراسی شرح دهد. بیشتر مطالب *قانون* توسط مدیر آن، میرزاملکم‌خان معروف، سفیر معزول ناصرالدین شاه در لندن نوشته می‌شد و چون او به‌طور مستقیم از کارهای ناصرالدین شاه انتقاد می‌کرد به زودی مورد توجه مخصوص روشنفکران و تحصیل کرده‌های آن دوران و همچنین درباریان و اطرافیان شاه قرار گرفت و مردم نیز دانستند که شاه آن چنان هم که شهرت داده‌اند سایهٔ خدا نیست و می‌توان رو در روی او ایستاد. برای همین بود که شهرت و نفوذ *قانون* به زودی از روزنامهٔ *اختر* نیز بیشتر شد.

www.tabarestan.info تبرستان

روزنامهٔ *حبل‌المتین* هم از نشریات پرشهرت برون مرزی بود که از سال ۱۲۷۲ شمسی در شهر کلکتهٔ هندوستان توسط سید جمال‌الدین حسینی مشهور به مؤیدالاسلام شروع به انتشار کرد. هدف اصلی این روزنامه نیز تبلیغ فواید برقراری حکومت قانون در ایران بود. بعضی از محققین، سیدجمال‌الدین اسدآبادی را مشوق اصلی مؤیدالاسلام در انتشار *حبل‌المتین* می‌دانند زیرا که بخشی از آن اختصاص به مسائل مذهبی داشت و دربارهٔ ضرورت اتحاد اسلام، که سیدجمال‌الدین مبلغ آن بود حرف می‌زد. *حبل‌المتین* هم به زودی جای خود را در میان مردم ایران باز کرد چون که علاوه بر گفت‌وگو از آزادی و برابری و حکومت قانون، خبرهایی از دیگر کشورها نیز چاپ می‌کرد که برای مردم ایران که بی‌خبر نگه داشته می‌شدند بسیار جالب بود. دیگر این‌که *حبل‌المتین* سال‌ها به طور مجانی در ایران پخش می‌شد و این خود عامل دیگری برای محبوبیت آن بود.

گذشته از اینها، از روزنامه‌های برون مرزی دیگر، می‌توان از *حکمت*، *ثریا* و *پرورش* چاپ قاهره نام برد. همچنین روزنامه‌هایی مانند *ارشاد* به زبان ترکی (در باکو) و *عروة‌الوثقی* به زبان عربی (در پاریس) به مسائل مربوط به ایران توجه مخصوص نشان می‌دادند.

پس از استقرار مشروطیت و به وجود آمدن فضای آزاد نسبی در ایران، روزنامه‌های داخلی میدان را به دست گرفتند و به طور موقت از رونق روزنامه‌های برون مرزی و شب‌نامه‌های داخلی کم شد اما با پیش آمدن استبداد صغیر و بسته شدن مجلس روزنامه‌ها نیز تعطیل شدند. روزنامه نویسهای مبارز و تندگویی که به دست مأموران محمدعلی شاه افتادند، مانند جهانگیر صوراسرافیل و سلطان‌العلمای خراسانی همراه با دیگر آزادیخواهان مبارز شهید شدند. عده‌ای دیگر مانند علی‌اکبر دهخدا، سیدمحمدرضا شیرازی مدیر *مساوات* و سیدحسن کاشانی مدیر *حبل‌المتین* تهران موفق به فرار شدند. در این دوره یک بار دیگر روزنامه‌هایی که در خارج از ایران چاپ می‌شدند، رونق گرفتند و روزنامه‌های دیگری نیز بر آنها اضافه شدند که از آن جمله روزنامهٔ *صوراسرافیل* چاپ

سوییس توسط دهخدا و با کمک مالی معاضدالسلطنه است. دهخدا پس از انتشار سه شمارهٔ *صوراسرافیل*، به استانبول آمد و به اتفاق اعضای انجمن اسلامی ایرانیان در آن شهر روزنامهٔ هفتگی *سروش* را تا شمارهٔ ۱۵ منتشر کرد و پس از آن به ایران بازگشت. روزنامه‌های چاپ خارج از ایران در استبداد صغیر همچنان کوشش می‌کردند تا حرف‌هایی را که در داخل نمی‌شد گفت از خارج بگویند و مردم را بیدار و هشیار نگه دارند.

تبرستان www.tabarestan.info

س. به نظر شما مطبوعاتی چون *کاوه* و *ایرانشهر*، که در دورهٔ بعد از مشروطیت در خارج از ایران چاپ می‌شدند چه نقشی ایفا کردند؟

ج. می‌دانیم که *کاوه* به عنوان یک نشریهٔ سیاسی در جریان جنگ جهانی اول توسط کمیتهٔ نجات ملی ایران و به مدیریت سیدحسن تقی‌زاده در شهر برلن به وجود آمد تا احساسات ضد روسی و موافق با آلمان را در میان ایرانیان تقویت کند. نویسندگان *کاوه* کسانی مانند محمد قزوینی، حسین کاظم‌زادهٔ ایرانشهر، محمدعلی جمال‌زاده، رضاخان تربیت و مانند اینها بودند. آنان عقیده داشتند که روس‌ها دشمن واقعی ایران هستند و بایستی طرفدار کشوری بود که با آنها جنگ می‌کند. این دوره از *کاوه*، گاه مرتب و گاه به طور پراکنده، مدت چهار سال ادامه داشت. پس از یک سال تعطیل، تقی‌زاده دورهٔ دوم مجلهٔ *کاوه* را به صورت یک مجلهٔ علمی و ادبی و با هدف ترویج تمدن اروپایی در ایران، شروع کرد و در اولین شمارهٔ آن نوشت که «ایران باید ظاهراً و باطناً و جسماً و روحاً فرنگی مآب بشود و به جز زبان، تمام مظاهر تمدن اروپایی را بدون قید و شرط قبول کند». این دوره از *کاوه* نیز حدود سه سال ادامه داشت. اما تقی‌زاده خود بعدها تعیین این هدف را نوعی افراط و خطا دانست و گفت که این نوع تندروی‌ها حتی می‌تواند باعث تزلزل ارکان ملیت بشود. دورهٔ دوم مجلهٔ *کاوه* علاوه بر آن‌که از لحاظ ادبی مقام شایسته‌ای دارد از بابت این‌که نمونه و الگویی شد برای نشریاتی از این دست که بعدها در ایران رواج پیدا کردند، نیز قابل توجه است. مجلهٔ *کاوه* بیشتر در میان طبقهٔ تحصیل کرده و خواص خوانده می‌شد.

مجلهٔ *ایرانشهر*، برخلاف *کاوه*، به زبانی ساده‌تر و قابل استفاده‌تر برای مردم عادی، نوشته می‌شد. حسین کاظم‌زاده مدیر *ایرانشهر*، که خود از مُبلغان کوشای ارزش‌های مدرن غربی به ویژه آلمان بود، در این نشریه ضمناً کوشش می‌کرد که ایرانی‌ها، مخصوصاً جوانان را، با ارزش‌های برجستهٔ فرهنگ غنی و ریشه‌دار ایران آشنا کند و جنبه‌های مهم تاریخی و باستانی ایران را ترویج و تشریح نماید. این نشریه به پرورش فکری مردم ایران کمک بسیار کرد و در عین حال آنان را با مظاهر فرهنگی غرب و ضرورت گرایش به

نوآوری آشنا ساخت. حسین کاظم‌زادهٔ ایرانشهر معتقد بود که باید احساسات میهن‌پرستی و غرور ملی را در جوانان ایرانی تقویت کرد و تمدن اروپایی را به شرط توافق با سنت‌های باستانی و گرایش‌های معنوی ایرانیان، مورد قبول و تقلید قرار داد. این هدف را همکاران او نظیر محمد قزوینی، دکتر رضازادهٔ شفق، رشید یاسمی و دیگران نیز تأیید و ترویج می‌کردند.

س. اولین مجلات در ایران در چه سال‌هایی چاپ شدند و ویژگی آنها چه بود؟ آیا این مجلات می‌کوشیدند که غربی باشند؟

ج. در پایان جنگ جهانی اول بود که اولین مجله‌ها در ایران به وجود آمدند. در طول سال‌های جنگ، مردم ایران به دلیل علاقه‌ای که به آگاهی یافتن از وقایع جنگ داشتند، به خواندن روزنامه‌ها علاقه‌مند و مشتاق شده بودند. مطبوعات هم با استفاده از این فرصت خوب، خود را هر چه بیشتر به روش‌ها و شیوه‌های روزنامه‌های غربی نزدیک کردند. جنگ که تمام شد، برای پاسخگویی به اشتیاق مردم به خواندن مطبوعات، مجله‌هایی مانند *دانشکده*، *ارمغان*، *نوبهار*، *فرهنگ*، *ادب*، *اقبال*، *فردوسی* و مانند اینها به تدریج شروع به انتشار کردند. این مجله‌ها که بیشتر جنبهٔ علمی و ادبی داشتند به چاپ ترجمه‌هایی از آثار نویسندگان برجستهٔ غرب نیز دست می‌زدند.

معروف‌ترین و شاید قدیمی‌ترین مجله‌ای که در ایران چاپ شد *دانشکده* نام داشت که توسط جمعیت دانشکده زیر نظر ملک‌الشعرای بهار از اردیبهشت ۱۲۹۷ شمسی شروع به انتشار کرد، ولی پس از ده شماره تعطیل شد. همین جمعیت مجلهٔ دیگری را که جنبهٔ فکاهی و ادبی داشت به نام *گل زرد* از ۱۲۹۷ تا ۱۳۰۲ شمسی منتشر کرد. پایدارتر از همه مجلهٔ ادبی *ارمغان* بود که از ۱۲۹۸ شمسی شروع شد و انتشار آن پس از درگذشت مدیر آن - وحید دستگردی ـ توسط فرزند ارشد او همچنان ادامه یافت. در این مجله بیشتر نویسندگان برجستهٔ ایران مقاله نوشته‌اند.

همزمان با انتشار مجلهٔ *دانشکده* در تهران، حبیب‌الله نوبخت در شیراز مجلهٔ *زندگانی* را منتشر کرد که به علت چاپ مطالبی دربارهٔ حقوق و آزادی زنان بلافاصله بر اثر فشار مذهبی‌ها توقیف شد. نوبخت انتشار مجله را به نام *فکر آزاد* و سپس *بهارستان* ادامه داد که آنها نیز هر کدام به ترتیب پس از دو شماره توقیف شدند. بنابراین می‌بینیم که در آن زمان مطبوعات هنوز نمی‌توانسته‌اند پای خود را از حدود مُعینی فراتر بگذارند و به بحث در مسائل اجتماعی بپردازند! از مجله‌هایی که در سال‌های پیش از شهریور ۱۳۲۰ کوشیدند به سبک مدرن غربی در ایران منتشر شوند می‌توان از *امید ایران* در ۱۳۰۸

شمسی، *آشفته* در ۱۳۰۹ و *راهنمای زندگی* در ۱۳۱۹ اسم برد. یک مجلهٔ پرخرج دولتی نیز به نام *ایران امروز* به مدیریت محمد حجازی در ۱۳۱۷ شمسی منتشر شد که به اصطلاح به پرورش افکار مردم بپردازد اما چون نتوانست مورد توجه عمومی قرار گیرد، دوام نیاورد.

بعد از شهریور ۱۳۲۰ تعداد مجله‌ها همانند روزنامه‌ها فراوان شد. آنها عموماً می‌کوشیدند که به شکل مجله‌های غربی در آیند با همان تنوع مطالب. به تدریج که وسایل جدید چاپ نیز در ایران متداول شدند این مجله‌ها قطع و شکل مجله‌های غربی را گرفتند و از مطالب نشریات غربی نیز استفادهٔ فراوان کردند و شاید بتوان گفت که در برخی از موارد بیشتر از نیمی از نوشته‌های آنها از نشریات خارجی گرفته می‌شد. البته به استثنای بعضی از نشریه‌هایی که رسالتی برای خود قائل بودند.

www.tabarestan.info تبرستان

س. اگر ممکن است کمی دربارهٔ سیاست‌های رضاشاه در قبال مطبوعات بگویید. آیا رضاشاه به وجود مطبوعات مدرن معتقد بود؟

ج. رضاشاه یکی از نمونه‌های برجستهٔ حکام مستبد بود. آنچه برای او اهمیت داشت این بود که مطبوعات هر چه را که او اراده می‌کند و می‌خواهد، بنویسند و فقط نظرات او را تبلیغ و ترویج کنند. پس از کودتای ۱۲۹۹ شمسی رضاخان در سال‌هایی که وزیر جنگ و سپس نخست‌وزیر بود، ناچار بود که با مطبوعات مخالف خود دست و پنجه نرم کند. او به تدریج که قدرت بیشتری می‌گرفت، روزنامه‌نویس‌هایی را که نمی‌خواستند او را تأیید کنند به گونه‌های متفاوت خاموش و یا سر به نیست می‌کرد، که از آن جمله است کشته شدن میرزادهٔ عشقی روزنامه‌نگار پرشور و شاعر پراحساس. نگاهی به نطقی که ملک‌الشعرای بهار در جلسهٔ ۱۷ تیر ماه ۱۳۰۳ شمسی مجلس به دنبال کشته شدن عشقی ایراد کرد نشان می‌دهد که فشار دولت وقت، که ریاست آن با رضاخان بود، بر مطبوعات تا چه اندازه بوده است. بد نیست چند جمله‌ای از این نطق را نقل کنم. او می‌گوید: «... ما اقلیت هستیم و در محیط سیاست فعلی در مضیقه می‌باشیم. روزنامه‌های ما آزاد نیستند، در مطابع جراید ما را شبها سانسور می‌کنند، اگر یک مقالهٔ آزادتری نوشته شود روزنامه‌های ما را توقیف می‌کنند، مدیران جراید اقلیت به واسطهٔ حذر از سوءقصد در مجلس متحصن شده‌اند و ...»

رضاخان در عوض به روزنامه‌های طرفدار خودش آزادی کامل در جانبداری از خود را می‌داد! آنها نیز از کمک‌های مالی او استفاده می‌کردند. به این ترتیب هنگامی که او به سلطنت رسید تقریباً تمام روزنامه‌های مخالف او خاموش شده بودند و آنها هم که منتشر

می‌شدند، اگر از حدود معینی خارج می‌شدند به تعطیل و تعقیب گرفتار می‌آمدند، مانند روزنامهٔ *شفق سرخ* به مدیریت علی دشتی، *اقدام* به مدیریت عباس خلیلی، *ایران* به مدیریت زین‌العابدین رهنما، که او را همراه با خانواده‌اش تبعید کردند و مدیریت روزنامه‌اش را به مجید موقر سپردند.

نمونهٔ دیگری از چگونگی برخورد رضاشاه با مطبوعات جدید، عکس‌العمل او در برابر چاپ مطالبی علیه او در مطبوعات فرانسه است. گویا انتشار این مطالب به تحریک کسانی که اموال و املاک آنها در شمال ایران توسط رضاشاه ضبط شده بود صورت می‌گرفت اما رضاشاه انتظار داشت که دولت فرانسه مانع این کار شود. و چون دولت فرانسه اعلام کرد که در کار روزنامه‌ها دخالتی ندارد، روابط ایران و فرانسه در ۱۳۱۵ شمسی تیره شد و دولت ایران به عنوان اعتراض در نمایشگاه جهانی سال ۱۹۳۷ میلادی در پاریس شرکت نکرد. بار دیگر در ۱۳۱۷ شمسی به دستور رضاشاه روابط ایران و فرانسه قطع شد زیرا مطالب انتقادی تکرار شده بودند. اما این قطع رابطه دو ماه بیشتر طول نکشید و بر اثر نامهٔ دلجویانهٔ رئیس جمهور فرانسه، روابط برقرار شد. رضاشاه که نمی‌توانست و یا نمی‌خواست این موضوع را درک کند که دولت فرانسه نمی‌تواند رسماً و علناً مطبوعات را سانسور کند، در پاسخ رئیس جمهور فرانسه نوشت که فرانسه نمی‌خواهد ایران نو را قبول کند!

اما از طرف دیگر می‌دانیم که در زمان رضاشاه پایهٔ انتشار مطبوعات مدرن در ایران گذاشته شد، که مهم‌ترین آنها روزنامهٔ *اطلاعات* است. عباس مسعودی که در سال ۱۳۰۴ شمسی «مرکز اطلاعات» را برای جمع‌آوری خبرهای داخلی و دریافت خبرهای خارجی و فروختن آنها به روزنامه‌های آن زمان به وجود آورده بود، خود در سال ۱۳۰۵ اقدام به انتشار روزنامهٔ *اطلاعات* کرد که به زودی مورد توجه مردم قرار گرفت زیرا خبرهای روز را در عصر همان روز در اختیار خوانندگان خود می‌گذاشت. عباس مسعودی در پیشرفت کار خود از تأیید و حمایت رضاشاه استفاده فراوان کرد. مقاله‌ها و تفسیرها غالباً در روزنامه‌های *ایران* و *شفق سرخ* که صبح‌ها در می‌آمدند چاپ می‌شدند.

در سال‌های آخر سلطنت رضاشاه یک ادارهٔ رسمی سانسور به نام «راهنمای نامه نگاری» در ادارهٔ شهربانی درست شد که علی دشتی پس از بازگشت از تبعید به ریاست آن گمارده شده بود. تمام نشریات بایستی مطالب خود را مانند زمان ناصرالدین شاه قاجاربه این اداره می‌فرستادند تا پیش از چاپ خوانده شوند و روی آنها مهر "روا" زده شود. مطالبی که قابل چاپ تشخیص داده نمی‌شدند روی آنها مهر "ناروا" می‌زدند. در زمان ناصرالدین شاه «ادارهٔ انطباعات و مطبوعات» این وظیفه را داشت و مهر «ملاحظه شد»

www.tabarestan.info تبرستان

روی مقاله‌ها می‌زد. همکاران علی دشتی در ادارهٔ «راهنمای نامه نگاری» عبدالرحمن فرامرزی، ابوالقاسم پاینده و علی‌اصغر شمیم بودند؛ نویسندگان آزاد اندیشی که ناگزیر شده بودند اندیشه‌های همکاران خود را در زنجیر نگاه دارند!

البته رضاشاه که به استفاده از نوآوری‌های غربی علاقهٔ مخصوص نشان می‌داد نمی‌توانست نسبت به مطبوعات مدرن به سبک غربی بی‌علاقه باشد اما با تجربهٔ تلخی که در ابتدای حکومت خود از مطبوعات داشت، نمی‌خواست اختیار آنها را به دست خودشان بدهد.

تبرستان www.tabarestan.info

س. به نظر شما مطبوعات سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۰ از چه ویژگی‌هایی برخوردارند و چه تفاوت‌هایی با مطبوعات دورهٔ قبل دارند. برای مثال روزنامه‌هایی همچون اطلاعات یا کیهان.

ج. یکی از ویژگی‌های روزنامه‌نگاری در ایران بعد از شهریور ۱۳۲۰ رواج یافتن مطبوعات حرفه‌ای به سبک روزنامه‌های غربی است. از روزنامه‌هایی که تا آن زمان به صورت حرفه‌ای و ظاهراً مستقل چاپ می‌شدند یکی *اطلاعات* بود دیگری *ایران*. بعد از رفتن رضاشاه و باز شدن فضای سیاسی، این روزنامه‌ها همراه با بسیاری روزنامه‌های نوپا پر و بال گرفتند. عباس مسعودی کوشش می‌کرد که روزنامهٔ خود را همواره به سبک و شکل روزنامه‌های مدرن غربی منتشر کند اما ناآشنایی به روش کار متداول در غرب مانع بزرگی در پیشرفت کار او بود ولی چون رقیبی در میدان نبود، او نارسایی‌های کار خود را به طور کامل نمی‌دید و یا به آنها توجهی نمی‌کرد.

انتشار روزنامهٔ *کیهان* را به نظر من می‌توان یکی از رویدادهای مهم در زمینهٔ روزنامه‌نگاری مدرن در ایران به شمار آورد. دکتر مصطفی مصباح‌زاده که تحصیل کردهٔ اروپا و استاد دانشگاه تهران بود، برای پر کردن جای خالی یک روزنامهٔ نوآور و به معنای واقعی حرفه‌ای، وارد میدان شد و با جلب همکاری عبدالرحمن فرامرزی که در نوشتن انتقادهای اجتماعی بسیار چیره دست بود، و با بهره‌گیری از کمک مالی محمدرضاشاه که حرف شنوایی بدون قید و شرط مطبوعات را از دست داده بود، روزنامهٔ *کیهان* را در ۱۳۲۱ شمسی پایه گذاشت. دکتر مصباح‌زاده همچنین از میان شاگردان خود در دانشکدهٔ حقوق و یا از میان دیگر جوانان تحصیل کرده که استعداد و آمادگی خود را نشان می‌دادند برای کار در روزنامهٔ *کیهان* استفاده کرد و رونقی تازه به این کار داد.

با انتشار *کیهان*، روزنامهٔ *اطلاعات* نیز تحرک بیشتری پیدا کرد و از این زمان بود که روزنامه‌نگاری حرفه‌ای در ایران وارد مرحلهٔ جدی‌تری شد و رفته رفته عده‌ای توانستند از

این راه زندگی کنند و شغل خود را روزنامه‌نگاری اعلام کنند اگرچه درآمد آنان هیچوقت نمی‌توانست کافی باشد و ناگزیر بودند که کارهای متفرقهٔ دیگری نیز انجام دهند.

از دیگر ویژگی‌های روزنامه‌نگاری بعد از شهریور ۱۳۲۰ در ایران فراوانی تعداد روزنامه‌ها و مجلات است. این مطبوعات با وجود محدودیت‌هایی که به تدریج در کار آنها به وجود آمد، خود را با شرایط روز تطبیق دادند و همچنان برقرار ماندند. از این نظر می‌توان سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۰ را به چند دوره تقسیم کرد:

قسمت اول از سال ۱۳۲۰ تا ۱۳۲۷ است. پس از کناره‌گیری رضاشاه و اشغال ایران توسط متفقین، احزاب سیاسی درست شدند و روزنامه‌های متعدد حزبی و غیر حزبی شروع به انتشار کردند که با استفاده از آزادی نسبی‌یی که داشتند هر چه می‌خواستند می‌نوشتند و تلافی دورهٔ فشار رضا شاهی را در می‌آوردند. بعضی از روزنامه‌ها در این دوره بدون ترس از تهدیدها، در تندگویی و انتقاد ملاحظهٔ هیچ دستگاه و مقامی را نمی‌کردند و اگر روزنامه‌ای بر اثر شکایت آنها توقیف می‌شد، بلافاصله با نام دیگری کار خود را ادامه می‌داد. نمونهٔ برجسته این کار محمد مسعود مدیر روزنامهٔ هفتگی *مرد امروز* بود که سرانجام جان خود را بر سر آن گذاشت و در سال ۱۳۲۶ به قتل رسید.

پس از سوءقصد به جان محمدرضاشاه در بهمن ۱۳۲۷، این وضع تغییر کرد زیرا بهانه‌ای به دست دولت افتاد تا مطبوعات را زیر فشار بگذارد و محدودیت‌ها را بیشتر کند. اما این فشار به شدتی نبود که مطبوعات از نوشتن مطالب سیاسی و انتقادی به کلی ممنوع باشند. روزنامه‌های وابسته به حزب غیر قانونی توده البته ممنوع‌الانتشار بودند اما همهٔ آنها به طور مخفی چاپ می‌شدند و دست به دست می‌گشتند. این وضع تا حکومت دکتر مصدق ادامه داشت.

دکتر مصدق که مردی آزاده و تحصیل کردهٔ اروپا بود، به مقامات شهربانی که در آن زمان نظارت بر مطبوعات و سانسور را بر عهده داشتند دستور داد که هر چه دربارهٔ او در مطبوعات می‌نویسند مزاحم آنان نشوند. به این ترتیب روزنامه‌ها توانستند با آزادی بیشتری قلمفرسایی کنند. از خصوصیات این دوره این بود که علاوه بر روزنامه‌های مستقل حرفه‌ای و روزنامه‌های وابسته به احزاب و گروه‌های سیاسی یا افراد با نفوذ، تعدادی روزنامهٔ تندگو و در واقع فحاش نیز وارد میدان شدند که با سوءاستفاده از آزادی موجود، قصدی جز کلاشی و اجرای مقاصد شخصی نداشتند. این وضع البته کاملاً طبیعی و بدیهی بود که اگر فضای آزاد سیاسی ادامه پیدا می‌کرد، همین تندروی‌های بی‌اساس موجب می‌شدند که خود مطبوعات خواهان اجرای مقررات انضباطی و پاک کردن صحنهٔ مطبوعات بشوند. این روند در تمام کشورهایی که موفق به تحصیل آزادی

www.tabarestan.info تبرستان

سیاسی می‌شوند به کرات تجربه شده است.

اما کودتای ۲۸ مرداد یکباره وضع را عوض کرد. در این دوره، روزنامه‌هایی که دچار توقیف و تعطیل نشده بودند ناچار شدند خود را با شرایط جدید تطبیق بدهند. آنها که مانند *اطلاعات* و *کیهان* حرفه‌ای و مُستقل بودند با وجود کم شدن رونق خود با دشواری چندانی رو به رو نشدند اما روزنامه‌ها و مجلات دیگر رفته رفته دچار کسادی گردیدند و برای ادامهٔ انتشار ناگزیر متوسل به دولت شدند. دستگاه حکومتی نیز برای آنکه بتواند به کثرت تعداد مطبوعات در ایران تظاهر و افتخار کند ترتیبی داد که از راه آگهی‌ها و رپرتاژهای دولتی و یا به صورت نقدی به آنها کمک بشود. در واقع مطبوعات ایران بعد از کودتای ۲۸ مرداد تبدیل به روزنامه‌های دولتی با ظاهر غیر دولتی شدند. در میان آنها بدون تردید روزنامه‌هایی بودند که در همان شرایط دشوار کوشش می‌کردند تا رسالت مطبوعاتی خود را تا آن‌جا که ممکن است انجام دهند که نمونهٔ آنها روزنامه و مجلهٔ *بامشاد* به مدیریت اسماعیل پوروالی بود. ولی این نشریه را نیز سرانجام در فروردین ۱۳۴۸ همراه با مجلهٔ خوشه به مدیریت دکتر امیرهوشنگ عسکری رسماً تعطیل کردند!

یکنواختی روزنامه‌های حرف شنو و بی‌توجهی مردم به آنها موجب شد که دولت نیز از بیهوده بودن کار آنها حوصله‌اش سر برود و برای کم کردن فشار مالی خود تعداد زیادی از روزنامه‌ها و مجلات به ظاهر مستقل را در سال ۱۳۵۲ آشکارا تعطیل کند، کاری بی‌سابقه در زمینهٔ رابطه دولت با مطبوعات در کشوری که حکومت آن مدعی تلاش برای رسیدن به دروازه‌های تمدن بزرگ بود!

س. آیا در این دوره، با اهمیت یافتن رادیو و تلویزیون از اهمیت روزنامه‌ها و مجلات کاسته شد؟ تعداد مجلات و روزنامه‌ها در این دوره چقدر بود؟

ج. رادیو و تلویزیون در ایران معمولاً نقشی جز سخنگویی حکومت وقت نداشته‌اند، بنابراین به نظر من نمی‌توانیم بگوییم که با رایج شدن آنها از اهمیت مطبوعات کاسته شده است. زیرا در همان دورانی که مطبوعات از لحاظ مطالب سیاسی زیر سانسور بودند، رویدادهای فرهنگی و علمی و تاریخی دنیا را آزادانه چاپ می‌کردند. آنها به ویژه به درج مقاله‌ها و خبرهای مربوط به پیشرفت‌های به‌دست آمده در دنیای متمدن بیشتر اهمیت می‌دادند و از منابع اطلاعاتی و مطبوعاتی غرب حداکثر بهره‌گیری را می‌کردند. بنابراین بیشتر از رادیو و تلویزیون می‌توانستند برای مردم باسواد جالب باشند. تنها رقابتی که رادیو و تلویزیون با مطبوعات می‌کردند در زمینهٔ پخش سریع اخبار بود، که چون پیش از آن نیز مردم نقاط دور دست ایران روزنامه‌های غیر محلی را همیشه دو سه روز دیرتر دریافت می‌کردند، تأثیر چندانی در توجه آنان به مطبوعات نمی‌کرد.

www.tabarestan.info تبرستان

رادیو و تلویزیون البته گذشته از اخبار، از بابت پخش موسیقی و فیلم‌های سینمایی و سریال‌ها و دیگر برنامه‌های تفریحی و هنری جای خود را داشتند. با این حال از تعداد مطبوعات نه تنها کم نشد بلکه بر شمار آنها اضافه شد چون که مقاله‌ها و تفسیرها را مردم در مطبوعات می‌خواندند و از طرف دیگر مدیران مطبوعات می‌توانستند تا اندازهٔ زیاد به کمک‌های مالی دولت تکیه داشته باشند و در ضمن به عنوان روزنامه‌نگار در محافل سیاسی و اجتماعی عرض وجود کنند. در مورد تعداد روزنامه‌ها و مجلات می‌توانم بگویم که در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۵۰ حدود سه هزار عنوان نشریه اعم از روزانه و هفتگی و ماهانه و تخصصی امتیاز انتشار گرفتند ولی از این تعداد در سال ۱۳۵۰ کمتر از سیصد تا منتشر می‌شدند که از میان آنها، حکومت در نیمهٔ اول سال ۱۳۵۳ شصت و یک روزنامه و مجله را تعطیل کرد.

www.tabarestan.info تبرستان

س. نقش زنان در مطبوعات از چه دوره‌ای آغاز شد؟ در دورهٔ محمدرضاشاه ما برای اولین بار مجلات زنانه داریم.

ج. به نظر من نقش زنان در مطبوعات ایران از زمانی آغاز شد که روزنامه‌های نوآور و آشنا به ارزش‌های دموکراسی به دفاع از حقوق زنان پرداختند. هر روزنامه‌ای که در ایران دربارهٔ حقوق زنان و ضرورت ورود آنان به فعالیت‌های اجتماعی و برابری با مردان حرف می‌زد بر اثر فشار مذهبی‌های افراطی توقیف می‌شد. به همین جهت نیز اولین نشریات که توسط خود زنان به وجود آمدند عموماً غیرسیاسی بودند مانند *دانش* به مدیریت خانم دکتر کحّال که از خرداد ۱۲۹۹ شمسی با هدف آموزش دادن به زنان و بالا بردن میزان آگاهی‌های آنان شروع به انتشار کرد و در اولین شمارهٔ خود از آقایان تقاضا کرد که مطالب نشریه را برای خانم‌ها، که در آن زمان غالباً بیسواد بودند، بخوانند.

اولین نشریهٔ سیاسی زنان توسط خانم صدیقهٔ دولت آبادی به نام *زبان زنان* در سال ۱۲۹۵ شمسی در اصفهان منتشر شد که در آن از حقوق زنان و نقش تاریخی آنان صحبت می‌شد. اول بار بود که خود زن‌ها در این زمینه حرف می‌زدند. با وجود مزاحمت‌هایی که کهنه‌پرستان به وجود می‌آوردند، خانم دولت‌آبادی توانست در مدت دو سال ۴۸ شماره از روزنامه را در اصفهان منتشر کند. او پس از کودتای ۱۲۹۹ روزنامه را از نو در تهران منتشر کرد.

در مرداد ۱۲۹۹ روزنامهٔ دیگری به نام *نامهٔ بانوان* با هدف مبارزه در راه بیداری و رستگاری زنان ایران به وجود آمد. در همین سال نشریه‌ای به نام *عالم نسوان* زیر نظر رئیس مدرسهٔ آمریکایی عالی دختران و به مدیریت خانم نوابهٔ صفوی با هدف «ترقی بانوان و تشویش آنان به خدمت به خانواده و وطن» به وجود آمد. نشریهٔ دیگری به نام

جهان زنان هم در همین سال در مشهد به سردبیری خانم فرخ‌آفاق پارسا و به صاحب امتیازی همسر او چاپ شد و پس از چهار شماره، به تهران انتقال یافت اما چند ماه بعد که اولین شمارهٔ آن در تهران منتشر گردید سروصدا به پا کرد و زن و شوهر به اراک تبعید شدند.

پس از شهریور ۱۳۲۰ زن‌ها دوباره دست به روزنامه‌نویسی زدند که غالب آنها زنان تحصیل کرده در خارج و آشنا به ارزش‌های غربی بودند مانند خانم بدرالملوک بامداد (*زن امروز*)، سیمین دانشور (*نقش و نگار*)، حکیمهٔ رضوانی (مجلهٔ *منصور فرنگستان*)، اعظم سپهرخادم (مجلهٔ *پست ایران*)، نیّر سعیدی (ماهنامهٔ *بانو*)، مریم میرهادی (*ندای زنان*)، و مانند اینها. اما این نشریات چون غالباً اختصاصی بودند و پشتوانهٔ مالی نداشتند، زیاد دوام نیاوردند. در عین حال مجله‌ها و روزنامه‌های عمومی نیز همواره بخشی از مطالب خود را اختصاص به زنان می‌دادند و در واقع با نشریات زنانه رقابت می‌کردند.

اولین مجلهٔ جامع مخصوص زنان به نام *اطلاعات بانوان* در سال ۱۳۳۶ توسط مؤسسهٔ اطلاعات به وجود آمد، که به سبب شکل و تنوع مطالب خود مورد استقبال زنان قرار گرفت و تا سال ۱۳۴۴ که *زن روز* توسط مؤسسهٔ کیهان منتشر شد، بی‌رقیب بود. مجید دوامی، سردبیر *زن روز* می‌کوشید که آن را به شیوهٔ یک نشریهٔ کاملاً غربی منتشر کند. نوآوری‌ها و سنت‌شکنی‌های مطبوعاتی *زن روز* مورد توجه زن‌ها به ویژه جوان‌ترها قرار گرفت و به زودی پرتیراژترین مجلات آن زمان شد و به این ترتیب یک بار دیگر مؤسسهٔ کیهان قدم تازه‌ای در راه نزدیک‌تر کردن مطبوعات ایران به نشریات غربی برداشت. البته کم نبودند کسانی که با روش *زن روز* موافق نبودند و به همین سبب مجلهٔ *اطلاعات بانوان* روش محافظه‌کارانهٔ خود را از دست نگذاشت. این دو مجله اکنون نیز با روش‌های مشابه همچنان در حال انتشار هستند.

س. در واقع با مدرن‌تر شدن مطبوعات، سانسور هم شدیدتر شد.

ج. از ابتدای بسته شدن نطفهٔ مطبوعات مدرن در ایران متأسفانه سانسور همزاد آن بوده است. اولین روزنامه‌هایی که در ایران به وجود آمدند، مانند *کاغذ اخبار*، *وقایع اتفاقیه*، *روزنامهٔ دولت علیه*، *روزنامهٔ علمی* و مانند آنها، همه دولتی بودند و بجز خبرهای مربوط به حکومت وقت و بعضی مطالب علمی و ادبی، چیزی که لطمه‌ای به جایی و به کسی بزند نمی‌نوشتند. مطبوعات موسوم به "آزاد"، که دولتی نبودند نیز خودسانسوری می‌کردند و وارد سیاست نمی‌شدند. یگانه روزنامهٔ دولتی به نام *وقایع عدلیه* که می‌خواست زنجیر خودسانسوری را پاره کند نتوانست بیش از دو سه شماره دوام بیاورد. این روزنامه در دوران وزارت عدلیهٔ حسین خان مشیرالدوله (حدود پنجاه سال پیش از مشروطیت) با

www.tabarestan.info تبرستان

همکاری مستشارالدوله معاون آن وزارتخانه که از نویسندگان آزادی طلب بود انتشار یافت و زمزمهٔ مزایای قانون و عدالت را آغاز کرد اما به زودی به بهانهٔ بدعت گذاری تعطیل شد. در آن زمان چاپخانه‌ها موظف بودند که حتی برای چاپ کتاب‌ها و هر گونه ورقهٔ چاپی دیگر قبلاً از «ادارهٔ انطباعات و مطبوعات» اجازه بگیرند.

مشیرالدوله در دوران وزارت خارجهٔ خود یک مهندس بلژیکی موسوم به بارون دونورمان را ـ که در اصل برای مطالعه در مورد احداث راه آهن در ایران استخدام کرده بود ـ مأمور تهیه و چاپ روزنامه‌ای به سبک روزنامه‌های غربی به دو زبان فارسی و فرانسوی کرد. این روزنامه که *وطن* (*لاپاتری*) نام داشت پیش از انتشار شمارهٔ اول به دستور ناصرالدین شاه توقیف شد و نسخه‌های آن نابود شدند زیرا که در سرمقاله‌اش به آزادی و برابری و عدالت اشاره‌هایی کرده بود. مشیرالدوله (سپهسالار) که همزمان، وزارت جنگ را نیز اداره می‌کرد، در آن‌جا هم روزنامه‌ای به نام *نظامی* ـ که چندی بعد روزنامهٔ *علمیه و ادبیه* نامیده شد ـ به وجود آورد. این روزنامه که در ابتدا از نظارت مأموران سانسور برکنار بود، برای اولین بار به سبک مطبوعات مدرن غربی به وسیلهٔ یک هیئت تحریریه اداره می‌شد و خوانندگان خود را نیز تشویق به مقاله نویسی و نامه نگاری می‌کرد. اما ادارهٔ انطباعات و مطبوعات سرانجام این نشریه را که مطالب آن تا حدودی بودار بودند، پس از انتشار ۱۹ شماره به بهانهٔ «اعمال اغراض شخصی» توقیف و تعطیل کرد. سپهسالار که نمی‌توانست آرام بماند و از روشن کردن فکر و ذهن مردم دست بردارد، دو سال بعد دستور داد روزنامه‌ای به سبک همان روزنامهٔ *علمیه و ادبیه* منتشر شود و اسم آن را مریخ گذاشت. این روزنامه نیز پس از انتشار ۱۸ شماره تعطیل شد.

اولین مقررات رسمی سانسور که مجازات متخلفین را نیز تعیین می‌کرد به دستور ناصرالدین شاه توسط «کنت دومونتِ فِرتِ» که ریاست نظمیه را داشت تهیه گردید و از سال ۱۲۵۵ شمسی به اجرا گذاشته شد. به این ترتیب علاوه بر ادارهٔ انطباعات و مطبوعات که رئیس آن ـ صنیع‌الدوله و اعتمادالسلطنهٔ بعد ـ خود از تحصیل کردگان در اروپا و از آشنایان به تمدن غربی بود، رئیس پلیس ایران نیز که یک افسر ایتالیایی بود مأمور نظارت بر مطبوعات و بازبینی نوشته‌ها و مجازات خلافکاران شد. این دو نفر دانش و تخصص خود را در خدمت استبداد گذاشته بودند و خوب می‌توانستند از گریز ـ زدن‌های روزنامه‌نویس‌ها جلوگیری کنند و نگذارند که به طور آشکار مطلبی برخلاف میل حاکم وقت گفته و نوشته شود. اما آنها خوشبختانه نتوانستند مانع از شب نامه‌ها بشوند و یا از نفوذ روزنامه‌هایی که در خارج از ایران چاپ می‌شدند جلوگیری کنند.

برای پر کردن جای مطبوعات آزاد، گردانندگان حکومت و عوامل سانسور خودشان دست به انتشار روزنامه‌هایی زدند، مانند روزنامه‌های *اطلاع*، *ایران* و شرف در تهران و

روزنامه‌های *ناصری* و *مدنیت* در تبریز اما مردم توجهی به آنها نکردند و در عوض توجه مردم به شب نامه‌ها و روزنامه‌هایی که در خارج از کشور چاپ می‌شدند روز به روز بیشتر شد. حکومت نیز برای مهار کردن اوضاع مرتباً بر فشار خود افزود به این ترتیب که نیروی پلیس تقویت شد، گروه نظامی قزاق با کمک روسیهٔ تزاری به وجود آمد، ادارهٔ انطباعات و مطبوعات به صورت وزراتخانه درآمد و یک ادارهٔ سانسور خارجی برای جلوگیری از ورود روزنامه‌های خارج از کشور به طور رسمی در این وزارتخانه ایجاد شد.

سانسور ناصرالدین شاهی تا پایان سلطنت قاجاریه و نیز در دوران سلطنت رضاشاه تقریباً به همان شکل ادامه داشت و به جز دو سه دورهٔ بسیار کوتاه در آغازهای مشروطیت مطبوعات ایران تا شهریور ۱۳۲۰ نتوانستند از آزادی نسبی استفاده کنند. عمر این دوره‌ها نیز طولانی نبود و بعد از کودتای مرداد ۱۳۳۲ با تشکیل سازمان اطلاعات و امنیت کشور سانسور وضع تازه‌ای پیدا کرد و روزنامه‌نویس‌هایی که سروگوششان می‌جنبید گاهی کارشان به شکنجه و غل و زنجیر نیز می‌کشید. بدون تردید این تلاش‌ها بیهوده بودند زیرا چنان‌که می‌دانیم سانسور در هیچ دورانی نتوانسته است از نفوذ و گسترش افکار مردمی و نو جلوگیری کند.

www.tabarestan.info تبرستان

س. *به نظر شما مطبوعات چه نقشی در به وجود آوردن انقلاب ایران داشتند؟*

ج. به نظر من مطبوعات ایران تا زمانی که دستگاه حکومتی متزلزل نشده بود نمی‌توانستند نقشی در به وجود آوردن انقلاب ایران داشته باشند. آنها زیر فشار شدید سانسور ناچار بودند که حتی جنبش‌های ضداستبدادی را نیز نفی کنند. هر چه این جنبش‌ها گسترش بیشتری پیدا می‌کردند فشار سانسور بر مطبوعات نیز بیشتر می‌شد به این خیال واهی که می‌توان جلو حرکت مردم را گرفت در حالی که آنچه مردم را به حرکت ترغیب می‌کرد پخش شب نامه‌ها و نوارهای ضبط شده و نیز گفتارهای رادیوهای مستقر در خارج از ایران و همچنین تلاش گروه‌های غیر علنی در داخل بود نه مطبوعات. برخلاف انقلاب مشروطیت، در انقلاب ۱۳۵۷، مطبوعات ایران تا چند ماه پیش از آن به دنبال مردم حرکت می‌کردند نه در پیشاپیش آنها. اما پس از آنکه ناتوانی حکومت کاملاً پدیدار شد مطبوعات نیز همگام با مردم در حرکت انقلابی مشارکت کردند.

ممکن است عجیب به نظر بیاید اما به عقیدهٔ من تنها نقشی که می‌توان در به حرکت آوردن انقلاب ایران به مطبوعات نسبت داد چاپ مقالهٔ معروفی است که به منظور خفیف کردن آیت‌الله خمینی (ره) توسط دستگاه حاکم بر روزنامهٔ *اطلاعات* تحمیل شد. انتشار این مقاله در حقیقت خاکستر را از روی آتش کنار زد و حرکت انقلابی مردم را تسریع کرد و موجب یک سلسله تظاهرات گسترده و متعدد، ابتدا در شهرستان‌ها و سپس در تهران

شد. تیشه‌ای که حکومت سلطنتی با تحمیل کردن چاپ این مقاله به ریشهٔ خود زد یک سال بعد منجر به سرنگونی خود آن گردید.

س. امروز بیست سال بعد از انقلاب، مطبوعات نقش مهمی در جامعهٔ مدنی ایران ایفا می‌کنند؛ به ویژه مطبوعات غیر دولتی. بسیاری از آنها هنوز می‌کوشند که به سبک مدرن کار کنند و آیینهٔ فرهنگ غرب در جامعهٔ ایران باشند. به نظر شما مطبوعات در جامعهٔ ایران امروز از چه اهمیتی برخوردارند؟

www.tabarestan.info تبرستان

ج. مطبوعات امروز ایران ـ پس از گذراندن یک دوران پرتلاطم بیست ساله ـ در فضایی به‌مراتب بازتر و آزادتر از فضای پیش از انقلاب کار می‌کنند. دست‌اندرکاران این مطبوعات، که غالباً از تحصیلکردگان در خارج از کشور و یا تجربه‌یافتگان سالهای پس از انقلاب و یا از روشنفکران قدیمی آشنا به روشهای نوین و مدرن جهانی هستند، با آزادی نسبی که در کار خود دارند می‌کوشند تا فرآورده‌های خویش را هرچه بهتر و جالب‌تر تدارک ببینند، و خوشبختانه با پذیرش گسترده عمومی نیز روبرو شده‌اند.

به دنبال دگرگونی فضای سیاسی ایران بعد از دوم خرداد ۱۳۷۶، اکنون دیگر نمی‌توان گفت که برخی از مطبوعات ایران می‌کوشند تا آیینهٔ فرهنگ غرب در جامعه ایران باشند. و نیز نمی‌توان مطبوعات ایران را به دو گروه دولتی و غیردولتی تقسیم کرد. چه آنها که هوادار حکومت هستند و یا آنها که در جبهه مقابل کار می‌کنند، همگی با بهره‌گیری از وسایل فنی غربی و از شبکه‌های خبررسانی جهانی، کار خود را به روش مدرن ایرانی انجام می‌دهند؛ روشی که اکنون جاافتاده و با محیط و فضای سیاسی و اجتماعی ایران و پیشینه تاریخی این کشور مطابقت دارد. در این روش مدرن ایرانی، برای مطبوعات جنجال‌آفرین و پرخاشگر دیگر جایی وجود ندارد، و می‌بینیم که جامعه مدنی امروز نیز نسبت به آنان بی‌تفاوت و بی‌اعتناست.

مطبوعات امروز ایران می‌کوشند که ذهن اجتماعی و بینش سیاسی مردم را هرچه بیشتر پرورش دهند و آنان را با حقوق مدنی خود بیش از پیش آشنا کنند. تردیدی نیست که در این راه برای آنان دشواریهایی ایجاد می‌شود، اما به نظر من بسیاری از دشواریها سازنده است و سبب می‌شود که مطبوعات امروز ایران گزارش‌های خود را با صحت و دقت بیشتری تهیه و نشر نمایند. در آن دوران که ما دست‌اندرکار بودیم یک چنین فضایی آرزوی ما بود.

تبرستان
www.tabarestan.info

ترجمه، چاپ و نشر کتاب در ایران

گفت‌وگو با کامران فانی*

س. لطفاً ابتدا در مورد صنعت چاپ و ورود آن به ایران صحبت کنید. از قرار معلوم ما دقیقاً دو دوره چاپخانه داریم. دورهٔ اول، دوره صفویه است که یک ارمنی به نام یعقوب‌جان ابزار چاپ را وارد ایران می‌کند و در واقع در همان موقع دو چاپخانه وجود داشته است یکی با حروف عربی در شهر اصفهان و یکی با حروف ارمنی در جلفای اصفهان. جالب این‌جاست که ارامنه در آن زمان کتاب سنت پل را چاپ می‌کنند ولی ما باید مدتها صبر کنیم تا زمان عباس میرزا یعنی ۲۰۰ سال، تا دوباره این کتاب چاپ شود. می‌خواستم بپرسم که اولاً این تأخیر برای چه بود و بعد این‌که آیا می‌توانیم دربارهٔ این تأثیر از آن موقع شروع کنیم یا بگوییم که چاپ در ایران از زمان عباس میرزا شروع شد؟

ج. عرض می‌شود که این تاریخ دویست سالهٔ اخیر ایران در واقع سرگذشت اشتیاق سوزان گروه نخبه‌یی است که کوشیده‌اند تا خودشان را از زیر بار یک سنت غنی و قدیمی ولی دست و پاگیر نجات بدهند و یک راه نو پیدا کنند. ولی ما خیلی خوب این را در شعر ملک الشعرای بهار می‌بینیم که می‌گوید: یا مرگ یا تجدد و اصلاح / راهی جز این دو پیش وطن نیست. بهار در این جا از اصلاحات و تجدد صحبت می‌کند و این را تنها راه نجات ایران

---

* کامران فانی دارای درجهٔ لیسانس در رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی و درجهٔ فوق‌لیسانس در رشتهٔ کتابداری است. او مترجم آثار متعددی از چخوف، داستایوسکی، گونترگراس و دیگران است و در حال حاضر عضو شورای علمی کتابخانهٔ ملی ایران است.

می‌داند. برای تحقق این آرزو در واقع نقش چاپخانه، انتشار کتاب و به ویژه ترجمهٔ کتاب‌های غربی خیلی اساسی بود و در واقع به یک معنی می‌توان ورود و سیر مدرنیته را در ایران با بررسی فراز و نشیب نشر کتاب پیدا کرد و دید. اول از چاپ بگویم که حتی قبل از دورهٔ صفویه در ایران مطرح بوده است و این خیلی جالب است. شاید کمتر کسی این را بداند که در کتاب *تنسوق نامهٔ* خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی که وزیر معروف مغول در ایران بوده است ـ این کتاب برای ایلخان نوشته شده است ـ از صنعت چاپ در چین سخن می‌گوید و می‌دانیم که آن موقع اوایل صنعت چاپ در چین بوده و اینها رابطهٔ نزدیک با چین داشته‌اند. در آن جا جملهٔ خیلی جالبی دارد و می‌گوید: «آنچه کاتبی به سال می‌نویسد به یک روز قالب زنند». و می‌دانید که ما در آن موقع پول کاغذی را چاپ می‌کردیم و چاپ در اصل یعنی پول کاغذی و این پول درزمان غازان خان یعنی در نیمهٔ قرن هفتم هجری یا سیزدهم میلادی در ایران رواج داشت و صنعت چاپ آن موقع در ایران شروع شده بود و اگر ما یک همتی می‌کردیم و این کار را ادامه می‌دادیم می‌توانستیم قبل از قرن سیزدهم چاپ را در ایران تأسیس کنیم و رواج بدهیم و البته این آرزویی بود که ناکام ماند.

دویست سال می‌گذرد و می‌بینیم که صنعت چاپ در اروپا اختراع می‌شود و تأثیر اساسی می‌گذارد و در اوایل قرن هفدهم با ورود سیاحان اروپایی به ایران در این جا معرفی می‌شود. چاپ را در ایران ظاهراً اولین بار یک میسیون مسیحی به نام کارملی‌ها می‌آورند و اینها در سال ۱۰۱۶ هـ (۱۶۰۷) در ایران (در اصفهان) یک باسمه‌خانه یا چاپخانه تأسیس می‌کنند و ظاهراً چند کتاب هم به زبان فارسی و عربی در اصفهان چاپ می‌کنند که متأسفانه هیچ اطلاعی از این کتاب‌ها نداریم ولی خود آنها می‌گویند که باسمه‌خانهٔ عربی و فارسی در عبادتگاه ما در اصفهان دایر شده است. کمی بعد از آنها ارمنی‌ها هم دستگاه چاپ را وارد ایران می‌کنند و خوشبختانه نمونه‌هایی از کتاب‌های آنها و دستگاه چاپشان موجود است. می‌دانید که ارمنی‌ها را در زمان شاه عباس به جلفا می‌آورند یعنی از جلفای ماورای ارس به جلفای اصفهان می‌آورند و ارمنی‌ها در آن‌جا دستگاه چاپ دایر می‌کنند و کتاب‌هایی هم چاپ می‌کنند. پس در واقع در آن زمان که اوج شکوفایی تمدن ایران در دورهٔ صفویه است با دو نوع دستگاه چاپ که از قبل و از ارامنه آورده‌ایم مواجه بودیم. ولی متأسفانه ایرانی‌ها اقبالی نمی‌کنند. من یک جمله‌ای از شاردن پیدا کرده‌ام که معنی‌دار است. شاردن خیلی علاقه‌مند بود که دستگاه چاپ در ایران دایر شود. او در سفرنامه‌اش جملهٔ جالبی می‌گوید: «ایرانی‌ها صد دفعه تا حالا خواسته‌اند چاپخانه داشته باشند، فواید و منافع آن را هم می‌دانند ولی وقتی پای پول به میان می‌آید

www.tabarestan.info تبرستان

همه چیز به هم می‌خورد». این جمله را شاردن ظاهراً در سال ۱۰۷۱ (۱۶۶۰) یا ۱۰۸۱ (۱۶۷۰) در آن زمانی که در ایران بوده است یعنی بعد از شاه عباس نوشته است. ولی در آن‌جا تأثیری نمی‌گذارد و ایرانی‌ها توجهی به چاپ و تأثیر عظیمی که چاپ می‌تواند در اشاعهٔ علم بدهد نمی‌کنند. دویست سال می‌گذرد. یعنی از سال ۱۶۰۷ تا اوایل قرن نوزدهم یا تا سال ۱۲۲۵ (۱۸۱۰) با چاپ هیچ نوع رابطه‌ای نداریم و آشنایی هم نداریم. در زمان فتحعلی شاه چاپ به طور جدی در ایران مطرح می‌شود.

قبل از ورود به تاریخچهٔ آن بهتر است بگویم که چرا در دورهٔ صفویه اقبال نکردیم و چاپخانه‌ای دایر نکردیم ولی در دورهٔ قاجاریه مسأله را جدی گرفتیم. علتش این است که بار اول که ما به طور جدی با تمدن غرب آشنا شدیم در زمان صفویه و دورهٔ رنسانس هنوز غرب در واقع غرب تکنولوژیک و قدرتمند نبود. غربی بود که چیزهای تازه داشت و می‌توانست ارائه بدهد ولی پشتش نیرو و زور علم به صورت تکنولوژی نبود. اما رابطهٔ ما با غرب در زمان قاجاریه درست برخلاف رابطه‌مان در دورهٔ صفویه است. در زمان قاجاریه ما با یک غرب نیرومند، غرب غالب و قدرتمند که در واقع یک اسلحه پشتش بود مواجه شدیم و این جا دیگر مسأله را جدی گرفتیم. بار اول راحت خودمان را ندیده گرفتیم ولی بار دوم دنبال این بودیم که بدانیم غرب چطور این قدر قدرتمند شده است. جنگ‌های ایران و روسیه در زمان عباس میرزا تأثیر اساسی گذاشت و درست چاپ هم در آن زمان تأسیس شد. اولین دستگاه چاپی که به ایران آمده در زمان فتحعلی شاه است ولی به همّت ولیعهدش عباس میرزا. عباس میرزا بود که نقش اصلی را داشت و اصولاً کوشش می‌کرد که ما با مظاهر تمدن غربی آشنا بشویم. در مورد ورود چاپ به ایران دو قول هست. یکی از این دو که به نظر من مورد مقبول‌تر است این است که می‌گویند که میرزا زین‌العابدین تبریزی در سال ۱۲۳۳ اولین دستگاه چاپ را در تبریز دایر می‌کند و اولین کتابی هم که چاپ می‌کند کتابی است به نام *فتح‌نامه* یا *جهادیه* که به قلم میرزا ابوالقاسم قائم مقام وزیر عباس میرزاست، که در مورد جنگ‌های ایران و روس است. و این نشان می‌دهد که اولین کتاب ما در واقع کتابی است که در مقابل یک جنگ، یک قدرت اروپایی قرار گرفته است. و این کتاب چاپ می‌شود و ظاهراً خیلی هم تأثیر می‌گذارد. به دنبال آن چاپ تداوم پیدا می‌کند. دو سال بعد از آن جدی‌تر از این بوده است.

می‌دانیم که در زمان عباس میرزا یک عده دانشجو از ایران به انگلستان اعزام شدند، یکی از این دانشجوها میرزا صالح شیرازی است که در آن‌جا دروس مختلف می‌خواند از جمله صنعت چاپ. و زمانی که از انگلستان برمی‌گردد یک دستگاه چاپ می‌خرد و به ایران می‌آورد یعنی به تبریز و دو سال بعد از آن تاریخ یعنی در سال ۱۲۳۵ دومین

چاپخانه را این شخص در تبریز تأسیس می‌کند و این دستگاه چاپ در مرکز حکومت عباس میرزا تأسیس می‌شود و چاپ کتاب‌ها آغاز می‌شود. یکی از معروف‌ترین کتاب‌هایی که چاپ می‌شود کتابی است به نام *مآثر سلطانی* که کتاب بسیار قشنگی است و جالب است که حروف همه سربی هستند یعنی در واقع لیتوگرافیک هستند.

این در واقع شروع صنعت چاپ در ایران است. چند سال بعد دستگاه چاپ وارد تهران می‌شود و به دنبال آن در شهرستان‌ها مثل شیراز و اصفهان چاپخانه تأسیس می‌شود و به طور جدی مسألهٔ چاپ در ایران مطرح می‌شود و از این به بعد دیگر این مسأله به وجود می‌آید که ما با این دستگاه‌ها چه چیزی را چاپ کنیم. مرحلهٔ اول که خیلی هم مهم است، خود چاپ است. می‌دانید که ما اول با دستگاه‌های لیتوگرافیک کار داشتیم و برای خوانندهٔ سنتی فارسی این حروف خیلی غریب بودند. ولی درست در همان زمان چاپ سنگی و لیتوگرافیک در غرب قرن نوزدهم اختراع شد که وارد ایران هم شد. و می‌دانید که چاپ سنگی درست می‌تواند نسخهٔ خطی را منعکس کند و بلافاصله دستگاههای حروفچینی چاپ سربی از رده خارج می‌شوند و تمام کتاب‌هایی که تا ده سال بعد چاپ می‌شوند چاپ سنگی هستند. و این به نظر من نفوذ سنّت را نشان می‌دهد. نشان می‌دهد که ما هنوز نمی‌خواهیم بفهمیم که چه واقعه‌ای در غرب رخ داده است. این نشان می‌دهد که ما هنوز هم می‌خواهیم هر چند که دستگاه غربی را گرفته‌ایم ولی آن را عیناً با سنّت خودمان ارائه دهیم. یعنی کتابی هم که دستگاه چاپ می‌کند درست نسخه بدل نسخهٔ خطّی ما باشد. و حدود چهل تا پنجاه سال بعد حتی یک کتاب هم با حروف سربی و به طرز نوین در ایران چاپ نمی‌شود و این باعث می‌شود که کتاب‌های چاپی قدیم ما حالت خیلی جدید و نوی را نشان ندهند و همان حال و هوای کتاب‌های قدیمی را داشته باشند. و این درست است که برای خوانندهٔ سنّتی خیلی مقبول بوده است ولی این را که با یک کار و نوع جدید ارائهٔ دانش سروکار داریم نشان نمی‌داد و به نظر من اگر چاپ سنگی نمی‌داشتیم شاید بیشتر حس می‌کردیم که چاپ یعنی چه و چیزی هم که پشت این چاپ است یعنی چه.

س. چاپ سنگی بعد از چاپ سربی می‌آید.

ج. بله ده سال بعد از مسکو می‌آید. در این موقع کتاب‌های ادبی و دینی خیلی زیاد چاپ می‌شوند. یعنی قبل از آن چند تا کتاب که با چاپ سربی بودند یا کتاب‌های نیمه جدید بودند یا مسائل جدید را مطرح می‌کردند. حتی اگر هم مربوط به تاریخ ما بودند. ولی چاپ سنگی که می‌آید بلافاصله عیناً کتاب‌های قدیمی خود ما به همان صورت چاپ

www.tabarestan.info تبرستان

می‌شوند و خوانندگان خودشان را هم پیدا می‌کنند. و همان طور که گفتم تا حدود پنجاه سال بعد دیگر با چاپ حروفچینی برخورد نمی‌کنیم یعنی تا اوایل مشروطیت. این در واقع سابقهٔ صنعت چاپ بود در ایران.

س. *می‌توانیم بگوییم که همزمان با چاپ ترجمه هم شروع شد؟*

ج. بله دقیقاً. با آمدن صنعت چاپ دو چیز به وجود آمد: یکی ترجمه و یکی نشر روزنامه. من همیشه بین روزنامه و کتاب تفاوت می‌گذارم چون که روزنامه کلاً برای ما چیز تازه‌یی بوده است. چون که کتاب به هر حال داشتیم و به صورت خطی نیز می‌دیدیم. ولی روزنامه کاملاً صورت تازه‌یی بود که میرزا صالح شیرازی بلافاصله بعد از آوردن دستگاه چاپ به نام *کاغذ اخبار* که ترجمهٔ Newspaper است، عیناً چاپ کرد و سعی کرد که وقایع روز را منعکس کند. پیش از آن عباس میرزا دستور ترجمهٔ کتاب‌ها را داده بود. و بنابراین ترجمهٔ کتاب‌ها بلافاصله بعد از ورود صنعت چاپ به ایران آغاز شد، قبل از آن ما اصلاً به این موضوع برنمی‌خوریم. البته ما سابقهٔ خیلی درخشانی از ترجمهٔ کتاب از یک زبان به یک زبان دیگر داشتیم. می‌دانید که در زمان مأمون جایی درست شده بود به نام دارالترجمه که اکثر کتاب‌های فلسفی و علمی یونانی با برنامهٔ بسیار منظمی به زبان عربی ترجمه می‌شدند و نقش بسیار اساسی در شکوفایی فرهنگ اسلامی داشتند. ولی بعد از آن دوره دیگر به نهضت ترجمه بر نمی‌خورید. نهضت ترجمه درست در قرن نوزدهم با ورود صنعت چاپ به ایران آغاز می‌شود.

س. *این موضوع در مجموعهٔ دیگری قرار می‌گیرد برای این که آن ترجمه که در دوران قاجار در موردش صحبت می‌کنیم در یک مجموعه از مدرنیته که بعداً وارد ایران می‌شود قرار می‌گیرد شامل بورسیه‌ها، دستگاه چاپ، روزنامه‌ها ...*

ج. بله اصولاً ترجمه با تأسیس مدرسهٔ دارالفنون خیلی مطرح می‌شود. می‌دانید که مدرسهٔ دارالفنون اولین مدرسهٔ جدیدی است که در ایران به همت امیر کبیر درست می‌شود. این مدرسه در ابتدا نیاز به کتاب‌های درسی داشت. بنابراین اولین کتاب‌هایی هم که ترجمه شدند کتاب‌های درسی بودند و در زمینه‌های علم تشریح، علم نظامی، توپخانه و .... ولی درست در کنار اینها واقعهٔ خیلی مهمی هم روی می‌داد. عباس میرزا و اصولاً دربار ایران به این نکته توجه داشتند که ببینند نیروی غرب در چیست؟ اینها را در درجهٔ اول در افراد و شخصیت‌های غربی می‌دیدند. دو تا از اولین کتاب‌هایی که به زبان فارسی ترجمه شدند یکی سرگذشت ناپلئون است، یکی سرگذشت پطر کبیر. بعد هم سرگذشت شارل

www.ketabestan.info

دوازدهم که می‌دانید که اینها از شخصیت‌های درجه اول نظامی هستند. چون که اولین شکستمان از غرب شکست نظامی بود، بعد کتاب‌های تاریخی را ترجمه کردند و به خصوص زندگینامه‌های شخصیت‌های نظامی و سیاسی را. این کتاب‌ها در زمان عباس میرزا ترجمه شدند. جالب است که در همین زمان کتاب‌های تاریخی هم چاپ شدند. یکی کتاب گیبون است که با نام *تنزل و خرابی دولت رم* به فارسی ترجمه شد. کتاب دوم کتاب ولتر بود با نام *لویی چهاردهم و قرن آن*. و در واقع نهضت ترجمه در ایران با کتاب‌های تاریخی آغاز شد و هنوز به زمان نرسیده بودیم.

www.tabarestan.info تبرستان

س. به نظر شما چرا ترجمه با تاریخ شروع می‌شود و چرا بیشتر با فرانسه و زبان فرانسوی؟ آیا به این دلیل است که گروه ترجمه‌ای که در دارالفنون داریم اکثراً فرانسوی زبان هستند و توجه به دو زبان فرانسوی و آلمانی در دورهٔ امیرکبیر بیشتر از زبان‌های دیگر است.

ج. در مورد تاریخ، طبیعی است که این ترجمه‌ها را دربار سفارش می‌داد و برای دربار ایران هم تاریخ مهم‌ترین مسأله بوده است. و من فکر می‌کنم که علت اصلی این بود که تاریخ را راحت‌تر می‌فهمیدند و قصه هم بوده است. ولی در مورد زبان خیلی جالب است که بگویم که اولین کتاب‌هایی که ما ترجمه کردیم از زبان انگلیسی بوده‌اند. یعنی سه یا چهار کتاب اول ترجمهٔ ما از زبان انگلیسی بودند که برجیس نامی این کار را کرده است. برجیس صاحب، که ظاهراً انگلیسی بوده و مدتها در هند زندگی کرده بوده است، فارسی می‌دانسته است و در دربار عباس میرزا خدمت می‌کرده و در کار ترجمه یک ایرانی به او کمک می‌کرده است. دومین مترجم ما میرزا رضای مهندس است که تحصیلکردهٔ انگلیس است و از انگلیسی ترجمه می‌کرده است. ولی این وضع بیش از چند سال دوام نیاورد و بعد از آن تمام ترجمه‌ها از زبان فرانسوی است که به نظر من چندین علّت دارد: یکی این که اصولاً زبان فرهنگی در قرن نوزدهم زبان فرانسوی بوده است. دوم این که دومین گروه از دانشجویان ایرانی که به خارج اعزام شدند به فرانسه رفتند چون اولین گروه که پنج تن بودند به انگلستان رفته بودند. به این ترتیب دومین گروه با زبان فرانسوی آشنا شدند و بعد از آن تمام محصلین را به فرانسه می‌فرستادیم و بعد از این شاید تا صد سال بعد زبان اصلی زبان فرانسوی است. یعنی به ندرت از انگلیسی و یا آلمانی ترجمه می‌شد. البته در کنارش دو زبان عربی و ترکی هم بودند که بعداً اشاره می‌کنم چون می‌خواهم بگویم که ما در واقع از چه طریق با فرهنگ غرب آشنا شدیم که خودمان به طور مستقیم شدیم یکی از راه‌های دیگر انتقال آن. ولی به هر حال زبان فرانسوی، زبان اصلی دربار بود و همهٔ

درباری‌ها فرانسوی می‌دانستند و کتاب‌ها همه از فرانسوی ترجمه می‌شدند. یعنی بعد از این نهضتی که گفتم در دورهٔ عباس میرزا در مورد آثار تاریخی پیدا شد، علاقهٔ دربار به طرف رمان تاریخی رفت و ظاهراً کتاب تاریخی هم برایش مشکل بود، یعنی حتی مشکل می‌توانستند کتاب نیمه تاریخی، نیمه داستانی را بفهمند لذا به کل به طرف رمان تاریخی رفتند و اصولاً ترجمه‌های دورهٔ ناصرالدین شاه در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم کلاً رمان‌های تاریخی هستند، و تعداد آنها زیاد می‌شود. من تعدادی از این کتاب‌ها را نام می‌برم، و این نمونه‌ای است از پسند ما، یعنی این که روشنفکر ما و خوانندهٔ ما چه نوع کتاب‌هایی را می‌خوانده است.

www.tabarestan.info

س. منظورتان دورهٔ ناصرالدین شاه است؟

ج. بله چون که دورهٔ اول دورهٔ عباس میرزاست. بعد دورهٔ کوتاه محمد شاه است. بعد دورهٔ پنجاه سالهٔ ناصرالدین شاه شروع می‌شود.

س. گویا تا سال ۱۳۶۵ هجری قمری در حدود ۲۹۳ جلد کتاب چاپ می‌شود.

ج. بله و این نشان می‌دهد که اقبال به تولید کتاب وجود دارد. فراموش نشود که در آن موقع هنوز نسخه‌های خطّی ما کاربرد داشتند و تولید می‌شدند. و اصولاً در حوزه‌های قدیم هنوز از نسخه‌های خطی استفاده می‌شد ولی در کنارش هم نسخه‌های چاپی بود. در مورد کتاب‌های داستانی که گفتم خیلی مهم است چون خیلی تأثیر گذاشته است. الکساندر دوما یکی از آنهاست. آثار الکساندر دوما در صدر ترجمهٔ رمان‌های تاریخی هستند و من فکر می‌کنم که همهٔ آثار این شخص به فارسی ترجمه شده‌اند: از سه *تفنگدار* گرفته و کنت مونت کریستو و غیر آنها. و کتاب‌های میشل بالزامو و ... ولی در کنارش کارهای دیگری هم ترجمه شده است مثل *کنتس دوباری*. می‌دانید که کنتس دوباری معشوقهٔ لویی پانزدهم بوده است و این خیلی عجیب است که این کتاب ترجمه و چاپ شده است آن هم در چهار جلد که یک رمان عشقی است و این نفوذ یک نوع رمانتسیم را هم در ایران نشان می‌دهد. ما در واقع رمان‌های تاریخی رمانتیک را ترجمه می‌کردیم. بعداً می‌گویم که چرا اصلاً رمانتیسم در ایران مهم بوده است. و چه تأثیری رمانتیسم اروپا روی فکر ایرانی و روشنفکران آن گذاشته است.

س. آیا شما اطلاع دارید که این کتاب‌ها چگونه انتخاب می‌شدند، توسط وزرا یا شاه یا توسط مترجمین یا بورسیه‌هایی که رفته بودند آن‌جا، یا دارالترجمه‌هایی که مال خود

ناصرالدین شاه و دارالفنون بوده‌اند؟

ج. باید بگویم که انتخاب آنها در واقع از پریشان‌ترین نوع انتخاب‌ها بوده است یعنی امروز که به صورت این کتاب‌ها نگاه می‌کنیم می‌پرسیم که واقعاً پشت این کتاب‌ها چه بوده است. بالاخره انتخاب می‌شده‌اند ولی چرا این انتخاب‌ها؟ معیارهای انتخاب‌هایی که می‌کردند در درجهٔ اول پسند ناصرالدین شاه بوده است. بعد در آن زمان مرکزی دایر شده بود به نام دارالانشاء یا دارالترجمه که در واقع اعتمادالسلطنه در آن جا بود و او کتاب‌ها را انتخاب می‌کرد. در آن موقع کتاب‌ها را سفارش می‌دادند یعنی یکی از درباری‌ها کتاب را سفارش می‌داد به یک مترجم یعنی آن موقع حق ترجمه وجود نداشته امّا حق سفارش وجود داشته است. بنابراین سفارش دهنده‌ها انتخاب می‌کردند و طبیعی است که در این‌جا بیشترین انتخاب‌ها را هم خود مترجمین می‌کردند چون بعید است که درباریان خیلی اطلاع می‌داشته‌اند که چه کتاب‌هایی در آمده است و این بیشتر بر می‌گردد به همین تحصیل کرده‌های خودمان و اینها می‌توانستند با مسئولیت بیشتری انتخاب کنند و خیلی تعجب‌آور است که چرا این کتاب‌ها؟ یعنی اگر شما می‌خواهید رمان ترجمه کنید اگر از الکساندر دوما بگذریم چرا بقیه نه؟ این تعجب برانگیز است. در تمام اینها یک رمان انگلیسی برای نمونه دیده می‌شود و آن *بوسهٔ عذراست*. *بوسهٔ عذرا* مال ری‌نورز است که امروز به کلی فراموش شده است هر چند که کتاب بسیار مفصلی هم هست. به نظر من احتمالاً برنامهٔ خاصی پشت این ترجمه‌ها نبوده است. در تمام این مدت فقط یک کتاب فلسفی ترجمه می‌شود و آن کتاب دکارت است یعنی کتاب *روش* دکارت تحت نام *حکمت ناصری* به فارسی ترجمه می‌شود و مترجمش هم ملا لازار نامی است که ظاهراً یهودی بوده است. سرنوشت این کتاب خیلی جالب است چون که آن را می‌سوزانند و بعد از مدتی از بین می‌رود.

س. من شنیده‌ام که این کتاب را به توصیهٔ گوبینو ترجمه کرده‌اند. نمی‌دانم شما این موضوع را تا چه حد تأیید می‌کنید؟

ج. حدس می‌زنم که درست باشد. گوبینو در میان سفرایی که به ایران فرستاده شده بودند مقام خاصی داشت چون که متفکر بود. و علاقه هم به فرهنگ آریایی‌ها خصوصاً ایران داشت و انتقادهای شدیدی هم که می‌کند از روی علاقه است و خیلی دلش می‌خواست که ما با چهرهٔ واقعی غرب آشنا شویم. او پیشنهاد کرده بود که ما باید از دکارت شروع کنیم و از کتاب *روش* دکارت استفاده کنیم. این کتاب سرنوشت ناگواری داشت و ما دیگر پس از این کتاب به دنبال کتاب جدی در این زمینه نبودیم یعنی از زمان ناصرالدین شاه تا دوران مشروطیت.

www.tabarestan.info تبرستان

آشنایی ما با تمدن غرب افزون بر این که مستقیم بوده از سه راه دیگر هم بوده است. یکی از طریق عثمانی بود. عثمانی‌ها خیلی زودتر از ما با غرب آشنا شده بودند و آشناییشان خیلی عمیق‌تر از ما بود. ایرانی‌ها هم به خاطر این که خیلی‌هایشان تحصیل کردهٔ استانبول بودند و به زبان ترکی استانبولی آشنا بودند یک مقدار از آشنایی ما از طریق استانبول و ترجمه‌هایی بوده که از زبان استانبولی شده است. دومین راه ارتباط غیر مستقیم ما با غرب قفقاز بوده. ما از طریق آذربایجان با قفقاز آشنا بودیم و تعدادی ایرانی در آن‌جا درس خوانده بودند و طبیعی است که آنان هم از طریق روسی این کار را می‌کردند. و یک مقدار کتاب‌هایی هم از زبان ترکی آذربایجانی به زبان فارسی در می‌آید. سومین راه زبان عربی بوده است از طریق قاهره. البته راه چهارمی هم وجود دارد و آن بمبئی بوده است. یک مقدار آشنایی ایرانی‌ها از طریق هند بوده و کتاب‌های فارسی در آن جا بسیار چاپ شده‌اند و طبعاً در اختیار خوانندهٔ ایرانی هم قرار می‌گرفته‌اند. پس، از طریق هندوستان هم ما با فرهنگ غربی آشنا می‌شویم. ولی به هر حال تمام اینها در همان خط بوده‌اند. یعنی چه به طور مستقیم و چه به طور غیرمستقیم ما با یک نوع چهرهٔ غرب یعنی فرهنگ غربی آشنا شدیم.

www.tabarestan.info تبرستان

س. ***سؤالی که برای من مطرح شده است در مورد ترجمه‌هاست. مترجمین اکثراً اولاً وقت کافی برای ترجمه صرف نمی‌کردند و دوم این که آن را به رسم قصه‌نویس‌های ایرانی می‌نوشتند با افزودن اشعار فارسی و حتی اسمها را عوض می‌کردند و مقدماتی هم از خودشان به کتاب اضافه می‌کردند که هیچ ربطی به کتاب نداشت.***

ج. بله کاملاً درست است. یعنی در همان جا هم سُنت این بار فشار خودش را نشان می‌دهد که شبیه چاپ سنگی بوده است. به این صورت که اولین مترجمان ما دو نفر خارجی بودند و طبیعی بود که به یک زبان ساده ترجمه می‌کردند و فکر هم می‌کردند که ترجمه‌شان دقیق است. ولی دیگران این ترجمه‌ها را قابل چاپ نمی‌دانستند. آنها را می‌دادند به یک منشی، به یک میرزا بنویس و به یک ادیب و آن ادیب که اصلاً زبان خارجی نمی‌دانست این ترجمه را به کل تبدیل می‌کرد به یک نثر قدیمی فارسی و به کل آن را بازنویسی می‌کرد و ترجمه آن حالت اولیه را از دست می‌داد. دومین نسل مترجمین ما هم که ایرانی‌های تحصیل کرده در فرنگ بودند و طبعاً با زبان قدیمی آشنا نبودند و به نظر من آنها هم ترجمه‌های ساده‌ای می‌کردند ولی باز هم ترجمه‌ها را به دست یک ادیب می‌دادند و آن ادیب چهرهٔ ترجمه را به کلی عوض می‌کرد، با آوردن اشعار و نوشتن مقدمه. درست است که محتوا را زیاد تغییر نمی‌داد ولی سعی می‌کرد که نحوهٔ ارائه و

نحوهٔ بیان همان جور باشد که در قدیم بوده است. و این هم یک جوری جلو نو بودن این فکر و اندیشه را می‌گرفت. و تا مدتها در تمام دوران ناصرالدین شاه و بعد یعنی تا دوران مشروطیت این اصل حکمفرما بوده است و بعداً ترجمه به صورت ادبی در آمد و زبان ساده و روزمره در واقع زبانی است که بعد از دوران مشروطیت شروع شد.

س. یعنی آن پدیدهٔ ذبیح‌الله منصوری را که بعدها خواهیم داشت، آن موقع به صورت دیگری داشتیم.

www.tabarestan.info تبرستان

ج. بله. به نوع دیگری داشتیم. در واقع در مورد کتاب‌های علمی هم همین طور است. ما چند تا کتاب علمی داریم که خارجی‌ها تألیف کرده‌اند که دو تا از آنها خیلی معروف هستند. یکی کتابی است راجع به علم تشریح که دکتر پولاک تألیف کرده است، که مرد فاضل و پزشک خوبی بوده و فارسی خوب می‌دانسته است و خودش می‌گوید که کتاب را دادیم به یکی از ادبا که آن را به صورت فارسی فصیح در آورد، حالا چه بلایی بر سر این کتاب تشریح آورده است، معلوم نیست. دومین کتاب هم کتاب شلیمر است که آن هم به همین شکل است. در واقع هیچ کتابی نبوده است که این روحیهٔ ادبی را نداشته باشد. حتی کتاب‌های رمان را هم به همین صورت، به شکل مُغلق در می‌آورده‌اند شاید هم برای خوانندهٔ ایرانی آنقدر مغلق نبوده است.

س. به نظر من برخورد نظری‌یی که با این مسأله می‌توان کرد این است که ما از این ترجمه‌ها می‌توانیم بفهمیم که برخورد ما با تجدد و ارزش‌های تمدن مدرن برخوردی منقطع است و با یک روحیهٔ سنّتی به طرف آن می‌رویم.

ج. در واقع می‌توانیم بگوییم که یک برخورد دوگانه با آن داریم. از یک طرف می‌خواهیم این را بگیریم و از یک طرف هم در مقابلش یک نوع مقاومت داریم. و این مقاومت به همین صورت‌ها خودش را نشان می‌دهد که یک جوری این چیز نو را در قالب مأنوس و کهنهٔ خودمان در آوریم. در واقع هیچ وقت به صورت مستقیم نمی‌خواستیم تماس پیدا کنیم. همیشه این واهمه را داشتیم. در واقع آنقدر جسارت نداشتیم که مستقیم با این مسأله روبه رو شویم و حتماً آن را می‌خواستیم از لایه‌هایی بگذرانیم تا به صورت مأنوس و خانگی در آید بعد آن را مورد استفاده قرار دهیم. و این را در همه جا می‌بینید حتی در مورد روزنامه. دو تا روزنامه در زمان ناصرالدین شاه درآمد که از روزنامه‌های خیلی مهم بودند، یکی روزنامهٔ *وقایع اتفاقیه* است و یکی هم روزنامهٔ *دولت علیه ایران*. ولی در این جا هم می‌بینید که روزنامه به یک گزارش نامه تبدیل می‌شود. یعنی محدود می‌شود به اخبار

داخل و خارج. در واقع اولین آشنایی ما با این نوع از طریق مجله است. مجله کلاً با روزنامه فرق داشت. یعنی اولین بار که مجله درآمد یک دنیای جدید را در مقابل خواننده قرار داد حتی از نظر شکل و صورت. که این به دورهٔ مشروطیت برمی‌گردد. مثلاً مجلهٔ تربیت که تقریباً شبیه مجلات فرنگی است که مقاله دارد، سرمقاله دارد. در واقع سعی کرده خودش را با این شکل جدید ارائه بدهد. ولی در دورهٔ ناصرالدین شاه نوع روزنامه‌هایی که در می‌آمدند شبیه گزارش نامه‌های رسمی دولتی بودند.

تبرستان www.tabarestan.info

س. اگر موافق باشید بپردازیم به این سه دورهٔ مهم تحول و تغییر ترجمه و نشر در ایران. یکی از دورهٔ مشروطیت تا دورهٔ رضاشاه، بعد دورهٔ رضاشاه، سوم دوران محمدرضا پهلوی، به نظر شما در این سه دوره چه تحولاتی صورت گرفته است؟

ج. با پیش درآمد مشروطیت یعنی چند سالی قبل از مشروطیت، بخصوص پس از مرگ ناصرالدین شاه که فضای آزاد سیاسی هم بیشتر می‌شود و در همه جا یک نوع تحول احساس می‌شود. این تحول در درجهٔ اول در تأسیس مدارس است. در واقع مدارس به‌طور جدی در این دوره تأسیس می‌شوند. تعدادی مجله درست می‌شود و تعداد ترجمه‌ها فوق‌العاده زیاد می‌شود و ترجمه‌ها هم از آن حالت در می‌آیند و تألیف کتاب در کنارشان. در واقع این تألیف‌ها هم نوعی ترجمه‌اند. در واقع غرض من از تألیف کتاب‌های سنّتی خودمان نیست که ادبیات یا فلسفه می‌نویسند ولی نوع کتاب‌هایی که در می‌آمده فقط نویسنده‌اش ایرانی بوده یا از چند کتاب استفاده کرده است در این جا در واقع با یک تحول اساسی روبه رو می‌شویم. به کتاب‌هایی بر می‌خوریم که کاملاً جنبهٔ اجتماعی دارند. یعنی مسائل اجتماعی و روز را و اندیشه‌های سیاسی را مطرح می‌کند مثلاً همان موقع بوده که کتاب‌های مونتسکیو و ژان ژاک روسو ـ البته به صورت تلخیص شده ـ به فارسی در می‌آیند، و رساله‌هایی چاپ می‌شوند که بر مبنای دو یا سه کتاب دیگر بوده‌اند. چون آن موقع در واقع اوایل زمانی بوده که مدرسهٔ سیاسی تأسیس شده بود. کتاب *حقوق بین‌الملل* چاپ می‌شود. در کنار اینها طبیعی است که کتاب‌هایی که خود ایرانی‌ها می‌نوشتند یعنی در واقع تألیف، تأثیر اصلی را داشته است. کتاب‌هایی که ملکم خان نوشته و کتاب‌های طالبوف، آخوندزاده. که اینها هم البته از طریق کتاب‌های خارجی و خواندن آنها بوده است که کتاب‌های خودشان را می‌نوشتند. و در این جا می‌بینیم که اولین بار انتقاد اجتماعی پیدا می‌شود. یعنی در این کتاب‌ها بر می‌خوریم به این که از وضع موجود به صورت منظم و روشمند انتقاد می‌شود. در گذشته ما در واقع فقط گله و شکایت می‌کردیم ولی در این جا به نظام و سیستم اجتماعی انتقاد می‌شود و اندیشه‌های

نو پیدا می‌شود که مسألهٔ اصلی آنها قانون بوده است چه در مورد مردم و چه در مورد حکومت یعنی در واقع حکومت قانون. با اوج گرفتن نهضت مشروطیت بر تعداد این کتاب‌ها افزوده می‌شود ولی چون شما می‌خواهید در دوره‌های انقلاب یک چیز را سریع تولید کنید و مصرف کنید کتاب دیگر کمتر در می‌آید، یک دفعه شبنامه‌ها و روزنامه‌ها و جزوه‌ها ادبیات مشروطیت را تشکیل می‌دهند در آن دوران‌های بحرانی. با این همه در آن جا شما به چند تا کتاب برجسته هم بر می‌خورید از جمله کتاب *انقلاب فرانسه* مونیه که کتاب مهمی بوده و عبدالله مستوفی ترجمه می‌کند.

www.tabarestan.info تبرستان

دورهٔ مشروطیت در واقع دورهٔ شکوفایی نشر کتاب و مجلات هم هست. ولی چند سال بعد از مشروطیت با جنگ جهانی اول مواجه می‌شویم و بر اثر این جنگ یک دورهٔ فترت به وجود می‌آید تا آمدن رضاشاه یعنی اوایل قرن چهاردهم شمسی که در واقع این دوره دورهٔ آمادگی بود برای تجدد ایران که از سال ۱۳۰۰ شروع می‌شود. یعنی بعد از جنگ جهانی اول که چند واقعهٔ مهم از نظر نشر و کتاب اتفاق می‌افتد. در درجهٔ اول من فکر می‌کنم که مشروطیت خیلی امید و آرزو به مردم ایران یا لااقل به روشنفکران ایران داده بود. ولی این دورهٔ در واقع بین مشروطیت و دورهٔ جدید (یعنی رضاشاه) کارنامهٔ کم بار و سیاهی بود که خیلی‌ها را سرخورده کرد نسبت به این نهضتی که خیلی‌ها با جان و دل به دنبالش رفته بودند و خیلی‌ها دنبال یک راه حل دیگر بودند، دنبال یک چیز دیگر بودند، و می‌خواستند ببینند که باید چه کار کرد و چرا مشروطیت موفق نشد و حالا باید چه کار کنند. در این‌جا چیزی که تأثیر اصلی را گذاشت، نوعی ناسیونالیسم بود یعنی پیدایش نوعی ناسیونالیسم که در واقع جوانه‌هایش را در دورهٔ مشروطیت می‌بینیم ولی در این دوره چون ایران در جنگ جهانی اول اشغال هم شد و پریشانی‌هایی به وجود آمد، این امر باعث یک تحول اساسی شد، تحول اساسی در جهان نگری روشنفکر ایرانی و نویسندهٔ ایرانی و طبعاً درکار طبع و نشر ایجاد کرد. سال ۱۳۰۰ از چند نظر به خصوص از نظر تاریخ فرهنگی و ادبی ایران سال سرنوشت سازی به حساب می‌آید. این سال سالی است که جمالزاده کتابش را در می‌آورد یعنی همان یکی بود، یکی نبود را. *افسانهٔ* نیما در همین سال چاپ می‌شود، *ایده‌آل* عشقی چاپ می‌شود، و چند اثر دیگر. چهار یا پنج واقعهٔ مهم ادبی در این سال اتفاق می‌افتد.

دومین مسأله که در حول و حوش این سال‌ها اتفاق می‌افتد، مجادلهٔ قلمی یا مطبوعاتی بود که در این سال چاپ شد که به نظر من خیلی مؤثر بود در کل آیندهٔ ایران و مسألهٔ مدرنیته. داستان از این قرار بود که در آن موقع دو عنوان مجله، یکی در تهران و یکی در تبریز چاپ می‌شدند. مجلهٔ *دانشکده* در تهران زیر نظر ملک‌الشعرا و مجلهٔ تجدد

در تبریز که تقی رفعت آن را در می‌آورد و بعداً اسمش را *آزادیستان* گذاشتند. در مجلهٔ *دانشکده* شخصی یک غزل را به استقبال سعدی گفته بود که در آن موقع خیلی رسم بود، مجلهٔ تجدد در تبریز اولین مقاله‌اش را علیه سعدی و علیه سنّت نوشت که ما تا کی می‌خواهیم این طوری شعر بگوییم؟ تا کی می‌خواهیم این طوری مسائل را مطرح کنیم؟ و به این ترتیب مجادلهٔ قلمی دو ساله بین تبریز و تهران و بین ادبای ما در مورد تجدد و کهنه و نو به وجود آمد. آنها به خودشان می‌گفتند کهنه *پرستان* و اینها به خودشان می‌گفتند *نوپرستان*. البته باید توجه کنیم که حتّی مجلهٔ *دانشکده* هم مجلهٔ میانه روی بود چون که ملک‌الشعرای بهار و اینها جزو کهنه پرستان نبودند، بلکه میانه‌رو بودند. با این همه تقی رفعت به نظر من یکی از چهره‌های ناشناختهٔ ایران است و یکی از اولین کسانی است که به طور جدی مسألهٔ تجدد را مطرح کرد، آن هم با شجاعت. اولاً گفت که مسأله، یک مسألهٔ انقلابی است. می‌گفت اگر شما می‌خواهید دنبال تجدد بروید باید تکلیف خودتان را با گذشته‌تان یکسره کنید و روشن کنید و این کار با مجامله‌گویی و میانه‌روی ممکن نیست. تنها روش، عصیان و در واقع انقلاب است. و اولین شعر نو را هم در مجلهٔ خودش چاپ کرد و آن موقع هم همان طور که می‌دانید شعر در واقع تمام فرهنگ ما بود و هست و مقدس‌ترین چیز فرهنگ ماست.

س. این شعر مالی کی بوده؟

ج. این شعر مال خانمی است به اسم شمس کسمایی. این زن از چهره‌های تراژیک ایران است. این خانم با شوهرش در سال ۱۳۱۸ از روسیه به ایران بر می‌گردد. اولین زنی است که در تبریز بی‌حجاب بیرون می‌رود و در خانه‌اش شب شعر ترتیب می‌دهد و محفل ادبی درست می‌کند. زبان‌های فرانسوی، ترکی و روسی را خیلی خوب می‌دانسته است. و شروع می‌کند به شعر گفتن و مقاله نوشتن.

س. به زبان ترکی؟

ج. خیر به زبان فارسی. در واقع تجدد همان طور که گفتم یک جرأت و جسارتی می‌خواست که شما برای مدتی از گذشته‌تان ببرید، و خودتان را روشن کنید. در همین دوره شما شاهد یک نوع بازگشت به گذشته هستید، که این بازگشت، بازگشت بسیار با معنایی بوده است. یعنی بازگشت به ایران باستان. و این به نظر من مهم‌ترین عنصر سازندهٔ دورهٔ رضاشاه است. ما چرا یکدفعه به گذشتهٔ دور خودمان این همه توجه کردیم و هویت خودمان را در واقع در آن جا دیدیم؟ به نظر من چند علّت داشته است. یک علت سادهٔ آن این بوده است

که ما اولین بار چشم باز کردیم، روشنفکرِ عالمِ تاریخدان ما یکدفعه چشم باز کرد و دید که از نیمی از گذشته‌اش کاملاً بی‌اطلاع بوده است ـ یعنی ما فقط تاریخ حماسی و ساسانی را داشتیم و بعد تاریخ اسلام بود. کوچک‌ترین اطلاعی از هخامنشیان نداشتیم، حتی نام کورش را هم نمی‌دانستیم، یکدفعه متوجه شدیم که یک امپراتوری بسیار عظیم هخامنشی داشته‌ایم. این امپراتوری چند تا ویژگی داشت که باعث می‌شدند که زمانی که ما از هر طرف با شکست و تحقیر مواجه بودیم یک نوع فخر و غرور به ما بدهند. امپراتوری هخامنشی، امپراتوری‌یی بود که در مقابل همه ایستاد، همه جا را گرفت. در مقابل غرب ایستاد. غرب در واقع مقهور این امپراتوری بود. و این بازگشت ما به خصوص به دورهٔ هخامنشی یک جور هویت به ما داد، یک هویت با افتخار و پرشور. و این به نظر من طبیعی بود برای همه که یک جور ایران باستان دوستی باب شود. البته نباید گفت که این مسأله ضد اسلام بود چون فرهنگ اسلامی فرهنگ عادی همه بود امّا این فرهنگ، فرهنگ کشف شدهٔ تازه‌ای بود. در واقع ناسیونالیسم ما به این علت ناسیونالیسم ایران باستان بود. این در مقابلش یک چیز دیگر هم داشت. وقتی که شما می‌خواهید به یک چیز دیگر برگردید باید سپربلا بگذارید. ما چرا از آن دورهٔ اوج هخامنشی به این ذلّت دورهٔ احمد شاهی رسیدیم؟ اینها می‌گفتند تقصیر اعراب بود. بنابراین حملهٔ اعراب شد سپربلا. که حملهٔ عرب بود که ما را از آن شکوه و جلال جدا کرد و به این روز کشاند. البته این ادعا از نظر تاریخ خیلی ساده‌دلانه است ولی آن موقع فوق‌العاده مهم می‌نمود و خیلی نیروی فکری و امید و آرزو به روشنفکر ایرانی می‌داد. بنابراین در دورهٔ اول رضاشاه این بازگشت را می‌بینیم و کتاب‌های جدی هم در این زمینه چاپ می‌شود. مهم‌ترین کتابی که در این زمینه درآمد که در واقع ترجمه است امّا عنوان تألیف گرفت کتاب *ایران باستان* پیرنیاست که کتاب بسیار گرانقدری است. مشیرالدولهٔ پیرنیا، یک کتاب مفصل سه جلدی نوشت که کلاً همان‌طور که خود پیرنیا هم گفته است بر اساس منابع غربی است، چون که کلاً مدارک ما افسانه‌ای بیش نیست. و این جاست که ما از طریق غرب می‌توانیم خودمان را بشناسیم و غرب این جا برای ما یک چیز مثبت است.

دومین قدم بزرگی که بر داشته شد ترجمهٔ *اوستا* بود. این هم برای ایرانیان خیلی جالب بود که یک دفعه دیدند که دینی که فقط یک مشت گبر که همان زرتشتی‌های تحقیر شده بودند، داشته‌اند یک دین جهانی بوده است. در غرب به این دین بسیار توجه می‌شود، صدها کتاب در موردش نوشته می‌شود. و اندیشه‌های زرتشت، اندیشه‌های خیلی والایی به حساب می‌آیند و این هم کشف شد چون حتّی زرتشتی ایرانی هم نمی‌توانست اوستا را بخواند. خوب در این جا ما دومین کشفمان را کردیم که در کنار

www.tabarestan.info تبرستان

امپراتوری هخامنشی یک دین جهانی هم داشتیم. در این جا کل اوستا را ابراهیم‌پور داود به زبان فارسی در می‌آورد و البته ترجمه‌اش کاملاً متکی بر تحقیقات غربی و بـه ویـژه آلمانی و فرانسوی بود. این هم قدم دوم بسیار مهمی بود زیراکه ناسیونالیسم پایهٔ اعتقادی و اندیشگی خود را از آن گرفت. حالا حکومتی باید باشد که به این اندیشه‌ها پاسخ بدهد و به آنها جامهٔ تحقق بپوشاند و همین بود که همه دنبال فرد مقتدری می‌گشتند که معتقد به ایران باستان باشد، معتقد به بـزرگی و جـلال ایـران بـاشد. و هـمین، زمـینه را بـرای حکومت رضاشاه آماده کرد و رضاشاه به طور طبیعی پـذیرفته شـد بـخصوص از نـظر روشنفکر ایرانی که آمال و آرزوهایش را در رضاشاه می‌دید، و رضاشاه هم به یک معنی دلش می‌خواست که همان شکوه گذشته را احیا بکند. و کتاب‌هایی هم که در می‌آمدند کتاب‌های تاریخی در این زمینه بودند. یعنی اولین بار به طور جدی کـتاب تـاریخی در می‌آوریم، چه دربارهٔ دورهٔ قبل از اسلام، چه دورهٔ بعد از اسلام، یا ترجمه می‌کنیم مـثل *ایران در زمان ساسانیان* کریستن سن که کتاب خیلی مهمی است. یا *تاریخ ادبیات* براون یا *تاریخ جهان* آلبرماله در ۱۲ جلد. دورهٔ اول رضاشاه از نظر تألیف ادبیات، دوره‌ای بوده که رمان و شعرنو پیدا می‌شود. من خیلی وارد این مسأله نمی‌شوم ولی می‌دانیم که هدایت و نیما کارهای اصلی خود را در همین ده سال اول انجام دادند و رمان *زیبا* نوشته حجازی اولین رمان جدّی فارسی است. ولی در کنار اینها می‌بینید که برخلاف دورهٔ نـاصری کـه خیلی رمان ترجمه شد، در این دوره رمان خیلی کم ترجمه می‌شود و کـتاب‌های ادبـی کمتر از کتاب‌های تاریخی و فلسفی وارد می‌شوند. با این همه کتاب‌های اصلی ادبیات وجود دارند. یکی از بهترین مترجمان ما که ما را با ادبیات غرب آشنا کرد اعتصام‌الدوله است، پدر پروین اعتصامی. او اولین کسی بود که *بینوایان* را ترجمه کرد. در واقع می‌بینیم که *بینوایان* را ما در همان قرن نوزدهم ترجمه کرده‌ایم. بعد از او حسینقلی مستعان هـم دوباره *بینوایان* را ترجمه کرد. در کنارش مثلاً فرض کنید کلودل را ترجمه می‌کردند. چند تا از آثار شکسپیر ترجمه شد. از جمله *اتللو*، با ترجمهٔ قراگوزلو که ترجمهٔ بسیار درخشانی است چون‌که خودش تحصیل کردهٔ آکسفورد بود. یا *تاجر ونیزی*. یعنی در این جا ما برای اولین بار با ادبیات جدی غرب آشنا شدیم. مثلاً کتاب ورتر گوته ترجمه شد. ولی به طور کلی همان طور که گفتم دورهٔ رضاشاه دورهٔ شکوفایی ترجمهٔ رمان نبود.

س. *ما کماکان از جهان عقب هستیم.*

ج. بله دقیقاً. در دورهٔ رضاشاه یعنی سال‌های ۱۳۱۰ امکان نداشت که جویس یا پروست یا کافکا ترجمه شوند. یعنی ما صد سال عقب هستیم. یعنی هـنوز هـم ویکـتور هـوگو و

تولستوی ترجمه می‌کنیم ولی با وجود این نگاه ما به غرب در این دوره جدی‌تر است. یعنی از نظر کتاب‌های ادبی و تاریخی. چون ما اگر یک رمان نو ترجمه می‌کردیم هیچ پاسخی به آن داده نمی‌شد چون ما اصلاً در آن دوره زندگی نمی‌کردیم

س. ما وقتی که دورهٔ رضاشاه را رد می‌کنیم و می‌رسیم به دورهٔ جنگ و در واقع آشنایی با کمونیسم و مارکسیسم و آشنایی با آثار روسی و ترجمه‌های آنها، یعنی در سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۰، می‌بینیم که بیشتر آثار ترجمه شده متعلق به ماکسیم گورکی و استفان تسوایگ و .... هستند.

ج. بله، دقیقاً همین طور است. یعنی با شروع جنگ یعنی از سال ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ و از سال ۳۲ به بعد در طول این دوازده سال چیزی که حاکم هست، شکوفایی ترجمه است یعنی هیچ دورهٔ قبلی از نظر شکوفایی ترجمه با این دوره قابل مقایسه نیست. در این‌جا چیزی که حاکم هست ترجمهٔ آثار روسی است که بسیار زیاد است و ماکسیم گورکی در صدر این ترجمه‌ها قرار دارد. ولی همان طور که اشاره کردید در کنارش آثار استفان تسوایگ و آناتول فرانس ترجمه می‌شوند. آثار روسی یک مقدار آثار کلاسیک روسی بودند یعنی آثار زیادی از تولستوی و داستایفسکی ترجمه می‌شود و چخوف کمی بیشتر چون که چخوف داستان‌های کوتاه دارد و این آثار ترجمه می‌شوند و دیگر آثار نویسندگان روسی ترجمه می‌شده است.... این دورهٔ از ۱۳۲۰ تا ۱۳۳۲ را می‌گیریم دورهٔ اول. ویژگی آن این است که بعد از یک دورهٔ حکومت متمرکز رضاشاه یکدفعه یک دورهٔ باز از نظر سیاسی پیدا می‌شود و تحولات اجتماعی خیلی چشمگیر هم در ایران دیده می‌شود. ویژگی اصلی این دوره این است که اولاً مطبوعات خیلی زیاد می‌شوند یعنی دوران شکوفایی روزنامه‌نگاری که شاید اولین بار در تاریخ مطبوعات در ایران تنوع مجلات و روزنامه‌ها دیده می‌شود. چون که در دوره‌های قبلی تعداد روزنامه‌ها خیلی کم بود. مگر در دورهٔ مشروطیت که یک تنوع و کثرتی پیدا شد، و دیگر این را نمی‌بینید تا این دورهٔ ۱۳۲۰ که آزادی سیاسی هم بیشتر بود.

س. که ترجمه‌های زیادی هم در مطبوعات چاپ می‌شود.

ج. بله، خوب این طبیعی است. مطبوعات به شدت در این دوره سیاسی هستند نه ادبی و فرهنگی. یعنی در واقع آن موقع اوج فعالیت‌های سیاسی است و فکر سیاسی حاکم هم فکر چپ است. یعنی اندیشهٔ ناسیونالیسم که در دورهٔ رضاشاه شدید بود کم می‌شود و گرایش به چپ و کمونیسم پیدا می‌شود. و با حزب توده که تأثیر اصلی بر جریان

روشنفکری داشت و با طیف مختلفش یعنی کسانی که کاملاً وابسته به حزب توده بودند و کسانی که تحت تأثیرش بودند یا گرایش‌هایی داشتند. قسمت دوم فعالیت در امر کتاب بوده است که در این جا هم با کثرت و تنوع کتاب‌ها مواجه می‌شویم آثاری که ترجمه می‌شوند در درجهٔ اول آثار روسی هستند نه لزوماً از زبان روسی، همچنان که از زبان فرانسه. ولی طبعاً مقداری هم از زبان‌های روسی و انگلیسی ترجمه می‌شود. ولی آثار، آثار روسی و ادبیات شوروی هستند. در درجهٔ اول آثار ماکسیم گورکی است که من فکر می‌کنم تمام آثار گورکی با ترجمه‌های مختلف در این سال‌ها منتشر شدند. بعد آثار نویسندگان شوروی از دورهٔ انقلاب به بعد مثلاً، الکسی تولستوی، فادایف، *فولاد چگونه آبدیده شد* یا *ماکارنکو* و در مجموع این جور کتاب‌ها چاپ می‌شود، به اضافهٔ تعدادی کتاب نظری ولی فوق‌العاده ضعیف. چون که با این که دورهٔ اوج فعالیت‌های سیاسی است ولی کم می‌بینیم که کتاب‌های کلاسیک مارکسیست ترجمه شده باشند. آثار مارکس و انگلس تقریباً ترجمه نشده‌اند. از لنین تا حدی و بیشتر از همه آثار استالین ترجمه شدند. یعنی تقریباً تمام آثار استالین در این دوره ترجمه شده است. و آثار مارکسیستی هم بیشتر همین نوشته‌های استالین و استالینی‌ها هستند نه آثار مارکس و انگلس یا حتّی لنین. لنین هم آثار عامه پسندش ترجمه شدند نه آثار جدیش.

در کنار این آثار فعالیت‌های دیگری هم بوده است از جمله این که رمان‌نویسی وارد مرحلهٔ تازه‌یی می‌شود. کارهای صادق هدایت عمدتاً در این دوره چاپ می‌شوند مثل همان *بوف کور*. به دنبال تأثیری که صادق هدایت روی نویسندگان دیگر می‌گذارد با نویسندگان داستان‌های کوتاه و رمان‌های جدی مواجه می‌شویم. جمالزاده اولین داستانش یکی بود یکی نبود را در سال ۱۳۰۰ چاپ می‌کند ولی در دورهٔ رضاشاه تقریباً هیچ اثری از او منتشر نمی‌شود. تمام آثار جمالزاده از سال ۱۳۲۰ به بعد در ایران منتشر شده‌اند. در کنارش آثار آل احمد، چوبک، گلستان و تعدادی از نویسندگان ایرانی چاپ می‌شود.

س. در همین دوازده سال؟

ج. بله در همین دوازده سال. یعنی شروع کار همهٔ این نویسنده‌ها در این دوازده سال است که بعداً ادامه پیدا می‌کند. ولی تقریباً همه‌شان نخستین کارشان را در این دوازده سال شروع می‌کنند. یک ویژگی مهم این دوره در واقع شکوفایی شعر نو است. شعرنو درست است که با *افسانهٔ* نیما در همان سال ۱۳۰۰ آغاز می‌شود ولی نیما هم فعالیت شعری خیلی جدّی در دورهٔ رضاشاه ندارد و کارهایش را بعداً می‌بینیم. مهم‌ترین واقعهٔ ادبی که رخ داد کنگرهٔ نویسندگان ایران است که در سال ۱۳۲۵ در تهران تشکیل شد که همهٔ نویسندگان

گرایش‌های مختلف در آن شرکت داشتند و شاید اولین کنگرهٔ سراسری بود که در ایران تشکیل شد و گرایش‌ها هم نشان می‌دهند که کهنه و نو و میانه‌رو در این کنگره شرکت کردند.

س. مترجم‌ها هم هستند؟

ج. بله. اصولاً مترجم‌ها همیشه در تمام این دوره‌ها در کنار نویسنده هستند جز این که خود نویسنده‌ها اغلب مترجم هم بودند، ترجمه در ایران و مترجم همیشه به عنوان نویسنده شناخته می‌شود و مترجم‌ها همانقدر نظر و رأیشان مؤثر است که حرف و نظر نویسندگان و شاعران. در این جا گرایش کنگره مسائل اجتماعی است. یعنی در این جا برای اولین بار البته به صورت مبهم ـ مسائل تعهد اجتماعی که در واقع ادبیات باید متعهد بشود و ادبیات باید به زبان مردم باشد مطرح می‌شود و مورد توجه قرار می‌گیرد. آثار دیگر این دوره به غیر از آثار روسی، آثار استفان تسوایگ هستند که خیلی غریب و تعجب‌آور است. از این نویسنده بیش از سی اثر ترجمه می‌شود. من واقعاً نمی‌دانم که دلیل این کار چیست. البته کارهایش خیلی خواندنی هستند، کوتاه هم هستند و یک نوع رمانتیسم جذاب هم دارند. ولی ظاهراً گویا وقتی نویسنده‌ای در ایران مُد بشود بقیه هم دنبالش می‌روند، وگرنه هیچ دلیل خاصی وجود نداشت که این همه اثر از تسوایگ به زبان فارسی در آید. نویسندهٔ دیگر آناتول فرانس است که بیش از ده اثرش در این دوره منتشر می‌شود. که فکر می‌کنم طنزش برای ایرانی‌ها جالب بوده است. این دو نفر خارج از طیف ایدئولوژیک هستند و این نشان می‌دهد که مشغلهٔ ذهن برخی از روشنفکران ما را فقط مسائل سیاسی تشکیل نمی‌دادند بلکه صرفاً دلشان می‌خواست که آثار ادبی بخوانند و با آثار ادبی آشنا بشوند. در این سال‌ها اولین ترجمه‌ها از نویسندگان جدی‌تر هم آغاز می‌شود. در درجهٔ اول چخوف قرار دارد که خیلی هم در داستان کوتاه نویسی و نمایشنامه نویسی ما تأثیر گذاشت و نمایشنامه‌هایش به روی صحنه می‌آمدند. بعضی از آثار تولستوی و داستایفسکی هم در این دوره ترجمه شدند. بنابراین می‌بینیم که توجه ما به نویسندگان جدی که در دوره‌های قبل خیلی کم بود، در این دوره زیاد می‌شود. و بعداً به طور جدی فقط همین آثار مورد توجه روشنفکر ایرانی هستند.

س. سؤالی که می‌خواهم طرح می‌کنم این است که آیا ما در این جا با نسل جدیدی از مترجم‌ها روبه رو هستیم که با مترجمان دیگری که از آنها صحبت کردیم فرق دارند یعنی مترجم‌هایی که بیشتر به خاطر دستور شاه‌ها و وزرا کتاب‌ها را بازنویسی

www.tabarestan.info تبرستان

می‌کردند به میل خودشان و مقدمه‌های اخلاقی به آنها اضافه می‌کردند. یا هنوز زود است که به مترجم‌های حرفه‌ای برسیم.

ج. دقیقاً حق با شماست. در این دوره مترجمانی از طبقهٔ تازه و نیز خوانندگانی از طبقهٔ تازه پیدا می‌شوند. ترجمه و تألیف کتاب در گذشته تقریباً با سفارش بوده است. طور خیلی رسمی آن در دورهٔ قاجاریه بوده است که حتماً باید یا خود شاه یا یکی از درباریان سفارش می‌داد و حق ترجمه و تألیف را می‌پرداخت. در دوران رضاشاه هم تقریباً همین طور بوده است. دولت بود و چند تا مؤسسهٔ وابسته به دولت که این کارها را انجام می‌دادند. و امّا خود مترجم‌ها، باید بگویم که ما دو جور طبقهٔ متوسط داشتیم. یک طبقهٔ متوسط که اصل اشرافی دارد، یعنی طبقهٔ متوسط اشراف که درس جدید خوانده‌اند و همین‌ها روشنفکران ایران را تشکیل می‌دادند. کم کم از اواخر دورهٔ رضاشاه به ویژه از سال‌های ۲۰ تا ۳۲ با طبقهٔ متوسط واقعی روبه رو می‌شویم. اینان کسانی بودند که در دورهٔ رضاشاه درس خوانده‌اند. چون اولین مدارس و دبیرستان‌ها و دانشگاه در دورهٔ رضاشاه تأسیس می‌شوند. بنابراین در این جا می‌بینیم که مترجم‌ها دیگر آن منشأ اشرافی را ندارند. در مورد سفارش کتاب هم همین‌طور است. در این سال‌هاست که می‌بینیم دستگاه‌های نشر و انتشاراتی خیلی زیاد درست می‌شوند که سفارش می‌دهند و کتاب‌ها را هم خود مردم می‌خرند و همین باعث می‌شود که کثرت و تنوع پیدا شود. در این جا یک تحول اصلی پیدا می‌شود. وقتی دیگر سفارش خاصی نبود و سفارش را بازار تهیه کرد، گستردگی اندیشه‌ها را می‌بینیم.

س. ممکن است تعدادی از ناشران این دوره را نام ببرید؟

ج. امیرکبیر و ابن سینا در این دوره تأسیس می‌شوند. عرض شود که کتابفروشی‌هایی مثل طهوری و زوار در این دوره یعنی سال ۱۳۲۶ تأسیس می‌شوند اصولاً ما در دورهٔ رضاشاه سه یا چهار انتشاراتی یا دستگاه نشر خصوصی داشتیم مثل رمضانی و شرکت انتشار. امّا در این سال‌ها و اواخر این دوره یعنی سال‌های ۲۷ تا ۳۲ بود که دستگاه‌های انتشاراتی تشکیل می‌شوند و کتاب‌ها را هم همین‌ها سفارش می‌دهند. در این دوره کتاب‌هایی که کم حجم هستند تعدادشان خیلی زیاد می‌شود و احتمالاً اولین کتاب‌های جیبی را هم در همین دوره می‌بینیم و من فکر می‌کنم که تیراژ کتاب‌ها هم ـ البته تحقیقی در این مورد نشده است ـ بالا می‌رود. متأسفانه یکی از کارهای مشکل در این جا تعیین تیراژ کتاب‌هاست، چون که در آن موقع تیراژ کتاب‌ها را نمی‌نوشتند واقعاً نمی‌دانیم که تیراژ چقدر بوده است. ولی حدس من این است که تیراژ کتاب در این دوره خیلی بالا می‌رود

www.tabarestan.info

یعنی آن نسبت ۷۵۰ یا ۵۰۰ نسخهٔ دورهٔ قاجار یا ۱۰۰۰ تا ۱۵۰۰ نسخهٔ دورهٔ رضاشاه در این دوره شاید به ۲۰۰۰ نسخه می‌رسد. یک نکتهٔ دیگر هم در مورد این دوره این است که توجه بیشتر به دو شخصیت خارجی بود: فروید و داروین که به هر دو این اندیشه‌ها در این دوره توجه می‌شود و عام‌تر می‌شوند و این دو نفر به یک معنا مظهر مدرنیته می‌شوند. چنان که اگر کسی راجع به داروین می‌نوشت در ایران حتماً اولاً متهم به خداناپرستی می‌شد یعنی فکر می‌کردند که هر کسی که نظریهٔ تکاملی داروین را قبول دارد حتماً خداناپرست است. در مورد فروید هم همین اعتقاد را داشتند و معتقد بودند که کاملاً بی‌اخلاق است. یعنی اخلاق سنّتی دینی را کنار گذاشته است.

www.tabarestan.info تبرستان

س. *آیا نام مترجمان آثار فروید و داروین را می‌دانید؟*

ج. اولین بار دکتر بهزاد کتاب *داروین* چه می‌گوید را در سال ۱۳۲۵ یا ۱۳۲۶ نوشت. که کتابش خیلی در ایران تأثیر گذاشت. در مورد فروید هم اول باقرزاده بود که یکی از کتاب‌های فروید را ترجمه کرد. البته هیچ کدام ترجمه‌هایشان خوب نیست. بعدها این آثار از نو ترجمه شدند. ولی مهم‌ترین مسأله این بود که این فکر مطرح شد چون که در دوره‌های قبل و حتی در دورهٔ رضاشاه هیچ کس نام فروید را نشنیده بود. ولی در این دوره بخصوص در روزنامه‌ها خیلی از چیزهای مردمی و عامه‌پسند مطرح می‌شوند.

س. *ولی گویا در این دوره پایین‌ترین درصد ترجمه در زمینه‌های هنری بوده است!*

ج. بله، ما اصولاً در زمینه‌های هنر همیشه خیلی ضعیف بوده‌ایم و حتّی فکر می‌کنم که امروز هم همین طور است. شاید اولین تاریخ هنری که ترجمه کرده‌ایم در سال‌های ۱۳۵۰ تا ۱۳۶۰ بود، در سال ۱۳۵۶ یا ۱۳۵۷ یعنی در بحبوحهٔ انقلاب. *تاریخ هنر* در *جهان* اثر جانسون منتها چیزی که در این مورد در آن موقع موجود بود کتاب درسی آقای وزیری بود که در دانشگاه تدریس می‌شد و یک کتاب کاملاً دانشجویی است. در زمینهٔ هنری کتاب خیلی کم داریم. در زمینهٔ فلسفه هم کوشش‌هایی شده بود ولی چیز مهمی در این مورد، در این دوره نمی‌بینیم.

س. *خوب حالا می‌رسیم به دورهٔ بعد یعنی ۱۳۳۲ تا ۱۳۵۷ که به فلسفه و علوم اجتماعی بیشتر پرداخته می‌شود که شاید به دلیل موج‌های اجتماعی و تغییراتی است که در اروپا رخ می‌دهند و روشنفکران ما در آن جا تحصیل می‌کرده‌اند و با این ماجراها در تماس بودند به ایران بر می‌گردند و شروع به ترجمهٔ این گونه آثار می‌کنند.*

ج. دقیقاً فکر می‌کنم که با دورهٔ سوم وارد دوران جدید می‌شویم. از این دوره که می‌توانیم آن

را از ۳۲ تا ۵۷ را در نظر بگیریم، نواندیشی آغاز می‌شود. در این دوره چند جنبهٔ اصلی می‌بینید. یکی این که شاید برای اولین بار و به طور جدی در این دوره مراکز انتشاراتی تشکیل می‌شوند که به طور منظم کار می‌کنند. یکی فرانکلین بود که نقش خیلی اساسی داشت، البته یک مؤسسهٔ آمریکایی بود که هدفش ترویج کتاب و مرکزش در نیویورک بود. بودجهٔ کافی و امکانات کافی هم داشت که بتواند با برنامه‌ریزی در این زمینه کار کند. فکر می‌کنم که فرانکلین در سال ۱۳۳۳ در ایران تشکیل شد. از روز اول با برنامه‌ریزی پیش رفت چه از نظر انتخاب کتاب، چه از نظر ترجمه، چه از نظر ویرایش ترجمه، که برای اولین بار مسألهٔ ادیت یا ویرایش مطرح می‌شود، و چه از نظر چاپ و پخش. البته هدف فرانکلین در درجهٔ اول انتشار کتاب‌های آمریکایی بود بخصوص در زمینهٔ رمان و داستان ولی بعداً چون نمایندگی‌های فرانکلین در کشورهای دیگر استقلال داشتند صرفاً به این کتاب‌ها اکتفا نکرد و بعدها در کارنامهٔ نشر فرانکلین انواع کتاب‌ها و حتی کتاب‌های روسی را می‌بینید. فرانکلین کار مهم دیگری هم کرد و آن این است که گروهی را که با نشر کتاب سروکار داشتند آموزش داد. تعدادی از آنها به خارج رفتند و دوره‌های کوتاه مدت دیدند. یک سازمان وسیع شد که با تجربه‌ای که داشت تأثیر اساسی روی بقیهٔ نشر گذاشت. من فکر می‌کنم که فرانکلین بیش از ۱۰۰۰ جلد کتاب تا سال ۱۳۵۷ که تعطیل شد در ایران منتشر کرد. اولین بار هم فرانکلین مسألهٔ حق‌التألیف را به طور جدی مطرح کرد. قبل از آن حق‌التألیف تابع قانون و ضابطهٔ خاصی نبود، قراردادی به آن صورت وجود نداشت. اگر با دولتی‌ها و ناشران آشنا بودید می‌توانستید قراردادهای خیلی خوبی ببندید. اگر آشنا نبودید نه دولت و نه آن شرکت نشر خصوصی اصولاً چیزی به شما پرداخت نمی‌کرد فقط یک مقداری از کتاب‌ها را به عنوان حق‌التألیف و حق‌الترجمه به شما می‌داد. وقتی که فرانکلین درست شد این امر تابع ضوابط شد و همین باعث شد که عدهٔ زیادی بتوانند روی حق‌التألیفی که از فرانکلین می‌گرفتند برای زندگی خودشان حساب کنند و اولین بار است که یک عده‌ای به طور حرفه‌ای می‌توانند در این زمینه کار کنند.

دومین مؤسسه که در زمینهٔ ایران شناسی مهم بود *بنگاه ترجمه و نشر کتاب* بود. این بنگاه هم در درجهٔ اول سعی می‌کرد که کتاب‌هایی در مورد ایران منتشر بکند و کتاب‌های مهم ادبی و فرهنگ و فلسفهٔ جهانی را هم منتشر کرد. البته این مؤسسه با بودجهٔ دولت اداره می‌شد و با برنامه‌ریزی کار می‌کرد. بخصوص در انتخاب کتاب خیلی دقت می‌کرد. و اولین بار به این موضوع توجه شد که یک مقدار آثار اصلی کلاسیک غرب باید ترجمه شوند. و باید قبلاً فهرست این کتاب‌ها پیدا بشود، مترجمین پیدا بشوند و شروع کنند به ترجمه کردن و در واقع آثار کلاسیک غرب را بنگاه ترجمه و نشر کتاب منتشر کرد از

www.tabarestan.info تبرستان

جمله *ایلیاد* و *اودیسه* که اولین بار ترجمهٔ کامل آنها منتشر شد. یا تقریباً مجموعهٔ کامل آثار شکسپیر. از این دوره است که نویسندگان جدی در ایران مطرح می‌شوند. بر اثر تأثیری که این دو بنگاه گذاشتند دستگاه‌های نشر خصوصی هم فعال‌تر و جدی‌تر شدند. در این جاست که در واقع می‌بینیم که چند نشر پیشرو تأسیس می‌شود و خود مترجمین و نویسندگان سرمایه‌گذاری می‌کنند که در صدر آنها انتشارات *نیل* قرار دارد. انتشارات نیل را کلاً تعدادی از نویسندگان و مترجمین تأسیس کردند. یا انتشارات *اندیشه* که سرمایه‌گذارانش نویسندگان بودند که در عین حال پیشتاز هم بودند و سعی می‌کردند که آثار نو یا آثار کلاسیک مهم را ترجمه کنند. در این دوره است که آثار فلوبر و استاندال و داستایفسکی و تولستوی و دانته و هومر و از نویسندگان آمریکایی فاکنر، اشتاین بک، همینگوی و جک لندن ترجمه می‌شوند. البته جک لندن تا حدی مربوط به دورهٔ قبل هم هست چون که گرایشهای چپ داشت یک مقدار از آثارش در دورهٔ قبل ترجمه شده بودند، و همین طور ترجمهٔ آثارش ادامه پیدا می‌کند. ولی آثار همینگوی را در سال‌های ۲۰ تا ۳۲ تقریباً خیلی کم می‌بینید. در دورهٔ دوم هست که تقریباً همهٔ آثار اصلی همینگوی به فارسی در می‌آیند.

س. *ولی در سال‌های ۱۳۳۰ تا ۱۳۴۰ بیشترین آثار ترجمه شده متعلق به جک لندن هستند.*

ج. بله ترجمهٔ آثار جک لندن از آن دوره شروع شده بود و تا این دوره هم ادامه پیدا می‌کند. این دورهٔ بخصوص سال‌های ۱۳۴۰ یک ویژگی دارد. در واقع سقوط حکومت مصدق و حکومت ملّی در ایران روشنفکران را دچار یأس و سرخوردگی کرد. و این یأس و سرخوردگی چند جلوهٔ بیرونی داشت از جمله این‌که یک نوع گرایش به رمانتیسم تاریخی در این دوره می‌بینیم. در این دوره توجه به رمان‌های تاریخی خیلی زیاد می‌شود حتی بیشتر از دورهٔ قاجاریه، که از آن جمله‌اند رمان‌های به *سوی رم*، *خورشید تیسفون* و *ده مرد رشید*. نویسندگان این آثار پاورقی نویس بودند، مثل شاپور آرین‌نژاد و منوچهر مطیعی که آثارشان ابتدا در روزنامه‌ها به صورت پاورقی چاپ می‌شد و بعد به صورت کتاب در می‌آمد. در واقع یک جور نفی زمان و بازگشت به گذشته و پناه به تاریخ و تاریخ قبل از اسلام، چون که احساس می‌کردند که شکستی که خوردند از غرب و انگلیس است و روشنفکر ایرانی دنبال پناهگاهی می‌گشت. در این دوره این گرایش را به شدت می‌بینیم ولی از ۱۳۴۰ به بعد دیگر این گرایش دیده نمی‌شود.

www.tabarestan.info تبرستان

س. *تفاوت آن با دورهٔ رضاشاه در چیست؟*

ج. در آن موقع ناسیونالیسم مثبت بود. یعنی از آن برای سازندگی استفاده می‌شد ولی در این‌جا ناسیونالیسم فرّار است. یک جو گرایش به فرار به دورهٔ قبلی، در واقع یک نوستالژی. بنابراین در دورهٔ رضاشاه رمان تاریخی کمتر از چاپ در می‌آمد و بیشتر آثار تاریخی راجع به ایران قبل از اسلام در می‌آمد. فرقش با دورهٔ قاجاریه هم این است که در آن‌جا فقط مسألهٔ شناخت وجود داشت و از طریق رمان تاریخی ما فقط امر واقع یا /fact را می‌گرفتیم و لااقل می‌فهمیدیم که چنین دوره‌یی وجود دارد. یعنی در آن دوره، فرار وجود نداشت. این دوره چند ویژگی ترجمه‌ای هم دارد. یکی آثار علمی است. در این دوره است که ترجمهٔ آثار علمی خصوصاً برای مردم عادی و جوان‌ها فوق‌العاده مورد توجه قرار می‌گیرد. و دیگر، آثار آسیموف و ترجمه‌های شهریاری و احمد آرام که فوق‌العاده مورد توجه قرار می‌گیرند. کتاب یک، دو، سه، *بی‌نهایت* اثر جورج گامف فکر کنم که در آن سال‌ها به چاپ ششم یا هفتم رسید. در واقع در این دوره یک جور گرایش به علم هم می‌بینیم که در دوره‌های قبل خیلی کم بود. دومین مطلب توجه جدی به ترجمهٔ آثار فلسفی است. چون که قبل از آن فقط دکارت و بعضی از آثار افلاطون را داشتیم، ولی در این دوره آثار اسپینوزا، لاک، هگل، کانت و... ترجمه می‌شوند و با این‌که ما هیچ وقت حتّی تابه امروز ترجمهٔ متون فلسفی را جدی نگرفته‌ایم ولی در این دوره اقلاً توجه به کتاب‌های فلسفی بیشتر می‌شود. در این دوره گرایش فکری متوجه اگزیستانسیالیسم است که البته در آن سال‌ها در اروپا هم خیلی مطرح بود. بین سال‌های ۵۰ و ۶۰ به خصوص به سارتر و کامو زیاد توجه می‌شد. آثار این دو نفر با ترجمه‌های مختلف منتشر می‌شوند خصوصاً آثار رمانی و داستان‌هایشان به فارسی ترجمه می‌شوند و نمایشنامه‌های سارتر به روی صحنه می‌آیند. ولی جالب توجه این است که حتی یک کتاب جدی راجع به فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم در این دوره نمی‌بینیم و این نشان می‌دهد که ما باز هم به جنبه‌های ظاهری و ساده شدهٔ اندیشهٔ نو توجه داریم تا به مبانی نظری و ریشه‌های آن. یعنی با این که تمام رمان‌ها و نمایشنامه‌های سارتر و مقاله‌های ساده‌اش ترجمه شده‌اند ولی از آثار فلسفی سارتر مثلاً ***L'être et le néant*** (هستی و نیستی) ترجمه نشده است در حالی که قاعدتاً باید این اثر مهم در آن موقع ترجمه می‌شد. باید توجه داشته باشیم که برای شناخت اگزیستایسنایسم لازم بود که اول هوسرل و بعد هایدگر را بشناسیم ولی این دو نفر حتی مطرح نبودند.

س. *این اولین دوره‌ای است که آثار نویسندگان همزمان مثل سارتر و کامو که هنوز زنده*

www.tabarestan.info تبرستان

هستند ترجمه می‌شوند. ولی یک نوع فاصله‌ای هست که شاید یک فاصلهٔ ارزش شناختی (اپیستولوژیک) است که هنوز نتوانسته‌اند طی کنند. یعنی شاید ما فقط درگیر مد هستیم.

ج. بله، من لااقل ندیدم که بخشی از روشنفکران جدی ما که با این مسائل سروکار داشتند مبانی نظری این اندیشه‌ها را جدی بگیرند. احتمالاً بعضی از اینان پیش خودشان می‌خواندند و آشنا بودند ولی شاید علتش این بوده که حس می‌کردند که مخاطب ندارند. شاید فکر می‌کردند که اصولاً روشنفکران ما ظاهراً کار تحقیقی مشکل نمی‌کنند. این کارها احتیاج به پشتیبانی داشتند یعنی این طور نبوده که شما یک ماه دو ماه بنشینید و یک نمایشنامه ترجمه کنید و حق‌الترجمه بگیرید. برای این کار باید فراغت داشته باشید، یک جایی از شما حمایت کند و .... و آخرش هم این که اصولاً همیشه یک نوع بی‌اعتنایی به مبانی نظری داشته‌ایم یعنی از قرن نوزدهم هم که با غرب آشنا شدیم خیلی دلمان نمی‌خواست که با مبانی نظری غرب آشنا بشویم. در واقع جنبه‌های ظاهری بیشتر ما را جلب می‌کردند مضافاً این که گرایش‌های ما در این دوره یک نوع گرایش ایدئولوژیک بود. ما می‌خواستیم به سرعت پاسخ مسائل روزمره و اجتماعیمان را پیدا کنیم و برای این کارها آن قدر نیاز نبود که به مبانی توجه شود. به هر حال تأثیری که مارکسیسم در اندیشهٔ روشنفکر ایرانی داشته خیلی زیاد بوده ولی می‌بینیم که هیچ اثر مهم مارکسیستی ترجمه نمی‌شد. یعنی در سازمانی هم که می‌توانست این حمایت را بکند این کار انجام نمی‌شده است. در تمام این دورهٔ صد و پنجاه ساله همیشه با بی‌تفاوتی روشنفکر ایرانی نسبت به مبانی نظری و ریشه‌های این اندیشه مواجه هستیم. شاید بعد از انقلاب بود که به این مسأله توجه شد و فهمیدند که باید به آنها برگردند و آنها را مطرح کنند. بخشی از واحدها یا گروه‌های فلسفه وظیفه‌شان توجه به این کارها بود ولی کارنامه‌شان این را نشان نمی‌دهد. بنابراین اگر فردی بود که کمی بیش از دیگران از فلسفه و مسائل اجتماعی سر در می‌آورد خیلی در ایران مطرح می‌شد. دکتر فردید مثال بارزی است. او چیزی نمی‌نوشت ولی همه حس می‌کردند که او لااقل کمی بیشتر از بقیه می‌داند. یعنی مبانی را می‌داند و در حرف‌هایش هم همیشه این چیزها را مطرح می‌کرد ولی چیزی دستگیر هیچ مخاطبی نشد، اما همه تصور می‌کردند که او عمیق‌تر از بقیه است و او هم خیلی از این امر استفاده کرد که به عنوان متفکر شناخته شد. من فکر می‌کنم که اگر روشنفکران ما به این مسئله توجه می‌کردند کاملاً حقّشان را از اجتماع می‌گرفتند و شهرت لازم را پیدا می‌کردند مثلاً دکتر عنایت آدم جدی و محقق خوبی بود. یک کتاب عادی راجع به هگل ترجمه کرد (کتاب استیس) و این کتاب تأثیر بسیار عظیمی در ایران گذاشت و فروش

www.tabarestan.info تبرستان

خیلی خوبی داشت. من یادم است که فرانکلین این کتاب را چاپ کرد. وقتی که تجدید چاپ می‌شد (و می‌دانید که فرانکلین برای تجدید چاپ به ناشر اصلی پول می‌داد که این باعث تعجب شده بود) چون این کتاب در سال ۱۳۴۳ یک بار در انگلیس و آمریکا چاپ شده بود در ایران پشت سر هم چاپ شد، و کتابی بود که کمی جدی هگل را مطرح کرده بود، دکتر عنایت به عنوان یک متفکر جدی در ایران شناخته شد. حالا اگر در آن سال‌ها کتاب‌های مهمی در مورد هگل ترجمه می‌کرد طبعاً خیلی بیشتر مورد عنایت و نظر مردم بود ولی به این کار بر نمی‌خوریم و این مشکل اصلی ماست. و اصلاً مشکل اصلی ما برخورد با مدرنیته و فرهنگ غربی این بوده است که این موضوع‌ها هیچ وقت جدی گرفته نشده‌اند. البته این کارها احتیاج به فداکاری و ایثار هم دارند تا کسی به دنبال این کارها برود و نتیجهٔ کارش را به مخاطب ایرانی بدهد و ما می‌بینیم که افراد نادری که این کارها را کرده‌اند جامعه کاملاً از آنان قدردانی کرده است.

www.tabarestan.info تبرستان

س. آقای فانی می‌خواهم نظرتان را در این مورد بدانم که می‌بینیم از مترجمان این دوره ما به عنوان متفکر و اندیشمند یاد می‌شود همان‌طور که شما مثال عنایت را زدید و یا دیگران یعنی کسانی که مترجمند به عنوان بانیان آن نظریه از آنان یاد می‌شود و این چیزی است که در غرب وجود ندارد یعنی شما فاصلهٔ خیلی دقیقی دارید بین مترجم، مؤلف و نویسنده. این امر، فکر می‌کنم که رابطهٔ میان مترجم و مؤلف را به هم می‌زند و مترجم می‌شود نمایندهٔ آن فکر و آن شخص نظریه پردازِ اول.

ج. بله درست است ولی باید ببینیم که چرا جامعه چنین نگرشی دارد و چنین پایگاهی را به مترجم می‌دهد. به نظر من یک علتش این است که ما از نویسندگان و مؤلفان خودمان ـ راستش را بخواهید ـ چیزی ندیده‌ایم و طبعاً خوانندهٔ ایرانی که کتابی را می‌خواند وقتی از مؤلف چیزی نمی‌بیند به طرف مترجم می‌رود و در واقع ارزش و قدر بیش از حد لازم برای مترجم قائل است چون که حس می‌کند که آن فکر را از مترجم گرفته است.

در ایران یک مسأله دیگر هست و آن این است که فکر می‌کنند که آن فکر متعلق به مترجم است. در این دوره مسألهٔ زبان وجود دارد و مترجمان ما یک نقش مهم داشتند و آن این بود که زبان فارسی را آمادهٔ انتقال این اندیشه‌های جدید کرده‌اند و از این نظر قدرشان خیلی مهم‌تر است. یعنی زبان فارسی که خاص اندیشه‌های فرهنگ دیگری بود کم کم با کار مترجمین تبدیل به وسیله‌یی برای بیان اندیشه‌های جدید شد. حالا اگر مترجمانی موفق می‌شدند که این اندیشه‌ها را مفهوم‌تر و درست‌تر بیان کنند جامعه تا حد زیادی خودش را مدیون ایشان می‌دانست که توانسته بودند این اندیشه‌ها را بیان کنند. من

خودم هم انگلیسی می‌خواندم هم فارسی. اصولاً وقتی شما به زبان خودتان یک چیزی را می‌خوانید، زبان دوم هیچ‌وقت ـ مگر این که کسی از دوران کودکی در غرب باشد و به زبان دومی آشنا بشود ـ جانشین زبان اول نمی‌شود. یعنی وقتی که آدم با زبان خودش آن اندیشه را می‌خواند جزو فرهنگ خودش می‌شود. مثلاً کتاب استیس را من به انگلیسی خوانده بودم ولی واقعاً تأثیری که ترجمهٔ عنایت روی من گذاشت این بود که انگار کتاب دیگری را می‌خوانم. چون داشتم به زبان خودم این کتاب را می‌خواندم و می‌توانستم از این نوع بیان استفاده کنم. آن زمان که به انگلیسی این کتاب را می‌خواندم فقط فکر را شناخته بودم ولی نمی‌توانستم بیانش کنم.

دیگر این که اصولاً در ایران کارهای مترجمین چشمگیر بوده‌اند. ما جز در زمینه‌های تاریخی و ادبی، در زمینهٔ تحقیقی و غیره کار خیلی درخشانی نکرده‌ایم، بنابراین بهترین کتاب‌ها برای ما کتاب‌های ترجمه شده بوده‌اند. و کتاب ترجمه شده هم با نام مترجم همراه بوده است و در واقع مترجم‌ها روشنفکران ما بوده‌اند. یعنی در ایران نویسنده اگر با ترجمه کارش را آغاز می‌کرد و در کنار کار نوشتن، ترجمه هم می‌کرد خوب خیلی مورد توجه بود. یک مثال بارز صادق هدایت است. صادق هدایت به عنوان مترجم کافکا هم مطرح است. یعنی همیشه اسم کافکا با صادق هدایت همراه است. و این برای هدایت اعتبار زیادی آورد. یا ابراهیم گلستان که نویسندهٔ خیلی خوبی است ولی ترجمه‌هایش همانقدر به او اعتبار داده‌اند که تألیف‌هایش. در این‌جا ما تا زمانی که به قدر کافی کتاب ترجمه‌شده نداشته باشیم فکر می‌کنم‌که همچنان نقش مترجمین‌ما به‌عنوان انتقال‌دهندگان فکر شناخته شده خواهد بود. خطرش در واقع در این است که مترجم را به عنوان متفکر بشناسند. این جاست که اشتباه می‌شود و همین امر باعث شده که برای بعضی از مترجمین این امر مشتبه شود که واقعاً متفکر هستند و من همیشه گفته‌ام که ترجمه آدم را بیسواد نگه می‌دارد چون که آدم باید وقتش را بگذارد برای ترجمه کردن و چیزی نخواند. وقتی که کسی کتابی ترجمه می‌کند چیزی نمی‌فهمد چون که با جزئیات سروکار دارد و واقعاً تکنیسین می‌شود. البته یک عده از مترجمین از این قضیه سوءاستفاده کرده‌اند و بعضاً نظرات خودشان را مطرح می‌کرده‌اند. ولی به هر حال مترجمینی که در کنار ترجمه به کار تألیف می‌پرداختند در واقع تمرینی بود که در آماده کردن زبان برای بیان می‌کردند، زبانی که بعداً باید برای تألیف به کار می‌رفت، و دکتر عنایت نمونهٔ خوبی است چون به عنوان مؤلف هم مطرح است و کارهایش همان قدر هم با ارزش هستند. نمونهٔ قبلی او را در محمدعلی فروغی می‌بینیم که هم در مقام مترجم آثار فلسفی و هم مؤلف این آثار مطرح است. در واقع مترجم خوب در ایران می‌توانست مؤلف خوبی هم باشد. در این

www.tabarestan.info تبرستان

دوره رمان‌نویسی و نمایشنامه نویسی ما وارد مرحلهٔ جدی می‌شود. رمان‌هایی مثل *شوهر آهو خانم* و خصوصاً نمایشنامه‌نویسی که با تأسیس چند تئاتر در ایران، به طور جدی مطرح می‌شود، مثلاً به وسیلهٔ ساعدی، بیضایی و اکبر رادی ...

س. می‌خواستم بدانم که تأثیر ترجمه در این دوره بخصوص از زبان‌های انگلیسی، عربی، فرانسوی روی واژگان و نثر و دستور زبان فارسی چگونه بوده است؟

ج. این تأثیر بسیار عمیق و اساسی بوده است. زبان فارسی اصلاً مظهر فرهنگ و ملّتِ ایران است یعنی در واقع ما جلوهٔ گذشته‌مان را در درجهٔ اوّل در زبان فارسی می‌بینیم و به زبان فارسی می‌بالیم. و زبان فارسی برای ایرانی بسیار مهم است. این زبان برای بیان فرهنگ گذشته کاملاً پرورده و غنی شده بود. این زبان، که در روزگار قاجار دورهٔ انحطاط را می‌گذراند، با آشنایی با یک نوع فرهنگ تازه و نگاه تازه به جهان، به ضعف‌های خودش پی برد. کوشش‌های دست و پا شکستهٔ اول هم نمی‌توانست نجاتش بدهد. زبان ترجمه در دورهٔ قاجاریه همان زبان گذشته است. با این همه، ترجمه به خاطر اندیشهٔ تازه‌یی که در آن مطرح بود نیاز به زبان تازه داشت و کم کم باید این زبان را می‌ساخت. این زبان ساختن در دو بخش بوده است، یکی در بخش واژگان و یکی در ساختار زبان. ما از طریق ترجمه تقریباً واژگان تازه را در دو یا سه مرحله مطرح کردیم. اول این که عین واژهٔ خارجی که در درجهٔ اول فرانسوی بوده گرفته شده که تعدادشان بیش از ده هزار بوده و تعدادی از آنها کاملاً بومی شده‌اند، یعنی وارد زبان شده‌اند، بخصوص واژه‌های مربوط به تکنولوژی تا می‌رسیم به مدرنیته که نتوانستیم لغتی را جایگزینش کنیم. حتی لغت پیک نیک یا *رمانتیسم* هم به همین شکل ماندند. به این واژه‌ها که عیناً از زبان‌های خارجی گرفته شده‌اند و تعدادشان خیلی زیاد است، واژه‌های قرضی می‌گویند یا واژه‌های دخیل.

دومین کاری که کردیم این است که لغت فرنگی را گرفتیم و ترجمهٔ لفظی کردیم و فارسی به جایش ساختیم. بهترین مثالش سیب زمینی است که معادل فرانسوی pomme de terre/ است، یا *راه آهن* ***Chemin de fer/*** یا *آسمانخراش* ***Skycraper/*** که از زبان انگلیسی گرفته شده است یا *نیروی انسانی* که از ***manpower*** گرفته شده است. همچنین "*برای همیشه*" که به کار می‌بریم دقیقاً از فرانسوی ***pour toujours*** گرفته شده است یا کلمهٔ ببینمت که از طریق فیلم‌ها آمده است، یا نقطه نظر ***Point de vue/*** و همچنین در *رابطه با* in relation to/. این وضع شدیداً مورد حملهٔ ادبا قرار می‌گرفت که معتقد بودند که زبان فارسی را خراب می‌کند مثلاً می‌گفتند *حمام گرفتن* اصلاً به فارسی درست نیست، یا *آتش گشودن*. ولی این امر خیلی به زبان فارسی کمک کرد و ما خیلی از واژه‌ها و

اصطلاحات را از این طریق گرفتیم . چون که طریق اول عین لغت بود ولی طریق دوم دیگر فارسی است و تعدادی از اینها جای تحقیق دارد و به غنای زبان فارسی خیلی کمک کرده است. البته مترجمین کم سواد و بی سلیقه هم بودند که اصطلاحات خیلی ناجور به فارسی در آورده‌اند. ولی اگر کلاً نگاه کنیم می‌بینیم که به پرباری زبان فارسی کمک کرده‌اند چون که وقتی که این اندیشه‌ها را می‌گیریم باید با واژه‌های آنها هم یک کاری بکنیم. عده‌ای معتقد بودند که باید برایشان واژه‌های قدیمی پیدا کنیم . اما آن واژه‌ها اصولاً برای چیزهای دیگر بوده‌اند و نمی توانستیم این کار را بکنیم. بنابراین این نیاز وجود دارد و هر روز حس می‌شود و بیشتر می‌شود. و این از نظر تأثیری بوده که ترجمه بر زبان ما گذاشته است و همان‌طور که گفتم شاید بیش از ده هزار واژهٔ جدید در آن دوره به زبان زندهٔ فارسی اضافه شده است.

www.tabarestan.info تبرستان

قسمت دوم در ساختار زبان است که در واقع تأثیر عمیق‌تر است. چون که واژه‌ها به هر حال چیزهای مجرد و مجزایی هستند. زبان فارسی بخصوص از دورهٔ تیموریان به بعد، در این پانصد و ششصد سال اخیر، آن زبان فصیح و روان قبل نبوده، زبانی خیلی متکلف شده بود و خاصهٔ در واقع یک عده ادیب عربی‌دان شده بود و من فکر می‌کنم که به یک نحو حتی رابطه‌اش را با مردم عادی از دست داده بود و بین زبان نوشتاری و زبان شفاهی فاصله هر روز بیشتر می‌شد. با ورود تمدن جدید نیاز به این که بتوانید حرفتان را برای عامهٔ مردم بزنید برای نویسندگان خصوصاً برای نویسندگانی که با مسائل ادبی سروکار داشتند خیلی مطرح بود. بنابراین دنبال زبانی می‌گشتند که با آن بتوانند با مردم عادی رابطه ایجاد کنند. این زبان نه تنها از نظر واژگان بلکه از نظر نحوهٔ بیان هم باید ساده می‌شد، یعنی باید از حالت قبلی خارج می‌شد. بنابراین جمله‌نویسی در زبان فارسی ساده شد و این بزرگ‌ترین تأثیری بود که ترجمه گذاشت و زبان را تبدیل کرد به وسیله‌ای که بتواند به جای گفت‌وگو به کار رود. یعنی زبان نوشتاری را، که قبلاً این طور نبود، به صورت گفت‌وگو در آورد. در این امر، کسانی که رمان ترجمه کردند خیلی تأثیر داشتند. اگر بخواهم مثال بزنم فعل مجهول است که ما در قدیم خیلی کم به کار می‌بردیم ولی در زبان انگلیسی فعل مجهول خیلی زیاد به کار می‌رود. مثلاً *شهر آتش* زده شد ولی در فارسی می‌گویند *شهر را آتش* زدند. البته این مسأله علت هم داشته، چون که ما همیشه می‌خواستیم که فاعل یک چیزی را زود پیدا کنیم و کار را زود به کسی نسبت بدهیم. ولی خیلی جاها شما نمی‌خواهید فاعل را مطرح کنید، فقط می‌خواهید واقعه‌ای را ذکر کنید بدون این که داوری بکنید. یعنی در واقع زبان ما هیچ وقت حالت خنثی را که فقط بیان امر واقع /fact را بکند نداشته است. من به این علت فکر می‌کنم که فعل مجهول در قدیم

خیلی کم به کار می‌رفته است و الان در ترجمه خیلی زیاد شده است. بعد چون در زبان انگلیسی همیشه یک "by" وجود دارد در زبان فارسی این مشکل وجود دارد که آن را چگونه بیان کنیم. چون که گفته می‌شود که توسط، به وسیله و .... غلط است. ولی به هر حال مسأله این بود که این زبان از نظر نحوهٔ بیان و از لحاظ ساختاری به زبان گفتاری نزدیک‌تر شد و بر دامنهٔ امکانات بیانی آن هم افزوده شد چون که مجبور بود که اندیشه‌های مختلف و متنوعی را بیان کند. هنوز هم شما می‌بینید که در رشته‌هایی که کتاب خیلی کم ترجمه شده است مشکل می‌توانید به فارسی چیزی در موردش بنویسید. ولی در رشته‌هایی مثل فلسفه که گاهی مشکل‌تر هم هست، راحت‌تر می‌توانیم چیز بنویسیم تا رشتهٔ حقوق. چون که در مورد حقوق خیلی کم کتاب ترجمه و نوشته شده است. به هر حال در این جا اول زبان رمان بود که خیلی تأثیر گذاشت، دوم روزنامه‌نگاری بود، زبان روزنامه‌نگاری خیلی به این امر توجه کرد که زبان فارسی، زبان عادی مردم بشود. مقاله‌نویسی مطرح شد و در واقع مجموعهٔ رمان و مقاله و روزنامه‌نویسی روی زبان فارسی تأثیر گذاشت به نحوی که الان می‌توانیم بگوییم که اولاً صاحب زبانی خیلی پرورده‌تر و دقیق‌تر هستیم و ثانیاً این زبان الان می‌تواند مخاطبان خیلی بیشتری داشته باشد. و دیگر این که زبان فارسی دارد به زبان معیار نزدیک می‌شود. یعنی در گذشته همه سبک داشتند. اما امروز برای نوشتن یک مقالهٔ عادی لازم نیست که سبک داشته باشیم، باید یک زبان معیار و استاندارد وجود داشته باشد. و کم‌کم داریم به سمت داشتن چنین زبانی پیش می‌رویم.

س. شاید یکی از مسائلی که مطرح است این است که زبان فارسی تا چه حد توانایی بالقوه برای دریافت ارزش‌ها و بینش مدرن را دارد؟ و من فکر می‌کنم که زبان فارسی هنوز که هنوز است برای گرفتن بینش نو با اشکال مواجه است و هنوز هم ساختارش قدیمی مانده است. و وقتی که می‌خواهد با روحیهٔ نو از طریق ترجمه برخورد کند دچار مشکل می‌شود.

ج. بله علتش هم این است که ما با یک زبان قوی با پشتوانهٔ قدرتمند طرفیم که در برابر از دست دادن عادت‌هایش مقاومت می‌کند تا بتواند چیزهای جدید را بگیرد. در این که اصل زبان کاملاً خنثی است نمی‌توانیم بگوییم که یک زبان می‌تواند مفاهیمی را بیان کند ولی به خاطر نفوذ عظیم سنّت و پرباری آن و بالندگی زبان باعث می‌شود که ما همیشه با احتیاط با این زبان طرف شویم و خیلی از مسائل را نمی‌توانیم با این زبان بیان کنیم چون که جرأتش را نداریم. یعنی برای هر ایرانی زبان امر مقدسی است که برایش خیلی اهمیت

www.tabarestan.info تبرستان

قائل است و همیشه حریم زبان را خیلی نگه می‌دارد و کسانی که می‌خواهند به نحوی با زبان فارسی طرف بشوند خیلی بیشتر مورد حملهٔ عامه قرار می‌گیرند تا در مورد چیزهای دیگر. البته کوشش‌هایی می‌شود که موفق هم بوده‌اند. وقتی که این زبان امروز را با زبان چهل سال پیش مقایسه می‌کنیم می‌بینیم که خودش را در این فاصلهٔ کوتاه خیلی آماده کرده است. ولی برای این کار زبان باید یک روز از ترجمه به تألیف برسد. چون که ترجمه به هر حال بار ترجمه را دارد و زبان ناب فارسی نیست؛ تألیف است که نشان می‌دهد که قدرت بیان ما چقدر است. یک علت هم شاید این باشد که ما به طور منظم و روشمند عمل نکرده‌ایم. این وظیفهٔ فرهنگستان است، و فرهنگستان تا کنون در این زمینه ناکام بوده است، مراکز دانشگاهی هم همین طور.

www.tabarestan.info تبرستان

س. یعنی همیشه یک نسبت بیست به هشتاد وجود داشته است، یعنی بیست درصد تألیف و هشتاد درصد ترجمه. یعنی ما هنوز آن تسلط لازم را روی اندیشه‌های مدرن نیافته‌ایم که خودمان فکر می‌کنیم و بتوانیم چیز بنویسیم. و همیشه فکر را از طریق ترجمه وارد زبانمان کرده‌ایم.

ج. بله دقیقاً همین طور است. یعنی این بی اطمینانی را نه تنها نویسندهٔ ما دارد بلکه خواننده هم دارد، یعنی خوانندهٔ ما به یک ترجمه دریک زمینه بیشتر اطمینان دارد تا به یک تألیف در همان زمینه.

س. به اتفاقاتی هم که بعد از انقلاب افتاده‌اند اشاره کنید. چون که این مسأله به خودی خود مهم است یعنی از سال ۱۳۰۰ تا ۱۳۴۹ در حدود ۵۳۸۳ عنوان کتاب ترجمه شده بوده‌اند و از سال ۱۳۴۹ تا ۱۳۵۷ هم شاید در همین حدود کتاب ترجمه شده است. و بعد از انقلاب موج عظیمی از ترجمه شروع می‌شود و همه نوع مترجم داریم.

ج. ویژگی اصلی در این زمینه بعد از انقلاب انفجار صنعت نشر است که یک دفعه با شروع انقلاب یعنی سال ۱۳۵۷ گسترش نشر و تیراژ به وضوح در ایران دیده می‌شود. قبل از آن همان طور که گفتیم تیراژ کتاب در ایران در حدود ۳۰۰۰ نسخه بود. و بلافاصله از سال ۵۸ به بعد گسترش عظیمی پیدا می‌شود. تیراژ کتاب به ۱۰۰۰۰ تا ۱۵۰۰۰ می‌رسد. تیراژ بعضی از کتاب‌ها تا صد هزار نسخه می‌رسد. تعداد کتاب‌ها هم طبق فهرستی که کتابخانهٔ ملّی می‌داد، افزایش پیدا کرد. یعنی در هر سال در حدود ۸۰۰۰ عنوان. این امر، گسترش نشر را در ایران نشان می‌دهد.

دومین مسأله تنوع نشر است که باعث تنوع مترجم می‌شود. من فکر می‌کنم که علت این تنوع پیدا شدن یک نقل‌وانتقال است. درگذشته دولت ایدئولوژیک نبود، در بعد از انقلاب دولت ایدئولوژیک بود ولی روشنفکر ما ایدئولوژیک نبود. در واقع ایدئولوژی‌زدایی روشنفکر باعث تنوع شد. یعنی در قبل فشار گروه‌های روشنفکری ما قوی‌تر از فشار دولت بود و این باعث می‌شد که فقط بعضی از اندیشه‌ها مطرح شوند. بعد از انقلاب سدها شکسته شدند و ما تنوع را در خیلی از زمینه‌ها می‌بینیم و به همین خاطر بود که خیلی‌ها جرأت کردند که خودشان را مطرح کنند و مخاطب هم این تنوع را پیدا کرد و فهمید که دنیا فقط یکی دو اندیشه نیست و باید با انواع اندیشه‌ها آشنا شود. مخاطب و نویسنده هر دو بعد از انقلاب با دنیای بازتری آشنا شدند. البته این افزایش کمیت، تا حدی کیفیت را پایین می‌آورد. و عده‌ای حسرت دوره‌ای را می‌خورند که تعداد مترجمین و نویسنده‌ها کمتر بود ولی دقت بیشتری داشتند اما الان تعداد مترجمان بسیار زیاد شده است و در این تعداد، نمونه‌های ضعیف بیشتر پیدا می‌شوند ولی مترجمان جوانی هم که پیدا شدند سابقهٔ مترجمین قبلی را هم داشتند و به نظر من دارند کوششی می‌کنند که نتیجه‌اش شاید ده سال دیگر معلوم شود، وقتی که آنان را با مترجمین قدیمی و سالخورده مقایسه کنیم. من فکر می‌کنم که این تحولی که پیدا شد در مورد سنّت و تجدد بود. بعد از انقلاب واقعهٔ مهمی که اتفاق افتاد این بود که سنّت در بوتهٔ آزمایش قرار گرفت. به هر حال فرهنگ ما فرهنگ اسلامی بود و این سنّت رسماً سرکار آمد و سنّت حاکم شد. یعنی همه چیز گذشته‌مان رو آمد. و در این دوره این رویارویی بیشتر شد و سنتی‌ترین بخش‌های جامعه حس کردند که چقدر نقص دارند و الان دارند تغییر می‌کنند حالا با کامپیوتر و یا چیزهای دیگر ... ولی حالا دیگر گنجایش سنّت ما خودش را نشان داده است و ما باید دیگر تکلیف خودمان را با مدرنیته روشن کنیم. و به همین دلیل تعداد کتاب و کتابخوانها افزایش پیدا کرده است و مردم می‌خواهند که پاسخ سؤالاتشان را پیدا کنند. تعداد کتابخانه‌های عمومی هم افزایش پیدا کرده یعنی چهار برابر شده است، کتابخانه‌های مساجد و تکیه‌ها زیاد شده است. کتابخانه‌های شهرهای کوچک و مجلات زیاد شدند. ولی هنوز هم ضعیف‌ترین بخش فرهنگ ما کتابخانه است و باید به آن بیشتر توجه شود.

بسیار ممنونم.

www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

پیشگامان نقاشی مدرن در ایران

گفت‌وگو با رویین پاکباز*

س. *به نظر شما اولین آشنایی ایرانیان با نقاشی اروپایی در چه زمانی صورت گرفت؟*

ج. اگر نخستین برخورد ایرانیان با یک پدیدهٔ بیگانه و ناشناخته مورد نظر باشد، می‌توان گفت که این آشنایی تقریباً از اواخر قرن نهم / پانزدهم شروع شد. در این باره سندی در دست داریم و آن نوعی رونگاری از پرترهٔ یک درباری عثمانی است مربوط به اواخر قرن نهم، که آن را به کمال‌الدین بهزاد، نقاش برجستهٔ ایرانی، نسبت می‌دهند. می‌دانیم که اصل این پرتره را جنتیله بلینی (Gentile Bellini) در هنگامی که به دعوت سلطان محمد فاتح در دربار قسطنطنیه کار می‌کرد، کشیده است. ظاهراً اصل تصویر یا طرح مقدماتی (étude) آن از عثمانی به ایران رسیده، و بهزاد آن را سرمشق خود قرار داده است. البته او کار بلینی را به شیوهٔ خود بازسازی کرده است؛ ولی در نیمرخ و دست‌های شاهزادهٔ عثمانی سایه‌هایی دیده می‌شود. می‌دانیم که در سنت نقاشی ایرانی ـ برخلاف نقاشی طبیعت‌گرای اروپایی ـ هرگز برجسته‌نمایی (Modelé) معمول نبود. این یک نمونهٔ استثنایی است از توجه نقاش ایرانی به اسلوب چهره‌نگاری اروپایی، که آشنایی بیشتر و حتی تقلید را در پی خواهد آورد. در واقع، برخورد مستقیم و جدی ایرانیان با هنر اروپا به اوایل قرن یازدهم / هفدهم مربوط می‌شود. در آن زمان، اروپائیان با مقاصد سیاسی و تجاری و هنری به اصفهان پایتخت صفویان می‌آمدند و در معرفی نقاشی اروپایی به

* رویین پاکباز نقاش، منتقد هنری و نویسندهٔ چندین مقاله دربارهٔ نقاشی مدرن در ایران است. آخرین اثر وی کاری است دربارهٔ پیکاسو.

ایرانیان بسیار مؤثر بودند. علاوه بر این، ارامنه هم نقش عمده‌ای در این امر داشتند. در واقع، شاه عباس اول ارمنیان را به ایران کوچ داد و در حاشیهٔ اصفهان (شهرک جلفای نو) مستقر کرد تا واسطهٔ ارتباط ایران با غرب باشند. نقاشان ارمنی در تزیین کلیساها و خانه‌های خود از الگوهای نقاشی اروپایی استفاده می‌کردند. در آن سال‌ها تعدادی نقاش هلندی و ایتالیایی هم در دربار ایران به کار مشغول بودند که یقیناً بر نقاشان ایرانی تأثیر گذاشتند. بعضی از دیوارنگارهای کاخ چهل ستون اصفهان باید کار نقاشان اروپایی یا ارمنی و یا احیاناً کار شاگردان ایرانی آنان باشد.

تبرستان www.tabarestan.info

س. ببخشید که صحبتتان را قطع می‌کنم. من اتفاقاً در جایی خوانده‌ام که یک نقاش و سیاح هلندی به نام کُرنلیتس دِ بروین (Cornelisz de Bruyn) در سال‌های ۱۷۰۲ تا ۱۷۰۴ (۱۱۱۴ تا ۱۱۱۶ هـ ق) به ایران آمده بوده و در سفرنامه‌اش می‌نویسد که نقاشان درباری را دیده است که از کار نقاشان هلندی تقلید می‌کرده‌اند.

ج. بله درست است. به روشنی می‌دانیم که چند نقاش اروپایی در قرن هفدهم در دربار صفویان به کار مشغول بودند، و سیاحان نیز در سفرنامه‌هایشان به این نکته اشاره کرده‌اند. شما بهتر می‌دانید که در آن زمان اروپای غربی خواستار ارتباط با آسیا بود. مثلاً، وقتی که کمپانی هند شرقی می‌خواست با شاه‌عباس مذاکره کند دو نقاش هلندی را در ۱۰۳۳ / ۱۶۲۳ به اصفهان فرستاد. وقتی که آنان به اصفهان رسیدند، نقاش هلندی دیگری به نام یان لوکاس (Jan Lucasz) را در آن‌جا دیدند. به هر حال، اصفهان در آن زمان کانون برخورد ایرانیان با هنر اروپایی بود. حتی نقاشیِ هندیِ دوران امپراتوران مغول ـ که خود تحت تأثیر طبیعتگرایی (Naturalisme) اروپایی قرار گرفته بود ـ در معرفی و اشاعهٔ این سنت در میان نقاشان ایرانی سهم قابل ملاحظه‌ای داشت. اما آنچه غالباً بر آن بیشتر تأکید می‌شود، فرستادن یک نقاش ایرانی به نام محمد زمان است به ایتالیا.

س. به عنوان اولین بورسیهٔ دولت ایران؟

ج. بله. اغلب محققان نوشته‌اند که او در زمان شاه عباس دوم به ایتالیا فرستاده شد. در آن‌جا به مسیحیت گروید و حتی نام خود را تغییر داد. پس از بازگشت به ایران از بیم درباریان متعصب به هند گریخت. سپس، دوباره به ایران آمد، و در مقام نقاش دربار به فعالیت پرداخت. اما، محمدعلی کریم‌زاده، محقق ایرانی، اخیراً همهٔ این مطالب را مردود شمرده است و استدلالش نیز قابل قبول به نظر می‌رسد. به عقیدهٔ او محمد زمان هرگز از ایران خارج نشده، بلکه روش طبیعت‌گرایی را از نقاشان اروپایی مقیم اصفهان، و از طریق

رونگاری تصاویری که در آن زمان از اروپا و هند به ایران می‌رسیده، آموخته است. واقعاً هم کارهای محمد زمان یک آموزش منظم آکادمیک را نشان نمی‌دهند.

س. محمد زمان سه تصویر برای یک نسخهٔ مشهور خمسهٔ نظامی کشیده است. آیا واقعیت دارد که او در این تصاویر از فرشتگان و قدیسین مسیحی الهام گرفته است؟

ج. نه. این سه تصویر که او به کتاب خمسهٔ سفارش شاه تهماسب اول (میانهٔ قرن دهم / شانزدهم) اضافه کرده است هیچ نقشمایهٔ (Motif) مسیحی ندارند. یکی از این تصاویر صحنهٔ نبرد بهرام گور با اژدها را نشان می‌دهد، که البته تأثیر نقاشی ایتالیایی در آن آشکار است. اما علاوه بر اینها، آثار دیگری هم از محمد زمان باقی مانده‌اند که کاملاً موضوع اروپایی دارند. مثلاً: ونوس و آمور یا دیدار مریم و الیزابت. در واقع، او موضوع‌های شرقی و غربی را با استفاده از روش طبیعت‌گرایی بازنمایی (Representé) می‌کرده است. احتمالاً، او از کارهای اروپایی یا هندیِ در دسترس الهام می‌گرفته و یا تقلید می‌کرده است. روی هم رفته، فرض هنرآموزی او در ایتالیا را نمی‌توان پذیرفت.

س. شما به ارامنه اشاره کردید. آیا هیچ اطلاعی در مورد این ارامنه، که در آن زمان نقاشی می‌کرده‌اند، داریم؟ آیا اسامی آنان را می‌دانید؟

ج. ما از نقاشی به نام میناس خبر داریم که گویا در حَلَب زیر نظر یک استاد اروپایی نقاشی رنگ روغنی را آموخته بوده و پس از بازگشت به اصفهان از تُجار ارمنی و مسلمان سفارش کار می‌گرفته است. یکی دو دیوارنگاره از آن زمان در جلفای نو باقی مانده است که به او منسوب می‌کنند. کشیشان ارمنی نیز نقاش بوده‌اند و در تزیین کلیساهای جلفای نو مشارکت داشته‌اند؛ از جمله هوانِس مِرکوز و کشیش استپانوس.

س. و تأثیر نقاشی رنسانس در کلیسای وانک و در این نقاشی‌ها کاملاً محسوس است. این طور که من خوانده‌ام گویا در زمان نادر شاه هم یک نقاش آلمانی به نام کاسل به ایران می‌آید و نادرشاه از او می‌خواهد که چهره‌اش را بکشد. قبلاً فکر می‌کردم که چهره‌نگاری و شبیه سازی از دوران قاجار شروع می‌شود، ولی مثل این که پرتره کشیدن از قبل‌تر معمول بوده است.

ج. بله همین طور است. دست کم می‌توانیم بگوییم که چهره‌نگاری از قرن یازدهم / هفدهم شروع شده است.

www.tabarestan.info

س. یعنی این را می‌توانیم اساس هنر دوران مدرن تلقی کنیم.
ج. بله، در این معنا که واقعیت یک چهرهٔ خاص بازنمایی شود.

س. به نظر شما آیا می‌توان گفت که پرتره یکی از انواع نقاشی در قرن‌های اخیر در ایران است که تأثیر غرب به روشنی در آن دیده می‌شود؟
ج. دقیقاً همین طور است. ببینید، اصولاً نظام زیبایی شناختی نقاشی قدیم ما، یعنی همان که به نادرستی «مینیاتور» نامیده شده، بر اساس یک دنیای خیالی و آرمانی بوده است و در آن شبیه سازی و تجسم اشخاص خاص مطرح نبوده. طبعاً، چیزی به عنوان چهره‌نگاری در تاریخ نقاشی ایرانی سابقه نداشته است و از اروپا آمده است.

www.tabarestan.info تبرستان

س. و نقطه شروع آن از قرن هفدهم است.
ج. بله، آغاز جدی آن حدوداً از این زمان است.

س. یکی دیگر از تأثیرهای نقاشی غربی که بیشتر در دوران قاجار نمود می‌یابد، ترسیم یا تقلید از تصاویر اپینال /Epinal در مایهٔ صحنه‌های جنگ ناپلئونی است که برای تجسم جنگ‌های فتحعلی شاه در ۱۲۳۴ هـ ق در شاهنشاه‌نامه به کار رفته است. این گونه نقاشی به چه صورت به ایران آمده است؟
ج. گمان می‌کنم که نقاشی‌های مورد نظر شما از هند آمده‌اند. سابقهٔ آنها را در یک نسخهٔ مصور *جهانگشای نادری*، و در یک نگارهٔ زمان نادرشاه در کاخ چهل ستون اصفهان می‌توان یافت. در این نقاشی‌ها سعی شده است که یک جور عمق در صحنهٔ پر ازدحام به وجود بیاید و صفوف لشگریان دو طرف در حال نبرد مجسم شوند. شیوهٔ کار بیشتر به نقاشی هندی دوران امپراتوران مغول شباهت دارد تا پرده‌های اروپایی. اما احتمال ورود پرده‌های جنگ از اروپا و از روسیه را نیز نمی‌توان منتفی دانست.

س. تا این‌جا که جلو آمده‌ایم، یعنی تا اواسط قرن سیزدهم / نوزدهم، به نظر شما تأثیر طبیعت‌گرایی غربی و خصوصاً نقاشی رنسانس ـ که ایرانی‌ها عمدتاً با آن آشنا بودند ـ و رویارویی آن با مینیاتور ایرانی چگونه بوده است؟ آیا این برخورد موجب شده که مینیاتور کمی پسرفت کند و یا غربی‌تر شود؟
ج. به نظر من در اوایل قرن یازدهم / هفدهم دیگر نقاشی قدیم ایرانی (و به اصطلاح مینیاتور) آخرین مراحل تحولش را طی کرده و به نقطهٔ پایان خود نزدیک شده است. اگر کارهای

نقاشان برجستهٔ این زمان، مثلاً رضا عباسی، را با کار پیشینیان مقایسه کنید می‌بینید که فاقد بسیاری از خصوصیات ممتاز مکتب‌های قرون نهم و دهم هستند. دیگر نه از آن غنای رنگ چیز زیادی باقی مانده و نه از آن ساختار و مفهوم خاص فضا. از تعداد چهره‌ها بسیار کاسته شده، و حتی موضوع‌ها هم تغییر کرده‌اند. اکنون نقاش بیشتر به واقعیت‌های دنیای پیرامونش جلب شده است و می‌خواهد آدم‌ها و رویدادهای واقعی را بازنمایی کند. البته او به شیوه‌یی کاملاً متفاوت از شیوهٔ اروپایی به تجسم واقعیت می‌پردازد. به گمان من این یک سیر طبیعی در نقاشی ایرانی بود. به محض آن که شرایطی پیش آمد که نقاش ایرانی با طبیعت‌گرایی اروپایی مواجه شود، حتی با میل و رغبت تمام به سوی آن رفت. چنان که محمد زمان چنین کرد. البته او می‌کوشید که دو سنت اروپایی و ایرانی را با هم بیامیزد. چند نسل پس از او نیز به طرق مختلف سعی داشتند که تلفیقی میان این دو نوع نقاشی ایجاد کنند. البته کوشش‌های آنان ندرتاً به سبک یا مکتبی تازه منجر شد. اما به هر حال در طی دو قرن می‌توان کوششی را دید در جهت رسیدن به یک ترکیب (Synthèse) هنری.

www.tabarestan.info تبرستان

س. که همان نقاشی کمال‌الملک است.

ج. نه، کمال‌الملک (محمد غفاری) اولین کسی است که دیگر به سنت نقاشی ایرانی پایبندی نشان نمی‌دهد. این ترکیب مثلاً در کار نقاشان دربار فتحعلی شاه ـ از جمله مهر علی ـ به وجود می‌آید و یا حتی در برخی از آثار صنیع‌الملک (ابوالحسن غفاری) دیده می‌شود. نکتهٔ قابل توجه این است که صنیع‌الملک در حدود ۱۲۶۱ / ۱۸۴۵ برای هنرآموزی به ایتالیا اعزام شده بود. او با آن که اصول نقاشی اروپایی را می‌دانست از سنت اسلاف خود چشم نپوشید.

س. پس در واقع با کمال‌الملک یک گسست به وجود می‌آید.

ج. بله، کمال‌الملک را می‌توان آغاز کنندهٔ یک حرکت تازه دانست، زیرا او دیگر خود را به حفظ یا ادامهٔ سنت گذشته متعهد نمی‌بیند و صرفاً از اصول غربی پیروی می‌کند.

س. آیا به نظر شما کمال‌الملک فقط فنون و شیوه‌های غربی را از فرنگ به ایران می‌آورد یا آن که روح و ذهنیت غربی را هم در نقاشی خود ارائه می‌دهد؟

ج. می‌دانیم که فن و شیوه یا تکنیک تا حدی به طرز نگرش بستگی دارد. قبل از کمال‌الملک کسان دیگری بودند که پرتره و منظره (Paysage) می‌کشیدند و هُنر دانشگاهی قرن

نوزدهم اروپا را الگو قرار می‌دادند. کمال‌الملک، پیش از سفر به اروپا، هم با فن رنگ روغنی آشنایی‌هایی داشت و هم با دید غربی نسبت به نقاشی. «تالار آینهٔ» او را می‌توان از سنخ پرده‌های درباری اروپایی قرون دوازدهم و سیزدهم (۱۸ و ۱۹) به شمار آورد. با چنین زمینه‌ای او در سال ۱۳۱۵ / ۱۸۹۷ به اروپا رفت و در موزه‌ها به نسخه‌برداری از آثار استادان پرداخت تا کارش را کامل‌تر کند. پس از بازگشت نیز با تأسیس مدرسهٔ صنایع مستظرفه به تعلیم آموخته‌هایش همت گماشت. بنابراین، نمی‌توان گفت که او فقط فنون نقاشی غربی را می‌گیرد، آن هم در زمانی که در اروپا بوده است.

www.tabarestan.info تبرستان

س. من منظورم این بود که آیا این الگوهای اقتباسی از غرب مثلاً در نزد کسی مثل کمال‌الملک و یا نقاشان دیگر درونی می‌شوند و یا به صورت یک عامل بیرونی باقی می‌مانند؟

ج. من شک دارم در این درونی شدن؛ زیرا که نشانهٔ بارزی از آن نمی‌بینم. در واقع، اقتباس به خلاقیت نمی‌انجامد. اگر چنین می‌شد، خود کمال‌الملک و یا شاگردانش بایست به نتایج تازه‌یی می‌رسیدند. ولی چنین اتفاقی نیفتاد.

س. بله، کاملاً درست است. و در واقع می‌توان گفت که کمال‌الملک فرزند زمان خودش نیست. چون در همان زمان اروپا از ناتورالیسم و هنر دانشگاهی (آکادمیک) فاصله گرفته و تقریباً جنبش امپرسیونیسم را پذیرفته بود.

ج. قبول دارم که کمال‌الملک با زمان پیش نمی‌رود؛ ولی نمی‌توان این ایراد را به او گرفت که چرا در اروپا به امپرسیونیسم جلب نشد. مقصود کمال‌الملک از سفر به اروپا رفع کمبودهایش به عنوان یک نقاش درباری بود. سلیقه و شیوهٔ کارش به هنر رسمیِ (Formale) آن زمان اروپا تمایل داشت. بدیهی است که از یک جنبش اوانگارد هیچ تأثیری نگیرد. اگر ذهنیتی غیر از این می‌داشت شاید از طریق فانتن لاتور - (Fantin Latour) ـ که ظاهراً دوستش بود ـ می‌توانست با امپرسیونیست‌ها آشنا شود.

س. نسخه‌برداری از آثار تی‌سین و رامبراند و ... هم نشان می‌دهد که کمال‌الملک در اروپا بیشتر در پی نقاشی کلاسیک بوده است نه نقاشی نو.

ج. باید بگویم که کمال‌الملک، علی‌رغم توانایی‌هایش، برخورد چندان عمیقی با آثار این استادان نمی‌کند. دیدگاه‌های زیبایی شناختی، اصول ساختاری و شگردهای فنی کارشان را به خوبی در نمی‌یابد. مثلاً، او از اسلوب لعابرنگ (La technique des glacis)، که با

رامبراند به اوج کمال رسید، چیز زیادی نمی‌داند. متأسفانه، این نوع سطحی‌نگری تا امروز هم ادامه دارد.

س. و این یکی از گرفتاری‌های نقاشی ایران در دوران معاصر شد و همچنان باقی ماند؟

ج. بله، کمال‌الملک در مقام یک نقاش و یک معلم نتوانست آن طور که باید طبیعت‌گرایی اروپایی و فنون ملازم آن را معرفی کند.

تبرستان www.tabarestan.info

س. شاید به همین علت است که نقاشان بعد هم نتوانستند فاصلهٔ خود را با ذهنیت و فنون مدرن پر کنند. حالا، اگر ممکن است از دوران رضاشاه که خارجی‌ها به ایران آمدند صحبت کنیم؛ از کسانی مثل آندره گدار /André Godard و معلمان خارجی. به نظر شما نقش اینان در ترویج نقاشی مدرن در ایران تا چه حد اهمیت داشته است.

ج. گدار در تأسیس مدرسهٔ هنرهای زیبا در سال ۱۳۲۰ (۱۹۴۱) نقش مهمی داشت. این مدرسه بیشتر برای تربیت معمار به راه افتاد و در ضمن، بقایای مدرسهٔ صنایع مستظرفه را هم در خود ادغام کرد. برنامه و مواد درسی آن از مدرسهٔ هنرهای زیبا(Beaux - Arts) پاریس اقتباس شد؛ و چند تن از شاگردان سابق کمال‌الملک و تعدادی معلم خارجی در آن به تدریس پرداختند. بعداً در مقام یکی از دانشکده‌های دانشگاه تهران رسمیت یافت. گدار سرپرست این مدرسه بود، اما گمان نمی‌کنم که قصد داشت که هنرجویان را با جنبش‌های مدرن اروپایی آشنا کند.

س. آیا اساتید دانشکدهٔ هنرهای زیبا این کار را کردند؟

ج. بدون شک معلمان اروپایی چشم اندازهای تازه‌تری را به روی هنرجویان گشودند. به خصوص خانم مارت سلستین آیو (که با نام همسر ایرانیش، امین‌فر خوانده می‌شد) در این امر مؤثر بود. با این حال، راه و روش کمال‌الملک بر دانشکده مسلط بود. اما از طرف دیگر، باز شدن جوّ روشنفکری در سال‌های پس از سلطنت رضاشاه انگیزهٔ نوجویی را در جوانان تقویت می‌کرد.

س. من جایی خواندم که تأسیس دانشکدهٔ هنرهای زیبا موجب شد که آکادمیسم کمال‌الملک زیر سؤال برود.

ج. بله، با آن که پیروان کمال‌الملک آموزش دانشکده را هدایت می‌کردند، به زودی

گرایش‌های نو در کار هنرجویانی چون احمد اسفندیاری، عبدالله عامری، مهدی ویشکایی و حسین کاظمی ظاهر شد. البته اینان فعالیت خود را بیشتر در خارج دانشکده متمرکز کرده بودند. در نمایشگاهی که در سال ۱۳۲۵ در انجمن ایران و شوروی برپا شد، گرایش امپرسیونیست خیلی واضح بود، حتی در کار برخی از شاگردان سابق کمال‌الملک مثل محسن مقدم. به طور کلی، نسل جدید شیوهٔ محافظه‌کارانهٔ مکتب کمال‌الملک را رد می‌کرد و در پی الگوهای تازه‌تر بود.

تبرستان www.tabarestan.info

س. در همین زمان است که جواد حمیدی، کاظمی، جلیل ضیاءپور و محمود جوادی‌پور جزو اولین کسانی هستند که بعد از جنگ جهانی دوم برای هنر آموزی به خارج می‌روند.

ج. بله، از اواخر دههٔ ۱۳۲۰، تعدادی از فارغ‌التحصیلان دانشکدهٔ هنرهای زیبا به اروپا می‌روند و با اطلاعات تازه باز می‌گردند. اضافه کنم که قبل از این، هوشنگ پزشک‌نیا در استانبول تحصیل کرده و به ایران بازگشته بود. او از اولین نوپردازانی است که در خارج از حوزهٔ دانشکدهٔ هنرهای زیبا پرورش می‌یابد.

س. لابد بازگشت این نقاشان موجب تشدید جدال میان کهنه و نو می‌شود.

ج. دقیقاً همین طور است. با فعالیت انجمن «خروس جنگی» که ضیاءپور در آن نقش محوری داشت و با نمایشگاه‌های گالری «آپادانا» که به همت جوادی‌پور و چند تن دیگر بر پا شدند، نوگرایان به طور جدی علیه پیروان شعر و نقاشی کهنه برپاخاستند.

س. به نظر می‌رسد که تأثیر اندیشه‌های غربی در این سال‌ها بسیار روشن و واضح است. برایم خیلی جالب است که بدانم که این اندیشه‌ها چطور به ایران رسیده‌اند. چون که به نظر می‌رسد که ما یک جهش داریم، یعنی از کمال‌الملک یک دفعه به ضیاءپور رسیده‌ایم.

ج. در آن سال‌ها به دلایل متعدد ارتباط با فرهنگ غرب به مراتب بیشتر و وسیع‌تر از گذشته است (حضور متفقین را در ایران فراموش نکنیم). گاهنامه‌های پیشرو عمدتاً به وسیلهٔ شاعران نوپرداز منتشر می‌شوند. کتاب‌ها و مجلات روز به ایران می‌رسند. در داخل و خارج دانشکدهٔ هنرهای زیبا شور و اشتیاقی برای آشنایی با جنبش‌های نو اروپایی پدید آمده است. با همین زمینه‌های فکری است که وقتی امثال حمیدی و ضیاپور به فرانسه می‌روند، سر از آتلیهٔ یک نقاش کوبیست یعنی آندره لُت (André Lhote) در می‌آورند.

لُت یک معلم فهمیده و بلندنظر است. آتلیهٔ او به روی هنرجویان آسیایی گشوده است. می‌دانیم که در آن سال‌ها، بسیاری از نقاشان هندی و ترک و غیره نزد او کار کرده‌اند. این که این نقاشان در اروپا از لُت و دیگران چقدر و چگونه آموختند و با خود آوردند، بحث دیگری است. در واقع، این جهشی که اشاره کردید، نتیجهٔ وضع عمومی روشنفکران ایران در دههٔ ۱۳۲۰ است که گویی یکباره و با شتاب به پدیده‌های تازه روی می‌آورند.

س. جالب این است که وقتی که نقاشی‌های کسانی چون ضیاپور و جوادی‌پور را در نظر بگیریم می‌بینیم که هر دو به دنبال ترکیب و تلفیق هستند. یکی هنر قاجار را با کوبیسم تلفیق می‌کند و دیگری امپرسیونیسم را با نقاشی سنتی. گویی این نگاه به سنت همچنان ادامه می‌یابد.

ج. شاید بهتر است بگوییم که اینان تحت تأثیر ملی گرایی خود می‌خواهند آنچه را آموخته‌اند با شرایط این جا انطباق دهند. شک دارم که نقاش ایرانی ریشه‌ها و دستاوردهای مدرنیسم را آنقدر شناخته و درک کرده باشد که بتواند آن را هضم کند و به یک ترکیب برسد.

س. حالا اگر بخواهیم با ترتیب زمانی پیش برویم، می‌رسیم به اولین بی‌ینال (یا نمایشگاه دو سالانهٔ) تهران.

ج. قبلاً خوب است به نمایشگاه‌های گروهی در باشگاه مهرگان ـ که محل تجمع معلمان لیسانسیه بود ـ اشاره کنیم. این نمایشگاه‌ها در سال‌های بعد از کودتای ۱۳۳۲ برگزار می‌شدند و آثار سنت‌گرایان و نوگرایان را در کنار هم به نمایش می‌گذاشتند. البته نوپردازان کاملاً در اقلیت بودند. در این جا هم برخورد میان کهنه و نو حاد بود و انعکاس وسیع داشت. چندی بعد، تغییری در سیاست‌های فرهنگی حکومت به سود نوگرایان پدید آمد. ادارهٔ کل هنرهای زیبا ـ که بعداً به وزارت فرهنگ و هنر تبدیل شد ـ بسیاری از هنرمندان نوپرداز را به استخدام خود درآورد. یکی از اقدامات حمایتی دولت برپایی اولین بی‌ینال تهران در سال ۱۳۳۶ بود که صرفاً به آثار نوپردازان اختصاص یافت.

س. به نظر شما این بی‌ینال تأثیر مثبت داشته است یا منفی؟ یعنی نقش این بی‌ینال در پیشبرد نقاشی ایران چه بوده است؟

ج. البته پنج بی‌ینال که مرتباً برپا شدند، در ترویج نقاشی نو سهم مهم داشتند، اما نتایج منفی هم به بار آوردند. می‌توان گفت که تشکیل بی‌ینال‌ها، جشنواره‌ها، و به طور کلی حمایت‌های دولتی هدف‌های خاصی را دنبال می‌کرد که به رشد طبیعی هنر لطمه می‌زد.

کارگزاران فرهنگی حکومت شاه خواستار نوعی هنر رسمی (Formale) بودند که هم به اصطلاح مدرن باشد و هم دارای شناسنامهٔ ایرانی. اما برایشان چندان مطرح نبود که هنر مورد نظر چگونه مدرن باشد و در عین حال چگونه ایرانی هم باشد. اصلاً معیار و ملاک مشخصی در کار نبود. در نتیجه، نوعی کثرت‌نگری (پلورالیسم) در نقاشی ایران به وجود آمد که در حقیقت چیزی جز آشفتگی نبود.

تبرستان www.tabarestan.info

س. در بی‌ینال اول تهران با آثار یک نقاش آشنا می‌شویم به نام مارکو گریگوریان که کارهایش بیشتر اکسپرسیونیستی هستند. گویا اولین ایرانی است که تصویر انسان را از نقاشی حذف می‌کند و مصالحی مثل کاهگل و خاک به کار می‌برد.

ج. قبل از گریگوریان کسانی مثل محسن وزیری مقدم و بهجت صدر به نقاشی آبستره روی آورده بودند. گریگوریان شاید اولین نقاشی بود که می‌خواست بـه انـدیشه‌های "کـمینه هنر" (Minimal Art) و هنر مفهومی (Conceptual Art) صورت بومی بدهد. اما همان طـور کـه اشـاره کـردید، او قـبلاً یک نـقاش تـمثیلی‌پرداز (فـیگوراتـیو) بـود و تـمایل اکسپرسیونیستی داشت. آخرین کارش هم در این زمینه، چند پردهٔ بـزرگ و پـیوسته در مضمون «آشوبیتس» بود. گریگوریان که چند سالی در ایتالیا آموزش دیـده بـود، پس از بازگشت، دست به فعالیت گسترده‌ای زد، از جمله این که اولین بـی‌ینال بـه کـوشش او برگزار شد.

س. پس گریگوریان در تاریخ نقاشی مدرن ایران تأثیر داشته است.

ج. بله. اگر فعالیت گالری آپادانا و "انجمن خروس جنگی" را اولین حرکت مهم در ترویج هنر نو در ایران بدانیم، گریگوریان دومین قدم اساسی را در این راه برداشت.

س. چیز جالبی که در آثار گریگوریان وجود دارد و در کارهای معاصرین او کمتر دیده می‌شود این است که او نقاشی‌یی می‌کشد با عنوان "آشوبیتس" و به سبک متعلق به زمان خودش. به نظر من گریگوریان اولین نقاش ایرانی است که جهانی فکر می‌کند و تا حدی موفق هم می‌شود. همچنین می‌کوشد تا کارش را در سطح جهانی عـرضه کند.

ج. بله، نظر شما را می‌پذیرم. ولی به عقیدهٔ من او نمی‌تواند این نوع نگرش جهانی خـود را متحول سازد. به علاوه باید اشاره کنم که هنرمندان دیگری هم هـستند که می‌کوشند تا از محدودهٔ ملی فراتر بروند. مثلاً، بهمن محصص که یک نقاش و مجسمه‌ساز تمثیل‌پرداز

(فیگوراتیو) و صاحب سبک و دید خاصی است، به مسایل جهانی حساسیت نشان می‌دهد.

س. در همان زمان که گریگوریان و دیگران به شیوه‌های غربی کار می‌کنند، هنرمندانی مثل حسین زنده رودی و پرویز تناولی را داریم که به سنت‌های ایرانی باز می‌گردند. مقصودم آن حرکت است که "سقاخانه" نام می‌گیرد. می‌خواهم بدانم که جامعهٔ هنری ایران آن موقع چگونه فکر می‌کرده است؟ آیا در جدال میان کهنه و نو نمی‌توانسته تصمیم بگیرد که به کدام طرف برود، و در واقع بلاتکلیف است؟

ج. شاید نشود گفت که جدال میان کهنه و نو همچنان در دههٔ ۱۳۴۰ نیز ادامه دارد. موقعیت نوگرایان تقریباً تثبیت شده است. اکنون بحث بر سر یافتن یک سنتز (ترکیب) است. نوعی هنر که در عین مدرن بودن، ایرانی تلقی شود. درست در همان زمان که توجه به جریان‌های نو پدید هنر غربی معطوف شده است، خیلی‌ها هم به سنت‌های خودی رجوع می‌کنند. مثلاً ناصر اویسی مستقیماً از نگاره (فیگور)های دورهٔ سلجوقی و دورهٔ قاجار مایه می‌گیرد. منصور قند ریز نگاه عمیق‌تری به گذشته دارد و می‌خواهد جوهر نقاشی قدیم ایرانی را در کارش وارد کند. اما «سقاخانه» موج تازه‌ای است که عمدتاً از دانشکدهٔ هنرهای تزیینی بر می‌خیزد. این مدرسه را وزارت فرهنگ و هنر با هدف ترویج هنرهای کاربردی (Arts appliqués) به راه انداخته است. تقریباً مشابه /Art Deco (مدرسهٔ هنرهای تزیینی) پاریس است در برابر Beaux - Arts (هنرهای زیبا). تعدادی معلم خارجی هم استخدام شده‌اند تا تماس بیشتری با دیدگاه‌های غربی برقرار باشد. در این مدرسه است که امثال زنده‌رودی و فرامرز پیل آرام به این نتیجه می‌رسند که میان هنر آبستره غربی و هنرهای سنتی ایرانی ـ اسلامی قرابتی وجود دارد و می‌توان این دو را با هم تلفیق کرد. چنین است که استفاده از انواع خط فارسی، عناصر تزیینیِ کاشی و قالی، و نقشمایه‌های روستایی و عامیانه معمول می‌شود؛ یعنی نوعی بازسازی میراث گذشتگان در قالب امروزی. روی هم رفته، این جریانی است که بیشتر از بالا هدایت می‌شود، و به خصوص در بی‌ینال چهارم مورد تأیید داوران خارجی و ایرانی قرار می‌گیرد.

س. پس این بازگشت به گذشته یک چیز مصنوعی بوده است.

ج. بله، کار اغلب این سنت‌گرایان نو (Néo-traditionnalistes) خصلت توریست پسند دارد. شاید هم به این علت که در آن سال‌ها تأیید گرفتن از محافل بین‌المللی هدف اصلی است.

www.abadan.info

س. شما نقاشانی مثل سهراب سپهری و ابوالقاسم سعیدی را در کجا قرار می‌دهید؟

ج. اینها از زمرهٔ بهترین نقاشانی به شمار می‌آیند که نه در جریان سنت‌گرایی نو افتادند و نه در فکر هنر جهانی غرق شدند.

س. شاید جالب‌ترین چهرهٔ نقاشی مدرن ایران سهراب سپهری باشد. جالب این است که سپهری هنرمندی مدرن است، نقاشی او توصیف کنندهٔ طبیعت ایران است ولی طبیعت سپهری با ناتورالیسم شاگردان کمال‌الملک خیلی تفاوت دارد. به گونه‌ای که می‌توان گفت که نقاشی او نشان دهندهٔ تحول نقاشی ایران در دوران مدرن است. کمال‌الملک نگاه نقاش ایرانی را به کلی دگرگون کرد و با دیدی عینی به طبیعت نگریست، ولی فرزند زمان خویش نبود. در حالی که سپهری که با دیدی عارفانه به طبیعت نگاه می‌کند، فرزند زمان خویش است.

ج. بله، تعبیر درستی از کار سپهری می‌کنید؛ ولی تأثیر اندیشه و هنر خاور دور را هم باید در نظر گرفت. سپهری یک نقاش مدرن است که از دیدگاه سنتیِ هنرمندِ چینی و ژاپنی به طبعیت می‌نگرد. ولی در مورد سعیدی این طور نیست. سعیدی روح سنت ایرانی را به کالبدی نو در می‌آورد، البته توأم با اندکی نُستالژی یا غم غربت!

س. به این ترتیب، در اواخر دههٔ ۱۳۴۰ و اوایل دهه ۱۳۵۰ برخی از نقاشان مدرن در ایران سعی می‌کنند تا آن نقاشی جهانی را که در زمانشان وجود دارد بگیرند. یعنی آن فاصلهٔ قبلی دیگر طی شده است. و در همین سال‌هاست که نقاشی معاصر ایران وجههٔ بین‌المللی کسب می‌کند.

ج. شاید از لحاظ قالب (Forme) دیگر فاصله‌ای وجود نداشته باشد، ولی به گمان من از لحاظ طرز تفکر و بینش هنوز مسایل بسیاری حل نشده‌اند. از این گذشته، شرط جهانی بودن تبادل تجربه‌هاست، که در این مورد نشانهٔ بارزی نمی‌توان دید.

س. شما ایجاد موزهٔ هنرهای معاصر را در پیشبرد نقاشی مدرن در ایران مؤثر می‌دانید؟

ج. موزهٔ هنرهای معاصر در ۱۳۵۶ افتتاح شد و چندان تأثیری نداشت. اشاره کنم که قبلاً حتی گرایش‌های پُست مدرن در ایران ظاهر شده بودند، و این موزه اولین معرفی کنندهٔ آنها نبود.

س. مؤسسات فرهنگی خارجی مثل انجمن ایران و آمریکا، انستیتو گوته، انجمن ایران و

www.tabarestan.info تبرستان

فرانسه، و انجمن ایران و ایتالیا چقدر در این امر نقش داشتند؟

ج. خیلی زیاد، به خصوص تا زمانی که هنوز مکان‌های عمومی و ثابت برای نمایش آثار به وجود نیامده بودند.

س. آیا در این انجمن‌ها میان نقاشان خارجی و ایرانی تبادل اندیشه و نظر وجود داشت؟

ج. بعید می‌دانم. زیرا که نمایشگاه‌ها غالباً متشکل از آثار ایرانی بودند.

س. پس این انجمن‌ها موجب نشدند که نقاشان ایرانی در خارج بیشتر شناخته شوند؟

ج. چرا، کارهایی در این جهت صورت می‌گرفت، ولی تا آن جا که می‌دانم نه در سطح وسیع.

www.tabarestan.info تبرستان

س. برای من جالب است بدانم که آیا نقاشان ایرانی توانستند در نمایشگاه‌های بین‌المللی شرکت کنند؟ و آیا این موجب پیشرفت نقاشی مدرن ایران شده است؟ یعنی این را می‌شود یک عامل مهم به شمار آورد؟

ج. نقاشان ایرانی با استفاده از بورس‌های مطالعاتی به کشورهای خارج می‌رفتند، و یا آثارشان را در نمایشگاه‌های بین‌المللی شرکت می‌دادند. حتی یک گالری دائمی برای عرضهٔ آثار ایرانی در پاریس تأسیس شده بود. به خصوص، دَفتر فرح پهلوی فعالیت زیادی در این زمینه داشت. اما این را نمی‌توان عامل مهمی در پیشرفت نقاشی مدرن تلقی کرد، زیرا اطلاعات هنری خیلی سریع به ایران می‌رسیدند و چندان لزومی برای حضور خود نقاش در خارج نبود.

س. از انقلاب به این طرف پیشرفتی حاصل شده است؟

ج. به دو پدیدهٔ مهم در سال‌های اخیر باید اشاره کرد. یکی رشد کَمّی هنرجویان و خواستاران هنر به خصوص در میان زنان؛ و دیگری برخورد نسبتاً جدی‌تر نسل جدید با سنت‌های خودی و با جریان‌های خارجی. یعنی حالا نقاش ایرانی دست کم مسئلهٔ ترکیب (سنتز) را ساده نمی‌گیرد. کوشش‌ها متنوع‌تر هستند؛ البته هنوز نتایج مشخص و قابل ذکر به دست نیامده است.

س. ولی غیر از آن چهره‌هایی که تمام دورهٔ شکل‌گیری (Formation) آنان مربوط به سال‌های قبل از انقلاب است و حالا در ایران و یا خارج از ایران کار می‌کنند، آیا چهره‌های جوان‌تری در ایران داریم که مثل ضیاءپور، گریگوریان، محصص، سپهری و ... برای خودشان سبک و مکتبی داشته باشند؟

ج. بله، امروزه هم نقاشان جدید صاحب سبک داریم، گو این که هنوز نمی‌توان از مکتب

سخن به میان آورد. به نظر من، در سال‌های گذشته هم مکتب نقاشی به معنای دقیق کلمه نداشته‌ایم. به طور کلی آنچه در سراسر این پنجاه سال می‌بینیم این است که متأسفانه خلاقیت‌های درخشان به جریان‌های فراگیر تبدیل نشده‌اند. شاید به این علت که نقاشان با یکدیگر تماس و گفت‌وشنود هنری ندارند. در نتیجه، نقاشان اگر به کشفی می‌رسند خیلی زود خودشان را تکرار می‌کنند.

س. یعنی یا تقلید یا تکرار، و خلاقیت کمتر. می‌خواستم برگردیم به این که آیا نگاه نقاش ایرانی به جهان خارج واقعاً یک نگاه نو هست یا نیست. من فکر می‌کنم که نگاه نوی نیست چون این مدرنیته یا تجددی که از آن صحبت می‌کردیم از طریق اندیشه‌ها، و آدم‌هایی که به خارج رفته‌اند به ایران وارد شده است. ولی هیچ وقت نتوانسته است جا بیفتد. همیشه یک مدرنیتهٔ نیمه کاره بوده است.

ج. بله، کاملاً درست است. ولی آیا غیر از این می‌شد توقع داشت؟ این مدرنیته و تجدد جانیفتاده پدیده‌یی است که در جوامع پیرامونی عمومیت دارد. تاریخ هنر معاصر در تمامی کشورها از شمال آفریقا تا خاور میانه و شبه قارهٔ هند، کم و بیش یک مسیر را طی کرده است. در همه جا گرایش‌های متباعد و نتایج ناکامل دیده می‌شود؛ در همه جا نوسان آشکار میان سنت و مدرن، و تلفیق‌های زودگذر. حتی هنر معاصر هند که با چهره‌هایی چون رابیندرانات تاگور آغاز شده، دچار همین مشکلات بوده است؛ گو این که امروزه به نظر می‌رسد که مسائل خود را بهتر حل می‌کند.

س. و شما فکر می‌کنید که برخورد میان سنت و اوانگاردیسم همین‌طور ادامه خواهد داشت.

ج. به گمان من، حل این تناقض در گرو حل بسیاری از مسائل اجتماعی و فرهنگی است. اما از طرف دیگر، آنچه امروزه در هنر غرب اتفاق می‌افتد، یک دورهٔ بحرانی را نشان می‌دهد. من به این فکر می‌کنم که آیا اگر غرب طی چند قرن در عرصه‌های مختلف فرهنگی و از جمله در نقاشی پیشگام و اثر گذار بوده است، لزوماً امروز هم همین نقش را دارد یا خواهد داشت؟ می‌دانیم که زمانی مکزیک کانون دستاوردهای تازه در نقاشی مدرن بود، در حالی که عمیقاً از سنت‌های خود مایه می‌گرفت. یا مثلاً امروزه نویسندگان آمریکای لاتین، ادبیات جهان را تحت تأثیر خود قرار داده‌اند. چه بسا ممکن است که در آینده نقاشی در برخی از جوامع پیرامونی نظیر چنین توانی را از خود بروز دهد. با این حال، با توجه به وضعیت هنر امروز ایران، امیدی به تحقق این فرض در این جا ندارم.

www.tabarestan.info تبرستان

تبرستان
www.tabarestan.info

ورود عکاسی به ایران

گفت‌وگو با ایرج افشار*

س. از قرار معلوم صنعت عکاسی روی کاغذ حساس که یک سال پس از به سلطنت رسیدن ناصرالدین شاه یعنی در ۱۲۶۵ هـ ق (۱۸۴۹) به وجود آمد، چند سال بعد از اختراع آن در ایران رواج پیدا کرد. ولی ظاهراً در حدود سال‌های ۱۲۵۵ و ۱۲۵۶ دستگاه داگرئوتیپ در ایران وجود داشته که از طریق فرنگی‌هایی که به ایران رفت و آمد داشتند وارد ایران شده بود و مهم‌ترین آنها ریشارخان بود که بنا به گفتهٔ خودش در سال‌های ۱۲۶۰ تا ۱۲۶۵ چند داگرئوتیپ از محمد شاه و ناصرالدین میرزا گرفته بود. آیا این را می‌توانیم سرآغاز عکاسی در ایران بدانیم؟

ج. بله برای این که در هر حال با این که شیوع نداشت ولی در همان گروه محدود نیز اثر خودش را گذاشته بود، مثلاً ملک قاسم میرزا تصویری که از خودش به شیوهٔ داگرئوتیپ گرفته و آقای شهریار عدل آن را در *مطالعات ایرانی / Studia Iranica* چاپ کرده است و الآن موجود است نمونه‌یی است از این‌که فردی از طبقهٔ اعیانی از این فن جدید نقش‌پردازی آگاه شده بوده است. در کتاب *اکسیرالتواریخ* تألیف اعتمادالسلطنه اسمی که

---

* ایرج افشار متولد ۱۳۰۲ فارغ‌التحصیل رشته حقوق از دانشگاه تهران. وی مدتی به عنوان کتابدار در دانشکده حقوق مشغول به‌کار شد و بعد مدتی رئیس کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران شد و زمانی به ریاست انتشارات دانشگاه تهران رسید. افشار قریب ۲۱ سال مدیر و سردبیر مجلهٔ *راهنمای کتاب* بود و قریب ۱۵ سال هم مجلهٔ *آینده* را منتشر کرد. نزدیک به ۱۵۰ عنوان کتاب به کوشش و قلم او تاکنون منتشر شده، وی مدتی هم استاد کتابداری در دانشکده کتابداری بوده. افشار را پدر کتابداری ایران می‌شناسند.

از نوعی نقاشی، نقاشی نقره‌ای برده شده است که تصور می‌کنم مرادش همان نقاشی داگرئوتیپ بوده است. بنابراین همان طور که می‌فرمایید آغاز فن عکاسی روی ورقه نقره را باید از پیش از سلطنت ناصرالدین شاه به این مفهوم دانست. به هر حال روی کاغذ تصور می‌کنم مربوط به بعد از سال‌های نخستین سلطنت ناصرالدین شاه است. قرینهٔ دیگر این که از دو صدراعظم اول ناصرالدین شاه (امیرکبیر و اعتمادالدوله) هیچ عکسی وجود ندارد. و آن به سبب نرسیدن فن عکاسی کاغذی به ایران بوده است ورنه اگر عکس امیرکبیر می‌بود ناصرالدین شاه دستور تهیهٔ تصویر خیالی از چهرهٔ امیرکبیر را نمی‌داد.

www.tabarestan.info تبرستان

س. به گفتهٔ ریشارخان محمد شاه در آن زمان خود دو دستگاه عکس برداری روی فلز داشت که به وسیلهٔ تزار نیکلای اول و ملکهٔ ویکتوریا برایش فرستاده شده بودند، ولی هیچ کس در دربار نحوهٔ استفاده از آنها را نمی‌دانست و به همین دلیل از ژول ریشار خواستند که به دربار بیاید و عکس بگیرد.

ج. نمی‌دانم. البته او ذکری از دستگاه می‌کند، اما آیا مرادش دستگاه عکاسی فتوگرافی است یا داگرئوتیپ، من نمی‌دانم. این که ریشار خان در کجا عکاسی یاد گرفته است خودش برای من مسئله است برای این‌که ریشار خان در ایران بوده است. و این هم که توسط کی عکاسی را یاد گرفته بوده معلوم نیست، چون پیش از آن هم در اروپا عکاسی نبوده است که بگوییم مثلاً در دوران جوانی عکاسی را یاد گرفته بود. تا آن‌جا که می‌دانم این مسئله هنوز تحقیق نشده است که فن عکاسی را ریشار خان چطور فرا گرفته بود. به هر حال ممکن است که عکاسی را از آن شخص ایتالیایی که به ایران آمد و اولین عکس‌ها را گرفت و با ریشار خان آشنا بود، یاد گرفته یا از فرانسویانی که برای قشون به ایران آمده بودند، در هر حال سندی در این مورد در دست نیست، مگر از ریشار خان سندی به دست بیاید که خودش دقیقاً چیزی نوشته باشد.

س. به نظر شما نقش هیئت‌های نظامی و دیپلمات‌های خارجی که به ایران می‌آمدند در پیشبرد هنر عکاسی چه حد بوده است؟

ج. به نظر من آنان بیشتر دنبال مأموریت‌های اصلی خودشان بوده‌اند و عکس‌برداری‌هایشان جنبهٔ نظامی داشت. البته این که کسی هم آموزش دیده باشد ممکن است. ولی از کارهای عکاسی آنان تا آن‌جا که من تجسس کرده‌ام چیزی در آن موقع در ایران پخش و نشر نشده بود. یا اختصاصاً از رَجُلی یا کسی عکس گرفته باشند، خبری نداریم. اما مونتابونه عکاس ایتالیایی که در آلبومی که از او در ایتالیا پیدا شده و نسخه‌یی از آن در کتابخانهٔ ناصرالدین

شاه در این جا موجود است نشان می‌دهد که از خانواده‌ها، رجال سیاسی و همهٔ طبقات و مناظر عکس گرفته است ولی از کار هیأت‌های نظامی خبر نداریم. آنها برای کارهای نظامی خودشان، برای دولت فرانسه عکسبرداری کرده‌اند و باید امید داشت که روزی چیزی از آرشیوهای نظامی فرانسه به دست آید. و به هر حال چیزی از عکاسی آنان در ایران باقی نمانده است. ظاهراً در فرانسه هم آنقدر که معلوم است از آلبوم آنان چیزی به دست نیامده است. رواج عکاسی به عنوان یک عمل فرهنگی و هنری بیش از همه توسط خود ناصرالدین شاه و شاهزاده‌ها انجام شده است تا آن‌جا که مدارک فعلی ما نشان می‌دهد. حتی از نظر آموزشی بعضی از رساله‌هایی که نوشته شده‌اند تألیف شاهزاده‌گان و نزدیکان دربار و دیوانند یا خودشان نوشته‌اند یا ترجمه کرده‌اند. بنابراین رواج این فن و صنعت ابتدا توسط دستگاه دربار صورت گرفته است.

www.tabarestan.info تبرستان

س. می‌خواستم بیشتر راجع به ناصرالدین شاه صحبت کنیم. به نظر شما تا چه حد علاقهٔ شخصی ناصرالدین شاه به هنر عکاسی موجب ترقی و پیشرفت این هنر در میان اشراف و ایرانیان شد؟

ج. ناصرالدین شاه آدم هنر دوستی بود. غیر از آشنایی با هنر عکاسی، شعر می‌گفت و شعر می‌شناخت تا حدی که منتخب دیوان شمس درست کرد که طبع شده است (*شمس‌الحقایق*). نقاشی می‌کرد، اهل شکار و طبیعت و ... بود. وقتی که دستگاه عکسبرداری به ایران آمد و به دستش رسید با علاقه‌مندی این هنر را فراگرفت و چون عکس‌هایی که خودش به طور اتوماتیک از خودش انداخته است از سنین جوانی او هستند و به حالت‌های مختلف، طبیعی است؛ یا از حرمش عکس بر می‌داشته است. علاقه‌مندی او سبب شد که دیگران نیز از او متابعت بکنند. بخصوص در دستگاه‌های درباری شاهزاده‌ها سعی می‌کردند شاه را نمونهٔ رفتاری خودشان قرار دهند. مثلاً اگر شکار می‌رفته است بقیه نیز به این کار علاقه‌مندی نشان می‌دادند. اگر دنبال نقاشی بود تعدادی از شاهزاده‌ها هم همین کار را می‌کردند و ... بنابراین رفتار ناصرالدین شاه و عمل کردنش در کار عکاسی تردیدی نیست که در پیشرفت صنعت عکاسی مؤثر بود. البته این صنعت در آن موقع صنعت‌گرانی بوده است، و دوم این‌که فنی یا وسیله‌یی نبوده است که مورد استفاده‌یی جز تفنن داشته باشد. حالا عکس را می‌گیرند برای شناسنامه و غیره. آن موقع چنین نبوده است که عکس تجارتی مورد داشته باشد. عکس فقط برای یادگاری و گاهی خودنمایی بود. کسانی می‌توانستند عکس بگیرند که پول می‌داشتند و از پدر، پسر، نوه، عروس عکس می‌گرفتند. بنابراین ولو این‌که عمل شاه هم مؤثر بود اما عکس‌برداری در

میان عامهٔ مردم نمی‌توانست رواج زیاد امروزی را داشته باشد. در یک طبقهٔ خاص تأثیر خودش را داشت.

س. ولی در خود دربار گویا تأثیر زیاد داشته است. برای این‌که حتی شخصی مثل موچول خان که غلام بچه بود به عکاسی علاقه‌مند شده بوده و اقبال‌السلطنه عکاسباشی هم در ابتدا غلام‌بچه بود. و همان طور که شما می‌گویید بخشی از کاخ گلستان را به عکاسخانه تبدیل کرده بودند و در دارالفنون هم عکاسی رواج داشت. چیزی که برای من جالب است این است که در خود اندرونی شاه و زنانی که در اندرونی بودند کسی به عکاسی علاقه‌مند نبوده است ـ البته شاید ناصرالدین شاه نمی‌گذاشته است ـ بعدها در سال‌های ۱۳۰۵ تا ۱۳۰۷ زنانی مثل همسر حبیب‌الله چهره‌نگار یا دختر میرزا حسن عکاسباشی شروع به عکاسی می‌کنند. می‌خواهم بدانم که آیا ناصرالدین شاه اجازه نمی‌داده است که زنان دربار عکاسی کنند و خودشان از خودشان عکس بگیرند در حالی که کسی مثل موچول خان (ملیجک) عکاسی می‌کرده است.

ج. طبقه‌یی که به آنها غلام بچه می‌گفتند مثل موچول خان، محقق، خود آقا رضای عکاسباشی که اول جزو علام بچه‌ها بود، بعد او را فرستادند درس عکاسی خواند، با این‌که سنشان پایین‌تر از خود شاه بود و غلام بچه بودند از فرزندان شاه به او نزدیک‌تر بودند. هیچ یک از پسران ناصرالدین شاه آن نزدیکی را که اینها به شاه داشته‌اند، نداشتند. با این‌که پسران شاه بودند ولی حایل میانشان بود. فرزندانش می‌بایست رفتار و ادب خاصی می‌داشتند. ساعت خاصی شاه را می‌دیدند. نباید هیچ وقت پیش شاه غذا می‌خوردند. همهٔ این سنت‌ها آن موقع رعایت می‌شد. ولی غلام بچه‌ها افراد دخیل در زندگی روزانهٔ شاه بودند، با او سفر می‌کردند، به گردش می‌رفتند. بنابراین با همان وسایلی که شاه کار می‌کرد، آنها نیز مأنوس بودند و کار می‌کردند. این است که جای تعجب نیست که خیلی از این غلام بچه‌ها عکاسی را یاد گرفته بودند و بعد آقا رضای (اقبال‌السلطنه) درس عکاسی خواند و عکاسباشی شد و بعد هم مدارج مهم اداری و مملکتی را طی کرد. شازده‌ها اگر عکاسی را یاد گرفته‌اند با واسطه بوده است. تصور نمی‌کنم که هیچ کدام از خود شاه آموخته باشند. مثلاً ظل‌السلطان که پسر ناصرالدین شاه بود و در اصفهان عکاسان زیادی از او عکس بر می‌داشتند، قاعدتاً، باید خودش هم عکاسی می‌دانسته است. یا مثلاً مظفرالدین شاه که یعقوب میرزا (یکی از شاهزاده‌ها) عکاس مخصوصش بوده است که از او آثار عکاسی هم موجود است و تا جایی که یادم می‌آید او برادر محمد

www.tabarestan.info تبرستان

طاهر میرزا مترجم معروف رُمان فرانسوی است. آنان خانواده‌ای فرهنگی بوده‌اند و این برادر عکاس مخصوص در دوران ولیعهدی مظفرالدین شاه در تبریز بوده است. بنابراین چه در دستگاه ولیعهد، چه در دستگاه ناصرالدین شاه، چه در دستگاه ظل‌السلطان و فرهادمیرزا و دیگر شاهزاده‌ها یک عکاسباشی یعنی کسی که با عکاسی آشنایی داشت، وجود داشت.

س. خیلی دوست دارم که دربارهٔ شاهزاده ملک قاسم میرزا صحبت کنیم چون آن طور که آقایان ذکاء و شهریار عدل در موردش صحبت می‌کنند گویا شخصیت بسیار جالبی بوده است. خصوصاً این که گویا جزو آدمهای کلیدی تجددگرایی در ایران است چون که آدمی است که از اروپا می‌آید و با کارتوگرافی و علم طب هم آشناست و مثل این‌که مجله‌های فرانسوی از جمله مجلهٔ دو جهان /Revue des deux mondes را هم می‌خوانده است. و او گویا اولین داگرئوتیپیست ایرانی است در کنار ریشار خان. دوست داشتم بدانم که نقش شاهزاده ملک قاسم میرزا در پیشرفت این صنعت چه بوده است؟ یعنی آیا نقش داشته یا مثل ناصرالدین شاه آدم مهمی بوده است؟

ج. باید بگویم که تصادف به او کمک کرده است. و آن تصّادف این است که نمونهٔ کارش در آن آلبوم باقی مانده است و آقایان ذکاء و شهریار عدل توانسته‌اند این موضوع را گسترش دهند و نشان بدهند که خوب تحصیلاتی داشته، ترقی‌خواه بوده، تجددطلب بوده و .... ولی اثر دیگری از او نمی‌شناسم که بر اساس آن الآن بتوانم بگویم که آیا تأثیر فرهنگی او بیشتر بوده است در تجددخواهی یا طاهر میرزایی که ده‌ها کتاب ترجمه کرده است یا نادر میرزا که دو کتاب *تاریخ تبریز* و *کارنامهٔ طباخی* را نوشته یا فرهادمیرزا که مؤلف چندین تألیف مفید بوده است. در این رشته بخصوص کسی است که به طور تصادفی یکی از کارهایش باقی مانده است. اگر آثار دیگری از او به دست بیاید می‌توان به این نکته جواب داد.

س. ولی من از این نظر این سؤال را مطرح کردم که بتوانیم بیشتر از تجددطلبی و فرنگی‌مآبی صحبت کنیم. یعنی فکر می‌کردم که شاید یکی از نکات فرنگی‌مآبی در آن دوران این بوده است که خوب، عکاسی هم بلد باشیم شاید، مثل عبدالله قاجار...

ج. ابتدا، بخصوص در دورهٔ داگرئوتیپ، عکاسی در اروپا هم فن عمومی مورد احتیاجی نبوده است، آغاز یک صنعتی بوده است، خوب این هم آورد. این‌جا دستگاه را مثل فونوگرافی

www.tabarestan.info تبرستان

اول بوده و یک کسی می‌آمده و این کار را انجام می‌داده و مردم هم خوششان می‌آمده و برایشان تعجب انگیز بوده است. تعجب انگیز بود زیرا حاج ملا هادی سبزواری با آن غور فلسفی و علمی در مورد عکس گفته بود محال است که چنین کاری بتوانند بکنند که عین صورت جلوهٔ خارجی پیدا کند. بقیه مردم هم خوب آن جور فکر نمی‌کردند ولی طبعاً به نظر من یک دستگاه عکاسی که ملک قاسم میرزا داشت و در راهی که از اروپا می‌آمد مثلاً در قزوین توی کاروانسرایی این دستگاه را امتحان می‌کرد و کاروانسرادار آن‌جا می‌دید، برای او همانقدر عجیب بود که دستگاه شعبده‌بازی کسی که مثلاً شعبده‌بازی می‌کند و کبوتری از آستینش در می‌آورد، برای آن کاروانسرادار و آدم عادی زمان هیچ فرقی با عکس نداشت و او فکر می‌کرد که این کار هم یک شعبده است زیرا که تفکر علمی و فنی در این قضیه نداشت. پس شاید به صورت یک اعجوبه بوده است، یک نیرنگ.

www.tabarestan.info تبرستان

س. بنابراین شما این را به حساب اتفاق و تصادف می‌گذارید؟

ج. بله مثل هر صنعت یا هر عملی که به یک جامعه وارد شود و مردم عادی به آن عموماً به چشم اعجاب نگاه می‌کنند و متحیر و مبهوت می‌شوند. مثلاً من خودم اولین بار که فاکس را در آمریکا دیدم برایم اعجوبه‌ای بود و اگر من صد و چهل سال پیش می‌بودم و عکاسی را می‌دیدم همین طور می‌بود.

س. خود صنعت عکاسی در غرب در امتداد یک سیر تحول علم و دانش و برخورد با جهان نیاز است که به آن‌جا می‌رسد ولی در ایران به صورت یک تحفه‌ای که از فرنگ آمده است می‌آید و یک تصادف است، می‌توانست بیاید، می‌توانست نیاید. حالا غیر از این جنبهٔ تصادف، می‌خواهم به آن جنبه‌های عقلانی و منطقی آن، مثلاً تدریس عکاسی در دارالفنون که این خودش یک انتخاب است و دیگر تصادفی نیست، برسیم. و همان‌طور که کسانی که آن موقع این درس را می‌خوانده‌اند اسم خودشان را می‌گذاشتند مهندس یعنی تا این حد اهمیتش بالا بوده است. من می‌خواستم نظر شما را در مورد نقش دارالفنون در پیشبرد صنعت عکاسی بدانم.

ج. متأسفانه سندی در مورد صنعت عکاسی در دارالفنون وجود ندارد. اما عکس‌هایی که کار آن دستگاه بوده است هست ولی نمی‌دانیم که تدریس که می‌شد برای این بود که عکاس تربیت بشود که برود مثلاً در همدان و به اسم مهندس عکاس یا عنوان دیگری عکاسی بکند. یا این یک شعبه‌ای علمی و جزو علم فیزیک بود. تدریسش با تدریس طب و دندانسازی در دارالفنون فرق داشت. دندانساز و طب برای احتیاج آنی و فوری مردم بود

ولی عکاسی درست است که کار عملی بود ولی بیشتر جنبه علمی و تئوری آن مطرح بود. برای این که اگر عکاس هم تربیت می‌شد احتیاج به او تا چه حد بود. یعنی باید دید که در جامعهٔ آن روز مصرف عکاس چه بود؟ چون آلبوم و عکس یادگاری به تدریج عمومیت می‌یافت و در ابتدا این قدر عمومیت پیدا نکرده بود که زندگی عکاس مثلاً در بوشهر یا بجنورد بگذرد. حتی آن موقع پاسپورت‌ها عکس نداشتند.

س. به نظر شما می‌توانیم بگوییم که از زمانی که عکاسخانهٔ عمومی توسط عباسعلی بیک درست می‌شود، عکاسی حرفه‌ای می‌شود.

ج. تجارتی شدن عکاسی اول از راه عکس‌های یادگاری است. یعنی عکس‌های یادگاری به تدریج وارد زندگی مردم شد، که پدری یا پسری یا خانواده‌ای یا دو دوست با هم جایی بروند و عکس بگیرند آن هم نه هر سال، مثلاً ده سال یک بار مثلاً کسی لباس تازه‌ای خریده بوده و می‌رود و عکس می‌گیرد. تا می‌رسیم به زمانی که قوانین و اصولی پیدا شد که ایجاب می‌کردند که عکس وسیلهٔ شناسایی باشد. مثل شناسنامه و پاسپورت، عضویت اداره، نظام وظیفه، تحصیل مدرسه از زمان رضاشاه ترویج شد. بنابراین باید دو دوره در عکس تجاری قائل بشویم. یکی دوره‌ای که عکس جنبهٔ یادگاری داشت و یکی دوره‌ای که عکس جنبهٔ سندیت پیدا کرد. امروزه برای کار اداری و زندگی یک مصرفی پیدا کرده است.

س. دورهٔ اول در چه سال‌هایی بود؟

ج. دورهٔ اول طبعاً از وقتی که عکاسانی مثل سیدعلی و دیگران عکس برمی‌داشتند یعنی دورهٔ ناصرالدین شاه آغاز می‌شود که می‌رسد به دورهٔ روسی خان و سپس ماشاءالله خان و آغاز دورهٔ رضاشاه. شاید بتوانیم این را هم بگوییم که عکس‌های تجارتی از وقتی مصرف پیدا کردند که روزنامه‌ها توانستند گراور چاپ کنند.

س. به نظر می‌رسد که در ابتدا عکاسی در ایران بیشتر حالت یادگاری داشته تا یک فعالیت هنری، به همین جهت بیشتر از چهره‌ها عکس می‌گرفتند تا از مناظر. و اولین عکس‌های هنری را میرزا حسن عکاسباشی و میرزا فتح‌الله چهره‌نگار شروع می‌کنند.

ج. البته خود ناصرالدین شاه خیلی به عکسبرداری از مناظر و طبیعت علاقه داشته است، مثلاً در سفرها اگر درخت دیدنی، آدم دیدنی یا جایی دیدنی می‌دیده است می‌گفته تا از آن عکس بگیرند.

www.tabarestan.info تبرستان

س. پس می‌شود گفت که ناصرالدین شاه اولین عکسبرداری مستند را شروع می‌کند.

ج. بله، کاملاً همین طور است. یعنی از ایرانیان.

س. ولی آنها که عکاسی را به صورت حرفه‌ای شروع می‌کنند.

ج. عکاسانی که می‌بینیم کار حرفه‌ای می‌کنند اکثر شان با فرهنگ غرب در تماس هستند، در روسیه یا استانبول یا هند یاد گرفته بودند. عبدالله خان در اتریش درس خوانده است. بله عده‌ای از عکاسانی که به صورت حرفه‌ای به ایران می‌آمدند و این صنعت را عمل می‌کردند یا در مصر یا در استانبول و در بمبئی درس خوانده بودند و عده‌ای هم از روسیه آمده بودند و طبیعی است که ایرانی‌ها به آنهایی که تکنیک را در فرنگ آموخته بودند اهمیت بیشتری می‌دادند. و این مسئله هنوز هم وجود دارد مثلاً می‌گویند فلانی در فرنگ درس خوانده؛ حتی مثلاً در کارهای فنی و مکانیکی ما به ارمنی‌ها بیشتر اعتماد داریم چون که آنها به اروپایی‌ها نزدیک‌تر بوده‌اند و فکر می‌کنیم که فنی‌تر هستند.

www.tabarestan.info تبرستان

س. به نظر می‌رسد که هنر عکاسی یکی از بهترین دلایل اثبات تجددگرایی اشراف و تحصیل کرده‌های دوران قاجار است. در اکثر عکس‌ها اشراف قاجار مثل فرنگی‌ها کراوات زده‌اند و پالتو به تن دارند.

ج. شاید کمی لازم و ملزوم بوده است شاید چون این دستگاه از فرنگ آمده بود پس فکر می‌کردند که باید لباس فرنگی پوشید و عکس انداخت.

س. جالب این‌جاست که عکاسباشی مُهم در آن موقع نمی‌شناسیم.

ج. این به سانسور عکس بر می‌گردد. وقتی که ستارخان با محمدعلی شاه مبارزه می‌کرده، یک عکاسی یواشکی عکس او را می‌فروخته لذا ممنوع کردند و دکانش را مُهر و موم کردند چون عکس ستارخان را فروخته بود. این نشان می‌دهد که عکاسی یک وسیلهٔ سیاسی هم شده بوده است.

س. آیا به نظر شما عکاسی در ایران را می‌توان به یک زمینهٔ فرهنگی هم ربط داد، یعنی پیشگامان عکاسی در ایران سعی می‌کردند که از طریق عکاسی یک روحیهٔ مدرن را هم وارد ایران بکنند یا این‌که کارشان ناآگاهانه و فقط تفننی بوده است؟

ج. دو حالت وجود داشته است. یکی این‌که این را یک وسیله می‌دانستند مثل تلگراف. البته فایدهٔ تلگراف برایشان محسوس‌تر و ملموس‌تر بوده است اما مدتی طول کشیده تا

عکاسی در زندگی وارد شود، وسیلهٔ زندگی باشد و مآلاً مردم بفهمند که یک تأثیر فرهنگی هم دارد. ظاهراً اگر یک چیزی جنبهٔ تفننی داشته باشد فکر نمی‌کنم که تأثیر فرهنگی آن حتماً برای افراد محسوس باشد. امّا اگر در زندگی روزانهٔ مادی وارد شد می‌فهمند که تأثیرهای فرهنگی هم دارد. عکاسی کمتر از سایر علوم فرنگی در آغاز تأثیر فرهنگی داشته است. همان وقتی هم که گفتم تأثیر روزنامه‌ای داشت از چه نوع عکس‌هایی فقط استفاده می‌کردند. مثلاً نمی‌بینیم که عکسی از نمایشگاه یا یک مراسم فرهنگی و اجتماعی در آن سال‌ها چاپ شده باشد. ولی از اولین ماشین دودی عکس گرفته‌اند یا از طیاره ....

www.tabarestan.info تبرستان

س. آیا عکاسی مثل تلگراف و تلفن و راه‌آهن یک کاربرد تمدنی مهم هم داشته است، یعنی نگاه افراد ایرانی را نسبت به خودشان تغییر داده است و کمکی بوده برای طرد سُنت و خرافات. یا برعکس مثل داستان حاج‌ملاهادی که به کلی عکاسی را نفی می‌کرده است؟

ج. شاید یک جور بتوانیم بگوییم که بعید نیست برای این‌که در اروپا آنقدر این عمل عکاسی شوک‌آور نبود برای این‌که نقاشی در آن جا همان کار عکس را می‌کرده است ولی نقاشی مجلس‌سازی و مینیاتوری ایران بخصوص در اوایل که عکاسی آمده بود هیچ حالت نشان‌دهندهٔ شکل آدم نبود. مینیاتوری بود و اگر نقاشی هم می‌کردند هیچ شباهت واقعی با آدمی نداشت تازه از وقتی هم که نقاشی پورتره سازی در ایران باب شد آن هم برگرفته از هنر اروپایی بود؛ و حالا اگر عکس کسی را می‌گرفتند و می‌دادند که صاحبش نگاه کند ـ نه تنها حاج‌ملاهادی بلکه هر کس دیگر ـ تعجب می‌کرد چون حتی اگر از چهرهٔ آن آدم نقاشی هم می‌کردند آن قدر نزدیک به اصل نبود که عکس بود چون نقاشی ما به عکس نزدیک نبود. و هر کسی که عکس ندیده بوده و عکس خودش را می‌دید برایش شوک ایجاد می‌شد. مسئله را این‌طور می‌شود تعبیر کرد.

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

ایرانیان و هنر سینما

گفت و گو با فرخ غفاری*

س. سینما در مقام یک پدیدهٔ فرهنگی غربی، بزرگ‌ترین نقش را در غربی سازی ایران و ایرانیان بازی کرد و، با منتقل کردن تصاویری که از یک جهان تاریخی و هستی شناختی متفاوت آمده بودند فرآیند مدرن سازی را شدت بخشید. به نظر من برای صحبت از این پدیده بهتر است که از ابتدای کار شروع کنیم، یعنی از سفر مظفرالدین شاه به فرانسه و خرید یک دستگاهِ سینما توگراف.

ج. ابتدا لازم است که چند کلمه‌ای راجع به آنچه سال‌ها پیش از ورود سینما به ایران در سال ۱۹۰۰ (۱۳۱۸ هـ ق) روی داد بگویم. در وهلهٔ اول باید از تأثیر روایات مسافران ایرانی که از غرب باز می‌گشتند یاد کرد؛ اینان از آنچه در اروپا دیده بودند، به خصوص از نمایش‌ها، صحبت می‌کردند. مدتی بعد، از سال ۱۸۷۴ (۱۲۹۱ هـ ق) به بعد، برخی از افراد باسواد به جایی رسیده بودند که دیگر نمایش‌های میرزافتحعلی آخوندزاده و میرزاآقا تبریزی را می‌خواندند که همگی به شدت متأثر از کارهای مولیر بودند. کسانی که تنها تئاتر عوامانهٔ روحوضی و نمایش مذهبی تعزیه را می‌شناختند ناچار شدند که با تئاتر کاملاً متفاوتی آشنا شوند. پس از آن، میان سال‌های ۱۸۸۶ و ۱۸۹۲ (۱۳۰۴ تا ۱۳۱۰ هـ ق)، برخی از

---

* فرخ غفاری در سال ۱۳۰۱ در تهران به دنیا آمد. در ۱۳۲۴، در گرونوبل /Grenoble فرانسه لیسانس ادبیات گرفت. در ۱۳۳۷ «فیلم خانهٔ ایران» را تأسیس کرد. چندین فیلم ساخت. از جمله **جنوب شهر** (۱۳۳۷) و **شب قوزی** (۱۳۴۲). از ۱۳۳۰ تا ۱۳۳۵، دبیر اجرایی «بنیاد بین‌المللی آرشیو فیلم» در پاریس بود. از ۱۳۴۶ تا ۱۳۵۷ مدیر «جشنِ هنر» شیراز بود. از آن سال تا کنون در پاریس زندگی و کار می‌کند.

مقامات دربار ناصرالدین شاه تماشاگر نمایش‌هایی به همین سبک در تالار کوچکی به سبک تئاترهای ایتالیا در دارالفنون شدند. پس از سال ۱۹۱۲ (۱۳۳۱ هـ ق) بود که مردم ـ هر چند به تعداد اندک ـ به دیدن نمایش‌ها آمدند.

اما سینما در سال ۱۳۱۸ هـ ق، پس از اولین سفر مظفرالدین شاه به فرانسه، به ایران آمد. شاه در سفر نامه‌اش می‌نویسد که میرزا ابراهیم عکاسباشی با کمک فرانسوی‌ها به او "سینما توگراف" نشان می‌دهد و او از آن بسیار خوشش می‌آید و پس از آن چند فیلم دیگر هم در نمایشگاهِ جهانی پاریس می‌بیند و بالاخره به عکاسباشی دستور می‌دهد که چند دوربین بخرد و به تهران ببرد. با این شور و اشتیاق شاه در مقابل تصاویر متحرک (آب‌های روانِ سن و مردم و مناظر سرزمین‌های مختلف) می‌توان میزان اعجاب، و بلکه مسحورشدگی ایرانیان را در برابر این اختراع جدید حدس زد.

www.tabarestan.info تبرستان

س. عکاسباشی وقتی که به تهران برگشت چند فیلم از دربار مظفرالدین شاه گرفت.

ج. درست است. پس از آن هم فیلم‌های دیگری از مراسم مختلف، مثلاً تولد یا ختنه‌سوران یک بچه، برداشته شد. گزارش‌هایی وجود دارند که تاریخ آنها بین ۱۳۱۸ تا ۱۳۲۶ هـ ق است: خانم افسرالملوک، مادر نخست وزیر سابق آخرین شاهِ ایران، امیر عباس هویدا، برای من تعریف کرد که «در تالار یک خانهٔ خصوصی دستگاهی با یک دودکش بلند (نورِ پروژکتور را سوختن زغال تأمین می‌کرد) تصاویر متحرک را روی پرده می‌انداخت». این نمایش‌ها خصوصی بودند، بر خلاف غرب که سینما را در نمایش‌های عمومی برادران لومی‌یر یا در زیر چادرهای بازیگران دوره‌گرد کشف کرد.

س. حالا راجع به میرزا ابراهیم صحافباشی که اولین سالن سینما را در تهران تأسیس کرد صحبت کنید.

ج. او این سالن را در پاییز ۱۳۲۲ هـ ق باز کرد اما فقط یک ماه دوام آورد. محل سالن در خیابان چراغ گاز (امیرکبیر کنونی) بود، اما نمی‌دانیم دقیقاً در کجای این خیابان. در عین حال دو گزارش مستقیم از این واقعه داریم، یکی از محمدعلی جمالزاده و دیگری از عبدالله انتظام. در سالن نیمکت چیده بودند و در آن فیلم‌های بسیار کوتاهی با موضوع‌های خنده‌دار نشان می‌دادند. جمالزاده و انتظام به من می‌گفتند که نسخه‌های متفاوتی از یک موضوع واحد را دیده‌اند، ماجرای مردی که به زیر غلتک می‌رود و اول کوتاه و پهن می‌شود و بعد دراز و باریک.

س. *می‌توانید کمی هم از تماشاچیان این برنامه‌ها صحبت کنید؟*

ج. هیچ تصوری از این که صحافباشی، علیرغم تفکرات دموکراتیکش، به چه کسی اجازهٔ ورود به سالن را می‌داد ندارم. برنامه‌های نمایش فیلم اغلب به مردم مرفه شهرنشین اختصاص می‌یافتند و برای هر سانس باید دو قران می‌پرداختند. در خلال نمایش فیلم هم نوشابه و بستنی می‌فروختند.

تبرستان www.tabarestan.info

س. *آیا زنان هم می‌توانستند وارد سالن شوند؟*

ج. زنان به هیچ یک از برنامه‌هایی از این دست نمی‌رفتند.

س. *بازگردیم به فعالیت‌های سینمایی در دورهٔ قاجار و تجربهٔ روسی‌خان.*

ج. روسی‌خان از سوی مادر تاتار و از جانب پدر روس بود. او به عنوان عکاس وارد دربار شد. فکر تأسیس یک سالن سینما در تهران در سال ۱۳۲۵ در خیابان علاءالدوله (فردوسی کنونی)، و یکی دیگر در خیابان لاله‌زار، که محلش تا سال ۱۳۵۷ در طبقهٔ بالای مطبعهٔ فاروس هنوز وجود داشت، از او بود. مشتریان این سالن ابتدا قزاق‌ها و اعضای سفارت روس بودند و بعدها، در سال ۱۳۲۷ هـ ق انقلابیون که با تفنگ و قطار فشنگ به تماشای فیلم می‌نشستند. مدتی بعد روسی‌خان سالن را فروخت. باید از آقایف هم نام ببریم که اصلاً اهل قفقاز بود و سینمایی در خیابان نادری باز کرد.

س. *همهٔ اینها یا در غرب بزرگ شده بودند یا با فرهنگ غربی آشنا بودند.*

ج. عکاسباشی و صحافباشی مدتی طولانی در اروپا ساکن بودند، روسی‌خان و آقایف روس بودند. بعد از اینها یک ارمنی ایرانی بود به اسم اردشیر خان (آرداشس باتمگریان) که کشور فرانسه را هم می‌شناخت. معتضدی که از ۱۳۰۰ ش شروع به فیلمسازی کرد تربیت شدهٔ فرانسه بود و اوهانیان /Ohanian (اوگاینانتس)، یکی از کارگردانان‌های دههٔ ۱۳۱۰، در روسیه درس خوانده بود. کوشان را هم فراموش کردم که از دههٔ ۱۳۲۰ دست به تهیهٔ فیلم زد و سینمای تجاری را در ایران بنیاد گذاشت: او در آلمان در UFA نقش سیاهی لشکر را بازی می‌کرد. فارغ‌التحصیلان مدارس سینمایی فرانسه در سال‌های دههٔ ۱۳۳۰ وارد صحنه می‌شوند.

س. *به تجربهٔ روسی‌خان و آقایف بازگردیم. اینها چه نوع فیلم‌هایی نشان می‌دادند؟*

ج. روسی‌خان برایم تعریف کرد که فیلم‌هایش را، مانندِ بسیاری از ایرانیان دیگر، از اُدسا در

روسیه تهیه می‌کرد. در میان فیلم‌هایی که به دست او می‌رسید، کارهای برادران لومی‌یر، شرکتهای فیلمسازی پاته /Pathé و گومون /Gaumont بودند. فیلم‌های کمدی و درام دیده می‌شدند. فیلم‌های خبری و مستَندِ واقعی یا بازسازی شده نیز عرضه می‌شدند. مثلاً برای نشان دادن فوران آتشفشان مارتینیک، تهیه کنندگان اروپایی یا آمریکایی ماکتِ یک آتشفشان را می‌ساختند و یک نفر از پشتِ آن دود فوت می‌کرد.

تبرستان www.tabarestan.info

س. *این فیلم‌های خبری به چه زبانی بودند؟*

ج. در آن زمان، سینما صامت بود، اما در خلالِ نمایش نوشته‌هایی به زبان کشورهای تولیدکننده روی پرده می‌آمدند. مسلماً بعضی مواقع استودیوهای فیلمسازی ترجمه‌های این میان نوشته‌ها را می‌آوردند، اما این امر در موردِ ایران صدق نمی‌کرد. فیلم‌های فرانسوی تا سال ۱۲۹۴ ش رواج بیشتری داشتند، اما فیلم‌های آمریکایی و روسی هم نشان می‌دادند.

س. *پس از پایان جنگ جهانی اول سینماهای دیگری هم در تهران باز شدند؟*

ج. سالنِ آرداشسِ ارمنی در سالِ ۱۹۰۹ (۱۳۲۶ هـ ق) باز شد و تا ۱۹۲۵ (۱۳۰۴ ش) دائر بود. این سالن در طبقهٔ اول یک قنادی قرار داشت که متعلق به یک فرانسوی بود و در آن کتاب هم می‌فروختند. در میان کسانی که به این سالن می‌آمدند کارمندان دولت و پسران خانواده‌های متشخص دیده می‌شدند: عبدالله بهرامی که بعدها رئیس شهربانی شد، عبدالله انتظام که بعدها وزیر امور خارجه شد، احمد متین دفتری که نخست وزیر رضاشاه شد.

س. *خود ایرانیان در این زمان چه فیلم‌هایی می‌ساختند؟*

ج. نخستین فیلم‌های ایرانی را عکاسباشی بین ۱۳۱۸ تا ۱۳۲۴ هـ ق ساخت. موضوع‌های این فیلم‌ها بسیار متنوع بودند و از سینه زنی محرم تا شیرهای باغ وحش سلطنتی را در فرح‌آباد در بر می‌گرفتند. متأسفانه تمام این فیلم‌ها گم شده‌اند. اما مسلماً در این دوره فیلم‌های زیاد هم به دست ایرانیان و هم به وسیلهٔ خارجی‌ها ساخته شده بودند. نام هیچ فیلمی که در این زمان در ایران با دستگاه‌های فیلم‌برداری برادران لومی‌یر ساخته شده باشد ثبت نشده است. حال آن که کتابخانهٔ کنگره در واشنگتن فهرستی از فیلم‌های مستندی که آلمانی‌ها و آمریکایی‌ها در فاصلهٔ سال‌های ۱۹۰۹ و ۱۹۲۰ ساخته‌اند نگهداری می‌کند.

نخستین فیلم‌های حرفه‌ای که یک ایرانی ساخت فیلم‌های خبری بودند. سازندهٔ آنها خانبابا معتضدی بود که در پاریس با یکی از پسرانِ گومون آشنا شده بود و در استودیوی آنها کار کرده بود. خانبابا معتضدی به محض بازگشت به ایران شروع به ساختن فیلم کرد. از جمله می‌توان به صحنه‌هایی اشاره کرد که او در باغ کاخ گلستان گرفت: در این فیلم ولیعهد آن زمان، محمدحسن میرزا قاجار، در میان مقاماتِ مملکتی دیده می‌شود و رضاخان نیز در پُشتِ سرِ او ایستاده است. فیلم متعلق به پس از کودتای سوم اسفند ۱۲۹۹ است و رضاخان وزیر جنگ است. پس تاریخ آن باید میان ۱۳۰۱ و ۱۳۰۳ باشد. نسخهٔ این فیلم اکنون در آرشیو ملی در واشنگتن نگهداری می‌شود. دو فیلم مستند دیگر هم در حال حاضر در آرشیو فیلمخانهٔ ملی ایران هست: یکی فیلمی در بارهٔ «مجلس مؤسسان» که در آذر ۱۳۰۴ به رضاخان عنوانِ شاهِ ایران داد و دیگری در مورد تاجگذاری وی در فروردین ۱۳۰۵. این دو فیلم در سینماهای آن زمان نشان داده شدند، اما مقاماتِ حکومت هم آنها را به مناسبت‌های مختلف در مهمانی‌ها نمایش می‌دادند.

www.tabarestan.info تبرستان

س. در زمانِ رضاشاه (۱۳۰۴ تا ۱۳۲۰) سینمای ایران چه وضعیتی داشت؟

ج. او مردِ مستبدی بود، اما در آغاز عده‌ای از اصلاح طلبان بسیار فرهیخته در کنار او بودند، نظیر محمدعلی فروغی، تیمورتاش، داور. عجیب این است که به فکر هیچ یک از اینان نمی‌رسید که شاه را ترغیب کند که از سینما در جهت اهدافِ سیاسی بهره‌برداری کند. از ۱۳۰۵ تا ۱۳۲۰ فیلم‌های مستند بسیار کمی ساخته شدند که آنها را هم خانبابا معتضدی، تا حدی هم اتفاقی، ساخت: نصب نخستین سنگ بنای بانک ملی، افتتاح راه آهن سرتاسری و اتفاقاتی از این دست. بنابراین هیچ استفاده‌ای از سینما در جهتِ تبلیغات سیاسی نشد. این وضع را در ترکیه هم می‌بینیم: بهترین فیلمی که دربارهٔ اصلاحات آتاتورک ساخته شد کار یک شهروند شوروی بود.

س. و فیلم‌های داستانی چه؟

ج. در آن زمان دو فیلم داستانی ساخته شد. یکی را مرادی و دیگری را اوهانیان ساخت. فیلم اوهانیان، *حاجی آقا بازیگر سینما* (۱۳۱۳) یک کمدی فوق‌العاده جالب است که در آن زمان هم در تهران به نمایش در آمد.

س. برداشت تماشاچیان ایرانی پس از تماشای این فیلم‌ها چه بود؟

ج. در روز ۲۸ دسامبر ۱۸۹۵ (۱۱ رجب ۱۳۱۳). وقتی که در سالن گران کافه در پاریس فیلم

برادران لومی‌یر را در مورد ورود قطار به ایستگاهِ سیوتا /La Ciotat نشان می‌دادند در صحنهٔ ورود قطار صف اول تماشاگران از وحشت از جا بلند شدند چون که تصور می‌کردند که لوکوموتیو آنها را زیر خواهد گرفت. حال تصور کنید که واکنش تماشاچیان ایرانی با دیدن همین فیلم چه می‌توانست باشد، در حالتی که آنها حتی قطار را هم نمی‌شناختند. بنابراین نیازی به گفتن نیست که ایرانیان در برابر سینما بهت زده بودند. تازه تا زمانِ ابداع دوبلاژ در دههٔ ۱۳۳۰، ایرانیان تصاویر این دنیای ناشناخته را تماشا می‌کردند بی‌آن‌که معنایش را بفهمند؛ میانْ نوشته‌های فارسی هم هیچ‌گاه فکر شخصیت‌ها را کاملاً توضیح نمی‌دادند. پس از ابداع دوبلاژ بود که ایرانی‌ها بالاخره توانستند جریان فیلم را واقعاً بفهمند.

www.tabarestan.info تبرستان

س. باز هم در موردِ اوهانیان و اهمیت کار او برای سینمای ایران صحبت کنید.

ج. او در سال ۱۳۰۹ شروع به ساختن فیلمی کمدی کرد به نام *آبی و رابی* که در آن از تروکاژهای سینمایی استفاده کرد. این فیلم، برخلاف *حاجی آقا، بازیگر سینما* که فیلمی صامت بود. خوب پیش رفت و ساخت آن چهار ماه پس از نخستین فیلم ناطق ایرانی، *دخترِ لر*، تمام شد.

س. در سال ۱۳۱۳، ابراهیم مرادی بوالهوس را می‌سازد که در آن برای اولین بار تضاد شهر و روستا مطرح می‌شود.

ج. در این فیلم روستا مظهر پاکی و عصمت است که خلوص آن را پلیدی مردمِ شهر می‌آلاید. این جنبهٔ ملودراماتیک را در فیلم‌های فرانسوی و آمریکایی آن زمان نیز می‌بینیم، سینمای مصر و هند که جای خود دارند.

س. مدتی پیش از فیلمبرداری بوالهوس، دختر لر را در ایران نمایش داده بودند. این فیلم، به زبان فارسی و با عناصر ایرانی، در بمبئی ساخته شد.

ج. این فیلم با موفقیت بسیار روبه رو شد. ماجرا از این قرار بود که عبدالحسین سپنتا، فردی اهل ادب، به هند رفت تا به مطالعات ایرانی بپردازد، اما به جای این کار مجذوب سینما شد. فیلم نامهٔ *دختر لر* را نوشت و نقش اول مرد را خودش به عهده گرفت و اردشیر ایرانی، کارگردان معروف هندی، هم فیلم را کارگردانی کرد. پس از آن سپنتا چهار فیلم دیگر ساخت که هیچ یک به اندازهٔ اولی موفقیت‌آمیز نبود: *فردوسی* (۱۳۱۳) در بارهٔ زندگی شاعر بزرگ ایران در قرن چهارم؛ *شیرین و فرهاد* (۱۳۱۳) بر اساس اشعارِ فارسی؛

چشم‌های سیاه (۱۳۱۵) دربارهٔ ماجراهای دو مأمورِ ایرانیِ نادرشاه افشار به هنگام لشکرکشی به هند؛ و *لیلی و مجنون* (۱۳۱۵) براساس منظومهٔ معروف نظامی. او به خصوص از نحوهٔ برخورد وزارت معارف ایران با فیلم *فردوسی* بسیار سرخورده شد. او به ایران بازگشته بود به این امید که مرتباً فیلم بسازد، اما نتوانست. ظاهراً نمایندگان ایرانی شرکت‌های بزرگ خارجی، مخصوصاً آمریکایی، علاقهٔ چندانی به تأسیس استودیوی فیلمسازی در ایران برای تولید فیلم ایرانی نداشتند. از سوی دیگر مقاماتِ ایرانی آن دوره هم کمکی به سپنتا نکردند: او روزی به دیدن داور، وزیر مالیهٔ وقت، رفت تا راجع به مشکلاتش با او صحبت کند، و داور هم به او این جملهٔ عجیب را گفت: «شما دیوانه‌اید که می‌خواهید این کارها را در این کشور بکنید». چند روز بعد داور خودکشی کرد، سپنتا هم راهش را عوض کرد و به سراغ مطبوعات و ادبیات رفت.

www.tabarestan.info تبرستان

س. و این گونه بود که سینمای ایران وارد یک دورهٔ طولانی سکوت شد.

ج. بله، یازده سال، و در این مدت هیچ کوششی برای ساخت فیلم داستانی انجام نشد، تا وقتی که اسماعیل کوشان در استانبول فیلمِ نخستین *ملاقات* هانری دوکوان Henri Decoin/ را با عنوانِ *دخترِ فراری* به فارسی دوبله کرد. دوبلهٔ این فیلم موفقیت زیادی به همراه داشت. کوشان وقتی در سال ۱۳۲۶ به تهران بازگشت دست به تهیهٔ نخستین فیلم خود به نامِ *توفانِ زندگی* به کارگردانی دریابیگی زد. می‌توان گفت که کوشان بانی صنعت سینمای ناطق در ایران بود.

س. اما این یازده سالِ سکوت در عین حال سال‌های بدون فیلم هم نبودند. در این سال‌ها سینمای آمریکا در ایران از رقبایش پیش افتاد. بنابر برخی ارقام، در سال ۱۳۲۰ شصت درصد فیلم‌هایی که به نمایش در آمدند آمریکایی بودند، حال آن که سهم فرانسوی‌ها از بازار فیلم ایران فقط پنج درصد بود.

ج. آمریکایی‌ها خیلی سریع واردِ بازار شدند و فوراً هم جایگاهی مهم در دنیای ذهنی شرقی‌ها برای خود کسب کردند. تماشاچیان ایرانی فیلم‌های دوگلاس فرنبکس و دیگر ستارگان هالیوود را خیلی دوست داشتند. آنها این فیلم‌ها را چهار پنج بار می‌دیدند. خود من فیلم‌هایی مثل *دزدِ بغداد* (۱۳۰۳) یا *راهزن سیاه* (۱۳۰۵) را چندین بار دیدم. مردم هیجان، سرعت و "خوش بینی" آمریکایی‌ها را دوست داشتند، چه در آثار کمدی و چه در فیلم‌های حادثه‌ای.

س. وضع سانسور در آن زمان چگونه بود؟

ج. سانسور وجود داشت. همهٔ فیلم‌ها باید از وزارت داخله اجازهٔ نمایش می‌گرفتند. پلیس محلی هم حق داشت در مواردی جلوِ نمایش فیلمی را که قبلاً اجازه گرفته بود بگیرد.

س. توزیع‌کنندگان، فیلم‌ها را چگونه انتخاب می‌کردند؟

ج. بازار فیلم‌های آمریکایی داغ بود، اما گاهی این فیلم‌ها به طور کامل نمایش داده نمی‌شدند. مثلاً از فیلم تعصب (۱۹۱۶) گریفیث تنها سکانس بابل آن را نشان دادند. فیلم‌های حادثه‌ای وضعیت بهتری داشتند. به جز فرنبکس، ریچارد تالماج هم خواهانِ زیاد داشت. در واقع می‌شود گفت که هر چه را که سانسور اجازه می‌داد نمایش می‌دادند. فیلم‌های آلمانی هم بودند: یادم می‌آید که در آن موقع نیبه *لونگن* (۱۳۰۳) فرتیس لانگ و *راه بهشت* (۱۳۰۹) یتل را دیدم. فیلم‌های فرانسوی را هم می‌شد دید، اما از شوروی یا فیلم نبود یا بسیار کم بود. در مورد تمام این فیلم‌ها نسخهٔ اصلی نمایش داده می‌شد و همیشه هم یک نفر در سالن سینما حضور داشت که داستان فیلم را برای تماشاچی‌ها خلاصه می‌کرد. وقتی که یک سانس نمایش مخصوص زن‌ها بود، یک زن که در بالکن سینما می‌نشست وظیفهٔ ترجمهٔ فیلم را به عهده می‌گرفت.

س. پس زنان هم رفته رفته به سینما می‌رفتند؟

ج. بله، اول سعی کردند که سینماهای مخصوص زنان دایر کنند (۱۹۱۷)، اما میسر نشد. بعد تصمیم گرفتند که برخی سالن‌ها را به زنان اختصاص دهند. دست آخر هم دولت اجازهٔ سانس‌های مختلط را داد (۱۳۰۷)، پلیس اطلاعیه‌ای صادر کرد و به زنان فاجر و جوانان «هرزه» در موردِ بر هم زدن نمایش فیلم‌ها هشدار داد.

س. در این زمان در ایران چه نوع فیلم‌های دیگری نشان داده می‌شد؟

ج. فیلم‌های ایتالیایی هم نشان داده می‌شدند. *کابیریا* (۱۹۱۴) با استقبال زیاد مواجه شد چون که موضوع آن کارتاژ باستان بود که با دوران رضاشاه و شور و حرارت ناسیونالیستی تناسب داشت. کمی بعد هم فیلم‌های مصری و هندی از راه رسیدند. گمان نمی‌کنم که فیلم‌های خارجی چندان دچار سانسور شده باشند، چون در آن زمان فیلم‌های عاشقانه یا سکسی وجود نداشت و صحنه‌های خشن هم چندان دیده نمی‌شدند.

س. آیا صحنهٔ بوسیدن در آن زمان ممنوع بود؟

ج. نه، صحنه‌های بوسه را نمی‌بریدند.

س. آیا روحانیون نسبت به سینما واکنشی نشان نمی‌دادند؟

ج. در این مورد متأسفانه هیچ چیز روشنی در دست نداریم. روسی‌خان تعریف می‌کرد که شیخ‌فضل‌الله نوری یک بار به یک سالن سینما در دروازه قزوین رفته بود و بدون اعتراض از آن خارج شده بود. اما به هر حال این مسئله مطرح است، به خصوص که هیچ متنی علیه سینما وجود ندارد که روحانیون آن را نوشته باشند. موضوع وقتی جالب‌تر می‌شود که می‌بینیم که در چند مورد مطالبی در محکومیت عکاسی نوشته می‌شود اما در عین حال ملاها خودشان جلوِ دوربین عکاسی می‌نشستند.

تبرستان www.tabarestan.info

س. حال به سال‌های دههٔ ۱۳۳۰ می‌رسیم: استودیوهای کوشان هنوز کار می‌کنند، تأثیر سینمای هند با رقص و آوازهایش افزایش یافته‌است، و سینمای تجارتی ایران با ساموئل چیکیان حرکتی جهشی پیدا می‌کند.

ج. شخصاً هیچ وقت علاقه‌ای به سینمای او نداشتم. اما روی هم رفته من و او همکار هستیم و من به "کپی کار" شرافتمندی که در او است احترام می‌گذارم.

س. مقصودم این بود که در آن سال‌ها شاهد همزیستی دو جریان در سینمای ایران بودیم: یک سینمای تجاری با فیلمسازی همچون سیامک یاسمی، ساموئل خاچیکیان و مجید محسنی و یک سینمای روشنفکرانه‌تر که کسانی مثل خود شما، فریدون رهنما، ابراهیم گلستان و هوشنگ کاوسی نماینده‌اش بودید.

ج. در برابرِ هجوم فیلم‌های ملودرام ساز و آوازدار که سینما را فرا می‌گرفت واکنش‌هایی وجود داشت. بگذارید از تجربهٔ خودم بگویم. من در آذر ۱۳۲۸ به ایران بازگشتم. هفتهٔ بعدش اولین سینه کلوب ایران به نام «کانونِ ملی فیلم» که از سینما دوستانی مثلِ مجید رهنما و عبدالله حبیبی تشکیل می‌شد، افتتاح گردید و ما از فیلم‌های سفارتخانه‌های خارجی استفاده می‌کردیم. ابتدا ایرانی‌های فرانسوی زبان و خارجی‌ها تا حدی از ما استقبال کردند و بعد، از سال ۱۳۲۹، روشنفکران چپ هم از ما حمایت کردند. در این بین از من خواستند که در نشریات حزب توده نقد سینمایی بنویسم. من هم هر آنچه را که یاد گرفته بودم با خود آوردم: مآخذ من ژرژ سادول /George Sadoul و آندره بازن /André Bazin بودند.

س. این مقالات در مورد سینمای ایران بودند یا سینمای اروپا؟

ج. از اول تصمیم گرفتم که راجع به سینمای ایران هم بنویسم. با نهایت فروتنی باید بگویم که

من یکی از نخستین منتقدانِ جدی در ایران هستم. از سوی دیگر سینه کلوپ نخستین سازمانی بود که جشنوارهٔ سینمایی ترتیب داد. ما فیلم‌های کلاسیک برجستهٔ سینمای انگلستان (از جمله *هانری پنجم* اثر لارنس اولی‌وی‌یه) را که سفارت انگلیس در اختیارمان قرار می‌داد نمایش دادیم. سالِ بعد (۱۳۳۰) «یک هفته با سینمای فرانسه» را در سالنی که متعلق به کوشان بود برپا کردیم. فیلم *بودوی از آب رسته* اثر ژان رونوار Jean /Renoir هم در میانِ این فیلم‌ها بود.

تبرستان www.tabarestan.info

س. *تماشاگران فیلم‌های سینه کلوپ چه نوع افرادی بودند؟*

ج. در حقیقت افراد زیادی نبودند: تعدادی دانشجو، هنرمند، روشنفکر. فیلم‌های شوروی آدم‌های زیادی را به آن‌جا کشاندند.

س. *در آن زمان مجلهٔ سینمایی هم بود؟*

ج. چند تایی، که در نقطهٔ مقابل آن چه ما می‌کردیم بودند، چون که نمی‌فهمیدند که چرا به سینمای ملی توجه داریم. مثلاً *عالم هنر* به هزینهٔ استودیو «پارس فیلم» کوشان منتشر می‌شد و برای فیلم‌هایش تبلیغ می‌کرد. در این مجله بود که من «طرح تدوین تاریخ سینما در ایران» را به چاپ رساندم، که اولین کوشش برای ترسیم چشم‌اندازی از جریان فیلمسازی از سال ۱۹۰۰ به بعد بود (چهار شمارهٔ مجله در پاییز ۱۳۳۰).

س. *سرانجام سینه کلوپ چه شد؟*

ج. وقتی که در شهریور ۱۳۳۰ راهیِ فرانسه شدم کارش متوقف شد. در این میان ما به «فدراسیون آرشیوهای فیلم» در پاریس پیوسته بودیم که فیلمخانه‌های تمامِ جهان عضو آن بودند و می‌توانست فیلم‌های خارجی در اختیارِ ما قرار دهد. در تهران هم چند نسخهٔ قدیمی و کمیاب متعلق به مجموعه‌ای خصوصی را خریده بودیم که در میان آنها فیلم‌های نیبه *لونگن*، *راهزن سیاه*، *سلطان جاز* و *خانهٔ اسرار* وجود داشتند که این آخری را فولکوف Volkov/ با همکاری شارل وانل Charles Vanel/ در ۱۳۰۱ در پاریس ساخته بود. متأسفانه، در غیبت من تمام گنجینهٔ ما با تمام این نسخه‌ها و ۲۰۰ فیلم دیگر در آتش سوختند.

در فرانسه، به کمک هانری لانگوا Henri Langlois/ به سمتِ دبیر اجرایی «فدراسیون آرشیوهای فیلم» منصوب شدم و شش سال در سینما تک پاریس در خیابان مسین Messine/ ماندم.

س. در چه سالی به ایران بازگشتید؟

ج. در ۱۳۳۶. و این بار سعی کردم که فیلم بسازم، فیلم جنوب شهر را بر اساس سناریویی از جلال مقدم در سال ۱۳۳۷ ساختم. در این فاصله، فیلمی از زاهد به نمایش در آمد به نام *چشم به راه* که در آن کشتارگاه‌های جنوب شهر تهران و کودکان را نشان می‌دادند که تکه‌های گوشت جمع می‌کردند. کوششی نادر برای دستیابی به رئالیسم در سینمای بُنجل. *جنوب شهر* پنج روز بعد از نمایش گرفتار سانسور شد. نکتهٔ جالب این است که گروهی از فیلمسازان می‌گفتند «اگر غفاری موفق شود شاید ما هم بتوانیم گامی به سوی سینمای بهتر برداریم». اگر فیلم مرا توقیف نکرده بودند سینمای ایرانی در سال ۱۳۳۷ متولد می‌شد و نه یازده سال بعد از آن. من به گمانِ خودم فیلمی نئورئالیستی ساخته بودم، اما حکومت وقت آن را سیاسی می‌دانست...

www.tabarestan.info

س. سینماگران مهم آن زمان چه کسانی بودند؟

ج. ابراهیم گلستان که فیلم‌های مستند جالبی در مورد نفت ساخته بود و با پولی که از کنسرسیوم نفت گرفته بود استودیوهای فیلمسازی خودش را ساخته بود. او در سال ۱۳۴۳ فیلم *خشت و آیینه* را در همین استودیوها ساخت. در این فاصله من سومین فیلمم *شب قوزی* (۱۳۴۲)، را تمام کردم و فریدون رهنما هم فیلم *سیاوش در تخت جمشید* را ساخت. فیلم من در شش سالن سینما در تهران به نمایش در آمد ولی مورد استقبال تماشاگران قرار نگرفت. گلستان هم مجبور شد سالنی اجاره کند ولی به فیلم او هم متأسفانه اقبالی نشد. به نظر من نگرش این فیلم‌ها برای جماعتی که به بنجل‌های مصری و هندی معتاد شده بودند بیش از حد نو بود. در حقیقت تنها جایی که می‌شد فیلم‌های خوب خارجی و ایرانی را دید سینه کلوپ من بود که در سال ۱۳۳۷ دوباره باز شده بود.

س. علل احیای سینمای ایرانی در سال ۱۳۴۸ چه بودند؟

ج. این حادثه اگر کمک افراد مختلفی نمی‌بود اتفاق نمی‌افتاد، از جمله رضا قطبی، رئیس تلویزیون. سینماگرانی مانند مصطفی فرزانه، ساسان ویسی و من در پیرامون قطبی بودیم. یکی از نخستین کسانی که از کمک تلویزیون بهره‌مند شد ناصر تقوایی بود که فیلم به لحاظ سیاسی بسیار جسورانهٔ *آرامش در حضور دیگران* (۱۳۴۸) را ساخت. در این فاصله وزارت فرهنگ ایران فیلم *گاو* را به کارگردانی داریوش مهرجویی ساخت که به هنگام نمایش توقیف شد. سال ۱۳۴۸ همچنین سالِ تهیهٔ *قیصر* مسعود کیمیایی است.

س. پس به عقیدهٔ شما موفقیت تازهٔ سینمای ایران اساساً مدیون تأسیس تلویزیون ملی است؟

ج. نه. کمک وزارت فرهنگ و تلویزیون را آگاهی و بیداری فیلمسازان ایرانی نیز همراهی می‌کرد. بخش خصوصی نیز از خواب بیدار شده بود. از سوی دیگر کوشش‌های مکرر ما در «کانون فیلم» که در این فاصله بدل به «فیلمخانهٔ ملی ایران» در درون وزارت فرهنگ شده بود، رفته رفته به بار می‌نشست. همه فهمیده بودند که می‌توان در عرصهٔ سینما موفق شد. فریدون هویدا که با نشریهٔ *کایه دو سینما /Cahiers du cinéma* همکاری می‌کرد توانست از طریق آشنایانش در دولت وقت نقشی مهم در ارتقای سینمای ایران بازی کند. بی‌تردید انرژی عجیب رضا قطبی را هم نباید از یاد برد که به ما فرصتِ کسبِ این آگاهی را داد.

www.tabarestan.info تبرستان

س. نکتهٔ قابل توجه این است که غالبِ افرادی که نام بردید تربیت غربی داشتند. قطبی تحصیل کردهٔ اکول سانترال پاریس بود، فریدون هویدا از دانشگاه پاریس دکترای حقوق گرفته بود، و سینماگرانی مانند مهرجویی در اروپا یا آمریکا تربیت شده بودند.

ج. کاملاً. مورد مهرجویی بسیار گویاست. او در UCLA فلسفه خوانده بود، اما نگاهش به جانب سینما بود. سال ۱۳۴۸ سالِ شروع این حرکت تازهٔ سینماگرانی است که در غرب تربیت شده بودند و به پیدایش سینمای نو در ایران یاری رساندند.

س. در همین دوره است که فیلم‌های ایرانی در جشنواره‌های جهانی شرکت می‌کنند.

ج. واقعهٔ بسیار مهمی بود. در ۱۳۴۳ فیلم شب *قوزی* من به فستیوال کن /Cannes می‌رود و فیلم کوتاه احمد فاروقی، به نامِ سپیده *دم سوسک شاخدار*، در همان فستیوال جایزهٔ جوانان را به دست می‌آورد. در سال‌های دههٔ ۱۳۵۰، برای اولین بار «هفتهٔ سینمای ایران» در پاریس برگزار می‌شود. فیلم مهرجویی، *گاو*، هم، با این که در ایران ممنوع بود، مخفیانه نمایش داده شد تا در فستیوال فیلم شیکاگو شرکت کند، و توانست در این جشنواره جایزه بگیرد.

س. باید از فروغ فرخزاد و فیلم *خانه سیاه است* نیز یاد کرد.

ج. این فیلم کاری استادانه است. فرخزاد اولین زن سینماگر ایران است و توانست جایزهٔ اول فستیوال اوبرهاوزن /Oberhausen را به دست آورد.

س. در پایان دههٔ ۱۳۴۰ و آغاز دههٔ ۱۳۵۰، به برکتِ کارهای فارغ‌التحصیلانِ IDHEC (مؤسسهٔ مطالعات عالی فرهنگی) و «مدرسهٔ فنونِ سینمایی لندن» که به ایران می‌آیند شاهد نُضج گرفتن سینمای روشنفکری هستیم.

ج. کاووسی و فرزانه هم فارغ‌التحصیلان IDHEC بودند. کاووسی به عنوان منتقد نقشی مهم بازی کرد، چون که سینمای بد ایران را تعقیب می‌کرد. در میان چهره‌های تازهٔ سینمای ایران در اواخر دههٔ ۱۳۴۰ می‌توان از آوانسیان نام برد که چشمه (۱۳۴۹) را ساخت، از کیمیاوی با فیلم‌های *مغولها* و *باغ سنگی*، و هژیر داریوش با *بیتا*. کیمیاوی و داریوش هر دو در IDHEC درس خوانده بودند، حال آن که اوانسیان فارغ‌التحصیل مدرسهٔ لندن بود.

www.tabarestan.info تبرستان

س. واقعهٔ مهم دیگر در سال‌های دههٔ ۱۳۵۰ برپایی جشنوارهٔ فیلم در ایران است.

ج. ابتدا جشنوارهٔ فیلم کودکان برپا شد، بعد هم بخش سینمای جشن هنر شیراز بود که فیلم‌ها را در آن جا بدون سانسور نمایش می‌دادند. دست آخر هم فستیوال فیلم تهران بود در سال ۱۳۵۱. من مدیر اولی بودم و بعد هژیر داریوش جانشین من شد.

س. در این جا هم شاهد تماس با غرب از رهگذر ورود فیلم‌های خارجی و ملاقات با کارگردانان و هنرپیشگان غربی در ایران هستیم.

ج. درست است. در آن زمان تماس و گفت‌وشنودی واقعی بین سینماگران ایرانی و همکاران غربیشان برقرار شد.

س. سینمایِ ایرانِ قبل از انقلاب را چگونه توصیف می‌کنید؟

ج. در این زمان سینماگران برجسته‌ای وجود داشتند: بهرام بیضایی با *رگبار* (۱۳۵۰) و سهراب شهید ثالث با *طبیعت بیجان* (۱۳۵۴). علت آن بود که تلویزیون ملی ایران یکی از حامیان واقعی جوانانی بود که می‌خواستند وارد این حرفه شوند. ناصر تقوایی، کارگردان سریال تلویزیونی معروف *دائی جان ناپلئون* (۱۳۵۶) کارش را پیش ما در تلویزیون با فیلم‌های مستند *زار* (۱۳۴۸) و *اربعین* (۱۳۴۹) شروع کرد. همان جا هم نخستین فیلم بلندش، *آرامش در حضور دیگران*، را ساخت که پیش از این از آن صحبت کردم و قطبی توانست، علیرغم فشار سانسور، آن را در جشن هنر شیراز نشان دهد. شهید ثالث هم به کمک وزارت فرهنگ و هنر، و به خصوص هژیر داریوش، فیلم *طبیعت بیجان* را ساخت که برای ذوق عمومی آن دوره فیلم بسیار سختی بود. بنابراین سازمان‌های رسمی با تهیهٔ این نوع فیلم‌ها دست به خطر بزرگی می‌زدند: این نگرش امروز در ایران برای ما باور کردنی

نیست. بخش فیلم «کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان» هم حساب جداگانه‌ای دارد. عباس کیارستمی کارش را در سال ۱۳۴۹ در "کانون" شروع کرد و در ۱۳۵۶ *مسافر* و فیلم فوق‌العادهٔ *گزارش* را ساخت. کسانی دیگر هم بودند که یا با کانون کار می‌کردند یا کارشان را از آن جا آغاز کردند: امیر نادری (در ۱۳۵۳) و بهرام بیضایی با فیلم کوتاه *سفر* (۱۳۶۱) که شاید شاهکار او باشد.

تبرستان www.tabarestan.info

س. در دههٔ ۱۳۵۰ شاهد انتشار اولین نشریات حرفه‌ای سینمایی هم هستیم.

ج. اولین مجلهٔ جدی سینمایی مجلهٔ فستیوال فیلم تهران بود به مدیریت هژیر داریوش. در کنارِ آن نقدهایی نیز در روزنامه‌های مختلف تهران چاپ می‌شدند: رفته رفته افراد به نقد سینمایی روی می‌آوردند. همچنین به تدریج کتاب‌هایی دربارهٔ سینما و فیلمنامهٔ فیلم‌های خارجی انتشار می‌یافتند.

س. برنامه‌های بزرگداشت سینماگران خارجی و فیلم‌های کلاسیک تاریخ سینما نیز افزایش یافتند.

ج. کاملاً. ما، با کمک فیلمخانهٔ ایران، هفتهٔ سینمای فرانسه، هفتهٔ سینمای ایتالیا، هفتهٔ سینمای آمریکا و نیز برنامه‌ای منظم برای نمایش نسخه‌های اصلی فیلم‌های سینماگران بزرگ ترتیب دادیم. این کار امکان تماشای فیلم‌های خارجی غیر تجاری را فراهم می‌کرد.

س. نظرتان راجع به سینمای ایران پس از انقلاب چیست؟ به عقیدهٔ شما آیا این سینما هنوز تحت تأثیر غرب است؟

ج. مسلم است که ریشه‌های سینمای پس از انقلاب در کوشش‌هایی قرار دارد که از سال ۱۳۳۰ برای نیل به یک فرهنگ سینمایی انجام گرفتند و نیز در فیلم‌هایی که از سال ۱۳۳۷ به بعد ساخته شدند. مورخان کنونی می‌پذیرند که در حدود ۳۰ فیلمِ قابل عرضه در غرب در بیست سالهٔ قبل از انقلاب ساخته شدند.

اما سینمای پس از انقلاب فوق‌العاده قابل توجه است و حدودِ ده فیلم برجسته در آن دیده می‌شود. به عقیدهٔ من آموزه‌های استادان بزرگ خارجی (روسیلینی، جیت رای، کوروساوا، هیچکاک، فلینی) راهنمای سینماگران ایرانی در این دوره بوده است، کسانی همچون کیارستمی، محسن مخملباف، کیومرث عیاری یا رخشان بنی اعتماد.

تبرستان
www.tabarestan.info

تحولات موسیقی ایرانی

گفت‌وگو با ژان دورینگ*

س. ایران از مراحل مدرنیتهٔ غربی نگذشته است. در عین حال کمابیش به نظر می‌رسد که تاریخ فرهنگی معاصر آن نشانه‌هایی از این مدرنیته بر خود دارد. به عقیدهٔ شما خطوط عمدهٔ برخورد ایران با ارزش‌های فرهنگی جهان مدرن در قلمرو موسیقی چه هستند؟

ج. اول باید منظورمان را از مفهوم "مدرنیته" در عرصهٔ موسیقی روشن کنیم، چون که به نظر نمی‌رسد که موسیقی‌دانان ایرانی "پدیده‌های نو" را در موسیقی، "مدرنیته" تلقی کرده باشند. مثالی می‌زنم: گفته می‌شود که وقتی موسیقی‌دانان دربار قاجار برای اولین بار پیانو را دیدند فکر کردند که این هم‌سازی است مثل بقیهٔ سازها، همان طور که عبدالقادر مراغی هم، در قرن نهم هجری از ارگ یاد می‌کند بی‌آن که آن‌را سازی مدرن بداند. این مسئله وقتی عجیب‌تر می‌نماید که می‌بینیم که خود شرقی‌ها ارگ را نمونه‌ای از سازهای افسانه‌ای می‌دانند که نوعی موسیقی افلاکی را پخش می‌کند. ارگ کلیساهای غربی در حکم نوعی ساز آسمانی است، و این تمام معانی مدرن بودن را از آن می‌گیرد، مدرن بودن به مفهومِ سازی اساساً "فنی" که محصول اسطورهٔ مدرنیته است. چه که عده‌ای قویاً گمان می‌کنند که مفهوم «مدرنیته» با مفهوم «تکنیک» یا فن ملازمه دارد. من نمی‌توانم بدانم که

---

* ژان دورینگ /Jean During متخصص موسیقی آسیای صغیر است. آثار او در باب نظریه و تاریخ موسیقی شرقی است. او محقق و مدرس موسیقی قومی در موزهٔ مردم‌شناسی پاریس است و چند کتاب در زمینهٔ موسیقی عرفانی نوشته است.

در سر کسانی که شاهد ورود اولین پیانو به ایران بودند چه می‌گذشته و چه فکری می‌کرده‌اند؟ آیا در نظر آنان پیانو دستگاهی فوق‌العاده پیچیده بود و بیشتر محصول صنعت نوین بود نه صنعتگری سنتی؟ یا این که صرفاً سازی عجیب و پیشرفته بود، همان تصوری که موسیقی‌دانان غربی از سازهای هندی داشتند؟ وقتی که ویولون آمد، موسیقی‌دانان ایرانی آن‌را به چشم سازی مدرن نگاه نمی‌کردند. در نظر آنان ویولون سازی غربی بود؛اما آیا این غرب جهانی خیالی و رؤیایی بود که ارزش‌های تازه را به همراه داشت؟ من این سؤال را مطرح می‌کنم و پاسخ آن‌را به متخصصان فرهنگ و اندیشهٔ ایرانی وا می‌گذارم.

www.tabarestan.info تبرستان

س. شما از سازهایی مثل پیانو و ویولون صحبت کردید. این سازها، مانند سینما، پس از سفرهای ناصرالدین شاه و مظفرالدین شاه به اروپا به ایران آورده شدند. سینما را در آن زمان چیزی کاملاً غربی می‌دانستند، چه از دیدگاه فنی و تکنولوژیک و چه از منظر معرفت شناسی. به عبارت دیگر، سینما محمل شیوهٔ تفکر خاص غرب مدرن بود. آیا می‌توان این حرف را در مورد ویولون و پیانو هم گفت؟

ج. در واقع جوابی به این سؤال نمی‌شود داد. آیا واقعاً ویولون از تار، ساز محبوب قاجارها کامل‌تر است؟ مطمئن نیستم. پیش از این سازها، که خاص موسیقی هنری بودند، سازهای برنجی ارکستر نظامی وارد ایران شده بودند. بنابراین نوع دیگری از موسیقی و نوع دیگری از ساز زمینه را قبلاً فراهم کرده بودند. اما سازهای ارکستر نظامی اختراع خود غربی‌ها نیستند. می‌دانید که ایرانیان قدیم قره نی و سرنا می‌نواختند، که هنوز هم در آسیای مرکزی نواخته می‌شوند، و از آنها در کنار نقاره در موسیقی نظامی استفاده می‌کردند. موسیقی نظامی را بعدها صلیبی‌ها و ترک‌ها به اروپا آوردند، و پس از آن به شکلی غربی شده به شرق بازگشت. پس ما نمی‌دانیم قاجارها چه تصوری از موسیقی نظامی غربی داشتند. شاید آن را هم نوعی تکنولوژی شبیه به تفنگ و توپ می‌دانستند یعنی یک تکنولوژی با قابلیت و کارایی بیشتر. با وجود این شاید هم برای آنها چیز خارق‌العاده‌ای نبود، چون که یک سنت موسیقی نظامی از قبل وجود داشت.

س. در واقع موسیقی و مارش نظامی تنها اشکال موسیقی غربی بودند که ایرانیان عصر قاجار می‌شناختند.

ج. در حقیقت طی نیم قرن آنها هیچ تصوری از موسیقی غربی جز همین موزیک نظامی نداشتند.

س. آیا حرفی از موزارت، باخ یا بتهوون شنیده بودند؟

ج. وقتی که این جریانات فرهنگ‌پذیری را بررسی می‌کنیم این مسئله را هم باید خوب بفهمیم. آنها فقط عناصر کوچکی را می‌دیدند و مجبور بودند که از همین چند عنصر کوچک برای خود تصوری ایجاد کنند که ضرورتاً نمی‌توانست "درست" باشد. این مسئله در مورد معاصران ما نیز صادق است. نخستین باری که کنسرتی از موسیقی قرون وسطی در دههٔ ۱۳۵۰ در دانشگاه تهران برگزار شد بسیار کسان با لحن شگفت زده و مبهوت گفتند: «این موسیقی که مثل موسیقی ماست!» مقصودم این است که حتی پس از یک قرن رابطه فرهنگی، آنها هنوز این موضوع را نفهمیده بودند، در حالی که یک ایستگاه رادیویی ایران در تمام طول روز موسیقی کلاسیک غربی روی موج اف ام پخش می‌کرد. اما این بخشی از موسیقی غربی بود که از ویوالدی /Vivaldi تا شومان /Schumann را در بر می‌گرفت و توجه عمده‌اش هم به بتهوون و هایدن /Haydn بود. آنها جنبه‌های عمدهٔ فرهنگ غربی را نمی دیدند و لذا، وقتی خواستند مدرن شوند، چون در برابر نوعی موسیقی که آنرا «علمی» می‌دانستند احساس حقارت می‌کردند، همه کار کردند تا موسیقی خودشان هم «علمی» شود. این را هم بگویم که شکاف میان «علمی» و «عملی» از قدیم و در تمام زمینه‌ها بوده است. در تجدد موسیقی ایرانی واقعاً هیچگاه چیز جدیدی نیست، اما لحظات خاصی وجود دارند که در آنها مسائل با شدت و حدت بیشتر طرح می‌شوند. موسیقی‌دانان ایرانی ضرورت ساختن یا پرداختن به نوعی موسیقی علمی را احساس کردند. اما با تعجب به دنبال مبانی علمی‌یی که در اختیار داشتند نرفتند، یعنی سعی نکردند که متون نظری اسلاف خود را بخوانند، کسانی مانند مراغی که به فارسی نوشته است یا صفی الدین ارموی که آثار خود را به زبان عربی پدید آورده است، بلکه در جست و جوی جزوه‌های مشق درجه سومی بودند که نظایرشان در این‌جا پیدا می‌شود. و بعد بر اساس تصوراتی که از موسیقی نظامی یا ابتدایی‌ترین شیوهٔ نوشتن پیش خود ساخته بودند سعی کردند که چیزی سر هم کنند. می‌توان گفت که منبع الهام موسیقی‌دانان ایرانی آغاز این قرن نوعاً موسیقی پایان قرن هژدهم غرب بوده است. یعنی آنها به دنبال هارمونی یعنی ایقاع و همخوانی بسیار کلاسیک بودند و نه بسیار پیشرفتهٔ مقلدان هایدن و بتهوون دورهٔ اول، و تازه می‌گویم مقلدان و نه آدم‌های جدی.

س. فرانسیس لومر /Francis Lemaire چه نقشی در رواج نظام نت‌نویسی و آموزش غربی در ایران بازی کرد؟

ج. احتمالاً لومر اولین کسی نیست که نت نویسی را وارد ایران کرد، اما به هر حال دوران نت

نویسی با او آغاز می‌شود. او مأموریت داشت که رهبران دستهٔ موزیک نظامی را تربیت کند، و این کار مستلزم تسلط نسبی بر تکنیک نوشتن، به معنای تنظیم، ایجاد هارمونی و تدوین ارکستر بود. بی‌گمان بسیار کسان شروع به یادگیری نت نویسی کردند و به این کار علاقه‌مند شدند. اما در این جا باید به مقاومت چشمگیر موسیقی‌دانان ایرانی در برابر نت نویسی نیز اشاره کنیم. در این خصوص می‌توان چند ماجرای ساده را تعریف کرد. آقا حسینقلی، که استاد بزرگ تار در عصر خودش بود، به کلنل وزیری، که بیشتر یک موسیقی‌دان نظامی بود نه نظامی موسیقی‌دان، برخورده بود و از او خواهش کرده بود که به پسرش، علی‌اکبر شهنازی معروف که در آن زمان ۱۵ سال داشت، مشق آواز با نت (سلفژ/ solfège) بیاموزد. پس از چند جلسه کلنل وزیری کار را رها کرد، چون که این جوان به یادگیری نت علاقه‌ای نداشت و در برابر آن مقاومت می‌کرد. این ماجرا را من همیشه در جمهوری‌های شوروی سابق، یعنی تاجیکستان یا ازبکستان، نقل می‌کنم، چون که اینها هم کلاً به نت نویسی و آواز همراه با نت علاقه و عادت ندارند. هر بار به آنها می‌گویم که هیچ یک از استادان من در ایران از آواز همراه با نت استفاده نمی‌کردند. علی‌اکبرخان هم استفاده نمی‌کرد. برومند کور بود، و هر چند که در آن وقت که چشمش می‌دید نت خوانی را یاد گرفته بود، اما بعداً به کارش نیامد. هیچ یک از خواننده‌های بزرگ ایرانی از روی نت نمی‌خوانند. مرجع آنان شعر است: طبق یک سنت هزار ساله، هر یک از آنان یک کتابچهٔ کوچک، حاوی اشعار مختلف، دارد. پیدا کردن ملودی هر قطعه، بدون استفاده از نت، و از راه تداعی صورت می‌گیرد. نت‌نویسی‌هایی هم که پدید می‌آیند در نهایت کاربرد بسیار فنی دارند و به کار آرشیو کردن می‌آیند و مطلقاً ارزش آموزشی ندارند. مسلماً در کُنسرواتوارها همیشه نوعی حالت شرطی و مشروط شده یا، نوعی ویترین وجود دارد؛ بالاخره باید روشی را دنبال کرد، و چون بچه‌ها را برای آهنگسازی یا رهبری ارکستر تربیت می‌کنند باید یک پایه و مبنای فنی داشته باشند؛ اما وقتی که وارد مسیر سنتی می‌شوند، دیگر از نت استفاده نمی‌کنند. این مسئله در مورد تمام کشورهای خاورمیانه و ماوراءالنهر نیز صادق است، حتی در آذربایجان که از نظر موسیقی بسیار تحت تأثیر روسیه است. بالاخره زمانی فرا می‌رسد که موسیقی‌دان وارد جهان سنت می‌شود و در آن جا دیگر به نت احتیاج ندارد. این وضع را در میان ایرانیان بیشتر مشاهده می‌کنیم تا در میان ترک‌ها و اعراب. به گمان من ایرانیان به لحاظ فرهنگی از نوشته گریزانند و بیشتر به انتقال شفاهی گرایش دارند که در موسیقی اصل اساسی است.

س. اجازه بدهید که کمی دربارهٔ وزیری صحبت کنیم که در برخوردهای ایران و غرب در

www.tabarestan.info تبرستان

عرصهٔ موسیقی نقشی اساسی دارد. او در حدود سال ۱۳۰۰، پس از این که در آلمان آواز همراه با نت و هارمونی را به خوبی فرا می‌گیرد، به ایران باز می‌گردد و دست به کارهایی کاملاً مُبدعانه می‌زند: می‌کوشد تا عناصر غربی را در آرایش ملودی‌های ایرانی وارد کند، و یک کتاب نظریهٔ موسیقی می‌نویسد. به عقیدهٔ شما اهمیت وزیری به عنوان واسطه‌ای فرهنگی در عرصهٔ موسیقی میان اروپا و ایران در چیست؟

ج. من مطمئن نیستم که وزیری یک واسطهٔ واقعی بوده است. به عقیدهٔ من این جریان مسیری کاملاً مستقیم را نپیموده است که از گذشته یکسره به مرحلهٔ بزرگ مدرنیته رسیده باشد. بلکه،بر عکس،مسیر آن به نوعی حلقوی و تا حدی شگفت انگیز بوده است. به گمان من ماجرای وزیری دیگر تمام شده است، هر چند که برخی از عناصر آن هنوز باقی مانده‌اند. در مورد نت‌نویسی، مسلم است که هر چند که تمام استادان هم آن را به کار نمی‌برند، اما در اصول با آن موافقند، درست همان‌طور که یک شاعر سنت شفاهی می‌گوید که نوشتن و ثبت شعر کار درستی است. از این جهت مسئله‌ای وجود ندارد، اما شیوه و دستگاهی که وزیری برای نوشتن موسیقی با سه چهارم پرده (که البته سه چهارم پرده نیستند) پیشنهاد کرد هنوز باقی مانده است، چون شیوه‌ای آسان برای ارائهٔ کارهاست. اینها قراردادهایی هستند برای کمک به نوشتن موسیقی عملی و تسهیل بحث. به نظر من وزیری نمی‌خواست مبانی را مورد تردید قرار دهد...

س. با این حال می‌خواست آنها را عقلانی کند. او نخستین کسی بود که خود آموز تار نوشت.

ج. او سعی کرد که به آموزش موسیقی نظم بدهد، اما اگر از دور به آن نگاه کنیم، بیشتر یک تقلید به نظر می‌رسد. وزیری هم می‌خواهد ایرانی بماند و هم میلی مبهم و نامشخص به داخل کردن چیزی از جایی دیگر دارد. بعد از این همه سال که او، علیرغم همهٔ جنجال‌ها، شاید از بعضی جهات نیز مفید بوده است، استادان سنتی، همچون برومند، به من می‌گویند که وزیری برای موسیقی سنتی یک فاجعه بوده است. چرا این را می‌گویند؟ خیال می‌کنم که علتش مخصوصاً این است که وزیری چیزی وارد موسیقی ایرانی کرد که آنها از آن خوششان نمی‌آید. مثلاً معروفی را ببینید. او هم تمام ردیف‌ها را ثبت کرده است. او تسلطی کامل بر آواز همراه با نت و فنون آن داشت و من تقریباً مطمئنم که او هم از روش وزیری برای آموزش مبتدیان استفاده می‌کرد. اما وقتی که صفحه‌هایش را گوش می‌کنید و شواهدی را که دربارهٔ او وجود دارند گرد می‌آورید می‌بینید که او کاملاً با روح

سنت هماهنگی دارد، حال آن که وزیری از همان اول در مقابل سنت قرار می‌گیرد، مسئله‌ای که از خود موسیقی مهم‌تر است. وقتی که به ساخته‌های وزیری گوش می‌کنید از یک سو شاهد مهارت‌های فنی هستید که، با کمال شگفتی، هنوز هم اجرا می‌شوند چون که موسیقی‌دانان به مهارت فنی نیاز دارند و «ردیف» سنتی فرصت کار فنی را به آنان نمی‌دهد. اما این قطعات کاملاً متفاوتند و مجموعهٔ جداگانه‌ای را تشکیل می‌دهند. هیچ‌وقت نمی‌بینید که آهنگسازی یک «گوشه» را با قطعه‌ای از وزیری در هم بیامیزد. از سوی دیگر، مجموعه‌ای دیگر هم وجود دارد که در *متد ویولون* می‌بینید این مجموعه، که شامل تصنیف‌ها، پیش درآمدها و رنگ‌هاست، کاملاً بر مبنای سرمشق سنتی قرار دارد، اما علاقه‌ای در کسی بر نمی‌انگیزد. این قطعات نمونهٔ واقعیِ سنت‌گرایی عادی و ساده انگار هستند. هیچ چیز قابل توجهی در آنها نیست. در حالی که بیست رنگ درویش خان همگی در فهرست بهترین‌های موسیقی سنتی ایرانی جای دارند، آثار وزیری هیچ جایی در میان آنها ندارد: موسیقی‌دانان سنتی هیچ‌گاه اعتباری برای وزیری قائل نبودند.

www.tabarestan.info تبرستان

س. اما آیا به عقیدهٔ شما تأسیس هنرستان موسیقی به لحاظ فرهنگی گام مهمی نبود؟

ج. مسلماً، اما نقش یک مدرسهٔ موسیقی در کل فرهنگ ایرانی چیست؟ قبل از هر چیز به گمان من چنین مدرسه‌ای موسیقی را در فرهنگی که همواره با سوءظن به آن نگاه کرده است رسمیت می‌بخشد. این کار امتیازاتی دارد و درها را باز می‌کند. من کسانی را می‌شناسم که پدرشان رانندهٔ تاکسی بوده‌اند و خودشان موسیقی‌دانان فوق‌العاده‌ای شده‌اند، در حالی که شرایطشان هرگز اجازهٔ ورود به این عالم موسیقی را به آنها نمی‌داد،عالمی که ورود به آن در انحصار نخبگان بورژوا بود. بنابراین هنرستان موسیقی نقش بسیار مثبتی بازی کرد، اما در عین حال گاهی هم به سمت همگانی سازی موسیقی می‌رفت، و همگانی سازی به ابتذال می‌انجامد. وقتی که به قطعات درویش خان گوش می‌کنید، می‌بینید که بسیار دقیق و لطیف هستند، حال آن که ساخته‌های وزیری بسیار پیش پا افتاده‌اند. این پیش پاافتادگی موسیقی وزیری موجب پیدایش اشکال پیش‌پا افتادهٔ دیگری شده است که در موسیقی ایرانی شنیده می‌شوند.

س. از درویش‌خان نام بردید. اگر ممکن است راجع به این جریان دوم موسیقی ایران که درویش‌خان و عارف نمایندگان آن در آغاز قرن بیستم هستند صحبت کنید. درویش‌خان یکی از نخستین کسانی است که قطعاتی برای موسیقی عامه تصنیف کرد و خودش هم اولین کسی بود که کنسرت عمومی داد.

ج. درویش‌خان کاملاً در چهار چوب سنتی قرار دارد، اما با موسیقی متفاوتی مواجه شده

است. خیال می‌کنم که او بلد بود پیانو بزند و می‌دانیم که وقتی به سفارت انگلستان پناهنده شد (چون که برایش دردسر درست می‌کردند)، محبت همسر سفیر را جلب کرد و آن دو چند قطعهٔ مجلسی که در آن زمان باب روز بود با هم اجرا کردند، به طوری که همه را مجذوب خود کرد. اما این حالتی که در درویش خان می‌بینیم همیشه وجود داشته است، یعنی همیشه در ایران موسیقی‌دانانی بوده‌اند که به سراغ انواع دیگر موسیقی می‌رفتند، چون که از آنها خوششان می‌آمد، تنها با این فکر که چیز متفاوتی را امتحان کنند. موردی را برای شما مثال می‌زنم: روزی یک استاد جوان تار از من پارتیسیون‌های موسیقی غربی قدیم را خواست که من داشتم و به من گفت: «موسیقی قشنگی است، می‌خواهم آن را با تار بزنم». این‌ها موسیقی دورهٔ رنسانس یا پیش درآمدهای باخ بودند. او برای تقویت کار خود ترجیح می‌داد که این موسیقی را بنوازد نه مثلاً کارهای وزیری را. هنرمندانی هستند که این نوع کارها را می‌کنند، اما هیچ نوع تعارضی با رویکردشان و مقاصدشان ندارند. و من فکر می‌کنم که در مورد درویش خان هم همین طور بود. او حتی چند پولکا /polka/ و مازورکا /mazurka/ هم نوشت، اما این کار هیچ تداخل جدی با کار اصلی او نداشت.

س. اما نفس اجرای کنسرت عمومی در حوزهٔ موسیقی ایرانی کاری مهم و معنی‌دار بود، به خصوص با توجه به خصلت این موسیقی که در اصل برای تعداد کمی از شنوندگان اجرا می‌شد.

ج. چون جامعه تغییر می‌کند و نیازها متحول می‌شوند، لحظه‌ای می‌رسد که هنرمند خود را در خدمت مردم قرار می‌دهد، حتی اگر که دستمزدش را از قدرتمندان بگیرد. دایره وسیع می‌شود، چون که جامعه تغییر کرده است. در این حال می‌توان گفت که هنرمند را تغییراتی که به صورتی طبیعی حادث می‌شوند با خود می‌برند. کنسرت‌های درویش خان ذوق هیچ کس را نیاشفتند، اما رفتار وزیری چنین می‌کرد. وزیری در صحنهٔ موسیقی ایرانی تا حدودی شبیه بتهوون است در صحنهٔ موسیقی غربی. فردی است که می‌آید و با «منی» وحشتناک که نیروهایش (تربیت اروپایی، عنوان کلنل و غیره) به آن پرو بال داده‌اند در وسط صحنه قرار می‌گیرد. در همه جا مردم نسبت به رفتار هنرمند حساس هستند. وقتی که از رفتار او خوششان می‌آید چشمشان را به روی خیلی چیزها می‌بندند. بسیاری از موسیقی‌دانان کلاسیک ایرانی به خاطر رفتار فردگرایانه و مستبدانه شان مورد بی‌مهری قرار گرفته‌اند، حال آن‌که سادگی و فروتنی عده‌ای دیگر و نزدیکیشان به مردم اعتبار آنان را افزایش داده است. به عقیده من سنت و مدرنیته را در این‌جا هم می‌توان یافت.

س. اگر مایلید در مورد جریان سوم مدرن سازی موسیقی ایرانی، که گریگوریان و مین‌باشیان نمایندگانش هستند، صحبت کنیم. گرایش این دو به جانب موسیقی عالمانه و بین‌المللی است. گریگوریان اولین کسی است که سوئیت‌های ایرانی نوشته است.

ج. این جنبشی است که با یک اختلاط و در هم آمیختگی («راپسودی») ایرانی شروع می‌شود و به‌تدریج در سر دیگر طیف به موسیقی‌دانان معاصر به اصطلاح «غربی» می‌رسد، بدین معنی که زبان آنها معاصر است. تفاوت زیاد میان این راپسودی سازان و کسانی مانند ایرج صهبایی که با اوج زبان عالمانهٔ غربی سخن می‌گویند وجود دارد، تا آن‌جا که برخی از اینان از کنسرواتوارهای غرب بیرون آمده‌اند. موقعیت این افراد نسبت به اصل فرهنگیشان تا حدودی شبیه موقعیت دبوسی /Debussy است که رسماً یک موسیقی‌دان "فرانسوی" است یا اشتوکهاوزن /Stockhausen که ظاهراً «آلمانی» است. هویت فرهنگی اینان در برابر زبانشان چیزی به حساب نمی‌آید. این نوع موسیقی‌دانان هم در ایران هستند. اما مسئلهٔ ناگوار این است که اینان مخاطب ندارند و هیچ کس به دنبال کار آنان نیست. من در تهران در میزگردی شرکت داشتم، در این میزگرد سه موسیقی‌دان سنتی (که نامشان را نمی‌برم) حضور داشتند و ده فارغ‌التحصیل کنسرواتوار که کار غیرسنتی می‌کردند، از همه نوع: موسیقی پیشرو، موسیقی کهنه و موسیقی مختلط. و این یک بی‌تناسبی کامل بود: ده تا در مقابل سه تا. این ده نفر از این شکایت داشتند که امکانات مناسب و نوازندهٔ نسبتاً ماهر به اندازهٔ کافی برای اجرا در ارکستر در اختیار ندارند. آن سه نفر دیگر (بی‌آن‌که بگویند) فکر می‌کردند که مردم به موسیقی این ده نفر علاقه‌ای ندارند. و حق هم با آنان بود. مردم فقط برای شنیدن موسیقی هنرمندان سنتی جمع می‌شوند. مثلاً وقتی که شجریان پس از پایان جنگ ایران و عراق کنسرت بزرگ خودش را برگزار می‌کرد، بلیت‌ها از مدت‌ها قبل پیش فروش شده بودند و بازار سیاه پیدا شد. موسیقی‌دانانی مثل او نیازی به حمایت دولت ندارند. به این ترتیب، موسیقی شبه اروپایی در موقعیت نامطلوبی قرار دارد، چون که حتی اگر لحن محلی ایرانی هم به خود بگیرد، باز هم در دایره‌ای بسته رشد می‌کند. وضعیت آسیای مرکزی از این جهت نمونه است: از سه نسل پیش شاهد ظهور نوعی موسیقی هستیم که «در ویترین» رشد می‌کند، یعنی استادانی شاگردانی را می‌پرورند و سپس آن شاگردان ساخته‌های آهنگسازان را در مقابل شاگردان یا استادان اجرا می‌کنند. و اعتبار این موسیقی در درون همین دایره است. کنسرت‌هایی دیده می‌شوند که در آنها ارکستر صرفاً برای خانواده یا دوستان آهنگساز ما می‌نوازد، حال آن‌که چند ساختمان دورتر در یک مجلس عروسی نوازندگان سنتی، بدون نیاز به هیچ اعانه‌ای،

www.iran-archive.com

مشغول اجرای برنامه هستند. شاید موسیقی‌دانانی همچون گریگوریان و مین باشیان خوشبخت بودند چون که فکر می‌کردند که رفته رفته به جهان مدرن نزدیک می‌شوند، یعنی به زودی مشابه آهنگسازان غربی را به همراه ارکسترهای بزرگ سمفونیک در ایران خواهند داشت. اما در مورد زمان اشتباه کردند: غالب این آهنگسازان موسیقی‌یی را تصنیف می‌کردند که از ۱۵۰ سال پیش از مد افتاده بود. این جدا افتادگی از زمان مسئلهٔ بسیار مهمی است. به هر تقدیر این آهنگسازان تولیدات کمی دارند، چون که تصنیف یک اپرا یا باله که شنونده‌ای ندارد آنها را دلسرد می‌کند. در عوض آنها راه سینما یا تلویزیون را پیدا کرده‌اند، چون که نمی‌توان از یک قطعه سولوی تار یا سنتور به عنوان موسیقی فیلم استفاده کرد.

www.tabarestan.info

س. خود این وضع پدیده‌ای تازه در چشم‌انداز موسیقی ایرانی است: موسیقی فیلم پدیده‌ای مدرن است.

ج. بالاخره این «مدرن‌هایی» که برای اجرای موسیقی ایرانی سوار اسب غرب شده‌اند علت وجودی خود را در صنعتی کاملاً مدرن که سینماست یافته‌اند. جای آنها در همین جاست. در مورد شیوهٔ ضبط موسیقی سنتی نو نیز وضعیت مشابهی وجود دارد: سابقاً موسیقی را با دستگاه‌های صوتی ضبط می‌کردند، اما حالا از دستگاه‌های تقویت کننده و تکثیر کننده و محفظه‌های اکو استفاده می‌شود، و موسیقی‌یی که از این راه پدید می‌آید برای کارهای رسانه‌یی بسیار مناسب است، اما اشتباه است اگر آن را با موسیقی سنتی یکی بدانیم.

س. ساخته‌های علیزاده و قطعاتی مانند نی‌نوا را چگونه می‌بینید؟

ج. من *نی‌نوا* را در زمرهٔ مختلط‌ها قرار می‌دهم. علیزاده موسیقی‌دانی با استعداد و خلاق است، اما مسلم است که او در چهارچوب مشخصی قرار نمی‌گیرد، چون که می‌خواهد تمام شیوه‌ها را همزمان در کار خود وارد کند (کهنه، نو، غربی، شرقی و غیره)، و این موضع در چهارچوب موسیقی سنتی قابل تداوم نیست.

س. رادیو هم در دگرگونی موسیقی ایرانی نقش داشته است، بدین معنی که ساخته‌های تکنیکی جای عمق پیام موسیقی سنتی را گرفته‌اند. در مورد تلویزیون نیز، که نوازندگان سنتی را وادار می‌کند تا تمپوی ردیف خود را تغییر دهند، وضع همین‌گونه است.

ج. درست است. گاه به همین دلیل استادان سنتی کنار گذاشته می‌شوند. مثلاً ادیب خوانساری

را از رادیو اخراج کردند، در حالی که او خواننده‌ای بزرگ بود با برنامه‌هایِ بسیار قوی، و برای انتقام از او تمام نوارهایش را هم پاک کردند. از طرف دیگر رادیو، باسفارش موسیقی و پرداخت پول آن و یا با همگانی کردن موسیقی سنتی ایرانی، نقش مهمی بازی کرد. اما به عقیدهٔ من حرکت نمادین برخورد میان موسیقی و رادیو روزی اتفاق می‌افتد که حبیب سماعی، استاد بزرگ سنتور، با مدیر رادیو در اعتراض به «آش شله قلمکاری» که پخش می‌کند مشاجره می‌کند و کشیده‌ای به او می‌زند. هنرمند، تکنوکرات را کتک می‌زند: برخورد میان دو فرهنگ. واقعاً آنچه او در موضع‌گیری مدیر رادیو می‌دید جنبه‌های عوام‌فریبانهٔ مدرنیته بود.

www.tabarestan.info تبرستان

س. به عقیدهٔ شما تأسیس تالار رودکی در سال ۱۳۴۷ یا برپایی جشن هنر شیراز چه نقشی در اشاعهٔ موسیقی استادان بزرگی مانند بهاری و تهرانی داشتند؟ به نظر شما تأثیر این حوادث بر محتوای اجرای سنتی موسیقی ایرانی چه بود؟

ج. در زمان شاه سابق موسیقی‌دانان سنتی سه گروه بودند: گروهی که حکومت شاه کنار گذاشته بود، گروهی که خود کنار رفته بودند، و گروه سومی که جایشان را در رسانه‌ها یافته بودند. با همهٔ اینها، به عقیدهٔ من کار خوبی بود که ایرانیان توانستند موسیقی سمفونیک و موسیقی ایرانی را در کنار هم ببینند. اما باید دید که ماجرا واقعاً از چه قرار بود. نخست سیاستی وجود داشت که می‌خواست همه چیز را غربی کند و از وسایل بسیار بزرگ استفاده می‌کرد. اما مطمئن نیستم که می‌شد از این وسایل برای موسیقی سنتی استفاده کرد. موسیقی سنتی ایرانی نیاز به وسایل کوچک، اما با بهترین کیفیت، دارد. به همین علت بود که «مرکز حفظ و اشاعهٔ موسیقی ایرانی» به ابتکار رضا قطبی (مدیر تلویزیون ملی ایران) و فرح دیبا تأسیس شد. حتی خود فرح دیبا درس تار می‌گرفت، که بسیار سمبولیک بود. اگر آن چیزهای پیرامونی وجود نمی‌داشتند این مرکز نمی‌توانست به کار خود ادامه دهد. بنابراین ناگزیر می‌بایست آنها را هم می‌پذیرفت. شاید ایرانی‌ها در این زمینه، در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۳۰ تا ۱۳۵۰ دچار نوعی خواب آلودگی بودند، اما دوباره بیدار شدند و خوب جان گرفتند، و من فکر نمی‌کنم که بتوان در مورد کشورهای پیرامون ایران چنین چیزی را گفت. سیاست ترک‌ها را نگاه کنید. سیاست رسمی در یک زمان معین محو تمام آثار موسیقی سنتی بود. در کشورهای ماوراءالنهر نیز وضع بر همین منوال بود. اولین پارتیسیون‌ها یعنی ترتیب‌های آواز موسیقی مقامی در آذربایجان برای پیانو نوشته شدند، چون که نوشتن پارتیسیون برای تار ممنوع بود. ضروریات غربی‌سازی را ببینید! خطر در ایران هیچ‌گاه تا بدین حد جدی نبود. در ظاهر

عوامل متعددی بودند که می‌توانستند موجب نگرانی در خصوص محو موسیقی سنتی ایران شوند، اما هیچ‌گاه تصمیمی جدی و اقدامی منظم برای محو این موسیقی وجود نداشت. از این جهت من فکر می‌کنم که ایرانی‌ها مردمانی هستند به لحاظ فرهنگی بسیار سنتی، چون که سنت را در درجهٔ دوم آن جذب کرده‌اند، و به همین علت می‌توانند تغییرات را تحمل کنند و می‌دانند که همواره تداومی وجود دارد. به همین ترتیب، تمام کسانی که در راه حفظ سنت فعال بوده‌اند، مانند مؤسس «مرکز»، افراد سنتی «در سطح درجه دوم» شده‌اند. اینان همیشه افرادی بی‌ریشه هستند. اما بی‌ریشه‌هایی هم وجود دارند که دیگر هیچ‌گاه ریشه نمی‌گیرند، مانند وزیری و کسانی که با درک ارزش قضیه ساکن قلمروی دیگر شده‌اند.

www.tabarestan.info تبرستان

س. اجازه بدهید از تمام آنچه گفته شد نتیجه‌ای بگیریم. نظرتان دربارهٔ موسیقی امروز ایران چیست؟ آیا شاهد ظهور پدیدهٔ «ستاره شدن» به شیوهٔ غربی هستیم؟ به خصوص منظورم خواننده‌هایی مانند شجریان و شهرام ناظری هستند.

ج. این وضع قبلاً هم وجود داشت، اما در محیط‌های کوچک. در واقع تفاوت اصلی در جای دیگر است. قبلاً هم خواننده‌ها وجود داشتند، اما صدای آنان را در آن واحد بیش از صد نفر نمی‌توانستند بشنوند. در آن زمان، اگر رسانه‌ها وجود می‌داشتند، هر یک از آن خواننده‌ها هم یک شجریان می‌بود. اما این هم هست که چیزی تغییر کرده است و آن را می‌توان از عواقب آشنایی با مدرنیتهٔ غربی دانست. مقصودم تصوری است که موسیقی‌دانان از نحوهٔ اجرای موسیقی دارند. افراد جسورتر می‌گویند: «ما با پیراهن، و نه با لباس رسمی، روی زمین می‌نشینیم و ساز می‌زنیم». این روش در تمام مشرق زمین معمول است. هندی‌ها به نگاه دیگران کاملاً بی‌اعتنا هستند و همانطور که هستند رفتار می‌کنند؛ به علاوه می‌توان پرسید که چرا هیچ‌گاه با تشکیلات مفصل به شیوهٔ غربی و به صورت گروهی به غرب نیامده‌اند و همیشه دو یا سه نفر بوده‌اند. در واقع هندی‌ها هیچ‌گاه به لحاظ موسیقی در مقابل غرب عقده نداشته‌اند. آنان یک نظریهٔ موسیقی‌یی در حد بالا پدید آورده‌اند؛ در حالی که ایرانی‌ها، ترک‌ها و عرب‌ها در قرون چهاردهم و پانزدهم و پس از آن صاحب چنین نظریه‌ای شدند، و بعد هم خود را در چهارچوب تجربه و عمل محبوس کردند. و وقتی که نگرش‌های عینی و علمی وجود نداشته باشند، عقده به وجود می‌آید. به همین خاطر است که امروز در ایران موسیقی «علمی» حلال است. و موسیقی غیرعلمی حرام. اما نمی‌توان گفت که یک قطعه سولو از سولوی یک نوازنده کاباره «علمی‌تر» است. ایرانی‌ها شجاعت آن را دارند که موسیقی خود را به شیوهٔ خودشان اجرا

کنند، اما آدم احساس می‌کند که در دوران جست‌وجو به سر می‌برند یا گاه می‌خواهند جبهه‌ای متحد را در مقابل غرب نشان دهند. با کمال تعجب، شاهد برپایی ارکسترهایی به شیوهٔ زمان سابق هستیم، یعنی خیلی مفصل و پر طول و تفصیل با موسیقی‌یی به نهایت منظم و بدون هیچ جایی برای اختیارات نوازنده. در این‌جاست که پرسش‌هایی مطرح می‌شوند. اینها چه کار می‌خواهند بکنند؟ آیا این وضع واقعاً از درون موسیقی ایرانی سرچشمه می‌گیرد؟ آیا پاسخ تازه‌ای به غرب است؟ آیا اعتراف به ناتوانی است؟

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

آشنایی با تئاتر مدرن در ایران

گفت‌وگو با آربی اوانسیان*

س. *نخستین برخوردهای ایرانیان با تئاتر مدرن کی روی داد؟*

ج. اول بهتر است از آشنایی اروپائیان با تئاتر مذهبی ایران صحبت کنیم، که متعلق به قبل از قرن نوزدهم است و از حیث روابط ایران و غرب هم در حوزهٔ تئاتر مهم است. اول بار شاردن در قرن هفدهم از نمایش مذهبی‌یی صحبت می‌کند که در ایران دیده بود؛ سپس در سال ۱۷۸۸ / ۱۲۰۳ هـ ق یکی از کارکنان انگلیسی «کمپانی هند شرقی» نقل می‌کند که تعزیه‌ای درباره شهادت حضرت قاسم در ایران دیده است. اما در خصوص سؤال شما باید گفت که میرزا حبیب اصفهانی و اعتمادالسلطنه، در اواخر قرن نوزدهم، نخستین مترجمان آثار نمایشی اروپایی به فارسی هستند. آنان نیز مانند آخوندزاده به جریان روشنفکری‌یی تعلق دارند که به ارزش‌های غربی توجه نشان می‌داد. با وجود این، علیرغم این توجه فزاینده به اروپا، تنها شهری که نقش یک قطب فرهنگی را برای ایران بازی می‌کند تفلیس، در جنوب روسیه، است. تفلیس در آن زمان شهر مهمی بود که هم حضور فرهنگ اروپایی در آن محسوس بود و هم با سرزمین‌های شرقی ارتباط داشت. تمام اخباری که به ایران می‌رسیدند از طریق تفلیس و باکو مبادله می‌شدند، و حتی استانبول هم از این جریان بی‌نصیب نمی‌ماند: تأثیر این دو شهر بر پایتخت عثمانی بسیار زیاد بود، و در عین حال خود استانبول هم کانونی شرقی برای نفوذ غرب بر روشنفکران

---

* آربی اوانسیان /Arby Ovanessian، کارگردان تئاتر و سینماگر ارمنی، در ایران زاده شده است. او سازندهٔ فیلم‌هایی همچون *چشمه*، *پیشبند مادرم*، و *ملاقات با روبرمامولیان* است.

ایرانی بود. آخوندزاده در مرکز این جریان میان شهرهای روسیه و ایران قرار داشت: تمام نمایشنامه‌های ایرانی‌یی که در قرن نوزدهم به تقلید از نمایشنامه‌های اروپایی نوشته شدند نطفه‌شان در تفلیس شکل گرفت. و نباید از نظر دور داشت که همین نوع تئاتر در استانبول هم پدید آمد.

س. این نمایشنامه‌ها به چه زبان نوشته می‌شدند؟

ج. ترکی، ارمنی و گرجی. آخوندزاده مستقیماً به ترکی می‌نوشت و کارهایش بعداً به فارسی ترجمه شدند. من از این دوره نمایشنامه‌هایی را دیده‌ام به زبان ترکی و خط ارمنی. بنابراین با گروه کوچکی از روشنفکران ایرانی روبه رو هستیم که از طریق استانبول، تفلیس و باکو با غرب در تماس هستند، و این نمایشنامه‌ها را با هم می‌خوانند و به طور خصوصی اجرا می‌کنند. ایرانیان، ترک‌ها و ارمنی‌ها متقابلاً بر یکدیگر تأثیر گذارده‌اند. نخستین تئاتر مدرنی که در منطقه پا گرفت، گروه تئاتری بود که نیای پیتویف /Pitoëff در تفلیس تشکیل داد. چون خانوادهٔ پیتویف بسیار ثروتمند بودند و جد آنها هم عاشق تئاتر بود، تصمیم گرفت تئاتری بسازد که تمام اقلیت‌ها بتوانند متن‌هایشان را در آن اجرا کنند. بنابراین برنامه‌ها به ترکی، روسی و گرجی بودند. از این زمان بود که روشنفکران ایرانی شروع به ارائهٔ کارهایشان کردند. تأثیر خارجی‌یی که در این نمایشنامه‌ها احساس می‌شد بیشتر متعلق به گوگول /Gogol بود نه مولی یر. نمایشنامه‌های تبریزی، ملکم‌خان و آخوندزاده به رویزور /le Revizor (بازرس کل) گوگول شباهت دارند، چون که احساس می‌کردند که به لحاظ سیاسی به او نزدیک‌تر هستند. در این زمان ملکم خان در استانبول بود و به شدت تحت تأثیر اپرا و تئاتر مدرن قرار داشت.

در سال ۱۳۰۶ هـ.ق شاهد اجرای تئاتر مدرن در محلهٔ ارامنهٔ جلفای اصفهان هستیم. در این تاریخ گروه‌های تئاتری در جلفا پا می‌گرفتند و ارامنه شب‌ها به دیدن نمایش می‌رفتند. بدون شک این نخستین جنبش تئاتری مدرن در ایران است. این برنامه‌ها با چنان استقبالی مواجه شدند که ظل السلطان، حاکم اصفهان، دستور داد تا برنامه‌هایی هم به زبان فارسی فراهم شوند و اولین نمایش فارسی در این زمان یک نمایش رو حوضی بود. اما جالب این است که غالب هنرپیشه‌ها ارمنی بودند. به نظر می‌رسد که تئاتر مدرن در ابتدا بیشتر مورد قبول اقلیت‌های دینی و زبانی قرار گرفت و این روند تا انقلاب مشروطه ادامه یافت.

س. ارامنه چه نوع نمایش‌هایی اجرا می‌کردند؟

ج. برنامه‌ها بسیار متنوع بودند. هم شکسپیر را اجرا می‌کردند، هم رو حوضی و هم

کمدی‌های اروپایی. این هنرپیشه‌ها بعدها در پیدایش نوعی تئاتر ایرانی خاص اصفهان، که ارحام صدر نماینده آن بود، مؤثر بودند. بنابراین تئاتر مدرن در ایران اولین بار نه به پایتخت، که به اصفهان آمد. در تهران، در آن زمان، در تکیه دولت تعزیه اجرا می‌شد. صحنهٔ دارای پرده و فنون تئاتری مدرن وجود نداشت. اما رفته رفته نمایشنامه‌های مکتوب به شکل کما بیش مدرن نوشته شدند مانند *حکام جدید*، *حکام قدیم* (۱۲۸۶ ش) نوشتهٔ مرتضی قلی فخری و *استاد نوروز پینه‌دوز* (۱۲۹۳) نوشتهٔ میرزااحمد محمودی. این متن‌ها بسیار عامیانه هستند. موضوع‌های آنها غالباً اقتباس از نمایشنامه‌های اروپایی و به سبک *تارتوف* /Le Tartuffe مولی یر نوشته شده‌اند؛ در آنها همیشه ایرانی‌یی را می‌بینیم که از اروپا برگشته است و ارزش‌های غربی را به نمایش می‌گذارد.

www.tabarestan.info تبرستان

س. مهم‌ترین نمایشنامه‌های پایان دوران قاجار و آغاز دورهٔ رضاشاه کدام‌ها هستند؟

ج. در پایان دوران قاجار دو اقدام مهم در زمینهٔ تئاتر در تهران تحقق می‌یابد. اول، ایجاد«تئاتر ملی» است به دست سیدعبدالکریم محقق‌الدوله، که ترجمه‌های فارسی مولی‌یر را که مخصوصاً برای تماشاچیان ایرانی تنظیم شده بودند، به روی صحنه می‌آورد؛ دیگری، پس از تعطیل «تئاتر ملی» و چهار سال پیش از کودتای رضاشاه، تشکیل گروه تئاتریِ دیگری است به نام «شرکت کمدی ایران»، زیر نظر سید علی نصر. این گروه تخصصشان در کمدی بود. از نمایش‌هایی که این گروه اجرا کرد می‌توان از *راسپوتین* و *تارتوف شرقی* نام برد.در زمان رضاشاه، سه نمایشنامهٔ مهم می‌بینیم: *جعفرخان از فرنگ برگشته*، اثر معروف حسن مقدم؛ *جیجک علی‌خان*، کار ذبیح بهروز؛ و *سرانجام پروین دختر ساسان* و *مازیار* از صادق هدایت. نویسندگان این آثار مستقیماً تحت تأثیر غرب بودند، به خصوص هدایت که تئاتر غربی را به خوبی می‌شناخت و از شکل آن برای کار بر روی موضوع‌های کاملاً ایرانی و حتی ملی استفاده کرد.

س. چه مؤسسات تئاتری‌یی در زمان رضاشاه تأسیس شدند؟

ج. در اوایل چیزی نبود. سیرک‌ها برای اجرای برنامه‌های تئاتری هم به کار می‌رفتند. نمایش‌هایی هم در هوای آزاد در سفارت شوروی در تهران اجرا می‌شدند. گمان می‌کنم که یکی از اولین نمایش‌های غربی که در تهران به روی صحنه آمد کاری بود از پاپازیان /Pâpâziân، هنرپیشهٔ ارمنی الاصل شوروی. او اُتللو اثر شکسپیر، را به زبان روسی و با کمک صادق بهرامی و لرتا، هنرپیشه‌های جوان ایرانی، در سیرک روی صحنه برد. این نمایشنامه به چند زبان اجرا شد: فارسی، ارمنی و روسی. در این زمان، نمایش‌های

روحوضی بسیاری هم در جشنها و عروسی‌ها اجرا می‌شدند. روحوضی نمایشی نوعاً ایرانی است، اما، به خصوص به لحاظ صحنه آرایی، مستقیماً ملهم از تئاتر غربی است.

به تدریج برخی از روشنفکران وارد کار تئاتری شدند، مخصوصاً مارکسیست‌ها که تحت تأثیر شوروی بودند. در این جا باید از عبدالحسین نوشین نام برد که *اتللو* را ترجمه کرد و گروه تئاتری خودش را برپا کرد. او قبلاً در گروهی کار کرده بود به نام «جامعهٔ بارید» که در ۱۳۰۶ تشکیل شده بود و هنرپیشگانش ملوک ضرابی، محسن سهیلی و سیف‌الدین کرمانشاهی بودند. سیف‌الدین کرمانشاهی در باکو و تفلیس فن صحنه‌آرایی خوانده بود و در سال ۱۳۱۰ استودیویی تأسیس کرد به نام «استودیوی درام کرمانشاهی» که نمایشنامه‌هایی مانند *یوسف و زلیخا* را در آن اجرا می‌کرد.

www.tabarestan.info تبرستان

س. در این زمان چه نوع نمایش‌های دیگری اجرا می‌شد؟

ج. بیشتر آنها کمدی یا ملودرام بودند، یا نمایشنامه‌هایی که در باکو اجرا می‌شدند یا نمایشنامه‌های عامیانهٔ انگلیسی و فرانسوی که به فارسی ترجمه شده بودند. پس از جنگ جهانی دوم تئاتر جدی‌تر شکل گرفت که گروه‌های تئاتری نوشین و خیرخواه بانی آن بودند. نوشین زبان فرانسوی می‌دانست و فرهنگ غربی را می‌شناخت و با تئاتر بولوار (نمایش سبک عامیانه) آشنا بود.

س. بنابراین مردم ایران به تدریج تئاتر مدرن را کشف می‌کردند.

ج. بله، و عجیب آن که رفته رفته زنان بدون چادر به دیدن تئاتر می‌آمدند. به تدریج هم به عنوان هنرپیشه روی صحنه ظاهر می‌شدند. یکی از نخستین زنانی که به کار بازیگری پرداخت عصمت صفوی بود که در نوجوانی وارد تئاتر شد. نوشین و خیرخواه نمایشنامه‌های پانییول /Pagnol، پریسلی /Priestley، برنارد شاو و مترلینگ را روی صحنه آوردند. *پرندهٔ آبی* مترلینگ مورد استقبال زیاد جماعت شهری مرفه (بورژوازی) قرار گرفت. آنان این اثر را کاری انقلابی می‌دانستند، حال آن که در غرب دیگر کسی آن را نمی‌پسندید. این بورژوازی روشنفکر، که به لحاظ سیاسی و فرهنگی در دورهٔ رضاشاه پرورش یافته بود، نگاهی دلشده و نوستالژیک به غرب داشت.

س. منظورتان این است که احساس می‌کرد که به لحاظ زمان عقب است؟

ج. دقیقاً، برای این که از چیزی تقلید می‌کرد. این نوعی دلشدگی و نوستالژی است.

س. *هنرپیشه‌های معروف این دوره چه کسانی هستند؟*

ج. معروف‌ترین هنرپیشهٔ زن در آن زمان خانم لرتا بود. از نصرت کریمی و مهین اسکویی هم می‌توان اسم برد. شوهر مهین اسکویی بعدها کارگردان تئاتر شد. بیشتر هنرپیشه‌ها کار تئاتر را نزد نوشین یاد گرفته بودند. هیچ کس در آن زمان درس تئاتر نمی‌خواند، حین کار و سر صحنه یاد می‌گرفتند. کسانی که در غرب تئاتر دیده بودند یا چیزی دربارهٔ تئاتر خوانده بودند همانها را به دیگران یاد می‌دادند.

تبرستان www.tabarestan.info

س. *موضع دولت نسبت به تئاتر مدرن در ایران چه بود؟*

ج. دولت پهلوی، برای جلوگیری از هر گونه فعالیت «انقلابی» رفته رفته به محتوای نمایشنامه‌ها توجه نشان می‌داد. سانسور برقرار بود، تا آن جا که حتی از هنرپیشه‌های نمایش‌های روحوضی هم می‌خواستند که متن کارشان را بنویسند و فی‌البداهه بازی نکنند. پس از کودتای مرداد ۱۳۳۲ عده‌ای از دست اندرکاران تئاتر که گرایش‌های کمونیستی داشتند کشور را ترک کردند. از این میان، لرتا، نوشین و اسکویی‌ها به شوروی رفتند و نصرت کریمی به پراگ. پدیدهٔ مهمی که در این زمان ظهور کرد تئاتر رادیویی بود که کاملاً در اختیار و زیر نظارت دولت بود و در آن متن را بدون بازی می‌خواندند. تمام هنرپیشه‌های تئاتر به رادیو رفتند و تجربهٔ تئاتری نسل پس از کودتای ۱۳۳۲ از این طریق به دست آمد. علاوه بر نمایشنامه‌های رادیویی، گاه گاهی هم تئاترهایی در لاله‌زار اجرا می‌شدند. از جملهٔ هنرپیشگان و کارگردانان این نوع تئاتر می‌توان از جعفری نام برد. او شاگرد نوشین بود، اما به خوبی او تئاتر را نمی‌شناخت. او همچنان نمایشنامه‌های پریسلی و اسکار وایلد را بازی می‌کرد. نمایشنامهٔ *پدر* و *مادر هولناک* اثر کوکتو Jean /Cocteau را هم روی صحنه برد. مسلماً این نمایشنامه‌ها گاه هم بد ترجمه می‌شدند و هم آنها را درست نمی‌فهمیدند.

س. *در این دوره چه نمایشنامه‌هایی ترجمه شدند؟*

ج. بسیاری از آثار شکسپیر، و بخصوص نمایشنامه‌های پلیسی. هنوز چخوف چندان اجرا نمی‌شد. مدتی هم کلایست /Kleist روی صحنه آمد. اتفاق مهم در دههٔ ۱۳۳۰، گشایش کلاس‌های تئاتر در دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه تهران بود. برای تدریس در این کلاس‌ها از استادان خارجی دعوت شد و اولین آنها یک آمریکایی بود به نام دیویدسون /Davidson. در این کلاس‌ها کسانی حاضر شدند که پس از آن صاحب نام و آوازه شدند: فهیمهٔ راستکار، بیژن مفید و پرویز بهرام. دیویدسون برای اولین بار در ایران «تئاتر گرد» بر پا کرد

که در آن هنگام در ایالات متحده بسیار رایج بود. اینان آثار آمریکایی و انگلیسی اجرا می‌کردند. پس از دیویدسون، کوینبی /Quinby آمد. او دست به اقتباس از نمایشنامهٔ *بیلی باد* /Billy Bud اثر ملویل /Melville زد که پرویز بهرام بازیگر آن بود. این نمایش در تالار فرهنگ به روی صحنه رفت که در آن‌جا کنسرت موسیقی هم می‌دادند.

ارمنی‌ها هم در این دوره خیلی فعال بودند، اما برنامه‌هایشان را به زبان ارمنی و در باشگاه خودشان اجرا می‌کردند. در این سال‌ها مهم‌ترین نام در تئاتر ایران شاهین سرکیسیان بود. او ارمنی بود و برای یک روزنامهٔ فرانسوی در تهران کار می‌کرد. دوست صادق هدایت بود، به پاریس رفته بود و تحت تأثیر ژووه /Jouvet پیتویف و ژراربلن /Gérard Blin قرار گرفته بود. او شروع به کار روی چخوف، ییتس /Yeats، شاو /Shaw و پیراندللو /Pirandello کرد. با لرتا خیلی نزدیک بود، اما اهل سیاست نبود و بنابراین توانست تمام کسانی را که کار سیاسی نمی‌کردند دور خود جمع کند. یکی از این افراد خجستهٔ کیا بود که در انگلستان تئاتر خوانده بود. سرکیسیان شیوهٔ استانیسلاوسکی /Stanislavski را آموزش می‌داد، البته در میان گروهی بسیار بسته. او فرانسوی زبان بود و بیشتر ترجیح می‌داد که از فرهنگ فرانسوی تقلید کند تا از فرهنگ آمریکایی. به تدریج که به دههٔ ۱۳۴۰ نزدیک می‌شویم نفوذ فرهنگ فرانسوی در میان روشنفکران ایرانی بیشتر احساس می‌شود، به خصوص وقتی که مالرو به وزارت فرهنگ فرانسه رسید.

در اواخر دههٔ ۱۳۳۰ در وزارت فرهنگ ایران بخشی برای هنرهای دراماتیک تأسیس شد که مدیر آن دکتر مهدی فروغ بود. او در انگلستان درس تئاتر خوانده بود و می‌خواست به گروه‌های تئاتری غیرسیاسی کمک کند. سرکیسیان از این کمک بهره‌مند شد و توانست برای اجرای کارهایش از وزارت فرهنگ سالنی بگیرد. نخستین کار او در این سالن اجرای *مرغ دریایی* اثر چخوف بود که در سال ۱۳۳۶ با بازیگری علی نصیریان و خجستهٔ کیا به روی صحنه رفت. سرکیسیان پس از این اولین کار موفق دست به اقتباس کاری از هدایت برای تئاتر زد. از میان بازیگرانی که با او کار می‌کردند می‌توان از نصیریان، لایق، برات لو، کیا، والی و جوانمرد نام برد.

در پایان دههٔ ۱۳۳۰ اسکویی‌ها از مسکو بازگشتند و تئاتر «آناهیتا» را با هدف آموزش استانیسلاوسکی دایر کردند. پرویز بهرام و جعفر والی شروع به کار با آنان کردند و نخستین نمایشنامه‌ای که به روی صحنه رفت *اتللو* اثر شکسپیر بود، و پس از آن *خانهٔ عروسک* اثر ایبسن /Ibsen. سرکیسیان مشاور اسکویی شد و از او خواست تا *اتوبوسی* به نام هوس، اثر تنسی ویلیامز را اجرا کند. پس از این کار، سرکیسیان با کمک فروغ فرخزاد شروع به کار بر روی نمایشنامه‌ای از برناردشاو کرد. در این مدت، اسکویی

همچنان به آموزش و ترجمهٔ استانیسلاوسکی ادامه می‌داد. فکر اجرای برنامه‌های تئاتری متعدد اما متناوب در یک فاصله زمانی کوتاه از او بود. او برای تلویزیون ایران هم، که در آن زمان شبکه‌ای خصوصی بود، کار می‌کرد.

در این فاصله، و به هنگام حضور مجدد کوینبی در تهران، سرکیسیان یک گروه تئاتری ارمنی در باشگاه آرارات بر پا کرد. اجراهای او با این گروه گسترش یافتند و توانست کارهای چخوف، شنیتسلر /Schnitzler و بسیاری از نویسندگان دیگر را به روی صحنه ببرد. بنابراین در آغاز دههٔ ۱۳۴۰ تئاتر جدی دیگر در ایران شروع شده بود. این نمایشنامه‌ها با کارگردان‌ها و بازیگران فارسی زبان هم به روی صحنه رفتند. کوینبی هم آنها را دید و مقاله‌ای به زبان انگلیسی دربارهٔ آنها نوشت. در این زمان انجمن ایران و آمریکا در ایران گشایش یافت و در مراسم افتتاح آن یک نمایشنامه از اونیل /O'Neil به زبان فارسی اجرا کردند. بازیگران این نمایش فهیمهٔ راستکار، پرویز بهرام و عده‌ای از شاگردان ایرانی کوینبی بودند. انجمن ایران و آمریکا تبدیل به کانون تئاتر مدرن در ایران شد. پیش از آن تنها دو سالن تئاتر در تهران وجود داشت: تالار فرهنگ و باشگاه آرارات. در زمان تأسیس این انجمن بود که عده‌ای از جوانان تئاتر خواندهٔ ایرانی در غرب به ایران بازگشتند. از این گروه باید از حمید سمندریان و پری صابری نام برد. *اشباح* اثر ایبسن نخستین کاری بود که سمندریان به روی صحنه برد.

س. آیا گروه‌های خارجی هم در دههٔ ۱۳۴۰ در ایران برنامه داشتند؟

ج. در دههٔ ۱۳۵۰ بیشتر بود. با وجود این چند اجرای فوق‌العاده دیده شد. مثلاً هنوز اجرای قطعهٔ مارتاگراهام را در تهران در آغاز دههٔ ۱۳۴۰ به خوبی به یاد دارم. «کمدی فرانسز» هم در این ایام اجرایی فوق‌العاده در تهران داشت. کسانی که این برنامه‌ها را دیدند روشنفکران و اعضای طبقهٔ نخبگان فرنگی مآب بودند. با این حال نسل تازه‌ای هم بود که رفته رفته به فرهنگ غرب توجه نشان می‌داد.

س. آیا تئاتر سیاسی هم وجود داشت؟

ج. نه، هر نوع تئاتر سیاسی ممنوع بود. باید مسائل را غیرمستقیم مطرح می‌کردند، حتی در حوزهٔ تئاتر.

س. نخستین نمایشنامه نویسان ایرانی در این زمان چه کسانی بودند؟

ج. دو تن از همه مهم ترند: بهمن فرسی، نویسندهٔ *گلدان*، و علی نصیریان، نویسندهٔ *بلبل سرگشته*.

س. چه مؤسسات یا نهادهایی به کار آموزش تئاتر مدرن می‌پرداختند؟

ج. در آن زمان این نوع مؤسسات فراوان بودند: فروغ و سمندریان تئاتر درس می‌دادند. بعد، سمندریان با پری صابری گروه تئاتری «پاسارگاد» را تأسیس کرد و چند نمایشنامه هم با کمک فروغ فرخزاد در باشگاه آرارات اجرا کرد. آنها مخصوصاً آثار تنسی ویلیامز و پیراندللو را روی صحنه آوردند. پری صابری هم بعداً نمایشی از ژول رنار/Jules Renard اجرا کرد. کارهای نمایشی سمندریان و صابری تماماً غربی بودند. به عبارت دیگر، هیچ نمایشنامهٔ ایرانی اجرا نمی‌کردند.

تبرستان www.tabarestan.info

س. با این حال تئاتر ایرانی هم وجود داشت؟

ج. در مورد نصیریان صحبت کردم. عباس جوانمرد هم نمایشنامه‌های ایرانی را به روی صحنه می برد. نمایشنامه‌نویس ایرانی آن سال‌ها غلامحسین ساعدی بود. غالب این نمایشنامه‌ها در سالن ۲۵ شهریور نشان داده می‌شدند که متعلق به وزارت فرهنگ و هنر بود. بهرام بیضایی هم، قبل از این که وارد کار سینما شود، نخستین نمایشنامه‌هایش را در همین سالن اجرا کرد. بنابراین، در میانهٔ دههٔ ۱۳۴۰ دو نوع تئاتر در ایران وجود داشت: یکی تئاتری نوعاً اروپایی که اکثریت داشت، و دیگری تئاتری کاملاً ایرانی. این تئاتر نوع دوم الزاماً تئاتری بسیار واقعگرا بود و غالباً خصلت شهرستانی داشت.

س. کمی در مورد تحولات این تئاتر اروپایی در ایران صحبت کنید.

ج. من فکر می‌کنم که لازم است باز هم در مورد انجمن ایران و آمریکا صحبت کنیم که واقعاً بدل به کانون تئاتر اروپایی شده بود. سرکیسیان درست قبل از مرگش موفق شد نمایشنامه‌ای را در آن‌جا به روی صحنه ببرد. صابری، سمندریان و خجستهٔ کیا هم کارهایشان را در آن‌جا نمایش دادند. یک «کمیتهٔ تئاتر» هم تأسیس شد که مسابقهٔ نمایشنامه‌نویسی برگزار کرد. در سال ۱۳۴۶ جشن هنر شیراز برای اولین بار اجرا شد. این جشنواره بعدها فرصتی گرانبها برای آشنایی کارگردان‌های اروپایی و ایرانی با یکدیگر فراهم آورد.

س. اعضای این کمیتهٔ تئاتر چه کسانی بودند؟

ج. خجستهٔ کیا، داوود رشیدی، منوچهر انور و فریدون رهنما. همهٔ اینها تحصیلکرده یا کار آموخته خارج بودند: کیا در انگلستان، رشیدی در بلژیک و آن دو نفر دیگر در جاهای دیگر اروپا. بنابراین در اواخر دههٔ ۱۳۴۰ تئاتر ایران با همکاری نسل‌های مختلف و کشف

استعدادهای تازه، بار دیگر جان گرفت. مسابقهٔ «کمیتهٔ تئاتر» کشف نمایشنامه نویسانی مانند نویدی، نویسندهٔ *سگی در خرمن را* ـ که بعدها جوانمرد آن‌را به روی صحنه برد ـ، یا عباس نعلبندیان را موجب شد. نعلبندیان هرگز تئاتر ندیده بود و فقط به نمایشنامه‌های رادیویی گوش داده بود.

س. *مجلات تئاتری هم بودند؟*

ج. نه زیاد، اما مجلات ادبی‌یی مانند *سخن* یا *ستارهٔ تهران* مطالبی در مورد تئاتر داشتند. تشکیلات «هنرهای دراماتیک» هم یک مجلهٔ تئاتر داشت.

www.tabarestan.info تبرستان

س. *آیا خود شما هم در زمینهٔ تئاتر فعال بودید؟*

ج. بله، پس از بازگشت از انگلستان شروع به کار با سرکیسیان کردم و بعد هم یکی از کارهای نعلبندیان را در جشن هنر شیراز روی صحنه بردم. در آن زمان دو جریان عمده در تئاتر ایران وجود داشتند: یکی تئاتر نوع غربی که نمایشنامهٔ نعلبندیان نمونه‌ای از آن بود، و دیگری تئاتر ایرانی که در کار بیژن مفید، *شهر قصه*، تجلی می‌یافت. این دو جریان در جشن هنر شیراز سال ۱۳۴۷ حضور داشتند. به این ترتیب جریان تئاتری‌یی که تا آن زمان غالب بود تغییر جهت داد. با تأسیس تلویزیون ملی ایران به مدیریت رضا قطبی، پیشنهاد شد که یک «کارگاه نمایش» تأسیس شود. کارگاه نمایش به سرپرستی بیژن مفید، کارش را با ذکر *مصائب حسین‌بن منصور حلاج* از خجستهٔ کیا شروع کرد. به عقیدهٔ من این مهم‌ترین اقدام در تجدید حیات تئاتر در ایران پس از ورود تئاتر مدرن در سال‌های ۱۳۲۰ و ۱۳۳۰ بود.

س. *آیا در آن زمان در دانشگاه هم تئاتر بود؟*

ج. تئاتر به دانشگاه با کارهای پری صابری راه یافت. همچنین به تدریج کلاس‌های تئاتر هم در دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک دایر شدند.

س. *در این سال‌ها چه نمایشنامه‌های خارجی در ایران اجرا شدند؟*

ج. تعدادشان بسیار زیاد بود. بهمن محصص، که تازه از ایتالیا برگشته بود، *صندلی‌ها* اثر یونسکو را روی صحنه برد. سمندریان بر روی نمایشنامه‌ای از دورنمات /Dürrenmat کار کرد. عده‌ای دیگر هم ماکس فریش /Max Frisch و بکت کار می‌کردند. غالب این نمایشنامه‌ها در تلویزیون نشان داده شدند.

س. به فعالیت‌های «کارگاه نمایش» باز گردیم.

ج. ما چند نفر بودیم که در آن جا کار می‌کردیم: شهرو خردمند، ایرج انور، بیژن صفاری و من. هدف این کارگاه کمک به کارگردان‌ها و هنرپیشه‌های جوان تئاتر و ایجاد مؤسسه‌ای به موازات دانشگاه و دولت بود. هدف، تشویق و توسعهٔ وجه تجربی تئاتر بود. هیچ کس پول نمی‌گرفت و تنها یک سالن برای اجرا در اختیار ما گذاشته بودند. طرحی یا متنی را پیشنهاد می‌کردیم، چند وقتی روی آن کار می‌کردیم، و بعد هم چند شبی در حضور گروهی اندک آن را نمایش می‌دادیم. بنابراین گروه‌های کوچکی به وجود می‌آمدند که می‌توانستند مدتی طولانی روی طرحی کار کنند. گروه‌هایی که در آن زمان وجود داشتند گروه‌های من بود، و گروه خلج، و گروه خردمند، و گروه انور. «کارگاه نمایش» تا انقلاب ۱۳۵۷ به کارش ادامه داد. از تجربه‌های قابل توجه این کارگاه، می‌توان مخصوصاً مبادلات تئاتری ایرانیان و غربی‌ها را ذکر کرد: دیدار پیتر بروک /Peter Brook، گرتووسکی /Grotowski و آنتونی پیج /Anthony Page را به یاد دارم. بدین گونه تئاتر ایران وارد عرصهٔ بین‌المللی شد.

س. به این ترتیب تئاتر ایران طی آخرین سال‌های حکومت شاه دامنه و گسترهٔ وسیعی پیدا کرد.

ج. کاملاً، چون که نه تنها مبادلات بین‌المللی وجود داشتند و جدیدترین نمایشنامه‌ها، مانند آثار هانتکه /Handke و دورنمات، اجرا می‌شدند بلکه کار تئاتر آنقدر در ایران توسعه یافته بود که روز به روز بر تعداد کارگاه‌های تئاتر در شهرهای مختلف ایران، مانند اصفهان، مشهد یا تبریز، افزوده می‌شد. حتی برخی از نمایشنامه‌های غربی، پیش از آن که در فرانسه روی صحنه بیایند، در ایران اجرا می‌شدند. همچنین به تدریج بر دامنهٔ تحقیق در زمینهٔ نمایشنامه‌های ایرانی افزوده می‌شد. از سوی دیگر، میان کسانی که در حوزهٔ تئاتر غربی کار می‌کردند، و کسانی که به کارگردانی نمایشنامه‌های ایرانی مشغول بودند نه تنها اختلافی نبود که همکاری هم وجود داشت. مثلاً وقتی که بیضایی به دانشکدهٔ هنرهای زیبا رفت از من دعوت کرد که در آن جا تئاتر درس بدهم. در جشن هنر شیراز و در «تئاتر شهر» هم نمایشنامه‌های خارجی اجرا می‌شدند و هم نمایشنامه‌های ایرانی. این همکاری میان گرایش‌های مختلف به تأسیس «سالن چهار سوق» منتهی شدند که در آن حاشیه‌ای‌ترین آثار جامعهٔ ایران و فرهنگ غرب را نشان می‌دادند. اما متأسفانه این تجربه‌ها نتوانستند مدتی طولانی ادامه یابند.

تبرستان
www.tabarestan.info

شعر مدرن ایران

گفت‌وگو با شمس لنگرودی*

س. آقای دکتر عبدالحسین زرین‌کوب** در کتاب شعر بی‌نقاب، شعر بی‌دروغ می‌نویسد: «از تمام هدیه‌هایی که نفوذ ادب اروپایی به فرهنگ جدید ما داده است، هیچ چیز جالب‌تر از آن نیست که امروز شعر نو می‌خوانند». به نظر شما مهم‌ترین تأثیر اروپا بر شعر نو در چه زمینه‌هایی بوده است؟

ج. شعر اروپا، سرچشمه و منشاء شعر نو فارسی است، کل شعر نو را به وجود آورده است، پس نمی‌شود گفت که «مهم‌ترین تأثیر شعر اروپا بر شعر نو فارسی در چه زمینه‌هایی بوده است.» احتمالاً سؤال این است که «مهم‌ترین تأثیر شعر اروپایی در تحول شعر کهن فارسی به شعر نو، در چه زمینه یا زمینه‌هایی بوده است؟»

مهم‌ترین تأثیر شعر اروپا در تحول شعر کهن فارسی به شعر نو، تغییر دید شاعر ایرانی بود. شعر اروپایی، شاعر ایرانی را از درونگرایی زخمی و فرسوده بیرون کشید و به او یاد داد که برای بیان پنهانی‌ترین منویات حتی، می‌بایستی به اشیا، عناصر، کلمات، و زندگیِ روزمره نگاه کند. براساس همین دیدگاه بود که نیما یوشیج، بانیِ شعر نو ایران، خطاب به بزرگ‌ترین شاعر تاریخ ایران، گفت: «حافظا، این چه کید و دروغ آست /کز زبان می و جام و ساقی است؟ / نالی ار تا ابد، باورم نیست /که بر آن عشق بازی که باقی است، من بر آن

---

* محمدتقی جواهری گیلانی (شمس لنگرودی) نویسنده، شاعر و مؤلف چند اثر تحقیقی دربارهٔ شعر امروز ایران است.

** این گفت‌وگو در زمانی انجام گرفته که استاد زرین‌کوب در قید حیات بود.

عاشقم که رونده است» و بعدها، سهراب سپهری، در شعری نوشت: «چشم را باید شست، جور دیگر باید دید».

البته این تغییر دیدِ نیما، پیش زمینه‌یی داشت که همانا تغییر جهان بینیِ روشنفکران، از نوعی کلی‌نگری درونگرایانهٔ ایدئالیستی به ماتریالیسمیِ جزئی نگر بود که در بحبوحهٔ نهضت مشروطیت، تحت تأثیر فلسفهٔ غرب پیدا شده بود. به دنبال همین تغییر نگاهِ شاعر ایرانی به جهان بود که عناصر سازندهٔ شعر قدیمی فارسی، یکی پس از دیگری، از نظرش افتادند و به مرور، طرز خیال، نوع تصویرپردازی، نحو زبان و استعارات دیگری شکل گرفتند.

www.tabarestan.info تبرستان

س. نخستین شعرایی که تحت تأثیر جریان روز قرار گرفتند و کوشش کردند تا در پیشبرد ارزش‌های مدرن تأثیری داشته باشند چه کسانی بودند؟

ج. ابوالقاسم لاهوتی، تقی رفعت، جعفر خامنه، و خانم شمس کسمائی. این چهار تن که حداقل به یکی از زبان‌های فرانسوی، روسی و یا ترکی آشنایی داشتند و به روسیه و ترکیهٔ عثمانی رفت و آمد می‌کردند و از هواداران انقلاب مشروطه بودند، با آشنایی بی‌واسطه و مستقیم با ادبیات روسیه و ترکیه و فرانسه (به ویژه فرانسه)، و مراوداتی که با نشریه‌های نوپرداز *ثروت فنون* و *افسران جوان* ترکیه عثمانی داشتند، نخستین حملات را به شعر کهن فارسی آغاز کردند.

س. بسیاری از محققان معتقدند که نیما یوشیج پدر شعر مدرن ایران است. ولی شاعران دیگری چون شمس کسمایی و تقی رفعت هستند که پیش از نیما شعر نو می‌سرودند. آیا به نظر شما این شاعران را می‌توان به عنوان پایه‌گذاران شعر نو در نظر گرفت؟

ج. بستگی دارد به این‌که چه تعریفی از «پایه‌گذار» داشته باشیم. آن چهار تن، چنان که گفتم تحت تأثیر شعر اروپا قرار گرفتند و کوشیدند که اشعاری به آن سبک و سیاق بنویسند. ولی معلوم نیست که واقعاً چقدر به «فلسفهٔ» کارشان آگاه بوده‌اند. البته در این میان، تقی رفعت ـ مشاور و معاون شیخ محمد خیابانی انقلابی مشهور و شهید انقلاب مشروطیت ـ وضع دیگری داشت. او به کارش آگاه بود و مقالات درخشانی هم دربارهٔ ضرورت تحوّل شعر کهن به شعر نو، در ارگان‌های سیاسی خود می‌نوشت که بسیار شجاعانه، غیر منتظره و عمیق بودند. ولی تقی رفعت بر اثر شکست نهضت خیابانی در تبریز، در ۳۱ سالگی در مخفیگاهش خودکشی کرد و در نتیجه فرصت نیافت که اشعاری در توضیح نظریهٔ خود بنویسد. از دیگر سو، مُشکل محدودیت بُرد ادبی آن گروه چهار نفرهٔ تبریز در میان بود.

دامنهٔ صدا و سخن این انقلابیونِ عرصهٔ شعر چندان کوتاه بود که حتی نیما هم گویا نامی از آنان نشنیده بود. خوب، اگر از این زاویه به موضوع «پایه‌گذاری» شعر نو ایران نگاه کنیم، می‌بینیم که آنان فقط در حد شهاب‌هایی بودند که در تاریکی درخشیدند و خاموش شدند، بی‌آن‌که فرصت روشن کردن چیزی را داشته باشند. آن که آرام آرام برآمد و پهنهٔ ادبیات ما را تا اعماق روشن کرد و با صبر و حوصله کپک‌زدگی‌ها را بیرون کشید، نیما بود. نیما بود که مستقلِ از آن چهار تن با آگاهی کافی از لزوم تحوّل و فرصت کافی برای تحلیل فلسفهٔ تحول و ارائه شعر نو، پایه گذار شعر نو ایران بود.

تبرستان www.tabarestan.info

س. بی‌شک تقی رفعت از بعضی جهات تندروتر و رادیکال‌تر از نیما بوده است. برای مثال او در مقاله‌ای در مجلهٔ تجدد از جوانان می‌خواهد که: «بوستان سعدی و دیوان حافظ را در آب انتقاد بشویند و عمارتی نو از فضای شاعری ایران بسازند». ولی شاید نقش تقی رفعت در نظریه پردازی شعر مهم‌تر از شاعری است.

ج. پاسخ به این سؤال، به نوعی در جواب سؤال قبل داده شده است.

س. در کنار رفعت شخصیتی داریم چون میرزادهٔ عشقی که خودش معتقد است که آثارش «دیباچهٔ انقلاب ادبیات ایران است».

ج. بله. عشقی معتقد بود که آثارش «دیباچهٔ انقلاب ادبیات ایران» است. ولی مقالات رفعت و عشقی هر دو موجود هستند و پیداست که عشقی صمیمانه اشتباه می‌کرد.

تقی رفعت، تحت تأثیر آرای مارکسیست‌های آن روز روس بود، و عشقی، بدون اطلاع کافی از مکاتبِ فلسفیِ مشهور آن روز جهان، یک آنارشیست تمام عیار بود. نیما که در کتاب درخشانِ *ارزش احساسات*، عشقی را در شعر تابع خود می‌دانست، دربارهٔ او می‌گفت: «عشقی فقط [تنها] شاعر این دوره بود؛ اگر باقی می‌ماند و معایبش را رفع می‌کرد»، ولی در اشعار به جا مانده از عشقی، این چشم‌انداز دیده نمی‌شود. او چنان شوریده، سرکش، تنگ حوصله و بی قرار بود که بعید می‌نماید که اگر می‌ماند می‌توانست آن قلعهٔ عظیمی را که نیما به تنهایی برآورد، برپا می‌کرد. اما از آثار تقی رفعت چنین بر می‌آید که او گویا می‌توانست.

البته نیما هم اشتباه می‌کرد که شعر عشقی را تابع شعر خود می‌دانست. عشقی هم چون نیما در سرودن شعر نوگرایانه، نه تحت تأثیر او، بلکه متأثر از روح زمانهٔ نوگرا بود. همان چیزی که کافکا دربارهٔ کتاب *خانمی که روباه شد* اثر «دیدرو گارنت» گفته بود.

دههٔ اول قرن چهاردهم هجری شمسی، دههٔ مسابقهٔ نوآوری در همهٔ شؤون اجتماعی

در ایران بود، و خیلی‌ها با برداشت‌های مختلف، مشغول نوآوری در شعر بودند که یکی از آنان هم عشقی بود.

س. ولی به هر صورت بدعت واقعی در وزن، شکل و معنای شعر فارسی به وسیلهٔ نیما یوشیج انجام گرفت و مبنای آن نگاه جدیدی بود که او به عنوان شاعر به طبیعت دارد. به نظر شما نیما در انقلاب شعری خود تا چه حد از فرهنگ غرب تأثیر گرفته است؟

www.tabarestan.info تبرستان

ج. نیما خود در سخنرانیِ «نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایران» ـ که آخرین کنگره هم بود ـ در تیرماه ۱۳۲۵، گفته است که: «آشنایی با زبان فرانسه، راهِ تازه‌یی در پیش من گذاشته است و یکسره ذهنم را به خود مشغول داشته است». با این وصف، مسألهٔ «حد و حدود» در میان نیست. نگاه نیما به زندگی و شعر اساساً نگاهی غربی بود، نگاهی غربی که با تسلط کافی بر فرهنگ و ادبِ ایران زمین، زندگی و زمانهٔ خود را می‌کاوید.

س. جالب توجه است که تقریباً کلیهٔ شاعران نوپرداز ایران از ابوالقاسم لاهوتی تا تقی رفعت و شمس کسمایی و نیما یوشیج با زبان‌های خارجی (فرانسوی، روسی یا ترکی) آشنا بودند یا حتی سفری به خارج کرده بودند و تحت تأثیر فرهنگ اروپا قرار گرفته بودند.

ج. درست است.

س. یکی دیگر از موضوع‌های مورد توجه واژه‌هایی هستند که در اشعار این دوره به کار می‌روند. واژه‌های شاعرانهٔ این دوره غالباً از وسایل تکنولوژیک تازه چون ماشین، هواپیما و چراغ برق صحبت می‌کند. خانلری ده سال بعد در این باره می‌نویسد: «شاعر امروز باید دنیا را از دریچهٔ هواپیما و ترن تماشا کند».

ج. در جریان انقلاب مشروطه، تقریباً عموم شاعران مُتجدّد فهمیده بودند که شاعر امروز بایستی «از دریچهٔ هواپیما و ترن دنیا را تماشا کند»، ولی احتمالاً همین مطلب را هم در متون غربی خوانده بودند و دقیقاً نمی‌دانستند که یعنی چه؛ زیرا که از همین دوره می‌بینیم که وسایل تکنولوژیک تازه‌یی چون ماشین، هواپیما و چراغ برق وارد شعر می‌شوند، بدون آن که مکانیسم درونی شعرها تغییر کند؛ یعنی تعابیر و استعاره‌ها و کلاً صُور خیال در مجموع همان صُور خیال قدیم هستند، فقط کلمات عوض شده‌اند. یعنی ماشین به جای معشوق و شمع و گل و پروانه می‌نشیند، و به هواپیما همان گونه نگاه می‌شود که به

پروانه. ظاهراً آنان نمی‌دانستند که هر پدیدهٔ نوینی، در ارتباطی زنده و ساختاری با پدیده‌هایی دیگر، همه چیز، حتی مقوله‌های ازلی ـ ابدی را، آشکار و نهان، تحت تأثیر قرار می‌دهد و روابط و مفهومشان را دگرگون می‌کند و شکل و محتوا و زیبایی جدیدی خلق می‌کند. یعنی نمی‌دانستند که هر پدیدهٔ نوینی، الزاماً در مناسبات نوینی معنی و حیات پیدا می‌کند، و چیزی که تحوّل می‌یابد، نه فقط از «اسب» به «اتومبیل»، بلکه از یک نظام به نظامی دیگر است. و اگر قرار است «اتومبیل» وارد شعر شود، نه واژهٔ «اتومبیل»، بلکه نقش اتومبیل در نظام نوین و زیبایی شناسی دیگری است. و نیما این را می‌فهمید. او مفهوم تحول از اسب به اتومبیل را فهمید. و لذا همراه با ورود ماشین به شعرش، کُل نظام زیبایی‌شناسی وی دگرگون شد.

www.tabarestan.info تبرستان

س. *بعد از شهریور ۱۳۲۰ شعر نو در ایران همراه با انتشار نشریات ادبی چون* سخن و *پیام نو* رشد چشمگیر می‌یابد. به نظر شما ویژگی‌های شعر مدرن ایران در این دوره از تاریخ چه هستند؟

ج. نیما با همهٔ عظمتش، یک اشکال اساسی در کار داشت: کلامش مُغلق، مخدوش، ناهموار، پرسنگلاخ، و در مواردی غیر قابل فهم بود. از سال ۱۳۰۰ که نخستین شعر نیما با نام «افسانه» سروده شد تا سال ۱۳۲۰، به سبب رُعب رضاشاهی و سانسور مطبوعات، فقط چند شعر نیمایی از نیما به چاپ رسید. سال ۱۳۲۰ که مُتّفقین رضاشاه را از ایران بیرون می‌کنند و دموکراسی ناقص اجتناب ناپذیری در ایران پیدا می‌شود و نشریات فعالیت آغاز می‌کنند، دو شاعر رمانتیک با نام‌های فریدون توللی و دکتر پرویز ناتل خانلری که شعرشان به لحاظ عمق و ساخت مطلقاً در خورِ سنجش با شعر نیما نبود، اما مشکلات شعر نیما را هم نداشت ، با اشعاری ساده، خوشاهنگ، لطیف، روان، تصویری، طبیعت‌گرا، احساساتی، کم عمق پرچمدار شعرنو می‌شوند و اینان، شاگردان اولیه و ابتدایی ماندهٔ شعرهای نوجوانی نیما بودند. شعر اینان نه پیچیدگیِ سرکشانه و نوگرایی افراطی و ابداعات غریب شعر نیما را داشت، و نه به بوی کهنگی و تکرار ملال‌آور شعر کلاسیک‌ها آغشته بود، پلی بود بر شعر قدیم و جدید، که در نظر عموم روشنفکران متجّدد (که مشغلهٔ اصلیشان شعر نبود)، بسیار معقول و پذیرفتنی بود. خانلری، لیبرال، و توللی، کمونیست بود. و هر دو با زبان و ادبیات فرانسه آشنایی کامل داشتند. در همین زمان، خانلری نشریه‌یی به نام سخن دایر کرد، و با انتشار و تبلیغ وسیع اشعار خانلری و توللی و ترجمهٔ اشعار رمانتیک اروپا در سخن، و بعد در *پیام نو* ـ نشریهٔ انجمن فرهنگی ایران و شوروی ـ و *جهان نو*، شعر رمانتیک ـ با خصوصیاتی که برشمردیم ـ، شعر

محبوبِ روشنفکران دههٔ بیست شد؛ چندان که خانلری، بانیِ شعرنو قلمداد شد. البته خود دکتر ناتل خانلری هم، با سکوت و یا اشارات گمراه کننده، به این گمان دامن می‌زد، در حالی که اشعار او و پیروانش، چیزی فراتر از «افسانه» ـ اولین شعرنو نیمایی ـ نبودند.

س. یکی از مسائل مهم این دوره در زمینهٔ شعر نو ترجمهٔ شاعران خارجی همچون شیلر، هوگو، پُل اِلوآر و آراگون در مجلهٔ جهان نو بود. به نظر شما آیا این ترجمه‌ها تأثیری بسزا داشتند؟

ج. بله، تأثیر فراوان داشتند. البته بیشتر از مجلهٔ جهان نو، نشریات متعدد حزب توده مؤثر بودند که از شاعران کمونیست جهان چون آراگون، پل الوآر و ناظم حکمت شعر چاپ می‌کردند.

www.tabarestan.info تبرستان

س. آیا به نظر شما نخستین کنگرهٔ نویسندگان و شاعران ایرانی در تهران در سال ۱۳۲۵ نقش مهمی در جهت تثبیت شعر نو ایفا کرد؟

ج. نه، نیما و چند جوان در این کنگره شعر خواندند و همه هم مورد تمسّخر اُدبای سنتی (که سلطهٔ کامل بر ادبیات کلاسیک فارسی و بر کنگره و بر درسخواندگان داشتند) واقع شدند.

س. در این دوره ما به شاعری چون فریدون توللی بر می‌خوریم که سردمدار رمانتیسم در شعر نو ایران است. آیا به نظر شما توللی تأثیر زیادی روی شاعران بعد از خود داشت؟ آیا این تأثیر فقط جنبهٔ سیاسی داشت یا به پیشبرد شعر فارسی هم کمک کرد؟

ج. دههٔ بیست، دههٔ شعر فریدون توللی (و البته خانلری) بود. اتفاقاً با آن که توللی یکی از اعضای ردهٔ بالای حزب تودهٔ ایران بود و پس از کودتای ۲۸ مرداد سال ۳۲ هم به همین جرم خانه‌اش را در شیراز به آتش کشیدند، شعرش اصلاً سیاسی نبود. او یکی دو شعر سیاسی دارد که بسیار ابتدایی هستند. اهمیت توللی در دههٔ بیست به سبب اشعار رمانتیک طبیعت‌گرای حزن انگیز و دردمندانه‌یی بود که با کلامی خوشاهنگ و موزون سروده می‌شدند. شعر توللی ـ مثل همه چیزِ ایران در آن سال‌ها ـ در مرحلهٔ جوانیِ غربگراییِ نوجویانه قرار داشت و بدین علّت، بازتاب روحی ـ فرهنگیِ نیازها و آرمان‌های رمانتیک روشنفکران آن سال‌ها بود. در آن سال‌ها، حتی روشنفکران انقلابی نیز به سبک و سیاق توللی شعر می‌گفتند با این تفاوت که مثلاً به جای «عشق» کلمهٔ «خلق» را می‌گذاشتند و به جای «یار جفاکار»، «سرمایه‌دار ستمکار» را. زیبایی‌شناسیِ مسلّط دههٔ

بیست، از درکی رمانتیک سرشار بود. و تولّلی نمایندهٔ تام و تمام آن بود.

و اما در این که آیا تولّلی به پیشبرد شعر نو فارسی هم کمکی کرده است یا نه، نظرات متفاوت است. بعضی‌ها می‌گویند که شعر تولّلی سال‌های سال باعث توقف شعر نیمایی شد، یعنی باعث شد که خواننده، آسان یاب شود و به عمق درکِ نیمایی پی نبرد. ولی نظر من، عکس این است. بنا به تحلیل من، در روندِ تحوّل و تکامل شعر نو، حضور تولّلی‌ها اجتناب ناپذیر و مفید بود. اشعار زیبا و سادهٔ تولّلی و نادرپور «کاتالیزور»ی برای درک شعر نیمایی بودند. شعر آنان باغ پر گُلی بود که ملت ایران را از خرابه‌های شعر کلاسیک به سوی خود جلب کرد، و آنان، پس از تفرّج کافی، از درِ دیگر متوجهٔ شهرِ نوساختهٔ نیمایی شدند.

www.tabarestan.info تبرستان

س. ما همچنین در این دوره شاهد ظهور شاعران نوپردازی چون احمد شاملو، هوشنگ ابتهاج، سهراب سپهری و نادر نادرپور هستیم. جالب توجه است که اکثر این افراد یا از طریق همراهی با ایدئولوژی چپ یا به طور فردی تحت تأثیر فرهنگ غرب و شعر غربی هستند. شما این تأثیرات را در این دوره به چه گونه‌یی می‌بینید؟

ج. درست است. شاعرانی که از آنان نام بردید از جمله شاعران بزرگ ما هستند. و بزرگیشان هم در این است که بر شانهٔ بزرگان ادبیات اروپا (به ویژه فرانسه) ایستادند و رشد کردند. تأثیر شاعران بزرگ غرب بر شاعران بزرگ ما این بوده که شاعران به درکِ جهانیِ دیگری غیر از درکِ جهانیِ عرفای بزرگ ما دست یافتند. قطعاً پل الوار و آراگون، بزرگ‌تر از مولوی نبودند، ولی اهمیتشان برای ما در این بود که شعر اینان زمینی بود. اینان عارفان زمینی بودند. ما از دریچه‌های اینان بود که دیدیم از کوچه‌ها و خیابان‌ها و خانه‌ها هم می‌توان شعر گفت. انقلاب اصلی در شعر ما، فراز آمدن از جهان درون به جهان واقعیِ برون بود. فهمیدیم که پشت عادی‌ترین اتفاقات و اشیا هم شعر است و کافی است که کشفش کنیم.

س. آشنایی با شعر روسی در این دوره زیاد است. ولی شاعرانی که ترجمه می‌شوند اکثراً شعرای کمونیست هستند و به افرادی چون پاسترناک، ماندلشتایم، آخماتووا و مارینا تسوتایوا توجهی نمی‌شود. شعرای این دورهٔ ایران دچار یک نوع سیاست‌زدگی هستند.

ج. نه فقط شعرا، اصولاً روشنفکران جهان سوم همواره دچار سیاست‌زدگی هستند. که خوب البته طبیعی است. روشنفکر جهان سوم هم مثل روشنفکران همه دنیا می‌خواهد به کارِ خودش بپرازد، اما وقتی که از هر طرف می‌رود، راهش را مسدود و یا پر سنگلاخ می‌بیند

و در آخرین ردیابی‌ها هم سرانگشت حکومت را در کار می‌بیند، طبیعی است که معترض می‌شود. و این اعتراض هم یعنی ورود هنرمند به لجنزار سیاست. اما در دههٔ بیست وضع فرق می‌کرد. در آن سال‌ها، حزب تودهٔ ایران که تنها تشکّل نیرومند سیاسی در ایران بود و خط و ربط‌های هنری را به نوعی تعیین می‌کرد، فقط از راهی می‌رفت که برادر بزرگتر یعنی شوروی می‌رفت. و شوروی، شاعران آکمه ایست و سمبولیستی چون پاسترناک، ماندلشتایم، آناً آخماتووا و مارینا تسوتایوا را منحط و دشمن می‌دانست. و این امر در فرهنگ شوروی یعنی مخالفت با مظهر عدالت (که شوروی بود!) و همراهی با جنایت. در آن وقت، ماندلشتایم در سیبری زندانی بود. مارینا تسوتایوا در تبعید از وطن بود. پسر و شوهر آناً آخماتووا را به قتل رسانده بودند. پاسترناک بین زندگی و مرگ معلق بود. با این وصف، معلوم بود که آثار این منحطین و منحرفین و مرتدین، در نشریات حزب تودهٔ ایران چاپ نشود. ولی مشکل در این جا بود که سایر احزاب و گروه‌هایی که در برابر حزب موضع طبقاتی داشتند، چنان کوچک و بی‌برنامه بودند که عملاً دنباله‌رو برنامه‌های مرعوب کننده و نوجویانه و نونمای حزب بودند. وگرنه آنها می‌توانستند ترجمه کنند. اگرچه اصلاً شناختی از این شاعران نداشتند.

www.tabarestan.info تبرستان

س. *برویم به سال‌های ۱۳۲۸ تا ۱۳۳۰. مادر این سال‌ها با دو مجلهٔ مهم ادبی -هنری روبه رو هستیم: خروس جنگی و جام جم که هر یک به نوبه خود می‌کوشد تا هنر مدرن را در ایران رواج دهد. به نظر شما سهم این دو مجله در رواج و پیشبرد شعر نو در ایران چه بوده است؟*

ج. توجهٔ عمدهٔ خروس جنگی‌ها به تازه‌ترین دست آوردهای شورشی هنر غرب، و توجه جام‌جمی‌ها به دست‌آوردهای آرام‌تر هنر در غرب بود. جام‌جمی‌ها، دست‌آوردهای هنر غرب را در صورت انطباق با فرهنگ ملی می‌پذیرفتند. آنان ملی‌گرا بودند.

شهرت فوق‌العادهٔ خروس جنگی در ایران به خاطر چاپ شعر سوررئالیستی و عجیب و غریب «جیغ بنفش» از هوشنگ ایرانی بود که مدت‌های طولانی، مورد تمسخر و تفریح مطبوعات ایران قرار گرفت.

س. *می‌رسیم به دههٔ ۱۳۳۰ و دوران بعد از کودتای ۲۸ مرداد. شاید یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های این دوره مجموعهٔ ترجمه‌هایی است که از آثار شاعران غربی به فارسی می‌شود. شاعرانی چون تی.اِس. الیوت، بودلر، رَمبو و ... به نظر شما تأثیر این ترجمه‌ها بر شعر نو فارسی و معیار انتخاب این ترجمه‌ها چه بوده است؟*

ج. تا قبل از کودتای سال ۱۳۳۲، روشنفکران (که عموماً هوادار حزب تودهٔ ایران بودند) مدینهٔ

فاضله‌یی در چشم‌انداز خود می‌دیدند که در دو قدمیشان قرار داشت. کودتا بیش از هر چیز، تحیّر و ناباوریِ روشنفکران را در پی داشت. کودتا، آب یخزده‌یی بر رؤیاهای خوش بود. آنان پیش از کودتا هم الیوت و بودلر و رمبو را می‌شناختند، ولی به هیچ وجه به خود اجازه نمی‌دادند که در کنار آن همه امید به فردا، شعرِ به شدت نومیدانهٔ الیوت و امثال او را بخوانند. کودتا، «مدینهٔ فاضله»شان را به «سرزمین ویران» بدل کرد. الیوت و بودلر جای آراگون و ناظم حکمت راگرفتند و بیشترین تأثیر را بر شعر فارسی در دههٔ سی گذاشتند. و ترجمه‌های مغلوط اشعارِ مشکل همین الیوت بود که بعدها شعرِ به ظاهر سوررئالیستی «موج نو» را در ایران باب کرد.

www.tabarestan.info تبرستان

س. فکر می‌کنم که در میان این افراد سهراب سپهری از ویژگی خاصی برخوردار باشد. سپهری شاعری است مطلع و آشنا با نظام‌های گوناگون فرهنگی و هنری. سفرهایی به آمریکا، فرانسه، ایتالیا و ژاپن داشته است و شعر جهانی را خوب می‌شناسد و تحت تأثیر آن است. به نظر شما او از چه مرتبه و مقامی در شعر مدرن فارسی برخوردار است؟

ج. شعرنو فارسی اگر دو سه شاعر با قابلیت‌های جهانی داشته باشد قطعاً یکی از آن دو سه نفر، سهراب سپهری است. سپهری شاگرد فکری و زیبایی شناختی دکتر هوشنگ ایرانی بود. هوشنگ ایرانی در سال ۱۳۲۵ به عنوان کارآموز نیروی دریایی ایران، در انگلستان به سر می‌برد، بعد از خدمت گریخت و به فرانسه رفت. در آن‌جا زبان فرانسوی را آموخت و شیفتهٔ شعر سوررئالیستی شد. بعد به اسپانیا رفت و به آیین بودا گرایش یافت، و در سال ۱۳۲۹ با جهان‌بینی بودایی و زیبایی‌شناسی سوررئالیستی به ایران بازگشت. به محض ورود، با همکاری عده‌یی از همفکرانش در رشته‌های دیگر هنری، نشریه‌ای به نام *خروس جنگی* دایر کرد. *خروس جنگی* اگرچه بُرد وسیعی نداشت ولی در حوزهٔ محدودش اثری عمیق بر اطرافیانش گذاشت که از آن جمله بود سهراب سپهری. هوشنگ ایرانی به دلایلی، پس از مدت کوتاهی دیگر شعر نگفت، ولی سپهری راهش را ادامه داد و به کمال چشمگیری دست یافت. اشعار بوداّمآبانه و سوررئالیستی سپهری، شفّاف، عمیق، معصومانه، کودکانه، و به شکل هیجان انگیزی موزون و خوشاهنگند. و این مجموعه خصوصیات سبب شده است که از نوجوان تا پیر جذب شوند و همگی گمان برند که شعر سپهری از خودشان است و خوب درکش می‌کنند، در حالی که شعر سپهری بسیار عمیق‌تر از این حرف‌هاست. شعر سهراب ساده است، اما ساده لوحانه نیست. کودکانه است اما بچگانه نیست. شفاف است، امّا حباب‌وار و شیشه‌یی نیست.

سپهری به همراه فروغ فرخزاد و احمد شاملو افتخار جهانیِ شعر معاصر فارسی هستند.

س. از نوآوری احمد شاملو و جایگاهش در شعر معاصر بگویید.

ج. نوآوری احمد شاملو عمدتاً در عرصهٔ وزن شعر بود. نیما، وزن و قالب‌های سنتی شعر را شکست؛ احمد شاملو اساساً وزن را از شعر بیرون کرد. یعنی انقلاب نیما نهایتاً نوعی اصلاح نهایی در قالب کلاسیک شعر فارسی بود، او وزن را تا بی‌نهایت گسترش داد، ولی این آزادی عمل به هر حال در چهار چوب وزن کلاسیک بود. احمد شاملو این محدودیت را نیز از بین بُرد.

www.tabarestan.info تبرستان

البته شاملو نخستین شاعرِ شعر منثور به زبان فارسی نبود. پیش از او دست کم چهار تن دیگر شعر منثور را تجربه کرده بودند، ولی هیچکدام استعداد، پشتکار، نظم و عشق طاقت سوز او را برای نوشتن شعر منثور نداشتند. او به «جرم» این بدعت و پشتکار چندان مورد نکوهش و آزار قرار گرفت که در دههٔ سی رسماً اعلام کرد که «من شاعر نیستم. و نوشته‌های من، به شعرِ مورد نظر شما همانقدر مربوط است که *بودا* به *بوداپست*».

البته پشتوانهٔ «جرم» احمد شاملو تُهمتی سنگین‌تر بود. بسیاری از منتقدین می‌نوشتند که شعرش ترجمهٔ اشعار پل الوآر، آراگون و مایاکوفسکی است. به ویژه روی پل الوآر خیلی تأکید داشتند، و می‌گفتند که او بدین سبب وزن را رها کرده است.

ولی همه چیز گذشت و امروز احمد شاملو مطرح‌ترین، اثر گذارترین و یکی از پر خواننده‌ترین شاعران معاصر زبان فارسی است، و شعرش، تاریخ شاعرانهٔ ملت ایران قلمداد می‌شود.

او بعد از اخوان ثالث، مسلّط‌ترین شاعر به ادبیات سنتی ماست، و فرقش با اخوان ثالث این است که به پاس زیبایی شناسیِ مدرنش، کهن‌ترین کلمات در شعرش، شفّاف و امروزین می‌شوند. و مهم‌ترین نوآوری او در شعر نیز این بوده است که به شعر منثورش آهنگی دمید که در ادبیات کهن فارسی و در قرآن دیده می‌شد؛ بدین خاطر نیز هست که لحن اشعارش پیامبرانه، مقتدرانه و آیه‌وار است.

البته شاملو بعدها که زبانش در شعر فارسی تثبیت شد، در مصاحبه‌یی گفت که من این شیوه را از اشعار تورات‌وار دی. اچ. لارنس آموخته‌ام.

شعر منثور احمد شاملو که ترکیب، مؤثر و نیرومندی از تغزل و حماسه در فضاهای اسطوره‌یی است، امروزه شعر مسلّط بر ادبیات روشنفکرانهٔ ایران است.

س. در دورهٔ بعد از کودتای ۱۳۳۲ با شاعرانی سروکار داریم که اسماعیل نوری علاء در کتاب صور و اسباب در شعر امروز ایران آنان را "سُنت گرایان" می‌نامد و مهدی اخوان ثالث را مهم‌ترین معرف این گرایش می‌شمارد. اخوان ثالث زبانی سُنت‌گرا دارد، ولی از شعر نو نیمایی هم تأثیر پذیرفته است. به نظر شما تأثیر اخوان در این دوره تا چه حد بوده است؟

ج. اخوان در برابر مدرنیست‌های افراطی «سنتگرا» بود، و اطلاق مُجرّد این صفت به اخوان، نادرست است.

شعر اخوان هم چون شعر همهٔ "نوقدمائیون"، پلی بر شعر کهن و شعر نیمایی بود، ولی به قول احمد شاملو، اگر سهراب سپهری و فروغ در سمت چپ نیما، روبه مدرنیسم داشتند، اخوان در سمت راست نیما بود و رو به سنت داشت؛ اگرچه برخلاف نوقدمائیون دههٔ بیست، اصلاً سانتی مانتالیست نبود.

www.tabarestan.info تبرستان

شعر اخوان شعری اجتماعی، حماسی، پرطنین و اندوهگنانه، در قالب نیمایی، و مشحون از واژه‌ها و ترکیبات و گاه تعبیرات و استعاره‌ها و استشهادات کهن بود. او سنتگرای بزرگ شعر نیمایی و مسلّط‌ترین شاعر نوپرداز بر ادبیات کهن بود، و شکوفایی شعرش در دوران پس از کودتا و مقارن با دورهٔ شکست روحیهٔ روشنفکران ایران بود و لذا بزرگ‌ترینِ «شاعر شکست» شد، چندان که خود در شعری می‌گفت: «من مرثیه خوان وطن مردهٔ خویشم».

اخوان به عنوان مرثیه خوان ملیِ «سرزمین ویران» پس از کودتا، بیشترین تأثیر را در پیشبرد شعر نیمایی داشت.

س. یک دسته از شاعران هوادار شعر نیمایی در این دوره شعرای "محتواگرا" هستند که بی شک فروغ فرخزاد مهم‌ترین نمایندهٔ آن است. فرخزاد خود در مصاحبه‌یی می‌گوید: «چیزی که در یک شعر مطرح است فرم و قالبش نیست. محتوایش است». از این رو شاید بتوان گفت که عنصر اصلی شعر فرخزاد را احساسات زنانهٔ او در مورد عشق و مرگ و زندگی تشکیل می‌دهند، که در فیلم او خانه سیاه است، نیز بازتاب آن را می‌بینیم. فروغ به نوعی مظهر مدرنیتهٔ ایران در زمینهٔ شعری است. وجود شاعری چون فروغ در ایران قرن گذشته تقریباً غیر ممکن می‌نمود. نظر شما در مورد ویژگی‌های شعر فروغ و مدرن بودن آن چیست؟

ج. اخوان ثالث اگر سنت‌گرای آگاه و بزرگ شعر نیمایی بود، فروغ، بزرگترین سنت ستیز در حوزهٔ شعر نیمایی بود. او که در اواخر عمر کوتاهش خود را پیرو نیما می‌دانست، حتی

وزن ابداعی و پیشنهادی نیما را شکست و نوعی دیگر از وزن به شعر فارسی افزود که رو به «شعر منثور» داشت.

فروغ حتی در حوزهٔ خیال و تداعی از نیما پیش‌تر رفت، و شعر نیمایی را از سمبولیسم بیرون کشید و با استفاده از کلمات و اشیاء و وسایلی که به طور روزمره با آنها سروکار داریم، به واقع‌گرایی سهل و مُمتنعی قدم گذاشت که فضایی سوررئال داشت. و این حرف کاملاً درست است که فروغ «سمبل مدرنیتهٔ ایران در زمینهٔ شعر» بود.

فروغ، جزء آن عدهٔ انگشت شمار بود که مدرنیسم را با پوست و گوشت و خون حس کرده بودند.

www.tabarestan.info تبرستان

س. سال ۱۳۴۰ سال تولد حرکت «موج نو» در شعر نو فارسی است که انتشار کتاب طرح از احمدرضا احمدی مبداء آن به حساب می‌آید. به نظر شما ویژگی‌های شعریِ «موج نو» چه بودند و تأثیر اشعار ترجمه شدهٔ غربی بر آن تا چه حد به چشم می‌خورد؟

ج. موج نو، شِبه مدرنیسمی برخاسته از شوقِ مدرنیسمِ شتابان اجتماعی ـ اقتصادیِ برپا شده در سال‌های سی و چهل در ایران بود. موج نو، اشتهای هیجانی شیفته‌وار و پر توهمی از سوررئالیسم بود که با ترجمه‌های مغلوط شعر شاعران مشکل گوی اروپا، به ویژه اِلیوت، در برابر شعر سیاسی دههٔ سی پیدا شده بود.

ویژگی‌های موج نو همان‌ها بودند که در ترجمه‌های آشفته و مغلوطِ شعر شاعران بزرگ غربی به چشم می‌خوردند: عمق، تخیّل، تصویر، تداعی، استعاره و بدعت‌های چشمگیر که در پس پشت غبار انبوهی از کلمات بی‌ربط موج می‌زدند.

دست‌آورد بزرگ موج نو، توجه به استفادهٔ غیر سمبولیک از اشیاء و کلمات روزمره بود. توجهی که احتمالاً برای فروغ فرخزاد، راهنمای خوبی برای رسیدن به آن زبان شگفتِ ترکیبیِ واقعگرایانه و سوررئال بود.

س. در تحول شعر نو (نیمایی و غیره)، شعرِ چهره‌های دیگر نیز مؤثر بوده است. چهره‌هایی که به نوبهٔ خود دارای تأثیرهای متفاوتی بوده‌اند. از کدام شاعران می‌توان نام بُرد؟

ج. در حوزهٔ شعر نیمایی: نصرت رحمانی، منوچهر آتشی، محمدعلی سپانلو، محمود آزاد، رضا براهنی.

در حوزهٔ شعر رمانتیک (در ظاهر و قالب نیمایی یا غیر آن): نادر نادرپور، هوشنگ

ابتهاج، فریدون مشیری، سیاوش کسرایی.

در فرمالیسم: یدالله رؤیایی و محمد حقوقی.

و در شعر منثور بیژن جلالی.

صحبت کردن دربارهٔ تک تک این شاعران و دامنهٔ تأثیرهایشان فرصت و مجالی می‌خواهد که ظاهراً در این گفت‌وگو در اختیار نداریم.

اما تأثیرات متفاوت دو تن را نمی‌شود ناگفته گذاشت: یدالله رؤیایی و بیژن جلالی. یدالله رؤیایی اگرچه تحت تأثیر موج نو، شعرِ صورت‌گرای پیچیدهٔ خود را تحوّل بخشید، ولی واقعیت این است که نخستین کس او بود که از نقد فُرمالیستیِ شعر، در ایران سخن گفت. او بود که نخستین بار جدا از محتوای اثر ادبی، شعر را فقط به لحاظ فرم و شکل مورد بررسی قرار داد. شعر و نظریهٔ ادبی یدالله رؤیایی در دههٔ چهل شاعران فراوانی را به دنبال کشید و نقد ادبی را بارور کرد. بیژن جلالی از هر نظر متفاوت با او بود. شعر رؤیایی موزون و دشوار و موکول به شکل بود. اما شعر منثور جلالی، ساده، تفکّر برانگیز و بی پیرایه‌های ظاهری شعر بود. او که بی خبر از کار نیما در اوایل دههٔ سی با تعدادی شعر از فرانسه به ایران بازگشت، شعرش هیچ شباهتی به شعر هیچ یک از شاعران نوپرداز آن سال‌ها نداشت. برخلاف شعر منثور شاملو که آهنگین بود، هیچ تلاشی برای آهنگین کردن در آن به چشم نمی‌خورد، و برخلاف اکثر شعرهای دههٔ چهل که به شدت سیاسی بودند، مثل اوراد و دُعا، اطمینان‌دهنده و آرام بود. شعر او به کندی و به مرور بر شعر نو تأثیر گذاشت. بسیاری از شاعران جوان پس از انقلاب تحت تأثیر زبان او شعر می‌گویند.

س. ما در اواخر سال‌های ۱۳۵۰ و دورهٔ بعد از انقلاب به موج جدیدی از شاعران جوان ایرانی برمی‌خوریم که با توجه به کوشش‌های شاعران ماقبل خود، راه آنان را ادامه می‌دهند ولی پیشرفتی در شعر نو فارسی به وجود نمی‌آورند. از این میان می‌توان به افرادی چون فرشته ساری، ندا آبکاری و کسرا عنقایی اشاره کرد. به نظر شما مهم‌ترین مشخصه‌های این نسل جدید شاعران ایران کدامند؟

ج. دو چیز شعر نو فارسی را به انحراف کشیدند: یکی «موج نو» و توابعش چون شعر حجم و شعر پلاستیک، ... که در سال‌های چهل همسو با مدرنیسم (یا شبه مدرنیسم) پیدا شد، و دیگر «شعر چریکی» بود که در همین سال‌ها، بر ضد مدرنیسم (یا شبه مدرنیسم) شکل گرفت. اولی، ذوق‌زده و خودباخته در برابر مدرنیسم غرب، به اوهام و هذیانی تلخ گرفتار شد و بخشی از شعر جوان را با خود بُرد. و دومی، با ادعای بشارت و پیغمبری، به خطبهٔ موزون نویسیِ رقت باری گرفتار شد و شوق شاعران جوان را به نوجویی سرکوب کرد.

www.tabarestan.info تبرستان

این دو جریان، چون دو تیغهٔ قیچی، رابطهٔ عاطفیِ شعر را با خوانندگان فراوانش قطع کردند. این وضع در دههٔ پنجاه ادامه داشت تا سال ۱۳۵۷ که انقلاب شد و همگی دچار سیاست شدیم و شعر بکُل رها شد. اکنون چند سال است که دوباره شاعران ما عمیقاً دارند به شعر فکر می‌کنند.

به لحاظ زبانی، کوشش شاعران امروز این است که جنبه‌های مثبتِ سبک‌ها (یا لحن‌ها)ی گذشتهٔ شعر نو را جذب کنند و فارغ از تعلّقاتِ پُر پیرایهٔ غیر شعری (که یکیش تعهد از بیرون بود) شعر بنویسند. و به لحاظ محتوایی، به نظر می‌رسد که مهم‌ترین مشخصهٔ شاعران این نسل «تفرّد» باشد. گویا این احساس قدیمی شاعرِ ایرانی که «از زمرهٔ پیامبران است» دارد بیشتر به طنزی رقت‌بار شبیه می‌شود، چرا که جامعه (و بیش از آن، روشنفکران)، به دنبال شکست‌های پی در پی دچار بحران هویت شده‌اند؛ بحرانی که احساس می‌کنند سالیان دراز پنهانی وجود داشته و اکنون بیرون زده است.

با توجه به موارد فوق به نظر می‌رسد که شعر ما نه درگیر یک بحران رکودی، بلکه در تلاش از گذار بحرانی تحولی باشد. و با توجه به پشتوانهٔ عظیم شعر فارسی، گمان من این است که شاعران، سرفراز از این ورطه برآیند؛ اگر فقر و منگنه‌های بیرون و درون شاعر بگذارد. شعر خوب، حاصلِ «جانِ آزاد» است.

www.tabarestan.info تبرستان

تبرستان
www.tabarestan.info

رُمان و رمان‌نویسی در ایران

گفت‌وگو با آذر نفیسی*

س. می‌خواستم از آغاز ورود رمان در ایران صحبت کنیم، و در واقع رمان به معنای غربی کلمه، چون که پیش از آن در ایران رمان به این معنا نداشتیم. رمان کی وارد ایران می‌شود و چه تأثیرهایی در آن دوره می‌گذارد؟

ج. رمان همراه یک مجموعه عناصر برگرفته از فرهنگ غرب در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم وارد ایران شد. و این درست دوره‌ای است که در آن ایران دچار تحولات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی بسیار عمیق بود. فکر می‌کنم که یکی از دلایل عمدهٔ عنایت به رمان در آن دورهٔ خاص این است که حیطهٔ نوشتن و ادبیات نیز مانند سایر حیطه‌های فرهنگی در ایران خود دچار شک و بحران بود. یعنی دیگر نوشتن به زبان گذشته و در قالب انواع قبلی قصه نویسی امکان‌پذیر نبود. تصادفی نیست که ورود رمان به ایران مقارن است با تحولات و تغییرات بنیادی در طرز فکر و منش فرهنگی اجتماعی که منجر به انقلاب مشروطه می‌شود (۱۹۰۵ تا ۱۹۱۱) که البته این‌جا جای بحث مفصل آنها نیست.

س. چه عواملی به پاگیری رمان و شکوفایی آن در این دورهٔ بحرانی کمک کردند؟

ج. از میان عوامل مختلف می‌شود به توجه حکومت به تعلیم و تربیت و آموزش در معنای

---

* آذر نفیسی استاد سابق ادبیات انگلیسی در دانشگاه تهران و ادبیات تطبیقی در دانشگاه علامهٔ طباطبائی است. وی در حال حاضر استاد مهمان در مدرسهٔ مطالعات پیشرفتهٔ بین‌المللی، وابسته به دانشگاه جان هاپکینز است. از او مقالات و کتاب‌های متعددی به چاپ رسیده است، از جمله کتابی دربارهٔ رمان‌های ناباکف، نویسندهٔ روس. اثری نیز دربارهٔ ادبیات غرب از نگاه ایرانیان از او منتشر خواهد شد.

نوین آن اشاره کرد، که یک مثال بارز آن تأسیس مدرسهٔ دارالفنون به ابتکار میرزاتقی‌خان امیرکبیر است. پیش از آن در سال ۱۲۲۷ هـ ق صنعت چاپ در ایران ایجاد شد که می‌توانست امکانات گسترده‌تری را برای خواندن و نوشتن و عامه کردن ادب به وجود آورد.

همراه با وسیع شدن این امکانات، به دلیل نیازهای اجتماعی و سیاسی جدید روزنامه‌نگاری همچون یک شیوهٔ نوشتن رایج شد و اولین روزنامه در زمان سلطنت محمد شاه به سال ۱۲۵۳ انتشار یافت. از آن به بعد، بخصوص در دوران بحرانی انقلاب مشروطه روزنامه‌نگاری، و همراه آن انتشار مقالات سیاسی و اجتماعی از مهم‌ترین مشغله‌های نویسندگان آن دوران بود، و تأثیر آن بر سایر حیطه‌های فرهنگی مشخص است. نویسنده از مسائل مجرد که در نثر فارسی مرسوم بود به وقایع و حوادث عینی و روزمره توجه می‌کند، و کوشش او نه برای جلب تعداد قلیلی از خواص که برای جلب هر چه بیشتر عامهٔ مردم است. می‌بینیم که نوع نگاه به نوشتن و به مخاطب در حال دگرگونی است. و این نوع نگاه به نگاه جزمی نگر، و نثر واقع‌گرایانهٔ رُمان نزدیک‌تر است تا نثر فاخر و غیر قابل دسترس گذشتگان.

فکر می‌کنم که مشغلهٔ مهم دیگر، گسترده‌تر شدن و به یک معنا جدی شدن ارتباطات بازرگانی و سیاسی ایران با دوَل غرب است، و سفرهای غربیان به ایران، و در مقابل، سفر شاهان، درباریان و نیز گروه‌های دانشجویان ایرانی به کشورهای اروپایی. بسیاری از نویسندگان بنام ما در دو دههٔ اوّل بعد از مشروطیت، مانند صادق هدایت، حسن مقدم، محمدعلی جمال‌زاده، تقی رفعت و رضا کحّال یا از طریق سکونت و تحصیل در غرب و یا از راه مطالعه و تماسِ غیر مستقیم، حداقل به یک زبان و فرهنگ غربی تسلط داشتند. یکی از نتیجه‌های این رفت و آمدها ترجمهٔ آثار نویسندگان غربی، بخصوص در زمینهٔ نمایشنامه و داستان است.

س. آثار چه نویسندگانی بیشتر در این دوره به فارسی ترجمه شده است؟

ج. کتاب‌های سه *تفنگدار*، کنت‌مونت کریستو، *اسرار پاریس* و *لویی چهاردهم* اثر الکساندر دوما و رمان‌های تاریخی. می‌بینیم که رمان‌های ترجمه شده بیشتر مایهٔ ماجراجویی داشتند، و آثار مهم غرب مانند رمان‌های فلوبر، استاندال، آستین، جیمز، فیلدینگ یا پروست در میان آنها دیده نمی‌شوند.

س. اولین رمان فارسی در چه تاریخی نشر شد؟

ج. من با میثمی و آرین‌پور موافقم که می‌گویند اوّلین رمان فارسی به معنای متداول آن رمان

www.tabarestan.info تبرستان

سه جلدی محمد باقر میرزا خسروی است که به سال ۱۳۲۷ هـ ق (۱۹۰۷ م) منتشر شد.

س. *ممکن است قبل از بحث دربارهٔ این رمان توضیحاتی در مورد خسروی بدهید.*

ج. خسروی از یک خانوادهٔ اشرافی اهل کرمانشاه است. پدر او محمدعلی میرزا دولتشاه فرزند ارشد فتحعلی شاه قاجار بود. خسروی هم اهل ادب بود و هم در زمرهٔ آزادیخواهان طرفدار مشروطیت جای داشت. به خاطر این آزادیخواهی نیز مدتی را در تبعید به سر برد. حاصل این تبعید رمان سه جلدی اوست. که بیشتر به نام اوّلین و مهم‌ترین جلد آن یعنی *شمس و طغرا* شناخته می‌شود.

www.tabarestan.info تبرستان

س. *می‌خواستم بیشتر در مورد شمس و طغرا صحبت کنید و تأثیری که بعداً می‌گذارد یا تأثیری که در آن سال‌ها بر جامعهٔ ایران گذاشت.*

ج. فکر می‌کنم که از بسیاری جهات *شمس و طغرا* روشنگر بسیاری از مسائل و معضلات جامعهٔ ایران در یکی از مهم‌ترین دوران تاریخ معاصر کشور ماست. به همین دلیل مایلم که بر آن کمی بیشتر تکیه کنیم و مقصودم را روشن‌تر بیان نمایم. در غرب رمان حاصل شرایط اجتماعی ـ فرهنگی خاص و به نظر من مهم‌تر از آن، یک درگیری و تحول ادبی است. بیشتر از هر چیز نیاز درونی ادبیات غرب در یک دورهٔ خاص است که رمان را خلق می‌کند. امّا در ایران این شکل از داستان شکلی است وارداتی که گرچه با نیازهای آن دورهٔ ایران ارتباط دارد اما از درون فرهنگ ادبی آن نجوشیده است، بلکه با فاصلهٔ بیش از یک قرن از آغاز آن در غرب و بیشتر از طریق ترجمه در فرهنگ ما جا باز می‌کند. این فاصلهٔ زمانی و مکانی میان آغاز رمان در غرب و ورودش به ایران نوعی فضای نیمه روشن یا گرگ و میشی (Twilight Zone) ایجاد می‌کند، که هم رنگی از گذشته دارد و هم از زمان حال، امّا متعلق به هیچ یک نیست. به نظر من همهٔ فعالیت‌های فرهنگی ـ اجتماعی در آن دوره طعم و رنگ این حالت و فضای خاص را دارند. درک این مسئله یکی از کلیدهای اصلی شناخت فرهنگ معاصر ایران و نوع شکل‌گیری ارتباطش با فرهنگ غرب است.

س. *داستان شمس و طغرا و اهمیت آن را کمی شرح دهید.*

ج. ماجرای اصلی داستان در قرن هفتم هجری و در دوران تسلط مغولان بر ایران و حکومت سلسلهٔ ایلخانیان رخ می‌دهد. مکان آن ایالت فارس است که در آن دوره یک زن، آبیش خاتون، بر آن حکومت می‌کرد. اوّلین جلد داستان، *شمس و طغرا*، ماجرای عشق طوفانی و بظاهر ناممکنی است میان شمس پسر یکی از نجیب‌زادگان ایرانی، و طغرا دُختر یکی

از سرکردگان مغول. البته برای توجیه شرعی این عشق، خانوادهٔ طغرا و خود او اسلام آورده‌اند. امّا مشکل اصلی در راه وصل دو دلداده قانونی است که بر طبق آن وصلت میان ایرانیان و مغولها بدون اجازهٔ حکمران بزرگ مغولها ممنوع است. باز هم برای مشروع کردن این عشق، شمس و طغرا پنهانی صیغهٔ محرمیّت می‌خوانند تا دیدار و تماسشان حرام نباشد، گرچه عهد می‌کنند که تا زمان ازدواج رسمی رابطهٔ خود را در حالت ساده نگاه دارند و کامل نکنند.

دو دلداده در طول ماجراهایشان در دربار پادشاه مصر با دختری از اهالی ونیز بر می‌خورند به نام ماری ونیزی. این دختر که در اصل مسیحی بوده هنگام سفر برای زیارت با مادرش اسیر دزدان دریایی می‌شود و دزدان او را به پادشاه مصر می‌فروشند. در دربار مصر با این دو نجیب‌زاده آن چنان که در شأن و مقام آنان است با احترام رفتار می‌شود. آنان هم اسلام می‌آورند. ماری سخت عاشق شمس می‌شود ولی عشق خود را پنهان می‌کند.

در جلد دوّم که *ماری ونیزی* نام دارد، شمس و طغرا بالاخره موفق به ازدواج می‌شوند. امّا طی حوادثی ماجرای عشق پنهانی ماری که در عین حال دوست و محرم نزدیک طغرا هم شده است، برملا می‌شود. بر اثر پافشاری و اصرار طغرا ماری نیز به عقد شمس در می‌آید، و دو هوو مانند دو خواهر شمس را میان خود قسمت می‌کنند.

امّا ماجرا هنوز به پایان نرسیده است. در این میان ملکه آبش نیز که محو جمال و کمال شمس است، او را به قصر خود دعوت می‌کند. ملکه که مظهر زن وسوسه گر است شمس را اغوا می‌نماید. نتیجه آنکه با موافقت دو زن دیگر او نیز به ازدواج شمس در می‌آید. این زندگی خانوادگی چهار نفری (ménage à quatre) به خوبی و خوشی جریان دارد تا زمانی که طغرا و ماری حامله می‌شوند. طغرا در شب وضع حمل بر اثر زلزله از میان می‌رود. پس از پنج ماه سوگواری، ماری طغرا را در خواب می‌بیند که از او می‌خواهد از سوگ در آیند. و ماری و شمس به زندگی و عیش و نوش دوباره باز می‌گردند. امّا آبش به سراغ آنان می‌رود و شمس به رغم اکراه خود باز تسلیم وسوسه‌های او می‌شود و به او قول می‌دهد که هر وقت به پایتخت فارس رفت به او سر بزند.

جلد سوم، به نام *طغرل و همای*، داستان عشق طغرل پسر ماری و شمس است و در حقیقت داستانی مجزا است و ربط مستقیمی به دو جلد دیگر ندارد.

س. چه نکاتی در شمس و طغرا سبب می‌شوند تا تاریخ نویسان ادبی و برخی از منتقدین آن را نقطهٔ عطفی در زمینهٔ قصه نویسی فارسی بدانند؟ به عبارت دیگر چه

خصلت‌های "رُمانی" در آن وجود دارد؟

ج. نقطهٔ عطف بودن *شمس و طغرا* بیشتر از هر چیز در جزئی نگری آن در زمینهٔ زمان، مکان و توصیفات داستانی است. یعنی در این جا برخلاف اکثر قصه‌های کلاسیک ایران ماجرای داستان در چهارچوب مشخص یک زمان و مکانِ تاریخی خاص جا دارد. خسروی با توضیحات فراوان از مکان، و هم چنین شخصیت‌ها قادر می‌شود که تا حدی آنها را از حالت تجریدی به در آورد و عینی و مشخص کند. دیگر آن که روابط میان شخصیت‌ها در چارچوب ارتباط فردی و اجتماعی آنان بیان شده، نه به عنوان تمثیل و یا مظهری از یک ارتباط عرفانی و آن دنیایی. به عنوان مثال مسئلهٔ ارتباط میان زن و مرد ـ که محور داستان *شمس و طغرا* است ـ مُعضل عشق و ازدواج را مطرح می‌کند، و بیش از هر چیز به اخلاقیاتی که در این مورد مطرح است می‌پردازد.

البته نکتهٔ مهم در *شمس و طغرا* تنها مطالبی که طرح کردم نیستند. به نظر من اهمیت این رُمان در نوسانات آن است میان یک شکل جدید حکایت گویی یعنی رمان، و انواع قدیم‌تر آن. ذهنیت حاکم بر رمان خسروی بیانگر یک تنش و نشان دهندهٔ یک تضاد ذهنی است. خسروی میان ارزش‌های گذشته و حال، میان ذهنیت مطلق گرا و تعلیمی و ذهنیت دموکرات و شکاک در نوسان است، و این نوسانات بر نوع شکل گیری عناصر رمان او تأثیر می‌گذارند. او مانند بسیاری از معاصران خود از بیان قصه برای توجیه و تبلیغ اندیشه‌های مذهبی، اخلاقی و سیاسی خود استفاده می‌کند.

س. می‌توانید توضیح بدهید که چرا آدم‌هایی مثل خسروی در آن دوره به جای نگارش رساله‌های سیاسی شروع می‌کنند به رمان نویسی؟ البته رساله‌های سیاسی هم می‌نویسند ولی چه می‌شود که شروع به این نوع رمان نوشتن می‌کنند؟

ج. واضح‌ترین دلیل آن این است که نه رمان می‌تواند جایگزین رسالهٔ سیاسی شود و نه رسالهٔ سیاسی می‌تواند جایگزین رمان گردد. این دو به دو حیطهٔ بسیار متفاوت تعلق دارند. خسروی که هم اهل سیاست بوده و هم اهل ادب هر دو گرایش را منعکس می‌کند.

در عین حال این گرایش از زمان‌های قدیم وجود داشته که قصه بهانه‌ای شود برای بیان هدف سیاسی، مذهبی، اخلاقی و غیره ... متأسفانه در دوران معاصر ما هرگز نتوانستیم یا نخواستیم که جایگاه واقعی ادبیات را مشخص کنیم، و همواره از آن برای پیشبرد اهداف دیگری استفاده کرده‌ایم. در جامعهٔ ما بیان صریح عقاید سیاسی و اجتماعی همواره امری بسیار پر خطر بوده، و استفاده از قصه برای نقد و تحلیل شرایط موجود و واقعی بخشی از فرهنگ معاصر ما شده است. چنان که خسروی ناسیونالیسم

www.tabarestan.info تبرستان

ایرانی و مسائل ایران زمان خود را در قالب ایران قرن هفتم هجری و فتح ایران به دست مغولان بیان می‌کند.

س. این نوع برخورد چه تأثیری در ساختار رمان خسروی دارد؟

ج. اتفاقاً یکی از نکات جالب *شمس و طغرا* نتایج این نوع نگرش است. همان طور که گفتم *شمس و طغرا* حاصل تضادها و نوسانات ذهنی خسروی و درک التقاطی او از داستان نویسی است. از طرفی جذابیت داستان در "داستانی" بودن آن است، در عناصری که مربوط به زیبایی شناختی خود آنند. از طرف دیگر ذهن نویسنده گرفتار مسائل و معضلاتی است که مایل است بر داستان تحمیل کند. این تحمیل ساختار داستان را دچار لغزش‌های اساسی می‌کند. واضح‌ترین نمونهٔ آن در نوع روایت و آنچه به آن لحن روایی (Narrative Voice) می‌گوییم آشکار می‌شود. در هر رمان خوب راوی گرچه در کلِ روایت بیانگر برخی از نظرات نویسنده است، هرگز خود نویسنده نیست. این تفاوت بیشتر از طریق فاصلهٔ زیبایی شناختیِ (aesthetic distance) نویسنده با اثر ایجاد می‌شود. خواننده باید اثر را به سبب خود ماجرا و شخصیت‌ها جذاب بیابد نه به دلیل عقاید و لحن تحمیلی نویسنده بر آن. یکی از مهم‌ترین مثال‌ها نوع روایت جین آستن /Jane Austen است. امّا در *شمس و طغرا* نویسنده نتوانسته است میان واقعیتی که با آن روبه‌روست و داستانی که زاییدهٔ تخیل اوست فاصله بگذارد، و این فقدان فاصله بیشتر از هر چیز در شکل‌گیری شخصیت‌ها مشهود است.

س. مسئله‌ای که شما طرح می‌کنید چگونه با بده و بستان ادبی ـ فرهنگی دنیای غرب و مدرن ارتباط پیدا می‌کند؟

ج. نوع ارتباط هر نویسنده با زمان و دنیای حال، ربط مستقیم با نوع ارتباط او با زمان و دنیای گذشته‌اش دارد. این که ما موقعیت خود را در گذشته چگونه می‌دیدیم، و چه نوع گسست و پیوندی با گذشته ـ در این مورد گذشتهٔ ادبی را در مد نظر داریم ـ موقعیت ما را درزمان حال تعیین می‌کند. در مورد خسروی ماجرا به این گونه است که شیوهٔ نوشتن و قصه گفتن به سبک گذشته کارآیی خود را از دست داده و در مقابل، شیوهٔ دیگری که از غرب آمده پیش روی اوست. برای آن که بتواند این شیوه را به کار برد باید بتواند واقعیت جدید پیش روی خود را بشناسد، امّا این واقعیت هنوز ملموس و عینی نیست، پایه‌های دنیای گذشته سست شده‌اند، امّا هنوز پایه‌های جدیدی نیز ساخته نشده‌اند. آنچه در کار خسروی می‌بینیم لرزش و فُروریزی پایه‌های قدیم است.

www.tabarestan.info

مهم‌ترین مثال در نوع برخورد اوست با مسئلهٔ عشق. *شمس و طغرا* بر پایهٔ نوعی عشق حرکت می‌کند که در داستان‌های کلاسیک ایرانی ـ بیشتر به شیوهٔ منظوم ـ سابقهٔ طولانی دارد: *ویس و رامین*، *شیرین و خسرو* و *لیلی و مجنون*. مشابه آنها در غرب *تریستان و ایزوت* و بخصوص *رومئو و ژولیت* هستند. خصلت عمدهٔ این نوع داستان‌ها مطلق و محوری بودن نوع عشق است. دو عاشق در مقابل دنیای بیرون قرار می‌گیرند، جریان (action) اصلی داستان به تدریج آنان را کاملاً منزوی و محصور در دنیای خود می‌کند. این گسست در نهایت منجر به مرگ آنان می‌شود. طنز تلخ ماجرا در این است که مرگ تنها راه پیروزی عشاق است. این نوع عشق و ستیزه‌جویی فطریِ آن با دنیای مادی و فانی، با مصلحت‌جویی‌ها و ارزش‌های اجتماعی، به نوعی در مقابل سازش کاری‌ها و نسبی طلبی‌های زندگی عادی و روزمره قرار می‌گیرد. مانند مرگ در خود و به خودی خود مطلق، کامل و بی‌نیاز است. لازمهٔ آن سازش ناپذیری با زندگی عادی و ارزش‌های حاکم است.

در *شمس و طغرا* با این ستیزه‌جویی مواجه هستیم، میان عشاق و قانونی که اجتماع بر آنان تحمیل کرده است ... امّا در این مورد بخصوص تفاوت اصلی در دو نکته است: ۱) عشاق در زندگی پیروز می‌شوند و راه پیروزی آنان سازش و قبول ارزش‌های بیرون است. ۲) این عشق به محض به ثمر رسیدن مطلقیّت و خودکفایی خود را از دست می‌دهد. رومئو یا خسرو پیش از دیدار ژولیت و شیرین عشق یا عشق‌هایی گذرا داشته‌اند که در مقابل آنها عشق ژولیت و شیرین هر چه بیشتر کامل و مطلق جلوه می‌کند. امّا شمس به محض ازدواج با طغرا تن به امیال و خواست‌های ذهنی و جنسی خود می‌دهد. مرگ طغرا از نظر من مرگ زن آرمانی و معشوق بی‌عیب در ادبیات فارسی است. به این معنا که حتی این نوع عشق نیز "واقعی" است و پایانی دارد. زندگی پس از طغرا تا سالیان سال برای شمس ادامه دارد، نه تنها ادامه که با خوشی و همراهی عشقی دیگر. این که این عشق، یک زن بیگانه، یعنی ماری ونیزی است اصلاً بی‌اهمیت و تصادفی نیست.

می‌بینید که در *شمس و طغرا* طرح داستان (plot) خلاف جریان طرح در قصه‌های کلاسیک است. در آن‌جا حرکت دو عاشق به طرف وحدت و یکی شدن است، و در این‌جا به سوی جدایی و چند پارگی (Fragmentation). این چند پارگی در فرهنگ اجتماعی ایران نیز به وجود می‌آید. بافتِ سلسله مراتبیِ جامعه با یک نگرش در حال فروپاشی است. افرادی مانند خسروی از عوامل مهم این فروپاشی هستند. تأسف در این جاست که این چند پارگیِ نوسان و تضاد در ارتباط با دنیای غرب هنوز هم ادامه دارد.

شخصیت قابل تأمل در *شمس و طغرا* ماری ونیزی است. طغرا و آبش دو شخصیت

آشنایند: زنِ آرمانی و پرستیدنی، و زن اغواگر وسوسه‌گر، نمایندهٔ هوس‌های دنیا. ولی ماری در کجا قرار دارد؟ ماری حامل تماس ایرانیان است با آن دنیای دیگر. امّا از همهٔ شخصیت‌ها گنگ‌تر باقی می‌ماند. واضح است که نویسنده چه در واقعیت و چه در حیطهٔ تفکر و تخیل خود تجربه و درک روشنی از این شخصیت ندارد. آنچه ماری را از دیگر زنان رمان ـ زنان به اصطلاح شرقی ـ متمایز می‌کند، نام اوست، با چشم‌های آبی و موهای خُرماییش و لباس‌های رومیش و گل‌های مصنوعی که از آن دیار به ارمغان می‌آورد. این گل‌ها بیش از هر چیز ایرانی‌ها و از جمله خود راوی را مسحور می‌کنند. طنز ماجرا در این است که گل‌های مصنوعی در شهری مانند شیراز تا این حد گُل می‌کنند! شهری که به شهر "گل و بلبل" معروف است و گل‌های محمدیِ آن از بارزترین مشخصاتش محسوب می‌شوند. این نکته مرا به یاد خاطرات گرترود بل /Gertrude Bell از ایران می‌اندازد. بل از گنجینهٔ جواهرات بی‌نظیر ناصرالدین شاه صحبت می‌کند، از اطاقی پر از برلیان، یاقوت، زمرد و سنگ‌های بی‌نظیر. در میان این گنجینه او و همراهانش به چند قرص رنگی و خمیردندان بر می‌خورند که در جعبه‌های قیمتی به نمایش گذارده شده‌اند: این قرص‌ها و خمیردندان که همتای جواهرات محسوب شده‌اند سوغات سفر شاهنشاه به دیار فرنگند! می‌بینیم که ایرانیان آن دوره اکثراً دید درستی از فرهنگ غرب نداشتند، آنان بیشتر مرعوب و مسحور این فرهنگ بودند، که تعجبی هم نداشت، امّا این که این حالت بعد از گذشت بیش از هشت دهه هنوز باقی بماند جای هم تعجب دارد و هم تأسف.

خسروی در مقابل گل‌های مصنوعی ماری مانند بچه‌ای است که شاهد از کلاه بیرون آوردن خرگوش به وسیلهٔ شعبده‌بازی ماهر است. او همتای ماری در واقعیت را درک نمی‌کند، کوشش دارد که این موجود بچگانه و شگفت‌آور را خانگی کند تا از این طریق بر او فائق آید. به این دلیل نیز ماری مانند همهٔ زن‌های دیگر رفتار می‌کند، چشم‌هایش آبی هستند، امّا اسلام می‌آورد، تن به چند زنه بودن شوهر خود می‌دهد، و رام و "شرقی" می‌شود. خسروی از راه خیالبافی خود موجودی را که در واقعیت دست نیافتنی است رام و خانگی می‌کند. به نظر من این خیالبافی و این تنش میان گذشته و حال، دنیای ما و دنیای "آنان" خواسته‌ها و امیال و تعصب‌ها و باورها، هنوز هم از عناصر اصلی‌یی است که در بطن فرهنگ و ادب معاصر ایران نهفته است.

س. فکر می‌کنم که دومین نوشته‌ای که در آن دوران بعد از شمس و طغرا ـ با فاصلهٔ کم ـ مشابه همین اثر را می‌گذارد، یکی بود یکی نبود جمال‌زاده است که متعلق به دورهٔ بعد از مشروطیت است.

ج. از زمان خسروی تا روزگار جمال‌زاده و بعد از آن، یعنی از سال ۱۳۲۷ هـ ق (۱۹۰۸) تا

حدوداً سال ۱۳۰۹ خ (۱۹۳۰) نویسندگان مهم دیگری نیز هستند، مثلاً شیخ موسی کبودرآهنگی که آثار مهم او *فتوحات کوروش* و *ستارهٔ لیدی* هستند (۱۳۰۳-۱۳۰۴)، و میرزاحسن‌خان بدیع (*داستان باستان یا سرگذشت کوروش*) و صنعتی‌زادهٔ کرمانی (*دام گستران یا انتقام خواهان مزدک*، ۱۳۰۰) همه‌شان داستان‌های تاریخی مربوط به دوران قبل از اسلام را می‌نویسند. همزمان با جمال‌زاده در سال ۱۳۰۱ مشفق کاظمی رمان *تهران مخوف* را منتشر می‌کند که شاید اوّلین رمان اجتماعی باشد که بخصوص به اسارت زن و محدودیت‌های او در ایران اشاره می‌کند.

تبرستان www.tabarestan.info

امّا اهمیت جمال‌زاده در این است که او به مسئله خیلی ادبی‌تر نگاه می‌کند. درگیری اصلی ذهن جمال‌زاده با قصه‌نویسی و شیوهٔ نوشتن است. او واقف است که قصه نویسی و نثر فارسی در بحران است، و چارهٔ این بحران را در مقدمهٔ معروف خود بر مجموعهٔ داستان‌های یکی بود یکی نبود در «دموکراسی ادبی» و «انشای ساده و بی‌تکلف عوام فهم» می‌داند. او نویسندگان غربی را می‌ستاید چون که آنان «تولید هر چه بیشتر همان زبان رایج و معمولی مردم کوچه و بازار را با تعبیرات و اصطلاحات متداوله به لباسی ادبی درآورده، و با نکات صنعتی آراسته بر روی کاغذ آوردند» (ص ۷).

از نظر جمال‌زاده مهم‌ترین فایدهٔ رمان در تأثیر آن است بر روی «زبان و لسان» یک ملت. او رمان را چارچوبی می‌داند برای به کارگیری «ضرب‌المثل‌ها و اصطلاحات و ساختمان‌های مختلف کلام و لهجه‌های گوناگون» (ص ۱۰) و آن را «جعبهٔ حبس صوت گفتار طبقات و قشرهای مختلفه» یک ملت می‌نامد... بهترین نمونهٔ این کوشش جمال‌زاده را در داستان طنزآلود «فارسی شکر است» می‌توان یافت که چهار شخیصت داستان را از طریق نوع لهجه و زبانی که به کار می‌برند نمایندگان اقشار مختلف جامعه معرفی می‌کند. زمینهٔ اصلی این داستان نوع رفتار با زبان است و زبان‌هایی که بی‌توجهی به زبان به فرهنگ و ارتباط مردم یک جامعه وارد می‌کند.

امّا جمال‌زاده چه در مقدمهٔ یکی بود یکی نبود ـ که در زمان خود بسیار مهم بوده است ـ و چه در داستان‌هایش صرفاً به بازسازی رنگ و بوی محلّی، و نمایش بخشی از فرهنگ عامه از طریق زبان اکتفا می‌کند. زبان جمال‌زاده فاقد آن عمق و وسعتی است که از درون نگرش و تفکر خاص نویسنده نسبت به جهان مایه می‌گیرد. زبان داستانی او به طور عمده زبان لطیفه و گفتار است؛ او به طرح‌ریزی عام و کلی شخصیت‌ها اکتفا می‌کند.

در ضمن متذکر شوم که این روی‌آوری به زبان گفتاری و اصطلاحات عامیانه مختص به جمال‌زاده نیست. قبل از او، و در حقیقت دهخدا بود که هم زبان عامیانه و هم طنز جدید را وارد زبان و ادب فارسی معاصر کرد. البته او رمان ننوشته است ولی از بسیاری از

داستان نویسان بیشتر به پیشرفت داستان نویسی و غنای زبان ادبی فارسی معاصر کمک کرده است.

س. البتّه جمال‌زاده هم مثل خسروی خیلی تحت تأثیر غرب و دستاوردهای تجدد است و این خود به نوعی نتیجهٔ خواست‌ها و ارزش‌های مشروطیت است، یعنی یک نوع زبان و نوشتهٔ جدید که بر مبنای جهان‌بینی جدیدی قرار گرفته باشد.

ج. این حرف کاملاً درست است. یادمان باشد که زمانی که جمال‌زاده کارش را آغاز کرد، پروست و جویس آثار مهم خود را منتشر کرده بودند، حتی جیمز چندین سال قبل از آن فوت کرده بود. ما از این جهت خیلی عقب بودیم. نکتهٔ مهم دربارهٔ جمال‌زاده، دهخدا و افرادی نظیر ایشان در تشخیص صحیح مسئلهٔ اصلی فرهنگ‌ها و سعی در پیدا کردن راه حل‌های مناسب بود. از همین رو گرچه آنان خیلی متأثر از فرهنگ غرب بودند، و در بسیاری از موارد مرعوب و مسحور آن بودند، امّا ارتباطشان با این فرهنگ در جهت شناخت و دگرگونی فرهنگ و جامعهٔ خودشان بود. تصادفی نیست که در یک دورهٔ مشخص همهٔ این آدم‌ها یک مشغلهٔ ذهنی خاص دارند.

س. و همه‌شان می‌خواهند به نوعی یک انقلاب در ادبیات انجام دهند. چه جمال‌زاده در مقدمهٔ یکی بود یکی نبود، و چه میرزادهٔ عشقی که خودش می‌گوید می‌خواهم انقلابی در ادبیات انجام دهم، چه از طریق شعر و چه از طریق نوشته؛ و چه روشنفکرانی که در دورهٔ رضاشاه می‌آیند و سعی دارند که این کار را انجام بدهند.

ج. درست است. هر یک از اینها سنگی می‌گذارد برای ساختن یک بنای جدید. امّا با صادق هدایت است که زبان داستانی فارسی وسعت و عمق پیدا می‌کند. داستان‌های جمال‌زاده لطیفه‌هایی (anecdotes) هستند پر از زیر و بم‌ها و سایه روشن‌های زبانی. امّا هدایت این زبان ساده را با حس و تفکر می‌آراید و زیور می‌دهد. اگر بخواهیم تکامل *شمس و طغرا* را دنبال کنیم باید به سراغ هدایت و بوف کور برویم. شخصیت‌های خسروی حاصل خیالبافی‌های او هستند دربارهٔ واقعیت تازه‌ای که دنیای سنتی ایران در مقابله با دنیای نو دچارش شده است. امّا هدایت هر دو دنیا را عمیقاً حس کرده، و نه فقط حس کرده که آن را درونی کرده است. او با آگاهی وارد صحنه می‌شود. کار هدایت کشف و ارائهٔ واقعیات پیچیده و نهانی است که در پس روابط و سنن فردی، فرهنگی، اجتماعی هر جامعه نهفته‌اند. او برای ارائهٔ چنین واقعیتی به خلق چنان زبان و ساختار داستانی، پیچیده، چند لایه و پر ابهام نیازمند است که قادر به افشا و عرضهٔ زوایای مبهم و تاریک زندگی اطرافش

www.tabarestan.info تبرستان

باشد.

هدایت اوّلین نویسندهٔ ایرانی است که به اهمیت فردیت در شخصیت‌های داستان توجه کرده است. در *شمس و طغرا* جزئی‌نگری خسروی محدود به توضیحات عینی و خلق قالبی تاریخی است، امّا در آثار هدایت این نگاه جزئی‌نگر بخش لاینفکی از شخصیت داستان می‌شود، شخصیت از حالت اسطوره‌ای و قصه‌وار خود مبدل به فرد می‌شود.

به خاطر دو گرایش خاص در بینش داستان نویسی یعنی تفکر بخشیدن به داستان و فردیت دادن به شخصیت‌ها، هدایت ناچار است که در پی تغییر و تحول زبان داستانی و ساخت سنتی آن باشد. برخی از داستان‌های او مانند داستان کوتاه *علویه خانم* و رمان *حاجی آقا* در حقیقت بیشتر از آن که داستان باشند سرمشق‌های زبانی هدایتند و کوشش‌های او برای ساختن شخصیت از طریق زبان گفت‌وگو. او در برخی دیگر از آثار خود مانند *زنده بگور*، *تاریکخانه* و *سه قطره خون* می‌کوشد تا از طریق کشف و خلق زبانی درونی و ذهنی شخصیت را بپرورد. امّا در بسیاری از داستان‌هایش به سختی موفق می‌شود، و فقط در *بوف کور* این کوشش به ثمر می‌رسد.

س. آیا به همین خاطر است که فکر می‌کنید که بوف کور برای بیشتر منتقدان و خوانندگان به صورت یک معضل و یک معما جلوه می‌کند؟

ج. بله، ساختار *بوف کور* به گونه‌ای است که بیش از جواب دادن به خواننده برای او سؤال ایجاد می‌کند. جادوی *بوف کور* مانند جادوی هر اثر هنری اصیل در شیوهٔ بیان و در نحوهٔ عرضهٔ آن است. از همان صفحهٔ اوّل راوی *بوف کور* داستان خود را با یک سؤال و یک تناقض آغاز می‌کند، و معما جلوه نمودن داستان نیز به سبب تنش و کششی است که هر نوع یقینی را به شک مبدل می‌کند. و این تضاد نه تنها در شخصیت راوی که در سراسر روایت دیده می‌شود. مرگ و زندگی، روشنایی و تاریکی، گذشته و حال، لکاته و دختر اثیری در *بوف کور*، که به جای روایت خطی از دو بخش استعاری تشکیل شده، دو فضا و دو دنیا در کنار یکدیگر تنیده و در یکدیگر آفریده می‌شوند: یکی دنیای ازلی ابدی است، و دیگری دنیای بی‌مکان و بی‌زمان. این دنیا یادآور فضایی است که در ادب قدیم فارسی ـ در واقع در تمامی هنرهایی که در این خاک شکل گرفته‌اند ـ به چشم می‌خورد. فضایی که از سطح ظاهری به درون می‌خزد تا خواننده یا بیننده را به بالا و در نهایت به سوی فضایی متعالی بکشاند. دنیای دیگری که در کنار این دنیا ساخته می‌شود، جهان فردی راوی است. و در این جاست که تفاوت اصلی و گسست هدایت را با گذشتهٔ ادبی او مشاهده

www.tabarestan.info تبرستان

می‌کنیم. "من" راوی بر خلاف "من" متعالی ادب فارسی فردیت سنگینی دارد، و این سنگینی مانع می‌شود که "من" راوی به "خودی" والاتر بپیوندد. راوی در فضایی که در عین حال زمینی و متعالی است گرفتار می‌ماند. لبریز از عشق و نفرت در قبال دنیاهای مادی و معنوی. می‌بینید که بوف کور بر پایهٔ یک تضاد اساسی بنا شده است. هدایت برخلاف خسروی به این تضاد و کشمکش درونی خود کاملاً آگاه است، و آن را با جزئیات و بی‌رحمانه ـ بی‌رحمانه نسبت به خودش که در درون این تضاد قرار دارد ـ در رمان خود شکل می‌دهد. حکایت بوف کور حکایت ذهنیتی است اسیر دو دنیا یا دو نوع برخورد با دنیا. هدایت در بوف کور ناتوانی راوی خود را در حلّ تضاد خود در ارتباط با این دنیا به نمایش می‌گذارد. راوی نه گذشته را دارد و نه زمان حال را، نه دنیای معنوی گذشته را که به صورت دختر اثیری ظاهر می‌شود، و نه دنیای مادی و واقعی حال را که به صورت لکاته در می‌آید. او در برخورد نزدیک با مرد و زن آنان را می‌کشد. دیگر از خیالبافی‌های خوش‌بینانهٔ راوی خسروی در تصاحب کردن این زن‌ها، خبری نیست. راوی ما کاملاً ناتوان (impotent) است.

س. این تناقض را در ارتباط با فرهنگ معاصر ایران و برخورد آن با فرهنگ و ادبیات مدرن غربی چگونه می‌توان توضیح داد؟ آیا تناقض فقط در این داستان و یا در نویسندهٔ داستان است، یا خبر از تضادی اساسی‌تر می‌دهد؟

ج. به نظر من این تناقض یادآور تناقضی عمیق‌تر در فرهنگ معاصر ماست. بیانگر نگرشی است که نه فرهنگ و ارزش‌های قدیم خود را از طریق درک و نقد، و در نهایت خلق دوباره تکامل بخشیده و نه فرهنگ جدیدی را هضم کرده است. این ذهنیّت معاصر هنوز هویّت روشنی ندارد، و مداوم بین دو موضع‌گیری با دو برخورد مطلق گرا در نوسان است. یا مرعوب آن "دیگر" ("the "other") است و یا به آن "دیگر" معترض است. فضای این ذهنیت دیگر آبی گستردهٔ آسمان آینده را پیش‌رو ندارد. و وقتی برخوردی خلاق در کار نباشد گذشته مثل گرد و غبار روی لحظاتِ حاضر می‌نشیند و هر لحظه را کدر می‌کند. اهمیت بوف کور در این است که قربانی این تناقض نمی‌شود و آن را به کمک ساختار روایت مهار می‌کند. کاری که به نوعی دیگر و در سطحی بسیار متعالی‌تر فلوبر با مضمون *مادام بواری* می‌کند. به عنوان مثال، بوف کور افشاگر تناقض‌های ذهنی فرهنگ معاصر در زمینهٔ روابط یا در حقیقت کشمکش‌های پنهان و آشکار زن‌ها و مردهای ماست بی آن که همچون دیگر نوشته‌های این دوره داغ تعصّب نویسنده را بر پیشانی داشته باشد. هدایت در زمینهٔ داستان و نیمایوشیج در حیطهٔ شعر ذهنیت فردیت یافته، آگاه و

انتقادی مدرن را وارد ادبیات معاصر ایران کردند.

س. بسیاری از منتقدین مدرن بودن بوف کور را به مضمون و یا اندیشه‌های درون آن ارتباط می‌دهند، و در آن ردپای مثلاً فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم یا پوچی را می‌بینند!

ج. به نظر من مضامین تا زمانی که شکل داستانی نگرفته‌اند در اثر هنری جایی ندارند. حرف‌های "گندهٔ" راوی بوف کور در بارهٔ پوچی زندگی و مرگ، جزء پیش پا افتاده‌ترین عناصر داستانی بوف کورند. آنچه بوف کور را اثری مدرن می‌کند نوع نگرش داستانی است که توانسته است شکل و بیان هنری خاص خود را پیدا کند. فلسفهٔ بوف کور در حرف‌های "اگزیستانسیالیستی" یا هر "ایسم" دیگر راوی نیست! در نوع شکل‌گیری مضامین است. مثلاً ساختار بوف کور بر پایهٔ یک شک، یک سؤال بنا شده است. خود داستان بر اساس جلوه‌های گوناگونی از واقعیت شکل گرفته است، نه بر یک حقیقت واحد که بر مجموعه‌ای از واقعیت‌های متفاوت استوار باشد. به همین دلیل است که عنصر تکرار در آن اساسی است. و این ابهام در درونمایه و در شخصیت‌پردازی ظاهر می‌شود. امّا در بوف کور این شک ساختاری است و تنها یک مضمون نیست. این تنها راوی نیست که به خود و دنیای اطراف با شک و تردید می‌نگرد، زبان روایت زبانی است پر از "گویا"، "ظاهراً"، "مثل این بود که" و جملات سؤالی. از این طریق خواننده در فضایی از شک قرار می‌گیرد و وادار به تجربهٔ شک و تردید می‌شود. این مسئله در فرهنگی مطلق‌گرا که زبان اصلی آن زبان بی چون و چرایی و قلدری است اهمیت کمی ندارد. می‌بینیم که خسروی به رغم همهٔ گرایش‌های صادقانه‌اش به طرف دموکراسی، در طول رمان خود کوشش دارد تا شک را از میان بردارد. همهٔ کوشش او در جهت رفع تضاد و ابهام و تناقض است. امّا هدایت آگاهانه از این مضمون بهره می‌برد تا نه تنها شخصیت و معضل راوی که یک معضل فرهنگی را داستانی کند.

س. بسیاری از منتقدین معاصر بوف کور را مخلوطی می‌دانند از آثار نویسندگانی چون پو، نروال، کافکا، و ریلکه.

ج. در صفحهٔ اوّل بوف کور راوی خودش را یک پدیدهٔ متناقض می‌داند که «نه تنها جسمم، بلکه روحم همیشه با قلبم متناقض بود و با هم سازش نداشته»، او خود را یک «مخلوط نامتناسب عجیب» می‌نامد. هر رمان به هر حال می‌تواند یک مخلوط عجیب باشد. امّا در بوف کور این امر به اوج می‌رسد. بوف کور محل تلاقی گذشتهٔ کلاسیک ایران و حالِ دنیایِ مدرن است، محل تلاقی هنرهای مختلف مانند موسیقی، رقص، نقاشی و البته

www.tabarestan.info تبرستان

نویسندگی. و همچنین مخلوطی از آثار نویسندگانی که هدایت به آنان دلبسته است. امّا تفاوت او با بسیاری از دیگر نویسندگان معاصر ایرانی در این است که این دلبستگی از سر تقلید نیست. او خود را به آن دسته از نویسندگان غرب نزدیک می‌داند که به نگرش و جهان‌بینی او نزدیکند. هر یک از آنان نوعی گرایش به جهان‌بینی‌یی دارد که آنان را به دید "شرقی" پیوند می‌دهد. هدایت در آنان نوع دیگری از خود را پیدا کرده است. امّا بوف کور تقلیدی از هیچ یک از آثار این نویسندگان نیست. ممکن است صحنه‌هایی از آن شبیه اثر ریلکه باشد، امّا مهم نوع شکل‌گیری و قالب اصلی است که این صحنه‌ها در آن گنجانده شده‌اند. به نظر من نکتهٔ جالب این است که در بوف کور مضامین اصلیِ بیشتر نوشته‌های هدایت در هم تنیده شده‌اند: دلبستگی به فرهنگ ایران باستان، فلسفهٔ تناسخ، دلزدگی‌های اجتماعی، مشکلات جنسی، ناتوانی‌های فردی، و البته کلنجار مداوم با زندگی و عشق توأم با مرگ.

www.tabarestan.info تبرستان

س. پس می‌شود این طور سؤال کرد که چگونه هدایت این همه تناقض را در یک رمان کوچک شکل داده است؟ چگونه توانسته است این "نامتناسب عجیب" را به نمایش بگذارد بدون آن‌که روایت یکپارچگی خود را از دست بدهد؟

ج. هدایت این تناقض درونی را تبدیل به محرک اصلی تنش در روایت می‌کند. به عبارت دیگر وحدت اثر و عامل پیش برندهٔ آن برخورد همین عناصر نامتجانس با یکدیگر است. ساختار بوف کور مطابق تعریفی که یاکوبسن می‌دهد، استعاری است. در این گونه ساختار استعاری ما با دو قطب مخالف رو به رو هستیم که در عین حال قرار است یکدیگر را بیان کنند. از آن‌جاکه این دو قطب نه فقط کشمکشی مداوم را به نمایش می‌گذارند، بلکه درگیر ارائه و بیان یکدیگر هم هستند، نمی‌توانند تصاویر یک بُعدی و ساده‌گرایانه باشند. در این جا به تعریف کالریج از استعاره نزدیک شده‌ایم: کشف تشابه در پدیده‌هایی که شبیه هم نیستند. و این ساختار هم نشان دهندهٔ تداوم ادب کلاسیک ایران با ساختار استعاری و مجرد آن است، و هم بیانگر فرهنگ مُدرن غربی با عنایتش به فردیت و تفکیک.

س. بیشتر نویسنده‌های آن دورهٔ ایران، و به ویژه جمال‌زاده، بزرگ علوی و هدایت، یعنی همهٔ روشنفکران مهم بین سال‌های ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۴ (۱۹۲۰ تا ۱۹۴۵)، افرادی هستند که یا در غرب زندگی کرده بودند، یا با فرهنگ غرب در تماس بودند، زبان خارجی می‌دانستند و از آن طرف مرتب تأثیر می‌گرفتند. اگر ممکن است بیشتر در مورد این موضوع صحبت کنیم که در آن موقع رمان‌نویس‌های ما غرب را چگونه

می‌دیدند؟ و غرب چه تأثیری روی آنها می‌توانسته بگذارد؟

ج. من فکر می‌کنم که نگاه آنان به غرب عمدتاً همراه با تحسین و شاید هم کمی ترس بوده است. برای این که به هر حال آنان در موقعیت زمانی خود از موضع ضعف با غرب رو به رو می‌شوند. به نظر می‌آمد که آنها ـ غربی‌ها ـ در همهٔ زمینه‌ها از ما پیش افتاده‌اند. امّا در عین حال، خودِ امکان دگرگونی، و این حس که تو در مقام یک نویسنده در این دگرگونی عظیم سهمی‌داری می‌بایست برای آنان هیجان‌انگیز بوده باشد. یادمان نرود که نویسندگانی که از آنان نام می‌بریم نه فقط با فرهنگ غرب آشنا بودند، بلکه با فرهنگ و ادبیات و زبان ایران نیز هم سنخی و نزدیکی عمیقی داشتند، از این رو نقد آنان از گذشته با شناخت و درک همراه بود. هویت و فردیت واقعی فقط به معنای گسست از گذشته نیست، شناخت گذشته و نقد آن باید بیانگر هم تداوم باشد و هم گسست. کاری که هدایت در زمینهٔ داستان و نیما در حیطهٔ شعر انجام دادند. آنان مقلد فرهنگ غرب نبودند، بلکه توانستند از طریق درک و درونی کردن ذهنیت مدرن غربی به فرهنگ خود با دید تازه‌ای نگاه کنند. و طبعاً درک تازه‌ای از آن به وجود آورند.

س. یعنی یکی از مهم‌ترین عناصرش را که فردیت باشد گرفته‌اند و به شعر و رمان آورده‌اند.

ج. همراه با فردیت خیلی چیزهای دیگر می‌آیند، ما برای درک درست فردیت نیاز به درک بسیار مسائل دیگر داریم. به هر حال، حیطهٔ ادبیات، صرف نظر از استعداد فطری، نیاز به تخیّل خلاق دارد، تخیلی که بنده و اسیر واقعیت موجود نیست، و با بازسازی واقعیات اطراف خود نوعی آگاهی خاص می‌آفریند. این آگاهی نیاز به درک و شناخت موقعیت فرد در زمان دارد، از طریق تخیل، جنبه‌های ناگفته و ناشنیدهٔ تاریخ و واقعیت را افشا می‌کند. به همین علت است که کسانی مانند هدایت، نیما، یا مثلاً دهخدا از درون این آگاهی نیاز به فردیت را کشف کردند. به بوف کور بسیار انتقاد شد که هدایت در آن ناتوانی فرد، و ناتوانی فرهنگ را به نمایش گذارده است. در حقیقت کاری که او می‌کند نگاهی دوباره است به خود و به فرهنگ خود از چشم "آن دیگری"، با نگاهی تازه. و از این طریق قادر می‌شود که بر آن ناتوانی که در رمانش شکل داده است، فائق شود، مقصود این است که آگاهی به واقعیت و شکل دادن دوبارهٔ آن از طریق تخیل و تفکر به معنای نوعی سلطه بر آن است، و ایجاد امکان دگرگونی آن. اگر ما این صداقت هدایت را در زمینهٔ ادبی دنبال می‌کردیم به مسائلی می‌رسیدیم که فعلاً نرسیده‌ایم. تصادفی نیست که بعد از چندین دهه بوف کور هنوز هم از بسیاری از رمان‌های معاصر برای ما معاصرتر می‌نماید

س. بله، یعنی به اعتقاد شما هدایت دیگر چیزی پشت سر خود نداشته است، یعنی آدمی نبوده که مثل خودش دو تا باشند.

ج. من معتقدم که بعد از هدایت نویسندگان با استعداد کم نداشته‌ایم. کمبود ما در تعهدمان به نویسنده بودن است، که خود یک مشغلهٔ ذهنی و فکری دائمی است. از دههٔ ۱۳۱۰ به بعد نویسندگان ما به تدریج مشغله‌های ذهنی دیگری پیدا می‌کنند. دیگر به نیازهای زبانی و ساختاری رمان کمتر فکر می‌شود. بسیاری از نویسندگانی که مضامین یا شخصیت‌های هدایت را آگاهانه وارد قصه‌هایشان کردند ـ دو نمونهٔ آن بعد از انقلاب رمان‌های *طوبا* و *معنای شب* پارسی‌پور و پیکر *فرهاد عباس* معروفی هستند ـ بهرهٔ زیاد از بوف کور نبرده‌اند. اکثراً درک از بوف کور درکی است بسیار سطحی که اغلب به تقلیدی از برخی از عناصر یا مضامین آن منجر می‌شود. همان طور که اشاره کردم بوف کور مانند هر رمان دیگر در ساختارش معنا پیدا می‌کند، این ساختار است که با ما حرف می‌زند، و ذهنیت نویسنده را به نمایش می‌گذارد. بودند آثار اندکی ـ مثلاً *شازده احتجاب* گلشیری ـ که این درک از ساختار را به نحوی دیگر بیان کردند، و تا حد زیادی هم موفق بودند. گرچه رمان گلشیری سیاسی‌تر است و به زمان تاریخی خاص ـ دوران قاجاریه ـ اشاره می‌کند، امّا در ایجاد فضایی چند سطحی و چند بُعدی که ارتباطات میان شخصیت‌ها را مشخص می‌کند موفق است. امّا از این مثال‌ها کم داریم و هر چه به زمان حال نزدیک می‌شویم، کمتر و کمتر به آنها بر می‌خوریم. .

س. حالا از هدایت رد می‌شویم و می‌رسیم به نویسندگان نوع دیگر. در این دوره که بعد از هدایت است، و البته در دورهٔ خود هدایت هم هست، تأثیر رمان روسی و مارکسیسم روسی روی نویسنده‌های ایرانی خیلی زیاد است و بسیاری از آنان سعی دارند که از نویسندگان روسی مثل ماکسیم گورکی و شولوخوف ... تقلید کنند، و این یک دورهٔ نسبتاً طولانی رمان نویسی و داستان نویسی در ایران است و آن را حتی شاید تا امروز تحت تأثیر قرار داده است، می‌خواستم نظر شما را در این مورد بدانم.

ج. من قبلاً هم اشاره کردم که همزمان با جمال‌زاده پدیده‌ای به نام رمان‌های اجتماعی به وجود می‌آید که اوّلین آنها شاید رمان *تهران مخوف* (۱۳۰۱) مشفق کاظمی باشد. این رمان از طرفی همراه است با یک طرح (plot) احساساتی عشقی میان یک پسر و دختر جوان، و از طرف دیگر کوششی است در جهت اِفشای مفاسد اجتماعی. آثار محمد مسعود روزنامه‌نویس جنجالی معروف نمونه‌های دیگر از این نوع هستند. رمان‌های

www.kharestan.info

احساساتی علی دشتی مانند فتنه (۱۳۲۸) که اکثراً بر محور عشق‌های آبکی طرح شده‌اند در خانواده‌های مُرفه نیز طرفداران فراوان داشتند. اما قبل از پرداختن به سؤال شما باید اشارهٔ کوتاهی بکنم به رمان زیبا از محمد حجازی که در سال ۱۳۱۱ نوشته شده و ضمن آن‌که زمینهٔ آن نیز بر محور نقد اجتماعی دور می‌زند از نظر ساختار، بخصوص طرح در میان رمان‌های همتای خود منحصر به فرد است.

پس استفاده از داستان برای شرح و نقد مفاسد اجتماعی در فرهنگ معاصر ما سابقه‌ای طولانی دارد. همان‌طور که گفتم یک هدف عمدهٔ خسروی در *شمس و طغرا*، بیان اخلاقیات مورد نظر نویسنده و نقد شرایط زمان بودهٔ امّا از بدو ورود آنچه آن را مارکسیسم روسی خواندید، یک روند بر ادبیات ایران مسلط می‌شود که اثرات آن تا همین امروز که داریم صحبت می‌کنیم بسیار مشهود است.

اتفاقی که می‌افتد این است که هر چه پیش‌تر می‌رویم مسائل نویسنده، نه نویسندگی که سیاست است، "باید"هایی که وارد ادبیات می‌شوند بایدهای ایدئولوژیکی هستند. اگر آن موقع از دولت‌ها نقد می‌کردیم که چرا می‌خواهند واقعیت را طبق میل و خواست آنها شرح دهیم، حالا افراد ـ به ویژه منتقدین و نویسندگان ـ "مترقی" ـ هم از نویسنده می‌خواهند تا واقعیت را طبق خواست و میل آنان شکل دهد. در این جاست که واژهٔ ادبی "رئالیسم" در فرهنگ ما با "رئالیسم سوسیالیستی" یکی می‌شود. تنها رئالیسم از نوع سوسیالیستی آن مورد قبول است، باقی همه انحطاط غربی شمرده می‌شود. ("western decadance". یک نظر به نوشته‌هایی همچون *رئالیسم و هُنر رئالیسم* اثر دکتر میترا و یا نوشته‌های به آذین، احسان طبری، فریدون تنکابنی ... کافی است تا این نکته را برای ما روشن کند. به قول به آذین از دید این نویسندگان قلم باید فقط «در خدمت طبقه‌اش» به چرخش در آید.

س. این مسئله چه تأثیری بر روند داستان نویسی دارد؟

ج. اوّلین تأثیر آن این است که آن مسائلی که مشغلهٔ ذهنی نویسندگان قبلی ما بوده‌اند ـ و به یاد داشته باشیم که آنها هم کم سیاسی نبودند ـ به تدریج کم رنگ‌تر می‌شوند. اگر هدایت، جمال‌زاده، و دیگران به زبان و فرهنگ غرب آشنایی داشتند، و بسیاری از آثار را به زبان اصلی مطالعه می‌کردند، هر قدر که به زمان حال نزدیک‌تر می‌شویم، علاقه و کنجکاوی هم به ادبیات کلاسیک فارسی و هم به ادبیاتی جز آنچه ترجمه می‌شده کمتر و کمتر می‌شود. در حالی که بسیاری از نویسندگان "مارکسیست" زبان را به واسطهٔ ترجمه می‌دانستند. کاری نداریم به این که این ترجمه‌ها تا چه حدّ زبان و ساختار اثر اصلی را

منتقل می‌کنند، امّا دقت کنید که آشنایی این نوع نویسندگان با آثار متنوع نویسندگان جهان چه حدّ محدود می‌شود. البته این پدیده تدریجی است یعنی هر چه به زمان حال نزدیک‌تر می‌شویم، این بی‌سوادی دامن‌گیرتر می‌شود.

در این دوران اتفاقی که می‌افتد گذاشتن ایدئولوژی است به جای ادبیات: ادبیات "در خدمت" پدیده‌ای مانند سیاست یا اجتماع قرار می‌گیرد، پدیده‌ای که طبعاً از آن والاتر قلمداد می‌شود. شکل و ساختار داستان از محتوای آن جدا می‌شود، گویی که شکل، نوع شکل یافته و متعالی محتوا نیست. شکل باید آسان و قابل فهم باشد، و محتوا از آنچه امروز به آن درست از وجه سیاسی (Politically Correct) می‌گوییم دفاع کند. هر جا که ایدئولوژی وارد شد ادبیات باید بار خودش را ببندد و از آنجا کوچ کند. همان اتفاقی که کم و بیش و به تدریج رخ داد.

www.tabarestan.info تبرستان

س. امّا در این زمان تعداد زیادی رمان‌های رئالیستی نوشته شدند که نگارش آنها از بزرگ علوی تا بعدها ادامه داشت مثل رمان معروف شوهر آهو خانم محمدعلی افغانی، و بعد از آن رمان‌های محمود دولت‌آبادی.

ج. اتفاقاً می‌خواستم بگویم که یکی از مهم‌ترین معضلات و مشکلات ما در زمینهٔ رمان همین درک از رئالیسم است. زمانی که به مقولهٔ رئالیسم به معنای ادبی آن فکر می‌کنیم نویسندگان بسیار متفاوتی به ذهن می‌آیند، مثلاً در زمینهٔ رمان انگلیسی نویسندگانی چون دوفو /Defoe، ریچاردسون /Richardson، آستین /Austin، جرج الیوت /G.Eliot، هنری جیمز /H.James و غیره ... رئالیسم در آثار این نویسندگان هرگز به معنای عکس‌برداری از واقعیات یا جانبداری از یک دید خاص از واقعیت نبوده است. جیمز که شاید بیشتر از هر نویسندهٔ دیگر درگیر "رئالیسم" بود، همواره بر ابهام، و چندگانگی واقعیت تأکید داشت. حتی اگر این حرف را هم قبول نداشته باشیم و صرفاً قبول کنیم که واقعیت قابل عکس‌برداری است، و رمان عکس برگردان واقعیت است، ـ مثل برخی از نویسندگان ناتورالیست چون امیل زولا /Emile Zola ـ دیگر نمی‌شود بر این واقعیت فقط یک ایدئولوژی را سوار کرد، یعنی نمی‌شود از رمان نویس خواست تا رئالیست باشد، واقعیت را بیان کند، ولی فقط رئالیسم سوسیالیستی، یعنی واقعیت را از دید یک ایدئولوژی شکل دهد.

به هر حال این مقوله به اندازهٔ کافی جهان گیر بوده و دربارهٔ آن حرف زیاد زده شده است. در ایران همان طور که اشاره کردید، طی سالیان دراز مسلط‌ترین روند فکری در زمینهٔ ادبیات داستانی همان روند رئالیسم سوسیالیستی بوده است.

س. *شما از بزرگ علوی، به آذین و دولت‌آبادی نام بردید ...*

ج. بله، البته رمان نویس مهم دیگر در این زمینه احمد محمود است. از بزرگ علوی تا دولت‌آبادی، می‌بینید که این روند تا سال‌های اوّل انقلاب نیز ادامه دارد. البته یک نکته در مورد اکثر آثار این نویسندگان جالب است و آن این است که جذابیت و موفقیت بسیاری از آنها مدیون سیاست‌زدگی آنها نیست، مدیون عناصری است که رمان مردمی (Popular) را موفق می‌سازد. مثلاً رمان *چشمهایش* از بزرگ علوی ـ که به دلیل نوع عشقی که بیان می‌کند، مورد انتقاد برخی از منتقدان دست چپی ایرانی و روسی قرار می‌گیرد ـ جذابیتش در همان داستان عشقی و مرموزی است که شرح می‌دهد... همان طور که در *کلیدر* دولت‌آبادی ماجراست که رمان را به پیش می‌کشاند. به هر حال در این فرصت مجال بحث مُفصل‌تر نیست، و همهٔ این نویسنده‌ها به رغم نکات مشترکشان تفاوت‌های مهمی نیز دارند که قابل توجه هستند. فکر می‌کنم که نکتهٔ مهم برای ما در این جا تأثیر ماندگار یک ایدئولوژی خاص است بر روند داستان‌نویسی معاصر ایران.

س. *شما چوبک را هم جزو اینها قرار می‌دهید؟*

ج. نه کاملاً، چوبک از طرفی مایل است که سُنت هدایت را ادامه بدهد. او که خود اهل بوشهر است در داستان‌هایش حساسیت زیادی نسبت به اصطلاحات، زبان و فرهنگ محلّی نشان می‌دهد. مجذوبیت چوبک نسبت به زبان و فرهنگ محلی زادگاهش، و کشش او در به کار بردن اصطلاحات و ضرب‌المثل‌های عامیانه توجه او را به چند پهلو بودن، ابهام و غنای زبان جلب کرده است.

از طرف دیگر بخشی از مشغلهٔ ذهن چوبک نیز مشغلهٔ ایدئولوژیکی است. او به قول احمد آقا، قهرمان رمان *سنگ صبور*، نویسنده‌های مملکتش را به دو دسته تقسیم می‌کند نویسندهٔ «متعینین و متعینات» و نویسندهٔ "گداها"، و در *سنگ صبور* احمد آقا از زبان نویسنده است که می‌گوید «منم اگه خواستم نویسنده بشم می‌شم نویسندهٔ گداها».

س. *اهمیت چوبک به نظر شما در چیست اگر اهمیتی داشته باشد؟ شاید مثلاً از جمله از اولین نویسندگان آن دوره باشد که در مورد زبان همان کاری را می‌کند که دولت‌آبادی می‌کند...*

ج. یعنی کاربرد گویش‌های محلی در داستان؟ بله این کار را هم می‌کند، که البته به نظر من با صرف کاربرد گویش محلی، زبان یک داستان دارای غنا و عمق نمی‌شود. حساسیت زبانی نویسنده باید به گونه‌ای باشد که زبان داستانی نوینی خلق کند. در این مورد چوبک از

دولت‌آبادی جلوتر است. او مثلاً در *سنگ صبور* کوشش می‌کند تا برای هر شخصیت یک زبان ذهنی مشخص بیافریند. این کوشش قابل تحسین است. امّا موفق نیست. منطق زبانی شخصیت‌ها دارای منطق سیّال و مُنعَطف رمان ذهنی نیست، همان طور که تعصب‌های نویسنده مانع از آن می‌شود که شخصیت‌های *سنگ صبور* برای خواننده جان پیدا کنند و واقعی بشوند. وقتی می‌گویم "واقعی" مقصودم این نیست که از شخصیت‌های واقعی کُپی شده باشند. هیچ یک از شخصیت‌های *سنگ صبور* در چارچوب و قالب داستانی خود برای ما واقعی، قابل قبول و قابل توجیه نمی‌شوند. دید ناتورالیستی چوبک که شخصیت‌هایش را گرفتار نوعی جبر اجتماعی ـ فرهنگی می‌کند، قادر نیست به آنها روح و جان بدهد. امّا اهمیت چوبک از دید من همان طور که اشاره کردم در کوشش اوست برای غنا بخشیدن به زبان داستانی فارسی. زبان ادبی چوبک پا را از زبان جمال‌زاده فراتر می‌گذارد و مانند هدایت از نگاه و دید خاصی نسبت به زندگی و ادبیات نشأت می‌گیرد. در بهترین داستان‌های کوتاه او مانند «چرا دریا طوفانی شد» و یا «عنتری که لوطیش مرده بود» زبان پر تحرک و پربار چوبک هم به توصیفات او عمق می‌بخشد و هم وقایع بیان شده و شخصیت‌های داستانی را زنده و ملموس می‌کند.

در همین‌جا اشاره کنم که بسیاری از کوشش‌ها در زمینهٔ داستان نویسی معاصر فارسی در حیطهٔ داستان کوتاه بوده‌اند، حتی بهترین رمان‌های ما مانند *بوف کور*، یا *شازده احتجاب* رمان‌های کوتاه هستند.

امّا دربارهٔ داستان کوتاه باید مفصل و در جای دیگری صحبت کرد. به عنوان مثال دو نویسنده، ابراهیم گلستان و بهرام صادقی، که بهترین آثارشان عموماً در سال‌های ۱۳۴۰ و اوایل ۱۳۵۰ منتشر می‌شوند، کوشش‌های موفقی در این زمینه ارائه داده‌اند. گلستان با تأثر از همینگوی سعی کرد سبکی به ظاهر عریان ولی در واقع پر حجم ایجاد کند. داستان‌های کوتاه صادقی که میان طنز و دهشت (macabre) در نوسانند هنوز در زمرهٔ بهترین داستان‌های کوتاه فارسی محسوب می‌شوند.

س. به دههٔ ۱۳۴۰ که می‌رسیم می‌بینیم که این چیزی که شما می‌گویید که رمان می‌خواهد از طریق ایدئولوژی پیشرفت بکند، و آن مدرنیته‌ای که در ایران هست، در قرن بیستم شکست خورده است و نتوانسته خود را پابرجا نگاه دارد. شاید نمونهٔ بارزش جلال آل‌احمد است از یک طرف، و صمد بهرنگی از طرف دیگر که هر دو رمان نویس یا داستان نویس هستند، برای این‌که می‌خواهند یک رشته اهداف کلی را پیش ببرند.

ج. البته نفوذ بهرنگی بیشتر از طریق ایدئولوژی بوده. به نظر من داستان‌های کودکانهٔ او نفوذ

بسزا در روند داستان‌نویسی ایران نداشته‌اند. با آدم‌هایی مثل بهرنگی حیطهٔ تخیل جهان کودکانهٔ ما نیز محدود می‌شود که نتایج و ثمرات آن خود مقوله‌ای است جداگانه و بسیار جالب. امّا آل‌احمد اجازه بدهید دوباره به موضوعی بپردازم.

نویسندگانی مانند خسروی در ارتباط با فرهنگ مدرن غربی دلهره و دلواپسی داشتند، امّا سر دعوا نداشتند، بیشتر مایل بودند که از آن چیزی بگیرند که به کارشان بیاید. نویسندگان مارکسیست هم با بخشی از غرب دعوا داشتند: آنچه آن را فرهنگ منحط سرمایه‌داری می‌خواندند. وگرنه مارکسیسم در ایران یک پدیدهٔ وارداتی است. امّا غربزدگی آل‌احمد نوع دیگری از رابطه را بیان می‌کند. نوع چالش طلبی همراه با عناد با هر آنچه از یک دنیای دیگر می‌آید، زیر لوای بازگشت به گذشته، که بعضی‌ها آن را بازگشت به اصل یا به ریشه‌ها می‌خوانند. آل‌احمد در عین حال که خود بسیار تحت تأثیر بخشی از فرهنگ غرب ـ مثلاً گوشه‌ای از اندیشه‌های سارتر ـ بوده، این توهم را ایجاد می‌کند که می‌شود در دنیای امروز زیست و امروزی نبود.

نکتهٔ دیگر در بارهٔ آل‌احمد این است که در آل‌احمد ما با دو نوع نویسنده سروکار داریم که با هم ارتباط دارند ولی یکی نیستند، یکی آل‌احمد نویسنده و دیگری آل‌احمد ایدئولوگ. مایهٔ تأسف است که بخش ایدئولوژیگ آل‌احمد تأثیرش در جامعهٔ ما بیشتر بود تا بخش داستان‌نویسش. مثلاً مدیر مدرسهٔ آل‌احمد از بسیاری جهات رمان قابل توجهی است، قادر است فضای محیط اطراف شخصیت‌ها را همگون با فضای ذهنی آنها خلق کند.

آل‌احمد در زمینهٔ تئوریِ داستان‌نویسی در حرف با مارکسیست‌ها مخالف است و در موضع‌گیری؛ امّا در عمل همان چیزی را می‌خواهد که آنها: یعنی ادبیات باید در خدمت هدفی جز هدف ادبی باشد. آل‌احمد در جامهٔ یک مراد مُدام در حال صدور حکم است دربارهٔ مضامین ادبی و هنری. می‌بینید که یکی از بزرگ‌ترین مسائل فرهنگی جامعهٔ معاصر ایران فقدان نظرات و جریانات متفاوت فرهنگی و ادبی است. همه در موضع متفاوتند، نه در اصل. اگر آل‌احمد قادر بود که جریان ذهنی ـ فکری متفاوتی به راه اندازد شاید موفقیت داستان‌نویسی ما چیز دیگری می‌شد. امّا هم نظریه‌پردازان موافق دولت و هم نظریه پردازان مخالف یا به ظاهر مخالف، همه از نویسنده می‌خواهند تا داستانش را در خدمت مقاصد و اهداف سیاسی آنها بنویسد. دیکتاتوری تنها در زمینهٔ افراد و ارتباطات فردی و اجتماعی آنها اعمال نمی‌شود، زمانی که از حیطه‌های مختلف تفکر و تخیل بشری ـ در این جا ادبیات و داستان ـ می‌خواهیم که تحت سلطهٔ یک حیطه یعنی سیاست در آید، یعنی هویت و موجودیت خود را تسلیم سیاست کند، در حقیقت از

دیکتاتوری دفاع کرده‌ایم. طنز ماجرا در این است که نویسندگان ما خود دو دستی حیطهٔ استقلال خود یعنی ادبیات را تحویل سیاست دادند.

س. یعنی همان شکست فردیت که به آن اشاره کردید؟

ج. بله. اشکالی که بسیاری به هدایت می‌گرفتند این بود که "من" بوف کور یک من شکست خورده است. به نظر من این «من» شکست خورده برای فرهنگ و ادبیات ما «منِ» پیروزتری است تا قهرمانان مقوایی داستان‌های "مترقی". «من» بوف کور مانند شخصیت‌های پروست یا جویس و یا هر نویسندهٔ واقعی دیگر جعلی و سفارشی نیست و به همین خاطر آگاهی ما را از واقعیت نیز بیشتر می‌کند، و آگاهی یعنی قدرت. معجزهٔ ادبیات در این است که می‌تواند فراسوی واقعیت، حتی فراسوی ایدئولوژی نویسندهٔ خود پیش برود.

س. وضع زن‌ها را در داستان‌نویسی چگونه می‌بینید، مثلاً در همان دوران سیمین دانشور سووشون را می‌نویسد، و این رمان خیلی مهم است.

ج. البته *سووشون* دانشور از بسیاری جهات حائز اهمیت است. به سبب این که از خیلی جهات رمان موفقی است. یکی از نادر مواردی است که ما به نوعی زبان توصیفی داستان دست می‌یابیم. امّا در *سووشون*، دانشور نیز دچار همان تضاد و گرفتاری است که از آل‌احمد و دیگر دوستان به ارث گذاشته شده است.

کنش اصلی داستان و حرکت بر محور شخصیت زن اوّل رمان، یعنی زری شکل می‌گیرد. و این حرکت به گونه‌ای است که تضادهای درونی و عاطفی و ذهنی زری آن را حجم و عمق می‌بخشند. امّا این تضادها که بخش اصلی آنها مربوط به شوهر زری یعنی یوسف است، به تدریج مبدل می‌شوند به یک تضاد سیاسی میان یوسف در نقش قهرمان آزادیخواه ایرانی و دشمنان او که طبعاً انگلیسی‌هایند و نوچه‌های ایرانی آنها. طبیعی است که با طرز فکر حاکم بر رمان، تضادهای فردی زری باید فدای تضادهای اساسی‌تر و جهان متحول‌تر شوند. به معنای دیگر ما هنوز ارتباط مستقیم میان آزادی‌های فردی، و دموکراسی اجتماعی را درک نکرده‌ایم.

در میان آثاری که از نویسندگان زن در آن دوره داریم، *سگ و زمستان بلند* پارسی‌پور از برخی جهات حائز اهمیت است. بخش اوّل این رمان که به سبک واقع‌گرایانه نوشته شده، تصویر زنده‌ای از ذهنیت یک دختر جوان ایران در آن دوره را به دست می‌دهد. پارسی‌پور در این بخش قادر است که فضاهای داستانی واقعگرایانه‌ای را شکل بدهد... امّا

بناگاه بخش دوّم و آخر رمان ـ که اتفاقاً با سیاست هم تداخل می‌یابد ـ در جهتی مخالف بخش اوّل حرکت می‌کند. زبان حالتی از جریان سیال ذهن را به خود می‌گیرد، و در حقیقت به صورت یک تک‌گویی (مونولوگ) بی‌شکل و قواره در می‌آید که مشخصهٔ بخش آخر رمان بعد از انقلاب پارسی‌پور، یعنی *طوبا و معنای شب* است.

البته در میان نویسنده‌هایی که دههٔ ۱۳۴۰ آغاز کارشان بوده و هنوز فعالند، گلی ترقی مثال جالبی است. رمان کوتاه ـ یا داستان بلند او، *خواب زمستانی*، که هفت سال پیش از انقلاب منتشر شد (سال ۱۳۵۰) از برخی جهات نمایندهٔ زمان خود است. در آثار گلی ترقی یک خطِ داستانی می‌بینیم که از خیلی جهات بیانگر این حالت نوسانی ماست میان دو زمان و دو فرهنگ. داستان‌های گلی ترقی در بسیاری از زمینه‌ها بیانگر یک نوع حالت تبعید هستند.

www.tabarestan.info تبرستان

س. مقصود *داستان‌های آخر اوست*، خاطرات پراکنده، که در تبعید هم نوشته شده است؟

ج. اتفاقاً به نظر من نکتهٔ جالب در مورد آثار ترقی این است که قبل از انقلاب و ماجرای تبعید، بسیاری از قهرمانان او در حالت‌ها و فضاهای روحی یک تبعیدی زندگی می‌کنند. از همان مجموعهٔ اوّل داستان‌های کوتاهش ما با شخصیت‌هایی رو به رو هستیم که در فضاهای "واقعی" زندگی می‌کنند، امّا این فضاها برای آنان هیچ گاه عینی و واقعی نمی‌شود. از همان داستان اوّل «من هم چه‌گوارا هستم» این شخصیت‌ها درگیر توهمات و حسرت‌های خود هستند، از گذشته‌ای که ندارند، از آینده‌ای که نخواهند داشت. در این نوسان مداوم بین آنچه می‌توانستند داشته باشند و یا می‌خواهند داشته باشند زمان حال را از دست می‌دهند. آدم‌هایی نامطمئن از هویت و بودن خود.

نکتهٔ محوری *خواب زمستانی*، روابط میان چند دوست است. این دوستی بر پایهٔ رابطه‌ای آمیب‌وار حرکت می‌کند، بر پایهٔ نفی فردیت هر یک از شخصیت‌ها و حل کامل آن در ارتباطاتِ جمعی میان دوستان. از این رو هیچ یک از آنان قادر به خلق یک رابطهٔ عاطفی، حرفه‌ای یا اجتماعی با دیگران نیست، شخصیت هر کدام به صورت نطفه‌ای است که هرگز رشد نمی‌کند.

فضاهای این داستان نیز مانند ذهن شخصیت‌ها فضاهایی گنگ و مبهم هستند مانند طرح‌ها و خطوط اشیای درهم و نامنظم در اتاقی تاریک. در خسروی ناتوانی از مواجهه با دنیای غرب از طریق خیالبافی نفی می‌شود؛ در هدایت این ناتوانی، عدم ارتباط با دنیا و با خود، در عریان‌ترین وجه آن شکل می‌گیرد. در گلی ترقی این ناتوانی در تفکیک خود از

دیگران، در عدم توانایی شخصیت‌ها در شکل دادن بـه خـود و ذهـنیت خـود، تـصویر می‌شود. جالب این جاست که اکثر این آدمها حتی در جست‌وجوی هویت نیز نیستند، وجود آنها با یک "عدم"، با یک نبود، با عدم هویت مشخص می‌شود. هویت یعنی مرگ. خود این موضوع می‌تواند نمادی باشد برای فقدان خلاقیت‌ها در زمینهٔ داسـتان‌نویسی. خلاقیت بیش از هر چیز استقلال فکر و آزادی تخیل می‌طلبد، امّا نظریه پردازان ادبی ما طی سالیان دراز تنها تسلیم شدن این استقلال و آزادی را به ایدئولوژی توجیه کرده‌اند. و البته در جایی که تخیل و تفکر قادر به شکل دادن و نقد واقعیت نیست، طبیعی است که واقعیت هم ثابت و غیرقابل تغییر جلوه کند.

www.tabarestan.info تبرستان

س. در مورد نویسندگان بعد از انـقلاب چـه، نسـل جـدیدی کـه بـه آن نسـل انـقلاب می‌گوییم؟

ج. اگر حرف‌هایمان را به طور خـیلی خـلاصه مـرور کـنیم، مـی‌بینیم کـه در ابـتدای قـرن، نویسندگان ما به رغم همهٔ بحران‌های اجتماعی و فرهنگی که گریبانگیرشان بود، به رغم فقدان ارتباطات وسیع و جدی با دیگر نقاط دنیا، و نبود امکان برای اطلاع‌گیری و اطلاع رسانی، در ارتباط با فرهنگ خود فعال و پر تحرک بودند. ارتباط آنان با دنیای غرب، به سبب نوع برخورد و نگرش آنان، ارتباطی زیان‌بار نبود. دانش آنان از دنیای مدرن به ایشان این امکان را داد تا به خود و دنیای اطراف خود با دید تازه‌ای بنگرند، و این امکان به آنچه ارائه می‌دادند تازگی و قدرت خاصی می‌بخشید. مسائلی کـه در آن دوره در ارتـباط بـا ادبیات مطرح می‌شدند از درون جامعه برخاسته بودند و از درون نیازهای ادبی ـ فرهنگی آن، و صرفاً تقلید مسخره‌ای از غرب ارائه نمی‌شد. آنان به معنای واقعی مـتعهد بـودند، متعهد به کاری که می‌کردند، ادبیات را باور داشتند. این تعهد در بوف کور هدایت به اوج می‌رسد. و از آن پس نیز گرچه جریان‌هایی داریم که به‌رغم شرایط، تـعهد اصـلیشان بـه نویسندگی و ادبیات است، امّا در کل، روند مسلط روندی است که این تعهد را به زمینهٔ سیاست و ایدئولوژی منتقل مـی‌کند. ایـدئولوژی نـه مـعضل و شک را مـی‌پذیرد و نـه فکرهای تازه یا غیر از خود را قبول دارد. پس به جای آن که نویسنده به کار خود و به دنیا با چشم‌های خود نگاه کند، از دیدی خلاق و پر از تخیل، چشم‌های دیگری را به عـاریت می‌گیرد. حاصل آن که بعد از انقلاب ما کماکان نویسندگان با استعداد فراوان داریم، امّا این نویسندگان هر قدر که جوان‌ترند بی فکرتر و بی اطلاع‌ترند هم از گذشتهٔ ادبی ـ فرهنگی ایران و هم از فرهنگ غرب به معنای واقعی آن. از هر دو فرهنگ درکی گنگ و مغشوش دارند که نه حاصل تـجربیات ذهـنی و عـینی و دانش فـردی است، کـه بـیشتر حـاصل

اطلاعات دست دوّم و هضم نشده و یا تعصبات و موضع‌گیری‌های شخصی است.

س. *این شکست رمان در ایران، نبود رمان مدرن در ایران با نبود ترجمه‌ها نزدیک است.*

ج. طبیعی است که ترجمه ـ بخصوص ترجمهٔ جدی و خلاق نه آنچه در این دوران متداول است ـ بسیار مفید است. بالأخره کل جامعهٔ ما باید با فرهنگ‌های دیگر در تماس و ارتباط باشد، و همهٔ اعضای یک جامعه هم که قرار نیست که به یک زبان فرهنگ بیگانه مسلط باشند. ولی وای به حال آن رمان‌نویس یا منقدی که برای کسب دانش حرفه‌ای خود به ترجمه متکی باشد. و این وضع فعلی ماست. فرض کنید که اگر رمان نویسی متعلق به جامعه‌ای باشد که در آن سنت رمان وجود داشته، باز هم نیاز به دانش بیشتر دارد، ولی سُنت رمان در فرهنگ خود اوست. مثلاً فرض کنید که یک نویسندهٔ آمریکایی *مادام بوآری* را به ترجمه می‌خواند، امّا جیمز را پشتش دارد. در مورد فرهنگ همانقدر که گسست و نقد گذشته مهم است، سنت و تداوم نیز اهمیت دارد. بیاییم حساب کنیم که چند رمان دست اوّل به فارسی ترجمه شده است. اکثر مهم‌ترین آثار هنوز حتی ترجمه نشده‌اند. بگذریم از سطح نازل ترجمه‌هایی که از برخی آثار منتشر شده‌اند. ولی ما کسانی را داریم که بدون آشنایی با رمان‌های قرون ۱۸ و ۱۹ اروپا و یا نظریه‌های نقد، دربارهٔ رئالیسم نظر می‌دهند، و یا مثلاً فُرمالیسم را مُنحط می‌خوانند. رمان‌نویس‌هایی که با یک ترجمهٔ *خشم و هیاهو* می‌شوند فاکنر، و با ترجمه‌ای از *صد سال تنهایی* می‌شوند مارکز. بدون توجه به فرهنگ و جامعهٔ ایرانی، بدون کوچک‌ترین نوآوری و اصالت در زبان و ساختار.

س. *شما نبود نقد ادبی را در ایران چگونه توضیح می‌دهید؟*

ج. آن هم مثل رمان است که به آدم‌هایی مثل خود من هم ربط مستقیم دارد. اول این که ما در این کشور افرادی داریم که نقد می‌نویسند یا ادعایش را دارند، ولی جریان‌های مختلف فکری و نظری در زمینهٔ نقد نداریم. در همان اواخر حکومت قاجاریه در زمان تاج‌گذاری احمد شاه، ما جدالی اساسی دربارهٔ ادبیات و موقعیت ادبیات در ایران داریم. جدالی که در آن افرادی چون تقی رفعت و ملک‌الشعرای بهار درگیرند، افرادی که هم دلسوز ادبیات این مملکت بودند، هم بر آن تسلط داشتند، و هم متأثر از تحولات و تغییرات ادبی در دیگر نقاط دنیا بودند.

تقی رفعت دم از "تجدد ادبی" می‌زند و نیازهایی که «عصر سعدی نداشت»، و اعلام می‌کند که «ما باید فرزندان زمان خودمان باشیم». آن رابطهٔ با غرب و دنیای مدرن که شما

www.tabarestan.info تبرستان

از آن حرف می‌زنید، به این گونه در نظرات ادبی آن دوره منعکس می‌شود: من در جای دیگری توضیح داده‌ام که چگونه این میل به «فرزند زمان» خود بودنِ رفعت و امثال اوست که به طور جدی در زمینهٔ نظریه‌پردازی ادبی " اقتدار طلبی" ادبی را به سؤال می‌کشد، اقتدار همهٔ آنان راکه مایلند تخیل فرهنگی ما را به میل خود شکل بدهند. رفعت برخلاف برخی از منتقدین امروزی به‌جز فارسی به دو زبان ترکی و فرانسوی تسلط داشته و به هر سه زبان شعر می‌گفته است. پس واقعاً شاگرد زمانه‌اش بوده، نه فقط به دلیل تسلط به سه زبان، بلکه به خاطر دید و نگرش ژرف، و درک نیازهای زمانه. برای رفعت ـ که آدمی بسیار سیاسی و مبارز بود و بعد از شکست قیام شیخ‌محمد خیابانی خودکشی کرد ـ ادبیات یک وسیله برای نیل به اهداف سیاسی نبود. او معتقد بود که «ادبیات یک ملت آیینهٔ مدنیت آن ملت است». و مسئلهٔ ادبیات را از سه نظر به قول خودش مورد مطالعه قرار می‌دهد: شکل، زبان و اسلوب. او می‌گوید که «صنعت ادبی را طوری که عصر ما آن را تفسیر و تعبیر می‌کند، اخذ و قبول نموده، امتثال به تعلیمات بین‌المللی صنعت (Art) را ضروری و واجب می‌شماریم».

www.tabarestan.info تبرستان

س. به نظر می‌آید که رفعت و کسانی مثل او قدم‌های اوّل را درست بر داشتند. در این زمان سیاست به رغم اهمیتش استقلال ادبیات را مورد سؤال قرار نداده بود...

ج. بله ... می‌شود نگاه کرد به یک دورهٔ بعد، حدود سال ۱۳۲۵ و اوّلین کنگرهٔ نویسندگان ایران که توسط انجمن ایران و شوروی برگزار شد. در این کنگره برجسته‌ترین نویسندگان و نظریه‌پردازان ادبی ایران شرکت کردند، از جمله نیما و هدایت. امّا گرایش اصلی که این کنگره و بعدها نظرات منتقدین ما را شکل داد همان گرایشی بود که شما آن را "مارکسیست روسی" می‌خوانید. گرچه در ابتدا فردی مانند خانم دکتر فاطمهٔ سیّاح نظر می‌دهد که در چارچوب دورانش قرار دارد، درسش را خوب خوانده، به آنچه می‌گوید اعتقاد دارد، و از آن صرفاً برای پیشبرد اهداف سیاسی استفاده نمی‌کند. امّا اعتقاد او بر این بود که «انتقاد، ادبیات را از نظر ایدئولوژیک و تشخیص موضوع راهنمایی می‌نماید، هم چنین اصول ایجاد آن را در شکل و قالب ادبی تذکر می‌دهد». خانم سیاح اولین وظیفهٔ انتقاد در ایران را «بسط و توسعهٔ رئالیسم واقعی» می‌داند، و منع از اشاعهٔ آثار «رمانتیسم کهنهٔ سبک هوگو و دوما ـ پدر، و سبک جلف رمان‌های ماجراجویانهٔ پلیسی ....»

این اظهاریه‌ها سطح فکری و ذهنی حاکم بر آن دوران و طرز فکر را مشخص می‌کنند. البته در آن میان فردی مانند نیما یوشیج نیز بود که از هر لحاظ در اقلیت بود، همان نیما که نه فقط در زمینهٔ شعر، که در زمینهٔ ادبیات هم نظریاتش هنوز تازه و بدیع هستند. این جا

جای صحبت از نیما نیست. فقط دربارهٔ موضوعی که محور بحث ما بود یعنی ارتباط میان نو و کهنه به نظر من یک حرف نیما خیلی بجاست: «فقط یک چیز هست. کسی که قدیم را خوب بفهمد، جدید را حتماً می‌فهمد، یا متمایل است که بفهمد».

س. *دربارهٔ نقد امروزی ایران....*

ج. مسئلهٔ نقد امروز هم مانند رمان امروز است. یا در خدمت ایدئولوژی است، یا مرعوب غرب، مرعوب هر آنچه در آن‌جا باب می‌شود.

تبرستان www.tabarestan.info

س. *یعنی در زمینهٔ نقد و داستان‌نویسی ایران، مُد جای مدرنیته را گرفته است.*

ج. بله. حرف نیما بسیار بجاست. ما باید گذشته را خوب بشناسیم، تا از درون آن نیازهای حال را درک کنیم! برای درک گذشته نیاز داریم که نگاه مدرن را بدانیم و درونی کرده باشیم، این دو لازم و ملزومند. امّا در ایران کنونی، چشم ما به دنبال مدهای غربی است، و آنچه ترجمه می‌شود: یک روز گورکی بود، بعد از انقلاب مارکز و رئالیسم جادویی مد شد، در زمینهٔ نقد فعلاً دور دور دریدا و پُست مدرنیسم است. بالاخره پست مدرنیسم از درون جامعهٔ خاص، فرهنگ خاص، و بحران خاصی رشد کرده ـ موافقت یا مخالفت با آن به کنار ـ منتقد فارسی زبان باید بفهمد که ادبیات این جامعه در چه مرحله است، و به چه نیاز دارد. رمان و نقد رمان، تمام جذابیت هنر و ادبیات به آن ذهن خلاق و منحصر به فردی است که پدیده‌ای کهنه را نو می‌کند، و زبان و بینشی تازه خلق می‌کند. به همین خاطر است که ما در ایران، در این زمان باید فردیت خاص و هویت خودمان را کشف کنیم؛ ولی اگر ما به دنبال اقتدارطلبی هستیم، یک روی سکهٔ آن ادبیات را فدای سیاست کردن است و روی دیگر سکه مقلد جریان‌های غربی شدن. یعنی مدام خود را به هیأت و شکل دیگری در آوردن. و به همین خاطر آسان است که مثلاً منتقدی سال‌ها از دید مارکسیستی بنویسد، ولی ناگهان فرمالیست بشود، یک قدم از شکلالووسکی و یا کوبسون آن ورتر نرود، هیچ نیاز یا اجباری هم به توضیح نداشته باشد که این دگرگونی مدیون چه عواملی است، تازه منکر دگرگونی اساسی هم بشود. شکست رمان‌نویسی در ایران و شکست مدرنیسم با هم توأمند.

البته بسیاری می‌گویند که این دوره دورهٔ شکوفایی رمان است، چون که رمان‌های بسیار منتشر شده‌اند ـ بیشتر از شعر ـ و مورد استقبال قرار گرفته‌اند. از دید من این دوره دورهٔ شکست ذهنیت رُمانی است، ذهنیتی که بر اساس منشِ دموکراتیک، بر اساس گفت‌وگو و احترام به آزادی‌های فردی قدم به عرصه می‌گذارد، و نقد که همواره با احترام

به شک به سؤال آغاز می‌شود.

امّا آنچه مرا امیدوار می‌کند همان چیزی است که به نظر بسیاری از مردم بدبینی محسوب می‌شود: من خلاء پس از این شکست را به پیروزی صوری‌یی که اقبال رمان را در کمیّت می‌بینند نه کیفیت آن ترجیح می‌دهم. در خلاء می‌شود فکر کرد که این خلاء از کجا آمده، چرا آمده، و چگونه پر می‌شود، و سهم ما چه بوده؟ ... بر گردیم به ابتدای بحث، به همان دوران خسروی و تقی رفعت که مثل ما در بحران بودند، و در خلاء. و این که این خلاء را چه کسی پر می‌کند و چگونه؟ ....

همهٔ ما که در سرنوشت ادبیات این کشور خود را سهیم می‌دانیم این آزادی و این امتیاز را داریم که دست‌ها را بالا بزنیم یا نزنیم... چیزی بیشتر از این نمی‌شود و شاید هم نباید پیش‌بینی کرد، امّا این آزادی و امتیاز چیز کمی نیست.

www.tabarestan.info تبرستان

تبرستان
www.tabarestan.info

هدایت: چهرهٔ روشنفکری مدرن

گفت‌وگو با م. ف. فرزانه*

س. امروزه صادق هدایت را یکی از بزرگ‌ترین نویسندگان ایران مدرن می‌دانند. بی‌تردید این شهرت ناشی از این واقعیت است که او، در میان روشنفکران ایرانی شصت سال اخیر، یگانه کسی است که حقیقتاً فرزندِ عصرِ خودش بوده است. به همین دلیل او نمونهٔ اعلای روشنفکرِ مدرن است. به عقیدهٔ شما ویژگی‌های مدرنیتهٔ هدایت چه هستند و اصالت آن در تاریخ روشنفکری ایران مدرن در چه چیز است؟

ج. مدرنیته مفهومی جدید نیست و اساساً غربی است. این مفهوم عبارت است از حرکت در مسیر متحول ساختن فکر، فن، شیوهٔ زندگی، و خلاصه هر آنچه به زندگی مربوط است. سؤال این است که آیا مدرنیته می‌تواند در جامعه‌ای سنتی و اساساً مذهبی پا بگیرد؟ در نظر اول این سؤال بی‌معنی است. جهان و فنون متحول می‌شوند و تمام جامعهٔ انسانی را در بر می‌گیرند. اما این حادثه فقط در سطح اتفاق نمی‌افتد: در موردِ ایران که در آن حکومت روحانیون جوهرهٔ قانون اساسی را می‌سازد، هر عملی، هر اندیشه‌ای باید در چهارچوب مفاهیم اسلام جای گیرد. حضرت محمد (ص) که آخرین پیامبر موحدِ الهی است کلام خدا را از طریق قرآن ابلاغ می‌کند. قرآن کتاب نیست، کلام الله است و لذا نمی‌توان آن را مورد تردید قرار داد. اندیشهٔ بشر را قرآن تعیین می‌کند و بالنتیجه آن کس که از آن فاصله گیرد از جامعه طرد می‌شود. حادثهٔ عظیمی است. نسبت به مدرنیته‌ای که در

---

* م. ف. فرزانه، نویسنده، سینماگر و شاگرد قدیم I.D.E.C. است. وی چندین رمان به زبان‌های فارسی و فرانسه نوشته است، از جمله *خانهٔ تبعید*، *چهار درد* و *دیدار با صادق هدایت*.

تقابلِ با حفظ سنن و شعائر است سوءظن وجود دارد.

با وجود این مردانی وجود دارند که شجاعت ـ یا دیوانگی ـ طرح اندیشه‌های مدرن را، به قیمت زندگیشان، داشته‌اند. همچون کسروی، که در حکومت شاه در محوطهٔ دادگاه به قتل رسید، یا صادق هدایت، که وقتی دید که هیچ راه حل روشنفکرانه‌ای وجود ندارد، به حیات خود پایان داد. پیش از هدایت هم مردان شجاع دیگری بوده‌اند اما با توقع کمتر، احتیاطِ بیشتر و آگاهی کمتر نسبت به وضعیت خود.

به عقیدهٔ من لازم است که در محصولات ادبی پیش از هدایت گشتی کوتاه بزنیم، به خصوص در آثار متجدد. شماری از نویسندگان، که بسیار هم مهم بودند، در مورد ادبیات نوشته بودند اما در عین حال به جامعهٔ ایران هم، بدون حمله به روحانیت، به شدت تاخته بودند. اینان در عین حال نقشی بنیادی در مدرن سازی زبان فارسی ایفا کردند: آثارِ آخوندزاده، میرزا آقاخان کرمانی، میرزا ملکم خان و عده‌ای دیگر از این زمره‌اند. از یک یاغی دیگر، جمال‌زاده و کتابش، یکی بود یکی نبود، هم باید نام برد.

سؤال شما در مورد هدایت به پرسش مهم دیگری می‌انجامد که به زیبایی شناسی مربوط است. بر طبق آنچه خود هدایت به من گفت، او کار ادبیات را نزد کشیشی فرانسوی شروع کرد که در مدرسهٔ سَن لویی تهران درس می‌داد. این کشیش مردی استثنایی بود، چون که به فُرم ادبی‌یی علاقه داشت که حتی در اروپا چندان رایج نبود و به نویسندگان و شاعرانی علاقه داشت که آثارشان چندان خوانده نمی‌شدند. به نظر من او بود که هدایت را به سوی فُرم زیبایی شناختی مدرنی سوق داد که در ایران اصلاً نمی‌شناختند. یادمان نرود که در آن هنگام ما در دههٔ ۱۹۲۰ هستیم و غرب عرصهٔ ظهور و بالش نهضت‌های زیبایی شناختی مهمی، همچون دادائیسم، سوررئالیسم، اکسپرسیونیسم و ـ در معماری‌باوهاوس (Bauhaus) است.

پس از آن هدایت به اروپا فرستاده شد تا درس مهندسی بخواند: در «اکول دِ تراوو پوبلیک» (مدرسهٔ خدمات عمومی)، او بناگریز تحت تأثیر باوهاوس قرار گرفت. در نتیجه می‌توان تصور کرد که تمام این مجموعهٔ زیبایی شناختی است که بر روح هدایت اثر گذارد. بگذارید خاطره‌ای بسیار گویا را برایتان تعریف کنم. یکی از دوستانم برایم سوغات دماسنجی به تهران آورده بود که روی یک برج ایفل کوچک قرار داشت. آن را به هدایت نشان دادم؛ آن را گرفت، در سطل آشغال انداخت و فریاد زد: «اروپا این نیست!» و چوب قلمی را نشانم داد که به سبک هنرهای تزیینی (Art Déco) کار شده بود. وانگهی، یکی از نخستین کارهایی که او بعد از ورود به پاریس انجام داده بود، رفتن و دیدنِ ویترین مغازه‌ای بود در «خیابان اِکول» که چیزهای «آر دِکو» می‌فروخت.

www.tabarestan.info تبرستان

س. دلم می‌خواهد که صحبتمان را با مدرنیتهٔ هدایت ادامه دهیم و از برخوردهای متعدد او با فرهنگ غرب که زندگیش را دگرگون کرد حرف بزنیم، برخوردهایی که از مدرسهٔ سن لویی در تهران آغاز شدند و به خودکشی او در آوریل ۱۹۵۱ (۲۲ فروردین ۱۳۳۰) در پاریس انجامیدند. در تمام این مدت هدایت با غرب تماس دائمی داشت و همین تماس زندگی او را به سمت افق‌هایی سوق داد که هموطنانش نمی‌توانستند بپذیرند.

ج. هدایت کار نویسندگی را در پاریس شروع کرد، چون آنچه را که قبلاً نوشته بود قبول نداشت. با وجود این باید یادآوری کرد که تازه امروز است که او را بزرگ‌ترین نویسندهٔ ایرانی می‌دانند: من از غالب این هواداران سینه چاکش دعوت می‌کنم که بیایند مجموعهٔ آثارش را برایم نام ببرند، یا داستان‌های کوتاه و نوشته‌های دیگرش را تحلیل کنند. بر سَرِ او هم همان بلایی آمده است که برای هر آدمی با نبوغ او می‌آید و نمی‌تواند با محیطش سازگار شود: او در یکی از داستان‌هایش از کرم ابریشمی صحبت می‌کند که در پیله‌اش زندانی شده است؛ این دقیقاً وضعِ خود اوست. او از جامعهٔ ایران بریده بود و برای محافظت از خود پیله‌ای به دورِ خود تنیده بود. در عین حال بخت آن را داشت که با چند نفر آدمِ فهیم آشنا شود، کسانی که در حد و اندازهٔ او نبودند و فلسفه و روشش را هم نمی‌فهمیدند اما ارزشِ او را می‌دانستند.

بنابراین هیچ چاره‌ای جز کار فردی و در انزوا باقی نمی‌ماند؛ بهترین مکان برای این کار پاریس بود که در آن جا همه چیز او را از دانشجویان دیگر جدا می‌کرد: روح عصیانگرش، در مقایسه با کسانی که عاقلانه به دنبال کسب علم بودند، و به خصوص شناخت قبلی او از غرب.

هدایت آدمی به شدت کمرو و درون‌گرا بود و هدفی جز نویسنده شدن نداشت. وقتی که به دیدن نمایشی یا فیلمی می‌رفت بسیار در مورد جزئیات آن کنجکاو بود. غالباً در مورد فیلم‌های اکسپرسیونیستی با من صحبت می‌کرد که، حتی در سال‌های دههٔ پنجاهِ پاریس، چندان رواجی نداشتند. به عقیدهٔ من این نوع سینما بر او تأثیر زیاد گذاشت: آثار آن را در کتابِ *بوف کور* می‌بینیم. برعکس، وقتی که از تأثیر ژرار دونروال Gérard de Nerval/ بر هدایت صحبت می‌شود من موافق نیستم؛ این دو فقط در خودکشی با هم اشتراک دارند، برای این که شباهت قابل توجیهی میان *بوف کور* و *اورلیا* /*Aurélia*وجود ندارد. اگر هدایت را پس از جمالزاده بخوانیم می‌بینیم که وی از تکنیک‌های دوران پس از چخوف استفاده می‌کند. در تکنیکِ روایت، هدایت تحت تأثیر چخوف، ادگار آلن پو، موپاسان و هوفمان است؛ بخصوص هوفمان را بسیار دوست داشت. فرهنگ هدایت

آنقدر وسیع بود که می‌توان گفت که نویسندگان دیگر هم بودند که بر او تأثیر می‌گذاردند؛ و در عین حال او قدرت آن را داشت که از تمام خوانده‌هایش هنری واقعی بیافریند: بسیاری از مفسرانِ آثارِ او این نکته را خوب نفهمیده‌اند، یعنی این نوع ساختار ادبی‌یی که در آثار نویسندگان بزرگ غربی نیز دیده می‌شود.

او هم در تکنیک روایت و هم در سبک مکتبی تازه تأسیس کرد. در سبک نخستین داستان‌هایش غالباً با نوعی بیان به سبک فرانسوی مواجه می‌شویم: او آن چنان مجذوب اندیشه‌ها و شیوه‌های روایتی خویش است که، برخلافِ دیگر نویسندگان ایرانی، به فن نگارش سنتی ایران وقعی نمی‌نهد.

www.tabarestan.info تبرستان

س. می‌توانید کمی از مسئلهٔ مرگ در آثار هدایت صحبت کنید؟ می‌دانیم که در عالم ادبیات ایران او مهم‌ترین کسی است که اقدام به خودکشی کرده است. آیا متأثر از خودکشی نویسندگان بزرگی نظیر نروال بوده است؟

ج. گمان نمی‌کنم. به خاطر دارم که ضمن گفت‌وگوهایمان او از نروال فقط به عنوانِ مترجم *فاوست* ***Faust/*** صحبت می‌کرد. البته او همه را نخوانده بود. خودم شاهد بودم که در تهران، در سال ۱۳۲۷، به توصیهٔ یکی از دوستانش *ترانه‌های مالدورور* ***Les chants de Maldoror/*** اثر لوتره آمون /Lautréamont را خرید. وانگهی اگر بخواهیم از مشابهتِ هدایت و نویسندگان غربی صحبت کنیم، باید از ادگار آلن‌پو و چخوف نام ببریم. او هیچ‌گاه تحتِ تأثیر نروال نبود، به خصوص در مورد مسئلهٔ خودکشی، چون که هر خودکشی‌یی یک موردِ منحصر به فرد است. دو مورد شبیه به هم وجود ندارد.

هدایت یک وقتی برای مجلهٔ *کاوه*، که در دههٔ ۱۹۲۰ در برلین منتشر می‌شد، مطلبی نوشت در دفاع از مرگ، بهتر است بگوییم نوعی جست‌وجوی مرگ. به عقیدهٔ او مرگ چیز اضطراب آوری نیست؛ او به مرگ می‌خندید و می‌گفت که ذاتیِ تولد است. این مسئله را در داستان‌هایش می‌بینیم و در نهایت نظرش نسبت به مرگ خیلی نیچه‌ای است، خیلی روشنفکرانه است. اما از سوی دیگر فکرِ نابودیِ خود، توجهش را جلب می‌کرد زیرا که به جهان دیگر اعتقادی نداشت و به عقیدهٔ او مرگ و نیستی یک چیز واحد بودند. غلط است اگر تصور کنیم که او زندگی را چیز پوچی می‌دانست، چون که عقیده داشت که مادامی که زنده هستیم باید تلاش کنیم و در پیِ آزادی باشیم. او بی‌جهت آن تحقیق تحسین‌انگیز را در مورد خیام ننوشت: در آن جاست که واقعاً می‌توان فهمید که چه نظری در بارهٔ زندگی در برابر مرگ دارد.

اما از سوی دیگر تدارک مقدمات خودکشی را هم به نوعی در او می‌بینیم. شخصاً هیچ گاه علاقه نداشته‌ام که هدایت را آدمی بیمار نشان دهم. کسانی که دربارهٔ او این گونه قضاوت می‌کنند تمامی آثارش را نمی‌شناسند و غالباً تنها به بوف کور استناد می‌کنند. این را گفته‌ام و تکرار می‌کنم که هدایت می‌خواست راهی برای مسئلهٔ زندگی بدون آزادی و عدالت پیدا کند. او تصور می‌کرد که زندگی پس از چهل سالگی، وقتی که آدم با سلامتِ خود مسئله دارد، بی‌فایده است. این نکته را نیز باید بدانیم که هدایت به خاطر مسائل جامعهٔ ایران، روحاً رنج می‌کشید، چون که برایش قابل قبول نبود که نتواند هیچ کاری برای تغییر اوضاع انجام دهد در حالی که پیوسته می‌کوشید تا شرایط زندگی خود را بهتر سازد. در حقیقت خود را در بن بست می‌دید. در یکی از داستان‌هایش، به نام «اتاق سیاه»، آدمِ عجیبی را توصیف می‌کند که به دنبال بهشت گمشده است و در اتاقی زندگی می‌کند که یادآور زهدان مادر است.

www.tabarestan.info تبرستان

س. اصالت هدایت در این است که هم از فکر غربی و هم از عرفان ایران بهره‌مند شده است.

ج. به هیچ وجه. او با تمام وجود مسخّر روحیهٔ غرب بود. پس از اقامت در فرانسه و زندگی در دنیایی که پیشرفتهای فنی آن را به جانب جامعه‌ای بهتر سوق می‌دادند، با کوله باری از عقلانیت و مدرنیته به ایران بازگشت. در ایران با دنیایی کهنه و جامعه‌ای غبارگرفته مواجه شد. بنابراین، به عنوانِ واکنش، شیوهٔ زندگی ایرانی را کنار گذاشت و از آن چندان فاصله گرفت که توانست مثلِ یک مردم شناس، دو کتاب دربارهٔ فرهنگ عامه و سنت‌های ایرانی بنویسد. او در مقام یک لاادری نمی‌توانست جماعت روحانیون، مراسم و آدابشان را تحمل کند. او به شرق مانندِ غربی‌یی توجه می‌کرد که به این سرزمین بسیار عشق می‌ورزد نه مانندِ یک استعمارگر. دلیل این سخن آن است که در نظر او خیام عارف نبود. او خیام را از منظرِ علمی تحلیل می‌کند و به همین سبب است که تنها ۱۴۳ رباعی او را اصیل می‌داند و مورد مطالعه قرار می‌دهد. اینها موجب شدند که او خود را در جامعهٔ ایران تنها بیابد.

س. پس شما نوستالژی هدایت را به ایران باستان چگونه توجیه می‌کنید؟

ج. این فقط بخشی از کارهای تحقیقی اوست. او متون پهلوی را برای سرگرمی ترجمه می‌کرد. به خاطر دارم که بخش‌هایی از کتابش را دربارهٔ ایران باستان با صدای بلند می‌خواند و قاه قاه می‌خندید. کاملاً ضد مانی بود، و این را می‌توان در تمام کارهایش دید.

واقعیت این است که علاقهٔ او به ایران باستان نوعی ضدیت با جامعهٔ آن روز بود. کتاب‌هایی مثل *توپ مرواری*، که پس از مرگش چاپ شدند، شاهد این مدعا هستند.

س. یکی از مهم‌ترین پدیده‌های دوران هدایت نفوذ و گسترش حزب توده است. هدایت هیچ‌گاه به این حزب نپیوست، اما تعدادی از دوستانش هوادار آن بودند.

ج. همگی تجدد خواهان ایرانی گردِ تنها حزب سیاسی‌یی که پس از سقوط رضاشاه در سال ۱۳۲۰ تشکیل شد، یعنی حزب توده، گرد آمده بودند. اما نمی‌توان تمام کسانی را که در پیِ عدالت اجتماعی بودند کمونیست محسوب کرد. نباید کسانی مانند پیشه‌وری (که عامل شوروی‌ها بود) و طبری را یکی کرد. کارِ هدایت رو کردنِ دست آنها بود. دو سه تا از جلسات این روشنفکرانِ چپ را در کافه فردوسیِ (خیابان استانبول) به یاد دارم که من هم، به همراه هدایت در میان آنها بودم. یک روز، وقتی بود که دکتر حسابی به آمریکا رفته بود و در آن جا با اینشتین ملاقات کرده بود. مترجمی که در این سفر دکتر حسابی را همراهی می‌کرد یکی از دوستان هدایت بود، و هدایت از او می‌پرسید که در این ملاقات دقیقاً چه گذشته است. و وقتی معلوم شد که حسابی چند فرمول جلوِ اینشتین نوشته و اینشتین فقط سری تکان داده و گفته: «شاید به چیزی رسیدید»، هدایت یک دفعه می‌زند زیر خنده. هدایت از آدمهای متظاهر بیزار بود و عاشقِ وضوح و صراحت بود. غالب دوستان روشنفکرش به خانه‌اش می‌آمدند و از او نظر می‌خواستند. همگی آنها زبان خارجی نمی‌دانستند و می‌خواستند بدانند که در دنیا چه می‌گذرد.

هدایت به خاطر این که مرتباً روزنامه‌ها و کتاب‌هایی را که در پاریس منتشر می‌شدند دریافت می‌کرد از امور و وقایع عالم خیلی مطلع بود و همین امر او را در ملتقای حوادث قرار می‌داد. البته همیشه هم همه به حرف‌های او گوش نمی‌کردند. یادم می‌آید که وقتی طبری، پس از رسالهٔ او دربارهٔ کافکا، مقاله‌ای نوشت و در آن او را "نویسندهٔ ناامید" نامید، هدایت بسیار ناراحت شد و از جمع آنها بیرون آمد. این واقعه کمی پیش از سفر او به پاریس بود.

هدایت بی‌تردید چپگرا بود: او با مجلهٔ *پیام نو* که بخش فرهنگی سفارت شوروی در تهران منتشر می‌کرد همکاری داشت. او دعوت آنها را برای شرکت در نخستین کنگرهٔ نویسندگان ایرانی و سفر به ازبکستان پذیرفت. آثار او نیز نشان این گرایش را بر خود دارند: *حاجی آقا* و داستان کوتاه *فردا* به وضوح جهت‌گیری سیاسی هدایت را نشان می‌دهند. او بود که از زبان توده‌های مردم برای توصیف زندگی مردم خرده پا در ادبیات فارسی استفاده کرد.

س. با این که چپ‌گرا بود، نسبت به هر نوع دسته‌بندی بدگمان بود.

ج. او با هر نوع سیستمی مخالف بود. با این‌که پیرو فروید بود، اولین بار کتابِ بردیااف /Berdiaeff را او به دستم داد. کتابِ *صفر و بی‌نهایت* کوستلر را نیز او به من داد تا بخوانم. می‌بینید که آدمِ متعصبی نبود و بسیار باز بود.

س. حتی شاید بازتر از بعضی از روشنفکران فرانسوی همعصر خودش.

ج. شاید. هدایت اصلاً آدمِ حسودی نبود. دست نوشته‌های تمام نویسندگان جوان ایرانی را تصحیح می‌کرد. او این کار را برای همه می‌کرد.

www.tabarestan.info تبرستان

س. شما در یکی از نوشته‌هایتان دربارهٔ هدایت از تأثیر سوررئالیسم بر کار ادبی او نیز صحبت می‌کنید. ظاهراً او با فیلیپ سوپو /Philippe Soupault در تهران آشنا شده بود. سوپو اولین کسی بود که گفته بود بوف کور یکی از رمان‌های بزرگ قرن بیستم است.

ج. آشنایی فیلیپ سوپو با هدایت کاملاً اتفاقی بود. احتمالاً بوف کور را در یک مجلهٔ چاپ قاهره خواند بود که پیش از انتشار در پاریس در آن جا به چاپ رسیده بود. شهید نورائی، که به عنوان دیپلمات در پاریس اقامت داشت، با هدایت دوست بود و در محافل روشنفکری پاریس اغلب از رمان او صحبت می‌کرد. شاید آشنایی سوپو با هدایت از طریق او انجام گرفته باشد.

س. به گمانم سوپو بود که هدایت را با آثار جویس /Joyce و به خصوص دو رمان بزرگش فنیه‌گانزویک /Finneganswake و اولیس آشنا کرد.

ج. بدون شک. در آن زمان سوپو، بکت، آدری‌ین مونی‌یه و چند نفر دیگر گروهی تشکیل داده بودند برای ترجمهٔ بخشی از آثار جویس. هدایت چاپ اصلی *اولیس* را داشت؛ او تکنیک جویس را خیلی تحسین می‌کرد، به خصوص شناختش را نسبت به زبان.

س. باز هم در مورد تأثیر غرب بر افکار هدایت صحبت کنیم، در مورد کتاب شما و رابطهٔ هدایت با روشنفکران پاریس، مانندِ ژولی‌ین گرین و /Julien Green ژان پولان /Poulh Jean an

ج. پس از ملاقات سوپو با هدایت، تمامِ روشنفکرانی که در گرداگرد NRF (مجله فرانسوی) کار می‌کردند شروع کردند به مکاتبه با او. اما هدایت وحشتِ عجیبی از نامه نگاری

داشت، و من گمان نمی‌کنم که نامه‌های زیاد مبادله کرده باشد. با وجود این، کاملاً به یاد دارم که ژولی‌ین گرین نامه‌ای به هدایت نوشته بود و کتاب‌هایش را هم برای او فرستاده بود اما نمی‌دانم که آیا هدایت به او جواب داده بود یا نه. در کتابم از ملاقات هدایت با ژوزف برایتباخ /Joseph Breitbach و دعوت او از هدایت برای همکاری با *فیگاروی ادبی* صحبت کرده‌ام.

س. پس هدایت در آن زمان تنها نویسندهٔ ایرانی بود که در کانون زندگیِ روشنفکرانهٔ اروپایی قرار داشت و با روشنفکران اروپایی آشنا بود.

ج. در واقع، او برخورد مستقیم زیادی با آنها نداشت و تعداد دوستانِ نویسنده‌اش در فرانسه کم بود. لسکو /Lescot را که دیپلمات و مترجم بوف کور بود و با روژه کایوآ Roger /Caillois نیز دوستی داشت، خوب می‌شناخت. می‌شود گفت که او بخت زندگی کردن در عصری را داشت که در آن آدم‌ها می‌توانستند راجع به او صحبت کنند. مانع عمدهٔ هدایت در این آشنایی‌ها آن بود که او چیز مهمی به فرانسوی ننوشته بود: دو داستان کوتاه که او خودش می‌دانست که چندان خوب نبودند. می‌توانست با خاورشناسان مکاتبه کند، اما من مطمئنم که برایش سخت بود که با نویسندگان و فیلسوفان عصر خودش ارتباط برقرار کند، چون که او چیزی نداشت که به آنها بدهد، احساس می‌کرد که زندانیِ محیطی سرکوبگر و کاملاً پرت افتاده است، آدمِ بسیار کم رویی بود و هیچ تمایلی به شهرت نداشت.

س. می‌توانست با این روشنفکران دربارهٔ آنچه خوانده بود بحث کند.

ج. خواندن برای او عادی‌ترین و طبیعی‌ترین کار عالم بود و هیچ چیز خارق‌العاده‌ای محسوب نمی‌شد، تا آن جا که خودش را نه روشنفکر می‌دانست و نه نویسنده. وقتی که در باره‌اش می‌گفتند که بزرگ‌ترین نویسندهٔ ایران است خیلی ناراحت می‌شد.

س. این طرز تلقی نشانهٔ نوعی رضایت از خود نبود؟

ج. نه، کاملاً برعکس بود. او فوق‌العاده کمال گرا بود و همیشه می‌خواست که از خودش فراتر برود؛ او به میان مایگی راضی نبود. از این نظر او خیلی نیچه‌ای بود. از طرف دیگر قضاوت در مورد کارهایی که کرده بود برایش خیلی سخت بود. به خاطر داستانِ *اتاق تاریک* احساس غرور می‌کرد، اما وقتی در موردِ *علویه خانم* با او صحبت می‌کردم ـ کتابی که هنوز هم آن را کتاب بسیار خوبی می‌دانم ـ شروع می‌کرد به تعریف لطیفه‌هایی

که هیچ ارتباطی با موضوع صحبت ما نداشتند. هدایت واقعاً نقطهٔ مقابل یک آدم "از خود راضی" و "شهرت طلب" بود. به محض این‌که راجع به او صحبت می‌شد، شروع می‌کرد به مسخره بازی. من می‌توانستم در مورد همهٔ چیزهای عالم از او سؤال کنم به جز خودش.

س. به عقیدهٔ شما علتِ این گونه تنوع در آثار هدایت چیست که در میان آنها هم قصهٔ پریان دیده می‌شود، هم نمایش تاریخی، هم داستان‌های ناتورالیستی و طبیعت‌گرا و هم مقالات فلسفی؟

ج. به نظر هدایت، جنبه‌های فکری و فرهنگی سرزمین ایران بکر و دست نخورده بودند. او می‌خواست آثاری بیافریند که هر یک از آنها گوشه‌ای از این سرزمین را بنمایاند، و مجموعهٔ کارهایش گواه این امر است. با وجود این، علیرغم این تنوع، در آثارش موضوع‌های ثابتی تکرار می‌شوند.

س. آیا هدایت با اگزیستانسیالیست‌ها نیز رابطه داشت و آثارِ آنها را می‌خواند؟

ج. اصلاً علت آشنایی من با هدایت اگزیستانسیالیسم بود. اولین باری که یکی از کارهای هایدگر را دیدم در خانهٔ او بود. یکی از انگیزه‌های او برای بازگشت به پاریس جنبش اگزیستانسیالیسم بود. سارتر را خیلی دوست داشت و اولین کسی بود که *دیوار* او را به فارسی ترجمه کرد. شاید بتوان گفت که او همتای ایرانی سارتر بود. او با آن تلخیِ معمولش به من می‌گفت: «این سارتر بیچاره باید به ایران بیاید تا ببیند در این جا اگزیستانسیالیسم جزء زندگیِ روزمره است. آدم‌ها پای دیوار ادرار می‌کنند، خودشان را نمی‌شویند، سرشان را شانه نمی‌زنند و قس علیهذا...» به نظر من هدایت در سیاست هم پیرو سارتر بود. از میان کارهای سارتر، به *روسپی بزرگوار*، *تهوع* و *هستی و نیستی* علاقه داشت. هیچ وقت آزادی را، که شالودهٔ مدرنیته است، فراموش نمی‌کرد.

س. او هیچ آموزگار فکری‌یی نداشت و از این جهت آدمِ خود ساخته‌ای بود.

ج. درست است. او دست به به گزینی می‌زد و علاقهٔ شدیدِ به افرادی داشت که در زمینهٔ فرهنگ ایران مطالعه می‌کردند مانندِ گروهِ نفیسی، گوهرین، دهخدا، محمد مقدم و ذبیح بهروز که با هم در زمینهٔ ایران پیش از اسلام کار می‌کردند. بنابراین غلط است که بگوییم که او با تمامِ اعضای جامعهٔ فکری ایران قطع رابطه کرده بود.

www.tabarestan.info تبرستان

س. *با وجود این، کسانی که نام بردید در حدِ او نبودند، به خصوص وقتی که صحبت از غرب در میان باشد.*

ج. همان طور که گفتم هدایت می‌دانست که پیوند میان ایران و غرب ممکن نیست چون که زیبایی‌شناسی‌های متفاوتی داشتند، و او هم زیبایی‌شناسی غربی را انتخاب کرده بود. مثلاً علاقه‌اش را به هند و گیاهخواری ببینید، این علاقه ناشی از نگاهی صرفاً غربی بود. چون که در عصر او هیچ ایرانی‌یی توجهی به شیوهٔ زندگی هندی نداشت. بنابراین موضوع دست زدن به انتخابی است که در آن عنصرِ زیبایی شناسی نقش اصلی را دارد.

www.tabarestan.info تبرستان

س. *ذوقِ موسیقی هم داشت؟*

ج. او از موسیقی شرقی متنفر بود. تا آن جاکه من می‌دانم، هیچ وقت به موسیقی ایرانی گوش نمی‌کرد. در عوض موسیقی کلاسیک غربی را خیلی دوست داشت. به خصوص *آندانته کانتابیله* /Andante Cantabile اثر چایکوفسکی را. به باخ هم خیلی علاقه داشت، مخصوصاً قطعه‌ای از کنسرتوی کلاوسنِ او را. موزارت و اُپرای واگنر را هم دوست داشت. در آن زمان صفحهٔ موسیقی خیلی زیاد نبود و آدم مجبور بود که دائماً به تعداد محدودی صفحه گوش کند. وقتی در جایی کنسرت موسیقی کلاسیک بود او با علاقه شرکت می‌کرد.

س. *تئاتر غربی را هم دوست داشت؟*

ج. غالباً به تئاتر می‌رفت و مخصوصاً به کارهای دوستش نوشین علاقه داشت. چند متن غربی را هم برای اجرای روی صحنه تنظیم کرده بود. یادم می‌آید که یک بار نمایشنامه‌ای از بوکنر /Buchner به من داد بخوانم که عدهٔ کمی در آن زمان او را می‌شناختند.

س. *پس می‌توان گفت که او نمونهٔ واقعی یک روشنفکر مدرن بود.*

ج. کاملاً. هدایت از هر جهت تصویری از جهان مدرن بود. هم در شیوهٔ نویسندگی، هم در نحوهٔ تفکر و حتی در سلیقه‌های لباس پوشیدن: در آن زمان در ایران تنها او بود که، در حدِ امکاناتش، شیک می‌پوشید. اطرافیانش بدون استثناء او را آدمی مدرن تصور می‌کردند و او دیگران را، یعنی کسانی را که از فرهنگ غرب چیزی نمی‌دانستند، به چشم "حاجی آقا" نگاه می‌کرد. او سنت زدگی کسانی را که ادعای فرنگی‌مآبی می‌کردند حقیر می‌شمرد. روزی که به او گفتم پدرش را با پیژامه دیده‌ام، سرخ شد. او از این نوع بی‌مبالاتی‌ها متنفر بود، چون که خودش همیشه بی‌نقص لباس می‌پوشید. بسیار مؤدب و مبادی آداب بود،

اما وقتی که به آدمی بی‌ادب برخورد می‌کرد بدل به فردی خشن می‌شد. در زندگی بیش از هر چیز از ابتذال و پیش پاافتادگی متنفر بود.

در واقع هر چه از او بروز می‌کرد نشانهٔ مدرن بودنش بود. آدمی بود شوخ طبع و اصیل و از نوعی جاذبه برخوردار بود. مثلاً گیاهخوار بودنش را در نظر بگیرید. در ایرانِ آن زمان هیچ کس گیاهخوار نبود، اما بسیاری از دوستانش از او تقلید کردند. هدایت حیوانات و بخصوص سگ‌ها را خیلی دوست داشت، برای این که جامعه آنها را نجس می‌دانست. در نهایت، هر چه می‌کرد با روح و اصول جامعهٔ ایرانی منافات داشت و به همین دلیل به شدت رنج می‌برد.

www.tabarestan.info تبرستان

س. آیا هدایت اهل جنجال برپا کردن بود؟

ج. نه، اما شیطنت و دست انداختن را خیلی دوست داشت. تمام دوستانش شاهدِ این خصوصیت او بودند. آدمِ بسیار شادی بود. غالباً او را به میهمانی‌ها دعوت می‌کردند چون که بلد بود دیگران را بخنداند و سرگرم کند. همیشه لطیفه‌های شیطنت‌آمیز تعریف می‌کرد و خودش هم می‌ساخت.

س. بزرگ علوی به من می‌گفت که هدایت بسیار تودار بود.

ج. درست است. عادت‌های او نقطهٔ مقابل دورورویِ ایرانیان بودند. مثلاً به جای این که بگوید «سلام، اوضاع از چه قرار است؟» از همان ابتدا می‌گفت: «اوضاع خوب است!» او از مکان‌های عمومی متنفر بود.

س. آیا می‌توان گفت که این شخصیت عجیب و خاص محصولِ برخورد ایران با جهانِ مدرن بود؟

ج. تصور نمی‌کنم که بتوان دربارهٔ او این را گفت. من این واقعیت را انکار نمی‌کنم، اما او کاملاً به آنچه می‌کرد آگاه بود. او می‌خواست نمونه و الگو باشد و به همین دلیل آثاری تا بدین حد متفاوت نوشت. در عین حال که به ادبیات علاقه داشت به تفکر هم در کل توجه نشان می‌داد. همچنین اشتباه است اگر فکر کنیم که او فقط ادبیات فرانسه را دوست داشت: آثارِ نویسندگان انگلیسی میان دو جنگ را نیز می‌خواند. هر آنچه می‌خواند برایش مایهٔ تفکر بود؛ او در متن دست به عمل می‌زد.

س. در مقام آخرین سؤال، آیا می‌توان از خودکشی او صحبت کرد و گفت که خودکشی

شاید در نظرِ او دارای معنایی مدرن بود؟

ج. من این حرف را قبلاً نزده‌ام، اما اعتقادِ قلبیم این است که او از مرگی که ناشی از بیماری باشد خیلی می‌ترسید. از سوی دیگر، مرگ برایش جاذبهٔ خاصی داشت و او به نوعی مسحور مرگ بود. شاید او خود را کشت برای این که مجبور بود که پاسخی برای مسئلهٔ زندگی پیدا کند.

س. امروزه، از آثار او چه برجا مانده است و آیا امروزی بودن آثارش می‌تواند ما را به جانب مدرنیّت تازه‌ای هدایت کند؟

www.tabarestan.info تبرستان

ج. در حال حاضر شاهد احیا و بازگشت هدایت در میان ایرانیان فرهیخته هستیم. روزگاری او هم به دست فراموشی سپرده شده بود: آثارش را نمی‌خواندند یا از او متنفر بودند. این وضع متعلق به دوران پیش از انقلاب بود، وقتی که آل احمد، نویسندهٔ مخالف غرب، در اوج موفقیت بود. آل احمد کاملاً در نقطهٔ مقابل هدایت قرار داشت: مظهر نویسندگانِ سنت‌گرای جهان سومی بود. او تجسم انقلاب ایران بود. حال جوانان از آن وضعیت دور شده‌اند و به سوی هدایت باز می‌گردند که مظهر جهان روشنفکری مدرن است. به عقیدهٔ من این پدیدهٔ فوق‌العاده مهمی است و اگر روشنفکران بتوانند جوانان را در این راه تشویق کنند، مسلماً ثمرات خوبی به بار خواهد آورد. برای نسل جوانِ روشنفکرانِ ایرانی که شروع به خواندن آثار هدایت می‌کنند ـ هر چند که دیگر تجدید چاپ نمی‌شوند ـ خود نامِ وی حاملِ امید است، حال آن که پیش از انقلاب نمادِ ناامیدی و بیماری بود.

کتابشناسی

ـ آبراهامیان، ی. ۱۳۷۷، ***ایران بین دو انقلاب***، ترجمهٔ احمد گل‌محمدی و محمدابراهیم فتاحی، تهران، نشر نی.

ـ آدمیت، ف. ۱۳۵۷ (چاپ دوم)، ***اندیشه‌های میرزا آقاخان کرمانی***، تهران، پیام.

ـ آخوندزاده، م. ف. ۱۳۶۴، ***مکتوبات***، دوسلدورف، مرد امروز.

ـ ***ایرانشهر***، ۱۹۲۷ ـ ۱۹۲۲، تهران، اقبال (۱۳۶۳، چهار جلد).

ـ ***آینده***، ۱۳۰۴ ـ ۱۳۰۶، تهران، بنیاد موقوفات محمودافشار (چاپ سوم ۱۳۵۶)، دو جلد.

ـ توکلی طرقی، م. ۱۳۷۳، «تاریخ‌پردازی و ایران آرایی»، ***ایران‌نامه***، جلد ۱۲، شمارهٔ ۴.

ـ حایری، ع. ح. ۱۳۶۷، ***نخستین آشناییهای اندیشه‌گران ایران با دو رویهٔ تمدن بورژوازی غرب***، تهران، امیرکبیر.

ـ غفاری، ا. ح. ۱۳۶۸، ***تاریخ روابط ایران و فرانسه*** (۱۸۹۶ تا ۱۹۱۴)، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

ـ ***فرنگستان***، ۱۳۰۳، برلین، ۱۲ شماره.

ـ کالمار، ژ. ۱۳۶۹، «اصلاحات نظامی در عهد قاجاریه (۱۹۲۵ ـ ۱۷۹۴)»، ***ایران و اقتباسهای فرهنگی شرق از مغرب زمین***، ترجمهٔ ابوالحسن سروقد مقدم، مشهد، معاونت فرهنگی آستان قدس.

ـ ***کاوه***، ۱۹۲۲ ـ ۱۹۱۶، تجدید چاپ زیر نظر ایرج افشار، تهران، امیرکبیر (۱۳۵۶).

ـ محبوبی اردکانی، ح. ۱۳۷۰، ***تاریخ مؤسسات تمدنی جدید در ایران***، تهران، دانشگاه تهران، جلد یک.

ـ میلانی، ع. ۱۳۶۹، «مجلهٔ ***کاوه*** و مسئلهٔ تجدد»، ***ایرانشناسی***، سال دوم، شمارهٔ ۳.

_ Badie, B. 1986. *Les deux Etats (Pouvoir et société en Occident et en terre d'Islam)*, Paris, Fayard.

_ Curzon, G. 1966. *Persia and the Persian Question*, London, Langsmans Green, 2 vol.

_ Gobineau, A. 1983. "Religion et Philosophie dans l'Asie centrale", *Oeuvres*, tome 2, Paris, Gallimard (Pléiade).

_ Hadidi, J. 1989 (2). "La presse de langue française en Iran", Téhéran, Revue *Luqmân*, Markez-é Nashr-é Dâneshgâhi.

_ Hardy, Th. 1950. *Jude l'obscure*, Paris, Albin Michel.

_ Lewis, B. 1984. *Comment l'Islam a découvert l'Europe*, Paris, La Découverte.

_ Lewis, B. 1988. *Le langage politique de l'Islam*, Paris, Gallimard.

www.tabarestan.info تبرستان

_ Richard, Y. 1988. "Du nationalisme à l'Islamisme: dimensions de l'identité ethnique en Iran", *Le fait ethnique en Iran et en Afghanistan*, Paris, CNRS.

_ Richard, Y. 1993 (2-3). "La constitution de la République Islamique d'Iran et l'Etat-Nation", *Revue du monde musulman et méditérranéen*.

_ Siassi, A.A. 1931. *La Perse au contact de l'Occident* (Etude historique et sociale), Paris, Librairie Ernest Leroux.

تبرستان
www.tabarestan.info

تبرستان
www.tabarestan.info

از این نویسنده

در جست و جوی آزادی	نشر گفتار	تهران ۱۳۷۱
ماکیاولی و اندیشهٔ رنسانس	نشر مرکز	تهران ۱۳۷۲
مدرنیته، دموکراسی و روشنفکران		تهران ۱۳۷۴
مدرن‌ها		تهران ۱۳۷۶
مدرنیته و خشونت		(زیر چاپ)
گفت‌وگو با جرج استانیر	نشر نی	(زیر چاپ)
شوپنهاور و نقد عقل کانتی		تهران ۱۳۷۷
اندیشهٔ عدم خشونت		تهران ۱۳۷۸
گاندی و عدم خشونت		(زیر چاپ)
رابنیدرانات تاگور		(زیر چاپ)
زیر آسمانهای جهان	نشر فرزان	تهران ۱۳۷۴
نقد عقل مردن (دو جلد)		تهران ۱۳۷۶ و ۱۳۷۷
کلاوزویتس و نظریهٔ جنگ	انتشارات هرمس (شهر کتاب)	تهران ۱۳۷۸
هگل و سیاست مدرن		تهران ۱۳۷۸

ناشران خارجی

Conversations with Isaiah Berlin	Peter Halban	London 1991
Sous les ciels du Monde	Félin	Paris 1992
Entretiens avec George Steiner	Félin	Paris 1992
Gandhi: aux sources de la non-violence	Félin	Paris 1998
Penser la non-violence	UNESCO	Paris 1999

Interviews Made by R.Jahanbagloo

IRAN AND THE PROBLEM OF MODERNITY

Interviews with a number of Iranian & non-Iranians Authorities about the Confrontation of Iran with the Achievments of modern World

Translation of French Interviews by

H. SAMEEI

نشر گفتار

Goftar Publishing Corp.
Tehran, 2000

نشر گفتار

کتابی که در دست دارید نتیجهٔ تحقیقی است که به شکل گفت‌وگوهایی با شانزده کارشناس و متخصص ایرانی و فرانسوی در زمینهٔ تاریخ، فرهنگ، و هنر ایران امروز صورت گرفته‌اند، و هدف از آن یافتن پاسخ‌هایی است درمورد «رویارویی ایران با دستاوردهای جهان مدرن». این رویارویی و برخورد همواره به دو صورت قهرآمیز و تراژیک، و تقلیدی و مضحک وقوع یافته است ولی به هر عنوان، امروزه نتیجهٔ این قهر یا تقلید را در جامعهٔ ایران می‌توان یافت. به عبارت دیگر، مجموعهٔ مسائلی که ایران امروز با آنها درگیر است نتیجهٔ صد و پنجاه سال تاریخ اخیر این مرز و بوم است که در نزاعی پیوسته میان سنت و مدرنیته شکل گرفته است. اما جالب اینجاست که بر خلاف تاریخ غرب، نتیجهٔ این نزاع تاکنون در ایران به شکل قطعی اعلام نشده است. به همین دلیل انسان ایرانی‌یی که امروزه حاصل ارزش‌ها و جهان‌بینی تمدن ایرانی است، نه انسانی است کاملاً سنتی و نه مطلقاً مدرن. نگاه او از یک سو به جهان مدرن است و از سوی دیگر به دنیای سنت.

کتاب حاضر کوششی است برای طرح پرسش‌هایی درمورد این وضعیت انسان ایرانی. هدف در اینجا نه یافتن پاسخ قطعی برای مسأله است و نه یافتن مرهمی برای دردهای تاریخی و فرهنگی جامعهٔ ایران. زیرا که این نه پاسخ، بلکه پرسش است که روشنگر است. سرنوشت تاریخی ما در گرو این‌گونه پرسش‌هاست.

شابک: ۳ - ۴۳ - ۵۵۷۰ - ۹۶۴ ISBN: 964 - 5570 - 43 - 3

قیمت ۱۲۵۰ تومان