

۱۰۵. سایه

به آذین

محمود دولت آبادی

سیاوش کسرائی

احسان طبری

جمال میرصادقی

و ...

شورای  
نویسندگان  
و  
هنرمندان  
ایران

دفتر سوم

● بهار ۱۳۶۰ ●



نشریه‌ای که هم اکنون در حال مطالعه آن هستید، در راستای طرح «آرشیو مجازی نشریات گهگاهی» و با هدف مبارزه با سانسور، گسترش کتابخانه‌های مجازی، تشویق به کتاب‌خوانی و بازیابی مطبوعات قدیمی توسط «باشگاه ادبیات» تهیه شده است. در صورت تمایل به بازپخش آن، خواهشمندیم بدون هیچ گونه تغییری در محتوای پوشه اقدام به این کار کنید.

<https://www.facebook.com/groups/BashgaheKetab/>

<https://t.me/BashgaheAdabiyat>

به زودی:

<http://bashgaheadabiyat.com/>

## در پرده خون

بهار آمد بیاماد و عمر رفته بشنایم

به عهد گل زبان نوسن ازاد بکشایم

نسیم عطر گردان بوی خون عاشقان در

شیراز غوان از خیز خون زبان زنیان

سمن در وار جانها بر این شعله بنیاد

جمال شرح گل غنچه پنهانهای

سردی جویش سخن آن که فرود و جوش خندیدیم

بدست رنج بر نایه ممکنه مکن شود آری

الا ای ساعل انبیسعی عاشقان بیاب

دلادریال آن گلگون کردون باز چنگ اند

بیاتما حلقه امثال محرومان بجنبایم

که ماکشتی در این طوفان بود ای تو میرایم

مباد اگر نشیب این شب گلین من درونمایم

شیراز نوروز ۱۳۶۰ هـ. ش

چهارمین کتاب که در مجلدی این است

شعاعی خوشی در پرده خون سرزند سالی

نظام: نظامی

## در این شماره:

صفحه ۱	بیانیه شورای نویسندگان و هنرمندان ایران
۴ »	شعر کار سیروس نیرو
۵ »	آزادی و انقلاب م. ا. به آذین
۲۸ »	آرزوهای يك هموند شورا احسان طبری
۳۴ »	کاری نه کارستان (شعر) محمد زهری
۳۵ »	نوروز، جشن آفرینش نازی عظیمیا
۴۳ »	وجین (شعر) سیاوش کسرایی
۴۴ »	در تئاتر با مردم انقلابی م. شبینم
۴۸ »	من زحمتکش (شعر) جعفر کوش آبادی
۵۱ »	طرب و تحول محمود دولت آبادی
۵۸ »	غمگسار (شعر) سیاوش کسرایی
۵۹ »	احساسی از گذشته هانی بال الخصاص
۶۶ »	از تنگنای جبر به فراخنای اختیار احسان طبری
۷۴ »	بازگشت (شعر) ژاله
۷۷ »	موسیقی ملی روسیه در قرن نوزدهم هوشنگ کامکار
۹۳ »	آن روزها، امروز (شعر) منوچهر نیستانی
۹۴ »	هنر تئاتر امیرحسین آریان پور
۱۰۱ »	پیدایش و اهمیت «سیستم» استانیس لافسکی مصطفی اسکوئی
۱۳۹ »	دو رباعی غلامحسین متین
۱۴۰ »	طرح خواب (شعر) سپیده سامانی
۱۴۱ »	قصه و قصه‌های عامیانه جمال میرصادقی
۱۶۴ »	هورا (شعر) عمران صلاحی
۱۶۶ »	مظنون ناصر مؤذن
۱۸۱ »	تابستان (شعر) مفتون امینی
۱۸۲ »	سوسنگرد کاظم هژیر آزاد
۲۱۴ »	لحاف از تاروپود نور (شعر) محمد مجلسی
۲۱۵ »	بررسی کتاب —
۲۷۵ »	تارنگ ارغوانی وحدت (شعر) محمد خلیلی
۲۷۷ »	نتایج انتخابات شورا —
۲۷۸ »	رزم مشترك برزین آذر مهر

در آخرین لحظاتی که کار چاپ فصل‌نامه شورای نویسندگان  
به پایان رسیده بود با کمال تأسف باخبر شدیم که شاعر، نویسنده  
و مترجم گرامی **فضل‌الله گرکانی** بدرود حیات گفته است.  
یاد او را گرامی می‌داریم و این فقدان را به جامعه ادبی و  
هنری کشور و بازماندگان آن روانشاد تسلیت می‌گوئیم.



همچنین **عبدالعظیم گوهرخای**، ناشر و دوستدار کتاب،  
که بارها و بخاطر چاپ کتابهای سودمند ادبی و سیاسی مورد  
تعقیب دستگاه ساواک قرار گرفته بود و سال‌ها از عمر خود را  
در زندان گذرانده بود، جمعه اول خرداد ۱۳۶۰ درگذشت.  
یاد او گرامی باد.

# بیانیه شورای نویسندگان و هنرمندان ایران

(به مناسبت حوادث ۱۴ اسفند دانشگاه تهران)

## هموطنان

از برگزاری جشن‌های آغاز سومین سال عمر انقلاب اسلامی ایران يك ماهی بیش نمی‌گذرد. دامنه بسیار وسیع این جشن‌ها و شور و شوق برخاسته از صمیم قلب توده‌های از بند رسته ایران بیانگر نیروی انقلابی بزرگ ملت ما و یقین وی به پیروزی انقلاب مردمی و ضدامپریالیستی اسلامی ایران به رهبری امام بزرگوار خمینی بوده است. اما اکنون، در فروکش آن موج شادی و امید، می‌توان سرخوردگی و خشم فروخورده‌ای را عیان دید. چرا؟

در حقیقت، از ماه‌ها پیش مردم شاهد قرائن روزافزونی دال بر وجود اختلاف دیدها و دورنماها، برخورد زیانبار جاه‌طلبی‌ها، ناسازگاری منش‌ها در سطح بالاترین مقام‌های جمهوری اسلامی ایران بوده‌اند. در مقابله با دشواری‌های ناگزیر دوران پس از پیروزی انقلاب، در نحوه رویارویی با اخلاص‌گری‌ها و توطئه‌های پیاپی امپریالیسم و طیف رنگارنگ ضدانقلاب داخلی، زیان دیدگان از انقلاب، واپس ماندگان و کنار زدگان در مسابقه قدرت، به‌راس افتادگان از عمق یافتن انقلاب در راستای اعاده واقعی حقوق مادی و معنوی مستضعفان، و همچنین درباره اداره پیروزمندان جنگی که تجاوز غدارانه حکومت بعث عراق به منظور درهم شکستن انقلاب به ما تحمیل کرد، اختلاف‌ها و ناهماهنگی‌هایی از پیش میان کارگزاران بلندپایه امور مشهود بود که مردم آن‌را، تا همین حد که می‌توانست انگیزه تلاش

بیشتر در جستن و یافتن مؤثرترین راه حل معضلات باشد، به دیده اغماض می‌نگریستند، اما اکنون با احساس دلهره می‌توان دید که کار به دشمنی رویاروی کسانی کشیده است که ملت، سرنوشت کشور و انقلاب اسلامی ایران را به دست ایشان سپرده است. و این به هیچ‌رو تحمل‌پذیر نیست. نمی‌توان اجازه داد که رقابت‌های فردی و گروهی، زندگی مستقل و آزاد ملتی در حال جنگ را به خطر بیاندازد و انقلابی را که به بهای خون هزاران هزار شهید پاک‌باخته و راست پیمان و گمنام در سراسر ایران به دست آمده است و استقلال کشور و امکان پیشرفت و تعالی ملت ما به تحکیم و گسترش و پویایی آن بسته است در آستانه شکست قرار دهد.

البته، پنداشت آن که بحرانی با چنین ابعاد گسترده تنها مورد خواست‌ها و هوس‌های فلان و بهمان است نمی‌تواند صحیح باشد. در ورای اشخاص و گروه‌ها، دو بخش اساسی جمعیت این کشور، یعنی اکثریت مستضعف و اقلیت برخوردار از امتیازات گوناگون، با هم در کشاکش و نبردند. و در فاصله این دو، یک قشر خرده‌پای متزلزل قرار دارد که آسان برای کسب و کار کوچک به ظاهر مستقل خود به هراس می‌افتد، و اگر درست توجیه نشود و اطمینان نیابد و حقیقت انقلاب و مواهب عام آن را درک نکند، می‌تواند به صف مخالف بپیوندد. آنچه امروز در ایران می‌گذرد و دشواری‌های فراوان و دردناک جنگ بدان جنبه خطیری می‌دهد، در حقیقت بحران بلوغ انقلاب است، و برای گذار به سلامت از آن، باید همه نیروهای مؤمن و مستعد و مصمم به حفظ دستاوردهای انقلاب بسیج شوند. در همان حال، باید از هرگونه انحصارطلبی، هرگونه اعمال قدرت یک‌سویه، هرگونه دشمن‌تراشی، هرگونه تجاوز به حدود و حقوق افراد و قشرها و گروه‌هایی که با انقلاب به صورتی فعال یا غیر فعال همسویی و همراهی دارند پرهیز نمود؛ اما در سرکوب ضد انقلاب و خنثی کردن نیروهایی که در شرایط کنونی سد راه انقلاب شده‌اند با قاطعیت عمل کرد.

انقلاب مردمی و ضد امپریالیستی ایران به رهبری امام خمینی - که تندرستی‌اش پایدار و عمرش بر مزید باد - زیر شعار «استقلال، آزادی، جمهوری اسلامی» به پیروزی رسید و راه تکامل در پیش گرفت. استقلال

کشور ایجاب می‌کند که جنگ تا رانده شدن آخرین سرباز دشمن و تا پیروزی کامل بر رژیم تجاوزگر صدام، که در عین حال پیروزی انقلاب مستضعفان ایران بر امپریالیسم آمریکا و بر همه دست پروردگان داخلی طاغوت خواهد بود، ادامه یابد. همچنین، برای آن که شعار آزادی در واقعیت زندگی ملت ما و در جمهوری اسلامی پیاده شود، لازم است تا، با شناخت درست نیروهای دوست و دشمن، همه‌گونه امکان برخورداری از آزادی‌ها در حدود مصرح قانون اساسی برای توده‌های وسیع مؤمن به انقلاب فراهم آید، اگرچه بعضاً در راستای عقیدتی کارگزاران قدرت نباشند، و نیز هرگونه امکان سوء استفاده از این آزادی‌ها از دشمنان انقلاب سلب شود. در محیط انقلابی، بویژه هنگامی که جنگی تحمیلی در جریان است، همه چیز به معیار مصالح انقلاب و پیروزی در جنگ سنجیده می‌شود. در چنین احوالی، هرگونه زیاده‌روی یا بردباری نابجا در آن چه مربوط به حدود و حقوق افراد و اجتماعات است می‌تواند باعث گردد که فریاد «آزادی» به صورت پرچم مبارزه بدخواهان با انقلاب درآید. صحنه‌های زشت و ننگین روز چهاردهم اسفند در دانشگاه تهران نباید امکان تکرار داشته باشد. انقلاب از چنان مشروعیت و چنان نیرویی برخوردار است که می‌تواند و باید نظم قانونی خود را به رغم چماقداران - از هر سمت که باشند - برقرار سازد. بر اساس نکات یاد شده و با توجه به موقعیت خطیر کشور و انقلاب، شورای نویسندگان و هنرمندان ایران، به پیروی از اصول مندرج در بیاننامه خود، هرگونه حرکتی را که به پراکندگی نیروهای انقلابی بینجامد محکوم می‌کند و بار دیگر وفاداری بی‌دریغ خود را به انقلاب مردمی و ضدامپریالیستی ایران به رهبری امام خمینی و حمایت قاطع خود را از نهادهای برخاسته از انقلاب اعلام می‌دارد.

پیروز باد انقلاب مردمی و ضدامپریالیستی اسلامی ایران!

شورای نویسندگان و هنرمندان ایران





## شعر کار

سیروس فیرو  
(به مناسبت اول ماه ۴۵۵۵)

با قامتی به هیبت طوفان سهمگین  
با سینه‌ای ستبر  
دستان به سان پتک، به سندان سرنوشت  
رخساره، سخت و سرد.  
باد شمال در نفس کارساز او  
چون سرو استوار  
بالنده با تهاجم فردای خویشان  
افسانه‌ها از اوست  
عشق و ترانه‌های پر از شور زندگی.  
شوق بهار،  
تا گذر دشت دور دست.  
سر سبزی و شکوه درختان باردار  
آبادی زمین  
دمهای کارساز دم کارخانه‌ها  
سازنده‌ی تفنگ،  
بنا،  
خیش،  
داس،  
چرخ  
تا اوج کهکشان  
پرواز بال‌ها  
در دست‌های اوست.  
این سرور دلاور تاریخ‌ساز ما  
دنیا از آن اوست.  
این دست پر ز پینه مردانه‌وار را  
دل‌ها از آن اوست.  
از رزم اوست، رونق سرشار زندگی  
از عزم اوست، شعله فکن بر بساط ظلم.  
این بازوان کار  
اینگونه پر تحرک و اینگونه پر غریو.

چون کوه، استوار  
پاینده در تهاجم دنیای خویشان  
فردا، از آن اوست.

←

# آزادی و انقلاب

م. ا. به آذین

آزادی را چگونه تعریف کنیم؟

آیا آزادی آن است که هیچ عامل بیرونی، آدمی را از بیان و باز نمود خواست‌های خود و از حرکت ارادی‌اش برای تحقق آن خواست‌ها باز ندارد یا محدودش نکند؟

ساده‌ترین تجربه هر روزه نشان می‌دهد که همچو تصویری از آزادی به کمترین برخورد با واقعیت درهم می‌ریزد. نه تنها در زندگی اجتماعی، بلکه حتی در تنهایی بیابان، هیچ کس، هیچ موجود زنده، به این گونه آزاد نیست. در هر حرکتی، به هر انگیزه‌ای که باشد، ای بسا که مانعی از درون و بیرون سر بر می‌آورد و آدمی را محدود می‌کند، باز می‌دارد. حتی در خلوت ضمیر، در انتزاعی‌ترین اندیشه‌ها و در بلندترین پرواز خیال، آدمی، در محدوده داده‌ها و دانسته‌ها و نیز در توان نسبی فعالیت ذهنی خویش، با دیوارها و دربندهای نهفته یا آشکار روبرو است. اندیشه و خیال، همچون مرغ‌ان پای در بند، بارشته‌های بلند و کوتاه به انباشته‌های حافظه، به سرمشق‌ها و تلقین‌ها و تحریم‌ها، به آموزش‌ها و آزمون‌ها باز بسته‌اند. از آن‌ها خورش می‌یابند و بدان‌ها باز می‌دهند، و پروازشان در حد نیروی بیش یا کم بال‌هاست.

پس، آزادی آیا نیست؟

آری، اگر مطلق بنگریم، آزادی نیست و نمی‌تواند باشد. جهان هستی مجموعه پیوندهای متعادل مشروط به هم است که جایی برای حرکت «آزاد» باقی نمی‌گذارد. هر حرکتی که هست، آن است که راه برای تحقق

آن باز وزمین‌هاش در شبکه به هم بافته اجزا و پیوستگی‌ها فراهم بوده‌است. اما، نکته در این است که در جانداران حرکت مشروط به عاملی درونی نیز هست که در تعیین مسیر و دامنه حرکت و آغاز و پایان آن دخالت دارد، و از آن به اراده یا خواست تعبیر می‌شود.

در درجات صعودی تکامل جانداران، خواست نیز از ساده به بفرنج می‌رود، از بازتابی و موروثی و یکنواخت به صورتی پرورده و شخصی و متنوع در می‌آید. بویژه در آدمی، و در روند آزمون و سنجش و شناختی که زندگی در جامعه به‌وی می‌آموزد یا بدو منتقل و بر او تحمیل می‌کند، خواست تا اندازه‌ای با بینش و گزینش همراه می‌شود، و از همین رو است که پنداشت آزادی دست می‌دهد:

این که گویی این کنم یا آن کنم خود دلیل اختیار است ای صنم  
این «آزادی» - آزادی در بود و باش و آمیزش و سایش با دیگران - امری است نسبی، و، گذشته از در و دربندها و محدودیت‌هایی که هستی و طبیعت پیرامون در برابر آدمی می‌گذارد، شرط همزیستی دیرپا و بسامان افراد را در چارچوب جامعه با خود دارد، با تعادل پایدار زندگی جامعه باید همساز باشد. از این رو، در شناخت آزادی و در بیان شروط و حدود آن، باید جامعه را شناخت و از آن آغاز کرد.

جامعه - تا آن جا که زندگی تاریخی بشر نشان می‌دهد، و بی‌شک از هزاران سال پیش از آن نیز - مجموعه سازمان یافته‌ای است از افراد و گروه‌های هم‌پیوند آدمی که در محدوده جغرافیایی معین و در شبکه گسترش‌یافته و بفرنج‌شونده روابط اقتصادی، اداری، تاریخی، دینی و فرهنگی معین، به شکلی ثابت یا در گشت و واگشت، به سر می‌برند. از سازمان-یافتگی زندگی جامعه و هم‌پیوندی افراد آن در چارچوب خانواده و قبیله و ده و شهر و کشور - و البته دولت - از يك سو، و از روایی احکام سنت و اخلاق و دین و سرانجام قانون در جریان عادی زندگی جامعه، از سوی دیگر، مفهوم نظم به دست می‌آید که با هستی جامعه در همه مراحل آن در پیوندی ریشه‌ای و ضروری درآمیخته است. تا جایی که حتی در گیرودار بحران انقلاب که نظم سراسری جامعه به ناچار در هم می‌شکند و در هر

گوشه، در هرپاره‌ای از پیکر جامعه، نیروی کم و بیش برتری به استقلال سر برمی‌آورد، نظمی - هرچند نااستوار، محدود، دستخوش تجاوزهای مکرر - در قلمرو هر یک از نیروهای رقیب وجود دارد. نظم، قانون‌آلی زندگی جامعه، نمودار تعادل عینی جامعه است، و - دست‌کم از آغاز تاریخ - به‌ویژه بر روابط تولید و حقوق مالکیت مبتنی بر آن نظر دارد. فرد، از آغاز کودکی در دامن مادر یا خانواده و، پس از آن، در زندگی «مستقل» خود در جامعه، در آزمون‌های مکرر هر روزه، در فرمان‌بری‌های نابکام و در سرکشی‌های فروخورده یا آشکار، وجود و قدرت سنگین نظم را در می‌یابد و، اگر هم نه در بیان حقوقی و در شناخت تک تک اجزای به هم پیوسته آن، به مقتضیات کلی نظم آگاه می‌شود. نظم را با درکی روشن یا مه‌آلود، به هر حال، می‌شناسد. از مجرای یک چنین شناختی است که نظم جامعه مجموعه رفتار فرد - کردار و گفتار و حتی اندیشه نهفته فرد را - مشروط می‌سازد. این‌جا بدان راه می‌دهد و آن‌جا راه بر آن می‌بندد. سخن کوتاه، در شیارهای بست و گشاد نظم جامعه است که هر خواست و هر عمل فردی یا گروهی وقوع پیدا می‌کند یا نمی‌کند. و چنین است که احساس آزاد بودن یا در تنگنا بودن دست می‌دهد. این احساس آزادی یا تنگنا، نه‌چندان از سرشت رام یا سرکشی فرد و گروه یا از خوب و بد و روایی و ناروایی خواست‌شان، که از طبیعت و ترکیب جامعه و روابطی که در آن حاکم است سرچشمه می‌گیرد. جامعه، در سازمان یافتگی استوار خود، آزادی فرد یا گروه را - در چارچوب حقوق و وظایف - از یک سو تضمین و از سوی دیگر محدود می‌کند. اما تضمین آزادی در پذیرفته بودن و روابطی مستمر عمل ارادی در حیطه‌های معین و به‌صورت‌های کلی معین است، که همین باز مفهوم محدودیت را در خود دارد. و باید توجه داشت که قید صفت «ارادی» امکان بازخواست و پیش‌بینی کیفر را به دنبال می‌آورد؛ بدین‌سان، آزادی و مسؤولیت همچون دو رکن اصلی رفتار اجتماعی ظاهر می‌شوند. آن‌کس که ضرورت محدودیت را، در شناختی که به هر کیفیت از نظم برایش حاصل شده است، بپذیرد، و آگاهانه یا از روی عادت، در انطباق با آن اراده و عمل کند «آزاد» است. پس، در محدوده جامعه، آزادی رفتار در

راستای نظمى است شناخته و پذيرفته.

در اين تعريف نکته‌اى است كه بهتر است يك بار ديگر تصريح شود، و آن اين كه دو مفهوم آزادى و نظم با هم ملازمه دارند، و اين نظم است كه در بافت خود به تحقق آزادى راه مى‌دهد يا نمى‌دهد.

نظم در جامعه مرزبندي فشرده و بفرنجى است از بايد - نبايدها و شايد - نشايدها كه، جز آن چه بر دوام هستى كل جامعه ناظر است و از برابرى طبيعى آدميان در جوامع ابتدائى نشان دارد، بر همه افراد يا گروه‌ها به يكسان نافذ نيست. به ويژه در جامعه طبقاتى، بخش بسيار بزرگى از ضابطه‌هاى نظم بيان امتيازات ثروت و مالكيت و انتقال «مشروع» و «قانونى» آن به فرزندان و خويشان از راه ارث است و پيش از هر چيز به تحكيم و دوام قدرت گروه‌هاى ممتاز خدمت مى‌كند. به ديگر سخن، نظم يك پارچه و همگن نيست. لايه‌هاى دارد. با پيدايش جامعه طبقاتى و تحولات بعدى آن در طول تاريخ، به موازات نظم طبيعى و بنيادى جامعه، «نظم» - هاى ديگرى استقرار مى‌يابد كه، با به كار گرفتن اهرم‌هاى سلطه طبقاتى، نابرابرى، بهره‌كشى و بهره‌دهى، فرماندهى تثبيت شده از يك سو و اجبار در فرمانبرى از سوى ديگر را، قانون زندگى جامعه مى‌سازد. بدين سان، در جامعه طبقاتى «نظم بنيادى» و «نظم طبقاتى» هر دو وجود دارند و با هم مجموعه كلى نظم را در يك مرحله معين تاريخ تشكيل مى‌دهند.

نظم، در همه حال، با اجبار همراه است. گذشته از اجبارهاى كه در نظم بنيادى در راستاى حفظ و دوام هستى جامعه اعمال مى‌شود و هر كس، بر عادت ريشه‌دار همگانى، رفتار خود را بى هيچ ترديد و تأمل با آن تطبيق مى‌كند، نظم طبقاتى اجبارهاى خاص خود دارد كه از تقسيم طبقاتى جامعه سرچشمه مى‌گيرد و همواره، در عمل يا در اندیشه كسانى كه محكوم بدان‌اند، به نوعى مورد ترديد يا انكار است. اجبارهاى نظم بنيادى به ويژه نمودار

۱. مانند مصونيت جان شخص، حق تشكيل خانواده، سرپرستى فرزندان وغير آن، كه از نياز به بازوى بيشتري در همكارى ضرورى افراد براى تأمين خوراك و جاى باش و امنيت مشترك قبيله حكايت مى‌كند، و يادگارى است از زندگى آدمى در دوران‌هاى بسيار دور گذشته.

تضاد کلی جامعه انسانی و طبیعت پیرامون است، اما اجبارهای طبقاتی از تضاد درونی جامعه، از خود وجود طبقات دارای منافع متضاد و از کنش و واکنش آن‌ها در برابر هم، سر بر می‌آورد.

نظم طبقاتی در روند بهره‌کشی سازمان یافته و قانونی شده مبتنی بر مالکیت وسایل عمده تولید پدید آمده است و می‌خواهد به تولید اجتماعی، در فاصله دو قطب استوار داشته ثروت و فقر، دو قطب حاکمیت و محکومیت، امکان تحقق و استمرار بخشد. و این جز با اعمال زور، در پوشش مقررات رسوخ یافته سنت و شریعت و نیز آنچه مصالح و خودخواهی فرمانروایان در بیان قانون می‌آورد، میسر نیست. این نکته هم گفتنی است که طبقه (یا ائتلاف طبقات) فرمانروا همواره نظم خاص خود را یگانه نظم سراسری جامعه اعلام می‌کند، و به همین دستاویز هرگونه اخلال در «نظم»، هرگونه سرکشی در برابر فرمانروایی «قانونی» یا «مؤید به تأیید آسمانی» خود را، کیفر می‌دهد.

از آنچه گفته شد می‌توان نتیجه گرفت - و در عمل نیز مشاهده کرد- که در جامعه طبقاتی، به اعتبار نظم‌های بنیادی و طبقاتی، آزادی‌های بنیادی داریم و آزادی‌های طبقاتی. و در این زمینه اخیر، آنچه آزادی یک طبقه شمرده می‌شود، برای طبقات دیگر محدودیت یا حتی سلب آزادی است - خواه در بیان حقوقی آمده باشد یا نه. از این رو، در جامعه طبقاتی حفظ آزادی‌ها از دستبرد فرمانروایان، یا بازیافت آزادی‌های از دست‌رفته و کسب آزادی‌های تازه، همیشه به نوعی در زندگی جامعه مطرح است و نیروهایی را به مبارزه برمی‌انگیزد. و این خود عرصه دیگری از مبارزه طبقاتی است.

گفته شد که جامعه، همیشه و در همه حال، با نوعی نظم همراه است و این نظم - در جوامع طبقاتی - بویژه بر روابط تولید و حقوق مالکیت مبتنی بر آن نظر دارد. اما روابط تولید در روند تکامل شیوه تولید و نیرو-های مولد جامعه استقرار می‌یابد و، همزمان با آن، رعایت حقوق مالکیت - ابتدا در ضوابط سنت و شریعت و اخلاق، و سپس، در مراحل تکامل یافته‌تر تاریخی، در قانون مدون عرفی - جنبه الزام به خود می‌گیرد. این الزام،

برای آن که در عمل نافذ گردد، به مراقبتی مستمر نیاز دارد که تنها با پیش‌بینی کیفر و امکان اعمال زور در موارد تخلف می‌تواند مؤثر افتد. و چنین است که، در روند پیدایش و استقرار جامعه طبقاتی، نطفه يك دستگاہ اجرائی جدا و برتر از توده مردم برای حفظ «حدود» و «حقوق» از راه اعمال زور بسته می‌شود و پیوسته، به‌انگیزه ضرورت‌های نو به نو در تلاش برای گسترش «حقوق» فرمان‌روایان و تنگ‌تر کردن «حدود» بر فرمانبران، شاخ و برگ می‌زند و تناور می‌شود، تا جایی که کم و بیش سراسر زندگی و فعالیت جامعه را در چنگ می‌گیرد. این دستگاہ، که تجسم قدرت استقرار یافته مالکیت است، دولت نام دارد. در حقیقت، دولت با ساروج حقوق مالکیت با ساخت جامعه و نظم آن به هم در پیوسته است و از آن همه مجموعه یگانه‌ای پدید می‌آید که، در انتساب به سرزمینی با مرزهای معین، کشور نامیده می‌شود.

در تاریخ بشر، دولت‌ها به‌اشکال چندی ظاهر شده‌اند، ولی همه‌همین وظیفه اعمال زور را برای پاسداران از نظم موجود داشته‌اند و دارند. دولت بویژه برای آن است که توده‌های مولد، این کارورزان محکوم به برآوردن نیازهای زندگی جامعه، از حدود خود - به صورتی که توازن نیروها در جامعه ترسیم کرده است - در نگذرند و به «حقوق» مالکیت - از هر نوع که باشد - گردن گذارند. و چنین است که با گذشت زمان، پس از آن که دستگاہ دولت در واقعیت زندگی و در خوی و سنت مردم جای گیر شد، باور داشت غالب چنان می‌شود که رفتار شهروندان باید در راستای نظم مستقر باشد - نظمی که، اگر هم پذیرفته نباشد، دستگاہ قهر دولت آماده است تا آن را به‌زور تحمیل کند. و باز چنین است که سرکشی - های فرد در برابر تحمیل‌های نظم کمتر بازتاب گسترده‌ای در حال می‌یابد و توده مردم - که خود زیر فشار نظم هستند - اگر هم يك چنان نمونه سرکشی را محکوم نکنند، بدان بی‌اعتنا می‌مانند. از این‌رو، تا زمانی که

---

۱. مگر آن که دورا دور این بخت نصیب فرد سرکش شود که نام او و کار او در شعر و افسانه زنده بماند.

تشدید تضاد طبقاتی و تعدد واکنش‌های فردی، و آموزندگی و انگیزندگی حاصل از آن، پایه‌های آن باورداشت غالب و آن تسلیم خو گرفته شهروندان را به نظم جاری سست نکند، سرکشی آزادی‌طلبی از مرز فرد یا گروه در نمی‌گذرد و جنبشی همگانی نمی‌شود. سخن کوتاه، آزادی - امری اساساً اجتماعی که خود بافت جامعه به صورتی طبیعی بدان راه می‌دهد یا نمی‌دهد - در رابطه با زور مسلط، خصیلت سیاسی پیدا می‌کند و به‌مسأله قدرت بدل می‌گردد.

آزادی، در معنا و برد سیاسی‌اش، سابقه دیرینه‌ای در تاریخ ندارد و به‌دوران سر برآوردن بورژوازی به‌دعوی حکومت باز می‌گردد. جامعه فئودالی جولانگاه زور برهنه برای بهره‌کشی نامحدود از کار توده دهقان در قلمروهای کوچک بی‌شمار بود. همه جا، در زمین‌های گسترده خان و فئودال، چشم «رعیت» آسمان را به یک رنگ می‌دید. رنگ بیگار و فقر و ستم در چارمیخ وابستگی به زمین، زندگی برای توده بزرگ زندان بود. در همان حال، سراسر نظام فئودالی در پوسته سخت سلسله مراتب سپاهی - گری و زمین‌داری هوا برای نفس کشیدن کم داشت. پراکندگی قدرت، همراه با خودسری و آز سیری ناپذیر خاوندان تیولدار، پایه‌های امنیت و آرامش را سست می‌کرد، کشاورزی را به‌زوال می‌کشاند، دهقانان به‌جان آمده، در طول سده‌ها، بارها و بارها سر به شورش برداشتند و با شمشیر و آتش سرکوب شدند. در این میان، قشر بازرگان و پیشه‌ور در شهرها، به عنوان برآورنده نیازهای تجمل پرستانه اشراف زمین‌دار، آزادی خود را باز می‌خرید و بر سرمایه می‌افزود و آهسته آهسته در کارهای حکومت چنگ می‌انداخت. در اروپا، چه بسا که بورژواها حقوق خاوندی فلان شهر را، به‌ازای وامی که برای جنگ یا هرگونه هزینه هنگفت دیگر به تیولدار آن می‌دادند و او غالباً از پرداخت آن عاجز می‌ماند، به خود منتقل می‌کردند و اداره شهر را - هنوز در چارچوب حقوقی نظام مسلط فئودالی - به‌دست می‌گرفتند. بدین‌سان، «شهرهای آزاد» - آزاد از وابستگی فئودالی - پدید آمد و بورژوازی در اداره آن‌ها به تمرین حکومت پرداخت و کارپردازان و دولت‌مردان و رهبران فکری خود را تربیت کرد.



بورژوازی، در روند رشد بازرگانی و صنعت، در تکاپوی داد و ستد و عرضه داشت کالا به بازارهای دور و نزدیک، پیوسته با مزاحمت شبکه ریز بافت مرزهای فئودالی و باج خواهی خان‌های قلعه نشین درگیر و در کشاکش بود. از این‌رو، نمی‌توانست خواستار برچیده شدن آن مرزها و برافتادن آن قدرت‌های کوچک باج‌خواه نباشد. با نخستین نشانه‌های انحطاط نظام فئودالی - و گویی برای تدارك انتقال فرمانروایی از زمین‌داران به طبقه سرمایه‌دار - نظریه پردازان بورژوا، در سیر طبیعی اندیشه که خود بیانگر منافع طبقاتی است، به پیشواز جاه‌طلبی‌های شاهان خودکامه رفتند و لزوم وحدت کشور و مرکزیت حکومت را پیش کشیدند. و چنین شد که اندک اندک اتحاد بورژوازی با برخی چهره‌های استثنائی پادشاهان، در سیاستی که بعدها به نام «خودکامگی روشن‌بینانه» شناخته شد، شکل گرفت. در این اتحاد عملی، نفع مستقیم بورژوازی آن بود که کار داد و ستد سریع‌تر و آسان‌تر و با هزینه‌ای از همه حیث کمتر در قلمرو وسیع پادشاهی صورت می‌گرفت و بازار بزرگ داخلی تقریباً به انحصار سرمایه خودی در می‌آمد. اما، در درازمدت، با پیوستن فرزندان بورژوازی به دستگاه فئودالی شاه، چرخ‌های این دستگاه دانسته و ندانسته در راستای رشد هرچه بیشتر سرمایه‌داری به حرکت در می‌آمد و راه برای فرمانروایی آن به استقلال هموار می‌شد.

در مرحله نهائی این پیشروی مداوم، با گسترش تولید کالایی و سهم فزاینده آن در کل اقتصاد، جوانه‌های روابط تازه تولید و مالکیت از درون جامعه فئودال سر برمی‌آورد و شاخ و برگ می‌زد. تمرکز هرچه بیشتر ثروت در دست بورژوازی و سهمی که این طبقه توانسته بود - افزون بر تولید و بازرگانی - در زندگی فکری و اداری جامعه داشته باشد، اینک آن را در آستانه قبضه کردن قدرت قرار می‌داد. در فرانسه - کشوری که انقلاب سرمایه‌داری در آن می‌بایست به صورتی ریشه‌ای و پی‌گیر گسترش یابد و به آخرین نتایج منطقی خود برسد - بورژوازی، پس از چند تجربه نارس و ناکام برای ورود به صحنه رقابت‌های اشراف و تحمیل خود به عنوان شریک در قدرت دولتی، سیاست هم‌کاسگی با طبقه رو به زوال فرمانروا

را در كل ترك گفت و راه مستقل خود را در پيش گرفت، اندیشه‌وران بورژوا با نظريه «آزادی و حقوق طبيعي بشر» به میدان کارزار ایدئولوژیکی درآمدند و به زودی، با تشکیل انجمن‌ها به سازمان دادن مبارزه و تربیت رهبران توده مردم پرداختند. در این کارزار، بورژوازی نه تنها با اشراف زمین‌دار بلکه همچنین با کلیسا رو به رو بود. زیرا کلیسا، با حقوق خاوندی بر قلمرو بسیار وسیعی در اروپا، به ویژه پس از جنگ‌های صلیبی، قدرت فئودالی بسیار بزرگی به شمار می‌آمد و سلطه معنوی اش بر وجدان‌ها باز بر قدرتش می‌افزود. از این رو، مبارزه با فئودالیسم، خواه ناخواه، مبارزه با کلیسا در هر دو زمینه مادی و معنوی بود و «آزاد اندیشی» بورژوایی نمی‌توانست ضدمسیحی نباشد.

در ندای آزادی که بورژوازی در داد، انگیزه‌های اقتصادی و سیاسی به يك اندازه دخیل بود. «آزادی» زنجیر وابستگی به زمین و اشراف زمین‌دار را از پای رعیت روستایی، که هنوز اکثریت بسیار بزرگ جمعیت را تشکیل می‌داد، برمی‌داشت و آن را، در توده‌های میلیونی، به عنوان متحد بورژوازی به میدان مبارزه سیاسی می‌کشاند. از آن گذشته، بازوان اضافی روستا برای فروش «آزادانه» نیروی کار به بازار شهر رو می‌نهادند و چرخ‌های تولید سرمایه‌داری را در ابعاد بزرگتر و سریع‌تر از پیش به گردش درمی‌آوردند. بدین سان، آزادی اهرم پر توان جنبش سیاسی شد. به زودی هم، در طی مبارزه با استبداد، از پوسته کلی خود به در آمد، اجزاء ترکیب کننده اش مشخص گشت: آزادی اندیشه، آزادی گفتار، آزادی مطبوعات، آزادی اجتماعات... این همه، درست آن افزاری بود که بورژوازی برای تسلط بر وجدان و اراده توده‌ها لازم داشت. با نشان دادن سراب آزادی به محرومان جامعه و آراستن آن با رؤیای برابری و برادری - این دو فریب بزرگ در جامعه‌ای که بنیاد آن بر بهره‌کشی سرمایه‌ازکار است - بورژوازی به «رضای» اکثریت فریب‌خورده بر اریکه قدرت عروج کرد و حکومت طبقاتی خود را دموکراسی، یعنی حکومت توده مردم، نامید.

شگرد خاص بورژوازی در حکومت، بازی با اصل حاکمیت اکثریت است. این اصل، در سادگی نبوغ‌آمیز خود - نبوغ بازاریان حسابگر -

بسیار مجاب کننده می‌نماید، اما تحلیل منطقی و آزمایش دوستانه سیصد ساله دموکراسی سرمایه‌داری همه جا بر نادرستی واقعی آن گواهی می‌دهد. در شکلی که بورژوازی برای تجلی اراده اکثریت ابداع کرده است، یعنی در تعویض اختیار تصمیم‌گیری به «نمایندگان منتخب مردم»، کار به نوعی قمار بر سر شمارش‌آرا خلاصه می‌شود، در این قمار بورژوازی به هرچه از دستش برآید توسل می‌جوید تا برنده شود. بورژوازی، برای کشاندن اراده «آزاد» توده‌ها به مجرای خواست‌های طبقاتی خویش - و آن چیزی جز بهره‌کشی و ثروت‌اندوزی و دوام حکومت خود نیست - نه تنها از آزموگی و ترس دستی‌اش در به حرکت درآوردن عواطف نیک و بد جمعی بهره‌می‌گیرد، بلکه در راه تجلی آراء و تحقق مصالح توده محروم انواع سد و بندهای «قانونی» یا «آیین-نامه‌ای» تعبیه می‌کند، و گذشته از بند و بست‌های پس‌پرده، گذشته از فریبکاری و گروکشی و باج‌خواهی، از جعل و تحریف، از سلب خود - سرانه آزادی رفت و آمد و حتی از آدمکشی روی گردان نیست. بورژوازی، با سازمان‌دادن شبکه‌های ارتباطی دائمی یا موسمی به نام جمعیت، انجمن، بنیاد خیریه، کانون فرهنگی و غیر آن، به شکار آراء می‌پردازد، و در فصل انتخابات، که به گفته یکی از دولت مردان مشروطه ایران فصل بهره‌کشی است، به شکار خود رأی دهندگان می‌رود. با آنان گرم و نرم سخن می‌گوید، با گشاده دستی همه گونه وعده می‌دهد، قیافه شهروند خدمتگزار به خود می‌گیرد، به زبان با کاستی‌ها و دراز دستی‌ها می‌جنگد، رسوایی‌ها را بو می‌کشد و ضعف کسان را مایه قوت خود می‌کند، دل‌بستگی‌ها، تعصب‌ها و جاه‌طلبی‌های گروهی، ناحیه‌ای، ملی و غیر آن را بر می‌انگیزد، وجدان‌های فروختنی را با پول یا به امید مقام می‌خرد، و هر جا که بتواند، حتی در شمارش آراء دستکاری می‌کند، و با چنین استادی در دروغ و تزویر و پیمان‌شکنی است که در موضع تصمیم‌گیری باقی می‌ماند و فرمان می‌راند.

در دموکراسی سرمایه‌داری اصل حاکمیت اکثریت، برابری حقوقی شهروندان، برخورداری همگان از آزادی‌های اجتماعی و سیاسی، رسمیت قانونی دارد. این اصول که بورژوازی با آن به دژ فرمانروایی فتودال‌ها هجوم برد سلاحی دو دم است، و اگر چنان که باید به عمل درآید، - و

آن در صورتی است که نیرو و اراده رزمی، همراه با سازمان یافتگی و شناخت ایده‌تولوژیکی و اتحاد سیاسی اکثریت زحمتکش، راه را بر بهانه‌تراشی و دراز دستی و قانون شکنی در لباس قانون سرمایه‌داران بسته باشد، - رهبری سیاسی جامعه ناگزیر به دست زحمتکشان می‌افتد و دموکراسی سرمایه‌داری آماده تبدیل به دموکراسی توده‌ها می‌شود. و این خطری نیست که بورژوازی بر آن آگاه نباشد. از این‌رو بورژوازی، از همان آغاز دست‌یابی به قدرت، در فرصتی که ناآگاهی و سازمان نایافتگی توده‌های محروم شهر و روستا هنوز آنان را زیر نفوذ ایده‌تولوژیکی و سیاسی وی قرار می‌داد، با پیش کشیدن شرایط گفته و ناگفته‌ای مانند میزان پرداخت مالیات، زن و مرد بودن، مدت اقامت در محل، سال عمر، درجه سواد و غیر آن، امکان بهره‌مندی از حقوق و آزادی‌ها را در عمل محدود کرد، و در مواردی هم که توانست، آن را به کلی از میان برد. بدین‌سان، دموکراسی سرمایه‌داری، اگر هم نه در صراحت متن قانون، در عملکرد نهادهای حکومتی، نگهبان امتیازهای طبقاتی بورژواها و دوام فرمانروایی بورژوازی گردید و در برخورد با هر اندیشه و هر شخصیت و هر جنبشی که این فرمانروایی را به خطر انداخت، به بهانه صلاح جامعه و امنیت کشور، خود را به همان اندازه خدعه‌گر و عهدشکن و سخت‌کوش نشان داد که نظام‌های فئودالی و برده‌داری گذشته.

دموکراسی سرمایه‌داری به هر حال پیشرفت بزرگی در شکل و محتوای نهادهای حکومت و در روند تکامل اندیشه سیاسی بوده است. نمی‌توان از یاد برد که آرمان آزادی و برابری، به‌عنوان دو اصل بنیادی دموکراسی، روزگار درازی شور و نیروی توده‌ها را برای دستیابی به حقوق انسانی خود برانگیخته است. هم‌اکنون نیز، در شرایط استقرار سوسیالیسم در بخش بزرگی از جهان و تقویت و گسترش پی‌گیر آن در شصت و اند سال اخیر، در حالی که حدت مبارزه طبقاتی کارگران و زحمت‌کشان برای دست یافتن به قدرت و از میان برداشتن نظام بهره‌کشی سرمایه از کار، هم‌زمان با اوج‌گیری جنبش استقلال طلبی در کشورهای زیر سلطه سیاسی و اقتصادی، بحران پیوسته گسترده‌تر و عمیق‌تری را در جوامع سرمایه‌داری موجب

گشته است و سرمایه‌داری برای ادامه موجودیت و حفظ قدرت خود، همه جا، به صورتی پنهان یا آشکار و با شدتی کمتر یا بیشتر، به شیوه‌های دیکتاتوری و فاشیستی حکومت به عنوان افزار سرکوب مستقیم نیروهای دموکراتیک روی آورده است، شعار آزادی و برابری و دموکراسی هنوز از کارآیی بسیار در بسیج نیروها برخوردار است. در چنین احوالی که بستن راه بر دیکتاتوری و فاشیسم - یا کوشش در برانداختن آن - عاجل‌ترین وظیفه است، شعار آزادی و دموکراسی در گسترده‌ترین شمول خود، یعنی برخوردار از همگان - بی‌هیچ حصر و استثناء - از آزادی‌های سیاسی و حقوق مدنی، می‌تواند همه قشرهای دموکراتیک جامعه را متحد سازد و آنان را در پیکار با ارتجاع فاشیسم گرای سرمایه‌داری به پیروزی برساند.

شرط شمول همگانی در اعلام شعار آزادی، گذشته از آن که عدالت و اصل برابری طبیعی افراد بشر به درستی چنین اقتضائی دارد، برای آن است که استبداد فاشیستی و دیکتاتوری سرمایه، یا عوامل رو نهفته آن در درون جنبش آزادی‌خواهی و استقلال‌طلبی، نتوانند به دستاویزهای گوناگون مذهب و ملیت و ایدئولوژی سیاسی میان نیروهای دموکراتیک جدایی بيفکنند و، با تضعیف کل جنبش، آن را عقیم گذارند یا به راه سازش با دشمن ملی و طبقاتی بکشانند.

---

۱. در دو ساله پیش از سرنگونی رژیم پهلوی که مبارزه با دیکتاتوری سر - سپرده آمریکا گسترش تازه‌ای توانست بیابد، نویسنده این سطور آزادی عام را، پا به پای استقلال تام کشور، به عنوان شعار متحد کننده نیرو- های مبارز پیش کشید. و از شگفتی‌ها آن که، در آن روزها سر جنبانیان مدعی مبارزه با استبداد با همه «آزادی‌خواهی» شان، به بهانه آماده نبودن افکار عامه و لزوم پرهیز از واکنش شدید دستگاه، از پذیرفتن چنین شعاری به سختی سر باز زدند. اما همین آقایان، امروزه، در شرایط پویایی انقلاب و پیدا شدن زمینه عینی برای حل مسائل بنیادی جامعه به سود توده‌های زحمت‌کش، فریاد آزادی عام سر می‌دهند و با استناد به قانون اساسی، این دستاورد جانبازی و ایثار توده‌ها، در عمل خواستار آزادی فعالیت ضد- انقلاب می‌شوند و با آن درجه‌به‌واحدی قرار می‌گیرند.

آزادی، به‌ویژه در بعد سیاسی خود، دارای خصیلت طبقاتی است و برخورداری از آن، در عمل، به‌نسبت سهمی است که این یا آن طبقه، در رابطه با مالکیت و تولید، از قدرت دارد. به‌دیگر سخن، درجه برخورداری از آزادی‌های سیاسی همیشه نمایش‌گر موازنه واقعی نیروها در جامعه است. از این‌رو، هر جا که شعار آزادی و دموکراسی به‌صورت پرچم مبارزه سیاسی درآید نشانه آن است که در موازنه نیروها در جامعه تغییری رخ نموده است. بدین معنی که، بر اثر گسترش کمی و افزایش نقش اجتماعی طبقات محکوم، طبقه فرمانروا، در پوشش قانون و با اعمال زور، دامنه حقوق و آزادی‌ها را بر آن‌ها تنگ می‌گیرد و آن‌ها نیز، به‌موازات فزونی آگاهی و سازمان یافتگی، می‌کوشند تا دامنه حقوق و آزادی‌های خود را گسترش دهند. بدین‌سان، در کشاکش طبقات اجتماعی در دو جهت دستبرد و دستیابی به آزادی و دموکراسی، مسئله قدرت آشکارا مطرح می‌گردد و قدرت مستقر به مبارزه خوانده می‌شود.

این قدرت مستقر می‌تواند قدرت یکپارچه و سراسری طبقه معینی - مثلاً فئودال یا بورژوا - باشد، یا، چنان که پس از مشروطه در ایران دیده شد، قدرت ائتلاف حکومتی فئودال - سرمایه‌دار، و یا نیز قدرت سرمایه‌داران بزرگ وابسته به انحصارات امپریالیستی که عموماً در شکل نظامی - گری فاشیستی نمایان می‌شود و رژیم گذشته ایران، در کنار بسا رژیم‌های دیگر در کشورهای کم‌رشد زیر سلطه امپریالیسم، نمونه‌ای از آن بود. چنین قدرتی زاینده پیوند بخش کوچک ولی قدرتمندی از سرمایه‌داری بومی با قدرت‌های امپریالیستی است و در هر حال وظیفه دارد که امکانات حکومتی و قانون‌گذاری و پلیسی سرکوبگر خود را برای غارت هر چه بیشتر منابع طبیعی و انسانی جامعه به‌سود امپریالیسم به‌کار گیرد و خود نیز سهمی از آن ببرد.

در هر يك از موارد یاد شده، شعار «استقلال، آزادی، دموکراسی» نافذترین فراخوان بسیج‌کننده نیروها است و تا پایان يك مرحله معین - مرحله دموکراسی انقلابی توده‌ها - اعتبار خود را همچنان حفظ می‌کند. زیرا يك چنین پرچم مبارزه، آنچه رهبری جنبش را به‌این یا آن طبقه وقشر

می‌دهد و تا اندازه‌ای ویژگی قدرت آینده را در صورت پیروزی مشخص می‌دارد، نیروی کمی، آگاهی سیاسی و درجه سازمان یافتگی هر یک می‌باشد. خواه مستقل و جداگانه عمل کنند و خواه الزاماً در سازمان ائتلافی گرد آیند. اما، به هر حال، عامل کمیت را، همین قدر که با اندک آگاهی کلی و همبستگی حسی (به جای سازمان یافتگی حزبی) همراه باشد، باید تعیین کننده دانست. از این حیث، تجربه انقلاب بهمن ۵۷ ایران به همان اندازه آموزنده است که جنبش گاندی در هند و هوشی مینه در ویت نام. در این هر سه مثال، توده‌های میلیونی محرومان سیل‌وار به میدان کارزار سیاسی کشیده شدند، و در وجود رهبرانی که توانستند در لحظات مساعد تاریخی وحدت سراسری ملت مبارز را در خود (یا در حزب و جبهه میهنی خود) تبلور دهند، به صورت نیروی محرك و بازوی عمل جنبش درآمدند و آن را، برحسب شرایط، جایی کمتر و جایی بیشتر، به رنگ خواست‌های بنیادی خود در آوردند.

درخواست آزادی‌های سیاسی در جامعه طبقاتی و بسیج نیروها برای تحقق آن، چنان که گفته شد، دعوی شرکت در قدرت و یا قبضه کردن قدرت را در خود نهفته دارد. از این رو، نه همان با واکنش سخت و حتی خونین قدرت مستقر روبرو می‌شود، بلکه همچنین رقابت‌هایی را - به ویژه، در مرحله‌ای که زمینه عینی دست به دست گشتن قدرت در کار فراهم شدن است - میان نیروهای خواستار آزادی بر می‌انگیزد. و این طبیعی است. اما چشم‌بسته و پیش از وقت در سرایش این گرایش طبیعی در افتادن، دشمن واقعی امروز را وا گذاشتن و به دشمن احتمالی فردا پرداختن، آفت بزرگ جنبش آزادی‌خواهی و استقلال طلبی است: جنبش را ناتوان می‌کند و امکان عمل مؤثر را، درست در لحظاتی که دشمن آسیب پذیر شده است، از جنبش باز می‌گیرد. و البته به همین امید است که قدرت مستقر - رژیم خود - کامه خودی یا دستگاه کارگزار امپریالیسم، - گذشته از سخت‌گیری و سخت‌کشی که افزار اصلی کار اوست، از هر شیوه و شگردی برای تیز کردن آتش رقابت‌ها و افزودن بر غلظت پیشداوری‌ها و بدگمانی‌ها بهره می‌گیرد تا صف‌ها را، اگر به هم پیوسته‌اند، از هم جدا کند و اگر هنوز به هم

نیپومسته‌اند، همچنان جدا نگه‌دارد. در این باره نیز تجربه بیست و پنج ساله رژیم گذشته بسیار آموزنده است: سراسر دستگاه تبلیغاتی شاه، با انبوه استعدادهای اهریمنی و امکانات مالی که در خدمتش بود، در این راه به کار افتاد و با تزریق اباطیل زهرآلود در وجدان‌ها زیان‌ها به بار آورد. واگر پایداری و صدق ایمان و نبوغ رهبری امام خمینی نمی‌بود تا، در پوشش دین و در برابر چشم و چنگ و دندان تیز رژیم، شبکه آماده و گسترش‌یابنده مسجدها و هیئت‌ها و حسینیه‌ها را برای تبلیغ شعار استقلال و آزادی و قسط و برابری اسلامی سازمان دهد و، با بهره‌گیری از رشته استوار «تقلید» که از سده‌ها باز مردم شیعه را به مرجع و نایب امام پیوند می‌دهد، توده‌های میلیونی ایران را به حرکت درآورد، وحدت سراسری مردم در مبارزه با استبداد و امپریالیسم هنوز تا مدت‌ها امکان تحقق نمی‌یافت.

مبارزه زیر شعار «استقلال، آزادی و دموکراسی» برای آن که به طرد سلطه امپریالیسم و نفی استبداد بینجامد، ناگزیر باید همه نیروهای دموکراتیک جامعه را بسیج کند. در وضع امروزی جهان، جز قشر سرمایه‌داری بزرگ وابسته که محمل نفوذ امپریالیسم در اقتصاد و سیاست و فرهنگ جامعه است و به‌عنوان کارگزار مستقیم و شریک کوچک امپریالیسم در غارت ثروت ملی اهرم‌های قدرت را در دست دارد، و همچنین جز کارپردازان رده بالای حکومت که با هزاران پیوند مالی و اداری و خانوادگی با سرمایه‌داری بزرگ و متحدان آن از عناصر رو به زوال نظام‌های پیش از سرمایه‌داری جوش خورده‌اند، دیگر طبقات و قشرهای جامعه به ضرورت باید در این مبارزه یار و همگام باشند تا بیشترین نیروی ممکن برای تحقق پیروزی به وجود آید. یاری و همگامی نیروهای دموکراتیک مستلزم آن است که جاه‌طلبی‌ها و خواست‌های اختصاصی هر طبقه و قشر و گروه تا مدتی در هدف کلی طرد امپریالیسم و استبداد مستحیل شود. در این راه از هیچ گذشت و

---

۱. در این زمینه حقا می‌بایست بیشترین احتیاط به کار برده شود، خاصه برای بستن راه بر بدخواهی دستگاه و همچنین بر وسوسه تبری و انکار از سوی رقیبان کارگزار «اسلام شاهنشاهی».



بردباری و تفاهم، در عین ایستادگی بر سر اصول، نباید خودداری شود تا، خواه طبق پیمان مدون با پیش‌بینی یک رهبری متوازن جمعی و یک برنامه مشترک برای استقرار نظام حکومتی آینده، و خواه در جریان گسترده و همگانی عمل به موازات هم، بتوان جبهه متحدی در مبارزه به وجود آورد و، به برکت آن، مبارزه را به پایان پیروزمندان رساند. آنجا که رهبری جمعی و برنامه مشترک جبهه متحد بر اثر توافق نیروهای ترکیب کننده آن تحقق یابد، می‌توان انتظار داشت که پیشروترین نیرو از حیث ایدئولوژی و سازمان‌یافتگی و تجربه مبارزاتی - به‌ویژه اگر مستقلاً یا در ائتلاف با نیروهایی که بدان نزدیک‌ترند، کمیت انبوه‌تری را در اختیار داشته باشد - بتواند، با کم و بیش گذشت در جزئیات، موافقت دیگر نیرو-های جبهه را با سرکردگی خود و برنامه حداقل خود به دست آورد. این همان است که به رهبری هوشی‌مینه در ویت‌نام روی نمود و حزب کمونیست آنجا توانست مبارزه میهنی بر ضد امپریالیسم فرانسه و سپس آمریکا را در جبهه واحدی سازمان دهد، و با تکیه بر اعتماد و یاری و همگامی دیگر نیروها، مبارزه ملت ویتنام را با چنان پایداری تهرمانانه به سرانجام پیروزی برساند.

در جایی که نیروهای دموکراتیک هر یک جداگانه اما به موازات هم عمل کنند - و آن به‌ویژه هنگامی است که انبوه زحمتکشان، یعنی اکثریت بسیار بزرگ مردم، به هر علتی دچار ضعف ایدئولوژیکی و سازمان‌طبقاتی هستند و بورژوازی هم از چنان اعتبار سیاسی برخوردار نیست که بتواند سرکردگی خود را تحمیل کند - شعار کلی استقلال و آزادی و دموکراسی - یا، در مورد انقلاب ایران، «استقلال، آزادی، جمهوری اسلامی» - می‌تواند، در جریان گسترده عمل و در سطح توده‌ها، اتحاد سراسری ملت را تحقق بخشد و راه پیروزی را هموار سازد. ولی، درست به علت جدایی نیروها هر یک انگیزه‌های خاص خود را دارند و خود جریان مبارزه هم‌بدان صراحت و عمق و حدت می‌بخشد، دشواری و خطر از همان لحظه پیروزی آغاز می‌شود. رقابت‌ها شدت می‌یابد، مسابقه برای کسب قدرت در تلاشی بی‌امان در می‌گیرد و بنیاد وحدت مبارزه انقلابی ملت، که هیچ سند و سازمان و

رهبری مشترك کار آزموده‌ای تضمینش نمی‌کند، اگر هم فرو نریزد، سست می‌شود.

بسنده کردن به شعار «استقلال و آزادی و دموکراسی» و مسکوت گذاشتن مسئله ایجاد رهبری جمعی و تدوین برنامه سیاسی - اجتماعی مبارزه ظاهر آ برای آن است که وحدت کلمه در کوتاه‌ترین مدت و کلی‌ترین شکل خود در سطح توده‌ها به دست‌آید، رقابت‌های درونی مهار شود و دشمن - بورژوازی بزرگ وابسته و امپریالیسم حامی آن - درباره چگونگی نظام حکومتی آینده و صورت‌بندی پایه اقتصادی آن در تردید بماند، از همان آغاز قطع امید نکند و در دشمنی تا پای جان نایستد. با این همه، در پس این تدبیر سیاست - بازانه باید به نیت نهفته بورژوازی ملی پی‌برد که می‌خواهد در برابر خرده بورژوازی انقلابی و طبقه کارگر هیچ تعهدی از هیچ بابت به‌گردن نگیرد، و به‌هنگام جایگزینی قدرت، در تصاحب هرچه بیشتر مراکز حکومت پیش-دستی کند، و در همان حال بخت خود را به عنوان یگانه عنصر جدی و شایان اعتماد برای کنار آمدن با امپریالیسم از دست ندهد. سخن کوتاه، بورژوازی تا جایی که بتواند، می‌کوشد تا رهبری سیاسی خود را بر مبارزه ملی تحمیل کند و اگر نتواند، همه تلاش و تردستی و سفسطه‌بازی خود را صرف آن می‌کند که نیروهای ترکیب‌کننده این مبارزه را در حال جدایی سازمانی نگاه‌دارد.<sup>۱</sup>

پیروزی در نبرد برای استقلال و آزادی و دموکراسی، اگر چنان نباشد که محدود و موضعی بماند و راه به‌سازش دهد، طبقه یا قشر فرمانروا را، که بیشتر تکیه بر نیروی امپریالیسم دارد، از پایگاه قدرت به زیر می‌کشد و ترکیبی از طبقات و قشرهای هم‌نبرد را جایگزین آن می‌کند. این دست به دست گشتن قدرت - که به هر صورت زمینه عینی آن را تغییر کمی

---

۱. در ملاقاتی که در شهریور ۱۳۵۶ با مهندس مهدی بازرگان در محل شرکتش در خیابان غزالی تهران اتفاق افتاد، پس از يك ساعت گفت و گو درباره اتحاد نیروها و لزوم تشکیل يك دستگاه رهبری جمعی و تدوین برنامه مشتركی برای مبارزه، رهبر «نهضت آزادی» با گفتن آن که «ما معتقد به تفرق هستیم» آب پاکی به‌دست همه ریخت.

و کیفی تناسب نیروها در جامعه پدید آورده است - چیزی جز انقلاب نیست؛ انقلاب دموکراتیک ضد امپریالیستی که در آن، مانند هر انقلاب دیگری، تعادل اجتماعی - سیاسی جامعه بهم می خورد، چارچوب نظم مستقر درهم می شکند و مرزهای آزادی یکباره پس و پیش می شود. توده هایی که در اجبارهای نظم طبقاتی وابسته به امپریالیسم در تنگنا بودند، تا استقرار نظم تازه که آن هم بی شک طبقاتی خواهد بود، وسیع ترین آزادی ها را به خود می دهند. مستی از بند رستگاری. کوتاهی فاصله خواست تا عمل. سرریز اندیشه و گفتار و نوشتار. این آزادی خود داده، که هنوز در مجرای قانون و مقررات نظم پس از انقلاب محصور نشده است، به نسبت نیرویی است که در پس فرد، گروه یا طبقه قرار دارد و مشروعیت آن از حضور واقعی و درگیری واقعی نیروها در صحنه انقلاب سرچشمه می گیرد. و باز با همین مشروعیت انقلابی است که دامنه آزادی - حتی آزادی های بنیادی - بر قشر یا طبقه ای که از پایگاه قدرت به زیر کشیده شده است، و بر بازماندگان گروه ریزه خوار خون غارت آن که دست به اخلاص گری و توطئه بزنند، تنگ گرفته می شود، آن هم به نام و برای آزادی توده های از بند رسته. جای هیچ اعتراض هم نیست. آزادی، اگر حق است، سلاح نیز هست و هیچ انقلابی نمی تواند سلاح در کف دشمن شکست خورده باقی بگذارد.

در انقلاب دموکراتیک ضد امپریالیستی، به ویژه هنگامی که جنبش انقلابی نتوانسته است جبهه متحدی با رهبری جمعی و برنامه مشترک عمل به وجود آورد، به سبب ترکیب ناهمگن نیروهایی که به مبارزه انقلابی روی آورده اند: بورژوازی ملی، طیف گسترده خرده بورژوازی شهر و روستا، کارگران، زحمت کشان شهری و دهقانان بی زمین . . . پیروزی، نه همان تعدد مراکز قدرت، بلکه انبوه تکه پاره های قدرت فردی و گروهی و طبقاتی را به دنبال می آورد. در هر گوشه، داعیه داران خرد و بزرگ انقلاب، بر حسب زور و نیروی آماده به کاری که می توانند در اختیار داشته باشند، قلمرو عملی به استقلال در دست می گیرند و بایکدیگر به رقابت و کشمکش، که بی شک تنها در زمینه ایدئولوژی نیست و بسا هم خشونت بار و خونین می شود، در می افتند. در کنش و واکنش نیروها و گروه ها و احزاب نماینده

طبقات و قشرهای مختلف اجتماعی، انگیزه‌های طبقاتی، که خواه ناخواه در گستره کلی انقلاب دموکراتیک ضدامپریالیستی در کار است و به انقلاب پویایی می‌بخشد، با وضوح پیوسته بیشتری به سطح آگاهی و عمل توده‌ها درمی‌آید و بر حسب دامنه‌ای که در کم و کیف پیدا می‌کند، تغییراتی در تناسب نیروها پدید می‌آورد. انقلاب، در حرکت‌های کوچک و بزرگ نوسانی و گاه نیز با گردش‌های تند قهرآمیز، به این سو یا آن سو تحول می‌یابد، تا سرانجام، پس از یک روند کم و بیش طولانی و دردناک رویا رویی و حذف و اتحاد، قدرتی سراسری پدید آید و خود را بر جامعه تحمیل کند. این هنگامی است که نیروهای اجتماعی - طبقات و قشرها، در رابطه با تولید و مالکیت - در مواضعی از قدرت اقتصادی و سیاسی که قادر به نگهداری آن هستند مستقر شده‌اند و انقلاب، با حذف انگیزه‌های ارضاء شده و آنچه دیگر توان ارضاء شدنش نیست، از نفس افتاده است و جامعه در نظم تازه خود به تعادلی «پایدار» رسیده است.

فاصله زمانی میان سرنگونی قشر یا طبقه فرمانروای وابسته به امپریالیسم و استقرار نظم تازه، مرحله پر تب و تاب گذار در تکامل انقلاب دموکراتیک ضدامپریالیستی است. در این مرحله، انقلاب از دوسو آسیب پذیر است. یکی از جانب ضد انقلاب - مجموعه نیروهایی که در داخل و خارج کشور از انقلاب زیان دیده‌اند و امتیازاتی را از دست داده یا در بیم از دست دادن آنند - و دیگری از جانب تعدد و احتمال پراکندگی نیروهای دموکراتیک. این نیروها که اتحادشان - در عرصه عمل یا بر حسب پیمان مدون - پیروزی را ممکن ساخت، اگر نتوانند حکومت انقلابی‌شان را به رضای همه بر پایه همکاری و برنامه مشترک متوازن سازمان دهند، ناگزیر در شیارهای جداگانه عمل به مقتضای انگیزه‌های طبقاتی خاص خود می‌افتند. و چنین است که اتحاد - مکانیسمی که در مرحله گذار می‌تواند سرعت پویایی انقلاب را تنظیم کند و پایگاه توده‌ای آن را هرچه وسیع‌تر نگه دارد - از هم می‌پاشد

۱. البته به یاد داریم که جامعه، با نیروهای متضادی که همواره در آن در کار است، نمی‌تواند در تعادل خود به صورتی مطلق پایدار باشد.

و کار به رویارویی و سرکوب می‌کشد، و در مجموع، انقلاب است که نیرو و توان خود را از دست می‌دهد. تأکید بر این نکته ضروری است که این روند تجزیه و تلاشی از سرشت طبقاتی جامعه ریشه می‌گیرد، نه از جاه‌طلبی‌ها و هوس‌ها و خواست‌های فردی. از این‌رو، باید با آن برخوردی عینی داشت و با شناخت ویژگی‌ها و عمل بر مقتضای آن - یعنی رفتن بر خط میانگین انگیزه‌های قشرها و طبقات وارد در انقلاب - اثرات ویران‌گر این روند را مهار کرد.

برخلاف انقلاب‌هایی که به سرکردگی يك طبقه سازمان یافته دارای ایدئولوژی و برنامه سیاسی مدون - مانند بورژوازی در نبرد با فئودالیسم یا طبقه کارگر در نبرد با سرمایه‌داری - صورت می‌گیرد و واقعیت قدرت، پس از پیروزی، به دست همین طبقه می‌افتد و اوست که انقلاب را در مجموع راه می‌برد و بدان شکل و محتوی می‌دهد، انقلاب دموکراتیک ضدامپریالیستی جز با اتحاد رزمی<sup>۲</sup> همه طبقات و قشرهای دموکراتیک صورت‌پذیر نیست، و در این اتحاد، اصل آن است که همه برابرنند. شعار استقلال و آزادی و دموکراسی که این اتحاد سراسری را ممکن می‌سازد، به محض پیروزی، به نحوی خودجوش در واقعیت می‌نشیند و قدرت، اگر هم نه به تصریح اعلامیه و قرارداد، در عمل میان طبقات و قشرها و گروه‌های دموکراتیک منقسم می‌شود. در این پراکندگی قدرت، انگیزه‌های طبقاتی که در جریان مبارزه انقلابی زیر سرپوش هدف‌های فراگیر ملی کم و بیش پنهان مانده بودند مجال بروز پیدا می‌کنند و به صورتی فعال به کار می‌افتند. در تأثیر متقابل این انگیزه‌های طبقاتی است که خصمت پویایی و دگردیسی انقلاب دموکراتیک ضدامپریالیستی بارز می‌شود. و این امری است ناگزیر. زیرا انقلاب نمی‌تواند، در عین آن که طبقات و قشرهای جامعه را به عرصه مبارزه سیاسی فرامی‌خواند و به نیروی آن‌ها پیروز می‌شود، از برآوردن خواست‌های سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی‌شان سر باز زند. و چنین است که انقلاب دموکراتیک

۲. اتحاد در يك جبهه، با حفظ استقلال ایدئولوژیکی و سازمانی هر يك از اجزا، یا اتحاد سازمان نیافته سراسری در صحنه عمل، گرد يك شعار فراگیر کلی.

ضد امپریالیستی از همان آغاز پیروزی نطفه بحران را در خود نهفته دارد. در شرایط آزادی و دموکراسی گسترده آغازین، درحالی که هنوز هیچ طبقه یا قشری بر انقلاب مسلط نیست، با توجه به شمار بسیار بزرگ توده‌های زحمتکش، انقلاب‌گرایی طبیعی به سرکردگی سیاسی و اجتماعی - و تا حدودی اقتصادی - آنان خواهد داشت. و اگر آزادی و دموکراسی برآستی در جریان انقلاب تحقق و دوام یابد - و این را تنها آگاهی و مراقبت و نیرومندی سازمانی زحمتکشان تضمین می‌کند - سیر نهائی کارها به سوی ایجاد دموکراسی انقلابی زحمتکشان خواهد بود. ولی این کاری نیست که به سادگی بگذرد. بورژوازی، دموکراسی را افزار سنتی سلطه طبقاتی خود می‌داند، و در انقلابی که زیر پرچم اتحاد سراسری نیروهای دموکراتیک به پیروزی رسیده است، همه تلاش وی بر آن است که آزادی و دموکراسی به شیوه‌ای در زندگی جامعه به عمل گذاشته شود که راه‌گشای قدرت بلا-منزاع او باشد. از این‌رو، همین که انقلاب پیروزمند در تداوم خود به جایی برسد که گمان رود راستای دیگری جز سلطه بورژوازی در پیش خواهد گرفت، بورژوازی يك لحظه هم در برهم زدن اتحاد و تدارك رویارویی با متحدان پیروزی خود درنگ نخواهد کرد. بورژوازی، بابه کارگرفتن امکانات پردامنه اقتصادی و سیاسی و اداری که در اختیار دارد، به کارشکنی خواهد پرداخت و با بهره‌گیری از دشواری‌ها و نارسایی‌هایی که خود در بروز آن سهیم است قشرهای ناآگاه را دلسرد و به انقلاب بدبین خواهد کرد، به آشوب فکری و سیاسی‌شان دامن خواهد زد و با به‌راه انداختن ارکستر تبلیغات منفی، پیشاهنگ نیروهای انقلابی را از توده‌ها جدا خواهد ساخت تا، پس از آن که صحنه انقلاب از حضور فعال توده‌ها خالی شد، به سرکوب رقیب پردازد. در سراسر این بازی و رنگ و نیرنگ، بورژوازی از تأیید و پشتیبانی ضد-انقلاب داخلی و خارجی برخوردار خواهد بود و، اگر به‌خود رها شود، در سازش با ارتجاع و امپریالیسم تا مرحله خیانت پیش خواهد رفت. بدین‌سان، به علت انگیزه‌های طبقاتی متضادی که در مرحله تکاملی انقلاب دموکراتیک ضد امپریالیستی در کارند، سرنوشت انقلاب از دو بیرون نیست: یا پیشروی به سوی دموکراسی انقلابی زحمتکشان و قطع هر گونه وابستگی به امپریالیسم،

یا استقرار دیکتاتوری سرمایه‌داری - با یا بدون پیش‌نمای فریبنده دموکراسی پارلمانی - در وابستگی مجدد به امپریالیسم.

در مرحله تکاملی انقلاب دموکراتیک ضد امپریالیستی، در مرحله گذاری که انگیزه‌های متضاد طبقات و قشرهای ترکیب‌کننده جنبش انقلابی در کارند، هیچ نظم سراسری نمی‌تواند چنان که باید مستقر شود. قهر انقلابی بر زندگی جامعه فرمانرواست و جز این نمی‌تواند باشد. در نتیجه، آزادی هم به صورت حق یک‌نواخت و یکسان که همه از آن برخوردار باشند نیست. هم آزادی و هم حقوق مدنی و سیاسی تا آنجا رعایت می‌شود که، در هر لحظه از روند تکاملی انقلاب، مصلحت تحکیم گرایش غالب ایجاب کند. در این مرحله، بازشناسی دوست از دشمن، تأمین آزادی و حقوق یکی و سلب یا تحدید آزادی و حقوق آن دیگر، ضابطه ناگزیر حکومت انقلاب می‌گردد. فعالیت نهادها و ارگان‌های انقلابی هم نمی‌تواند از کشاکش درونی نیروهای انقلابی، پا به پای نبرد مرگ و زندگی با ضدانقلاب، متأثر نباشد. تاجایی که قانون غالباً موضعی و موقت است، نه عام و پایا. زیرا انقلاب، در پویایی خود، در هیچ چارچوب ساخته و پرداخته ذهنی - در هیچ پنداشت قانون - نمی‌گنجد و به ضرورت از آن سرریز می‌کند. به ویژه قانون اساسی که همیشه مایه‌هایی از آرمان‌خواهی دارد، اگر در تدوین آن شتاب رود، ناچار در عمل نقض می‌شود یا بخش‌هایی از آن مسکوت می‌ماند. و این همه در چارچوب انقلاب است و مشروعیت انقلاب. در کشاکش این احوال، طبیعی است که آرایش صف‌ها به هم بخورد و ترکیب تازه‌ای از اتحاد صورت بندد. و باز طبیعی است که ضدانقلاب و آنان که به انگیزه‌های طبقاتی در آستانه کناره‌گیری از انقلابند از «آزادی» و «دموکراسی» و «قانون اساسی» پرچی برای پیکار با انقلاب - که دیگر از آن این گروه مرتد نیست - بسازند. اما غیر طبیعی و شگفت‌آور آن است که برخی از مؤمنان به انقلاب به محتوای این «دموکراتیسم در جنگ با دموکراسی حقیقی» پی نبرند و راه گم کنند.

۱۳۵۹/۱۲/۲۲

# اهواز

سیروس رادمش

بر کارون

خون

رنگی تازه نیست

(من این را

در آواز قایقرانان

شنیده‌ام)

بر کارون

همه چیزی رفته است

جز ریشه‌ای تشنه‌ی ایران

جز نفس گرم جلگه

به بوی گندم و کاهو

(من بوی باروت را

جهیده از سلاح کار

هر نفس بوییده‌ام)

بر کارون

خون

رنگی تازه نیست

(من شناختم

ماهیانی که در خون

تخم‌ریزی می‌کنند)

که خون

زاد روز جاودانه‌ی اهوازست

بر کارون

خون اگر نبود

پل نمی‌زدند.

آذرماه ۱۳۵۹



# آرزوهای يك هموند شورا

درباره مسائل زندگی جمعی هنرمندان  
احسان طبری

با اسلوب درست کار می‌توان نسلی  
نو از هنرمندان را پرورش داد

دفتر دوم فصلنامه شورای نویسندگان و هنرمندان با فریاد پرشکوه کاوه، اثر تازه و پرمایه استادعلی مطیع، آغاز می‌شود. این «دفتر» يك محصول خودرو نیست که در بوته‌زار مطبوعات ایران روئیده باشد. بلکه جلوه‌ایست از خودجوشی‌های دردناک فردی و نتیجه يك پیکار ژرف اصولی و اجتماعی که، ولو به‌طور موقت، هنرمندان ما را در دو صف قرار داده است. آن‌هایی که هنر را دوست دارند بناچار زیبایی را دوست دارند: یگانگی زیباست، هماهنگی زیباست. ولی گاه برای به‌دست آوردن این یگانگی و هماهنگی باید به جدائی و نبرد تن در داد. زیرا می‌گویند: «برای آن که متحد شویم، اول باید جدا شویم.»

همه چیز در این دو دفتر روایتگر آغازی است خوب و ثمربخش. این جمع خجسته (اگر يك نظام خلقی و انسانی امروزین در کشور ما، پس از انقلابی چنین بنیان‌کن، پا بگیرد) حتماً می‌تواند رشد کند و در تاریخ هنر سرزمین ما نقشی برآزنده ایفا نماید و هنر کشور ما را در همه جهات آن يك پله بالاتر ببرد. ولی اینك این تنها يك آرزو است.

اما این که اسلوب و شیوه کار این جمع، خواه در روابط افرادش، هموندانش با هم، و خواه در ارتباط با سازمان‌ها و ارگان‌های مختلفش با یکدیگر، چگونه باشد، بسیار مهم است. از خرد است که بزرگ برمی‌خیزد.

خشت نخستین را که کج بنهیم، دیوار کج و لذا فرو ریختنی می‌شود. هنر، انسان ستیزی را بر نمی‌تابد. هنرپیشاهنگ تنها در يك فضای انسانی می‌تواند طاووس‌وار چتر زند و طیف معجزگون و رنگین‌کمان خود را بگستراند.

این سخنان که در این نوشته می‌آید، سخنان يك هموند ساده‌است و جز برای او، برای احدی تعهدی ایجاد نمی‌کند. می‌توان آن را در کل آن یا در بخشی از آن پذیرفت یا رد کرد. ولی مطلوب است که به آن‌ها توجه و دقت شود، زیرا ثمرهٔ آزمون‌های عملی است. به نظر وی، در «دفتر» شورا، در کنار آثار ادبی، انتشار اندیشه‌هایی از این نوع نیز که به سازمان و سامان کار مربوط باشد، بی‌راه نیست و حتی لازم است و نوعی کمک فکری به رهبران جریان هنری ماست.

در دوران رژیم گذشته، سیاست کارگردانان علنی و مخفی امور هنری جامعه از «شهبانو» تا ساواک، همان قاعدهٔ کهنی است که امپراطوران رم بر زبان رانده بودند «Dividere, impere» یعنی «تقسیم کن و حکومت کن». یا به سخن دیگر از هر جزئی اختلافی برای ایجاد تفرقه استفاده کن، و سپس گروه‌های «به‌جان هم افتاده» را به دست عمالت بگردان! این يك نسخهٔ امتحان شده‌ای است که امروزه در حق انقلاب نیز به کار می‌برند. این «شاه قانون» امپریالیست‌هاست.

«انقطاب» قانون طبیعت و جامعه است: مثبت و منفی، تجزیه و ترکیب، جذب و دفع، جنبش و سکون، انتقاد و اتحاد، اوتوریت و ابتکار، مرکزیت و دموکراسی... و در مسئله ادبی و هنری «موضوع واقعی» و «شخصیت هنرمند»... و غیره.

در قبال قاعدهٔ «تقسیم کن = Dividere!» قاعدهٔ کار گروهی و سازمان یافتهٔ ما هنرمندان و هنر دوستان پیشاهنگ و انقلابی، قاعدهٔ ترکیب قطب‌های متضاد در درون يك تناسب منطقی است که ضرورت-ها و امکان‌های مشخص زمانی و مکانی آن را معین می‌کنند. برای آن که در وادی تجرید نماییم، يك سلسله مسائل را مطرح کنیم.

\*\*\*

۱) باید در عین حفظ اصالت و خودبودگی انفرادی هنرمند و سبک مورد قبول او، با تمام نیرو همبستگی و محبت و احترام انسانی را مراعات کرد. یعنی در عین گونه‌گونگی، همگونی را نگاه داشت. زیرا ما از سویی به تنوع شخصیت در گستره آفرینش هنری، تنوع شیوه‌های هنری نیازمندیم و ابداً، نباید اجازه دهیم که رنگ خاکستری یک‌نواختی دستوری و اداری از جوشش ویژگی‌های فردی هنرمند در چارچوب سالم جلوگیری کند، و از سوی دیگر به هیچ روی روا نمی‌دانیم که این «تنوع شخصیت و سبک و دیدگاه» منجر به «اختلاف شخصی» شود و کار را به گروه بندی‌های متخاصم بکشاند. باید در عین دفاع استوار و جازم از سبک و شیوه مورد اعتقاد خویش، در عین انتقاد مستدل و علمی و سازنده از سبک‌ها و شیوه‌هایی که بدان باور نداریم، در عین احترام از اسلوب فرمایشی «ماستمالی»، «باری به هر جهت کردن»، «نان به هم قرض دهی»، «رودربایستی‌های ناروا» (که ناچار به دو-روئی و فقدان صداقت منجر می‌شود)، از اسلوب‌های مخرب «انتقادی» متداول در دوران رژیم پیش از انقلاب که به صورت گستاخی، ویرانگری، رسواگری، دژسخنی و سترگوئی در می‌آمد، اکیداً پرهیز داشت. باید انتقاد آفریننده را جانشین انتقاد کوبنده ساخت و تکاوران سرکش خشم و کین را که بر گزندگی واژه‌ها می‌افزایند و از صلابت و روشنی منطقی آن می‌کاهند به زیر لگام آورد. جان‌های پاک بی‌کینه نبرد می‌کنند. باید اسلوب متداول در جنگ‌ها (کشتن و کشته شدن با خصومت) را با اسلوب‌های متداول در ورزش (برد و باخت دوستانه) جانشین ساخت. لحن در کلام نوشته یا گفته، مهم است. می‌گویند لحن سازنده موسیقی است.<sup>۱</sup> مراعات تاکت و ادب همیشه مبارزه را مطبوع‌تر و مؤثرتر می‌سازد.

۲) شاید گفته شود: «این اندرز بی‌دردانه‌ای است از کنارگود! برخی از ما با یکدیگر در دوران رژیم گذشته ماجراها داشتیم. چگونه می‌توان یکباره همه را از خاطر زدود و به خودسازی‌ها و دم‌سازگری‌های بی‌صفتانه

1. Les beaux esprits se luttent sans rancune.

2. Le ton fait la musique.

امکان داد» در واقع گذشته را در مورد پدیده‌های زندگی هنری و اشخاص نمی‌توان و نباید به فراموشی سپرد. ولی آینده را گاه باید از مبادی نو شروع کرد. انقلاب مبداء و آغازی است تازه. گذشته را فراموش نمی‌کنیم. ولی آن را به بایگانی می‌دهیم. زیرا ساختن انسان‌ها و کارها و پیوندها بر اساس یک مرده ریگ شوم پنجاه ساله کار را آشفته و شوریده می‌کند و ما را در گرداب بی‌پایاب «بگو - مگوها» غرقه می‌سازد. باید به هم فرصت نوسازی و نوآغازی بدهیم. آن‌هم نه تنها فرصت بدهیم، بلکه با تمام دلبستگی و هم‌پشتی به این نوسازی یاری رسانیم. یاری رسانیم تا شیوه‌های انسانی و منطقی و انقلابی تفکر، برخورد، استدلال، زیست، همکاری، نبرد، درنزد همه ما پدید شود، شکل گیرد، نضج پذیرد و ما را اوج دهد. شورای ما به ناچار یک وظیفه مهم انسان‌سازی و ایجاد جو تازه فرهنگی و روشنفکری را در برابر خویش دارد و باید با ایجاد موازین مسلطی که در جهت سالم و انسانی و انقلابی باشد به دگرگونی تدریجی روش‌ها و برخوردها کمک رساند. هر جامعه، هر سازمان و از آن جمله محیط هنری ما، به شخصیت‌های ممتاز، خود بوده، اصیل، دارای نیم‌رخ، نیازمند است که به شکل طبیعی و نه به شکل مصنوعی و تحمیلی در جامعه اوج می‌گیرند و به چهره نظرگیری بدل می‌گردند. شخصیت‌ها، کارسازند. شخصیت‌ها، می‌آرایند. لذا بت شکنی‌های دیوانه‌سر و نیست‌گرایانه، اثبات خود در نفی دیگران، بزرگ ساختن خود در خوار داشت دیگران، کار ما نیست. در عین احترام صمیمانه، در گفتار و کردار، به‌ویژه در کردار، نسبت به پیش‌کسوتان، به شخصیت‌های اصیل هنری و اجتماعی و دوستانی که با تعب لرزاننده‌ای در کارزار دشوار زندگی آن را به کف آورده‌اند، ما به آنچه که «کیش شخصیت» و «شیوه‌های کدخدائی و ریش‌سفیدی» نام گرفته، میدان نمی‌دهیم. «جمع» یا «کلکتیف» و اراده آزاد و ابتکار جوشان آن خود سرچشمه غنا و تبلور شخصیت‌هاست و لذا ابداً نباید پذیرفت که حرمت ضرور شخصیت‌های پیش‌کسوت با همه نیروی گره‌گشائی آن‌ها، موجب اختناق و انفعال و سکوت جمع شود. شخصیت‌ها باید از جمع تبعیت کنند. جمع باید مقام شخصیت‌ها را تضمین نماید. آن‌ها باید یکدیگر را تکمیل کنند: ما باید در

تقسیم کارها بین خودمان اصل ترکیب مسؤولیت فردی با شور جمعی را به وجود آوریم تا نه شور جمعی مسؤولیت فردی را لوٹ کند و نه مسؤولیت فردی به انحصارگرایی بکشد و جمع را فلج سازد.

۳) ما در اینجا از افرادی که دارای موضع گیری های اجتماعی - تاریخی منفی و مخالف انقلابند سخن نمی گوئیم. زیرا بنای ما اکنون بر فاصله گیری از چنین افراد و حتی، به هنگام ضرور، نبرد با آنهاست. ولی در میان افراد و عناصر از جهت موضع گیری اجتماعی - تاریخی مثبت نیز الگوهای روانی مختلف است. از آن جمله، در برخورد به مسائل، به موانع، به مشکلات، به نظریات مخالف، دو الگوی روانی بروزمی کند، که هر دوی آنها می تواند صادقانه، پاک، انسانی، اصیل، صمیمانه و بی غش باشد.

يك الگوی روحيات «سخت»، مقاوم، رزم طلب، ناسازگار که بیشتر از آنجا آغاز می کنند که «با چه چیز مخالفند» [در ژارگون روزنامه نگاری غربی به آنها نام «عقابها» (Hawks) داده شده است]. يك الگوی روحيات «نرم»، سازگار، آشتی جو، رزم گریز که بیشتر از آنجا آغاز می کنند که «با چه چیز موافقتند». [در ژارگون روزنامه نگاری غربی به آنها «کبوترها» (Doves) می گویند]. با هر دوی آنها، در درون يك جمع، به ناکزیر برخورد می کنیم. چنان افرادی اگر خود، خویشان را بشناسند و حد نگاه دارند و به ویژه اگر جمع آنها را بشناسد و به موقع کنترل نماید، جهت مثبت روحی آنها، هر يك به نحوی، به پیشرفت کار کمک می کند. البته اگر کسانی باشند که بتوانند در جای لازم «عقابگونه» و در جای دیگر «کبوتر-آسا» عمل کنند، بسیار خوب است. چنین روحيات کاملی یافت می شود ولی بسیار نادر است. این جمع است که با بصارت و تدبیر خود نباید بگذارد که «عقابان» رزم طلب و نقاد، محیط را به سنگر شلیک دائمی متقابل بدل کنند یا «کبوتران» سازگار و ساده دل محیط ساده لوحانه پرده پوشی و ماستمالی را به نام های مقدس «وحدت» و «انضباط» بوجود آورند. زیرا یکی جنگل درندگان است و دیگری مرداب خاموش... هیچ کدام محیط زنده و روینده و آفتابی و پرطپش و سرشار از ملودی گرم هستی نیست. تضادها باید به طور طبیعی و سالم بروز کنند و به درستی حل شوند. نبرد باید به شکل منطقی و

دوستانه انجام گیرد و وحدت را ژرف‌تر سازد. آزمون‌های فراوان نشان داده‌اند که این - شدنی است و شرط آنست که مطلب برای ما مطرح شود، اسلوب‌ها را به اقتضای محیط ایرانی خود بیابیم و آن را مکمل‌تر سازیم و جلو رویم.

مسئله سخت‌گیری و آسان‌گیری نسبت به آثار هنری را می‌توان در همین چارچوب مطرح کرد. هنر بدون توقع و سخت‌گیری و نقادی صریح و عادلانه رشد نمی‌کند. ولی ما برای فراختر کردن میدان رشد و گردآوری نیروهای تازه برای سپاه هنر به نوعی تسامح، میدان‌دادن، تشویق و نوازش، نیاز فراوان داریم. یکی از متفکران بزرگ که چند دوست شاعر داشت (و از آن جمله هاینه) به این عامل تسامح در مورد هنرمندان اهمیت می‌دهد. زیرا هنرمند دارای روحی است شکننده و گزند پذیر یا بنا به اصطلاح دیگر «ضربه‌پذیر». گاه يك تاخت و تاز نقادانه حتی عادلانه، می‌تواند شعله‌اوج - گیری را خاموش کند. گاه يك تشویق قادر است پروازی نیرومندتر در بال - های قریحه هنری برانگیزد. برعکس بدون بالا بردن حد توقع و سخت‌گیری، خودبسندگی آسان، خودپسندی فسرنده و منجمدکننده، «كپك» و گنبدیدگی پدید می‌آید.

همه جا ما با این ترکیب دشوار قطب‌های متضاد در تناسب درست آن روبرو هستیم. الحق این **قانون زرین** عمل انسانی است.

(۴) در رشته تألیف (یا کومپوزیسیون) مقالات و بررسی‌ها، دو اسلوب در کشور ما متداول شده است: ۱- اسلوب علمی - تحقیقی که با انتظام منطقی زبان عادی و همه فهم نوشته می‌شود. ۲- اسلوب ابداعی - شاعرانه که بدون انتظام منطقی و برپایه نوعی تداعی و رویش خود به خودی مطلب و خود انگیزختگی عاطفی عرضه می‌گردد. و خاصیت «در یاد باقی ماندنش» ضعیف و کم است. در اسلوب اول، علی‌رغم نوعی خشکی آکادمیک، خواننده می‌داند که با چه مطلب، چه استدلال و چه نتایجی روبرو بوده است. برخی‌ها در نسل جوانتر روشنفکران ما اسلوب دوم را که در ژورنالیسم «خواص‌پسند» غربی باب شده، فرا گرفته‌اند. یعنی نوشته‌ها سرشار از تعابیر فریبا و اندیشه‌های طرفه است ولی تشنه را در امواج افسنطینی خود مست

ومدهوش می کند، بی آن که سیراب سازد. نگارنده خود هوادار نوعی ترکیب در این دو سبک تألیف است و به علمیت و منطقیّت و جنبه تحقیقی نوشته اهمیت می دهد، بی آنکه نسبت به «استه تیک» بیان و ترکیب یا احتراز از بحث های مکرر و ملال خیز بی اعتنا باشد. این نیز مبحثی است بزرگ که در سظوری اندک مطرح می شود.

\*\*\*

امید است «شورا» بتواند فضائی هنری - انسانی، در آن اوجی که جامعه و تاریخ مشخص ما اجازه می دهد، پدید آورد و تکامل سیاسی جامعه ما نیز پس از انقلاب شکوهمند بهمن به تحقق این آرزوها مدد رساند. اگر شورا بتواند نقش پرورش نسلی نو از هنرمندان پیشرو را که درعین حال انسان های فعال و نقاد اجتماعی باشند طی زمان انجام دهد (روشن است که باید به وی فرصت داد) می تواند در تاریخ تکامل هنری ما به منزلگاهی بدل شود. اسلوب کار سخت مهم است و این که از همان آغاز اسلوب در مسیر درست باشد از آن مهمتر.

\*\*\*

## کاری نه کارستان

محمد زهری

شب؛

شاهد است و صادق:

ما نیز

- اگرچه مانده شبها و روزها-

با خون دل،

به سینه دیوار چارسو

رنگین، نوشته ایم:

- «ای روز روزان!»

ای صاحب صدیق زمان!

از ما، ترا، درود.»

# نوروز، جشن آفرینش

نازی عظیمما

در میان جشن‌های مهم ایرانیان باستان، جشن فروردین و عید نوروز تنها جشن پیش از اسلامی است که همچنان زنده و پرمایه باز مانده است و ایرانیان، در هر جای جهان، و از هردین و آئینی که باشند، مراسم و مناسک آن‌را، پررنگ و رونق به جا می‌آورند. سده و مهرگان نیز زمانی هم‌ارز نوروز بوده‌اند. جشن مهرگان که جشن خرمن و متعلق به ایزدمهر بود، در عهد اشکانیان - به سبب جامعه دهقانی و رونق مهرپرستی - حتی مهم‌تر و پرشکوه‌تر از نوروز برپا می‌شد. اما امروز جشن نوروز تنها جشن آئینی است که از آن روزگاران به جا مانده و همچنان پرمایه و معناست. و سبب آن شاید همه ویژگی‌ها و خصلت‌هایی است که در این جشن و عید يك جا جمع است.

جشن‌های آئینی عموماً مناسبت‌ها و خصلت‌های ویژه‌ای دارند که در میان اکثر اقوام مشترك است. مهم‌ترین ویژگی جشن یا عید، ریشه‌های مذهبی - اساطیری آن است که به آن هاله‌ای از تقدس و الوهیت می‌بخشید. لغت جشن (= «یزن» یا «یسن») خود به معنای پرستش و تقدیس است. در عین حال، جشن به واقعه ملی خاصی که رنگ اسطوره به خود



گرفته است تعلق دارد. و بالاخره مناسبت دیگر جشن یا عید، رابطه آن با طبیعت است. مانند جشن های خرمن و باران و آتش و آفتاب و سال نو که خاصه در جوامع دهقانی اهمیت بسیار داشته اند - اما جشن سال نو در عین حال جشن مرگ زمان کهن و تولد زمان نو است. و از این حیث حامل معنایی بیشتر از دیگر جشن های منسوب به طبیعت است. عید و جشن، با تکرار هر ساله خود در موعد معین در واقع آن واقعه خاص را که در گذشته رخ داده است، به زمان حال باز می گرداند و یادآوری و بازسازی می کند. و در مراسم آن، جامعه با نذورات و هدایا و قربانی ها و «عیدی» هایی که می دهد - و این ویژگی دیگر جشن های آئینی است - سلامت و نعمت آینده خود را تأمین می کند. بدین سان، جشن و عید لحظه ای در زمان حال است که جامعه به گذشته - یا زمان مرده - باز می گردد و در عین حال بنا بر قانون دیالکتیکی که بر جوامع حکم فرماست، به گونه منبعی برای زایایی و خلاقیت آینده تثبیت می شود. گذشته و آینده به هنگام جشن در زمان حال دیدار می کنند و زمان به «حالی» جاودانه - به زندگی ناب - بدل می شود. در عید، جامعه رفتار و قوانین و عادت های قراردادی خود را یکسره فراموش می کند. جهان صحنه ای دیگر می شود با صحنه آرایبی خاص و نام معمول. و در بعضی اعیاد، اشخاص، مراتب و نقش ها و مناصب و حتی گاه جنسیت خود را - برای لحظه ای از زمان - به دور می ریزند. اما این تئاتری است که بازیگر و تماشاگر در آن یکی شده اند.

چنین است که در عید و جشن جامعه حس و روشی مشترك و همگانی و مفهوم می یابد - که خود خصلت مهم دیگر عید است. و همین -

جاست که عید با تفریحات و شادخواری‌های جمعی جوامع مدرن تفاوت می‌یابد. تعطیلات آخر هفته، مرخصی‌های سالانه، پارتی‌ها و عیاشی‌ها، اجتماعات باشگاهی و سالگردهای خصوصی، همه آن ویژگی اشتراك و مشارکت را که ذاتی عید است، فاقدند. در تعطیلات و تفریحات مراسم و مناسکی وجود ندارد و به فردگرایی و سترونی جامعه‌ای است که آن را برپا می‌دارد. تفریحات بورژوازی عموماً به قصد رفع خستگی و کسالت و تنهایی یا مصرف کردن زمان آغاز می‌شوند و عموماً با خستگی و کسالت و حس اتلاف و تنهایی پایان می‌یابند. اما در عید جامعه با خود یکی می‌شود. عید، با هر معنای مذهبی یا خلقی، عملی اجتماعی است که به لطف شرکت کامل شرکت‌کنندگان در آن تحقق می‌یابد. در عید و جشن جامعه به گونه‌کل واحدی درمی‌آید که با بکارگیری آرایش و آئینی خلاف «عادت» جامعه کهنه خود را بدل می‌کند و خستگی از تن می‌گیرد و باز و از نو منبعی می‌شود برای انرژی و خلاقیت.

جشن فروردین و عید نوروز گنجینه‌ای از همه این معناها و ارزش‌ها و مناسک و آئین‌هاست.

جشن فروردین جشن فرود «فرور» هاست از آسمان و جهان مینوی به گیتی و جهان زمینی. بنا بر جهان‌بینی ایرانیان باستان، عمر جهان دوازده هزار سال است مطابق دوازده اختر، که هر هزاره به یکی از اختران تعلق دارد. در سه هزار سال اول، اورمزد، فروغ بی‌پایان و «بخرد همه آگاهی» جهان را به گونه مثالی یا مینوی آفرید، که در آن همه چیز بی‌زمان و بی‌ضد و بی‌مرگ و بی‌درد و بی‌کوران و بی‌نیاز و درخیر و آرامش مطلق، و زمان ساکن و پیوسته نیمروز بود. در این جهان مینوی

همه آفریدگان جهان، جاندار و بی‌جان و نبات و حیوان، به گونه مثالی یا «فروشی» و بدون قالب مادی و جسمانی خود می‌زیستند. (۱۷ - تا آمدن ایبگت [قوة شر] ماه و خورشید و ایشان ستارگان ابستاده بودند و نمی‌رفتند و بسا اویژگی زمانه را می‌گذرانیدند و همواره نیمروز بود. پس از آمدن ایبگت، به روش ایستادند و تا فرجام از آن روش نایستند)¹. پس از پیدایی اهریمن «نابین و نادان» یا منشأ تاریکی بی‌پایان و دارای آگاهی محدود، شب، تضاد و نبرد میان خیر و شر، و حرکت پدید می‌آید. اهریمن در زمین یا گیتی به کار تباهی آفریدگان اورمزد می‌شود و این دوران مطابق قرار از پیش تعیین شده میان اهریمن و اورمزد نه هزار سال است. در سه هزار سال فرجامین انگره مینو (نیروی شر) از پای در آمده و با ظهور سوشیانس (نجات دهنده جهان زرتشتی) نبرد به نفع خیر پایان می‌پذیرد و رستاخیز آغاز می‌شود.

پیش از آفرینش انسان، اورمزد با فروهرها، که با خود او در جهان مینوی می‌زیستند، پیمان بست که یا جاودانه در آسمان بمانند و یا به گیتی رفته و صورت مادی پذیرفته و به گونه سپاه اورمزد با اهریمن به پیکار شوند. فروهرها پذیرفتند که به زمین آیند و پاسدار صورت جسمانی خود در زمین باشند. این صورت جسمانی در زمان و مکان معین با فروهر خود که در او حلول کرده است، بر زمین می‌زید و برابر فرصت خود از زمان سهم خود را در پیکار با اهریمن ادا کرده و پس از پایان فرصت خویش، جسم از میان می‌رود و فروهر وی به مینو یا «جهان فروری» باز می‌گردد.

---

۱. بندهشن بزرگ. ترجمه بهرام گور انکلساریا. در دوم ص ۳۴. نقل از کتاب زند و هومن یسن، نوشته صادق هدایت.

در همه احوال فروهر وی محافظ و پشتیبان او از بدی و ریمنی است. بدین سان به سبب نیرو گرفتن اهریمن و برای غلبه او رمزد بر اوست که آفرینش انسان ضرورت می‌یابد. در فروردین یشت که یشت مربوط به فروهرهاست صفات فروهرها درباری به انسان و به او رمزد به کمال آمده است.<sup>۱</sup> که خلاصه‌ای از آن چنین است: از فروغ و فیر فروهرهاست که آسمان و زمین برقرار است، که رودها و آب‌ها روان است، که گیاه می‌روید، که جانداران و ستور فراوانند، که دشت‌ها فراخ‌اند، که دروغ پانمی‌گیرد، که باد می‌وزد، که زنان حمل می‌گیرند، که باسانی وضع حمل می‌کنند، که خورشید و ماه و ستارگان راه خویش می‌پیمایند. فروهرها در جنگ‌های سخت بهترین یاورند، زورمند و نیک و نیرومند و باجرات‌اند و رستگاری و تندرستی و برکت و پیروزی را به یاری طلبندگان خویش ارزانی می‌دارند. اسرارمند، دوربیننده، چاره‌بخش، نامدار، پیروزمند، درمان‌دهنده، دلیر و وفاشناس‌اند... و بالاخره ۹۹۹۹۹ فروهر پاسبان نطفه زرتشت مقدس در دریاچه هامون‌اند که در آینده سبب تولد سوشیانتها خواهد شد.

جشن فروردین جشن آفرینش و میلاد است. آفرینش انسان، که با آفرینش طبیعت و آغاز بهار همزمان است، و میلاد زرتشت. در دین زرتشت آفرینش عالم درشش مرحله یا گاهنبار و به مدت یک سال به کمال می‌رسد. و این پس از سه هزار سال نخستین عمر جهان است که جهان همه صورمینیوی و ازلی است. هر گاهنبار ویژه آفرینش خاصی است. در گاهنبار اول آسمان، در دوم آب، در سوم زمین، در چهارم گیاه، در پنجم

۱. یشت‌ها. گزارش بوردادود، ج. ۲، صفحه ۵۹ - ۱۱۱.

جانوران، و در ششم که آخرین گاهنبار یا آخرین مرحله آفرینش است انسان آفریده می‌شود. جشن گاهنبار ششم یا گاهنبار همسپتدم از ۲۶ اسفند ماه آغاز می‌شود و چون پنج روز کبیسه سال بدان افزوده شود، (در گاهشماری باستان، ماه‌ها همه‌سی‌روز بودند. و پنج‌روز افزون را به آخر اسفند می‌افزودند تا باز نوروز در برج حمل باشد) ده‌روز، به‌طول می‌انجامد. و این مقارن است با جشن نوروز یا جشن آغاز سال نو. همه ساله در پایان سال و در جشن گاهنبار ششم که جشن آفرینش انسان است، فروهرها - گرچه به هر خوانده‌شدن به زمین می‌آیند - همگی به زمین می‌آیند تا از بستگان خود دیدار کنند و از دادودش و دین و درستی آنان یقین کنند و خوشنود و خاطر آسوده به آرامگاهان خود در آسمان بازگردند. و در عوض به اهل خانه برکت و خیر و نعمت و خرمی می‌رسانند. بنا به اهمیت فروهرها نخستین ماه سال را که با فرود فروهرها از آسمان مقارن است، فروردین نامیده‌اند. در این جشن، ایرانیان خود و خانه رامی‌آرایند، نوپاک می‌شوند، بو و روی خوش می‌کنند، بر سفره‌ها شربت و شیرینی و گل و گیاه می‌نهند با هفت چیز که با «س» شروع شود. در زمان‌های دورتر، برای خوشنودی فروهرهای رفتگان، در اتاق رفتگان و بر بالای بام نیز غذا می‌نهادند و آتش می‌افروختند و عود و بخور دود می‌کردند. جشن نوروز نه فقط جشن آفرینش انسان و طبیعت که جشن میلاد اسپنتمان زرتشت نیز هست. که به ششم روز از نوروز منسوب است (شاید عددی نمادین است به اعتبار آفرینش انسان در گاهنبار ششم). ایرانیان این روز را نوروز بزرگ یا نوروز خاص می‌خواندند.

در اساطیر ایرانی، جشن نوروز متعلق به جمشید پسر تهمورث

چهارمین پادشاه پیشدادی است که فلزات و اسلحه و نیشکر را بساخت و شهر استخر را بنا کرد و جشن نوروز را بکرد. در زمان او عده مردم و جانوران فزونی یافت و او سه بار زمین را فراخ کرد. در زمان او زمستانی سخت پدید آمد و او دژی به نام ورهمکرت ساخت و نمونه‌ای از آفریدگان نیک را در آن جا گرد آورد. جمشید پس از یک هزار و پنجاه سال پادشاهی پس از آنکه خودستایی و دعوی خدایی کرد یا بنا بر اوستا پس از آنکه دروغگویی آغاز کرد، فره‌ایزدی از او روی برتافت و از اژدی‌دهاک (ضحاک) یا بیوراسب شکست خورد و پس از صد سال سرگشتگی در کرانه دریای چین گرفتار و به اره دو نیمه شد.

جشن فروردین حتی پس از تغییر دین نیز معنای مذهبی خود را از دست نداد. تنها بعضی وقایع یا قهرمانان اسلامی بر جای زرتشتی نشست. چنانکه جمشید را با سلیمان نبی یکی گرفتند، و مطابق روایات شیعی قدیمترین یادی که از نوروز در دوران اسلامی شده است از زمان حضرت علی (ع) است. و بنا بر همین روایات نوروز روزی است که حضرت علی به جای عثمان به خلافت رسید، و نیز روزی است که واقعه غدیر خم رخ داد. و نیز روز بعثت پیامبر و نزول وحی بر حضرت محمد (ص) و شکستن بت‌ها به دست آن حضرت و ظهور امام غایب و پیروزی آن حضرت بر دجال و شکستن بت‌ها به دست حضرت ابراهیم علیه السلام و... را همه به نوروز نسبت می‌دادند. بسیاری مراسم نیز به گونه‌ای صورتی دیگر شد. چنانکه مسلمانان به جای اوستا بر سفره هفت سین قرآن مجید می‌نهند (و یهودیان تورات) یا به جای دیدار با فروهرهای پاکان و نیکان در گذشته، به زیارت مزار امامان و امامزادگان می‌روند

واوستاخوانی جای به دعای نوروز داده است که آن نیز منسوب به حضرت علی (ع) است.

\*\*\*

چنانکه گذشت هر چه جامعه در فردیت و سترونی بورژوازی غرقه تر شود، جشن‌ها و عیده‌های آن از محتوای اصلی خود که شرکت و یکی شدن است دورتر می‌شود و به ضیافت‌ها و پارتی‌های خصوصی نزدیک‌تر. در ایران ما نیز سالها بود که عید نوروز معنای مشترك و جمعی خود را از دست داده بود و تنها تعطیلی رسمی‌ای بود که به سبب طولانی‌تر بودنش فرصتی بود تا شهر و دیار را - به تناسب کیسه و دینار - رها کرد و از مراسم آن آسوده شد و زمانی را در دیار فرنگ به خوشنوشی و خوشپوشی گذراند و با انبانی از کالاهای فرنگی بازگشت. یا آنکه در خانه ماند و، به مراسم خستگی آورکسالت بار آن، بناچار تن داد.

با انقلاب بار دیگر جان‌های جدا مانده به هم پیوست. بار دیگر روده‌های زنده مردم جاری شد. بار دیگر مردم با حسی واحد و مشترك اجتماع کردند و گفتار و کردار و پندارشان به هم پیوست. و بار دیگر عید نوروز معنا و محتوا یافت. بار دیگر به هنگام عید نوروز احساس مشترك تقدس، جوشش، آفرینش در دل‌ها و جان‌های ایرانی پدید آمد. بهار، بهاری دیگر شد، بهار آزادی شد، بهاری شد که با خون پاك شهیدان مظلوم مابرت و قداست یافت. خون مقدسی که منشأ جوشش و آفرینش است و چون رودی پر بار و پر خروش جان‌های جزیره‌ای تك افتاده ما را به هم پیوست.

و امسال عید، وقتی که با خرمداشت خاطره و خون مبارك شهیدان

عزیزمان شمع‌ها را فروختیم و سفره را انداختیم، شاید باپدران و نیاکان  
خود - که با فروختن آتش و نهادن طعام بر بام، فروهرها، آن منابع  
خیر و خرمی و برکت و آن پاسداران نیکی و راستی را به خانه می‌خواندند -  
یکی شدیم.

عید ما به سرچشمه اصلی خود بازگشت و معنای اصلی خود را  
باز یافت.

## وجین

سیاوش کسرائی

روز هر روز علف‌ها را رعنا زن من  
می‌کند از ریشه  
تا در آب و گل این باغچه پا می‌گیرند.

من به خود می‌گویم  
ای نیاموخته مرد  
کی وجین خواهی کرد  
نوده هرزه علف‌هایی را  
که در اندیشه تو آب گل سرخ تو را می‌گیرند!؟

۱۳۵۱



# در تئاتر با مردم انقلابی

م. شبنم

با اعتقاد راسخ و خلل ناپذیر به این اصل که در ایران انقلاب شده است، کارمان را آغاز کردیم. جوان بودیم و کم تجربه. ولی می دانستیم که هنر باید سهم خود را به انقلاب ادا کند.

می دیدیم که مردم محروم و زحمتکش میهن مان، که با گذشته تاریخی، انقلابی عظیم را به پیروزی رسانده بودند، از جان و دل در تلاشند تا انقلاب را پاس دارند و از گزند دشمنان محفوظ نگاه دارند.

می دانستیم که رژیم آمریکایی - ساواکی گذشته برای تسلط غارتگرانه خود و اربابانش از جمله اقدامات مخرب و ضد خلقی و ایران برباد دهش، هنر و مردم را با دره ای از فقر و بی سوادگی و اختناق جدا کرده بود. ما تئاتر را به عنوان مشعلی که می تواند فراراه دستیابی مردم به آمال و آرزوهایشان باشد، برگزیدیم.

آقای کلاهدوزان دعوت ما را برای همکاری با گروه و تعلیم مسائل تکنیکی تئاتر پذیرفت، و به اتفاق در روز ۱۳ آبان ۵۹ در تظاهرات باشکوه مردم به مناسبت روز دانش آموز و سالروز اشغال انقلابی ستاد براندازی انقلاب ایران - جاسوس خانه آمریکا - کارناوالی ضد امپریالیستی به راه انداختیم. به این وسیله توانستیم برشور و هیجان مردم در این جشن باشکوه بیفزائیم. کارناوال عبارت بود از ارابه ضد انقلاب جهانی که سرکرده آن امپریالیسم جنایت کار آمریکا سوار و کشورهای ارتجاعی جهان و منطقه یابوهای آن بودند.



اجرای «لوطی عنتری» در میدان هفت حوض نارمک



اجرای «لوطی عنتری» در میدان هفت حوض نارمک

آقای کهنموئی هنرمند قدیمی و ارزندهٔ تئاتر، بر مبنای طرح سنتی «لوطی عنتری» نمایشنامه‌ای نوشت و در اختیار ما قرار داد. «لوطی» امپریالیسم امریکا، نوچه‌اش «بگین» و عنترهایش «انورسادات» و «صدام حسین» بودند و «رضا نیم‌پهلوی» هم عنترک.

آقای کهنموئی نمایش را به صورت شعر ریتیمیک نوشته بود. نمایشنامه این گفتهٔ پر مغز امام خمینی که «این دست امریکاست که از آستین صدام بیرون آمده» را مورد تأکید قرار می‌داد و می‌شکافت و در آن «دشمن اصلی و شمارهٔ یک مردم محروم و مستضعف جهان» را رسوا می‌کرد و صدام حسین این مهرهٔ متعفن بیرون آمده از انبان امپریالیسم و یاران درجه اولش را به هجومی کشید. نمایش متحدان انقلاب ایران را در جبههٔ پایداری بویژه خلق قهرمان فلسطین و هم‌چنین دشمنان داخلی انقلاب ایران، یعنی عوامل وابسته و سرسپردهٔ رژیم پیشین، لیبرال‌ها و همهٔ آن‌هایی که به طریقی چه از «چپ» و چه از راست بر انقلاب می‌تازند و محتوای عمیقاً مردمی و ضد امپریالیستی آن را با سطحی‌نگری مغرضانه و ساده‌لوحی، دگرگونه جلوه می‌دهند، را نیز از نظر دور نداشته بود.

نمایش برای اجرا آماده شد. بدون تردید محل اجرای آن، جایی نبود مگر آنجا که توده‌های مردم باشند: میادین، خیابان‌ها، بیمارستان‌هایی که مجروحین جنگ در آن بستری بودند، محل‌های اسکان جنگ‌زدگان و... اگر بخواهیم گوشه‌ای از برخورد تماشاگران را، که اکثریت‌شان اولین بار بود تئاتر می‌دیدند با خود بیان کنیم، مثنوی هفتاد من کاغذ شود. در این جا به ذکر دو نمونه بسنده می‌کنیم.

در یک بیمارستان اجرا داشتیم. تماشاگران ما شماری از مجروحین جنگ تحمیلی با رژیم مزدور بعث عراق بودند. با تخت و یا با صندلی چرخ‌دار به محل نمایش آمدند. با پا و یا دست قطع شده و یا حداقل قسمتی از بدن باندپیچی کرده و گچ گرفته. در پایان اجرا لبخندها و تشویقشان برآستی قدرت زدودن خستگی کار را از تنمان داشت. پس از اجرا به اتاق‌های بیماران رفتیم و از آن‌ها عیادت می‌نمودیم. به هر اتاقی که وارد می‌شدیم، مجروحان به احترام تکانی می‌خوردند و با ما به خوش و بش می‌پرداختند.

یکی از رزمندگان جبهه جنوب که پای راستش از بالای زانو مورد اصابت خمپاره‌های دشمن قرار گرفته بود و تا آخر عمر از داشتن آن محروم شده بود، برای‌مان آن تصنیف انقلابی معروف را خواند.

«... دایه دایه و قته جنگه...»

و در اتاقی دیگر یکی از مجروحان که «داربستی فلزی» در میان یک پایش قرار داشت پس از تشکر از گروه گفت:

«آنقدر باید این نمایش و اینطورنمایش‌ها را نشون بدید و نشون بدید تا مردم وقتی می‌خوابند، بگن «مرگ بر آمریکا» و صبح وقتی بیدار می‌شن، بجای سلام، به‌همدیگه بگن «مرگ بر آمریکا» چون دیگه سلام سلامتی نیاره مرگ آمریکا سلامتی می‌آره.»

اذهان اعضای گروه ما انبانی از این خاطره‌هاست که مجال ذکر آن‌ها نیست.

ما با به‌راه انداختن کارناوالی عظیم‌تر از قبلی در جشن سالگردشکوهمند انقلاب شرکت کردیم و برای ایام عید نمایش کوتاهی به‌نام «حاجی فیروز» آماده نمودیم و به‌صورت مستقل و یا همراه با نمایش «لوطی عنتری» در همان محل‌های نام‌برده به‌اجرا درآوردیم.

فرصت را مغتنم شمرده، از مأمورین دلسوز و انقلابی کمیته‌ها که با حضورشان به‌هنگام اجراهای خیابانی، کوچک‌ترین امکان تشنج‌آفرینی ضدانقلابیون را از بین بردند، از مسئولین محل‌های اسکان جنگ‌زدگان و کارکنان و پرستاران بیمارستان‌ها و همه کسانی که به‌طریقی ما را در اجراها یاری کردند، تشکر می‌کنیم و آرزو مندیم که آنان همواره در تلاش روزافزون خود به‌راه انقلاب و کمک بی‌شائبه به مستضعفین و محرومان میهن‌مان موفق و پیروز باشند.



# من زحمتکش

جعفر کوش آبادی

زحمتکشم  
مردی عیالوار  
دار و ندار زندگیم بازوان من  
در پای کوره‌های گلی خشت می‌زنم  
و زیر سقف ساکت خیاط خانه‌ها  
سوزن به تخم چشم  
با آنکه سرو زندگی بی‌ملالتان  
از اشک چشم و خون دلم آب می‌خورد  
در حیرتم چرا  
وقتی که یاسمن  
گل می‌کند به باغ  
تصدیق می‌کنید  
عطر دماغ پرورش از خاک خوب اوست  
اما به رنج من  
ارجی نمی‌نهد.

زحمتکشم  
در بند کار و لقمه نانی بخور نمیر  
روزانه بی‌رود عرق از هفت بند من  
اما چه حاصلی برم از بازگفتنش  
تو رنج را کجا  
ناداری و برهنگی و فقر را کجا

بر تن کشیده‌ای که بفهمی چه می‌کشم.

تو فکر می‌کنی

بی‌رغبتم به سبزه و با گل غریبه‌ام  
بینی اگر که نوبت زحمتکشانشان رسد  
با گل چگونه یارم و با سبزه آشنا

وقتی که در بهار

نبض لطافت گل و سنبل به دست تست  
بر چار میخ‌کار  
در پای دار قالیم و روی دار بست  
در پای چاه نفتم و در کارخانه‌ها  
یا بدر می‌نشانم و یا شخم می‌زنم  
در کوهپایه‌ها

هر دانه عرق که فشاندم به وقت کار  
روید شاخ و برگ درختی و میوه داد  
حال آنکه شخص من  
در حسرت چشیدن آن میوه سوختم

ویلای دل‌گشای ترا ای نبرده رنج  
با آن ظروف نقره و فرش و عتیقه‌ها  
دست من آفرید  
اما تو در عوض  
با من چه کرده‌ای  
جز اینکه شیره گل جانم کشیده‌ای

با آنکه رنج من

از سالیان دور  
رنگین کمان به سفره رنگین تو نشاند  
بر من عنایتی که نکردی به جای خویش  
لحظه به لحظه جانی و جبارتر شدی

تو فکر می‌کنی

امروز هم کبوتر پر قیچی توام  
نه کور خوانده‌ای  
تا ریشه ترا  
از خاک بر کنم  
افراشتم به صحنه پیکار سینه را  
جنگیدم و شقایق خونم به کوچه ریخت  
خونم هنوز بر در و دیوار تازه است

بردار دام را  
در هر لباس و رنگ دگر می‌شناسمت  
برچین بساط ظلم  
پر شد به چشم زحمت من چوب خط تو

دیگر غلام حلقه به گوش تو نیستم  
من کار می‌کنم  
من رنج می‌برم  
از کار و رنج خود  
باید که در زمین خدا بهره‌ور شوم

با قطع شاخ و برگ تو هرگز اجاق من  
روشن نمی‌شود  
از صفحه زمین  
تا آن زمان که نسل ترا بر نیفکنم  
راحت نمی‌نشینم و ساکت نمی‌شوم

# طرب و تحول

محمود دولت‌آبادی

## توضیح:

مهدی مصری، هنرمند تئاتر سنتی ایران در تاریخ دهم فروردین ماه هزار و سیصد و شصت درگذشت. سندیکای هنرمندان و کارکنان تئاتر بدین مناسبت، در تاریخ ۶۵/۱/۲۲ در تئاتر دهقان مراسم بزرگداشت این هنرمند را برگزار کرد و نئی چند از هنرمندان (آقایان سید حسین یوسفی، مهدی فتحی، حسین کسبیان، حسین قاسمی‌وند، شمشاد، محسن فرید، جمشید مشایخی، سعدی افشار و محمود دولت‌آبادی...) یاد آن عزیز را گرامی داشتند.

متن گفتار محمود دولت‌آبادی را که در مراسم بزرگداشت ایراد شد. در ذیل می‌آوریم.

عاقبت منزل ما وادی خاموشان است  
حالی غلغله در گنبد افلاک انداز!

اگر به فرهنگ لغت مراجعه کنیم، در برابر واژه «مطرب» به

چنین معنایی برمی‌خوریم:

۱- به طرب درآورنده.

۲- کسی که نواختن ساز و خواندن آواز را پیشه خود سازد و

مردم را به نشاط آورد.

اما این، همه معنا نیست!

بلکه آنچه می‌توان از «طرب» مراد کرد، علاوه بر «شادمانی»



سطحی، احوال دیگری است، نظیر: وجد، شور، حال و - عمدتاً - دگرگونی. و هر يك از این مفاهیم، مرتبتهی خاص و اهمیتی خاص دارد. و هر يك از این مفاهیم، نه «خود به خودی» صورت می‌گیرد و نه «به خودی خود» معنا می‌پذیرد. بلکه شعف و شوق و شور و وجد و جذبه و حال، مراحلی و معابری هستند در استحالۀ روح و در جهت ارتقاء روح: یعنی «دیگر» شدن، از حالتی معمول به حالتی نامعمول، به حالتی والاتر رسیدن.

به تعبیری عارفانه: ایجاد وجد و طرب و جذبه. راهی به عشق زدن است، و گذری به کمال جستن. از پستی به اوج دست یافتن است و از واقع به حقیقت راه پیمودن.

در این احوال، سلطان طریقت، احمد غزالی می‌نویسد:

«روح در سماع با معانی پیوند می‌یابد، و این معانی در قوای بدنی شخص نیز نفوذ می‌کند و بدن را به همان مقامی می‌برد که روح رفته است و آنگاه حجاب از میان برداشته می‌شود و یکباره همه آن معانی و حقایق را شاهد می‌گردد (تو خود حجاب خودی حافظ از میان برخیز!). و این مقام کمال عیانی است که اگر شخص مدت‌ها ریاضت کشد، باز بدان نتواند رسید».

بنابراین، می‌توان به شیوۀ عرفا برای لفظ «طرب» و فاعل آن «مطرب» دو معنا قائل شد. یکی معنای ظاهری و دیگر، معنای باطنی. به عبارتی، معنای مجازی و معنای حقیقی.

معنای ظاهری یا مجازی مطرب، ما را به همان نقطه‌ای می‌رساند که اهل جهل و کبر و چلوکباب از آن مراد می‌کنند: یعنی کس یا کسانی

که با درآوردن صداهایی از حنجره و سیم و پوست، به مناسبتی و در مکانی، چند ساعتی حاضران را «شادمان» می‌کنند.

لیکن معنای باطنی و حقیقی طرب، ما را به محور و مفهوم دیگری سوی می‌دهد، که فاصله‌ای بعید و ژرف با معنای ظاهری و مجازی آن دارد. و آن، به طور فشرده، همانا «دیگر» شدن است.

یعنی ایجاد «طرب» که وسیله «مطرب» انجام می‌شود، در مفهوم حقیقی‌اش معیت دارد با «دیگر شدن، دیگرگون شدن، تشویق شدن (به شوق درآمدن)، تبلور یافتن، تطهیر شدن، وجد یافتن، مجذوب شدن، و . . . استحالت یافتن» - از حالی به حالی متعالی درآمدن، و نهایتاً خوبستن خود را در کل هستی و هم‌آهنگ با کل هستی، باز جستن و هم‌آهنگ با وجود واحد، در تکثر بی‌انتمها به چرخ و تاب بی‌پایان پیش رفتن.

در این باب، نظری هست که آن را به فیثاغورث نسبت می‌دهند و این بر می‌گردد به تأثیراتی که فرهنگ اسلامی ایران ما، از فرهنگ یونان پذیرفته است. این نظریه بر آن است که «اصل موسیقی و منشأ آن حرکت افلاک» است.

«حالیاً غلغله درگنبد افلاک انداز!»

هم در این زمینه و تفسیر آن، مولانا جلال‌الدین ما، می‌سراید:

«نالہ سرنا و تہدید دہل چیزکی ماند بیدان ناقورکل  
پس حکیمان گفته‌اند این لحن‌ها از دوار چرخ بگرفتیم ما،  
بانگ گردش‌های چرخ است اینک خلق می‌سرایندش به طنبور و به خلق»  
نزدیک‌ترین افلاک به ما: خود زمین به ما است و پدیده‌های آن و

اصوات آن که در موسیقی مطربان بازتاب یافته است و می‌یابد و اهل سماع با گوش تن و نیروی جان، آن نواها می‌شنوند و برمی‌تابانند؛ و این خود نشانهٔ درک و جذب نشانه‌های آن «ناقورکل» است؛ چه آواز مرغان باشد و چه نعرهٔ ددان و فریاد بادها: که فرمود «هر که دعوی سماع کند و او را از آواز مرغان و ددها و از باد او را سماع نبود، در دعوی سماع دروغ‌زن است!»<sup>۱</sup>.

نیز آمده است که:

«روزی احمد (شیخ احمد غزالی) از بغداد به محول<sup>۲</sup> می‌رفت. در راه به چرخ چاهی رسید. ایستاد و به آواز آن گوش داد. پس بر اثر غلبهٔ وجد طیلسان خود را بر آن افکند و طیلسان با چرخ به‌گردش افتاد و پاره پاره شد.»

آواز چرخ چاه!

وجد. دانسته نیست که چه بر شیخ گذشته است؛ اما فهمیدنی است که شیخ بر اثر آواز چرخ چاه «دیگر» شده است و از حالی به‌حالی تحول یافته است.

شیخ احمد غزالی که خود به سبب شیفتگی‌اش به موسیقی و سماع، به وجد و طرب و جذبه، مورد عتاب و تکفیر قشربون عصر خود بود، «جنبش در رقص و پایکوبی و سماع» را «اضطراب روح برای شکستن قفس تن و بازگشت او به وطن حقیقی» توصیف می‌کند. یعنی: حرکت بی‌قرار روح از برای رها شدن و سوی معشوق شتابیدن.

گرچه نه قصد این گفتار، تحقیق پیرامون ریشه‌های «طرب» و نه

---

۱. حواری ۲. محله‌ای در بغداد.

این انجمن مناسب تفصیل آن است از جهت فرصت؛ اما در بیانی فشرده توان گفت: منشأ طرب، پیش از آن که در قالب چنین تعبیری جای بگیرد، نیاز حیاتی انسان بوده است در مناسبت با کار و تولید و باروری زمین و بهره‌مندی محصول و عاملی در جهت غلبه آدمی بر طبیعت و بر عوامل محیط پیرامون. تحقیقات بیش از یک قرن اخیر به خصوص ثابت کرده است، آنچه امروز به صورت هنر، اعم از موسیقی و نمایش و دیگر زمینه‌های سمعی و بصری شناخته می‌شود، ریشه در تقابل انسان با مسائل پیرامون وی داشته است. و بدیهی است آنچه ما امروز ناظر آن هستیم، شکل تکامل یافته پیشین خود است.

نهایت اینکه ما، اگرچه مناسبات بیشتر مانده دیکتاتوری طی قرون، «طرب» را نیز به ابتدال تناغوشی و فساد بی‌الود و اوج این فساد را مردم ما بوضوح در نیم قرن اخیر مشاهده و تجربه کرده‌اند؛ اگرچه این شیوه زشت حکومت اصحاب جهل و کبر و چلوکباب را به مصرف کنندگان متفرعن «طرب» مقام داد؛ و اگرچه شکمبارگان بی‌مایه را به «داوری» طرب گماشت، و در نتیجه، اگرچه «مطربی» پیشه‌ای شد خوار و زیون. اما... بر ما است که با ارج نهادن به هنرمندان استثنایی میهن خود - که زنده‌یاد مهدی مصری از زمره زنده‌ترین و تواناترین آن‌ها در زمینه نمایش سنتی ایران بود - (و این مجلس به یاد بود و بزرگداشت او برپا است) و با گرامی‌داشت نبوغ خود زاد و خود روی این عزیزان، و به قصد و امید اینکه مردم ما باز هم اقبال این را داشته باشند که هنرمندانی چون مصری را در میان خود بیابند بر خود وظیفه می‌دانیم که تأویل کنیم، با درنگ و تأمل جستجو کنیم تا مگر بتوانیم جوهر گمشده ارزش‌های

هنری را، از عمق انبوه لوش و لجن، بازیابیم.  
ما باید بتوانیم حقیقت خود را کشف کنیم.  
ما باید بتوانیم جوهر انسانی - اجتماعی خود را بازیابیم.  
ما باید منشأ هنر خود و هدف بس مهم هنر خود را بازیابیم و  
بشناسیم.

ما لودگانی تحقیر شده و زبون و شرمگین نیستیم.  
ما آذوقه شکمبارگان و مصرف کنندگان متفرعن نیستیم.  
ما میمون‌های دست‌آموز و مقلد هم نیستیم.  
اما، ... منشأ هنر ما چیست و هدف هنر ما کدام است؟  
منشأ هنر ما، آنچه امروز تئاتر نامیده می‌شود و «طرب» رکن  
تفکیک‌ناپذیر آنست؛ نیاز جامعه بشری بوده است، در آغاز. یعنی ما،  
در تبار خود، انگل و سربار جامعه نبوده‌ایم. ما ضرورت بوده‌ایم،

و... هدف هنر ما کدام است؟

هدف هنر ما، همانچه امروز تئاتر نامیده می‌شود و «طرب» رکن  
تفکیک‌ناپذیر آنست؛ تحول جامعه بشری بوده است و هست.  
هدف هنر یعنی استحاله، یعنی «دیگر شدن» و «دیگر ساختن» و  
«دیگر آفریدن». از حالتی به حالتی متعالی رسیدن و رسانیدن. از مقطعی به  
مقطعی والاتر رسیدن و رسانیدن. از مرحله‌ای به مرحله‌ای دیگر ارتقاء  
یافتن و ارتقاء دادن. یعنی ما، در ذات پیشه خود متحولیم، دگرگون‌کننده  
و دگرگون‌شونده‌ایم. پس ما، ضرورتیم و نه موجودیتی پوک و پوسیده.  
آری، ما ضرورتیم. و حضور ما، با درک ضرورت تحول و اصل پذیرش  
تحول، توجیه اجتماعی پیدا می‌کند.

جز این اگر باشد، یعنی اگر ما نخواهیم با درك ضرورت تحول و دگرگونی، ارزش‌های واقعی خود را کشف کنیم و آن ارزش‌ها را صیقل بدهیم؛ عملاً به آن مصرف‌کنندگان متفرعن اجازه داده‌ایم که ما را در چهارچوب تعریف خود، یعنی در معنی ظاهری و مجازی «مطرب» قضاوت کنند.

سندی‌کای هنرمندان و کارکنان تئاتر، با تجلیل از نبوغ هنرمند برجسته تئاتر سنتی ایران، زنده‌یاد مهدی مصری که به طور خودجوش توانست توانایی‌های هنری خود را به نبوغ برساند، در آرزوی شرایطی است که جامعه ما بتواند زمینه رشد و تجلی همه استعدادهای بشری باشد؛ با این وقوف که برای رسیدن به چنان شرایطی مسئولیت هنرمندان را در قبال مردم خود، مبرم می‌شمارد؛ ضمن اینکه خواهان آن است تا در تقابل منطقی هنرمندان و مردم، هنرمندان تئاتر جایی فراخورد شأن حرفه‌ای - فرهنگی خود داشته باشند.

در مقامی که صدارت به فقیران بخشند

چشم دارم که به جاه از همه افزون باشی\*

# غمگسار

سیاوش کسرائی

بیاد مهدی مصری  
نخستین بازیگری که شناختم  
و بیاس شادی‌هایی که او بهما هدیه کرده  
است.

خالیست صحنه، آه  
رفتست آن سیاه...

افسانه‌های شاه و وزیر و سیاه گول  
افسرده می‌شوند  
گلخنده‌های سرخ  
در سایه‌های خاطره پژمرده می‌شوند.  
با ما بسی سیاه و سپید است درگذار  
اما يك از هزار  
آن غمگسار نیست  
او هم ستاره بود که در شب نشست و رفت  
اما ستاره‌های چو او بشمار نیست.

شمعی بیاورید که خالیست صحنه، آه  
تا ما رسیده‌ایم  
رفتست آن سیاه...

فروردین ۱۳۶۵

# احساسی از گذشته

هانی بال‌الخاص

به آمریکائی‌های مقیم تهران از طرف لانه جاسوسی (سفارت سابق) اختاریه می‌آمد که در این دو سه روز مذهبی، پائین‌تر از خیابان طالقانی (تخت جمشید سابق) نروند. گالری‌های نقاشی از خیابان جمهوری و انقلاب و سمیه به حدود خیابان مستوفی (وزرا یا ایران آمریکای سابق) منتقل می‌شدند. خیابان‌های شرقی و غربی مثل دکتر حسین فاطمی (آریامهر سابق) و استاد مطهری (تخت طاوس سابق) با سرعت روز افزون پا به پای جهش به سوی «تمدن خیلی گنده» صفت جنوب شهری به خود می‌گرفت. پدران تهرانی به فرزندان خود شعار می‌دادند، «جهت به سوی شمال جوان».

آشنایی با خیابان‌های امام خمینی، مولوی و شوش برای روشنفکران گالری برو مبحثی بود در حدود فسمیل‌شناسی.

## ترمینال جنوب

برای رسیدن به ترمینال جنوب واقع در بخش خیام شهر تهران، جنوب‌تر از خیابان مولوی، از ایستگاه راه‌آهن خیابان شوش را به طرف مشرق ادامه می‌دهی و در خیابان یادآوران باز به جنوب می‌روی. در وضع عادی ترافیک از میدان انقلاب تا آنجا يك ساعت طول می‌کشد. وقتی به ترمینال می‌رسی می‌دانی که هنوز شهر ری و نازی‌آباد جنوب‌تر از این محل قرار گرفته‌اند. با در نظر گرفتن جمعیت شهر تهران و حومه‌هایش می‌توان مرکزیتی برای این ترمینال جنوب قائل شد. به دور این ساختمان



بزرگ با معماری معاصر، بافتی کاملاً جدا از اطرافش، چه جنب و جوشی برقرار است! در خیابان و در طول پیاده‌روئی که تو را به درون ساختمان می‌رساند دکه‌های جگرکی، چای و تخم‌مرغ، نوار فروشی، خرده فروشان، و کاسبان فراوانند. روستائیان، شهریان درانتظار، جنگ‌زدگان و مسافران آواره چه فضای پر حرکتی را برقرار می‌کنند، چه داستان‌های کوتاه، چه طراحی‌های زیبا و متنوع، چه برخوردی از طنز و درد درگیری‌های رند با ساده می‌توان یافت.

## دو نقاش نقاشی دیواری

پیاده‌رو پهل مانند که تمام می‌شود به ساختمان ترمینال وارد می‌شوی. بلافاصله در طرف راست و چپ در این غروب سال ۱۳۵۹ دو نقاش را می‌بینی که پس از سال‌ها تجربه و مبارزه با گالری‌های شمال تهران پس از کشیدن و چشیدن خروارها درد و زجر از مباحث با سفسطیون کم عمق هنری و رو به‌رو بودن با مشقت‌های زندگی يك نقاش، با ایمانی برجا و وفاداری راستین به انقلاب و جمهوری اسلامی مشغول نقاشی‌اند - منوچهر صفرزاده و بهرام دبیری. به امید این که تصویرهای چاپ شده همراه این نوشته جزئیات محتوی را نشان دهد، کلاً می‌گویم که هر دو نقاش یکی از بهترین پرده‌های هنری خود را در یکی از مناسب‌ترین محیط‌ها ارائه داده‌اند. هر دو پرده سرشار است از امید مستضعفان به رهبری امام و آمادگی و از جان‌گذشتگی‌شان در اجرای کار سازندگی. حرکت هر دو پرده از طرف راست است به طرف چپ، از توجه به شهر تا توجه به ده، از اهمیت مستکبرین به اهمیت مستضعفین. رنگ‌های هر دو پرده روشن است و روح-بخش. صفرزاده از تمام اندوخته‌ها و حتی از تجربه‌های ذهن گرایانه سابق خود برای بیانی زنده و پویا بهره گرفته است. اغراق و استیل او در اندام‌ها کمتر و گرایش به واقع‌گرایی بیشتر شده است، دبیری هنوز در حالت نیمه تمام بر يك نواختگی چهره‌ها بخصوص تشابه نیم‌رخ‌ها به هم و سطوح کم تحرك فائق نشده ولی فضای شاعرانه و پر تخیل او دیگر روشن‌فکرانه یا طنزآلود نیست. دشت‌ها و مزارع خوش ترکیب، روستاهای



خالی از جوان ولی سرشار از عواطف، پرده را بسیار موفق کرده است. از حرف‌های خودشان، از رابطه‌شان با مردم در حین نقاشی در چنین محیطی بنویسیم:

### منوچهر صفرزاده:

«محیط بسیار دوست‌داشتنی است. روزی در حدود هزار نفر از دهاتی‌ها به تهران می‌آیند و می‌روند. مردم دهات این نقاشی را آسان‌تر می‌پذیرند. با صداقت حرف می‌زنند. ایرادهای بجا می‌گیرند. با عبارات «خسته نباشی»، «زننده باشی» «دستت درد نکند» ما را مدام تشویق می‌کنند. چند روز پیش دو نفر اینجا سفره پهن کردند. نان و پنیر و ماست نهارشان بود. مرا هم دعوت کردند. ضمن صحبت یکی‌شان گفت، «خوب آقا اینجا من می‌بینم که امام پشتش را به طاغوت کرده و رویش را به ما، ولی دارد به ما چیزی می‌گوید و این را من نمی‌فهمم که امام چه می‌گوید؟» «قبل از من دومی جواب داد، خوب معلومه امام به ما چه می‌گوید، می‌گوید من امیدم به شماست.» دیدم به جای جواب قلمبه‌ای که در ذهنم آماده کرده بودم جواب او چه توضیح ساده و خوبی بود. بعد از آن شد جواب خود من به همین سؤال. کار کردن در میان مردم واقعاً چقدر زیباست. من فکر می‌کنم وقتی که مسائل‌شان را برایشان تعریف می‌کنی لذت می‌برند. می‌آیند و می‌ایستند و با حضورشان سرنوشت نقاشی را تعیین می‌کنند. تا موقعی که شباهتی را در نیآورده‌ای یا ناتمام مانده ایراد می‌گیرند. با سکوت‌شان که علامت رضاست تحسین خود را نشان می‌دهند و می‌فهمی که کارت را انجام داده‌ای این جاست که حس می‌کنی وقتی می‌گفتند، «مردم هنر نمی‌فهمند» چه انعکاس معینی از نابخردی بود. روشنفکرانی هم می‌آیند و همان حرف‌های در گالری‌ها را می‌پرسند، که منظور از این نقاشی چیست، چرا این رنگ را به کار بردی، چرا پشت سر امام رئیس‌جمهور را نکشیده‌ای؟ ولی من با آن‌ها کاری ندارم و اغلب جواب‌شان را دیگران می‌دهند. برای من این‌جا مدرسه‌ای است. با کاسب‌ها و کارگران ترمینال آشنا شده‌ایم. یک قهوه‌چی خودش به موقع بدون یادآوری چای ما را می‌رساند. خلاصه خیلی خوب است.»

**بهرام دبیری** در اوائل حرف‌هایش احساساتش را پشت پرده شوخی پنهان می‌کند و می‌گوید:

«اولین حسی که به من دست می‌دهد این است که این‌جا در حال نقاشی هزاران طوطی در قفسند. راستی چقدر این مردم تخمه می‌شکنند! مرا هم مجبور کردند روزی چند مشت تخمه بشکنم. در عمرم این همه تحسین و تمجید نشنیده‌ام. پر از سخاوت و مهربانی‌اند. تشکر می‌کنند و ما را دعا می‌کنند. کار ناتمام را حس نمی‌کنند. هی می‌پرسند چرا این صورت چشم ندارد؟ چرا این چشم کور است؟ به چهره امام حساسیت عجیبی دارند و در اوائل به این پرچم ایران بالای سر این شهید حساسیت نشان می‌دادند که چرا آرم جمهوری اسلامی نداشت. از گروهک‌های سیاسی می‌آیند و اذیت می‌کنند. یکی‌شان می‌پرسید: چرا این‌جا نقاشی می‌کنید؟ گفتم پس کجا؟ گفت دانشگاه. گفتم چرا؟ گفت، چون دانشگاه محیط سیاسی است نه اینجا. گفتم، خیر برادر سیاست اینجا است، دست کم نگیر.»

بزرگ‌ترین تعریف از آخوند جوانی بود که گفت: «صورتگر چین باید از شما یاد بگیرد.» می‌بینید مبالغه هم می‌کنند.

## خرج و زمان

روزی که من به آن‌ها سر زدم، روز هفدهم کارشان بود. در روز با معدل ۵ ساعت کار کرده بودند، می‌گفتند:

«ده روز دیگر کار به همین منوال تمام خواهد شد. این نقاشی‌ها را شهرداری تهران به ما واگذار کرده است. به ما فقط خرج مصالح می‌دهند. در ابتدا سه‌هزار تومان به ما داده‌اند که شاید مزدکار هم بدهند.» مساحت هر پرده در حدود ۲۰ متر مربع است. «رئیس و کارمندان ترمینال در تسهیل کارمان کمک‌های معنوی زیادی کرده‌اند. بعد از مردم، برادران انجمن اسلامی بهترین مشوق ما بوده‌اند.»

## حرف‌های کلی

همانطوری که خود نقاشان حس کرده‌اند، این دو پرده نقاشی در راه

رفت و آمد مردم در چنین محل مناسبی، رضایت و خشنودی همه را جلب کرده است و آقایان صفرزاده و دبیری، توانائی خوبی نشان داده‌اند که رنگ و تصویر به فضاهاى باز و عمومى تعلق دارد، که نقاشى یکی از راه‌هاى خوب در بازتاب انقلاب و حفظ شور انقلابى است. این خود يعنى مستحکم‌تر کردن هنر نقاشى دیوارى که از دستاوردهاى دوران انقلاب و یکی از بهترین راه‌هاى مردمى کردن هنر است. در بیان مضامین اقتصادى و اجتماعى بزرگ مى‌توان یادآور شد که این دو نقاش مى‌توانستند و شاید مى‌بایستى با جامعه‌شناسان و اقتصاددانان مشورتى کرده باشند تا مبادا بر احساسات و بیان زیبائى‌شان بعد از این‌همه زحمت ایرادى در کل وارد باشد که خود نقد و بررسى خارج از ابعاد این مقاله را مى‌طلبد.

بعد از خارج شدن از ترمینال چشمم به پارچه سفیدی مى‌افتد که بر آن این جمله امام را نوشته‌اند:

«این آزادی، این استقلال حفظ و نگهداریش زحمت دارد.»

واقعاً زحمت دارد ولی این دو نقاش به ما مى‌گویند: «به زحمتش

مى‌ارزد.»





كارم حسين جمال

# از تنگنای جبر به فراخنای اختیار

احسان طبری

جان پرور است قصه ارباب معرفت  
رمزی برو پیرس و حدیثی بیا بگو!

حافظ

یکی از علاقه‌های نویسنده این سطور - علاقه‌ای که مسلماً برای آن شریکان فراوانی وجود دارد - خواندن تاریخ است. متون کهن و یا بررسی‌های امروزین درباره تاریخ ایران و جهان که داستان واقعی و مشخص‌زیست انسان‌ها در این «سرای دودر» است، سرشار است از صفحات عبرت‌انگیز و آموزنده: سقوط و عروج انسان‌ها، غرور آنها در ظفرمندی‌های سپری و یأس آن‌ها در دوران‌های ادبار بخت و ضربات سرنوشت، امواج خشماگین جنگ‌ها و انقلاب‌ها، برخورد خردکننده و زلزله‌انگیز اقوام و قبایل، نور-های خیره‌کننده نبوغ‌ها، اختراع‌ها، اکتشاف‌ها، فاجعه‌ستم‌گری‌های خون‌آلود و قربانیان این ستم‌گری‌ها، سیر دائم ولو بطنی نیروهای مولده و مناسبات تولید، تبدیل امری به ظاهر تصادفی به رویدادی قانونی، زوال قدرت‌های زرنگار و پرنخوت، نقش شگرف شخصیت‌ها و پیچ و خم حیرت‌انگیز روانی بازیگران صحنه تاریخ، تبلور تدریجی نظام‌ها و فروپاشیدن آن‌ها در زیر پتک زمان و امثال آن. تاریخ چنان تنوعی می‌آفریند که تنها باید دانست و از آن آگاه شد. همه انسان‌ها و همه رویدادها و همه صحنه‌ها در آن یگانه است. درعین وجود ثبات نسبی مختصات عام بشری به عنوان يك نوع بیولوژیک، نقشی که هر انسان جداگانه در روند تاریخی ایفاء می‌کند تکرار-

ناپذیر است.

مهم‌ترین قانون‌فراگیری که از این پویه بهت‌انگیز حوادث و اشخاص می‌توان بیرون کشید آن است که انسان با غلبه دردناک و تدریجی بر جبر قوانین طبیعی و اجتماعی، اختیار و آزادی خود را گره به گره و گام به گام تسخیر می‌کند تا روزی که سرانجام عضو آزاد و مختار یک بشریت متحد و مختار و آزاد باشد.

لازمه این سلوک، کار و مبارزه و تلاش معرفتی است. اختیار، جبر شناخته شده است. تا شما نمی‌دانید که چرا بیمار می‌شوید، چرا در اسارت اجتماعی بسر می‌برید، چرا تحولات جوی به زیان کشت و کار شما انجام می‌گیرد، تا شما از خواص اشیاء و پدیده‌ها بی‌خبرید و راز نظامات متبلور اجتماعی و سنت‌ها و آداب و رسوم و عرف و عادات را نگشوده‌اید، همه این نیروهای مرموز و خودسر، بر شما تسلطی استبدادی و تحمیلی اعمال می‌کنند. ولی انسان می‌تواند پدیده‌ها را رام کند و آن‌ها را به خدمت بگیرد. برق خرمن‌سوز را به چراغ خانه روشن‌ساز بدل نماید. راز جنگ و استعمار و بهره‌کشی را بیابد و با آن‌ها از راهش برزمد و آن‌ها را به سود خود تغییر دهد و غیره.

این روند شناخت قوانین طبیعت و جامعه و سپس رام کردن آن‌ها و استفاده از آن‌ها به سود بشر، اگر به عظمت دامنه عمل توجه کنید، روندی بسیار بسیار طولانی و تدریجی است که با عمل تراکمی (کومولاتیف) و تلفیقی (انتگراتیف) و طی مراحل (ستادیال) همراه است و از بالای این هفت-خوان‌های درچیده و پیچیده، هر نبوغی هم که در سرشت جوینده باشد، با جهش افلاکی نمی‌توان گذشت.

در هر دوران انسان با دیواری عظیم و خارا ئین از شرایط مقدر طبیعی و اجتماعی عصر و عمر خود روبرو است که با کلند تدبیر و جستجو و مبارزه و تلاش تنها می‌تواند آن‌را بخرشد و بترشد تا سرانجام در آن حفره‌ای پدید آورد. تازه خود را با دیوار دیگری روبرو می‌بیند که اگرچه از دیوار پیشین رخنه‌پذیرتر است ولی به هر جهت رادع دیگری است در سر راه او، و نسل پیر باید کلند تدبیر را به نسل نوخیز بدهد تا او در این دیوار رخنه‌ای تازه پدید



کند. سرانجام روزی می‌رسد که دیواری نماند و عرصه دل‌انگیز معرفت و آزادی انسان تا افق بی‌انتها دامن گسترد و زیستن و کار از رنجی که بود به لذتی روحانی و معنوی بدل شود:

بار دیگر از ملک‌پران شوم  
آنچه اندر وهم ناید آن شوم

نسل‌های فراوان گذشته و امروز وقتی در بن‌بست تاریخ گیر می‌کنند و جبر و جباریت قوانین طبیعی و اجتماعی آن‌ها را زیر ضربت می‌گیرند، گاه تصور می‌کنند می‌توانند اعجازی روی دهد و آن‌ها از بند وجود خود و دوران خود بجهند. اگر اعجازی روی دهد فقط در حد معین و آن هم نتیجه کار و بیکار است.

انسان آگاه و مسئول می‌داند که او فرزند عصر خود است و تنها با شناخت عصر خود و با قبول تمام مختصات این عصر که زمان به او ارمغان کرده، می‌تواند به وظایف ویژه انسانی خود قیام کند. او قادر نیست عصر خود را نادیده گیرد. او قادر نیست عصر خود را در زندگی خود بلااثر سازد. او تنها می‌تواند این عصر را به سمت تکاملی سوق دهد، تازه اگر تمام نیروی خود را بی‌دریغ و خردمندانه در این راه صرف کند، والا باید در پس باروی سنگین و عظیم عصر، اشکبار و نوحه‌گر زندگی را بسر برد. و این تحول که او با تلاش جان‌سوز ایجاد می‌کند نمی‌تواند چیزی جز گامی ناچیز باشد.

باری در زندگی هر عصر بن‌بست‌ها و تنگناها فراوان است که گاه تمام عمر یک نسل و یا چند نسل را می‌بلعد. برای مجسم شدن مسأله مثال‌هایی از تاریخ اروپا که در قرون اخیر غنی‌تر از تاریخ دیگر نقاط است می‌آوریم:

در قرن شانزدهم نفوذ هوگه‌نوت‌ها (پرتستان‌های کالوینیست) که برخی از آن‌ها حتی شعار جمهوری را مطرح می‌کردند در فرانسه به حدی بود که به نظر می‌رسید پیروزی بر خانواده‌های سلطنتی و استبدادی **والوآ و گیز و آنگولم** دیگر دم‌دست است. ولی جامعه علی‌رغم همه مبارزات برای این تحول هنوز نصیج یافته نبود. در حادثه خونین «سن بارتلمی»، در ظنین

ناقوس‌های کلیساها، هزاران هزار هوگه نوت (حتی کودك شیرخوار) در شهر و ده قطعه قطعه شدند و سرانجام جامعه خود را به آغوش سلسله بوربن رها کرد. هنوز می‌بایست زمانی بس دراز بگذرد و هانری چهارم و لوئی سیزدهم و لوئی چهاردهم و لوئی پانزدهم و لوئی شانزدهم دمار از روزگار دهقان‌ها و کارگران و پیشه‌وران و بازرگانان و روشن‌فکران فرانسوی بکشند و آن‌ها را در میدان‌های صدها جنگ عبث بکشند تا سرانجام فجر انقلاب اجتماعی بر دمد.

تنها لوئی چهاردهم که قله استبداد سلطنتی بود و خود را شاه‌خورشید می‌نامید ۷۲ سال سلطنت کرد! نوه‌اش لویی پانزدهم ۵۹ سال سلطنت کرد! ولترها و روسوها، دیده‌روها و دلباک‌ها و هزاران انسان شریف در محیط مختنق استبداد بوربن‌ها زاییده شدند، قد کشیدند، آرزوهای عالی خود را در میان گذاشتند، پیر شدند، مردند و هنوز بوربن‌ها دست‌بردار از سرتاریخ نبودند. زیرا تاریخ برای جهش از این عصر به عصر دیگر آماده نبود. حتی زمانی که طوفان عظیم انقلاب کبیر فرانسه در گرفت و تا قله بلند ژاکوبینیسم پیش رفت، تازه ناپلئون توانست با کودتای ترمیدور این طوفان را خاموش و امپراطوری استبدادی را احیاء کند... ای تاریخ پر حوصله و دراز نفس! عمر کوتاه آدمی و آرزوهای شعله‌ورش در مقابل سیر سنگ پستی تو چه غم‌انگیز است!

چگونه می‌توان از بند زمان خود جستن کرد؟ با هیچ وردی و معجزه‌ای ممکن نیست! شخص يك بار دیگر گالیله‌ئو گالیله‌ای را به یاد می‌آورد. کوپرنیکوس (۱۴۷۳-۱۵۴۳) علی‌رغم هیئت بطلمیوسی، گفت که این خورشید است که در مرکز جهان است، نه زمین و کتاب او به نام **درباره انقلاب مدارك آسمانی** در اروپای آن روزگار صدا کرد، بعدها کپلر نظریات او را تکمیل نمود. سپس گالیله آمد و بدین نظریات دل سپرد و تصور می‌کرد که پاپ‌نوربان هشتم که به روشنفکری و دانشمندی شهرت و نسبت به او روشی دوستانه داشت، هیچ‌گونه دشواری در کار علمی برایش پدید نخواهد آورد. ولی غافل که پاپ‌گرفتاری‌های دیگر داشت. آن‌ایام موج پرتستان‌تیسیم آلمان و انگلستان و فرانسه و اسکاندیناوی را گرفته بود. پاپ وقت و امکان

نداشت که «لیبرال‌منشانه» و «روشن‌فکرانه» رفتار کند. گالیله که استادی در شهر پادوا بود با خوش‌بینی نسبت به حسن نیت پاپ در سال ۱۶۲۴ در سن شصت‌و‌اند سالگی به رم آمد تا درباره کتابش (به نام **بحثی درباره سیستم بزرگ جهان**) با وی سخن گوید. شنیده بود که پاپ از این کتاب که در تأیید هیئت کوپرنیک و کپلر بود خشمناک است. در ۱۲ آوریل ۱۶۳۳ پس از شش مذاکره طولانی با پاپ، سرانجام تصمیم نهایی برای دادرسی گالیله در دادگاه انکیزیسیون (تفتیش عقاید) با حضور ده کاردینال از سلك دمی-نیکن اتخاذ شد. گالیله مجبور بود از نظریه کوپرنیک دفاع کند ولی در آن دوران این تئوری هنوز نقاط ضعفی داشت و کاردینال‌ها نمی‌توانستند تصور کنند چگونه زمین هم‌به‌گرد خود وهم به‌گرد خورشید می‌گردد و حال آن که کسی در اثر این چرخش از روی آن به‌خارج پرتاب نمی‌شود و یا اگر سنگی را به زمین رها کنند به‌شکل قائم فرود می‌آید. برای آن که گالیله در اعتراف به‌خطا تردید نکند دستگاه‌های شکنجه را به او نشان دادند. پاپ (که نام اصلی‌اش مانه‌ئو یاربرینی بود) با برادر و برادرزاده خود در محاکمه حضور یافت. سرانجام گالیله، پیر هفتادساله اعتراف‌نامه‌ای نوشت که آغاز آن چنین است: «من گالیله‌و گالیله‌ئی، فرزند مرحوم وینچنزو گالیله‌ئی، اهل فلورانس، هفتادساله، که شخصاً در این دادگاه حضور دارم، در برابر شما کاردینال‌های محترم و معزز که مفتش عقاید علیه ضلال الحادآمیز در سراسر جمهوری مسیحی هستید زانو می‌زنم و انجیل مقدس را که در برابر من است با دستان خود به‌قصد قسم لمس می‌کنم و سوگند یاد می‌کنم که همیشه به عنایت ذات‌باری به همه و هرچیزی که کلیسای مقدس کاتولیک و حواریون مقدس موعظه کرده و آموخته‌اند، مؤمن بوده و خواهم بود.» اعتراف‌نامه طولانی است و در متن آن به‌شکل مشروح نظر کپرنیک انکار و تقبیح و نظر بطلمیوس تصدیق و تقدیس می‌شود و سرانجام به عنوان امضاء می‌نویسد: «گ. گالیله‌ئی مفاد فوق را با قید سوگند به‌دست خود نوشته است.» سپس او را به‌حال خود گذاشتند تا در سال ۱۶۴۲ در ۷۶ سالگی، هنگامی که نابینا بود، جهانی‌را که نتوانست در آن سخن علمی مورداعتقاد خود را بگوید و با سینه گشاده در آن تنفس کند برای همیشه ترك گفت.

ولی تاریخ پیر در مسیر خود عنود است. حقیقت مانند پروری شعر جامی تاب مستوری ندارد و اگر در را به رویش ببندی سر از روزن بر خواهد آورد.

در همان سال مرگ گالیله ایساک نیوتن تولد یافت. درست مانند این

شعر زیبای خاقانی:

چون فلک دور سنائی در نبشت آسمان چون من سخن گستر بزاد  
بسوحنیفه اول شب درگذشت شافعی آخر شب از مادر بزاد  
پاپ تنها با سخت گیری‌های متعصبانه خود نهال رنسانس علم و هنر  
را که در اسپانیا و ایتالیا روئیده بود پژمرانید. دکارت در همان ایام راه سوئد  
را در پیش گرفت تا خود را از دسیسه مفتشان عقاید برهاند. آلمان و  
انگلستان و اسکاندیناوی و سپس تا حدی فرانسه به مرکز رشد علم و هنر و  
فلسفه و شعر و فن و بازرگانی و کشورمداری مبدل شدند. ریشه خلاقیت در  
ایتالیا خشکید. در همین روزگار بود که قاره آمریکا کشف شد و مدیترانه  
(که آن را مرکز عالم می‌دانستند و باعث رونق بنادر ایتالیا بود) از مرکزیت  
افتاد و این نیز مزید بر علت شد تا اسپانیا و ایتالیا بیشتر در سایه فروروند.  
باری هرچه گالیله در میهن خود تحقیر دید، سر ایساک نیوتن در کشور خود  
تجلیل شد و ۸۶ سال با احترام زیست و قانون جاذبه و تئوری تجزیه نور  
را به میان آورد و سرانجام به ریاست «جامعه پادشاهی = رویال سوسایتی»  
رسید و لقب «شوالیه» (Knight) به او داده شد (لقب مهم نیست، مقصود  
برخورد جامعه به اوست).

به قول کلیله و دمنه این مثال‌ها را از تضاعیف تاریخ بدان آوردیم  
تا از تنگناهای موقت جبر زمان سخن گوئیم. اگر روزی گالیله مجبور  
بود آن «دادگاه» سراپا جهل و عصبیت و تحقیر را تحمل کند، دانش مورد  
علاقه او امروز به اوج عیوق رسیده است. بشر در جاده کسب آزادی و  
اختیار، بسط معرفت، احراز قدرت خلاقه بسی پیش‌رانده است. باستیل لوئی  
چهاردهم مدت‌هاست ویران و آتش‌دادگاه‌های انکیزیسیون دیری است خاموش  
شده است، ولی جهان ما هنوز باید بندها و زنجیرهای فراوانی را بگسلد،  
دیوارها و باروهای بسیار را در هم شکند تا به چمنزار فراخ اختیار برسد.  
ولی آنچه که امیدبخش است، سیر ظفرنمون عدالت اجتماعی و حقیقت

علمی است که با چشم دیده می‌شود و جای هزاران و صدها هزاران فرج و امید را باقی می‌گذارد.

زمانی لوئی چهاردهم که خود را «پادشاه خورشید» می‌نامید می‌گفت: «دولت یعنی من!». همین‌چندی پیش محمدرضا پهلوی در کشور ما مدعی بود که با شور مستقیم با خدا ایران را اداره می‌کند و گویا صاحب رسالت آسمانی است! ولی انقلاب تازیانه صاعقه‌آسای خود را بر مغز این قلتبانان و امثال آن‌ها کوفت و بازهم خواهد کوفت. در کشور ما نیز اینک شمس تحول دمیده است و نور و هوای تازه به سراغ کسانی خواهد آمد که در تنگناها و بن‌بست‌های تاریخ رنج اختناق و درد حقارت را تحمل می‌کنند: دیر یا زود، به سراغ خود آن‌ها یا به سراغ گورشان خواهد آمد ولی به هر جهت خواهد آمد.





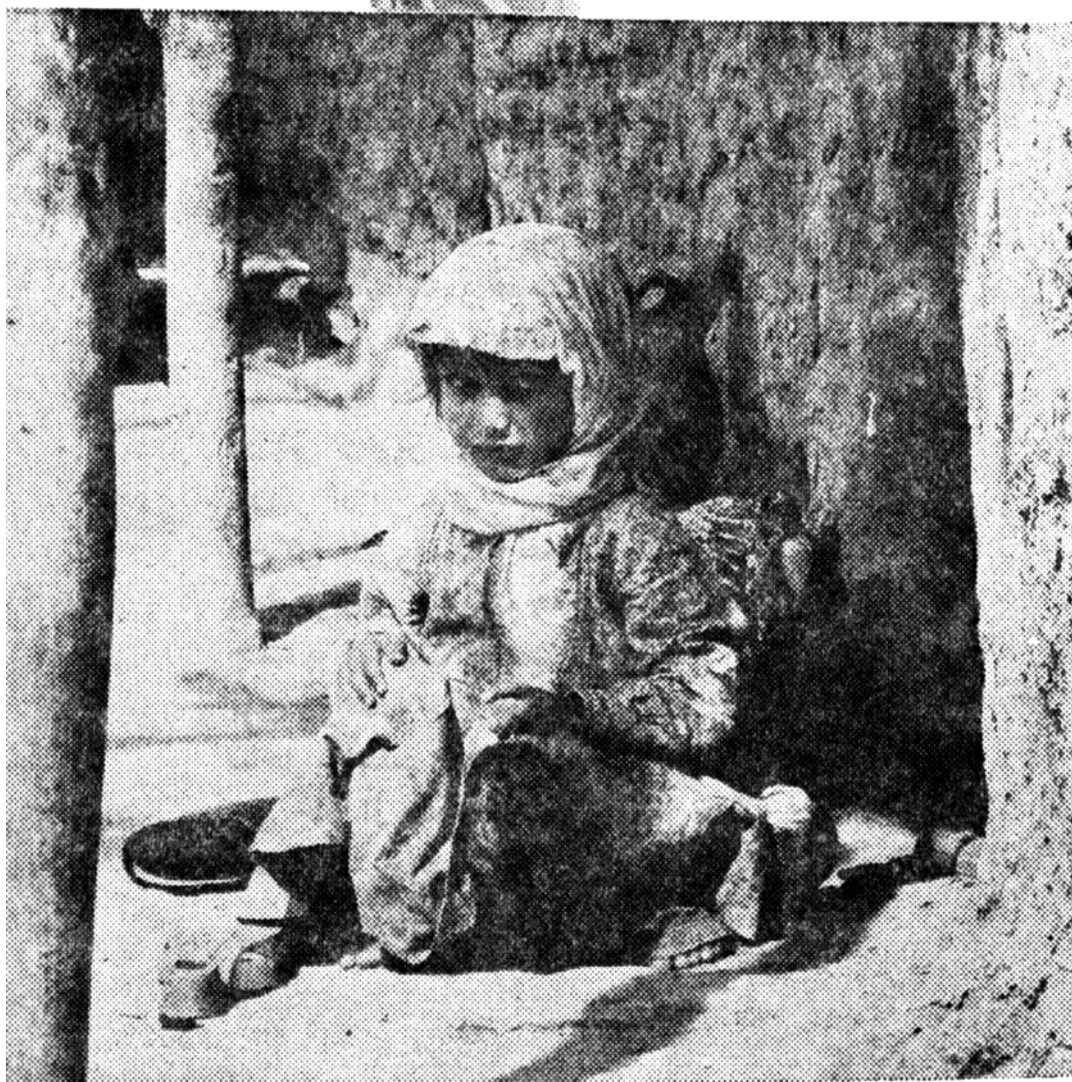
مجله عکس:

رودان

از توابع بندرعباس

زمان عکس برداری:

سال ۱۳۵۵



مجله عکس:

درتوم

از توابع بجنورد

زمان عکس برداری:

سال ۱۳۵۴

عکس‌ها از بهروز رشاد

# بازگشت

ژاله

کوچه همان کوچه است و شهر همان شهر  
کوه همان کوهسار و نهر همان نهر  
بیشه همان جا و زنده رود همان جا  
گنبد و گلدسته و مناره زیبا  
هست همان سان حماسه ابدیت

بانگ بلند اذان و قدرت ایمان  
نام امام و جهاد و جنبش و عصیان  
بر در و دیوارها هزار شعار است  
شهر پس از انقلاب، گرم به کار است  
شهر هنرمند، شهر صنعت و پیکار  
شهر گرفتار فقر و ثروت بسیار  
خنده فیروزه‌ها و رقص طلاها  
در پس ویتترین و در هیاهوی بازار  
تازه‌تر از باغ‌های صبح بهاران  
باغ گل قالی است و نقش قلمکار  
میوه فراوان کنار کوچه و میدان  
چشم پر از بهت بچه‌های گرسنه  
بوی دل‌انگیز نان تازه خوشرنک  
ساحل زاینده رود و جمع جوانان  
هی خبر از جبهه‌ها و هی خبر از جنگ  
جنگ که نابود باد روحش و نامش

آن همه خون و خرابه باد حرامش!  
باز چراغان شود به یاد شهیدان  
پنجره‌ها، دکه‌ها کنار خیابان  
یک سو آوارگان جنگ تبه‌کار  
یک سو مردان دل سپرده به پیکار  
در ره حفظ وطن تفنگ به دوشند  
عازم و عاصی و خشمگین و خموش اند

\*\*\*

طرح پر افسون شهر و پرتو مهتاب  
رود همان رود و آب رود نه آن آب  
دخترک نوجوان شهر کجا رفت؟  
سوخت و شد دود و دود او به هوا رفت  
یا که چو مرغی از آشیانه پرید او  
رفت و دگر روی آشیانه ندید او  
یا که پس از سال‌های دوری و پرواز  
آمده اکنون به سوی لانه خود باز؟  
پرسه زنم کو به کو و خانه به خانه  
از همه گیرم سراغ کم شده‌ام را  
گویند او بود و شادی دل ما بود  
سایه آن دختر جوان همه جا هست  
که سر آن کوه و گه به ساحل این رود.  
می‌دود او با شتاب اینجا، آنجا  
می‌رود او جستجوکنان سوی فردا

\*\*\*

دخترک نوجوان شهر، کجایی؟  
پیش بیا ما دو آشنای هم هستیم  
همره و هم روح و هم نوای هم هستیم  
سرخ‌ری روی تو چین چهره من شد  
عمر من و تو فدای عشق وطن شد  
وه، که چه خرسند و سر بلندم از این کار!



دوره تاراج و تاج، گزمه مکار  
خواست که برگردم و چو بنده شوم من  
نزد وطن، خوار و سرفکنده شوم من  
گوش نکردم به حرف پر خطر او  
تا نشوم دود و دوده شرر او  
درد وطن ماند و رستگاری وجدان  
با دل پر اشتیاق و دیده بیدار...

گرچه همه عمر من به رنج سفر رفت  
هیچ نگویم که عمر رفته هدر رفت

خوب. برو دخترم خدات نگهدار!  
من به که گویم برو؟ تو دیر زمانی است  
رفته‌ای و هیچگاه باز نگردی  
آی جوانی، جوانه‌ای که شکفتی  
در پسرانم که میوه‌های من استند  
رفتی و من می‌روم. چه جای تأسف؟  
این همه جان جوان چو جای من استند  
بوده چنین تا که بوده است زمانه  
جا به گل و لاله داده است جوانه

باز من و آسمان صاف صفاهان  
این همه چشم پر انتظار درخشان  
دیدن یار و دیار آرزویم بود  
شکرگزارم که زنده ماندم و دیدم  
با همه دیری به آرزوم رسیدم  
اینک آغاز هستی من و شعرم  
رشد و شکوفایی نهال امیدم

# موسیقی ملی روسیه در قرن نوزدهم

هوشنگ کامکار

یکی از برجسته‌ترین عوامل در موسیقی دوره رمانتیک، توجه هرچه بیشتر به موسیقی ملی بود که در سرتاسر قرن نوزدهم به شیوه‌های مختلفی در آثار آهنگ‌سازان مطرح شد. در اوایل قرن، یک جریان ملی‌گرایانه در جامعه آلمان ظهور کرد که سبب توجه خاص به موسیقی محلی در آوازاها و دیگر انواع موسیقی آن کشور گردید. برامس، شوپن و لیست از جمله آهنگ‌سازانی بودند که از عوامل موسیقی فولکلور به نحوی در آثارشان استفاده کردند، ولی در چهارچوب قواعد کلاسیک گذشته.

«جریان ملیت‌گرایی نو» که بعد از سال ۱۸۶۰ رواج یافت، برخلاف «ملیت‌گرایی کهنه» اوایل قرن از یک سنت قدیمی و استوار برخوردار نبود. جنبش ملیت‌گرایی نو برای رهایی بخشیدن موسیقی از زیر سلطه عوامل خارجی دستاویزی شد و در این راه موسیقی‌دانان ملل مختلف از موضوعات ملی در اپراها و پوئم - سنفنی‌هایشان استفاده کردند. موسیقی فولکلور هر کشوری جمع‌آوری شد و انتشار یافت و به‌طور قابل ملاحظه‌ای در آثار آهنگ‌سازان بکار گرفته شد. اولین کشوری که جریان ملیت‌گرایی در آن ظهور کرد و بعدها در آن جا به حد کمال خود رسید روسیه تزاری بود.

تا قبل از سال ۱۷۵۰ فعالیت موسیقی در روسیه، به‌جز موسیقی فولکلور، محدود به آوازهای کلیسایی بود که از قرن‌ها پیش به‌جای مانده بود. در دوران کاترین دوم (سلطنت از سال ۱۷۶۲ تا ۱۷۹۶) موسیقی در سنت - پترزبورگ که از مهم‌ترین مراکز هنری به‌شمار می‌رفت در دست آهنگ-

سازان مهاجر فرانسوی، آلمانی (جان فیلد J. Field) و به خصوص ایتالیائی از جمله مانفردینی (F. Manfredini)، گالوپی (B. Galuppi)، پائیزیلو (G. Paisiello) بود. اولین آهنگ سازان روسی ماکسیموس - برسوفسکی (M. Beresovsky ۱۷۷۷-۱۷۴۵) و دیمیتری بورتنیانسکی (D. Bortniansky) و فومین (E.I. Fomin) سبک اپرای ایتالیائی را نزد آهنگ سازان خارجی تحصیل نمودند، به نحوی که عوامل موسیقی ایتالیائی در آثار این آهنگ سازان تأثیر فراوانی گذاشته بود. بطور کلی به دلیل حاکمیت موسیقی مغرب زمین در دربارهای روسیه تزاری موسیقی ملی مدتها مطرود ماند و چندان توجهی بدان نشد. برای نمونه در میهمانی‌ها و مجالس سلطنتی که در حدود سال‌های ۱۷۳۰ برپا می‌شد فقط اپرا بوفای ایتالیا، اپرا کمیک فرانسوی و زینگ اشپیگل آلمانی به روی صحنه می‌رفت. قابل توجه است که حدود ۳۵۰ اپرای تصنیف شده اروپائی برای اولین بار در دربار کاترین دوم اجرا شدند.

کاترین سعی کرد با ترغیب آهنگ سازان مهاجر دربارش «اپرای ملی» را به زبان روسی و با استفاده از قواعد موسیقی غربی ایجاد کند، ولی دیگر شاهزادگان عموماً هیچ گونه کمکی به اعتلای موسیقی جدید روسیه نکردند. در این زمان بود که آوازهای فولکلوریک روسی بتدریج در آثار آهنگ سازان بومی و خارجی ولی در چارچوب قواعد موسیقی «کلاسیک» ظاهر شدند و حتی آهنگ سازان بزرگی چون بتهوون از یک تم فولکلوریک روسی به نام (Hymn to the Tsar) در قسمت تریوی موومان دوم کوارتت اپوس ۵۹ شماره ۲ به نام «راز موفسکی» استفاده کرد (بعدها این تم توسط موسورگسکی در اپرای بوریس گودنف به کار گرفته شد) مثال صفحه بعد میزان ۵۰ از صحنه تاج گذاری اپرای بوریس گودنف است که تم فوق را در بخش سوپرانو می‌توان مشاهده کرد.

اما تا آنجایی که مداوک نشان می‌دهد، جریان اصیل تاریخ موسیقی ملی روسیه از سال ۱۸۳۶ با اپرای زندگی تزار اثر میخائیل گلینکا (M. Glinka) (۱۸۵۷-۱۸۰۴) آغاز گردید که در آن برای اولین بار

مثال ۱. میزان ۵۰ از صحنه تاج گذاری بوریس گودنف

*Moderato*

کادانس سداک

از موسیقی فولکلور روسی با رنگ محلی خود استفاده شده بود. موفقیت این اثر محرکی برای تضعیف دومین اپرای وی به نام «روسلان و لودمیلا»

واپرای روسالکا اثر الکساندر دارگومی جسکی (A. Dargomyzhsky) (۱۸۱۳-۱۸۶۹) شد که هر دو موسیقی دان حیات تازه ای به موسیقی ملی روس بخشیدند. شیوه این آهنگ سازان بعدها توسط موسرگسکی (M. Mussorgsky) (۱۸۳۹-۱۸۸۱) و بورودین (A. Borodin) (۱۸۳۳-۱۸۸۷) و ریمسکی کورساکف (Rimsky-korsakov) (۱۸۴۴-۱۹۰۸) ادامه یافت و کاملتر شد.

بطور کلی در قرن نوزدهم دو مکتب مهم موسیقی در روسیه وجود داشت: نخست مکتب آن دسته از آهنگ سازانی که بشدت تحت تأثیر موسیقی ملی بودند که از مهم ترین این آهنگ سازان گلینکا و «گروه پنج نفری» (بالاکیرف Balakirev، بورودین، سزارکسوئی C. Cui، موسرگسکی، کورساکف) را می توان نام برد؛ دوم مکتب آهنگ سازانی که تحت تأثیر موسیقی کلاسیک اروپای مرکزی بودند و توسط دو برادر به نام های آنتوان و نیکولای روبینشتاین (Anton and Nicholas Rubinstein) بنیان گذاشته شد. از کارهای مهم این دو برادر تأسیس دو کنسرواتوار بود که اولی در مسکو توسط نیکولای و دومی در پترز - بورگ توسط آنتوان بنیان گذاشته شد. مهم ترین شاگردانی که در کنسرواتوار مسکو فارغ التحصیل شدند عبارتند از چایکوفسکی و بعدها سکریابین و راخمانینف و درخشان ترین چهره های موسیقی چون استراوینسکی در کنسرواتوار پترزبورگ نزد ریمسکی کورساکف به تحصیل پرداختند. کنسرواتواری که نیکولای و شاگردانش چایکوفسکی و راخمانینوف بنا نهادند مکتب موسیقی رمانتیک روسیه را تشکیل می داد که آهنگ سازان آن را «سنت گرا» می نامیدند زیرا که پای بند سنت های کلاسیک موسیقی مغرب بودند. در حالی که کنسر - واتوار آنتوان و آهنگ سازانی که از آن جا فارغ التحصیل شدند، «پیشرفته و تجربی» نامیده می شدند.

همان طور که ذکر شد مهم ترین آهنگ سازان ملی روسیه «گروه پنج نفری» بودند که از میان آن ها به جز بالاکیرف همه موسیقی دان هایی آماتور بودند. این دسته از آهنگ سازان برای دستیابی به یک سبک موسیقی کاملاً ملی روس اصول و قواعد مرسوم هارمونی کلاسیک ها را نادیده گرفته و

بیشتر به استفاده از فن کنترپوان پرداختند. «گروه پنج نفری» با بکارگرفتن عوامل مختلف موسیقی فولکلوریک مانند ریتم، ملودی، هارمونی مدال و فرم، راه جدید خود را پیدا کردند و همانند پوشکین و گوگول که داستان‌های فولکلوریک را اساس کار خود قرار می‌دادند، موسیقی محلی نیز خواه به صورت اصیل و خواه به صورت تغییر یافته‌اش بنیان تصانیف آهنگ‌سازان ملی روسیه را تشکیل داد.

بالاکیرف که تنها آهنگ‌ساز حرفه‌ای «گروه پنج نفری» بود بطور مؤثری از ملودی‌های فولکلور در آثارش بخصوص درپوئم - سمفونیک روسیه (۱۸۸۷) و فانتزی برای پیانو به نام اسلاو (۱۸۶۹) استفاده کرده است. بورودین با این که یک شیمیست بود، یکی از چهره‌های درخشان موسیقی ملی روسیه به‌شمار می‌رفت که مهم‌ترین آثار او عبارتند از سمفنی شماره ۲ درسی مینور، کوارتت زهی در «ر» ماژور، سمفنی در مرکز آسیا و اپرای چهار پرده‌ای «پرنس ایکور» که بعدها پس از مرگش توسط کورساکف و گلزونف در سال ۱۸۹۰ تکمیل شد و به روی صحنه رفت. بورودین بطور مستقیم موسیقی و ترانه‌های محلی را در آثارش بکار نبرد ولی ملودی‌هایش شباهت زیادی به موسیقی ملی روسیه دارند. آثار سمفونیک بورودین از لحاظ سبک و بسط و گسترش موتیفی حائز اهمیت فراوان بوده و از لحاظ رابطه تنالیت‌های هر موومان با همدیگر پدیده نوری بشمار می‌آید. به عنوان مثال چهار موومان سمفونی شماره ۳ به ترتیب در تنالیت‌های سی مینور، فا ماژور، رمل ماژور و سی ماژور می‌باشند که برخلاف قواعد کلاسیکی رابطه دوری بین تنالیت‌ها وجود دارد.

در آثار آهنگ‌سازان «گروه پنج نفری» توجه خاصی به رنگ آمیزی ارکستر شده و اکثر آمواسیقی آن‌ها توصیفی می‌باشد که از میان اینگونه آثار سوییت سمفونیک «شهرزاد» اثر کورساکف و «شبی برفراز کوه سنگی»، تابلوهای یک نگارخانه اثر موسرگسکی و فانتزی اسلامی اثر بالاکیرف از شهرت فراوانی برخوردارند.

سویت سمفونیک شهرزاد، شامل چند «لایت موتیف»<sup>۱</sup> می باشد که در ارتباط نزدیک با شخصیت‌های داستان بوده و رنگ آمیزی درخشان ارکستر آن همراه با ملودی‌های مدال و عوامل دیگر موسیقی ملی روس شهرت فراوانی به این اثر بخشیده و تأثیرات مهمی نیز بر موسیقی امپرسیونیست‌ها گذارده است. به طور کلی سبک موسیقی کورساکف رابطی میان آهنگ‌سازان ملی قدیم روسیه و آهنگ‌سازان ملی اوائل قرن بیستم می باشد که در موسیقی شاگردش استراوینسکی گسترش یافت.

ریمسکی کورساکف که یک افسر نیروی دریائی روسیه بود، در سال ۱۸۷۱ در کنسرواتوار پترسبورگ به تدریس آهنگ‌سازی مشغول شد. او نه تنها از موسیقی فولکلور به صورت دست نخورده و اصیل در آثارش استفاده کرد، بلکه ملودی‌های ساخته شده‌اش نیز از رنگ و بوی خاص محلی برخوردار می باشد. همچنین وی به جمع‌آوری و تنظیم ملودی‌های محلی روسی نیز پرداخت.

آثار مهم ریمسکی کورساکف عبارتند از «کاپریچو اسپانیول» (۱۸۸۷)، سویت سمفونیک شهرزاد (۱۸۸۸)، اپرای سادکو (۱۸۹۷)، خروس طلائی (۱۹۰۹) و یک شب ماه مه. با ارزش‌ترین اثری که کورساکف در عالم موسیقی به جای گذاشته است کتاب هارمونی و ارکستراسیون او است که در آن نحوه سازبندی و هارمونی را در موسیقی روسیه بسادگی تشریح کرده است. البته باید توجه داشت که استفاده از ملودی‌های موسیقی محلی به صورت اصیل و دست نخورده آن کار آسانی نبود و سدهای فراوانی را در برابر آهنگ‌سازان ملی به وجود آورد. زیرا که هر آهنگ محلی به تنهایی دارای جوهر و شخصیت ویژه موسیقائی کاملی است که فاقد قابلیت رشد و توسعه موتیفی می باشد، به این ترتیب که اگر یک قطعه موسیقی محلی به موتیف‌های کوچکی تقسیم شود (همانند آثار آهنگ‌سازان بزرگ کلاسیک) و موتیف‌ها در قسمت‌های مختلف اثر به صورت گسترش یافته آن مورد

---

۱. لایت موتیف. Leitmotiv. این واژه برای اولین بار توسط واگنر در اپرا- هایش به کار رفت و آن موتیف کوچکی است در ارکستر که معرف شخصیت، شینی یا ایده‌ای می باشد.

استفاده قرار گیرد، نه تنها خیانتی به خود موسیقی اصیل است بلکه بیفایده نیز می‌باشد. زیرا زیبایی ملودی‌ها در موسیقی مشرق زمین، به کامل بودن جملات و فرازاها بستگی دارد و موتیف‌ها به تنهایی اهمیت چندانی ندارند. حتی اگر ملودی‌های محلی را با تزئینات فراوانی (همچون لیست در راپسودی مجارش) بیامیزیم و ارکستره نمائیم به مثابه آنست که یک روستائی را به انیفورم بسیار مجللی ملبس کنند.

تنها راه ممکن برای تصنیف قطعه‌ای طولانی براساس ملودی‌های محلی توسط گلینکا در قسمت‌های «بالاد فین» (Ballad Fine) و کر ایرانی از اپرای «روسلان و لودمیلا» (Russlan and Ludmilla) طرح‌ریزی شده است. موسیقی این اپرا غالباً از تکرارهای بدون تغییر یا تا حدی متغیر ملودی‌ها در بخش‌های مختلف ارکستر تشکیل یافته که همیشه همراه با زمینه هارمونی و رنگ‌آمیزی موافقی با هر تکرار ملودی است. اغلب ملودی‌های تکراری همراه هارمونی و با ارکستر اسیونی جدید معرفی می‌شوند، به این ترتیب که تکرار ملودی‌ها هر بار در سازهای مختلف سلو بارنگ‌آمیزی ویژه‌ای اجرا می‌شوند. این شیوه به کار بردن ملودی‌ها تأثیرات فراوانی بر آهنگ‌سازان مکتب امپرسیونیسم (دبوسی و راول) به جای گذاشت.

باید توجه داشت که اکثر نقاشان روسی در این زمان به مکتب رئالیسم روی آوردند و این جریان مستقیماً بر دیگر هنرها از جمله موسیقی تأثیر فراوان گذاشت. نزد هنرمندان رئالیست، زندگی توده‌های مردم اهمیت بیشتری یافت و به عبارتی عمل کرد هنر بیان زندگی حقیقی انسان به‌شمار می‌آمد.

اولین آهنگ‌سازی که جریان رئالیسم را در موسیقی به کار برد «دارگومیجسکی» بود که دید حقیقت‌گرای او در بسیاری از آوازاها و اپرایش «روسالکا» به خوبی نمایان است. او در این آثار اصوات موسیقی را جهت بیان مستقیم آوای کلمات به کار برده و برای تأکید هرچه بیشتر بر حقیقی بودن با پیروی کامل موسیقی از انحنای طبیعی کلمات آن‌ها را به موسیقی درآورده است (برخلاف موسیقی آوازی ایتالیائی که در آن موسیقی از متن اهمیت بیشتری دارد).



یکی دیگر از مشخصات برجسته آثار آهنگسازان روسی فقدان مفهوم واحد ساختمانی و فرم اثری می باشد. به این ترتیب که فرم قطعات آنها از اپیزودهای متوالی تشکیل می شود و این بیشتر به خاطر استفاده از ملودی های محلی بود که فاقد قدرت بسط و گسترش موتیفی بوده و لذا آهنگساز اجباراً هر اپیزود را به يك ملودی اختصاص می داد. این شیوه بکار گرفتن فرم های اپیزود وار را در آثار نویسندگانی چون تولستوی، چخوف و پوشکین نیز بخوبی می توان مشاهده کرد. طبیعتاً چنین گسیختگی و انفصال فرمی در بسیاری از اپراهای ملی روسی مانند «روسلان و لودمیل»، «پرنس ایگور»، «سادکو»، اساس ساختمانی را تشکیل داده و تقریباً چندان توجهی به سنت قدیمی تداوم و تسلسل جنبه های نمایشی در آنها نشده است. این گونه فرم های اپیزود وار در موسیقی سمفونیک نیز مورد استفاده قرار گرفته که نمونه بارز آن را در آثارسازی چایکوفسکی که هیچ گونه وحدت ساختمانی بین اپیزودهای مجزا وجود ندارد، می توان مشاهده کرد. باید متذکر شد که اکثر آثار استراوینسکی در قرن بیستم مخصوصاً «پرستش بهار» او تحت تأثیر چنین فرم ساختمانی بوده که در زیر چگونگی آن نشان داده می شود:

$$\left. \begin{array}{l} \text{موسیقی جدیدو} \\ \text{جدید جدید بدون ارتباط با A} \\ \text{بهار «حاصل خیزی} \\ \text{زمین»} \end{array} \right\} \overline{A+B+C+D+E+F+G+H}$$

$$\left. \begin{array}{l} \text{قسمت دوم} \\ \text{«قربانی»} \end{array} \right\} \overline{A+B+C+D+E+F}$$

همان طور که در مثال بالا نشان داده شده است، قسمت اول شامل هشت اپیزود مجزا بوده که هر کدام از لحاظ محتوای موسیقی با یکدیگر متفاوت بوده و قسمت دوم نیز از شش اپیزود مجزای دیگر تشکیل شده که کاملاً با اپیزودهای قسمت اول تفاوت دارد.

بطور کلی موسیقی ملی روسیه در نیمه دوم قرن نوزدهم مستقیماً

بیانگر احساسات و عواطف پاک انسانی بوده و از بافتی ساده برخوردار است. اصوات ارکستری آن برخلاف سبک کلاسیک آلمانی روشن، مجزا می‌باشد و تاکید فراوانی بر رنگ‌آمیزی و درخشندگی سازهای جداگانه ارکستر شده است. موسیقی آهنگ‌سازان ملی روسیه دارای یک نوع هارمونی خاص ناشی از بکارگیری ملودی‌های مدال محلی بوده که در آن آکوردهای مبهم، افزوده، کاسته، پارالل (موازی) گام‌های تمام پرده‌ای فواصل چهارم افزوده و پاساژهای مدال بطور قابل توجهی مخصوصاً در آثار موسرگسکی و کورساکف وجود دارد.

تأثیر متقابل هارمونی و ملودی، که اساس آثار بزرگان موسیقی کلاسیک آلمان را تشکیل می‌دهد، بندرت در آثار موسیقی دانان ملی روسیه یافت می‌شود. البته آهنگ‌سازانی چون چایکوفسکی، گلینکا و برودین که فارغ‌التحصیل کنسرواتوار بودند از این قاعده مستثنی هستند اما به‌طور کلی موسیقی ملی روسیه با خطوط ملودیک کنتراپوانتیک و رنگ‌سازهای متفاوت و مستقل مفهوم پیدا کرده و هارمونی بیشتر به عنوان حامی و نوعی چاشنی موسیقی مورد استفاده قرار می‌گیرد.

اگر چه آهنگ‌سازان روسی قدرت بسط و گسترش موتیفی را مانند آهنگ‌سازانی چون بتهوون نداشتند ولی عوامل گوناگون جدید را به فرهنگ موسیقی زمان خود افزودند که از جمله می‌توان تسلسل آکوردهای بی‌ربط در مفهوم کلاسیک خود کوارتال هارمونی (آکوردهائی که از روی هم قرار گرفتن چندین فاصله چهارم درست می‌شوند) مدولاسیون‌های نیم پرده‌ای یا یک پرده‌ای به طرف بالا و پایین را که از خصوصیات طبیعی موسیقی فولکلوریک روسیه می‌باشد ذکر کرد. این شیوه مدولاسیون‌ها کاملاً برخلاف موسیقی اروپائی می‌باشد که در آن حداکثر برای مدولاسیون از درجات تنیک (درجه اول گام) به دومینانت (درجه پنجم) یا تنیک به سوب دومینانت (درجه چهارم) استفاده می‌کردند. در بعضی از گام‌های موسیقی فولکلوریک روسی درجه دوم رل عمده‌ای شبیه به دومینانت در گام‌های ماژور-مینور اروپائی را بعهدده داشته (درجه دوم نیز در موسیقی ایرانی حائز اهمیت فراوانی است) و اکثراً در کادانسرها از تسلسل درجات دوم به اول یا چهارم

بداول (همانند کادانسی معروف به بال کبوتر در موسیقی ایرانی) استفاده شده است. تعویض‌های پی در پی میزان‌ها، جملات بی‌قاعده و میزان‌های لنگ از برجسته‌ترین خصوصیات موسیقی ملی روسیه می‌باشد که برای نخستین بار در تاریخ موسیقی توسط آهنگ‌سازان گروه پنچ‌نفری (یا گروه کوچک مقتدر) به کار گرفته شد و بعدها مبنای موسیقی استراوینسکی و مکتب امپرسیونیست‌ها را تشکیل داد.

برای آشنائی بیشتر خوانندگان با موسیقی ملی روسیه در قرن نوزدهم به بررسی اپرای «بوریس گودنف» یکی از مشهورترین آثار مودست موسرگسکی از «گروه پنچ‌نفری» می‌پردازیم.

مودست موسرگسکی یکی از بزرگترین آهنگ‌سازان «گروه پنچ‌نفری» می‌باشد که نزد بالاکیرف (بانی گروه) به تحصیل موسیقی پرداخت و به زودی با آثار دارگومیجسکی (از پیشروان رئالیسم) در موسیقی آشنا شد و تحت تأثیر آن قرار گرفت. گرچه موسرگسکی از موسیقی فولکلوریک به صورت اصیل و دست نخورده در آثارش استفاده نکرد ولی آوازهای محلی روسی بطور عمیقی در موسیقی او تأثیر گذاشت. به همراه دیگر هنرمندان نقاش چون کرامسکوی (Kramskoy)، سوریکوف (Surikov) و رپین (Repin) و داستان‌نویسان معروفی چون داستایوسکی و تورگنیف کوشش کردند تا سرحد امکان هنر را به زندگی توده مردم نزدیکتر کنند. موسرگسکی نیز علاقه فوق‌العاده شدیدی به دهقانان آزادشده روسیه<sup>۱</sup> داشت و هنرش را در خدمت

---

۱. در سال ۱۸۶۱ تزار روسیه برای فرونشاندن قیام‌های دهقانی و دیگر بحران‌های اجتماعی دهقانان برده‌وار را آزاد کرد، ولی به خاطر ماهیت ارتجاعی حکومت، همگی دهقانان صاحب زمین نشدند و لذا موج اعتراض روشن‌فکران و هنرمندان انقلابی به پشتیبانی از آن‌ها برخاست. این اصلاحات ناتمام روستائی که باعث تشدید تضادهای اجتماعی و شعله‌ور شدن قیام‌های دهقانان شد و هنرمندان متعهد را برانگیخت که هنر خود را در راه مبارزه آنان بکار گیرند. اکثر این هنرمندان از اصول زیبایی‌شناسی بلینسکی، چرنیشفسکی (که در آن هنر را بازتابی از واقعیت می‌دانست) پیروی می‌کردند.

تحقق بخشیدن به آرمان‌های آن‌ها عرضه کرد.

جریان رئالیسم که در ادبیات روسی قرن نوزدهم بسیار مورد توجه بود به نحو شایسته‌ای در موسیقی دارگومیجسکی و موسرگسکی دنبال شد و عوامل رئالیسم نه فقط در استفاده از کلمات و جملات متن به صورت حالت طبیعی آن بلکه به صورت تجسم زندگی واقعی در اپرای بوریس گودنف ظاهر شد. بنابراین موسیقی آوازی موسرگسکی از آکسان‌های طبیعی متن آوازا پیروی کرده و در نتیجه بیشتر ملودی‌ها در خدمت بیان طبیعی اصوات کلمات و به صورت جملات نامتقارن (برخلاف موسیقی اپرایی ایتالیا) بکار گرفته می‌شوند.

همان‌طور که ذکر شد آهنگ‌های فولکلوریک روسی تأثیرات فراوانی را بر آثار آهنگ‌سازان ملی این کشور و دیگر آهنگ‌سازان خارجی به جای گذاشت. این آهنگ‌ها غالباً دارای دامنهٔ وسعت صوتی کوچک (حدود چند نت) بوده و اغلب از تکرارهای موتیف‌هایی که دارای ریتمی لنگ و بی‌قاعده می‌باشند تشکیل شده‌اند. جملات و کادانس‌های این آهنگ‌ها اکثراً با حرکت یک فاصله چهارم درست یا دوم به طرف پایین، بدون نت محسوس ختم می‌شوند. از دیگر مشخصات ملودی‌های فولکلوریک روسی که در سبک هارمونی موسرگسکی تأثیر گذاشت شخصیت مدال آن‌ها می‌باشد. اگر چه مصنفان گذشته همچون برامس، شوپن و لیست از آکوردها و ملودی‌های مدال در آثارشان استفاده کردند ولی آهنگ‌سازان ملی روسیه بودند که برای نخستین بار مدهای مختلف را بطور جدی در موسیقی اروپائی وارد کردند. اساس آثار موسرگسکی مانند دیگر آهنگ‌سازان «گروه پنج نفری»

بر تکرارهای پی در پی و روی هم قرار گرفتن یک ایدهٔ موسیقی به سبک کنتراپوانتیک بنا شده است نه بر مبنای بسط و گسترش موتیفی موسیقی اروپائی. حتی اپرای «بوریس گودنف» که یک اپرای بزرگ تراژیک می‌باشد فاقد تداوم و تسلسل دائمی درام بوده، بلکه از یک سری اپیزودهای از هم جدا که بیشتر به وسیلهٔ یک عامل مرکزی که آن شخصیت بوریس می‌باشد بنا شده است. سبک کار موسرگسکی در اپرای بوریس گودنف کاملاً با سبک اپرای آلمانی متضاد بوده و استفاده از تکنیک لایت موتیف و ارکستر عظیم

که مشخصه سبک آثار او اثر می‌باشد در این اپرا اهمیت چندانی ندارد و ارکستر بیشتر به صورت حمایت‌کننده درام مورد استفاده قرار گرفته. البته او تم‌هایی را برای معرفی بعضی از شخصیت‌های داستان بکار برده که در مثال شماره ۶ نمونه‌هایی از آن را خواهید دید.

مهم‌ترین آثار موسرگسکی عبارتند از پوئم - سمفونیک «شبی برفراز کوه سنگی» (۱۸۶۷)، «تابلوهای یک نگارخانه» (۱۸۷۴) برای پیانو، مجموعه «آوازهای بدون خورشید» (۱۸۷۴)، «آواز و رقص مرگ» (۱۸۷۵)، «خوانچینا» (که بعدها توسط کورساکف به پایان رسید) و اپرای معروف بوریس-گودونف (۱۸۷۴) که در زیر مورد بررسی و تحلیل قرار خواهد گرفت.

بوریس گودونف یکی از بزرگترین شاهکارهای اپرایی ملی روسیه می‌باشد که بر اساس داستان تاریخی روسی اثر پوشکین تصنیف شده و در سال ۱۸۷۴ در پترزبورگ به روی صحنه آمد. لیبرتوی این اپرا توسط خود آهنگ‌ساز تصنیف شده است که شامل چهار پرده همراه با صحنه‌های بزرگ مجزا می‌باشد. صحنه اول اپرا با یک پرولوگ شروع می‌شود که در آن بطور قابل ملاحظه‌ای از ملودی‌های مدال استفاده شده است و موتیف یادآور «به نام قدرت» که از نت‌های دولا چنگ (مثال شماره ۲) تشکیل شده به صورت استیناتو<sup>۲</sup> (Ostinato) ظاهر می‌گردد. همان‌طور که قبلاً ذکر شد مهم‌ترین خصوصیت موسیقی آهنگ‌سازان ملی روسیه تکرارهای پی در پی ملودی در بخش‌های

#### مثال ۲. میزان ۱۰۰ از صحنه دوم



۱. برای توضیح متن صحنه‌های اپرا به صفحه ۹۶-۹۹ کتاب «مقدمه‌ای بر شناخت موسیقی» اثر گالاسوا ترجمه ع - چارلاقی مراجعه شود.
۲. معنی لغوی استیناتو اصرار و پافشاری است و به یک جمله یا موتیف مشخص موسیقایی اطلاق می‌شود که بطور مداوم بدون وقفه و تغییر در سرتاسر قطعه یا قسمتی از آن تکرار می‌گردد.

مثال ۳. صحنه دوم از اپرای بوریس گودنف

مختلف (چه به صورت اصلی یا تغییر یافته آن) و استفاده از استیناتو می باشد که بهترین نمونه آن را در صحنه دوم « مراسم تاج گذاری بوریس » می توان نشان داد (مثال شماره ۳).

در مثال شماره ۳ الگوی ریتمیک مشخص شده به صورت های مختلف تکرار شده و به همراه آن استیناتوی ریتمیک پیوسته در باس شنیده می شود. تسلسل آکوردهای غیر معمول که در آن فقط دو نت مشترک (فا دیز - دو و سل بمل - دو) وجود دارند در مثال شماره ۳ به طور قابل ملاحظه ای مورد استفاده قرار گرفته است. البته باید متذکر شد که موسرگسکی دو آکورد

فوق را در باس برای تجسم زنگ‌های مختلف کلیسا بکار برده است. سر-  
تاسر اپرای «بوریس گودنف» سرشار از ملودی‌های فولکلوریک است که اغلب  
دارای جملات بی‌قاعده، ریتم‌های لنگ و حالت مدال می‌باشند که نمونه-  
هائی از آن را در مثال‌های شماره ۱ و ۴ خواهید دید.

صحنه دوم تاج‌گذاری که یکی از قسمت‌های مهم اپرا می‌باشد از  
لحاظ هارمونی بسیار قابل توجه است. موسرگسکی در این قسمت از مرکزیت  
تنالیته که اساس موسیقی اروپائی محسوب می‌شد دوری جسته و برای  
تاریک و مبهم کردن تنالیته از فاصله نامطبوع ترایتون (شیطانی یا چهارم  
افزوده) استفاده کرده. به عنوان نمونه در میزان‌های ابتدائی صحنه دوم  
(مثال شماره ۵) فاصله اکتاو به دو فاصله ترایتون تقسیم شده و در میزان  
دوم و سوم نیز «دوآکورد هفتم نمایان پی در پی» (لابمل و ر) که از همدیگر

مثال ۴:

مثال ۵: صحنه دوم از اپرای بوریس گودونف

*Andantino all Marcia*

يك فاصله ترايتون دورند مركزيت تناليتنه را مبهم ساخته‌اند.  
 پرده چهارم دارای دو صحنه بزرگ می‌باشد: نخست صحنه انقلاب  
 شامل گروه عظیم کر که معرف مردم عامی روسیه است؛ و صحنه دوم مرگ

مثال ۶. نمونه‌هایی از موتیف‌های یادآور را که هر کدام در  
 ارتباط با يك شخصیت درام می‌باشند نشان می‌دهد

Barab موتیف بوریس  
 Grigory موتیف گوریس  
 Feodor موتیف فئودور  
 Hosters موتیف هاسترس  
 Pimen موتیف پیمون  
 Xenia موتیف زینا  
 Feodor موتیف فئودور



بوریس که یکی از برجسته‌ترین قطعات اپرایی تاریخ موسیقی بشمار می‌آید. این پردهٔ اپرا طبق برداشت رهبران ارکستر دارای پایانی متفاوت بوده و به‌همین دلیل است که نسخه‌های متفاوتی از این اپرا وجود دارد. نسخهٔ ابتدائی که در آن شخصیت عمده درام بوریس بود با صحنهٔ مرگ بوریس به پایان می‌رسد و در نسخهٔ بعدی که موسرگسکی اصلاحاتی در آن نمود شخصیت عمده درام توده مردم و اپرا با گروه کر که سمبل انقلاب مردم است خاتمه می‌یابد. اپرای بوریس گودنف به خاطر ارتباط نزدیکی که با هنر مردمان عامی و زحمت‌کش روسیه تزاری داشت یکی از بزرگترین شاهکارهای اپرایی رئالیست قرن نوزدهم بشمار می‌آید و علاوه بر سادگی دستاوردهای جدید موسیقی که در آن بکار گرفته شده است پایه‌هایی برای اپرای «پلئاس و ملیزاندا» اثر دبوسی شد، و تأثیرات فراوانی را نیز بر آهنگ‌سازان قرن بیستم به‌جای گذاشت.

#### BIBLIOGRAPHY

1. Abraham, Gerald, London: William Reeves, 1939.
2. Abraham, Gerald, "Mussorgsky's Boris" and Pushkin's.
3. Abraham, G., "Tolstoy and Mussorgsky", in *Studies in Russian Music* (London, n. d.).
4. Barzel, Charles, "Mussorgsky" Paris 1939.
5. Belayev, Victor "Mussorgsky's Boris Godunov" London 1928.
6. Brook, D., *Six Great Russian Composers*, London, 1946.
7. Calvocaressi, M. Q. and Abraham, G. "Mussorgsky" in *Masters of Russian Music*, London, 1936.
8. Calvocaressi, M. D. *A Survey of Russian Music* Middlesex Penguin, 1944.
9. Card, Henry, *The History of the Revolutions of Russia to the Accession of Cattarine the First*, London: Longman 1804.
10. Glebov, Igor, "Kvosstanovleniyu, Borisa Godunova" Musorgskovo'. Moscow, 1928.
11. Leonard, Richard, A. *A History of Russian Music*, New York, Macmillan, 1957.
12. Stassov, V. V., *Modest Petrovich Mussorgsky*. st. Petersburg, 1881.

# آن روزها، امروز

منوچهر نیستانی

روی «بازه»<sup>۱</sup>ها،  
کنار سبزه‌ها، میان کرت‌ها،  
ما دوان و سایه‌های ابرها و سبزه‌ها،  
(سایه‌های ابرها ز دیوهاست گرت‌ها)  
شهر پشت‌سر نهاده، پیش روی جاده‌ها،  
کوه‌ها در انتها.  
می‌رسیم، شب شده است. و  
مادران، به‌پیش‌باز می‌دوند:  
«آمدید؟ زوده! این چه وقته‌ها؟»  
تا دگر نه بی‌اجازه‌ی پدر، به‌در شویم از سرا،  
مادر است و اشک‌ها و عهد‌ها و شرط‌ها...  
- «پس پدر کجاست؟»  
- «رفته شهر و، بعد شهرهای دور دست  
(این که قصه‌ی قدیمی است!)  
- نه!  
رفته شهر، تا کنار رودها و نخل‌ها  
رفته تا دوباره بشکند صف دروج و ازدها»

\* \* \*

من به‌کودکان روزگارمان نگاه می‌کنم،  
می‌کشند و کشته می‌شوند و،  
باز می‌روند؛  
از فراز تپه‌ها  
تا فرود رودها  
مادران که میوه خشک می‌کنند و می‌پزند نانخورش  
جوخه‌ی جوان خویش را که ناشتاست  
در نبرد، بی‌امان، پر اشتها  
ما میان سبزه‌ها و روی «بازه»ها در امتداد کرت‌ها  
مردمی بزرگ، آن طرف  
مردمی که می‌پرد به‌اوج  
می‌پرد ز قله‌ی، به قله‌ها ز ورطه‌ها

دی‌ماه ۵۹

۱. «بازه» مرز خاکی بین کرت‌ها در مزارع

# هنر تئاتر

امیرحسین آریان پور

## توضیح:

هر سال هفتم فروردین، یکی از نام‌آوران تئاتر جهان، پیامی می‌فرستد و این روز را درسراسر جهان، به نام «روز جهانی تئاتر» گرامی می‌دارند. از آنجا که در کشور ما ایران، روز هفتم فروردین با تعطیل نوروزی مصادف است، هنرمندان تئاتر ایران، روز بیستم فروردین را به جای آن برگزار می‌کنند. امسال هم در تالار رودکی، مراسمی به مناسبت روز جهانی تئاتر با پیام نخست‌وزیر جمهوری اسلامی ایران برگزار شد.

آنچه در زیر می‌خوانید، پیامی است که از طرف آقای دکتر آریان پور در تالار رودکی قرائت شد.

یادی از گذشته‌ها، نامی از مردگان نزد زندگان، نزد زنده‌ترین زندگان، هنرمندان، هنر دوستان شما.

از آغاز انسان‌ها برای زیستن ناگزیر از کار، کارگروهی، ناگزیر از دوکار - طبیعت را دگرگون کردن و خود را برای دگرگون کردن طبیعت با کردار گروهی، و بسیجیده کردن خود بالقاء و اعلام خواست‌های گروهی، آن یک: تولید اقتصادی، این یک: هنر آفرینی. تولید اقتصادی برای تحمیل خواست‌های همگانی بر طبیعت، هنر آفرینی برای تلقین خواست‌های همگانی به انسان‌ها.

پس در جنب تولید اقتصادی، تحکم جادویی: هنر ابتدائی نمایش آنچه باید باشد به میانجی آنچه هست و بوده است با وسایل گوناگون.

و بنابراین تئاتر ابتدائی: نمایش آنچه باید باشد به میانجی آنچه هست و بوده است باکنش و سخن انسانی.

تولید به همراهی هنر، عامل تسلط انسان بر طبیعت. بر اثر رشد تولید و هنر، تحقق اضافه - تولید یعنی امکان کار نکردن و زنده ماندن برای بخشی از جامعه. پس تقسیم جامعه؛ مولدان ناآسوده در برابر آسودگان نامولد. آغاز داستان طبقات اجتماعی یا به اصطلاح مردم ما، کار کردن خر، خوردن یابو، و آنگاه بیگانگی انسان از انسان، و بیگانگی انسان از طبیعت.

در جامعه منقسم طبقه‌مند دو گونه زندگی، دو گونه جهان بینی و در نتیجه، دو گونه هنر: هنر بی‌پیرایه فرو داستان و هنر رسمی فرادستان. همچنین دو گونه تئاتر.

در جریان زمان به نیروی تکامل - جامعه‌ها، ظهور انقلاب مکرر و تبدیل نظام‌های طبقه‌مند اجتماعی و سپس با تکامل بیشتر، انقلابی سترگ‌تر، انقلاب برای نفی نظام‌های طبقه‌آفرین.

به موازات تحولات اجتماعی، تحول هنرهای فرادستان به مدد هنرهای فرودستان. پس تنوع روزافزون: هنر ایستا - هنر پویا، هنر واقع‌گریز - هنر واقع‌نمای، هنر چاپلوس - هنر راستگو، هنر پول‌جو، هنر خواب‌آور، هنر مرگ در برابر هنر مردم پرور، هنر بیداری‌آور، هنر انقلاب‌گرای. با وجود فراز و نشیب‌ها، تکامل هنری همچنان پایدار. همه هنرها در طی هزاره‌ها در راه کمال، از آن جمله هنر تئاتر، این اجتماعی‌ترین هنر، این مردمی‌ترین هنر.

رویدادهایی از سیر تکاملی تئاتر.

پنج‌هزار سال پیش، مراسم سوگ اوسی‌ریس در مهرب. ای خرنفرت (I-Kher-nefrit) تئاترپیشه و تئاترشناس دست اندرکار نقادی مراسم اوسی‌ریس.

در هزاره اول پیش از مسیح، نمایش جادویی هندی و سایه‌بازی چینی. سده ششم پیش از مسیح: سوگ‌پردازی یونانی: نخستین تراژدی در - باره دیونوسوس به وسیله تس پیس (Thespis) شاعر. در همین قرن، برپا شدن تماشاخانه در شهر مقدس دل فوی.

سده چهارم پیش از مسیح: نخستین نمایش در رم به وسیله بازیگران راتروسک.

سده دوم بعد از مسیح: شروع نمایش‌های دینی، نمایش مصائب عیسی، در رم.

سال ۴۰۴ بعد از مسیح: نخستین شهید تئاتر: قتل گنه سیوس (Genesius)، بازیگر رومی درحین نمایش.

سده یازدهم مسیحی: عصر کریشنا میسرا (Krihnamisra) درهند: پیشرفت تئاتر هندی.

سده چهارم: ترقی شیوه ژاپونی نوه (Noh)، نمایش تشریفاتی اشرافی. سده پانزدهم: پدر تئاتر اسپانیا، خوان دل انیکا (Juan del Enica). سده شانزدهم: گسترش نمایش عروسکی در اروپا. ترقی شیوه ژاپونی کابوکی (Kabuki) نمایش توده‌پسند.

سال ۱۵۲۹: ورود زنان بازیگر به جای مردان زنانه‌پوش به صحنه‌های ایتالیا.

سال ۱۵۴۸: تأسیس نخستین تئاتر سقف‌دار در پاریس. ممنوع شدن نمایش‌های دینی به فرمان شاه فرانسه.

سال ۱۵۵۷: آغاز سانسور در تئاتر: جلوگیری از نمایش «جوالی پر از خبر» در انگلیس.

سال ۱۵۶۸: نخستین تئاتر عمومی در اسپانیا.

سال ۱۵۷۶: نخستین تئاتر دائمی در انگلیس.

سال ۱۵۸۷: نمایش‌نامه‌های سیاسی - تاریخی از وان دن ووندل (Von den Vondel) در هلند.

قرن هفدهم: بسط نمایش عروسکی در ژاپون به همت گیدا یا (Gidaya). ظهور مون‌زای‌مون (Monzaemon)، شکسپیر ژاپون با ۱۶۰ نمایش‌نامه. سال ۱۶۲۷: اعطای درجه دکتری الهیات از طرف پاپ به لوپه‌ده‌وگا، نویسنده ۱۸۰۰ نمایش‌نامه.

سال ۱۶۳۳: رواج گرفتن نمایش‌های دینی در آلمان به عنوان نذر برای دفع طاعون.

سال ۱۶۴۲: بسته شدن همه تئاترهای انگلیس به امر حکومت پاکی-گرای (پوری تانیست).

سال ۱۶۷۲: افتتاح نخستین تئاتر روسی در مسکو.

سال ۱۶۸۶: نخستین تئاتر سوئدی در استوک هولم.

قرن هیجدهم: رواج سایه بازی در اروپا. طلوع درام سیاسی: در ایتالیا به وسیله آل فییری (Afieri)، در آلمان به وسیله شیلر، در فرانسه به وسیله بومارشه. تأسیس «بال شوی تئاتر» (تئاتر بزرگ) مسکو در مقابل «مالی تئاتر» (تئاتر کوچک).

سال ۱۷۰۲: آغاز نمایش بی سخن در لندن.

سال ۱۷۵۷: استفاده از صحنه گردان در تئاتر ژاپونی توده پسند-کابوکی.

سال ۱۸۹۸: برپاشدن «تئاتر هنری مسکو» به وسیله استانیس لاوسکی و نمیروویچ دانچنکو (Nemirovich-Danchenko) و سپس برپا شدن تئاتر الکساندرینسکی (Aleksandrinsky) در سن پترزبورگ و جنبش روش گرایی (Method) در ایالات متحده آمریکا به وسیله پیروان استانیس-لاوسکی مخصوصاً استراسبرگ (Strasberg) و کازان (Kazan).

قرن بیستم: عصر نظام های فراوان متعارض: يك طرف سنبولیسیم فور (Fort) و لون یه پو (Lugn-Poë)، و دادائیسیم کو کوشکا (Kokoschka) و تزارا (Tzara) و سوررآلیسم دالی و بونل (Bunel)، و اکسپرسیونیسم و رفل و کای زر و پیران دل لو و اونیل، و پاتافیزیک (Pataphysic)، ژاری (Jarry) و ویان (Vian) و یونسکو (Ionesco)، و «تئاتر پوچ» کامو و بکت و آداموف و پین تروگراس و دوررن مات. طرف دیگر واقع-گرایی اجتماعی ایبسن و پرستلسی و برنارد شو و نی ثان (Nathan) و «تئاتر حماسی» برشت و پیسکاتور (Picator) و رآلیسم سوسیالیستی بین المللی.

سال ۱۹۲۰: تأسیس تئاتر مهیرهولد (Meyerhold) در مسکو.

سال ۱۹۵۷: اعطای درجه دکتری آکسفورد به اولیور، نمایش-

پیشه انگلیسی.

سال ۱۹۶۵: حد نصاب‌های تئاتری جدید در آلمان:

رسیدن شمارهٔ اجراهای آثار شکسپیر به ۲۴/۰۰۹

رسیدن شمارهٔ اجراهای آثار شیلر به ۱۷/۸۶۰

رسیدن شمارهٔ اجراهای آثار برنارد شو به ۱۱/۲۰۰

اما در حول و حوش ما، خاورمیانه، خاور نزدیک: مراسم سنتی، قرن‌ها پس از قرن‌ها. در آغاز سدهٔ نوزدهم امپریالیسم: تکانهٔ نمایش‌های فرانسوی برای ارتش ناپولئون در مصر. ۵۰ سال بعد: حرکتی در لبنان و مصر. تقلید و ترجمه از آثار مولی‌یر و شکسپیر و هوگو و دیگران. تلاشی برای ایجاد تئاتر ملی: مارون نقاش، نجیب حداد، عبدالله البوستانی، احمد شوقی.

دوام نمایش‌های توده پسند مخصوصاً سایه‌بازی در ترکیه تا سدهٔ نوزدهم. آنگاه تقلید و ترجمه. تلاشی کم نتیجه برای ایجاد تئاتر ملی. در ایران ما: به اقتضای استثمار داخلی و استعمار خارجی قرن‌ها سکوت، قرن‌ها ثبات. تئاتر توده‌پسند: سوك سیاوش، بازی میرنوروزی، سایه‌بازی، خیمه شب‌بازی، بازی تقلیدچی‌ها. تعزیه. در سدهٔ نوزدهم ادامه بازی‌های تقلیدچی‌ها: کچلک‌بازی، بقال‌بازی، سیاه‌بازی: احمد مؤید، حسین توفیق، ناصر اسدی، محمود افشار، حسین مجرد، اکبر سرشار. از ۱۸۷۰ به بعد: ترجمه‌هایی از مولی‌یر و شکسپیر و نمایش‌نویسان بزرگ دیگر. نخستین تماشاخانه‌ها، در محل مدرسه دارالفنون، پارك اتابك، پارك ظل السلطان، پارك امین‌الدوله.

تئاتریکالیسم نه تئاتر. اما ساده و صادقانه. مورد مخالفت طبقهٔ حاکم. اصرار اشراف برای تخطئهٔ تئاتر و تحقیر تئاتر پیشگان چه تحقیر و تخطئهٔ سفیهانه‌ای!

نکته‌ای از سفرنامه يك مسافر اشرافی ایرانی در مغرب‌زمین: (پس از ذکر عجایب فرنگ و منجمله مرکب آتشی و ماشین خیاطی).

«به مجلس تئاتر رفتم. تالاری بس بزرگ و سخت مجلل بود. چلچراغ‌های خورشیدآسا محوطه را چون روز روشن کرده بود. اعیان شهر باخوانین محترمه ملبس به البسه فاخره و مزین به جواهر نفیسه و معطر به عطریات

محرکه به کرسی‌های شاهانه نشسته بودند... بالاخره با صدای زنگی پرده بلندی که در مقابل ناظرین آویخته بود، آرام آرام به کنار رفت و قصه‌تئاتر شروع شد. عمله تئاتر در کار بازیگری و مطربی ید طولا داشتند و ساعاتی چند ناظرین محترم و محترمه را مشغول خود کردند. در اختتام قصه، عمله تئاتر جلوی پرده قرار گرفتند و چنان مغرور می‌نمودند که گویی آن سفله‌زادگان فرومایه در شمار ذوات محترم مملکت‌اند. و عجباً که اعیان هم با خواتین خود به احترام آن‌ها از جای برخاستند و برای خوشنودی آن‌ها، خندان و شادی‌کنان، دستک‌زدن گرفتند. گوئی ایشان را ظن آن نبود که عمله تئاتر، دل‌کشان یا مطربانی بیش نیستند و بزرگداشت آنان در شأن بزرگان نیست. الحق راست گفته‌اند که «دوره‌ای معکوس گردد کارها، شهنه را دزد آورد بازارها!»

با این‌همه، با همه تخطئه‌ها و تحقیرها، باز هم تئاتر ما از تکامل نه بی‌نصیب. در قرن بیستم. حرکتی به سوی تئاتر ملی: از یکسو حسن-مقدم، ذبیح بهروز، میرزاده عشقی، سعید نفیسی، صادق هدایت و دیگران، از سوی دیگر فکری، خیرخواه، لرتا، نوشین، پرخیده و دیگران. ادامه پیشرفت تئاترپیشگان توانا، نمایش‌نویسان پرشور. گرایش به توده، گرایش به انقلاب. اما موانع هم‌چنان انبوه، کوهی از موانع در راه تئاتر.

تئاتر دیروزی ما کم‌دامنه، تئاتر امروزی ما آشفته، تئاتر فردائی و پس فردایی ما به برکت انقلاب البته گسترده، البته درخشان.

خوشا جامعه انقلابی! خوشا آزادی، حرمت انسانی، آفرینندگی، زیبایی! خوشا هنر انقلابی! خوشا تئاتر مردمی، تئاتر توده‌ها، تئاتر همه خلق‌ها درخور ایران انقلابی!

امید، امید، امید.

۲۵ فروردین ۱۳۶۵







کار: نیکو لاریزاد  
نصرت الایم سرافجه  
۱۳۰۰

# پیدایش و اهمیت «سیستم» استانیس لافسکی

مصطفی اسکونی

ضمن تشکر از برپاکنندگان این گردهمایی و همچنین اساتید و همکاران محترم که اکثراً استانیس لافسکی (۱) را بهتر از من می‌شناسند، زیرا که علاوه بر تشکیل هنرکدهٔ آناهیتا و تدریس در آن، بیشتر آثار او را هم که ترجمه شده است در اختیار دارند، می‌خواهم نکته‌ای را پیش از طرح موضوع اصلی یادآور شوم.

همه می‌دانیم که مسئله اصلی زمان ما، مسئله جنگ و صلح است. بلافاصله پس از جنگ دوم جهانی و تشکیل سازمان ملل، متفکران و اندیشمندان جهان نیز با تأسیس یونسکو (۲) درصدد جلوگیری از دسیسه‌های جنگی تازه برآمدند. آن‌ها با بسط و گسترش تفاهم، دوستی و آشنایی ملل تاکنون نقش عظیمی در جلوگیری از یک فاجعهٔ جدید ایفاء کرده‌اند. و نیز می‌دانید که سال ۱۹۸۰، از طرف یونسکو، سال «ابن سینا» نام‌گذاری شده و تمام اعضای جهانی این سازمان که شامل کشورهای غربی، شرقی و دنیای سوم می‌شوند، هریک به‌فراخور از «بوعلی» تجلیل کرده‌اند و می‌کنند. اهمیت جهانی «ابن سینا» برهیچ‌یک از شما پوشیده نیست. یونسکو امسال در سی و دومین سال موجودیت خودش این اندیشمند بزرگ را به‌دلیل نیل به اهدافش که همان تفاهم و دوستی ملت‌هاست برگزیده است. حال، این نکته برای ما دست‌اندرکاران ثناتر چقدر درخور دقت و اهمیت باید باشد که همین نمایندگان جهانی علم و ادب و هنر در سال ۱۹۶۳، یعنی هفدهمین سال موجودیت خویش، «استانیس لافسکی» را برای ایجاد یک

چنین همبستگی برگزیدند. باز ضمن توجه به این مسئله که سازمان یونسکو در طول زندگانی سی و چند ساله‌اش فقط از سه هنرمند **تئاتر که به ترتیب شکسپیر (۳)، استانیس لافسکی و مولیر (۴)** بوده‌اند نام برده است، اهمیت برپایی این جلسه، ولو دیر، آشکار می‌شود. دیر، چونکه ممکن بود از همان سرآغاز تدوین «سیستم» این گفت و گوها آغاز می‌شد. زیرا که می‌دانیم پس از برگزاری «هزاره فردوسی» (۵) در تهران و اجرای چند صحنه از شاهنامه در برابر خاورشناسان، سه نفر از اساتید شرکت کننده، لرتا (۶)، نوشین (۷) و خیرخواه (۸) برای شرکت در تجلیل و تقدیر از کشفیات استانیس لافسکی به مسکو دعوت شدند. این واقعه در سال ۱۹۳۷، پیش از درگذشت استانیس لافسکی، اتفاق افتاد. اگر این بهره‌گیری منظم از همان روز آغاز می‌شد، یعنی در واقع امکانات ناممکن‌اش فراهم می‌بود، تئاتر کشور ما به کلی چهره دیگری می‌داشت. بعدها برای نخستین بار، نام استانیس لافسکی بصورت مقاله کوتاهی، به گمانم سال ۱۳۲۴، در مجله «پیام نو» مطرح شد و شش سال بعد در مجله «تئاتر» ارگان اتحادیه هنرپیشگان ایران.

روزگار هنر تئاتر را پس از کودتای سال ۲۲ همه خوب می‌دانند و از آن هنگام دیگر نامی از استانیس لافسکی برده نشد تا ۱۳۳۷، سال تأسیس هنرکده و تئاتر آناهیتا. سرکیسیان (۹) فقید نیز که از دوستان صمیمی هنر تئاتر بود و در زمینه کارهای ادبی تئاتر، کمک‌های فراوانی در تئاترهای فرنگ، فردوسی و سعدی به مرحوم نوشین و گروه می‌کرد، در سال‌های خاموشی اقدام به ترجمه ملخص فصلی از کتاب استانیس لافسکی - اخلاق آرتیستیک - از متن روسی کرد که رونوشتی از آن هم‌اکنون نزد من موجود است. البته انگیزه ترجمه، انتشار نبود، بلکه وی به‌یاری آن می‌خواست «وجدان هنری» را در چند نفری که هنوز باهم سلام علیک تئاتری داشتند، زنده نگه دارد. **ولی راز اصلی عدم طرح «سیستم» در ایران را باید در عدم آزادی دانست.**

دلیل اثبات این نظر همین گردهمایی امروز ماست. شورای نویسندگان و هنرمندان ایران می‌بایست به یمن انقلاب بوجود آید و باعث شود که امروز عده‌ای از اعضاء دست‌اندرکار تئاتریش

که کم و بیش از «سیستم» چیزی شنیده‌اند در اینجا حضور به هم رسانند.

و اما موضوع اصلی صحبت امروز «استانیس لفسکی» است و باید متذکر شویم که وی در زمینهٔ تئاتر دارای شخصیت‌های چند-گانه‌ایست. برای شناخت شخصیت استانیس لفسکی و درک اهمیت سیستم وی کافی است این یک سطر از زندگی‌نامهٔ او را در دائرةالمعارف اتحاد شوروی مورد تأویل و توجه قرار دهیم:

«استانیس لفسکی، هنرپیشه، کارگردان، معلم، پژوهشگر و متفکر کبیر تئاتر روس و پایه‌گذار تئاتر رئالیستی شوروی». حداکثر وقتی که برای سخنرانی امروز، در این جو جنگ، تعیین شده دو ساعت و نیم است. یعنی تا آغاز خاموشی. در این مدت کوتاه و مخصوصاً با توجه به سؤال برانگیزی بحث «سیستم» (نه در اینجا و در این وقت، بلکه در تمام دنیا و هر جا که صحبت از استانیس لفسکی به میان آمده) من فقط به شرح چگونگی «پیدایش سیستم»، به عبارت دیگر چگونگی کشف استانیس لفسکی، که در واقع موضوع مورد علاقهٔ همه هنرمندان جهان است می‌پردازم. ممکن است عده‌ای استانیس لفسکی را به‌عنوان هنرپیشه دوست نداشته باشند و احتمالاً از مکتب - کارگردانی‌اش خوششان نیاید. اما این قدر هست که کشفیاتش به طور رسمی مورد تأیید هنرمندان جهان است.

اختلافات کنونی تئاتری، مولود تضاد منافع عده‌ای دست‌اندر کار و مورد بهره‌برداری سیستم‌های متقابل ایدئولوژیک است. تئاتری که در واقع و اصولاً ریشه و سیر پیدایش و تکامل آن یکی بوده و خواهد بود. از ذرات اولیهٔ آفرینش تا به امروز یک خط و یک سیر. تمام حرکات تکاملی و نوآوری‌ها و ابداعات خلاق از درون همین مسیر بیرون آمده است. می‌دانیم هنر کالای خلق - الساعه و اختراعی نیست. مغازه هم نیست که هر کس تابلویی به میل خودش بر سردرش بزند. مورخان، تاریخی ۲۵۰۰-۲۶۰۰ ساله برایش نوشته‌اند. این تاریخ را باید تاریخ تئاتر تکامل یافته دانست. یعنی زمانی که تئاتر به شکل کامل امروزی خود رسیده است. اگر تئاتر امروز به‌ظاهر دارای تفاوت‌هاییست، این

تفاوت در اختراع برق و پیشرفت «ماشینلی» (۱۰) است. ۲۵۰۰ سال پیش تئاتر سوفوکل (۱۱) بود که امروز هم آثارش روی صحنه هست. آن روز هم اکتورها آنرا بازی می‌کردند و کارگردانانی آنانرا هدایت می‌کردند. درست مثل امروز. به‌طور مسلم شکل تکامل‌یافته آن روزی نیز، ثمره و تنها آفرینش بوده است.

اگر کسی بگوید که قدمت تئاتر به اندازه تمدن بشری است، من می‌گویم باز هم بیشتر است. ببینید، اگر چند نفر از بشر اولیه، فرض می‌کنیم یک دسته پنج نفری، در هر موقعیت و مکانی با حادثه‌ای مواجه شده باشند. مثلاً با شیری مقابله کرده باشند، پس از ختم ماجرا به هر کیفیت، آن را برای عده‌ای دیگر بازگو کنند، که حتماً لازم است؛ تعریف این واقعه از طرف آن پنج نفر به طور مسلم از کیفیت‌های مختلفی برخوردار خواهد بود. یکی بهتر و دیگری بدتر. در حوادث بعدی به‌طور یقین همراهان نقل رویداد را به کسی محول خواهند داشت که وقایع قبلی را بهتر نقل و بازگو کرده بوده است. طولی نخواهد کشید که همه اهل خانواده، سپس قوم و قبیله نیز محتاج بازگویی‌های درست و مجسم‌کننده‌ی نخستین خواهند بود. ما این خصوصیت را امروز جوهر و استعداد بازیگری و آفرینش می‌دانیم.

پس از تاریخ ۲۵۰۰ ساله که فقط تاریخ معماری آمفی‌تئاتر-عاست، و در واقع تاریخ تئاتر تکامل یافته، امروز هم همان تئاتر با کمی تفاوت در «ماشینلی» رایج است. حالا اگر یکی از شما حاضران در آن هنگام می‌خواستید کار هنرپیشگی را آغاز کنید چه می‌کردید؟ قاعدتاً می‌بایست به هر ترتیب شده با فرد یا افراد بازیگر آن روزی تماس حاصل می‌کردید، مرید و شاگرد می‌شدید، در ته صف می‌ایستادید، تا در طول زمان براساس استعداد و هرامکان دیگر، بازیگر باتجربه و استاد شوید. به‌جز این راهی نبوده. این راه را شکسپیر در قرن شانزدهم پیمود و همه علاقمندان امروز هم، دنبال می‌کنند. البته من با جزئیات و حکایات و روایات ضد و نقیض کاری ندارم، منظور نتیجه‌گیری است. می‌دانیم که خیلی جاها نوشته‌اند که اصلاً شکسپیری وجود نداشته و این آثار متعلق به «بن‌جونسون» یا دیگرانست، ولی ما در حال برای یکصد و

بیست و پنج نمایشنامه صاحبی به نام شکسپیر می‌شناسیم . سخن برسر اینست که این آقای شکسپیر چگونه کارش را شروع کرده است. وی اهل لندن نبوده است، در کنار ساختمان تئاتر اسب‌های تماشاگران و بازی‌گران را نگاه می‌داشته است و از همین راه ، یعنی آشنایی با کارکنان و آفرینش‌گران صحنه و سپس آفرینش ، به مقام پرافتخار «پدر تئاتر جهان» ملقب شده است. این شیوه در خط تئاتر رایج هنوز هم پابرجاست . اگر سخن از مدرسه به‌میان آمده ، این به آن سبب نیست که رسم آموزش که عبارت از آموزش تجارب عملی است، از میان رفته باشد. پیدایش مدارس فعلی تئاتر تجربی، نه به‌علت ابداع خاص آموزشی ، بلکه برآشیر دوستی ناپلئون با یکی از افسران سخنور و نیاز به تعلیم‌سخنرانی به سایر فرماندهان جنگی بوده است. این تاریخچه ایجاد عالی‌ترین مدرسه هنرپیشگی غرب یعنی «کنسرواتوار هنر دراماتیک پاریس» است. پس از برکناری ناپلئون و عدم نیاز ارتش ، این ساختمان برای ادامه شیوه تدریس بیان «دکلاماسیون»، در اختیار صاحبان فن ، که غالباً هنرپیشگان بودند قرار گرفت . و تا امروز نیز تئاتر-های فرانسه و به‌خصوص «کمدی فرانسز» (۱۲) از همین محل تغذیه می‌کند. شیوه آن نیز مرسوم و تیبیک تجربی است . من خودم در سال ۱۳۲۹ ، امکان ورود به آن‌جا را پیدا کردم. «ژان یونل» (۱۳) ، دارای عنوان رسمی «پیرترین آرتیست»، استاد هنرپیشگی «مهارت» ما بود . کلاس مهارت تشکیل می‌شد از دانشجویان سال اول و دوم و سوم و چهارم باهم. تازه وارد از کوچک‌ترین نقش آغاز می‌کردو اگر در سال چهارم ابراز استعداد می‌کرد، به دریافت بزرگ‌ترین نقش نائل می‌شد . (درست به خلاف شیوه پرورش هنرپیشه استانیس لافسکی) خانم منیره جمال زاده ، (برادرزاده جمال‌زاده نویسنده معروف) ایرانی دیگر در سال چهارم همان کلاس بود . تمام دانشکده‌ها و هنرستان‌های معروف کشورهای غربی نیز، تا همین اواخر که هنوز تحت تأثیر کلاس‌های امریکایی قرار نگرفته بودند ، برنامه درسی همان کنسرواتوار را تقلید می‌کردند . هنرستان هنرپیشگی تهران نیز که به همت سید علی نصر (۱۴) و یاری استاد نوشین تأسیس یافت ، برداشتی از برنامه آنجا

داشتند . در چند ماهی که من نیز افتخار حضور و تدریس در دانشکدهٔ دراماتیک و هنرهای زیبای تهران را داشتم ، داستان از همین قرار بود . چه بسا افرادی که پس از فراغ از تحصیل و کسب دیپلم از این نوع آموزشگاه‌ها ، اصولاً به سمت کار تئاتر نرفته و نخواهند رفت . بی‌استعدادترین فردی را می‌شناسم که فارغ‌التحصیل هنرستان هنرپیشگی تهران و هنرکدهٔ هنرهای زیباست و با پشتیبانی ساواک مرحوم همه کارهٔ جشنواره‌های کذایی دولت طاغوت بود . به‌عکس بسیار بودند افراد معروف و با استعداد حاضر در این جلسه ، که اصلاً پا به مدرسه‌ای در عالم تئاتر نگذاشتند . در جهان غرب هنرمندان سرشناسی که با مدرسه کار خود را آغاز کرده باشند ، تا یک قرن پیش اصلاً وجود نداشتند و تا پیش از رواج مدارک تحصیلی نیز بندرت وجود داشته است . استانیس - لافسکی نیز جدا از این خط سیر عمومی نبوده و او نیز در این خط گام گذاشت و در دل همین تئاتر به کشفیاتی دست یافت . و کشفیات او همین تئاتر را جوان و بارور ساخت . وی زادهٔ قرن جنبش، تحول، برق و صنعت و متولد سال ۱۸۶۲ در مسکو است . در خانوادهٔ بورژوازی صنعتگر و با فرهنگی متولد شد ، روسیه در نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم با مجامع بزرگ و متعدد فرهنگی و هنری ، زمین انقلابات آتی را شخم می‌زد . خانوادهٔ فرهنگ دوست استانیس - لافسکی بنابر رسم زمان ، از بانیان جنب و جوش‌های هنری در خانه بودند . به یقین مادر بزرگ فرانسوی و اکتزیس او نیز در این شور و شوق‌ها بی‌اثر نبوده است . استانیس لافسکی خیلی زود در معیت پدر و دوستان پدرش وارد «کروژوک‌آلکسیف» (۱۵) و بعداً «انجمن ادبیات و هنر» (۱۶) شد . وی که نخستین بار در سه سالگی پا به صحنه گذاشته بود ، در تمام فعالیت‌های نمایشی اپرت و درام مجامع نام‌برده شرکت داشت . پس از توفیق در فعالیت‌های گروه‌های آماتوری در زمینهٔ موسیقی (۱۷) ، مدیریت و کارگردانی ، (۱۸) کارهای حرفه‌ای را نیز تجربه کرد . فعالیت و بازی‌ها و کارگردانی‌های او و گروهش سبب شد که به دعوت و کمک «دانچنکو» (۱۹) و دیگران «تئاتر هنری مسکو» (۲۰) تأسیس یابد . نمایش آثار کلاسیک روسیه و پیدایش «چخوف» (۲۱) و

«گورکی» (۲۲) در صحنه جدید، شهرت تئاتر را طی دهسال از سر-  
حدات روسیه به خارج و سپس به آلمان رساند. «هایتمان» (۲۳)  
نویسنده بزرگ آن روز پس از دیدارنمایش‌های «تئاتر هنر» (۲۴) در  
برلین می‌گوید که همیشه رؤیای وی از تئاتر خوب همینگونه تئاتر-  
بدون قرارداد و ژست، ساده و از لحاظ محتوی غنی بوده است. اما  
بازی‌گران آلمانی به او گفته‌اند که بازی‌گری بدون قراردادهای مقدس  
و لایتغیر تئاتر محال است!

بدین ترتیب ملاحظه می‌شود که «تئاتر هنر» طی هشت سال،  
با سی سال زمینه کوشش و تحقیق قبلی، مورد قبول همه‌روشن-  
فکران و دست‌اندرکاران روز واقع می‌شود. اگر پرونده کار  
استانیس لافسکی را در همان سال ۱۹۰۸ بسته بودند و کارنامه  
کار او را با کتاب خاطراتش **زندگی من در هنر** (۲۵) مورد بررسی  
قرار می‌دادند، در مقام قیاس با همه هنرمندان و فعالین تاریخ  
تئاتر، جای برجسته‌ای را به‌عنوان آکتور، رژیسور به‌او اعطاء می‌کردند  
اما استانیس لافسکی از این تاریخ به‌بعد، یعنی در سی ساله  
آخر زندگی خود به‌طور اساسی می‌پردازد به حل مجهولات تئاتر.  
او می‌خواهد بفهمد چرا و در کجا «لذت پیشین آفرینش را از دست  
داده‌ام؟ چرا هنگامی که بازی نمی‌کردم احساس خلاء می‌کردم و چرا  
اکنون در هنگام بازی خوشحال نیستم؟» گفته می‌شود که برای  
حرفه‌ای‌ها همیشه همین جور بوده است و... خیلی چراهای دیگر!  
چه کسی این مسائل را در برابر خود مطرح می‌کند؟ و چه کسی راه  
حل آن را می‌یابد؟ و چنین کسی متعلق به کدام دسته هنری است؟  
شغلش چیست؟ باید گفت: یکی از فعالین برجسته تئاتر زمان!  
به این دلایل است که من در آغاز سخن گفتم «تئاتر» یکی است نه  
چندتا، شکسپیر، مولیر، برشت، بکت و... وقتی که صحبت «سیستم»  
و استانیس لافسکی پیش می‌آید، یعنی تئاتر در تکامل یافته‌ترین  
شکل‌اش. عظمت استانیس لافسکی و احترام ما هنرمندان سراسر جهان  
به او برای حل مجهولات تئاتر به‌طور اعم است. آیا شما دست‌اندر-  
کاران باتجربه تئاتر، در خدمات بیست ساله و سی ساله خود با  
این سوالات برخوردی نداشته‌اید؟ آیا «فرانتس هونت» (۲۶) متو-  
رانسن برجسته پس از آشنائی با آثار استانیس لافسکی به حق



نگفته است که «...وقتی من کتاب «کارهنرپیشه روی خود» را خواندم، باوجد وشفق متوجه شدم که تمام آنچه را که من کورمال، کورمال و لنگان لنگان در جستجوی آن بودم، در کتاب استانیس لافسکی تحت نظم و قاعده درآمده است.» (۲۷)

پس ملاحظه می‌شود که فردی از همان تئاتر، با امکانات و زمینه خانوادگی موافق، شرایط بسیار مناسب فرهنگی، هوش و علاقه و پی‌گیری استثنائی، با کار و آشنایی لازم بارده‌های مختلف و تیپیک تئاتری و با تمایزی نسبت به همه هنرمندان تاریخ تئاتر، به‌عنوان یک پژوهش‌گر، آزمایش‌گر و موفق در کشف، پس از توفیق عملی و تجربی سی ساله - در پی ورق زدن و زیر و رو کردن تقریباً همه ادبیات تئاتری، اقدام به آزمایش تجارب و نظرات در رفع موانع و مشکلات می‌کند. نتایج نخستین سال‌های آزمایش پژوهش‌های سی ساله، رنجاندن همکاران، مشکل شدن کار با آنها، رو آوردن به زمینه‌های کاملاً بکر، کار با جوان‌ها، شکست‌های اولیه و سرانجام پس از چهار سال توفیق یافتن و جالب شدن در نظر شاگردان و همکارانش. سال ۱۹۱۲ با تصویب بودجه مخصوص برای «کارگاه»، استانیس لافسکی امکان آزمایش‌های دلخواه را فراهم می‌آورد و هنرپیشگان «تئاتر هنر» به توفیق‌های تازه‌ای نائل می‌شوند.

جنگ بین‌المللی اول آغاز می‌شود و نخستین انقلاب سو - سیالیستی جهان به ثمر می‌رسد (۲۸). هنر در محدوده تماشگران خاص سابق باقی نمی‌ماند. خیل عظیم تماشاگر و توده‌ای که تا انقلاب هرگز پا به تالار تئاتر نگذاشته بود، روستایی و شهری، دهقان و کارگر محروم از فرهنگ، می‌بایست از قدرت هنر برای استحکام انقلاب و ساختن کشور سوسیالیستی استفاده کنند. انقلاب جو تئاترهای گذشته و حساب‌های آنرا به هم ریخت. واکنش‌های به‌کلی تازه و نامشخص هزاران تماشاگری که برای آموختن به تئاتر می‌آمدند نه برای سرگرمی. هجوم نسل جوان به صحنه. از همه مهم‌تر خواسته‌های تئاتری گروه‌های چپ افراطی. تخریب همه آثاری که کهنه است. «کهنه‌ها به این دلیل منسوخ اند که کهنه‌اند و نوها به این دلیل شکوه‌مندند که نو

هستند». (۲۹) خواست‌های تازه و بسیار نه تنها هنرمندان را به حرکت‌های تازه و زیاد، بلکه به پرسش و آوار کردن . فاجعهٔ تئاتر در نخستین سال‌های انقلاب فقدان درام نویس بود. همانطور که استانیس لافسکی استدلال می‌کرد و تئاتر امروز ایران کاملاً آنرا احساس می‌کند. بدون وجود نمایش‌نامه نویس ، کار خلقی و توده‌ای نمی‌تواند حتی آغاز شود.

موضوع سفر به اروپا و آمریکا به میان آمد و گروه تئاتر هنر طی یک سفر طولانی ۲ ساله ، ۵۶۱ اجرا در روی صحنه‌های اروپا و آمریکا داشت. کتاب **زندگی من در هنر در آمریکا و به تقاضای امریکائیان نوشته شد** . این کتاب در سال ۱۳۵۵ وسیلهٔ آقای علی کشتگر ترجمه شد و وسیلهٔ انتشارات امیرکبیر انتشار یافت. همان‌طور که می‌دانیم کتاب حاوی زندگی‌نامهٔ هنری استانیس- لافسکی تا پیش از تدوین «سیستم» است. از زاویه «سیستم» به این کتاب نباید نگاه کرد. چون در آن صورت دارای همان تضادهائی است که «سیستم» خود با تئاتر تجربی دارد . آغاز آزمایش‌های نهایی و تدوین «سیستم» از زمانی شروع می‌شود که تئاتر در سال ۱۹۲۲ از سفر اروپا و آمریکا برمی‌گردد . به نظر من یکی از انگیزه‌های استانیس لافسکی در تکمیل و تدوین «سیستم» واقعیت‌های نوظهوری بود که استانیس لافسکی با آن مواجه شد. «انقلابی‌ها مردمانی ناشکیبا هستند (چپ‌گراها) صبر ندارند. خواستار نتایج فوری یا گام‌های سریع ، می‌باشند. نوآوران اگر در انتظار تکامل تدریجی درونی و طبیعی ننشینند ، به هنر و به نیروی خلاقیت بازی‌گران و نمایش‌نامه نویسان آسیب خواهند رساند. نمایش ، وعظ یا جوش و خروش معمول با هنر واقعی فرق دارد . زندگی با عظمت معنوی را نمی‌توان با فرآورده‌های پرزرق و برق، پوستره‌های زیبا و گستاخانهٔ فوتوریستی نمایش داد . همچنین برعکس آن نیز شدنی نیست. بدبختانه سادگی مطبوع همراه با نیروی تخیل‌غنی، دشوارترین کار در هنر ماست و همهٔ آن‌ها که در هنر بازی‌گری به مهارت کافی نرسیده‌اند از آن بیم دارند و دوری می‌کنند...» (۳۰)

سادگی ، عمق ، عظمت و تأثیر نظرات استانیس لافسکی و نتایج حاصله از آن به‌سود تحکیم انقلاب و تثبیت هویت ملی جماهیر

شوروی بود. آموزش لازم و عمیق تئاتر استانیس لافسکی برای توده‌های وسیع و کارگر و دهقان ، که در تماشای نمایش‌ها از ته دل می‌گریستند و از صمیم قلب می‌خندیدند ، مورد تأیید و حمایت دولت شوروی بود و هنرمندان نیز مورد ستایش مردم قرار گرفتند .

استانیس لافسکی به‌یاری همکاران و شاگردانش در پانزده سال آخر زندگی موفق به کشف کامل «سیستم» و تدوین آن گردید و جشنواره‌ای که سه هنرمند ایرانی نیز در کنار سایر هنرمندان جهان افتخار شرکت آن را در سال ۱۹۳۷ پیدا کردند، جشن تحقق کشفیات او بود. اگر مردن راست نبود ، او هرگز اقدام به تحریر «سیستم» نمی‌کرد ، زیرا بهتر از هرکس می‌دانست که «سیستم» و آموزش آن کاری است عملی ، نه صرفاً نظری. تدریس اساسی و منظم «سیستم» به‌گونه‌ای سخاوتمندانه ، به ملیت‌های مختلف جهان وسیله برجسته‌ترین استادان و پروفیسورهای شوروی در «انستیتوی دولتی هنرهای تئاتری مسکو» سال‌هاست که ادامه دارد و علاوه بر هنرمندان ملل اتحاد شوروی ، هنرمندان بسیاری از اکناف جهان برای فراگرفتن آن روانه مسکو می‌شدند ، و می‌شوند . امروز کمتر بازیگر و کارگردانی را می‌توان در جهان سراغ گرفت که به نحوی از آثار استانیس لافسکی بهره نبرده و نبرد. در تعریف «سیستم» بهترین پاسخ را خود استانیس لافسکی داده است . «هیچ سیستمی نیست جز رعایت و اجرای قوانین طبیعت» (۳۱) پیش از استانیس لافسکی نیز منتقدان بزرگ هنری در تعریف تئاتر گفته بودند: «تئاتر آیین زندگی است» ، «تئاتر بازگو کننده زندگی است» ، «تئاتر زندگی است». بلکه تئاتر زندگی است . اما زندگی مورد نیاز پرسوناژ ، نه شخص بازیگر. انسان در تمام لحظات زندگی خوب بازی می‌کند . آیا بشری وجود دارد که بد زندگی بکند؟ از این پنجره به خیابان نگاه کنید. آن مرد عجله دارد ، تند می‌رود . آن جوان سرگردان است ، اصلاً کاری ندارد . آن راننده ماهر است . و آن دوچرخه سوار ناشی . اصلاً خود ما در این اتاق بزرگ . در قدم اول ، من سخن می‌گویم و شما مستمعید . می‌شود گفت که شخصی در اینجا نقش زندگی‌اش را بد بازی می‌کند؟ یکصد نفر شنونده با یکصد زندگی جاری خصوصی مختلف . اگر پس از

یک قرن به واسطه حضور شما هنرمندان نامی ، بخواهند این لحظه را مجسم کنند، می‌بایست بزرگترین هنرمندان زمان با مطالعات وسیع و همه‌جانبه ، ماهها بکوشند تا به این لحظه برسند . کدام یک از حاضران نقش زندگی‌اش را بد بازی می‌کند؟ حتی من سخنور ناشی! شما می‌دانید آفرینش شخص ناشی آسان‌تر از دیگر نقش‌ها نیست. موجودات به‌موجب زندگی و نیاز، تمام قوانین طبیعت را خوب و درست انجام می‌دهند. آن پدر است، آن مادر. آن دیوانه و آن عاقل. مادر حال «ابن سینا» را تمرین می‌کنیم. «ابن سینا» چیست و کیست؟ یک زندگی منظم در زمانی معین، که همه آن‌ها تابع قوانینی معین و منطقی مربوط به خود هستند. پس درست است اگر **بگوئیم «سیستم» یعنی شناخت قواعد قوانین طبیعت و توانایی اجرای آن در هروضعیت پیشنهادهی** . این قوانین در طبیعت چند تا است؟ طبیعت چند قانون دارد؟ ده - صد - هزار؟ هزارها! اصلا بر هریک از شما که در این‌جا نشسته‌اید، چند قانون از زندگی حاکم است؟ موجودیت هریک از شما، جمع چند قانون از طبیعت است؟ توجه بفرمائید این استاد فتحی که کنار این میز پهلوی من نشسته است، زندگی منظم‌اش حاصل چند قاعده و قانون طبیعی است؟ صد سال از این روز گذشته و من می‌خواهم این اکتور بزرگ که معلوم نیست چه چیز امروز او را از صحنه دور داشته است، را در روی صحنه زنده کنم. فتحی نشسته است، دستش روی میز است، نگاه می‌کند، گوش می‌دهد، آیا ناهار خورده است؟ سیر است؟ گرسنه است؟ از کجا به اینجا آمده؟ از اینجا به کجا می‌خواهد برود؟ حال مادرش که قلب مریضی دارد، در حال حاضر باعث نگرانی او نیست؟ فتحی عاشق نیست؟ فتحی بدعکار نیست؟ فتحی سلامت است؟ و صدها سؤال دیگر، و در واقع رعایت صدها قوانین دیگر.

استانیس لافسکی موفق به کشف وجود و حضور همه این اجزاء در هر لحظه از زندگی شد. پاسخ همه چراها را پیدا کرد. طبیعت، یعنی مجموعه‌ای از صدها قاعده و قانون منظم و نامنظم. حالا برای خلق، ولو یک لحظه ، از کجا باید شروع کرد؟ آزمایش‌های چندین ساله او شروع می‌شود. او در لابراتوار است. استودیوهای او آزمایشگاه است. آزمایش می‌کند. نگاه مقدم است یا شنیدن؟ پیدا

می‌کند . کلیه قوانین را قراردادی به دو دسته تقسیم می‌کند. جسمی یا عینی، درونی یا ذهنی. در یک عمل عینی مثلاً برداشتن این بطری آب و ریختن در لیوان، حداقل قانون اندازه، وزن و حجم مطرح است. اما ممکن است این آقای «نجات» در میان صحبت‌های من جایی وبه دلیلی بیانات مرا خصمانه تلقی بکند و همان‌جا در مغز خود تصمیم به یک عمل انتقامی بگیرد. این تصمیم، این آکسیون را استانیس- لافسکی جزء اعمال «ذهنی» می‌داند، و هزاران مثال دیگر. این توفیق در لابراتوار «تئاتر هنر»، پس از آزمایش‌های زیاد، نصیب استانیس لافسکی شد. پس کار در آزمایشگاه ضرور بود. آزمایشگاه، کارگاه، چه کلمه قشنگی! گرفتن این نام و چسباندن تابلو مگر کاری دارد؟ امروزه در سراسر جهان ده‌ها هزار تابلو تئاتر آزمایشگاهی و کارگاهی بالای دکان‌ها آویخته است. اکثر آن‌ها این تابلو را برای آغاز مجاز زده‌اند. می‌گویند ما آغازگریم و می‌خواهیم کار را با آزمایش شروع کنیم! استانیس لافسکی تجربیات و تحقیقات پنجاه ساله خود و همه بزرگان را به آزمایشگاه برد. اینها می‌خواهند که لابراتوار و کارگاه همه چیز را به آن‌ها بدهد. ای کاش در این ادعا نیز صادق بودند. نه، این جماعت بی‌خبر و سردرگم در هنر، به علت آنچه به غلط در اطرافشان می‌گذرد، در باطن خود را پژوهشگران نابغه می‌پندارند و استعداد خود را به هرز می‌کشند و پس از چند صبحی در میان ریش و پیپ و الکل و اعتیاد زوب می‌شوند. چه فراوان بودند استعدادهای بزرگی که در سراسر جهان قربانی این جهل شده‌اند!؟

پس علاقه، استعداد، پیگیری، تحقیق، معلومات، سلامت، مطالعه، جهان‌بینی، عشق به کار، دولتی انقلابی برای فراهم آوردن وسایل کار و تحقیق و توفیق لازم می‌بود، تا امروز مشعلی فرا راه همه دست‌اندرکاران قرار گیرد. «سیستم» نسخه نیست، تئاتر هم نیست، هیچ چیز را از هیچ هنرپیشه با استعداد نمی‌گیرد. به هیچ بی‌استعدادی هم چیزی نمی‌دهد. «سیستم» به همه با استعدادان در خلاقیت یاری می‌کند. همه را از سرگردانی در وادی بی‌انتهای هنر نجات می‌دهد. تئاتر از صدها سال پیش از استانیس لافسکی با نوابغ نام‌آورش بوده. اگر کتاب‌های استانیس لافسکی در زمان نوابغی چون «هاریک» (۳۲)، «دوزه» (۳۳) و «سالوینی» (۳۴) هم

می‌بود، آنان هم آن را می‌خواندند و چیزی از نبوغ‌شان کم نمی‌شد. با در نظر گرفتن وقتی که اختصاص به این سخنرانی داده شده، یعنی دو ساعت و نیم، و یک ساعت دیگر بیشتر وقت باقی نیست و باز با در نظر داشتن مقررات خاموشی و این که یک ساعت دیگر این مکان تعطیل خواهد شد، من عرایض خود را درباره اهمیت پیدایش «سیستم» فعلا به همین جا خاتمه می‌دهم و بقیه وقت را می‌پردازم به سئوالات و نظرات دوستان - **سئوالات درباره «سیستم»** به‌طور کلی زیاد خواهد بود، **و این البته طبیعی است. نه حالا و این جا، بلکه همیشه و در هر نقطه از جهان.**

س - می‌خواستیم ببینیم که «سیستم» در چه کشورهایی تدریس می‌شود، و آیا در آن کشورها فقط «سیستم» است و یا اینکه در جزارش تئاتر تجربی هم کار می‌شود؟

ج - تئاتر به معنای واحد کلمه، از قرون متمادی در همه جا بوده و هست. «سیستم» مجموع تجربیات صحیح و ارزش‌های ناخودآگاهی است که نبوغ هنرمندان بزرگ از آن مایه و پایه گرفته و می‌گیرد. «سیستم» چراغی است که هنرمندان با استفاده از آن نیاز به «کورمال کورمال رفتن» دائم را ندارند. «سیستم» تئاتر تکامل یافته است. در سده استانیسلافسکی که مراسم آن سال ۱۹۶۳ برگزار شد، تقریباً همه بزرگان معاصر تئاتر درباره «سیستم» اظهار نظر کرده‌اند که از جمله قسمت‌هایی از آن اظهارنظرها را امروز روی آن تابلو نقل کرده‌اند و می‌توانیم بخوانیم. از جمله نظریه «فرانتس هونت» است که قبلا آن را نقل کردم. به محض تدوین «سیستم» علاوه بر آموزش‌هایی که به وسیله خود استانیسلافسکی داده می‌شد، شاگردان و همکارانش، مانند زاوادسکی (۳۵)، گارچیکف (۳۶) و کدراوف (۳۷) در سطح عالی به تدریس آن پرداختند. تا آنجا که می‌دانم پیش از جنگ دوم جهانی دونفر امریکائی سال‌های ۱۹۳۲-۱۹۳۰ در مسکو آموزش دیدند و شاید هم به همین جهت است که دنیای تئاتر امریکا در میان کشورهای غربی بیش از هر کشور صحبت از اهمیت «سیستم» می‌کند. بدون شک هالیوود در دوران طلایی، تا پیش از تصفیه هنرمندان نام‌آور، تحت تأثیر و الهام از «سیستم» بوده است. ولی بعد از جنگ جهانی دوم تعداد داوطلبان و علاقمندان

فزونی می‌گیرد و اگر بگویم در حال حاضر نیمی از کشورهای جهان توفیق آموزش مستقیم آن را در مسکو پیدا کرده‌اند، گزافه‌گوئی نکرده‌ام. اما در مورد تدریس، بطور مسلم دولت‌های کشورهای سوسیالیستی بدون برخورد با مانع و رادع در این راه پیش می‌روند، ولی با این‌همه هنر چیزی نیست که با بخشنامه تعمیم داده شود. سال‌ها وقت لازم است تا به‌طور خلاق همه هنرمندان بتوانند از آن یاری جویند. شما توجه بفرمائید در یک کشور، مثلا خود اتحاد شوروی که بیش از هزارها تئاتر وجود دارد، و تئاتر در آن کشور از وسایل ضرور زندگی و پیشرفت است، در چهل سال گذشته تا چه حد می‌توانسته و برایش مقدور بوده که به «سیستم» جامعیت بخشد؛ ولی درباره سایر کشورهای غیرسوسیالیستی، اعم از اروپائی، آسیائی، امریکای لاتین و حتی افریقایی هنرمندان زیادی توفیق کسب فیض مستقیم را پیدا کرده‌اند و به مقتضای شرایط سیاسی و اجتماعی کشورشان در راه تعمیم «سیستم» کوشا هستند. منظورم از اوضاع سیاسی و اجتماعی روشن است. دور نرویم؛ خود من را ببینید؛ به‌من تاکنون بعد از ۲۵ سال با تمام سماجت‌هایی که اعمال کردم امکان دانشگاهی برای تدریس داده نشده لیکن بسیاری از کشورها درصاف نوبت انتظار می‌کشند که استادانی برای تدریس این «سیستم» داشته باشند.

س - هنرپیشه چگونه می‌تواند از تخیل خود به بهترین وجهی استفاده کند؟

ج - موضوع بحث امروز ما «درباره سیستم» است. ما امروز به خود «سیستم» اشاره نکردیم. تخیل بحثی از «سیستم» است. ملاحظه بفرمائید استانیس لافسکی اختراعی نکرده. تخیل را همه هنرمندان و از جمله هنرمندان تئاتر در عمل داشته و دارند. و به شکل ناخودآگاه و برحسب میزان استعداد خود از آن استفاده می‌کرده‌اند و می‌کنند. استانیس لافسکی در پرورش منظم بازیگر، به‌عنوان یکی از اجزاء لاینفک زندگی و هنری آن را بازشناسی کرد و در ارتباط با سایر اجزاء، طریقه پرورش و استفاده از آن را به‌طور «مشقی» نشان داد. استفاده بازیگر از تخیل به تنهایی، در ارتباط با بقیه اصول «سیستم» هنگام آفرینش، به‌طور صحیح، امری محال است. مثل

این است که در یک انسان زنده، مانند شما، ما فقط بپردازیم به مسئله «شنوایی» و سایر اجزای بوجود آورنده زندگی را کنار بگذاریم. «سیستم» تخیل را می‌شناساند. تمرینات بسط و رشد آن را می‌دهد و طریقه استفاده از آن را به‌طور کلی بازگو می‌کند. استعداد و مهارت بازیگر به کمک کارگردان، هر بازیگر را به یک نسبت در ایجاد تخیل موفق خواهد کرد.

س - لطفاً «تیپ» را تعریف کنید؟

ج - «تیپ» عبارت است از «کشف پدیده‌های عمومی در پدیده‌های شخصی یا خصوصی».

س - با درود فراوان، تعریف خلاقیت و جریان آن را استانیس لانسکی چگونه تعریف کرده است؟

ج - استانیس لانسکی چون مردی متفکر بود، یقیناً از دست‌آوردهای اندیشمندان جهان حداکثر استفاده را کرده است. بهترین تعریف درباره جریان خلاقیت که نمی‌دانم کجا خوانده و یا شنیده‌ام عبارت است از «بسط، تعمیق و وحدت شکل با محتوی».

س - باتوجه به مفاهیم جداگانه‌ای که علم و هنر دارند، چگونه است که عنوان «تئاتر علمی» برسیستم استانیس لانسکی گذاشته شده است؟

ج - گفتم «سیستم» عنوانی است که به کشفیات مدون استانیس لانسکی اطلاق کرده‌اند. نامی است که در عمل از آن بیرون آمده است. به‌طور مطلق نیز «علم» علم است و «هنر» هنر. من نیز به‌یاد ندارم که در کتب استانیس لانسکی جایی «تئاتر علمی» عنوان شده باشد. اما من به‌مدد این‌واژه به‌خوبی توانسته‌ام توجه دوستداران و دست‌اندرکاران تئاتر را به «سیستم» جلب کنم. موسیقی نیز پنجاه سال پیش در ایران از این‌واژه یاری گرفته است و مجله «موسیقی کشور» (۲۸) که وسیله نویسندگان و هنرمندان بزرگ روز انتشار می‌یافت، واژه «موسیقی علمی» را به‌کار می‌برد و مطبوعات و اهل فن نیز براحتی آن را بازگو می‌کردند و مقصود و منظور را می‌فهمیدند. در هر صورت چنانچه این‌واژه در خارج از ایران به‌کار گرفته نشده باشد، در به‌کار بردن آن من از «موسیقی علمی» الهام گرفته‌ام.



س - با سپاس از شما و زحماتتان:

- ۱- چرا کتاب میزانسن براتللو ترجمه نشده است؟
- ۲- پداگوگ بودن استانیس لافسکی را کمی توضیح دهید؟
- ۳- آیا در به عمل کشیدن «سیستم» در کارهایتان موفق بوده‌اید؟ (بهزاد فراهانی)

ج - در مورد میزانسن اتللو، که مقصود کتاب «پلان ژریسوری اتللو» (۳۹) است، باید از مترجمین گرامی این گله را داشت. چون من تاکنون آنقدر درگیر اصل کار و درگیری بادستگاه بوده‌ام که متأسفانه چیزی نتوانسته‌ام ترجمه کنم. باید عرض کنم که ضمن تأکید بر ضرورت این کار و توصیه‌ها و تشویق‌های مکرر دوستان درباره لزوم و اهمیت ترجمه آثار استانیس لافسکی، این افتخار نصیب خود من نشده است. هنگامی که نمایش اتللو وسیله من به روی صحنه آناهیتا (۴۰) رفت، عده‌ای به غلط تصور کردند، و حتی در یک مورد هم دکتر کاووسی در روزنامه‌ای با اشاره به همین کتاب، تصور کرد که میزانسن استانیس لافسکی مورد استفاده قرار گرفته است. کتاب نمونه‌ای است از کار تحریری کارگردان این مکتب، و البته یک کار بی‌سابقه در تاریخ تئاتر و بیانگر فرق فاحش در مقایسه کارگردان «تئاتر علمی و تئاتر تجربی». **نخستین حاصل «سیستم» در مجموع آموزش، خلاقیت است. «سیستم» هیچ خط معینی را برای شخص و کار معینی تعیین نمی‌کند.** شما در زبان الف و ب را یاد می‌گیرید. این شما و این نیاز شماست که از آن برای نوشتن «آب» یا «بابا» بهره می‌برید یانه: «سیستم» نه‌تنها هیچ‌گونه محدودیتی برای خلاقیت هنرمند قائل نیست بلکه دشمن سرسخت تمام «قواعد و قوانین» کلیشه‌ای و از پیش ساخته است. شما معتقدان و تحصیل‌کرده‌های معروف این مکتب را درجهان مورد توجه قرار دهید، ملاحظه خواهید کرد که در ارائه کار، هر یک به‌نحوی خلاقیت داشته و دارند. و در واقع آفرینش هر هنرمند، انعکاسی از شخصیت هنری شخص باتوجه به شرایط مختلف دیگر محیط و از جمله ایدئولوژیک خود اوست. فی‌المثل، در گذشته مهمانی داشتیم به‌نام «گروتفسکی» (۴۱). او در دانشکده هنرهای زیبای تهران، خود را پیرو مکتب استانیس لافسکی و شاگرد زاوادسکی

معرفی کرد. یوری زاوادسکی کسی که من نیز افتخار شاگردی مستقیم او را داشته‌ام. امکانات کشور سوسیالیستی اش وسایل هر نوع کار و آفرینش دلخواه را در اختیار گروتفسکی گذاشت. او در کار آفرینش آنقدر ممتاز شد که گردانندگان جشن‌های هنر کذایی، که دنباله‌روی جهان غرب بودند، نتوانستند اشتها را او را در امریکا نادیده بگیرند و در جشن هنر به حق دعوتش کردند، و این درست پس از زمانی بود که «عالیخانی» (۴۲) معروف و حلقه‌به‌گوش ساواک مرا از دانشگاه بیرون انداخته بود. گروتفسکی خلاقیت‌های نوینی را در جهان تجربه می‌کرد و من همان وقت به اتفاق بسیاری از افرادی که در همین جلسه حضور دارند در دبیرستان‌های اهواز و لنگرود قاچاقی نمایش می‌دادم! در هر صورت فرق فاحشی میان پیروان نام‌آور این مکتب در خلاقیت وجود دارد، شاید درست به تعداد افرادشان.

و اما در مورد سؤال دوم آقای فراهانی یعنی «پداگوگ» بودن استانیس لافسکی. که باید در واقع گفته شود پداگوگ محقق - استانیس لافسکی از سفر فنلاند به بعد تقریباً تمام زندگی اش وقف پژوهش و تدریس شد. او پاسخ تمام چراها را با کار «پداگوژیک» روی جوان‌های داوطلب، که بعداً به هنرپیشگان نامدار تئاتر هنر و آرتمیست‌های شایسته اتحاد شوروی تبدیل شدند، پیدا کرد. او در کار تعلیم «استودیوی تئاتر هنر» آنقدر کارش متمایز و برجسته شد که تأثر و اختانگف نیز امر تعلیم «استودیوی واختانگف» را به او واگذار کرد و این استودیو، دومین کلاس استانیس لافسکی خوانده شد و هنرمندان برجسته‌ای چون زاوادسکی و سیمونف از آنجا بیرون آمدند. گفتیم استانیس لافسکی در آزمایشگاه، اعمال را به دو دسته تقسیم کرد «جسمی و ذهنی» و هر یک از آن‌ها را نیز جداگانه از هم تفکیک نمود و آموخت. امر تعلیم، تربیت و پرورش هنر - پیشگان زیادی وسیله شخص استانیس لافسکی انجام شد و من این را می‌گویم «پداگوژی». در مورد سؤال سوم شما - این که من در آموزش «سیستم» در ایران موفق بوده‌ام یا نه - قبل از هر چیز توجه شما را به یک نیروی بازدارنده جلب می‌کنم و آن دستگاه طاغوت بود. دوستان هم‌دوره من در بسیاری از کشورها تمام امکانات کشوری و دولتی را برای پیاده کردن مقاصدشان در اختیار داشتند،

درست برعکس من. در مورد امکانات، از جمله نوع مالی آن، شما مسئله را ناچیز نشمارید. تنها نمایشی که طی بیست و سه سال گذشته آناهیتا به روی صحنه آورد و مجبور نبود کرایه سالن، مالیات، عوارض، چاپ آگهی، تبلیغات، بلیط و، و... بپردازد نمایش اخیر - هائی‌تی - در تالار رودکی بود. با وجود فروش تمام بلیط‌ها و پرداخت عین آن به‌عضای گروه، مبلغ ۱۲۲۰ تومان نصیب هر فرد شد. حال متوجه می‌شوید که آناهیتا در طول ۲۳ سال گذشته تحت اجبار تقبل و پرداخت تمام مخارج و بدون دریافت هیچگونه کمک، حقوق، پاداش و از این دست حرفهای دولتی، چگونه توانسته است به‌موجودیت خود ادامه دهد. امکانات شخص من نه‌تنها ناچیز، توام با قرض و قوله و محدود بود، بلکه زیر یک نظارت جهنمی نیز قرار داشت. من در وهله اول مایل بودم که «سیستم» را در اختیار فرزندان مردم ستمکش قرار دهم و باید اذعان داشت که در این منظور توفیق کامل یافتم. شما میان یک صد نفر هنرپیشه سرشناس که کار خودشان را از آناهیتا شروع کردند، حتی در یک مورد، از لحاظ طبقاتی ناجور نمی‌بینید. حالا اگر میان آن‌ها ساواک چند نفر راجا زد و یا بعدها در خدمت خود قرار داد، امر غیرطبیعی برای آن شرایط نبود.

در وهله دوم، تمام شاگردان از دروس جنبی که بعضی از آن‌ها فلسفه و جامعه‌شناسی که نهایت لزوم را در پرورش ذوق و اندیشه دارد محروم بودند، من خود نیز الزاماً طی بیست سال دچار یک خودسانسوری بودم. توجه بفرمائید که من چه وقت، در چه شرایط، از کدام کشور آمده بودم و در چه محیطی می‌خواستم «سیستم» را بنیان گذارم، به‌فترت تئاتر توده‌ای خاتمه دهم، سهل است، که خدماتی نیز انجام دهم. کافی است که فقط شما به‌خرج یک اتاق و یک چراغ در طول ۲۳ سال بیندیشید - خوب این‌ها بود شرح گوشه‌ای از امکانات من برای تعلیم «سیستم» و پرورش هنرپیشه. من در همان آغاز ورود نیز آدم ایده‌آلیستی نبودم. پشت دروازه خوب حساب کار را کرده بودم. پرچم سرخی در دست نداشتم. اصلاً فکر نمی‌کردم که بتوانم ۲۵ سال گذشته را تا این حد سرافراز و موفق پشت سر بگذارم و امروز پس از ۲۵ سال با گردن افراشته بگویم

که این یکصد نفر زن و مرد با استعداد، پرورش یافته این مکتب هستند و آنهایتا توانسته است نزدیک به ۱۵۰۰ اجرا در بیست شهر و ۲۳ برنامه تلویزیونی، البته تلویزیون غیردولتی و ۲ برنامه دولتی داشته باشد. «سیستم» برای چه؟ مگر همه این فنون و علوم و دانش-های مختلف به خاطر کاربرد بیشترشان برای وصول به مقصود نیست؟ پس از انقراض پهلوی و اضمحلال آن خاندان کثیف و امکان تجدید سازمان و فعالیت تئاتر، آنهایتا تا کنون یک برنامه بزرگ در تالار رودکی به روی صحنه آورده و دست اندرکار آوردن یکی دیگر است. «هائی‌تی» در اسفندماه گذشته و «حجة الحق - ابوعلی سینا» امسال. هشتاد درصد از بازیگران این دو برنامه را هنرجویان جدید هنرکده هنرپیشگی آنهایتا تشکیل داده‌اند. در مکتب ما نقش کوچک و به اصطلاح معروف «نعش» وجود ندارد. یکی از صحنه‌های نمایش حجة الحق میدانی در اصفهان است که از پس یک ساختمان نیمه سوخته دیده می‌شود. اصفهان به‌طور تیبیک شهر شلوغی است. مهارت زیادی برای نشان دادن این شهر شلوغ و پر رفت و آمد لازم است. در این صحنه «سیستم» به‌طور موضعی مورد استفاده قرار گرفته است. از لحاظ اجراء برای تماشاگر، صحنه طبیعی و قابل قبول است، یعنی وی آنرا باور دارد. ولی اگر آن را تجزیه‌کنید و دونفر از آن غابریں را صدا بزنید و احياناً آن‌ها از هنرجویان سال اول هم باشند، مسلماً بازی‌شان بر اساس آگاهی کامل از «سیستم» نیست، آن‌ها «انود» وار موفق بوده‌اند. کارگردان از آن‌ها موضعی استفاده کرده ولی نمایش در کل منطبق با «سیستم» است و تماشاگر باور نموده است. گواه توفیق دیگر «سیستم» پرورش نسلی است که راه و کار بازیگری را از آنهایتا آغاز کرده است. خوشبختانه حدود صد نفر از معاریف تئاتر امروز کشور ما را همین‌ها تشکیل می‌دهند. آیا اتفاقی است که این صاحبان قرایح باید از آنهایتا کار را آغاز کرده باشند؟ من در استعداد اکثر آنها تردیدی ندارم، لیکن اگر دلیل اصلی آفرینش و رشد آن را «سیستم» ندانیم، بی-انصافی است. محور اصلی توفیق کلیه برنامه‌های آنهایتا از «انللو» تا «حجة الحق» به‌تنهایی نه‌نبوغ مخلص و نه استعداد همکارانم، بلکه استعداد همه ما در بهره‌گیری از «سیستم» بوده است. لیکن

عوامل زمان، ابزار کار و امکانات در حداکثر استفاده منظم و یکجا هیچ‌گاه در گذشته وجود نداشته است. شکی نیست که دوستان و همکاران من، تنها به کار در روزهایی که با هم همکاری داشته‌ایم اکتفا نکرده‌اند و هر یک به قدر وسع و مقدرات خود به تحصیل، مطالعه و کار ادامه دادند و توفیق‌های بیشتری کسب کرده‌اند. غرض از «عامل زمان» بیان مطالب بسیاری است. مطالبی دربارهٔ ایجاد انواع موانع و محظورات در برابر هنرجوی علاقه‌مند به آموزش. خانم تحصیل کرده، شریف و نجیبی می‌آمد و داوطلب تحصیل می‌شد، چند ماه با پشت‌کار گرما و سرمای کلاس را تحمل می‌کرد، لیکن نمی‌توانست چشم و گوش خود را ببندد و آنچه را که در اطرافش می‌گذرد نبیند. می‌دید که هر تازه از راه‌رسیده‌ای در سایر سازمان‌های به اصطلاح هنری، به دست کارچاق‌کن‌های دولتی یکی - دو روزه اکتربیس و نام‌آور می‌شود، عکس و تقصیلاتش در صفحات نخست روزنامه‌ها و مجلات جای می‌گیرد، به هنرمند جاوید رادیو و تلویزیون بدل می‌شود. در جشنواره‌های رنگارنگ داخلی و خارجی، در جمع نامداران ظهور می‌کند، حتی مطبوعات خارجی به عنوان چهرهٔ مورد علاقهٔ فلان هنرپیشه مشهور و یا کشف فلان تهیه‌کنندهٔ پولدار از وی یاد می‌کنند. آن وقت آیا او می‌توانست به سلامت به کار طلبگی بپردازد؟ پرورش هنرپیشه در این مکتب به معنای هنرپیشهٔ ناآگاه و چشم و گوش بسته نیست. اصلاً چنین موجودی که صرفاً تکنیک بداند، صرف‌نظر از هر تکنیک و مکتبی که باشد - در این کار خلاقیت نخواهد داشت و هنرمند نخواهد شد. مگر هنر روبناییست؟ بدون آگاهی از علوم اساسی روز، جامعه‌شناسی، فلسفه و یا مثلاً مارکسیسم و زیبایی‌شناسی، ممکن است در این روزگار هنرمند شد؟

**س - در «سیستم» اصلی‌ترین قوانین که یکبار دیگر برای بازی کردن و یا بازآفرینی قوانین طبیعت به کار می‌رود چیست؟**

**ج -** بازشناسی قوانین طبیعت و توانایی بازسازی آن‌ها امری است که پداگوژی استانیس لافسکی به تنظیم و طریقه عملی و آموزش آن پرداخته است. البته ممکن است گفته شود طبیعت و قوانین مربوط به آن نامحدود است و ممکن نیست آن‌ها را یکی یکی تفکیک کرد و مورد

مطالعه و شناسایی قرار داد. گفته صحیح است. شناسایی صحیح «سیستم» به منزله کلید حل همه این معماهاست، در طبیعت قانون اصلی و فرعی وجود ندارد. موقعی که هنرمندان جهان، مثل امروز با «سیستم» آشنایی نداشتند، خود «سیستم» را قاعده‌ای «دگم» می‌پنداشتند. در صورتی که «سیستم» خودش قاعده مطلق نیست. با مثال این مطلب را روشن می‌کنم. ما در هر لحظه از زندگیمان با قواعد زیاد طبیعی برخورد و سروکار داریم. مثلاً در برخورد با این بطری آب که من آنرا از روی میز برمی‌دارم، یک سلسله قوانین «جسمی» مطرح می‌شود. ببینید - من این را برمی‌دارم. در این برداشتن به‌طور عینی قوانین اندازه، حجم و وزن بطری مطرح می‌شود. «سیستم» طریقه بازسازی آن را که عبارت از رعایت این قوانین در برخورد با اجسام و اشیاء است به‌عنوان یک قاعده کلی به من می‌آموزد. به‌طور ذهنی چه قواعدی مطرح است؟ آب سرد است یا گرم؟ شیرین است یا تلخ؟ من از سرد خوشم می‌آید یا نه؟ و غیره. توجه بفرمائید در یک عمل بسیار ساده، می‌بایست در آن واحد به‌چند قانون توجه داشت. عدم رعایت و عدم توجه در به‌کار گرفتن هر یک از این قوانین به‌منزله ناشی بودن در امر آفرینش است. پس در طبیعت قوانین اصلی و فرعی وجود ندارد.

س - آیا «سیستم» کامل بوده و اگر نبوده، آیا کسی آن را کامل کرده؟ در ایران چرا هنوز به‌طور کامل از این «سیستم» استفاده نمی‌شود؟

ج - این چرا عمدتاً به طاغوت و طاغوتیان مربوط می‌شود. دولت طاغوت و طاغوتیان نه‌تنها وسایل و امکان تدریس و آموزش «سیستم» را فراهم نکردند، بلکه در چارچوب بخش خصوصی نیز مزاحم گسترش آن شدند. عوامل زیادی با تمام قوا مانع تدریس آن در دانشکده‌های دراماتیک و هنرهای زیبا بودند. سال‌های ۴۶-۴۷ هنگامی که جنبش‌های دانشجویی در دانشگاه تهران نضج گرفت و دانشجویان یک صدا خواهان تدریس من در دانشکده هنرهای زیبا شدند، دستگاه به‌موازات کلیه عقب‌نشینی‌های دانشگاهی، در دانشکده هنرهای زیبا نیز تسلیم دانشجویان شد، لیکن به‌محض تحکیم مواضع و آمدن «عالیخانی» به‌دانشگاه و زمینه‌چینی‌ها و

تفتین‌های پنهانی در میان دانشجویان ، مرا نیز اخراج کردند. آنهم هنگامی که «سیستم» به‌طور موضعی و ناچار طی یک آزمایش شش‌ماهه با اجرای رستم و سهراب روسفید از کار درآمده بود.

پس از انقلاب نیز استادان طاغوتی با فریب باندهای مشکوکی از دانشجویان کلاس‌های آخر هنرهای زیبا و همدستی با آنان اقدام به مقاومت کردند. در آینده نیز ممکن است گرایش‌های انحصارطلبی موانعی ایجاد کند. محیط تئاتری دانشجویی در جریان کار هست و می‌داند که در جهت رفع موانع، من از هیچ کوششی دریغ نکرده‌ام.

اما موضوع تکامل. گفتم که «سیستم» کشف است و کشف درست نقطه مقابل اختراع می‌باشد. معمولاً کشف در مورد پدیده‌هایی صادق است که وجود دارند ولی ناشناخته‌اند. مثل باران. باران و علل باریدن آن قرن‌ها نامکشوف بود. لیکن امروز انسان علل کمی و کیفی ریزش آن را به‌خوبی می‌شناسد. این علل کهنه و نو نمی‌شود لیکن به‌یقین با پیشرفت دانش روبه‌تکامل خواهد رفت و شاید در آینده معلوم شود که کره دیگری نیز به‌جز خورشید در فعل و انفعالات آن تأثیر می‌گذارد. اما اختراع، باید گفت که آینده بی‌ثباتی دارد و به‌محض اختراع تازه، نو جای کهنه را می‌گیرد. استانیس لافسکی نیز کاشف است. تئاتر وجود داشته، بازیگران هنرمند بوده و هستند. لیکن علل موفقیت‌ها و شکست‌های اجرائی برای کسانی که «سیستم» را درست نمی‌شناسند مجهول بوده و می‌باشد.

«سیستم» در گذشته و در عمل وسیله اساتید عالیقدری چون زاوادسکی، کدرف و گارچیکف تکمیل شده و بدون شک در آینده نیز کامل‌تر خواهد شد، به‌دلیل آن‌که «کشف» است. باید در نظر داشت که امر تکامل منحصرأ به‌یاری پیروان و معتقدان خود «سیستم» تحقق خواهد پذیرفت. شناخت «سیستم» در هنرمند خلاقیت آگاهانه بوجود می‌آورد. او نمی‌تواند دیگر درمقابل «چرا»های نامشکوک دنبال پاسخ نگردد. مشکلات را نادیده گیرد و در اندیشه حل مسائل نباشد. شما حاضران اکثراً دارای تجربیات صحنه‌ای هستید. مانند من حتماً با مشکل «تماشاگر» مواجه بوده‌اید. در سازمان‌دهی توجهات تماشاگر ، راضی نگه‌داشتن ، علاقه‌مند و وادار به اندیشیدن کردن. شاید هم بسیاری از شما به‌طور ناخودآگاه، در عمل آن‌قدر خوب این

مسئله را حل می‌کردید و می‌کنید که توجه به اشکالات آن ندارید. اما من هر وقت نمایش داشته باشم، برایم مسئله تماشاگر نیز مسئله تازه است. به تازگی خودنمایشنامه. بسیاری از شما شاهد بودید و در آینده نیز متوجه خواهید بود که آنها هیتا در تماشاگران خود، بدون اینکه برنامه را دیده باشند، یک نوع نظم احترام آمیز و علاقه به توفیق نمایش به وجود می‌آورد. در لحظه آغاز نمایش دقت همه آن‌ها را به طور منظم جلب و منتظر آغاز کار موفقیت آمیزی می‌کند. این‌ها تابع چه قوانینی است؟ تا این دقیقه هیچکس در هیچ کجای جهان راجع به آن چیزی نگفته. چه چیزهایی دقیقاً دلیل واکنش هر جمعیت در تالارها. در شب‌ها، در شهرها و در کشورهای مختلف است؟ آیا گروتفسکی نیز در تجربیاتش جویای حل این مشکل نیست؟ چرا در تالارش فقط باید ۷۰-۸۰ نفر تماشاگر باشد؟ چرا پیش از آغاز نمایش در جستجوی شناخت هویت تماشاگران است؟ اینها دلائل محرز تکامل «سیستم» است.

س - دلائل انزوای «سیستم» در ایران چیست؟ و چرا کارگردانان و اساتید مدارس تئاتری ایران هرچند غیرمستقیم و تلویحاً از «سیستم» مایه می‌گیرند ولی از طرح و بیان و معرفی آشکار آن شانه خالی می‌کنند؟

ج - من در اظهارات قبلی، درباره توفیق‌ها و شکوفایی جهانی «سیستم» صحبت‌هایی کردم، لکن درباره مقاومت‌ها و خصومت‌ها چیزی نگفتم. منشأ خصومت‌ها متفاوت است. تا پیش از انقلاب اکتبر ریشه اختلاف، رقابت بود. اما پس از انقلاب مبنای ایده - ثولوژیک نیز برجسته‌ترین جا را اشغال کرد. این خصومت منحصر به «سیستم» و تئاتر نبود. همه هنرمندانی که از انقلاب روگردانیدند و مهاجرت کردند، در عالم غرب به عنوان نابغه معرفی شدند. تا جنگ جهانی دوم واقعیات هنری نیز برای جهان غرب و همه کشورهای تحت سلطه مجهول و نامعلوم بود. یعنی تبلیغات عظیم جهان سرمایه، پیشرفت‌های کشور انقلابی را در تمام زمینه‌ها، مکتوم نگاه می‌داشت. اگر صحبتی از یک هنرمند شوروی به میان می‌آمد، حتماً آن شخص کسی بود که یا از حکومت شوروی قهر، یا مهاجرت کرده بود و یا به دنیای غرب فراریش داده بودند. به ادبیات و



به دائرةالمعارف کشورهای غربی نگاه کنید، در عالم تئاتر فقط نام یکی از شاگردان استانیس لافسکی به نام «مایرهود» با سلام و صلوات برده شده است. چرا؟ فقط برای اینکه زمانی پلیس شوروی از او پرسیده است خانهات کجاست؟ و او هم به حکم «زودرنجی هنری» رنجیده خاطر شده است. حالا که دیگر شکوه و شکایت در اتحاد شوروی جایی ندارد و به نام همان «مایرهود» تئاتر و موزه دائر است، دیگر نامی از او نمی‌برند. چرا؟ برای اینکه دیگر «آتو» از دست حضرات گرفته شده و «وسه‌والدمایر هولد» نیز افتخاری از هنر شوروی است!

عده‌ای از اساتید خودمان نیز در هنر با پشتوانه سیاست غرب و تحت تأثیر کشورهای غربی که در آنجا تحصیل کرده‌اند از همان مایه‌ها ناخودآگاه سرچشمه می‌گیرند، که امیدواریم خون‌بهای انقلاب آثار آنرا بشوید و اساتید نیز به بقایای باندبازی‌های گذشته پایان بخشند و همه آنها منافع تئاتر کشور را به منافع خصوصی ترجیح دهند. همه علاقه‌مندان به هنر واقعی باید سعی کنند تا هنر تئاتر به مجرای صحیح برگردد و رشد طبیعی را سیر کند. آقای محمدعلی جعفری همکار محترم ما نیز در این جمع، حاضر و شاعر بودند که تا سال ۴۰ شمار کارگردان‌های تاریخ تئاتر ما بیش از چند نام محدود نبود. وجدان هنری اجازه نمی‌داد که هرکس به خود عنوان «کارگردان» دهد. «متر» کارگردانی «نوشین» بود. **تورم بازیگر و کارگردان یکی از مظاهر سیر انحرافی هنر شاهنشاهی است. در حال حاضر تعداد کارگردانان اسمی از بازیگران هم فزون‌تر است.** آن عده هم که به قول صاحب سؤال «... تلویحاً استفاده می‌کنند و از معرفی آشکار شانه خالی می‌کنند» می‌ترسند که اقرار آشکارشان سبب بی‌رونی کسب‌شان شود و بازیگران‌شان به فکر استفاده از منابع اصیل‌تر بیافتند. در مورد «انزوای سیستم» باید بگویم که با توجه به شرایط سیاسی گذشته، رهایی از انزوا و ترویج و رشد «سیستم» در ایران خوب بوده است. لهستان به غیر از گروتفسکی هنرمندان دیگری را نیز داشته که با خود من شاگردان یک کلاس بودند. از آن گذشته دولت لهستان معتقد به قدرت و خدمت «سیستم» در کشورش بوده، به همین دلیل هم، تالار مخصوصی طبق سلیقه و خواست هنرمندش

ساخته و با بودجه لازم در اختیارش گذاشته، درست عکس رفتار طاغوت درباره من. با همه این احوال، شاید اگر قرعه اول تحصیل به نام دیگری می افتاد، او توفیق بیشتری پیدا می کرد و شاید هم برعکس، در همان آغاز در دام های رنگارنگ نیرنگ ها سقوط می کرد. لکن پیدایش برخوردها، تضاد منافع سیاسی و خصوصی و حرفه ای جزو اصول پیش بینی نشده کارمن نبود. تجلیل از نام استانیس - لافسکی در سال ۱۹۶۳، به رسمیت شناختن «سیستم» است در سطوح بالا و رسمی تئاتری، اما تا تحقق واقعی و عمومی و دانشگاهی «سیستم» هنوز زمان در پیش است.

س - استاد! محبت کرده، رئالیسم موجود در «سیستم» را که مورد استفاده می باشد شرح دهید؟

ج - «سیستم» کشف واقعیاتی است که بعنوان «تکنیک برتر» مورد استفاده بازیگر قرار می گیرد. ناگزیر این واقعیت واحد فنی، رئالیسم و غیر رئالیسم نمی تواند باشد. «سیستم» آخرین مرحله تکامل تئاتر است. شاید منظور سئوال کننده شیوه واقع - گرایانه در خلاقیت استانیس لافسکی به عنوان بازیگر و کارگردان باشد، که خود مبحثی است مفصل و جداگانه. «سیستم» در واقع شیوه پرورش هنرپیشه در عالی ترین سطح است. این بازیگر خوب می تواند در خدمت شیوه های دیگری مانند فرمالیسم و امپرسیونیسم عم قرار بگیرد. اما تئاتر استانیس لافسکی تئاتر رئالیستی بوده است.

س - با توجه به اینکه برشت هم برای بازیگری رهنمودهایی دارد، در بررسی شیوه ای که او توصیه می نماید با آموزش های استانیس لافسکی چه وجوه مشترک و چه وجوه متضادی می بیند؟

ج - استانیس لافسکی بازیگر، کارگردان، مکتشف «سیستم» و پرورش دهنده ممتاز بازیگر است و این تبحر مورد اعجاب و تأیید و ستایش همه هنرمندان، ادبا و دانشمندان زمان قرار گرفته است. جمله ای از گفته های ماکسیم گورکی را امروز روی این تابلو نصب کرده اند «... استانیس لافسکی عزیز، نفوذ پالاینده شما در سراسر جهان امری شناخته و آشکار است و همگان از این امر آگاهند. شما در کشف قریحه ها چه بزرگمرد و حساسید و در نواختن و پرورش

آنان، عجب الماس تراش چیره دستی هستید...» و عده‌ای هم ناآگاه تحت تأثیر کسانی که منافع ایدئولوژیک و خصوصی‌شان را با مخالفت مستور می‌دارند، بدون هیچ ارتباط، «بکت» (۴۵)، «یونسکو» و «برشت» (۴۶) را به‌عنوان «تئاتر سوپرمدرن» در برابر «سیستم» به اصطلاح کهنه می‌گذارند! استانیس لافسکی و برشت در چه زمینه واحدی مشترک‌اند که آن‌ها را بشود در برابر هم گذارد؟ برشت شخصیت ممتاز سیاسی، نمایشنامه‌نویس برجسته، با تحریرچندین نمایشنامه پاسخگوی قسمتی از نیازهای تئاتر سیاسی روز و در نحوه بازیگری صاحب سلیقه است. او معتقد است که اگر بازیگران از «سلیقه» او پیروی کنند موفق‌ترند. کجا توصیه‌ای در مورد «چگونه بازیگر شدن» دارد؟ خوب توجه کنید «بازیگران» اگر توصیه‌های او را بپذیرند و به‌کار برند... یعنی اول باید بازیگر شد و بازیگر بود، بعد به سلیقه مخصوصی پرداخت. مگر «فاصله‌گذاری» نمی‌بایست توسط بازیگر انجام شود؟ خوب در نحوه کار، آنجا که صحبت از سلیقه در ارائه کار است استانیس لافسکی روی «احساس و زندگی کردن» تکیه می‌کند. اگر نظر مرا بپرسید می‌گویم «اصل» زندگی کردن است ولی زندگی نیز دقیقاً دارد که سفارش برشت را در خود مستتر دارد، و اگر دقیقاً آن را بکار نبرند به اصطلاح «غلط» بازی شده است.

در نمایش «سلمانسی شهر سویل» (۴۷) من نقش کنت را ایفا می‌کردم. می‌دانید کنت شبی برای دیدار «رزین» (۴۸) بالباس مبدل به‌ظاهر سربازی مست وارد خانه دکتر بارتولو (۴۹) می‌شود. دکتر و رزین هر دو سراسیمه می‌شوند. کنت با اشاره‌ای خود را به رزین می‌شناساند، ولی دکتر همچنان سراسیمه است. در اینجا نقش به دو صورت، در واقع دو «سیما» در یک تن‌واحد زندگی می‌کند. کنت برای دکتر یک سیمای واحد است. برای دکتر من بازیگر می‌بایست در نقش سرباز زندگی کنم. ولی برای رزین دو سیما و آن‌کنت و سرباز است با فاصله. اگر در اینجا «بازیگر» این «فاصله» را رعایت ننماید و یا نتواند رعایت کند به اصطلاح بد بازی کرده است. یادرنمایش-های روحوضی و سیاه‌بازی خودمان. بازیگران اکثراً برحسب منافع زندگانی روزمره‌شان و بویژه نقاط مخصوص نمایش که نقش از

نظر تماشاگر محکوم یا مسخره می‌شود، بازیگران با استفاده از نگاه‌ها و رفتار مخصوص، شخصیت خودشان را متمایز نشان می‌دادند. این اعمال عمدتاً خودبخود و ناآگاهانه ولی صحیح انجام می‌شد، و در نتیجه منظور بازیگر القاء می‌شد و منافع اجتماعی یا صنفی و یا کسبی مورد نظر، در برخوردهای روزمره زندگی محفوظ می‌ماند. پس ملاحظه می‌کنید که برشت در عالم تئاتر نمایشنامه‌نویس است و در مورد نحوه اجرای نقش صاحب سلیقه. در صورتی که استانیس- لافسکی روش خلاق چگونه بازیگر شدن را کشف نموده است. سلیقه برشت به مقتضای نقش و در جای خود از ضروریات است.

س - استانیس لافسکی از مقوله‌ای صحبت می‌کند تحت عنوان «انواع بازیگر»، و از دونوع بازیگر نام می‌برد. لطفاً در مورد «بازیگر مقلد» و بازیگر «خلاق» توضیحی داده و فرق بین این دو را متذکر شوید.

ج - بازیگر «خلاق» بازیگری است که در نقش به‌مرز لحظات «زندگی در نقش» می‌رسد. و بازیگر «مقلد» کسی است که نمی‌تواند احساس شخصی خود را با احساس نقش تلفیق کند. هیچ بازیگری در هیچ زمان و مکان نمی‌تواند بدون آگاهی از «سیستم» به «خلاقیت» مداوم و یکدست برسد. چون خلاقیت به‌موقع و صحیح و منطبق با نقش علاوه بر استعداد، احتیاج به «تکنیک» هم دارد و در این زمینه «سیستم» عالی‌ترین تکنیک مکشوف تئاتری است. البته می‌دانید که هنوز در جهان شرط بازی کردن دانستن «سیستم» نیست. اما برای ما پیروان «سیستم» شرط خلاقیت علاوه بر داشتن استعداد، دانستن «سیستم» است. علی‌رغم پذیرش جهانی «سیستم» و توصیه انستیتوی بین‌المللی تئاتر در این مورد و برگزاری سمینارهای فراوان توسط مراکز ملی تئاتر در کشورهای مختلف، هنوز لزوم دانستن این دانش حتی برای همه حرفه‌ای‌ها هم مطرح نیست. چه بسیارند کسانی که به‌نیروی تنها استعداد، بار بازیگری را می‌کشند و از نیروی «سیستم» بی‌اطلاعند. چه بسا علاقه‌مندان با استعداد که شب و روز خود را صرف تئاتر: بازی و کارگردانی کرده‌اند و می‌کنند و مرز «کاسبی و هنرمندی» را نمی‌شناسند. اصولاً برای هنر پایه‌میدان گذارده‌اند و از کسب هم نفرت

دارند، لکن حاصل کوشش‌های آنها کسب است، چه بخواهند و چه نخواهند.

س - عده‌ای براین عقیده‌اند که استانیس لافسکی در آثار صحنه‌ای گرایش‌ات ناتورالیستی داشته، دراین مورد توضیحات لازم را بفرمائید.

ج - این وقت دو ساعت و نیمه امروز را اختصاص دادیم به اهمیت پیدایش «سیستم» ولی چون سؤال کلاسیک است و در همه‌جا این سؤال برزبان و قلم معاندان جاری شده چند دقیقه‌ای می‌پردازم به پاسخ آن. **معاندان به عهد «واقع‌گرایی» استانیس - لافسکی را «طبیعت‌گرایی» جلوه می‌دهند و در آن سخت اصرار می‌ورزند.** اگر به معنای لغوی و سطحی طبیعت‌گرا توجه کنیم می‌بایست همه‌چیز و همه‌کار صحنه منطبق با طبیعت باشد. تئاتر آکادمیک هنر، یعنی تئاتر و آزمایشگاه استانیس لافسکی نخستین تئاتر جهان بوده است که تمام وسایل صحنه‌ای، حتی لباس معمولی روز را در کارگاه اختصاصی به‌طور گویا به‌شیوه هنری تهیه می‌کند. شما با این لباس که پارچه «گاواردین» راه‌راه انگلیسی است اینجا نشسته‌اید و تا کنون تمام تئاترهای ما چه قدیم و چه جدید، چه پیشرو و چه پس‌رو، چه کلاسیک و چه پوچ و هیچ، اگر به چنین لباسی در صحنه احتیاج داشته باشند، سهم‌تر عین آن پارچه را از بازار می‌خرند و می‌دهند به خیاط خودشان و طبق برش و دوخت سایر لباس‌های معمولی خیاط‌شان آنرا آماده می‌کند و هنرپیشه باکمال امتنان آنرا می‌پوشد. غافل از آنکه این رنگ و این خطوط را در صحنه اصلاً تماشاجی نمی‌بیند. نظر کارگردان در مورد نشان دادن چنین رنگ و چنین خطوطی فقط هنگامی تأمین خواهد شد که هنرمندان کارگاه، لباسی را تهیه کنند و یا در واقع «بسازند» که اگر در طبیعت بالباس شما مقایسه شود، به‌هیچ‌وجه شبیه نخواهد بود. ولی نگاه ما در صحنه آن را همین‌طور می‌بیند که تن شماست. شما چنین کارگاه و چنین توجهی را قبلاً در هیچ یک از تئاترهای جهان نمی‌توانید ببینید. خوب حالا همین مثال را در تمام پدیده‌ها، کاراکترها، برداشت‌ها و حتی رفتار و احساس هنرپیشه‌ها تعمیم بدهید. استانیس لافسکی از هنر و زیبایی‌شناسی چه برداشتی

داشته؟ او هنر را مناسبات معمولی انسان نسبت به حقایق می- دانسته؟ بطور مسلم نه! معاندان و مخالفان برای حفظ منافع و موقعیت‌ها، نظائر این سفسطه‌ها را در جهان سدر راه جویندگان مستعد کرده‌اند، و به این دلیل من آنرا «کلاسیک» نام گذاردم. انشاءالله پس از خاتمه و ترجمه و چاپ آخرین قسمت‌های آثار استانیس لافسکی درباره «سیستم»، اجتماع تئاتری ما باید بپردازد به ترجمه ادبیات تئاتری، تا هنرمندان جوان ما در دام این جعلیات نیافتند و مخترعین پیشین این نشخوارها را بشناسند.

س - طرز تلقی کشورهای غربی (سرمایه‌داری) از «سیستم» چگونه است؟ آیا فرقی بین تدریس در آن‌ها با تدریس در کشورهای سوسیالیستی وجود دارد؟

ج - فرق میان دولت‌های سوسیالیستی و سرمایه‌داری در این است که، جوامع سوسیالیستی در پذیرش علوم و فنون پیشرفته هیچ‌گونه ترمز انحصاری ندارند، زیرا نفع، نفع جامعه است نه فرد. به همین دلیل «سیستم» را به عنوان بهترین و آخرین ره آورد آموزش و پرورش هنری پیشه پذیرفته‌اند و به آموزش آن رسمیت داده‌اند. ولی دولت‌های سرمایه‌داری به‌طور کلی هنوز به فکر پرداختن به آن هم نیافتاده‌اند، خاصه در کشورهایی که در آن‌ها تئاتر تجربی گسترده بوده است، مانند فرانسه. فرانسه در زمینه تئاتر تجربی یکی از مهم‌ترین کشورهای جهان به‌شمار می‌رود. دولت‌های متعصب و شوونیست آن‌ها اصلاً حاضر نیستند بشنوند که مثلاً مدرسه هنر- پیشگی «هانوی» اساسی‌تر از «کنسرواتوار هنر دراماتیک پاریس» است. و رفیق «کیم» بهتر از مسیو «لوئی ژووه» هنرجو را تعلیم می‌دهد. اما هنرمندان کشورهای سوسیالیستی به‌ترقی بودن و وطن‌پرست بودن دولت‌های خود ایمان دارند و درباره سرنوشت هنر تئاتر کشورشان مستقلاً تصمیم می‌گیرند. اینست که در اخذ شیوه‌ها و متدهای علمی و پیشرفتاده سایر کشورها بدون تعصب هم‌آهنگ هستند. هنرمندان پیشرو و مترقی در کشورهای سرمایه‌داری حسابشان با دولت‌هایشان به‌کلی متفاوت و مغایر و چه‌بسا خصمانه است. باز بر روی دیوار همین محل از هریک از نامه‌های دو شخصیت ممتاز و معروف اروپا به مناسبت یک‌صدمین سال تولد

استانیس لافسکی جملاتی نقل شده که می‌خوانیم، ژان ویلار می‌گوید: «کتاب‌های استانیس لافسکی بازنگری و تجدید نظر کامل- العیاری است در هنر بازیگری. اعتبارهای کاذب را با بی‌رحمی تحلیل می‌کند، خودبینی و پسرعموی آن، خودنمایی را منکوب می‌نماید. با انجام این مهم، به‌بازیگر شیوه کار منطقی را عرضه می‌دارد که مسلماً تنها شیوه موثر است». ژاک کیو می‌گوید: «افسانه استانیس لافسکی طی سالیان دراز و فاصله دور از دسترس، چراغ راه من است و من به‌وساطت کتاب‌ها و مسافران مسکو مرد نابغه و با قریحه‌ای را شناختم که هنر را در حد کمال درک می‌کند». زیاد دور نرویم، به خودمان و این اتاق نگاه‌کنیم. من خودم درکنار افرادی از پانزده کشور مختلف اروپایی و آسیایی تحصیل کردم و هم عرض آن‌ها فارغ‌التحصیل شدم. بسیاری از آن‌ها حتی پیش از فراغ از تحصیل، برای اینکه دولت‌هایشان می‌خواستند هرچه زودتر کمبودهای تئاتری خود را جبران کنند، به‌کار تنظیم برنامه برای هنرکده‌ها و تئاترهایشان پرداختند، ولی من طی جنگ یک تنه ۲۵ ساله هنوز نتوانسته‌ام لزوم استفاده از «سیستم» را به همکاران و حتی رفقای خودم بفهمانم. آیا دست‌ها و نیروهای بازدارنده‌ای در کار بوده؟ آری. جلسه حاضر بهترین دلیل اثبات وجود این دست‌های پنهانی در گذشته است. ما همه باید مدیون انقلاب باشیم. نظیر من و مشکلاتی نظائر مشکلات سیاسی کشور ما شاید در کشورهای دیگر نیز باشد. هنرمندانی از سراسر جهان شائق آموختن «سیستم» در خانه استانیس لافسکی و اساتید مطمئن دست اول بوده و هستند و در کلاسی که من تحصیل می‌کردم در کنار دانشجویانی از اتحاد شوروی و چکسلواکی و آلمان و لهستان افرادی از کره و چین و ویتنام نشسته بودند. در دوره‌های بعد از من، دانشجویانی از امریکای لاتین و هندوستان و مصر نیز موفق به‌کسب فیض شده‌اند و بدین‌ترتیب پیش‌بینی می‌کنم در سمیناری که قرار است بهار ۱۹۸۱ با حضور مطلعین «سیستم» به‌دعوت مرکز ملی تئاتر اتحاد شوروی برپا شود، نمایندگان بیش از پنجاه کشور و ایران که عمیقاً با «سیستم» آشنایی دارند و کار می‌کنند شرکت داشته باشند.

س- به‌گفته استانیس لافسکی «سیستم» یعنی طبیعت و زندگی. مسلماً نمایش‌هایی که طبق «سیستم» تمرین و انجام می‌شود، هنرپیشه باید روی سن زندگی کند. چنانچه هنگام ورود یک نقش، هنرپیشه‌ای وارد سن نشود، دیگران باید به‌کارخودشان ادامه دهند. یعنی زندگی کنند، که در اینصورت از پیس منحرف می‌شوند. این مسئله چگونه حل می‌شود؟

ج- درست مثل اینست که بگوئیم اگر در میان نمایش برق قطع شد چکار باید کرد! اگر دکور برگشت چه خواهد شد؟ من به صاحب سؤال باید بگویم که معمولاً هنرپیشگان پرورش یافته «سیستم» دچار این حوادث نمی‌شوند. به همین دلیل نیز آموختن «سیستم» برای هرتازه از در رسیده نامنظم و بی‌دقتی مقدور نیست. خواه این داوطلب درمسکوباشد و خواه درتهران. در میان کسانی که به هنرکده آنهایتا راه یافته‌اند، طی بیست و پنج سال گذشته نگاه کنید. تقریباً یکصد نفر از آنها امروز برای اهل فن شناخته شده‌اند. آیا این یک امر اتفاقی بوده که همه آنها دارای خصلت مشترک طبقاتی و اخلاق نزدیک اجتماعی و خانوادگی و تربیت یکسان صحنه‌ای هستند؟ اتفاقات و حوادث پیش‌بینی نشده نیز به مدد «توجیه» که همه پرورش یافتگان مکتب «سیستم» اطلاع کامل از آن دارند بدون آنکه لطمه‌ای به نمایش وارد آورد توجیه و برطرف خواهد شد.

س- فرق «سیستم» و تئاتر متداول قبل از پیدایش «سیستم» در تعریف و تعیین خلاقیت صحنه‌ای چیست؟

ج- گفتم تئاتر خوب! و می‌دانم که تئاتر خوب و هنرمندان شایسته با تجربه‌ای از قرن‌ها پیش بوده هستند، البته حالا کمتر. بدون اطلاع از «سیستم» خلاقیت وجود داشته و دارد. برای آن خوب بودند که جزء و یا اجزایی از «سیستم» را در وجودشان داشته و دارند. اجزاء «سیستم» ترکیب دهنده استعدادهای آنها بوده و هست. در همین کشور خودمان بازی‌گران شایسته‌ای بوده هستند. همین دوست و همکار محترممان آقای جعفری یکی از بهترین هنرمندانند و کارهای بزرگی انجام داده‌اند. بارزترین مثال خود بنده هستم. مگر تا پیش از تحصیل و اطلاع از «سیستم»، من



بازی‌گر نبوده‌ام؟ شهود زیادی درمیان اعضای شورای نویسندگان و هنرمندان ایران وجود دارند که می‌توانند شهادت بدهند که بد هم بازی نمی‌کردم. یکی از مهره‌های درشت شاهکارهای مرحوم استاد نوشین، در نمایش‌های ولین، مردم، مستنطق، سه دزد و غیره بودم. آن روز آنچه به‌عنوان هنر بازی‌گری مورد ستایش بود، شرف هنری، وجدان حرفه‌ای، احساسات، جد و جهدها و احیاناً کوشش‌های ناخودآگاهی بود که همه، همکاران و تماشاگران و منتقدان نام آنرا «استعداد» می‌گذاشتند. همین تحلیل از گذشته را من امروز به مدد «سیستم» انجام می‌دهم. اصولاً «سیستم» برای استعدادهاست. تا استعداد داوطلب مسجل نشود، برای آموزش پذیرفته نخواهد شد. این رسم تمام هنرکرده‌های هنری جهان بوده و هست. به‌طور مسلم فرد داوطلب چیزی از استعداد خود را ضمن فراگرفتن از دست نخواهد داد. قدرت و استعداد شرط ضروراست. «سیستم» استعدادها را پرورش می‌دهد، و بهترین تجربیات هنرمندان در طول تاریخ را در اختیار آنها می‌گذارد. خب اگر به آن دوندۀ خوب توانا و علاقه‌مند که فاصله تهران تا قم را پیاده طی ده ساعت طی می‌کند، خلبانی بیاموزند و هواپیما بدهند، شما چه قضاوتی می‌کنید؟ **فرانتس هونت گفته است که «سیستم» برایش چراغ در تاریکی محض است ولی اگر مثال دیگر لازم باشد، من می‌گویم که «سیستم» برای من پیاده هواپیما بوده است.**

س- با سپاس فراوان،

۱- آیا در زمان «شکسپیر» شخصی بنام «بن جونسون» بود که آثار او را می‌نوشت یا «مارلو»؟ گو این‌که هر دوی آنها فرقی نمی‌کنند، بلکه به نام «مارلو» معروف است و آثار شکسپیر را نوشته است.

۲- آیا استانیس لافسکی به‌عنوان یک کارگردان درحالی‌که «سیستم» خود را تجربه می‌کرده، آثار چخوف و گورکی و سایرین را به‌نحو شایسته‌ای به‌اجراء درمی‌آورده است؟ چگونه؟

ج - پاسخ سؤال دوم شمارا که خود حضرات نویسنده، یعنی چخوف و گورکی، که در خیلی از تمرین‌ها و بحث‌های نمایش‌های «سه خواهر»، «باغ آلبالو» و «دایی وانیا»، «مرغ دریایی»، «در

اعماق» ، «خرده بورژواها» و غیره شرکت داشتند داده‌اند و جز ستایش‌های فوق‌العاده چیزی نگفته‌اند ؛ که من قبلاً دو خط از نامه گورکی را که روی دیوار نصب شده خواندم. ولی در مورد سؤال اول روایات و حکایات زیادی است. شاید مروجین اصلی در تحقیقات و تتبعات نخستین بی‌نظر نباشند . آنچه مسلم است یک نفر یکصد و بیست و پنج نمایش‌نامه را در قرن شانزدهم نوشته و عالم تئاتر هم احترام عمیقی برای او قائل است. و نام شکسپیر را هم به شکل مستعار یا حقیقی روی این آثار گذاشته‌اند.

س- در «لابراتوار» چه کارهایی انجام می‌شود؛ لطفاً توضیح دهید.

ج- لابراتوار مکان تجزیه ، ترکیب ، تحقیق و پژوهش است. در حاشیه خوب است این سؤال را مطرح کنیم که «لابراتوار» جای چه کسانی است؟ محققاً کار در آن در هیچ زمینه‌ای نمی‌تواند به شخصی یا اشخاصی سپرده شود که بی‌اطلاع از کار خود و به قصد یاد گرفتن وارد آن شوند . یعنی آن کاری که در «کارگاه نمایش» طاغوت به تصدی بیژن صفاری ، منحرف ، کثیف و فاسد انجام می‌گرفت. مطلعید که بالای خانه مرحوم جانبازیان را اجاره کرده بودند ، به دیوارها گونی آویخته بودند ، با هزینه‌ای گزاف برای آن صندلی‌های چوب نما ساخته بودند ، تا در برابر خارجیان و به ویژه مهمانان جشن‌های هنر کذایی شیراز وانمود کنند که بله در ایران آن قدر آزادی‌های هنری وجود دارد که در کنار تئاترهای بسیار بزرگی چون «تئاتر شهر» ، جوان‌ها نیز خودشان (نه پسرخاله‌فرح ، آغابیزن) بالندک سرمایه شخصی ، مانند جوانان بی‌بضاعت پاریس و برلن پس از جنگ ، آزادانه به هنر! می‌پردازند . و صد البته که این‌ها هیچ ارتباطی با دولت ندارند و پای مبارکشان به روی صحنه‌های حرفه‌ای! چون تئاتر شهر گذاشته نشده است. و اینهایی که بدون سروصدا و پنهان از مطبوعات و مردم در جشنواره‌های خارج شرکت می‌کنند، آماتورهای نوجوان همین «کارگاه» هستند .

باری در تاریخ تئاتر برای بار نخست کلمه «لابراتوار» درباره آزمایش‌های «سیستم» به کار رفت. یعنی به آزمایش گذاردن کشفیات استانیس لانسکی ، که نخستین آن سال‌های ۱۰-۱۹۱۲

به نام «استودیوی اول تئاتر هنر» بود. صحبت «کارگاه» و آزمایش‌های شیوه‌های نوین استانیس- لافسکی ابتدا پس از جنگ اول جهانی با حرکت «تئاتر مسکو» به سوی اروپا و آمریکا (سال ۱۹۲۰) به میان آمد و پس از سال (۱۹۳۷) اشتهار یافت. استانیس لافسکی زندگی مرکب را در «لابراتوار» ناگزیر تجزیه می‌کرد. روش استفادهٔ هر یک از اجزاء را به‌معرض تجربه می‌گذاشت و نتایج حاصله را منظم تدوین می‌کرد. کتبی که امروز «کتاب رومیزی» همهٔ هنرمندان معروف و مترقی جهان است محصول سال‌ها ممارست «آزمایش‌گاهی» اوست. در خاتمه با سپاس فراوان از «شورای نویسندگان و هنرمندان ایران» که آغازگر این بحث هنری است و همچنین تشکر از همکاران محترم آقایان محمد علی جعفری و مهدی فتحی به‌خاطر تنظیم برنامه و ادارهٔ جلسه، به سخن امروز خود خاتمه می‌دهم، و اظهارامیدواری می‌کنم که تعمیق انقلاب پیروز ما در آینده فرصت‌های بیشتری را برای ادامهٔ این‌گونه مجالس فراهم آورد.

## توضیح‌ها :

- ۱- استانیس لافسکی، کنستانتین سرکیویچ. ۱۸۶۳-۱۹۲۸.
- ۲- یونسکو: کمیسیون ملی، تربیتی، علمی و فرهنگی ملل متحد.
- ۳- شکسپیر، ویلیام: ۱۶۱۶-۱۵۶۴ نمایش‌نامه نویس بزرگ انگلیسی.
- ۴- مولیر، ژان باتیست پوکلن: ۱۶۷۳-۱۶۲۲ نمایش‌نامه نویس بزرگ و بازیگر فرانسوی.
- ۵- هزارهٔ فردوسی: بزرگداشتی به‌منظور تجلیل از حکیم ابوالقاسم فردوسی در سال ۱۳۱۶ با حضور مستشرقین خارجی.
- ۶- لرتا: یکی از نخستین بانوانی که بدون حجاب روی صحنه آمد و به علت عشق عمیق و استعداد سرشار خود از اقلیت ارمنه فاصله گرفت و با استاد نوشین ازدواج کرد. اوج هنر بازیگری او در سال‌های ۲۳-۱۳۲۲ در تئاترهای فرهنگ، فردوسی، سعدی و هم کارگردانی در آخرین تئاتر بود. لرتا خوشبختانه هنوز در قید حیات است و در شهر وین سکونت دارد. لرتا حدود پنجاه سال در راه هنر

تئاتر خدمات صادقانه داشته است.

۷- نوشین، عبدالحسین: ۱۳۵۰-۱۲۸۴ بازیگر، متورانس، نویسنده، استاد بزرگ و به‌منزله «قله تئاتر تجربی ایران». تئاتر نو و مبارز ایران مدیون این شخصیت بزرگ هنری - ادبی و سیاسی است. برجسته‌ترین هنرمندان تئاتر ایران شاگردی در مکتب او را افتخار می‌دانند. نوشین به‌عنوان عضو کمیته مرکزی حزب توده ایران در سال ۱۳۲۷، از صحنه تئاتر فردوسی به زندان انتقال یافت و چندی بعد با فرار از زندان بقیه عمر را در مهاجرت سیاسی گذراند. در مهاجرت نیز فعالیت‌های ادبی خود را ادامه می‌داد.

۸- خیرخواه، حسین: بازیگر و کارگردانی که طی چهار سال خدمات صحنه‌ای به پیشرفت تئاتر کمک کرد و شدیداً مورد علاقه تماشاگران بود. فعالیت‌های عمده او نیز در تئاترهای فرهنگ، فردوسی و سعدی بود. با کودتای ۲۸ مرداد و آتش زدن تئاتر سعدی، مخفی و ناگزیر از مهاجرت سیاسی شد.

۹- سرکیسیان، شاهین: سرکیسیان به تئاتر عشق می‌ورزید. نوشین سبب آشنایی او با گروهش در تئاترهای سعدی و فردوسی شد. او به‌عنوان «دستیار ادبی» در جنب نمایش، اوضاع معیشتی زمان‌های نمایش‌نامه‌های کلاسیک و خارجی را برای کمک به نمایش تحقیق می‌کرد. در روزنامه «ژورنال دو تهران» مترجم و هم‌انجا نیز نقدهایی بر نمایش‌های نوشین نوشته است.

۱۰- ماسین‌لی: پیشرفت صنعت و کمک‌های آن در ساختمان فنی صحنه برای تعویض دکورها به مدد آسانسورهای صحنه‌ای وغیره.

۱۱- سوفوکل: ۴۹۴ یا ۴۹۶-۴۰۶ شاعر و نمایش‌نامه نویس بزرگ یونان قدیم، که از وی فقط هفت نمایش‌نامه به‌دست آمده است.

۱۲- کمدی فرانسو: بزرگ‌ترین تئاتر دولتی فرانسه در شهر پاریس است که ساختمان آن در سال ۱۷۶۳ بناشده و اکثر بازیگران و متورانس‌های بزرگ تئاتر فرانسه تا جنگ اول جهانی با آن همکاری داشته‌اند.

۱۳- ژان یونل: بازیگر و استاد تئاتر رومانی تبار فرانسه. او از بازیگران کمدی فرانسه و استاد «کنسرواتوار هنر دراماتیک پاریس» بود. در آخرین سال‌های زندگی دارای عالی‌ترین عنوان افتخاری کمدی فرانسو «پیرترین آرتیست» گردید.

۱۴- نصر، سیدعلی: هنرپیشه، کارگردان فعال و دوستدار صمیمی هنر تئاتر. او با استفاده از پست و مقام و نزدیکی با دربار و دولت رضاخان بزرگ‌ترین گام را در راه تأسیس «هنرستان هنرپیشگی تهران» در سال ۱۳۱۷ برداشت و تا اوائل جنگ دوم جهانی ریاست هنرستان نامبرده و همچنین «تماشاخانه تهران»، نخستین تماشاخانه دائمی‌را، که از بطن هنرستان مذکور بیرون آمده بود، برعهده داشت.

۱۵- کوروژوک الکسیف: کانون ادبی و هنری، محل دوستداران موقی ادب و هنر که حدود سال ۱۸۸۰ در مسکو تشکیل یافت و استانیس لاسکی کوشش‌های جدی

و اولیه تئاتری خود را از آنجا و در کنار پدرش آغاز کرد.

۱۶- ادبیات و هنر: دومین انجمن ادبی و هنری بود که در سال ۱۸۸۸ شکل عالی هنری خود را پیدا کرد و علاوه بر افراد آماتور، هنرمندان حرفه‌ای رشته‌های مختلف را دربرمی‌گرفت.

۱۷- موسیقی: استانیس لافسکی نظر به علاقه خانوادگی به موسیقی در این زمینه نیز پرورش یافت و اطلاعاتی کسب کرد. وی حتی در چند اپرت نیز شرکت جست. در بیست سالگی سرپرست موسیقی مدرسه‌ای نیز شد. کارگردان حرفه‌ای: استانیس لافسکی برای نخستین بار نمایشنامه «بازرس» اثر گوگول را با بازی‌گران حرفه‌ای در کسوت کارگردان تجربه کرد.

۱۹- دانچنکو، نمیروویچ: ۱۹۴۳-۱۸۵۸، ادیب، کارگردان، نمایشنامه‌نویس و فعال تئاتری روس و شوروی. دانچنکو استانیس لافسکی را به کار حرفه‌ای و تأسیس «تئاتر هنر مسکو» ترغیب و تشویق کرد و تا پایان عمر مدیر این تئاتر آکادمیک بود.

۲۰- تئاتر هنر مسکو: این تئاتر با سازمان‌دهی دانچنکو و رهبری هنری استانیس لافسکی در سال ۱۸۹۸ در مسکو تأسیس یافت و پس از انقلاب به عنوان قله تئاتر دراماتیک جهان «تئاتر آکادمیک هنری مسکو به‌نام گورکی» نامیده شد.

۲۱- چخوف، آنتوان: ۱۹۰۴-۱۸۶۰ داستان‌نویس و نمایشنامه‌نویس نام‌آور روس که تئاتر هنر مسکو موجودیت ده‌سال نخست زندگی خود را مدیون آثار او می‌داند. «دائی وانیا»، «سه خواهر»، «باغ آلبالو» و «مرغ دریایی» از جمله نمایشنامه‌های اوست.

۲۲- گورکی، ماکسیم: ۱۹۶۳-۱۸۶۸- شاعر، نویسنده و پایه‌گذار «ادبیات رئالیستی سوسیالیستی» که در زمینه تئاتر آثار کم، لیکن بسیار معروفی نظیر «خرده-بورژواها»، «بیلاق نشینان»، «در اعماق»، «دشمنان»، «پسران خورشید»، «واسازان‌نوا» و «ایگربولی‌چف» دارد.

۲۳- هاپتمان: ۱۹۴۶-۱۸۶۲ نویسنده و نمایشنامه‌نویس. چهره مشهور ادبیات ناتورالیستی آلمان.

۲۴- سفر تئاتر هنر: «تئاتر هنر» در سال ۱۹۰۶ به آلمان مسافرت کرد و نمایشنامه‌های «دشمنان»، «نزارفئودور»، «باغ آلبالو»، «سه خواهر»، «دائی وانیا»، «دشمن مردم» و «در اعماق» را اجرا کرد.

۲۵- زندگی من در هنر: این کتاب نخستین کتابی است که استانیس لافسکی در سفر نمایشی خود به آمریکا، در (سال‌های ۲۲-۱۹۲۰) و به تقاضای اجتماع تئاتری آن سامان، نگاشت و چاپ کرد. این کتاب که حاوی زندگی‌نامه هنری - تجربی استانیس لافسکی است، بعدها در مسکو تکمیل شد و مجدداً به چاپ رسید. اکنون این کتاب به اکثر زبان‌ها ترجمه و چاپ شده است. در ایران، علی‌کشتگر آنرا به فارسی برگردانده است.

- ۲۶- فرانکس هونت: متورانسن برجسته اروپا.
- ۲۷- نامه فرانکس هونت: این نامه به انضمام نامه‌های معروف ترین هنرمندان جهان در سال ۱۹۶۳ به مناسبت برگزاری مراسم جهانی صدمین سال تولد استانیس لافسکی از طرف «یونسکو» به نام «استانیس لافسکی» چاپ شد و گویا به زبان فارسی نیز برگردانده شده لیکن هنوز به چاپ نرسیده است.
- ۲۸- انقلاب سوسیالیستی: اشاره به انقلاب سوسیالیستی اکتبر و تشکیل نخستین حکومت کارگری جهان است.
- ۲۹- گفته استانیس لافسکی: نقل از کتاب «زندگی من در هنر»
- ۳۰- همانجا
- ۳۱- همانجا
- ۳۲- هاریک: ۱۷۷۹-۱۷۱۷، برجسته‌ترین بازیگر قرن هفدهم انگلستان.
- ۳۳- دوزه: برجسته‌ترین بازیگر ایتالیایی که در پایان قرن نوزدهم و اوائل قرن بیستم صیت اشتهارش سراسر اروپا را فرا گرفت .
- ۳۴- سالوینی، توم ماژو: ۱۹۱۵-۱۸۲۹ بازیگر نابغه و مشهور ایتالیایی.
- ۳۵- زاوادسکی، یوری الکساندرویچ: ۱۹۷۷-۱۸۹۴، بازیگر، کارگردان ، متور- انسن، پداگوک بین‌المللی، سرکارگردان تئاتر «موس سوت» و شعبه آن درمسکو، رهبر هنری «انستیتوی دولتی هنرهای تئاتری مسکو» به نام «لوناچارسکی» تا پایان عمر بوده است. زاوادسکی به‌عنوان هنرجوی «استودیوی واختانگف» سومین استودیوی استانیس لافسکی بااستاد آشنا شد وبعدها به‌عنوان دستیار، بازیگر و پداگوک «سیستم» به‌کار ادامه داد. مصطفی اسکویی با پنج سال تحصیل در محضر او، همیشه و هرجا به شاگردی او افتخار می‌کند و تئاتر علمی ایران را مدیون تأثیر آموزش‌های این استاد بزرگ می‌داند.
- ۳۶- گارچیکف: بازیگر، متورانسن، و پداگوک بین‌المللی تئاتر دراتحاد شوروی. او یادداشت‌های گران‌قدری از دوران تحصیل و کار خود با استانیس لافسکی تهیه کرد و منتشر ساخت که قسمتی از آن‌ها را در کتاب «سیستم و روش‌های هنر خلاق» نوشته «دیوید مگارشک» کارگردان انگلیسی می‌خوانیم . این کتاب وسیله «اصغر رستگار» به‌فارسی برگردانده شده است.
- ۳۷- کدرف ، میخائیل نیکلایویچ: ۱۸۹۳ ، بازیگر ، کارگردان و استاد تئاتر روس و شوروی. وی در سال ۱۹۲۲ شاگرد «دومین استودیوی استانیس لافسکی در جنب تئاتر «گریبایوف» بود و از سال ۱۹۲۴ کار خود را در تئاتر آکادمیک هنری آغاز کرد و به مقام یکی از عالی‌ترین بازیگران ، کارگردانان و رهبران هنری تئاتر و استودیوی آن رسید .
- ۳۸- مجله موسیقی کشور: مجله‌ای که پیش از جنگ جهانی دوم توسط «هنرستان موسیقی کشور» به‌سرپرستی مین باشیان و هیاتی از روشن‌فکران از جمله صادق هدایت و عبدالحسین نوشین نشر می‌یافت.

۳۹- پلان رژیسوری اتللو: نام کتابی است حاوی نقشه نظری نمایش اتللو نوشته استانیس لافسکی که پس از مرگش انتشار یافت.

۴۰- اتللو: اشاره‌ایست به نمایش «اتللو» به‌کارگردانی مصطفی اسکونی که در اسفندماه ۱۳۳۷ تئاتر آناهیتا موجودیت خود را وسیله‌ی شاگردان دوره‌ی اول هنرکده آناهیتا، توسط آن اعلام کرد. این نمایش جمعاً ۲۱۲ اجرا داشت، که علاوه بر تهران در خرمشهر، آبادان، آغاچاری، اهواز، شیراز، اصفهان رشت، رامسر، انزلی و چند شهر دیگر توسط گروه آناهیتا در میان استقبال فراوان روی صحنه آمد و دوبار به‌طور زنده از تلویزیون غیردولتی اجرا شد.

۴۱- گروتفسکی: بازیگر، کارگردان و پژوهشگر لهستانی است. او پیرو «سیستم» بود و تحصیلات کارگردانی خود را زیر نظر مستقیم «زاوادسکی» در مسکو انجام داد. گروتفسکی معتقد است که اگر نمایش به‌شیوه «سیستم» که برخوردار از واقع‌گرایی کامل است، در میان تماشاگران محدود، نه بیشتر از یکصد نفر، با اطلاع کامل از هویت تماشاگران اجرا شود، تأثیری ابدی خواهد داشت. دولت لهستان وسایل چنین آزمایشی را به‌خوبی احسن برای او فراهم آورد و وی به موفقیت‌هایی نیز در کشورهای خارج از جمله آمریکا نائل آمد. سرمداران جشن هنر، تحت تأثیر تجلیل جراید آمریکا از وی، او را برای جشن هنر به ایران دعوت کردند. گروتفسکی هنگام جشن در تهران در محل باغ فردوس نیز اجرا - هائی داشت و طی دعوتی از سوی رشته تئاتر هنرهای زیبا اقدام به سخنرانی کرد.

۴۲- عالیخانی: علینقی، یکی از «دولتمردان» وابسته به ساواک که هنگام اوج اعتصابات دانشجویی با سمت رئیس دانشگاه تهران در سال ۱۳۴۸ مأمور سرکوبی دانشگاهیان شد.

۴۳- واختانگف: ۱۸۸۳-۱۹۲۲، بازیگر، استاد، کارگردان و مدیر تئاتر «واختانگف». از شاگردان نخستین کلاس استانیس لافسکی. او اقدام به تأسیس تئاتری نمود که هنوز در مسکو به‌نام خودش پابرجاست.

۴۴- استودیوی واختانگف: این کلاس (استودیو) هنرپیشگی جنب تئاترواختانگف نخستین کلاسی بود که پی به اهمیت «سیستم» و شیوه صحیح تدریس استانیس لافسکی برد و عنوان سومین استودیوی استانیس لافسکی را گرفت.

۴۵- بکت، ساموئل: متولد ۱۹۰۶، نویسنده و نمایش‌نامه‌نویس فرانسوی. «در انتظار سال‌ها»، «بازی تمام شده» و «آخرین ترمز» از جمله آثار نمایشی اوست.

۴۶- برشت، برتولد: ۱۸۹۸-۱۹۵۶، نویسنده، شاعر، نمایش‌نامه‌نویس و فعال تئاتری آلمان. درکار بازیگری توصیه او در فاصله‌گذاری است. «ننه دلاور»، «چهره‌های سیمون ماسار»، «زندگی گالیله»، «کله‌کردها و کله‌تیزها» و «دائرة گچی قفقازی» از جمله آثار نمایشی اوست.

- ۴۷- سلمانی شهر سویل: اثر بومارشه که در سال ۱۳۴۵ توسط گروه آناهیتا به کارگردانی مصطفی اسکوئی به روی صحنه رفت.
- ۴۸- رزین: شخصیت زن نمایشنامه «سلمانی شهر سویل».
- ۴۹- دکتر بارتلو: در نمایشنامه «سلمانی شهر سویل» دکتر بارتلو رزین را به عنوان صغیر تحت تکامل خود دارد و می‌خواهد او را به عقد خودش درآورد.

\*\*\*

## دو رباعی از:

غلامحسین متین

این باغچه ...

این باغچه، از باغ خبر خواهد داد  
این شاخه ترد، بارو برخواهد داد  
برخیز! که بوی پرتم باد، خبر  
از خیزش تازه سحر خواهد داد.

هشدار!

خون ریخت زسینه‌ها به هرکوی و گذر  
سنگینی شب سبک شد از باد سحر  
هشدار! که تا صبح بود راه دراز  
بیدار! که شب هنوز مکروش در سر ...



# طرح خواب

سپیده سامانی

- غبار غم به رخ ماهتاب می‌ریزد  
نگاه خسته من طرح خواب می‌ریزد
- غم تو برشفق سرخ آرزوهایم  
مداب نقره‌ای ماهتاب می‌ریزد.
- هنوز یاد نخستین مجال دیدارت  
به جام خاطره‌هایم شراب می‌ریزد
- چو برگ‌های خزان اشک‌های من بی‌تو  
غریب و سرزده در پیچ و تاب می‌ریزد
- بهار خرم افسانه‌گوی لب‌هایت  
به کام گل غزلی از گلاب می‌ریزد
- قرین لحظه تلخ وداع، اندوهیست،  
که بر دلم شرر التهاب می‌ریزد
- اسیر شعله کین است آن ملامت‌گوی  
اگر بر آتش عشق تو آب می‌ریزد
- اگر چه نیست پناهی امید آن میعاد  
هزار وسوسه در این سراب می‌ریزد
- «سپیده» سوز غزل‌های پرگداز تو هست  
که در فضا عطش آفتاب می‌ریزد

# قصه و قصه‌های عامیانه

جمال میرصادقی

پیش از آنکه به قصه و خصوصیات آن بپردازم، اشاره‌ای به اصطلاح‌های مرسوم و متداول داستان‌نویسی در ایران بکنم که برای این مبحث از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، مورد نظر اصطلاح‌هایی است نظیر: داستان، قصه، افسانه، حکایت، سرگذشت، مثل، اسطوره، ماجرا، حدیث، شرح حال یا حسب حال و ترجمه احوال که در فرهنگ‌های فارسی مترادف یکدیگر آورده شده است و فرهنگ‌نویسان وجوه افتراقی برای آن‌ها قابل نشده‌اند. در متن‌های ادبی و داستانی گذشتگان نیز مفهوم این اصطلاح‌ها، بهم آمیخته است، به صورتی که مفاهیم آن‌ها را نمی‌توان از هم جدا و منفرد و مشخص کرد و برای استعمال و کاربردشان، تعریفی جداگانه داد و هر کدام را به معنی خاصی به کار گرفت. اگر چنین کنیم و بکشیم وجه امتیاز و افتراقی برای هر کدام از آن‌ها قابل شویم مصداق‌هایی برای هر یک از آنها، از میان آثار ادبی گذشته بیاوریم، خود را به عبث دچار سرگیجه و دردسر کرده‌ایم. گذشتگان و بزرگان ادب‌ما، از این اصطلاح‌ها، به عنوان مترادف یکدیگر در آثار خود استفاده کرده‌اند و در جایی داستان، حکایت و در جای دیگر اصطلاح قصه و افسانه و

سرگذشت را به کار برده‌اند، بدون آنکه برای تك تك آنها، حد و رسم جداگانه و متفاوت از یکدیگر قایل شده باشند. همه این اصطلاح‌ها در کل، به آثاری اطلاق می‌شود که جنبه خلاقه آنها، بر جنبه‌های دیگرشان می‌چربید. معمولاً به جای اینکه مطلبی را به جدل و مناقشه یا با احتجاجات فلسفی و عرفانی و دینی مطرح کنند، از این نحوه گفتار، یعنی از حکایتی یا حسب حالی و نظیر آن مدد می‌گرفتند و منظور خود را غیر مستقیم در لباس قصه و داستان می‌گنجانند، یا هنرنویسنده و شاعری موضوعی را، سراسر و آشکارا عنوان می‌کرد و از حکایت و داستانی برای تأثیر و تأکید مطلب خود یاری می‌گرفت، در حقیقت این نوع آثار را مصداق یا تمثیلی برای گفته‌های خود می‌آورد. این قصه‌های منشور، به طور کلی عبارتند از قصه‌هایی که بازگوکننده شرح احوال عارفان و بزرگان دینی و مذهبی است چون حکایت‌های اسرار التوحید و تذکرة اولیاء. در بعضی از این قصه‌ها، مفاهیم عرفانی و فلسفی و دینی به وجه تمثیل یا از گونه «سمبلیک» بیان می‌شود مثل قصه‌های «عقل سرخ» و «آواز پرجبریل» سهروردی. دسته‌ای از این قصه‌ها، صبغه اساطیری پیدا می‌کند چون قصه‌های قرآن و قصه‌های پیغمبران که در تفسیرها و قصص قرآن و کتاب‌هایی نظیر تاریخ بلعمی و غیره آمده است. به این نمونه که از قصص الانبیای نیشابوری نقل می‌کنم، توجه کنید:

«و در اخبار چنین است که چون آدم علیه السلام از بهشت بیرون آمد پنج چیز با وی بود:

یکی عصای موسی علیه السلام و سبب آن بود که تا در بهشت بود و نعمت‌های بهشت می‌خورد به هیچ گونه رنج به وی نرسید، چون آن

يك دانه گندم بخورد به دنداننش درماند. به خلالش حاجت آمد، از شاخ مورد بشکست و خلالش همی کرد، چون آن حال پیش آمد آن باوی بماند و از و میراث ماند به فرزندانش از پیغامبر به پیغامبر تا به موسی رسید علیه السلام و معجزه او شد.

و دیگر آن نگین که سلیمان را بود علیه السلام. قصه چنان بود که چون تاج و حله از ایشان برفت حوا آن را به دهان درافکند، گفت باری بامن از بهشت نشانی بود، باوی بماند. خدای تعالی حکم کرده بود که آن به سلیمان رسد علیه السلام، و حجت و معجزه و برهان او گردد. و دیگر آن سنگ که به خانه کعبه است که چون جنبندگان بهشت قصه او کردند آن سنگ برداشت و گوهر بود به دنیا با خویشتن آورد. حق تعالی آن سنگ را خاص کرد برای محمد مصطفی صلی الله علیه و آله وسلم، و در آن سنگ قباله و عهدیست میان بندگان و خدای تعالی.

و چهارم دو برگ انجیر بود که چون آدم از جلد جدا ماند دو برگ انجیر کنده بود و خویشتن بپوشید و حوا نیز دو برگ انجیر بکنده بود، چون به دنیا آمدند از آن دو برگ یکی آهو بخورد تا روز قیامت از و مشک همی آید، و یکی گس او بخورد تا قیامت عنبر همی دهد. و آن دو برگ که با حوا بود یکی کرم بخورد تا قیامت ابریشم همی دهد و آن يك دیگر نحل بخورد تا قیامت عسل همی دهد تا خلق بدانند که نعمت بهشت چونست.<sup>۱</sup>

۱. قصص الانبیاء، تألیف ابوالحق نیشابوری، به اهتمام حبیب یغمایی. تهران، ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۰. ص ۲۲ - ۲۱.

بعضی از این قصه‌ها، مثل «مرد حلواگر» در اسرار التوحید به داستان‌های امروزی بسیار نزدیک می‌شود. خلاصه قصه این است: مردی حلوا فروش، در خواب می‌ماند و کاروان را گم می‌کند و سرگردان و پریشان به هر سوی بیابان خشک و ریگزار می‌دود و از گرسنگی و تشنگی دل به مرگ می‌دهد. آنوقت ابوسعید ابوالخیر بر او ظاهر می‌شود و شیری را می‌طلبد مرد حلواگر بر شیر سوار می‌شود و شیر او را به کاروان می‌رساند.

در این قصه عامل علت و معلولی و شبکه استدلالی داستان امروزی تا حدودی رعایت شده و قصه از پیرنگ «Plot» ابتدایی و ضعیفی برخوردار است و راوی قصه برخلاف بیشتر نویسندگان و روایت کنندگان این نوع قصه‌ها، تنها به ذکر کلیات وقایع و احوال، نپرداخته و به تشریح واقعه و توصیف مکان وقوع واقعه و حالات روحی و ناراحتی‌های جسمی مرد حلوا فروش توجه کرده است. روانشاد استاد احمد بهمنیار متوجه این نکته شده است و در مقدمه منتخب اسرار-التوحید می‌نویسد:

«در حکایت‌سرایی بر خلاف بیشتر نویسندگان که تنها به ذکر کلیات وقایع و احوال می‌پردازد، جزئیات هر واقعه و حالت را تشریح و منظره آن را به طور دقت توصیف کرده است. و عالیترین نمونه این نوع شرح و وصف، حکایت مرد حلواگر است که نگارنده آن را فصیح و بلیغ‌ترین حکایت اسرارالتوحید می‌داند. در این حکایت منظره ریگزار پهناور و بسی آب و گیاه و پشته‌های کوچک و بزرگ ریگ روان و سرگردانی و هراسناکی مرد حلواگر و تکاپو و تلاش او را در جستن راه

نجات و خوشحالی او را هنگام یافتن سبزی و چشمه آب، با جمله‌های بسیار کوتاه و منسجم و چون حلقه‌های زنجیر بهم پیوسته، به نوعی تشریح کرده است که خواننده هنگام خواندن آن، خود را شاهد و بلکه صاحب واقعه می‌پندارد...»<sup>۱</sup>

اما موضوعی که این قصه را همچنان در قالب قصه نگه می‌دارد و از داستان‌های امروزی جدا می‌کند، ظاهر شدن ناگهانی ابوسعید در آن بیابان دور افتاده است و احضار کردن شیر و سوار شدن مرد حلو اگر بر پشت شیر که امری است غیرعادی و حادثه‌ای و اتفاقی و خارق‌العاده. همانطور که در تعریف قصه خواهم گفت، اختلاف اساسی و بنیادی قصه با داستان بر سر همین نکته است.

در بعضی از این نوع قصه‌ها، قصه از زبان حیوانات نقل می‌شود و اعمال و احساسات انسان به حیوانات نسبت داده می‌شود و اغلب جنبه تمثیلی و استعاری دارد و بر مفاہیم معنوی و اخلاقی تأکید می‌ورزد، مثل قصه‌های کللیله و دمنه.<sup>۲</sup> قصه‌هایی که بازگوکننده احوال شاعران و ادیبان و سلسله‌های پادشاهی در ایران و گروه‌ها و طبقات مختلف مردم است و از نظر ادبی و تاریخی اهمیت دارند از جمله این قصه‌ها، مجموعه قصه‌های جوامع‌الحکایات عوفی است.

قصه‌هایی که جنبه‌های واقعی و تاریخی و اخلاقی آن‌ها بهم

---

۱. منتخب اسرارالتوحید، انتخاب احمد بهمنیار. تهران، وزارت فرهنگ ۱۳۲۵، ص. ۵.

۲. به این نوع قصه‌ها (افسانه‌ها) در ادبیات خارجی «Fable» می‌گویند و شخصیت‌های قصه‌ها تنها منحصر به حیوانات نمی‌شود بلکه انسان‌ها و خدایان و اشیای بی‌جان را نیز دربر می‌گیرد.

آمیخته است و بیشتر از نظر نثر و شیوه نویسنده‌گی مورد توجه است و به عنوان نمونه‌ای از بلاغت در ایجاز مورد بررسی و امعان نظر قرار می‌گیرد، مثل گلستان سعدی که در حقیقت نوعی مقامه است. همانطور که می‌دانیم مقامه قصه‌ای است که در آن بیشتر به عبارت‌پردازی و سجع-سازی و صنایع لفظی توجه بشود و قصه بر محور مضمون «تم» واحدی بگردد. از هشت باب گلستان، هفت باب از قصه‌های گوناگون ترکیب شده است و هر باب از نظر موضوع قصه‌ها (اگر از استثناها بگذریم) مضمونی واحد دارند و تحت همین مضامین (در فضیلت قناعت، در فواید خاموشی، در عشق و جوانی... .) تبویب یافته‌اند و برخلاف کلیله و دمنه هر باب مستقل است و در عین حال با رعایت اعتدال از نظر شیوه نگارش، صنایع لفظی خاص مقامات را داراست.

قصه‌هایی که جنبه تاریخی دارد و اغلب در ضمن وقایع کتاب‌های تاریخی آمده است مثل قصه حسنک وزیر در تاریخ بیهقی. گرچه این نوع آثار، يك نوع واقعه تاریخی است اما به علت چربیدن جنبه آفرینش داستانی آن‌ها برواقعیت تاریخی‌شان، پهلو به قصه می‌زند نه تاریخ. فرق این دو از هم در این است که واقعه تاریخی قبلا اتفاق افتاده باشد و تاریخ‌نویس آن را عیناً گزارش کند، به عبارت دیگر جنبه کلی و عینی واقعه همیشه مورد نظر تاریخ‌نویس است، اما واقعه داستانی، برخلاف واقعه تاریخی، زاده ذهن نویسنده است. گرچه ممکن است نویسنده يك واقعه تاریخی را موضوع داستان خود قرار دهد اما در پرداخت و خلق دوباره آن، خلاقیت ذهن او دخالت داشته‌است و نویسنده واقعه را با تمام ویژگی‌های داستانی دوباره باز آفریده است. قصه

حسنک وزیر و قصه‌های نظیر آن که در کتاب‌های تاریخی و گاهی در تفسیرها آمده‌است، از چنین کیفیتی برخوردار است.

دست‌آخر، قصه‌هایی که حاوی سرگذشت‌ها و ماجراهای شاهان و امیران و بازرگانان و مردان و زنان گمنامی است که برحسب تصادف با وقایع عبرت‌انگیز و حکمت‌آموز و حوادث شگفتی روبرو شده‌اند و به‌زبان ساده و رایج روزگار نوشته شده‌اند و از آن‌ها به‌عنوان «قصه‌های عامیانه» نام برده می‌شود. این‌نوع قصه‌ها، اغلب جنبه پهلوانی و حماسی دارد مثل سمک عیار و اسکندرنامه و بعضی از آن‌ها درعین‌حال صبغه اساطیری نیز پیدا می‌کند چون داراب‌نامه طرسوسی.

آثار خلاقه متون گذشته زبان فارسی به‌طور کلی گرد این مقولات می‌گردد و محتوای قصه‌ها، همان است که به‌اشاره‌ای از آن‌ها گذشتم. بحث درباره همه انواع قصه‌ها در حوصله این کتاب نمی‌گنجد. من تنها می‌کوشم به‌طور اختصار از قصه‌های عامیانه فارسی صحبت کنم و مشخصات و تمایزات آن‌ها را مورد بررسی قرار دهم.

همان‌طور که گفتم اصطلاح‌های ادبی چون قصه، حکایت، افسانه، داستان و... به‌همه انواع این‌ها قصه گفته می‌شده است و این اصطلاح‌ها در متون گذشتگان مترادف هم می‌آمده است و هیچ‌گونه وجه افتراقی با هم نداشته است. بنابراین اگر بخواهیم این اصطلاح‌ها و مفهوم‌های ادبی را از هم تفکیک کنیم و برای هر یک از آن‌ها از آثار گذشتگان مصداق‌هایی بیاوریم، به‌کار بی‌پوده و عبثی دست زده‌ایم و ذهن خواننده و جوینده را آشفته‌ایم. به‌همین دلیل من، برسر آن نیستم که این اصطلاح‌ها را از هم تفکیک کنم و بکوشم برای هر یک از آن‌ها تعریفی جداگانه بدهم،



اما برای این که بتوانم دامنه بحث خود را بر آثاری که امروز با بهره‌گیری از واقعیت‌های زمانه در الگوها و قالب‌های تازه‌ای که تحت تأثیر ادبیات غرب آفریده شده، گسترش و تعمیم بدهم، مجبورم به دو اصطلاح «قصه» و «داستان» رسم و حدی تازه بدهم و مفاهیم و کار برد آن‌ها را که امروز بیشتر از اصطلاح‌های دیگر، به کار گرفته می‌شود، از هم جدا و متمایز کنم تا خواننده و جوینده در بررسی و شناخت این دو نوع اثر ادبی گمراه نشود و معرفت تقریبی صحیحی از آن‌ها به دست آورد، گرچه این حد و رسم تازه، شاید بر مصداق‌های خودشان در گذشته، تطبیق نکند و گاه ممکن است با آن‌ها منافات نیز داشته باشد اما خواننده را در این مبحث از ابهام و سردرگمی، رهایی می‌دهد.

### قصه کدام است؟

برداشت من از مفهوم قصه، همان است که توده مردم از این مفهوم داشته‌اند و هنوز هم وقتی بزرگان و پیران، برای بچه‌ها، قصه می‌گویند به این نوع اثر ادبی متوسل می‌شوند. بابابزرگ‌ها، و مادر بزرگ‌ها سال‌های سال برای نوه‌های خود قصه گفته‌اند. وقتی بچه‌ای می‌خواهد قصه‌ای برای او نقل کنند نیز همین مفهوم قدیمی و سنتی را در مد نظر دارد و نه آن نوع داستانی که در شکل و قالب داستان‌های غربی آورده می‌شود، حتی در جمله‌های موزونی که در پایان این نوع قصه‌ها می‌آید، کلمه قصه تکرار می‌شود:

«بالا رفتیم هوا بود، پایین اومدیم زمین بود، قصه ما همین بود.  
(یا) بالا رفتیم آرد بود، پایین اومدیم خمیر بود، قصه ما همین بود.»  
«پایین اومدیم دوغ بود، بالا رفتیم ماست بود، قصه ما راست

بود. (یا) بالارفتیم ماست بود پایین او مدیم دوغ بود، قصه ما دروغ بود.»

«قصه ما به سر رسید: کلاغه به خونهش نرسید.»

«قصه ما تموم شد، خاک به سر حموم (?) شد.»

«این ور کوه پلنگ بود، اون ور کوه نهنگ بود، قصه ما قشنگ بود.»

از این رو، به نظر من، اطلاق قصه بر اصطلاح استوری «Story» غربی صحیح نیست و موجب شلوغی ذهن و سردرگمی خواننده می شود. گذشته از این معمولاً امروزه، قصه را برای این نقل می کنند که کودک را خواب کنند و با پایان خوشی که اغلب قصه ها دارند، خواب خوشی را برای کودکان تدارک ببینند و از این نظر نیز مفهوم قصه بر اصطلاح «استواری» که نقش بیدار کردن و برانگیزاندن و آگاه کردن و مفهوم بیدار دلی دارد، صحیح نیست. مفهوم قصه در میان مردم کوچه و بازار مفهومی شناخته شده است و سال های سال، ما به قصه نقالان گوش داده ایم، یا قصه های کوتاه و بلند فارسی را خوانده ایم و با این اصطلاح انس و الفت داشته ایم. تعمیم این اصطلاح بر نوع آثاری که ره آورد غرب است، همان طور که گفته شد، صحیح نیست، یعنی معنی وسیع و جامعی که بعضی از آن می گیرند و آن را تعمیم می دهند و از آن هم معنی ادبیات داستانی «Fiction» و هم معنای رمان «Novel» و هم مفهوم داستان «Story» و قصه «Tale» را می گیرند و این اصطلاح را بر هر چهارتای این مفاهیم اطلاق می کنند، به نظر من درست نیست. همان بهتر که قصه را محدود به اصطلاح انگلیسی تیل «Tale» کنیم که در ادبیات داستانی دنیا نیز مفهومی مترادف مفهوم «قصه» دارد و تاریخچه ای طولانی، و در عین حال در میان ملت ها و کشورهای دنیا سابقه ای قدیمی داشته است

و ایران نیز از جمله کشورهای است که به داشتن قصه‌های کهن معروف شده و نامش در فرهنگ‌های ادبی و دایرةالمعارف‌ها در کنار چین، هند، مصر، سومر، بابل و یونان آمده است؛ کشورهایی که زادگان قصه - های کهن بوده‌اند.

بنابراین در این کتاب این اصطلاح قصه را بر هر آنچه قبلاً داشته‌ایم و از آن‌ها به عنوان افسانه و حکایت و سرگذشت و ... یاد می‌شده است، اطلاق می‌کنم و آنچه را که بعد از مشروطیت به ایران آمده است و از آن‌ها به عنوان «داستان کوتاه» و «رمان» و «نوول» و ... یاد می‌شود، داستان می‌نامم. و از مجموع آن‌ها به عنوان ادبیات داستانی «Fiction» یاد می‌کنم.

### تعریف قصه

معمولاً به آثاری که در آن‌ها تأکید بر حوادث خارق‌العاده، بیشتر از تحول و تکوین آدم‌ها و شخصیت‌هاست، قصه می‌گویند. در قصه، محور ماجرا بر حوادث خلق‌الساعه می‌گردد. حوادث قصه‌ها را به وجود می‌آورد و در واقع رکن اساسی و بنیادی آن را تشکیل می‌دهد بی آنکه در گسترش و بازسازی قهرمان‌ها و آدم‌های قصه نقشی داشته باشد به عبارت دیگر، شخصیت‌ها و قهرمان‌ها، در قصه کمتر دگرگونی می‌یابند و بیشتر دستخوش حوادث و ماجراهای گوناگونند.

قصه‌ها، شکلی ساده و ابتدایی دارند و ساختمانی نقلی و روایتی.

زبان اغلب آن‌ها نزدیک به گفتار و محاوره عامه مردم و پر از اصطلاح‌ها و لغات و ضرب‌المثل‌های عامیانه است. در واقع نگارش قصه، ادیبانه نیست و زبان معمول و رایج زمان، در نوشتن قصه‌ها به کار گرفته شده است. به نمونه‌ای از توصیف روز توجه کنید:

و تا آنگاه که روز، دست مبارک از پرده نیلگون بیرون کرد و

گیسوی شب تیره را بگرفت و حلق او ببرید و او را در خون بکشید و سر او ببرید و او را در پس کوه انداخت و خون وی در روی و جامه خود کشید و بمالید و تیغ از میان برآورد و بجنابانید چنانکه شعاع او از مشرق تا به مغرب گرفت و بر خروشید و سر از کوه البرز برآورد.<sup>۱</sup> نمونه طنزگونه دیگری بیاورم، شب عاشقان کوتاه است:

«عاشق نخواهد که شب به روز آید خاصه کسی را که دلبر در کنار بود، همی گوید که کاشکی این شب را روز نباشدی تا از کنار معشوق دور نمانمی. اما ناگاه چون چشم باز کند ببیند که آفتاب برآمده بود و بر دیوار افتاده، عاشق معشوق را گوید برخیز که آفتاب عاشقان برآمد تا ناگاه غماز ترا با من نبیند و مرا زن به قاضی نبرد و ترا شوی به شحنه، و هردو می‌دوند شلوارها زیر بغل!»<sup>۲</sup>

### مختصات و ویژگی‌های قصه‌ها: در قصه کمتر به فضا و محیط

معنوی و اجتماعی و خصوصیت ذهنی و روانی و دنیای تأثرات درونی شخصیت‌ها توجه می‌شود، در حقیقت در قصه‌ها قهرمان وجود دارد و در داستان‌ها، شخصیت «Character». گاه يك قهرمان موضوع قصه است و در محور حوادث قرار می‌گیرد و گاهی چند قهرمان. این قهرمان‌ها، اغلب يك بعدی هستند و تمثیلی از خدا و شیطان و خیر و شر؛ از این جهت، ضعف‌ها و ناتوانی‌ها و آسیب‌پذیری‌های انسان‌های معمولی را ندارند. پرتوش و تلاشند و خستگی ناپذیر. امراض و بیماری بر آن‌ها کارگر نیست و از زخم‌های کاری شمشیر به سرعت شفا می‌یابند.

۱. دارابنامه طرسوسی - به کوشش ذبیح‌الله صفا، تهران، ترجمه و نشر کتاب،

۱۳۵۶ - ج ۲. ص ۶۳-۶۴.

۲. دارابنامه طرسوسی - ج ۱ ص ۵۵۰.

معتقد به سرنوشت و تقدیر تغییر نیافتنی هستند و در برابر آن تسلیم محض اند و باور دارند که هر چه سرنوشت آن‌ها اقتضاء کند، همان می‌شود.

**هدف قصه‌ها،** به ظاهر خلق قهرمان و ایجاد کشش و بیدار کردن حس کنجکاوی و سرگرم کردن خواننده یا شنونده است و لذت بخشیدن و مشغول کردن، اما در حقیقت زیربنای فکری و اجتماعی قصه‌ها ترویج و اشاعه اصول انسانی و برادری و برابری و عدالت است. قهرمان‌ها در فکر سودای خصوصی و شخصی نیستند و اغلب درگیر مبارزه با پلیدی‌ها و بی‌عدالتی‌ها و ستمگری‌ها هستند و در این مبارزه، خستگی ناپذیرند و هیچ عاملی نمی‌تواند آن‌ها را از این راه باز دارد. می‌جنگند، پیروز می‌شوند، شکست می‌خورند و می‌کشند و در برابر مرگ سر فرود می‌آورند اما هرگز از مبارزه علیه ستمگری‌ها و نامردمی‌ها باز نمی‌مانند. البته قصه‌هایی هم وجود دارد با قهرمان‌هایی عاطل و باطل و بی‌هویت که هدف و غایتی جز مشغولیت و سرگرمی خوانندگان و شنوندگان، برای خود نمی‌شناسند. قصه‌های متأخرتر اغلب چنین خصوصیتی دارند و همت والای عیاران و جوانمردان و دلیران، سستی می‌گیرد و قصه‌ها به انحطاط کشانده می‌شوند. قصه‌هایی هم وجود دارد که منحط و نازل نیستند اما هدفی جز سرگرمی ندارند و از این نوع هستند اغلب قصه‌هایی که برای کودکان گفته می‌شود و پایان خوش آن‌ها، خواب خوشی برای کودکان فراهم می‌کند.

**محتوای قصه‌ها از حوادث واقعی و غیر واقعی و تصادفی به وجود آمده است.** در بعضی از قصه‌ها، عملی واقعی، تعبیر و تفسیری غیر واقعی به دنبال می‌آورد. مثل قصه حسنی که از آن بعداً صحبت خواهیم کرد. چنین ترکیب نامتجانس و ناهماهنگی از طرفی به طرح نقشه داستانی یا

پیرنگ<sup>۱</sup> صدمه می‌زند (اغلب قصه‌ها فاقد پیرنگند). و آن را از استحکام و انسجام داستانی باز می‌دارد و از طرف دیگر، از تأثیر و قدرت محتوا و مضامین آن‌ها می‌کاهد. به همین دلیل است که تعریف‌هایی که در دایرة-المعارف‌ها و فرهنگ اصطلاح‌های ادبی آمده به این نکته مهم اشاره دارد که قصه‌ها بافتی سست و پیرنگی و لنگ و باز و آیکی دارد<sup>۲</sup> (البته اگر بتوان در قصه‌ها پیرنگی یافت). و ماجراها و حوادث از استدلال منطقی و قابل قبولی پیروی نمی‌کنند.

گاهی وقایع منطقی در قصه بر حوادث استثنایی می‌چربد و قصه به واقعیت نزدیک می‌شود و از پیرنگی بدوی و خام برخوردار، گاه در قصه وقایع اتفاقی تصادفی بر واقعیت‌ها غلبه دارد و زمانی قصه، صرفاً اثری خیالی و تخیلی است و از حقایق امور و تظاهرات زندگی فاصله می‌گیرد. شگفتی‌آور است که قصه‌های کهن و قدیمی‌تر، بیشتر ناظر بر حقایق و مظاهر زندگی‌اند تا قصه‌های متأخرتر که اغلب به خیال‌پردازی-های نامعقول و منحط روی آورده‌اند. علت این انحطاط را باید در جوامع گذشته جست‌وجو کرد و در پستی و بلندی‌های تاریخ ایران.

گفتم محتوای بعضی از قصه‌ها، از رویدادهای واقعی، غیرواقعی و اتفاقی به وجود آمده و گاهی عملی واقعی، تعبیری غیرواقعی به دنبال می‌آورده است برای این که مصداقی برای این گفته بیاورم، قصه حسنی

---

۱. پیرنگ «Plot»: «نقل حوادث است با تکیه بر موجبیت و روابط علت و

معلول.» ای. ام. فاستر. جنبه‌های رمان، ترجمه ابراهیم یونسی ص ۱۱۲.

۲. برای نمونه رجوع کنید به:

...Dictionary of world literary terms. Joseph. T. Shipley.  
London. 1970.

یا حسن کچل را نمونه می‌دهم که واقعیت‌ها و تعبیرهای غیرواقعی تار و پود قصه را بهم بافته است.

خلاصه قصه این است: حسنی به علت تنبلی مفرط از خانه بیرون نمی‌رود. مادرش از این موضوع کلافه است. تدبیری می‌اندیشد و حسنی را از خانه بیرون می‌کند. بچه‌ها سر به دنبال او می‌گذارند و حسنی برای خلاصی از دست آن‌ها از شهر بیرون می‌آید. خسته و ناتوان، زیر درختی دراز می‌کشد اما هجوم مگس‌ها، آرامش و استراحت او را بهم می‌زند. حسنی به جنگ آن‌ها بر می‌خیزد و آن‌ها را از اطراف خود می‌رانند. بعد از موفقیت خود غره می‌شود و باد در آستین می‌اندازد و بالای سر خود می‌نویسد:

«صدتا را کشتم، صدتارا در راه خدا آزاد کردم، صدتا هم فرار کردند.» لشکریان پادشاهی که از آنجا می‌گذرند، هیکل گنده و تن‌پرورده او را می‌بینند که دراز به دراز افتاده و خوابیده است و نوشته بالای سرش را می‌خوانند و به تصور این که حسنی صد نفر را کشته و صد نفر را گریزانده و صد نفر را آزاد کرده، او را به جای قهرمانی مرد افکن می‌گیرند. شاه را خبر می‌کنند که چه نشستی پهلوان شیر افکنی به شهر ما آمده. شاه که در حال جنگ با شاه دیگری است خوشحال می‌شود و فرمان می‌دهد که حسنی را با عزت و احترام به بارگاهش بیاورند. حسنی را با عزت و احترام به بارگاهش می‌آورند. حسنی مدتی می‌خورد و می‌خوابد و بعد تکلیف جنگ به او می‌شود. لباس رزم بر او می‌پوشانند و بنا به درخواست حسنی، انتخاب اسب را به عهده خودش می‌گذارند. حسنی که از فنون اسب‌سواری و شناخت اسب، بی‌خبر است، اسبی به ظاهر مردنی و بی-

رمقی را برای خود انتخاب می‌کند که او را موقع سواری به زمین نزند. اسب، درحقیقت، از چموش‌ترین اسب‌های اصطبل شاهی است و هیچ‌کس جرأت سوار شدن بر آن را ندارد. چنین انتخابی، ارج و قرب حسنی را پیش شاه و اطرافیان‌ش بالاتر می‌برد. حسنی که از اسب سواری وحشت دارد و می‌ترسد که اسب او را به زمین بزند، تقاضا می‌کند که او را بر اسب ببندند. چنین تقاضایی، نشانه دیگری از دلاوری و جنگاوری او محسوب می‌شود. حسنی به میدان جنگ می‌رود. اسب چموش او را بر می‌دارد و به طرف صفوف لشکریان دشمن می‌برد، حسنی از ترس، درختی را سر راه خود بغل می‌کند. درخت چون موریانه خورده است از جا کنده می‌شود. سپاهیان دشمن که آوازه دلاوری او را شنیده‌اند و به چشم می‌بینند که حسنی درختی را از جا می‌کند و به طرف آن‌ها یورش می‌آورد، وحشت زده رو به گریز می‌گذارند و لشکر به هزیمت می‌رود و شاه پیروز می‌شود. حسنی را به عنوان قهرمان قهرمان‌ها، به بارگاه شاه می‌آورند. شاه دختر خودش را به او می‌دهد. حسنی با زنش با افتخار و سربلندی پیش مادرش برمی‌گردد.

همانطور که دیدیم در این قصه حوادث واقعی و غیر واقعی بهم پیوسته و تار و پود قصه را بهم بافته است. هجوم مگس‌ها و کشتن آن‌ها عملی است واقعی اما تعبیر و تفسیری که از نوشته می‌شود، برخلاف واقعیت است. انتخاب اسب، خود را به آن بستن، بغل کردن درخت، همه می‌تواند در واقعیت اتفاق بیفتد اما تعبیر و برداشتی که از آن‌ها می‌شود، واقعی نیست بلکه تصویری است. بنابراین عملی واقعی در کنار امری تصویری و تصادفی قرار گرفته که در عین آنکه حوادث و وقایع قصه را



مستدل جلوه می‌دهد، اما از واقعیت هم دور می‌افتد. اغلب قصه‌ها، همین‌طور است. خواننده یا شنونده قصه، نیمی از وقایع آن را واقعی و مستدل می‌بیند و آن‌ها را می‌پذیرد و نیم دیگر را نه. به همین دلیل قصه‌ها را جدی نمی‌گیرد. اما کودکان به این نحوه خلاقیت خو گرفته‌اند، آن‌ها را به همان صورتی که هست می‌پذیرند و به آن‌ها انس و الفت می‌گیرند.

### شبهات قصه به لطیفه

قصه‌ها، اغلب ساختمانی مشابه با لطیفه‌ها «Anecdote» دارند. می‌دانیم که لطیفه، داستان مفرح و کوتاهی است درباره شخص یا حادثه‌ای واقعی. بنیاد آن بر پیوند حلقه‌های واقعی و تصادفی استوار است. لطیفه از پیوستن این حلقه‌ها، به یکدیگر تکوین و تحقق می‌یابد. در لطیفه اگر یکی از این حلقه‌ها، وظیفه خود را انجام ندهد، همچون قصه شیرازه‌اش از هم می‌پاشد. فرض کنید اگر حسنی خودش را به اسب نمی‌بست، با اولین فرار اسب، از پشت آن به زمین می‌افتاد یا اگر مثلاً درخت از جا کنده نمی‌شد، قصه، دیگر، قصه نبود. لطیفه‌ای را نقل به مضمون از فیه مافیه مولانا مثال می‌زنم:

«پادشاهی پسرش را به استادی سپرد تا علم رمل بیاموزد. پس از مدتی تحصیل علم رمل و اسطرلاب، شاه روزی پسرش را احضار کرد تا او را در فنی که فرا گرفته، امتحان کند. همه اطرافیان شاه و رجال دربار، جمع شدند. شاه انگشتر خود را در مشت پنهان کرد و از پسر پرسید: براساس علمی که آموخته‌ای باید جواب بدهی که چه چیزی در مشت پنهان کرده‌ام پسر اسباب رمل و اسطرلاب خود را با دقت تمام به

کار انداخت و توضیح داد که:

- از جنس معادن است.

شاه او را تحسین کرد و گفت توضیح بیشتری بده. شاهزاده گفت:

- دایره شکل است.

شاه او را آفرین کرد و گفت:

- خوب درس خوانده‌ای. توضیح بیشتری بده.

شاهزاده گفت:

- وسطش هم دایره وار خالی است.

شاه گفت:

- هزار آفرین. حالا توضیح بده ببینم که دقیقاً چه چیزی درمشت

من است، پسر به فکر فرو رفت و گفت:

- باید آسیا سنگی باشد که وسط آن را سوراخ کرده باشند.

همین حلقه آخری که برداشت دیگری است از واقعیت، شیرازه

لطیفه را به عم بافته است.

**خصوصیات دیگر قصه‌های عامیانه عبارت است از:**

۱- مطلق گرایی: قهرمان‌های قصه‌ها یا خوبند یا بد، حد میانی

وجود ندارد، قهرمان‌های نه خوب، نه بد، در قصه‌ها هیچوقت راه

ندارند. محتوای قصه‌ها از برخورد خوبی‌ها با بدی‌ها به وجود می‌آید،

قهرمان‌های خوب و نیک سرشت با قهرمان‌های بد و شیطان صفت می-

جنگند و حوادث قصه‌ها را می‌آفرینند. بعد نقل رشته‌های حوادث بر

حسب توالی زمانی، موجب تکوین قصه‌ها می‌شود. مضمون قدیمی نبرد

تاریکی با روشنی، اهورا مزدا با اهریمن و نیکی با پلیدی هسته اصلی

قصه‌هاست و همیشه نیز قهرمان‌های نیک سیرت و راهبر، در نهایت بر قهرمان‌های بدنمهاد، چیره می‌شوند و آن‌ها را در نبردهای گروهی یا تن به تن شکست می‌دهند و از میان برمی‌دارند. البته منظورم قهرمان‌های اول قصه‌هاست، قهرمان‌های خوب دیگر آسیب‌پذیرند ممکن است بر اثر درگیری‌ها از میان بروند، همان‌طور که خورشید شاه، قهرمان اصلی کتاب سمک عیار، برادر خود فرخ‌روز را از دست می‌دهد. اما اگر احیاناً نبردی میان قهرمان‌های خوب، صورت بگیرد، به خوشی و نیک-فرجامی می‌انجامد و حوادثی موجب می‌شود که آن‌ها را بهم نزدیک کند و آشتی و مودتی در میان آن‌ها پیدا شود، بعد در کنار هم و باهم به جنگ پلیدی‌ها می‌روند، اگر به ندرت چنین نشود و نزاع قهرمان‌های نیک سرشت با هم ادامه پیدا کند، پایانی فاجعه‌انگیز به وجود می‌آورد که نه غالب، نه مغلوب هیچ کدام، طرفی از آن نمی‌بندند و تأسف ابدی برای قهرمان پیروز باقی می‌ماند و قهرمان مقتول حکم شهید را پیدا می‌کند. «رستم و سهراب، رستم و اسفندیار.»

همان‌طور که دکتر محجوب نیز، تحت عنوان «تیپ‌های محبوب و منفور» به این نکته مهم اشاره کرده است، در بیشتر قصه‌های بلند و بعضی قصه‌های کوتاه، شاهان دو وزیر دارند: وزیر نیک‌اندیش، مظهر خوبی، وزیر بدسگال نمونه بدی و وسوسه‌های شیطانی. وزیر نیک‌سرشت به اصطلاح وزیر دست راست شاه یا امیر است و وزیر بدسگال، وزیر دست چپ که حيله‌گر و بد اندیش است. از جادوگری و ساحری اطلاع دارد. با جادوگران و ساحران یار و همداستان است. در مواقع لزوم از آن‌ها مدد می‌گیرد و آن‌ها به کمک و یاری او برمی‌خیزند. همه کوشش

وزیر دست راست مصروف بر آن می‌شود که فتنه‌ها و آتش افروزی‌های وزیر بد سگال را باطل کند و شاه را از نفوذ فکری و معنوی او بر حذر دارد و به راه راست راهنمایی کند. مثلاً در امیرارسلان وزیر دست راست، شمس وزیر و وزیر دست چپ قمر وزیر نام دارند. شمس وزیر دوستدار امیرارسلان است و قمر وزیر دشمن او.

اگر احیاناً در قصه‌ای شاه یا امیری، وزیری بیش ندارد، اگر آن وزیر بد سگال باشد، شخص شاه یا امیر، مردی است نیک طبع و عادل و در حقیقت جانشین وزیر نیک سیرت اگر آن وزیر نیک سیرت باشد، جادوگری جای وزیر بد سگال را می‌گیرد و نفوذ خود را بر اطرافیان شاه اعمال می‌کند و کارهای نیک وزیر نیک سیرت را بی‌اثر می‌کند. در سمک عیار فغفور، شاه‌چین، مردی است نیک سیرت اما وزیرش مهران دغل و حيله‌گر است و دست در دست جادوگری به نام دایه جادو دارد و اطرافیان شاه و همه شهر را زیر نفوذ خود گرفته است. در اسکندرنامه عامیانه، وزیر نیک طبع، ارسطو نام دارد، و وزیر بد سیرت جالینوس نامیده می‌شود. جالینوس به ارسطو حسد می‌ورزد، وقتی اسکندر ارسطو را به وزیری اعظم خود برمی‌گزیند، بدخواهی و دشمنی جالینوس برانگیخته می‌شود و کینه اسکندر را به دل می‌گیرد. از پیش او می‌گریزد و پیشاپیش لشکر اسکندر به شهرها و کشورها می‌رود و شاهان و امیران را برضد اسکندر می‌شورانند. در امیرارسلان، همان‌طور که گفتم، وزیر بد سگال، قمر وزیر که جادوگر قهاری نیز هست، با لطایف‌الحیل می‌کوشد، امیرارسلان را نسبت به شمس وزیر بدگمان کند و به طریقی او را از میان بردارد و فرخ‌لقا را از آن خود کند. در داراب-

نامه بیغمی خواجه الیاس، وزیر محبوب و خواجه طیفور وزیر منفور و دغل است و در رموز حمزه، بزرگمهر وزیر نیک اندیش است و بختگک- بن بختیار وزیر بد سگال.

در این میان، نقش قهرمان‌های اصلی قصه‌ها، سرکوبی قهرمان- های بد سرشت و وزیران بد سگال و جادوگران است و ایجاد جهانی پر عدل و داد که در آن ظالمان سرکوب و نابود شوند و مظلومان از زیر یوغ ستم ستمگران رهایی یابند. از این رو قهرمان‌های اصلی قصه‌ها، از شاه یا امیری حمایت می‌کنند که عدالت گستر و دادخواه مظلومان باشد و بر رعایا و مردم خود به عدل و داد سلطنت کند و مدافع راستین، حق و حامی ضعیفان باشد.

۲- نمونه کلی - مطلق‌گرایی، باعث شده است که قهرمان‌ها از انسان‌های عادی جدا شوند و به عنوان «نمونه» و «مثل» از خصلت‌های عمومی و کلی بشر عرضه شوند. از این رو در قصه‌ها برخلاف داستان‌ها، توجهی به آفریدن و بررسی خصوصیات درونی و شخصیتی قهرمان‌ها نمی‌شود. قهرمان‌ها به عنوان افراد انسانی، با همه ویژگی‌های خلقی و رفتار بشری آن‌ها، مورد نظر گزارنده قصه‌ها نیست. قهرمان‌ها، نمونه- های کلی هستند از خصائل کلی و با جهان‌بینی‌های کلی؛ نمونه‌های کلی خصائل اصیلی چون شجاعت، جوانمردی، نیکبختی و نظایر آن‌ها که در مقابله با صفات مذمومی نظیر پلیدی‌ها و دیو صفتی‌ها و پستی‌ها به نمایش می‌آید. قهرمان‌ها نمونه دلآوری، بخشش، خردمندی، ریاکاری، خیانت و حماقت و هرزگی هستند. مثلاً در سمک عیار، خورشیدشاه نمونه‌ای از خصایل نیک و دلآوری است و سمک عیار نمونه‌ای از جوانمردی و

عیاری و مهراں وزیر نمونه‌ای از حیلہ‌گری و رذالت.

۳- زمان و مکان. در قصه‌ها، زمان و مکان فرضی‌اند و تصویری. مشخص نیست که قصه‌ها مربوط به چه زمانی است. به حدس و گمان باید دریافت که این قصه‌ها به چه دوره‌ای تعلق دارد و بازگوکننده وضع اجتماعی و سیاسی مردم کدام دوره است. این زمان و مکان فرضی، چون زمان و مکان فرضی و تمثیلی بعضی از رمان‌ها یا داستان‌های کوتاه و بلند امروزی نیست که نویسنده فکر و اندیشه‌ای را در حیطه زمانی و مکانی خاصی که جنبه تمثیلی و نمادین (سمبلیک) دارد مطرح می‌کند و به داستان، بعد کلی و جهانی می‌دهد و به دردها و اسارت‌ها و تنگناهای سرنوشت بشری از دیدگاه عمومی و جمعی نگاه می‌کند.

گزارنده قصه‌ها، شاید در غایت مقصود، شهر یا کشور خود را در مد نظر داشته است و شهر یا کشور فرضی و خیالی او، مظهری از شهر یا کشور خود او بوده است، و وقایعی که در قصه‌ها اتفاق می‌افتد، وقایعی بوده است که در کشورش روی داده است اما کشور یا شهر مفروض او جنبه تمثیلی ندارد و زاده فکر و اندیشه‌ای نمادین نیست، شاید ترس و وحشت از سلاطین و حکام وقت و گریختن از مجازات احتمالی آن‌ها موجب شده است که آفریننده قصه‌ها، مکان قصه خود را در جای دیگری غیر از ایران قرار دهد. معمولاً وقوع حوادث و ماجراهای قصه‌ها در کشورهایی مثل چین، ماچین، حلب، یمن و غیره، تحقق می‌یابد مثلاً در سمک عیار کشور چین محل وقوع حوادث قصه است اگر چه خورشید شاه خود از کشور حلب است و در دارابنامه بیغمی این مکان یمن و در امیرارسلان فرنگ فرض شده است. زمان وقوع حوادث نیز مشخص

نیست و گزارنده قصه آن را به گذشته‌ای دور حواله می‌دهد:

«چنین گوید جمع‌کننده این کتاب (سمک عیار) فرامرز، که چون عمرم به بیست و پنج سال برسید چنان شنیدیم که پیش از مولود رسول علیه‌الصلوة والسلام به سیصد و هفتاد و دو هزار سال در شهر حلب پادشاهی بود با کمال و با بختی جوان...»<sup>۱</sup>

۴- همسانی قهرمان‌ها - در قصه‌ها، قهرمان‌ها را نمی‌توان از نحوه مکالمه و سخن‌گفتنشان از همدیگر تشخیص داد. میان شاهزادگان ادب آموخته و تربیت یافته با سرکردگان لشکر و عامه مردم تربیت نیافته، اختلافی نیست. زنان اگر برای آن‌ها شخصیتی در قصه‌ها قابل شده باشند، چون مردان صحبت می‌کنند و کودکان چون بزرگان، حتی عیاران به پهلوانان و سرکردگان شبیه‌اند تنها اختلاف آن‌ها طرز سلوک و رفتار بی‌باکانه و حاضر جوابی آن‌هاست و آب زیرکاهی و تند و تیزی و چابکی آن‌ها. این موضوع هم همیشه در همه موارد رعایت نمی‌شود. شخصیت‌سازی در قصه‌ها، اصولاً مطرح نمی‌شود و تحلیل خصوصیات قهرمان صورت نمی‌گیرد. قهرمان‌ها مثل قطره‌های آب بهم شبیه‌اند و اعمال و رفتار یکسانی دارند، تنها سرنوشت آن‌ها متفاوت است، زیرا تقدیر و سرنوشت، قهرمان حقیقی قصه‌هاست نه قهرمان‌ها:

«هرچه تو قضا کرده‌ای من راضیم و گردن به حکم تو خدای عزوجل نهاده‌ام، که حکم حکم توست و امر امر تو و تو خدایی عزوجل و من بنده تو.»<sup>۲</sup>

---

۱. سمک عیار، فرامرزبن خدادالارجانی، با مقدمه و تصحیح پرویز نائل‌خانلری،

تهران، بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۶، ج ۱، ص ۱.

۲. دارابنامه طرسوسی، ج ۱، ص ۳۲۴.

در سمك عيار، مقدر است که دایه جادو به دست خورشید شاه کشته شود جادوگر از سرنوشت خویش آگاه است، اما نه تنها گریزی از آن ندارد بلکه مقدمات مرگ خود را، خود فراهم می‌آورد. به این صورت که اول به شکل گورخری در می‌آید و خورشید شاه را به دیدار مه‌پری می‌برد. خورشید شاه شیفته و دلدادۀ مه‌پری می‌شود. بار دیگر به صورت پیر مردی به شهر حلب می‌آید و نشانی مه‌پری را به خورشید شاه می‌دهد و خورشید شاه را از شهر حلب به چین، جایگاه خود می‌کشد و مرگ را به خود نزدیک می‌کند. در واقع سرنوشت اوست که قهرمان قصه است نه خود دایه جادو.

۵- اعجاب‌انگیزی - خواننده حس می‌کند که گزارنده قصه‌ها، سعی وافری دارد که خواننده یا شنونده را با ماجراها و حوادث خلق-الساعه و غیرعادی به اعجاب و شگفتی وادارد. شاید این تمایل از آنجا ناشی می‌شود که در اصل، قصه‌ها، برای گفتن و نقل کردن خلق شده و بعدها به صورت مکتوب درآمده. شاید همین تمایل است که قصه‌های جدیدتر را به انحطاط می‌کشاند و حوادث اختراعی و خیالی و غیرطبیعی دور از ذهنی وارد قصه‌ها می‌شود تا شنونده و خواننده را بیشتر جلب کند و به اعجاب وادارد.

۶- کهنگی - سرانجام با توجه به خصوصیات و مشخصات ذکر شده، محتوا و مضمون قصه‌ها نمی‌تواند نو و امروزی باشد و موضوع قصه‌ها قدیمی و کهنه و مربوط به زمان‌های دور و جوامع گذشته و از یاد رفته است. گرچه مطالبشان، گاه گاه از نظر پژوهش‌های ادبی و تاریخی و جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی و اسطوره‌شناسی و غیره بسیار ←



# هـورا

عمران صلاحی

من دو سال از عمرم را، اینجا گم کردم  
من دو سال از عمرم را، در پائیز به سر بودم  
من دو سال از عمرم را، اینجا پژمردم  
من دو سال از عمرم را مردم  
من دو سال  
زرد بودم، زرد  
من دو سال اینجا خنجر خوردم  
زخم من حتی از ترس، دهان باز نکرد

→

قابل توجه و فوق‌العاده حائز اهمیت است اما خواننده عادی امروز را اغلب خسته و کسل می‌کند.

امروز اگر نویسنده‌ای در قالب قصه و با خصوصیات مفروضش، با همان مصالح و مواد و همان قهرمان‌ها و فضای خاص آن، داستانی بنویسد و محتوا و دیدگاه‌های امروزی را درون آن به کار گیرد و به قصه جنبه امروزی و تازه‌ای بدهد، داستانش با کیفیت داستان‌های لطیفه‌وار را به خود می‌گیرد یا جنبه داستان‌های تمثیلی «Ellegory» را پیدا می‌کند، از این جمله‌اند بعضی از داستان‌های مجموعه داستان‌های «مهره مار» به آذین چون «افسانه» و «مهره مار» و داستان «ماهی سیاه کوچولو» صمد بهرنگی و رمان «سرگذشت کندوها» و «نون و القلم» جلال آل احمد.

از کتاب «قصه، داستان کوتاه، رمان، مطالعه‌ای در شناخت ادبیات داستانی»

کاشکی در میدان  
پوکه‌ای گم می‌شد  
و فشنگی ناگه  
باعث شادی مردم می‌شد!  
من دو سال  
صبح‌ها با شکم گشنة خود داد زدم:  
هورا، هورا، هورا

و دعا کردم او را!  
صبحگاه  
طبل می‌زد شکمم در میدان  
و من آهسته و گریج  
رژه می‌رفتم با آهنگش  
من سر سفره، دو سال  
بغض خود را خوردم  
ارمغانی که من از اینجا با خود خواهم برد  
بغض‌هایی ست به اندازه مشت  
مشت‌هایی ست گره کرده به اندازه خشم  
هر که ننگین‌تر بود  
خون او از ما رنگین‌تر بود  
لال بودم، لال  
زنگ زد، واژه دو سال  
واژه‌ها شمشیرند  
واژه‌ها را باید صیقل داد  
مثل يك سکه نایاب که در قعر لجنزار افتد،  
من دو سال از عمرم را، اینجا گم کردم...

مراغه ۵۲/۲/۵

از یکی دو ماه به این سو، تهران، گفתי زیرمشت و لگد، بی‌رمق، فرو افکنده و توهین شده، با دنده و دندان‌های خرد، زیر پاشنه آهنین، ناله‌اش در گلو شکسته بود.

باران از صبح یک ریز باریده بود. باد سرگردانی درون شاخه‌های درختان و پنجره‌های شکسته و درز و شکاف خانه‌ها زوزه می‌کشید. میدان راه آهن با خانه‌ها، کوچه‌ها و دکان‌های پست آن، چون موشی آب کشیده بود. باد سردی که همراه باران از صبح وزیدن گرفته بود انگار اندوه و تأثیری عمیق، که بازمانده فاجعه‌ای خونبار بود و از حوادث تلخ دیگری خبر می‌داد، بر زوایا و خفایای محله‌های راه آهن می‌پاشید... سو سوی محقرانه چراغ‌های خانه - های میدان غار و خانی آباد و زیر پل راه آهن که صدا را در چهار - دیواری‌های آجری و خیس خورده خود خفه می‌کرد، خاموش می‌شد و شب به نیمه می‌رسید...

باران بی‌امان ادامه داشت. در یکی از کوچه‌ها، دو مرد نظامی در برابر در کوچک و چوبی خانه‌ای ایستاده بودند. یکی از آنان با مشت محکم به در می‌کوبید و رو به دیگری می‌کرد و می‌گفت:

- سرکار استوار، مته اینک خواب خوابن.

- خواب؟ خواب یعنی چه؟ گور پدرشون کرده که خوابن. فقط ماها باید توی این بلبشو بازار ویدرسوخته‌بازی تابوق سگ اینور و اونور بدویم؟

سرکار استوار مکتی کرد و بعد ادامه داد: پدری ازش دربیارم

که خودش بگه احسن. شییره مارو کشیده پدرسوخته. این توبمیری از اون تو بمیری‌ها نیس.

استوار قدکوتاه که فرنچ نظامی‌اش به کلی از باران خیس شده بود، این بارباشت خود، محکم‌تر از سرباز، شروع به کوبیدن در کرد. در خانه زیر ضربه مشت‌های او می‌لرزید و انگار می‌خواست از لولا کنده شود. صدای ناهنجار آن، در کوچه طنین خوف‌می‌افکند. ضربه‌ها همچنان مثل پتک به روی در فرود می‌آمد. در انتهای کوچه، یکی دو در به اندازه چند بند انگشت گشوده شد و چشم‌هایی از درز باریک آن درخشید، و بعد به سرعت بسته شد.

چراغی کم‌سو، بالای تیرچراغ برق میان کوچه، بازیچه دست بادی بود که اکنون گه‌گاه می‌وزید ورشته‌های سرد باران را شلاق‌وار فرود می‌آورد. آب باران جوی میان کوچه را مالمال کرده بود و حالا روی پیاده‌رو را داشت می‌گرفت.

بالاخره درگویی با خمیازه‌ای خواب‌آلود از هم باز شد. مردی چاق، با چشم‌هایی خواب‌گرفته، درحالی که پالتوی سیاهی را روی دوشش جابه‌جا می‌کرد از لای در گردن کشید. چهره‌اش از اخمی تلخ مچاله شده بود و چشم‌های خواب‌آلوده‌اش به تندى باز وبسته می‌شد: آنچه را که جلو روی خود می‌دید باور نمی‌کرد: یک استوار فرمانداری نظامی همراه بایک سرباز مسلح؛ سرش را پایین و بالا برد، این‌ور چرخاند، آن‌ور چرخاند... نه، اشتباه ندیده بود. اما سردر نمی‌آورد. دو ساعت از نیمه‌شب گذشته بود. شاید هم بیشتر، خروس همسایه یک بار خوانده بود. حس کرد تنش چقدر خسته است و پاهایش چقدر کرخ. یقۀ مرا دیگر چرا گرفته‌اند؟ من کاره‌ای نیستم. نه توی زنده بادشان بودم و نه توی مرد بادشان. از صبح تا بوق سگ پشت پیش‌خوان ایستاده‌ام و می‌براشون عرق ریختم که زهرمار کنند.

چشم‌هایش کم‌کم داشت به پرتو چراغ بالای تیرعادت می‌کرد چراغ مرتب با باد تکان می‌خورد و سایه بی‌شکلی از آن بر کف کوچه بازی می‌کرد.

استوار کلاهش را برداشت و باکف دست موهای تنک سرش را صاف کرد، قطرات آب روی پیشانی و چهره‌اش رایاک کرد و گفت:

ما احمدآقا از خواب ناز پرو نعمت؟ برو زود کلید دکه تو وردار بیار.  
احمدآقا درحالی که زبانش بندآمده و نفس توی سینه‌اش حبس شده  
بود، من من کرد: واسه چی سرکار؟  
- واسه چی؟ چه زبون درازه! واسه چی نداره! همین‌که میگم،  
برو کلید و وردار بیار.

کلمات استوار همچون تگرگ به سروصورت احمدآقا فرو  
کوبیده می‌شد. هری دلش پایین ریخت. زانوانش شروع کردند به  
لرزیدن. روشنایی لرزان چراغ تندتند روشن و خاموش می‌شد. آب  
بالا تر آمده بود. باران تندتر می‌بارید و صدای دربدری و دردمی داد.  
صدای ناله‌ای از دوردست می‌آمد. انگار کسی را به شلاق بسته  
بودند. خیال کرد بچه‌هایش دارند جیغ می‌کشند و ضجه می‌زنند.  
خوب که گوش سپرد و دریافت که زوزه باد است که در ناودان  
می‌پیچد و بافروکش کردن و اوج گرفتن باد، کوتاه و بلند می‌شود.  
احمدآقا همان‌طور بی‌حرکت و خیره مانده بود. مغزش انگار  
کرخت شده بود. انگار عضله‌ای بود که منقبض شده و به‌همان حالت  
مانده باشد. نه‌پیش می‌رفت و نه پس.

فریادی در کوچه پیچید: مرتیکه مگر با تو نیستم؟  
این نعره استوار بود. با دست، تهدیدآمیز، به سوی احمدآقا  
اشاره کرد، دستانش در زیر نور چراغ می‌لرزید، رعشه دست‌های  
یک الکلی! سایه پیشانی‌اش بر گونه‌ها افتاده بود و چهره او را  
خوفناک می‌ساخت. سرباز بی‌حرکت ایستاده بود و یکی‌دوبار  
تسمه تفنگش را از این‌شانه به آن انداخت و گردنش را خم کرد تا  
آبی که بالای کلاهش جمع شده بود پائین بریزد.  
چهره استوار هراس‌انگیز شده بود. باران انگار به‌زیر پوست  
بدنش هم رسوخ کرده بود.

احمد که از نعره استوار تکان خورده بود به‌طرف حیاط دوید  
و فوراً رفت توی اتاق. در حیاط پشت سرش نیم‌باز مانده بود.  
کلید چراغ اتاق را زد. دو کودک، دوساله و چهارساله، گوشه  
اتاق زیرلحاف خوابیده بودند. بچه‌دوساله پسر بود و چهارساله دختر.  
پسرک لحاف را پس زده بود و غلطیده بود روی بالش و به‌خواب  
رفته بود. دخترک دهانش باز بود. مادرشان با تعجب زیرلحاف

نیم‌خیز شده بود. چشم‌های خواب آلوده‌اش را نور چراغ آزار می‌داد. اشک از گوشه چشم‌هایش سرزیر شده بود:

– چه خبره احمد آقا؟

زبان احمد بند آمده بود. نمی‌دانست به زن چه بگوید. در ضمن نمی‌خواست آن‌ها را زابراه کند:

– هیچی ... نمی‌دونم اصلا ... از فرمودن نظامی اومدن ... زن خود را از زیرلحاف بیرون کشید. سرپا ایستاد و بادهان باز و چشم‌های گرد شده به شوهر خیره شده می‌خواست حرف بزند، اما به لکنت افتاد:

– فر ... فر ... مو ... ندار ... نظا ... می.

احمد با بی‌حوصلگی قرزد: حالا تو دیگه بس کن! ببینم چه خاکی به سر می‌کنیم.

بعد انگار کس دیگری، آدم با انصاف و با منطقی را در ذهن مخاطب قرار می‌دهد گفت:

– آخر آقا جان من کاری نکرده‌ام که با فرمودن نظامی طرف باشم. نمی‌فهمم. تابوده واسه همین آدما و همقطاراشون عرق ریختم. با لباس فرم اومدن توی دکه، بردمشون توی پستو از شون پذیرایی کردم. گفتم بالاخره باید به قول معروف تقیه کرد. چقدر نسیه خوردن و پولشو ندادن؟ چیزی نگفتم. یعنی نمی‌تونستم بگم. مست. بازی در آوردن، عربده کشیدن، چاقو کشیدن، توی محل کسبم سر به سر خلائق گذاشتن، به بساط چغاله بادومی و گردو فروش ناخنک زدن، سروصداشون رو روی سر من هوار کردن، ایجاد ناراحتی کردن، دندون روی جیگر گذاشتم. یعنی اگه نمی‌داشتم چی می‌کردم؟ خب مثل این که یه چیزم بدهکار شدم؟

دست و پایش یخ کرده بود و چیزی توی دلش پیچیده بود و آن را می‌خراشید. دل ضعفه داشت. مثل همان مواقعی که سوزش معده‌اش او را بی‌طاقت می‌کرد و تا یک پیاله چای یا تکه‌ای نان نمی‌خورد، سوزش او را رها نمی‌کرد.

زن دستپاچه، انگار مهمانی سرزده وارد شده باشد، با عجله بچه‌ها را جابه‌جا کرد، سرشان را روی بالش گذاشت و لحاف را رویشان کشید و رفت گوشه اتاق چمباتمه زد. از چشم‌هایش یک

ریز اشک می‌بارید . کف دست را به زانویش کوبید و ناله سرداد:  
دیدی چه بلایی ناگهانی به سرمان آمد؟ دیدی چه خاکی به‌سرمان  
شد؟ یه عمر هی آسه بیا آسه برو که گربه ساخت نزنه ، گفتم مرد  
این شغل لعنتی رو ول کن! یه عمر لعنت و نفرین فامیل و آشنا و  
در و همسایه رو به خودت خریدی ، حالا معلوم هم نیس به کدوم  
بی‌پدر و مادری عرق دادی و یه‌ناخن از سر استکانشون کسر بوده و  
رفتن لاپورتتوبه فرموندار نظامی دادن...

احمد آقا داد کشید: بسه زن! تو دیگه خونمو کتیف نکن .  
به‌حد کافی تن و جونم داره می‌لرزه که ...

ناگهان کوبش مهیب درحرف‌هایش را برید. به‌طرف پنجره‌ای  
رفت که رو به حیاط بود. پشت دری‌های چلوار را کنار زد. شیشه  
بخار گرفته بود . کف دستش را روی شیشه کشید . سرش را جلو  
برد. ستون نور پریده رنگی از اطاق به حیاط افتاده بود که مثل‌پرتو  
افسرده آفتاب غروب پاییز، دل‌گیر و ماتمزده بود. باران به شدت بز  
کف آجری حیاط می‌کوبید . آجرهای زرد و شسته حیاط زیر پرده  
ضخیم پشنگه‌های ریز آب که به شکل بخار درآمده بودند ، در پرتو  
کم‌رنگ نور اطاق، اندوهی سنگین بر دل احمد می‌نشانند.

سرباز به وسط حیاط آمده بود و بادست به سوی او اشاره  
می‌کرد. احمد آقا از پنجره آمد به طرف جارختی و شلوارش را از روی  
میخ برداشت و گفت: بی‌عاطفه‌ها! انگار خون کردیم...

توان نداشت تا پاهایش را توی پاچه‌های شلوارش بکند. یک  
بار که پایش را بلند کرد توی پاچه‌اش بگذارد ناگهان سکندری  
خورد و به پهلو توی اطاق افتاد ، نزدیک بچه‌ها. دختر بچه درحال  
خواب غلتی زد و چیزی در دهان جوید و چند کلمه نامفهوم زمزمه کرد  
و آرام گرفت. احمد آقا روی یک پا بلند شد و درحالی‌که سعی می‌کرد  
پای دیگرش را توی پاچه شلوارش بکند ، راست ایستاد . زن به  
طرف پنجره دوید و پشت دری چلوار را که دیروز شسته بود ، پس  
زد . جای کف دست احمد آقا روی شیشه مانده بود. حالا کمی بخار  
روی آن نشسته بود و از پس آن باران و حیاط به نظرش موج‌دار  
می‌آمد . هیكل سرباز ، مبهم ، دربرابر چشم‌هایش پیچ و تاب  
می‌خورد و در سایه روشن حیاط ترسناک می‌آمد. زن پشت دری را

انداخت و خود را کنار کشید. به سوی احمدآقا چرخید و با دست زد به صورتش و گونه‌اش را با سر انگشتان کند، و نالید: خدایا خودت به داد ما برس.

احمد سرش زیر بود و داشت کمرش را می‌بست. باخوردگفت: شاید زن راس می‌گه. نکنه اون حسین موش که پریشب آمده بود موقع بستن دکه عرق می‌خواس و من بش ندادم لاپورتمو داده باشه. از این آدم هیچ‌کاری بعید نیس. همین چن وقت پیش مگر نبود که حاجی خواربار فروش هرکی‌رو که بش بدهکار بود لاپورت می‌داد و همین جوری ده پونزده نفری رو روانه فرموندار نظامی کرد؛ مأمورا هم واسه اینکه بگن ما بیکار نفشستیم و حقوقی که دولت بهمون میده بیجا نمیده، فوراً یخه آدمو می‌چسبن و به فرمونداری جلب می‌کنن. اون بنده خداها هم تا خواسن ثابت کنن که باباجان یه همچه چیزایی نیس که حاج حسن می‌گه و او فقط از اون‌ها طلبکاره دو هفته‌ای از کار و زندگی واموندند.

صدای چند ضربه محکم، که بانه تفنگ به در اتاق خورد، احمدآقا را از خیالات خود بدر آورد و ازجاپرانند. زن به طرف بچه‌ها دوید و دست‌هایش را روی سرآن‌ها گرفت. در که به لرزه درآمده بود و داشت از لولا کنده می‌شد، چهارتاق باز شد. زن همان‌طور که دست‌هایش روی سربچه‌ها بود نیم‌خیز شد. پسر بچه از صدای در برخاست. گریه‌کنان در جایش نشست. چشم‌هایش را بانگشتان کوچک خود مالید. نور چراغ چشم‌هایش را می‌آزرد. مرتب می‌گفت: مادر، مادر، آب، آب، آب...

زن از روی تاقچه لیوان را برداشت و از پارچ کمی آب توی آن ریخت. آمد و لیوان را به دهان پسر بچه گذاشت. پسر بچه با دو دست کوچک لیوان را چسبید و با چشم‌های بسته، آن را یکباره بالا برد و سر کشید. آب از دو گوشه دهان به یقه‌اش ریخت و بعد روی تشک چکه کرد. مادر لیوان را از او گرفت و او گریه را سر داد. گریه کودک دل احمدآقا را پاره پاره می‌کرد. بچه را بغل کرد و بوسید و به زن داد. روی سر دختر بچه زانو زد، لحاف را از صورتش پس زد. دخترک دوباره چیزی جوید و چند کلمه نامفهوم گفت. لب‌های دخترک گل انداخته و مرطوب بود. احمدآقا چشم‌های



دخترک را بوسیده به زن نگاهی کرد و از اطاق بیرون آمد.  
صدای قدم‌های محکمی توی حیاط طنین انداخت . فریادی  
برخاست:

- مردک چرا معطل می‌کنی؟ می‌خوای از این بدتر سرت  
بیارم؟

استوار آمد جلوی در اتاق و رو به سرباز کرد و گفت: حالا  
تقصیر ماست که خونه‌ش رو زیر و رو نکردیم! خدا می‌دونه چه  
چیزایی که تو خونه‌ش مخفی نکرده!

احمدآقا که از اتاق بیرون زد سرباز بازویش را چسبید .  
استوار پشت سرشان راه افتاد . هر سه از حیاط گذشتند . به‌دالان  
که رسیدند احمدآقا ایستاد و به پشت سر نگاهی انداخت . زن که  
بچه را به بغل می‌فشرده توی قاب در میخ‌کوب شده بود. دوباره که راه  
افتادند ، بچه زد زیرگریه . مادر فوراً برگشت توی اتاق و در را پشت  
سرش بست .

\*\*\*

سرکوچه کمی ایستادند . خیابان‌ها خلوت بود . به فواصل  
زیاد ، بر سر تیرهای چوبی چراغی با افسردگی سوسو می‌زد . باد  
سرگردان، آغشته به قطرات باران ، تازیانه‌اش را بر در و دیوار و  
درخت و اسفالت فرود می‌آورد. آب باران کوچه‌ها را گرفته بود. چراغ  
سر کوچه بر سر تیر خود در اهتزاز بود و سایه تیر چراغ، همچون  
عقربه ساعتی که فنرش در رفته باشد ، به هرسو می‌چرخید . چند  
در خانه نیمه باز شد و سرهایی از میان آن‌ها سرک کشیدند و بعد  
فوراً بسته شدند.

از کوچه زدند به خیابان . مغازه‌های دو سمت خیابان بسته و  
قفل خورده بودند . هیچ موجود زنده‌ای مگر چند سگ و لگرد و بیمار  
که توی بشکه‌های نیمه‌خالی آشغال کند و کاو می‌کردند ، در خیابان  
دیده نمی‌شد. دکه عرق فروشی احمدآقا آن سوی میدان راه‌آهن بود.  
می‌بایست از میدان بگذرند و به سوی مشرق ، راهشان را ادامه  
دهند. هنوز با میدان فاصله زیادی داشتند که صدای «ایست»  
شنیدند. لحظه‌ای ایستادند . سربازی که تفنگی وارونه سرشانه

داشت به سوی آن‌ها آمد. وقتی نزدیک‌تر شد و درجه استوار را دید، سلام نظامی داد و گفت: سرکار استوار معذرت می‌خواهم! استوار کارتس را از جیب بغل فرنچ درآورد و به سرباز نشان داد آرام گفت: مظلونه، می‌بریم محلشو تفتیش کنیم.

سرباز نگاهی سرسری به کارت کرد و گفت: سرکار استوار امری باشد در خدمتیم! استوار درحالی‌که خمیازه طولانی و از سر فراغت خیال می‌کشید کارت را توی جیب بغل فرنچ گذاشت و خمیازه دوم را عمیق‌تر کشید، چنان‌که دندان‌های آسیای زنگار گرفته‌اش، به تیرگی، درخشید، و گفت: چیزی نیست. مشکوکه. از دکانش باید بازرسی بشه ...

به راه افتادند. دل احمدآقا هری پائین ریخت باخود گفت: آره، درست فکر کردم. لاپورتم دادن. نمی‌دونم کدوم حرومزاده‌ای این کار رو کرده. همه عالم و آدم خبر دارن که من یه آدم عرق‌فروش و کاسب هسم. نه‌کاری به خوب حکومت دارم و نه‌کاری به بدش. با بد و خوبش هم سرکردم. آدمای حکومت همیشه اومدن توی دکه‌م، منم بااحترام عرق جلوشون گذاشتم. آخر سر هم بااحترام حقشون رو توی جیبشون چپوندم. بی‌آنکه کسی بوبیره. از این بهتر؟ شب، نصفه شب، وقت، بی‌وقت، تعطیل، غیرتعطیل اومدن که جناب سرهنگ کلانتر محل، نمی‌دونم ... جناب سروان افسر نگهبان کشیک فرمودن چند بطر عرق خنک و مخلقاتش رو بفرست ... فرستادیم. ده شاهی هم پول نگرفتیم. یعنی اگه می‌خواستیم بگیریم کی می‌داد؟ حالا چطور شد ما یه‌دفعه مظلون و مشکوک از آب دراومدیم؟ مگه اون دفعه با «قاراپت» دشمنی نکردن و لاپورتش دادن. خب، خودشون راهش رو بلدن. میان یه چیزی، یه چیز ضاله - ماله‌ای میذارن توی دکه، جایی که صاب دکون نتونه ببینه، بعدش هم میان می‌گردن و میرن درس همونجایی که اون ضاله رو قایم کردن. بعد دیگه خر بیار و معرکه بارکن ... بیچاره زن و بچه‌هام. چی می‌کنن؟ توی این بلبشو بازار چی به سرشون میاد؟ ماکه‌کسی رو نداریم. تازه به خاطر این شغل که داریم در و همسایه هم چشم دیدنمون رو ندارن. می‌گن یارو عرق فروشه! اصلاً سلام و علیک باش حرومه! بعد هم حتماً به‌زن بیچاره چه سرکوفت هایی که

نمیزنن. آخه این عم شوهر بود که گیر تو اومد؛ عرق فروش! تازه ،  
تقصیرکار دولت، مظنون! خدا هم جزای کاراش رو داد...

تصور در بدری زن و بچه مغزش را داشت می ترکاند. خواست  
فریاد بزند ، اما جلو خودش را گرفت. بی طاقت شده بود و دیگر در  
خود شکیبایی نمی دید . با این همه ، ظاهر خودش را حفظ کرد. چرا  
که سالیان بسیار پشت پیشخوان عرق فروشی ایستادن به او آموخته  
بود که در برابر هر بهانه گیری و هرگونه زورگویی ، باید صبر و  
انعطاف داشته باشد. پس دنباله فکر و خیالاتش را ، همچون  
دنباله تازیانه ای که حس می کرد بر فراز سرش برافراشته مانده  
است ، رها ساخت. تنها امیدش این بود که از تفتیش دکه چیزی به  
دست این استوار عبوس ، که در عرض یک ساعت امشب ، جگرش  
را خون ریز کرده بود، نیاید . در حالی که این شعله کوچک امید را  
در کنج دل روشن نگه داشته بود ، به این فکر فرورفت که چه کسی  
ممکن است «لاپورت» او را داده باشد؟ طلب کاران خود را یکی یکی  
به یاد آورد. لات هایی را که باج می خواستند در نظر مجسم کرد. سیاه-  
مست ها یا الکلی های بی پولی را که عرق مجانی می خواستند در نظر  
آورد . حتی به خانم رئیسی که در محله پایین ، کارش با او به  
چاقوکشی رسیده بود نیز فکر کرد... اما از این همه نمی توانست  
روی کسی انگشت بگذارد ...

استوار کوتاه قد اخمو ، همراه سرباز که بازوی احمد آقا را  
چسبیده بود از زیر بالکن ممتد ردیف مغازه های آن دست میدان  
راه آهن قدم برمی داشتند. استوار با دستمالش ، که الان دیگر خیس  
خیس بود ، کله کم مویش را خشک می کرد و چنان خمیازه های بلند  
و عمیقی می کشید که عضلات فکش به درد می آمد . زیر لب قر می زد :  
«ای که چه خمارم... پدرم در اومده . دوشبه کشیکم ... اینم شد  
زندگی آخر؟»

احمد آقا که صحبت کردن استوار را نشانه گشوده شدن خلق  
و خوی او گمان می کرد، به خود جرأت داد و با صدایی خفه و ترس  
خورده پرسید: «سرکار! معذرت می خوام! من که کاره ای نیسم . تو  
که خودت بارها اومدی دکه من عرق خوردی . توکه بهتر می دونی .  
من اهل پا گذاشتن روی دم حکومت نیسم...» استوار همان طور که

راه می‌رفت گفت: «اروای شکمت ، اگه هم بخوای ، مگه می‌تونی...»  
بعد زیرچشمی نگاه تندى به احمدآقا انداخت. چهره احمدآقا انگار  
چند سال پیرتر شده بود . چین و چروک‌ها عمیق‌تر شده بودند .  
رنگش پریده بود و لب‌هایش خشک شده بود. استوار دلش سوخت  
و گفت: «حالا یه طوری میشه. زیاد ناراحت نباش ، جانم...»

آن شعله کوچکی که در دل احمدآقا روشن بود یکباره شعله  
کشید . اما دوباره فروکش کرد: «ازکجا معلوم‌که نخواد دل داریم  
بده ؟ شاید نمی‌خواد زیاد زجر بکشم . خوب چرا نمی‌خواد زیاد زجر  
بکشم ؟ بالاخره مشتری من بوده . اما تعجبم ! این استوار از همه  
بی‌آزارتر بود. خدایا خودت رحمی به زن و بچه ما بکن!»

احمدآقا جلو مغازه‌ای ایستاد . درهای چوبیش انگار به قفل  
بزرگی که به آن زده بودند، آویخته بود. در کاملاً چفت نبود و از  
لابلای درزهای آن می‌شد نگاه کرد اما توی دکه تاریک بود. احمدآقا  
خواست به طرف مغازه برود که سرباز محکم بازویش را چسبید .  
استوار به سر سرباز داد زد: «ولش کن بابا توهم دیگه ! مگه نمی‌بینی  
تو مغازه‌شه؟»

بعد با لحن ملایمی به احمدآقا گفت: «بیالا بجنب باباجان .  
داریم می‌میریم . بیالا دیگه!» دست‌هایش را کرد توی جیبش و رویش  
را به خیابان کرد.

باران دیگر ریز، می‌بارید و انگار با ناخن هزاران انگشت  
طفلانه‌اش ، اسفالت خیابان را می‌خاراند . استوار گفت: «آی که از  
خماری داره پدرم درمی‌آد! اینم شد زندگی؟ دوروز و دوشب کشیک؟  
که چی؟ بابا بذارین مردم به زندگیشون برسن . شما هم گذشو  
درآوردین.»

سیگاری از جیب درآورد و آتش زد و چوب نیم‌سوخته کبریت  
را توی خیابان پرت کرد. بعد برگشت به طرف مغازه و گفت: «بیالا  
بجنب بابا، بجنب جانم!»

احمدآقا با دست‌های لرزان کلید بزرگی را که شبیه به پیچ  
بود از جیب درآورد و سعی کرد در سوراخ قفل جا بیندازد اما  
دست‌هایش می‌لرزید . بالاخره کلید جاافتاد و قفل باز شد . دولنگه  
درچوبی غرغزکنان باز شدند. احمدآقا دست پاچه شده بود، کبریتی

گیراند و کلید برق را روی دیوار پیدا کرد. لامپ وسط سقف دکه ، به اندازه یک چراغ نفتی نورداشت. پرتو زرد و غم‌انگیز لامپ ، از توی دکه، خود را روی پیاده‌رو خاموش می‌کشاند.

استوار، شتابزده ، گفت: «در رو از تو ببند مردک! اون چراغ صاب مرده‌روهم خاموش‌کن! شمعی، فانوسی، چیزی نداری؟» احمدآقا به اتفاق سرباز که یک لحظه هم تنه‌ایش نمی‌گذاشت در را از تو بستند. احمدآقا بازویش را دوباره از دست سرباز رها کرد و رفت پشت پیشخوان و شمعی از توی قفسه بطری‌های عرق کشید بیرون . روشنش کرد و توی جاسیگاری نشاندش. کلید برق را زد و لامپ خاموش شد . دکه چند لحظه در تاریکی فرو رفت . دل احمدآقا انگار در مشت درشت سرباز فشرده می‌شد . بلا تکلیفی مثل خوره صبر و طاقتش را می‌خورد . فضای دکه کم‌کم روشن‌تر می‌شد و چشم‌هایشان با نور شمع آشنا می‌شد.

احمدآقا رفت پشت پیشخوان و گفت: «سرکار، همه زندگی من همینه . هرچاش رو که دلتون خواست می‌تونین بگردین.»

استوار سرفه‌ای کرد و دفترچه‌ای را از بغل درآورد ، ابرو- هایش را جمع کرد و سپس بالا برد و به اوراق دفترچه خیره ماند . چند لحظه بعد با همان اخم و سرفه دفترچه را بست و توی جیب بغل گذاشت . باز سرفه پرسروصدایی از حنجره بیرون داد و گفت: «راستش را مرد و مردانه بگو ضاله ماله داری یا نه؟»

احمدآقا با صدایی خفه گفت : «به مرگ عزیزام هیچی!»

- دروغ میگی .

- بیاین بگردین .

- خب ، ما اگه بخوایم بگردیم بالاخره چیزی پیدا می‌کنیم!  
حواست هس که؟

- والا من که سر در نمی‌آرم .

- وقتی چندتا شلاق خوردی سر در می‌آری . در هر صورت سر درمیاری یا نمیاری، به من ربطی نداره . تو مظنونی و باید هرچه داری ، خالصاً مخلصاً روکنی! یه بار بسه یا دوباره بگم؟

- نه سرکار ، همون یه بار بسه .

- خب ، حالا هرچی داری بذار توی طبق اخلاص ...

احمد بی‌چاره مانده بود . نور پریده رنگ شمع چهره او را مصیبت زده‌تر نشان می‌داد . چهره سرباز در نور شمع همچون تکه‌ای سنگ بود ، اما اندوهناک . اما چهره استوار انگار مخوف‌تر شده بود .

استوار دست‌های لرزان‌ش را روی پیش‌خوان گذاشت . حالا درست روبه‌روی احمدآقا ایستاده بود . کلید بزرگ هنوز توی دست او بود و دست‌هایش همچنان می‌لرزید .

استوار که چهره‌اش همان‌طور درهم بود و ظاهراً عصبانیتش کم‌کم داشت اوج می‌گرفت ، خمیازه‌ای طولانی کشید و فریاد زد : «مردک، هرچی داری روکن!»

استوار اشاره‌ای به سرباز کرد . سرباز با قدم‌های جدی رفت پشت پیش‌خوان و شروع کرد به جستجو . پس از چند لحظه مجله‌ای درآورد و روی پیش‌خوان گذاشت . گفت : «سرکار استوار ! انگاریه چیزایی توی این باید باشه ؟

استوار با بی‌حوصلگی نگاهی به مجله کرد ، ورق زد و از روی پیش‌خوان برش داشت و روی زمین پرت کرد . و با عصبانیت گفت : «سرباز! بی‌عرضه! بیا برو پشت در کشیک و ایسا کسی مزاحم نشه ! اینا دوست و رفیق زیاد دارن یه دفعه دیدی ریختن و بلایی سرمون آوردن!»

بعد رو به احمد آقا کرد و گفت : «بیا درو واکن سرباز بره پشت در کشیک بده.» احمدآقا در را باز کرد . سرباز بیرون رفت . احمدآقا در را بار دیگر از تو قفل کرد . استوار داد زد : «برو پشت بساطت!»

احمدآقا که پشت پیش‌خوان ایستاد ، استوار درحالی که دست‌ها و کیسه تیره کوچک زیر چشم‌هایش رعشه گرفته بود ، فریاد کشید : «هرچی داری روکن مرتیکه مزخرف عرق فروش!»

احمدآقا با صدایی که داشت توی گلو می‌شکست نالید : «سرکار آخه چی روکنم؟ به سرت قسم ...»

استوار حرفش را برید و بار دیگر فریاد زد : «چی چی رو کنی؟»

- عرض کردم که چیزی ندارم ...

- توی این دکه صاب مردهت همیچی پیدا نمیشه؟

- سرکار مگه تو این دکه جز عرق ...

- خب ، همون رو وردار بیار، مادرمرده ...

استوار چنان نعره‌ای زد که سرباز از بیرون یک چشمش را میان شکاف در گذاشت و توی دکه خیره شد. بعد که حس کرد خبری نیست ، شروع کرد به پاس دادن. احمدآقا پشت پیش‌خوان خشکش زده بود . مات و مبهوت به استوار نگاه می‌کرد . باورش نمی‌شد...

استوار دوباره داد زد: «چیه بربر نگام می‌کنی؟ د وردار بیاور دیگه ، صاب مرده‌رو!

احمدآقا با همان نگاه منگ و گیج پشت پیش‌خوان نشست. دوباره که برخاست ، یک بطر عرق یک دستش و لیوانی در دست دیگرش بود. و همان‌طور که به استوار زل زده بود گفت: «مزه چی؟» اگر تازه واردی از بیرون تو می‌آمد، بی‌گمان فکر می‌کرد احمد آقا دوچار ضربه روحی شده است . دهانش نیمه باز مانده بود و آب دهان از گوشه لبش داشت کش می‌آمد.

نعره استوار دوباره زیرطاق کوتاه دکه پیچید : «پس مزه‌کو؟» احمدآقا همان‌طور که چشم از استوار برنمی‌گرفت ، پشت پیش‌خوان نشست . وقتی از پشت پیش‌خوان برخاست ، توی هردو مشتش پر از سیب زمینی‌های ریز آبیژ بود. آن‌ها را روی پیش‌خوان ولو کرد.

استوار سر بطری را باز کرد . درحالی که لیوان را از عرق پر می‌کرد گفت: «پوس بکن! نمک یادت نره!»

احمدآقا یک دانه سیب زمینی برداشت که پوست بکند، اما نتوانست. لرزش دست‌هایش نمی‌گذاشت پوست سیب زمینی را بکند. به هر زوری بود یک سیب زمینی را پوست کند. نمک هم آورد . استوار لیوان اول را یک نفس سر کشیده و پشت آن سیب زمینی را به نمک زد و توی دهن انداخت .

احمدآقا همه این مدت خیره به استوار نگاه می‌کرد . استوار که لرزش دست‌ها و کیسه‌های کوچک تیره زیر چشم‌هایش قطع شده بود ، همان‌طور که سیب زمینی را می‌جوید به آرامی گفت: «غذا

مذا چی داری؟»

– سرکار ، عرض کردم ، به سرتان قسم ضاله ماله...  
استوار پرید توی حرفش: «گفتم غذا مذا چی داری؟»  
احمدآقا فوراً گفت: «اینجا هیچی، سرکار جان!»  
سگرمه‌های استوار دوباره به‌هم رفت: «یعنی هیچ هیچی ؟  
یعنی چی؟»

– دروغ نمی‌گم سرکار، می‌خواهین بیان بگردین!  
– خب نمی‌خواد بگردیم. اگه بخوایم بگردیم بالاخره چیزایی  
پیدا می‌کنیم.

احمدآقا ناگهان گفت: «سرکار ، بریم از خونه بیاریم؟»  
استوار اخمش را توی هم کرد و درحالی‌که پیشنهاد احمدآقا را  
سبک و سنگین می‌کرد گفت: «می‌خوای کلک بزنی و برنگردی؟»  
احمدآقا گفت: «نه به‌خدا سرکار.»

استوار درحالی‌که انگار به‌او امتیازی می‌بخشید گفت: اشکالی  
نداره! برو! اما زود برمی‌گردی.»  
بعد تقی روی کف دکه انداخت و گفت: «تا این تف خشک  
نشده باید برگردی!»

احمدآقا از پشت پیش‌خوان پرید بیرون و به طرف درشلنگ  
برداشت . استوار درحالی‌که بطر عرق و لیوان را بادست پشت  
خودش پنهان کرده بود ، داد زد: سرباز!

سرباز پرید جلو و سلام نظامی داد: «بله سرکار استوار!»  
– با احمد آقا میری خونه‌ش ! چیزایی داره که باید بیاره این‌جا  
تا بازرسی کنیم. مواظبش باش اگه دربره تورو به جاش زندونی  
می‌کنن! زود هم برمی‌گردی!

بعد تقی روی پیاده‌رو خمیخند و گفت: تا این تف خشک  
نشده باید برگردی ، والا خودت می‌دونی دیگه...؟

سرباز سلام نظامی داد و گفت: «بله سرکار استوار، می‌دونیم.»  
و همان‌طور که دست‌هایش بالا بود، چشم‌هایش را روی پیاده‌رو  
به این سو و آن سو گرداند تا تف را پیدا کند. فریاد استوار او را  
به خود آورد: «احمد!»

احمدآقا با همان قیافه منگ جلو آمد. استوار در گوشش گفت:



«هیچ کس حتی سرباز نفهمه چی داری میاری والا می دونی که...؟»  
- بله سرکار، می دونم!

و هردو، درحالی که سرباز بازوی احمدآقا را محکم چسبیده بود، با قدم های سریع دور شدند.

استوار سیب زمینی هارا یکی یکی از روی پیش خوان برمی داشت و با حوصله تمام پوست می کند، نمک می زد و پشت هر نصف لیوان عرق آنرا به دهان می گذاشت و زیر لب قرمی زد: «آخه چقدر کشیک مردیم بابا . مگه ما چه گناهی کردیم؟ سگ هم الان توی لونه شه. اما منو ببین واسه یه چتول عرق چه بازی هایی باید دربیارم؟»

روی پیش خوان سیب زمینی ها پخش و پرا بود و بطری عرق داشت ته می کشید. ناگهان صدای چندتا پا آمد. استوار فریاد زد: «احمد بیا تو در رو ببند! سرباز! توهم پشت در کشیک بده!»

احمدآقا دستمال بسته ای را روی پیش خوان گذاشت و بازش کرد. استوار با ولع تمام شروع کرد به خوردن . پس از غذا، آخرین لیوان را هم نوشید و رو کرد به احمدآقا ، و با زبانی که کلمات را کسردار و مستانه بیرون می داد ، گفت: «حواست باشه! دیگه این دفعه اگه بهت ظنین بشن ، خودت می دونی! می دونی که چی بهسرت میاد، ها؟»

احمدآقا با صدایی خفه گفت: «بله سرکار، می دونم!»  
استوار تلوتلو خوران بیرون رفت و احمدآقا تامدتی پشت پیش خوان هاج و واج ماند.



# تابستان

مفتون امینی

هرگز اینگونه نبوده‌ست تن دهکده‌ای تشنه به آب  
کودکان پل‌ها را دوست نمی‌دارند  
گله از رود پراکنده و کج  
میگذرد

آسیا روی سفیدش را در خواب طویل پره‌ها نیز نمی‌بیند  
ظهر، در بوی غلیظ و گس گردوبن‌ها، راه خروجش را گم کرده‌ست  
باغبان خرمن زردآلو را پشت در باغ ولو کرده  
و خوابیده‌ست

دیگر امروز مترسک‌ها هم می‌گویند  
قفل‌ها داغ‌تر از قانون‌هاست.

□ □

زیر خورشید که ساعت‌ها، ساعت‌ها می‌تابد  
ما در این راه چرا گم شده‌ایم  
آه!

کودکان از رود، از جنگل

چپ

می‌گذرند...

لازم به ذکر است، حادثه آخرین این نمایشنامه ملهم از داستان «پسر» اثر «ملادن اولیاشا» نویسنده یوگسلاو می‌باشد.

در ضمن از آقایان «محمد علی مهمید»، «مصطفی اسکوئی»، «ناصر مؤن»، «ناصر حسینی» و «عباس شادروان» اعضاء محترم شورای نویسندگان و هنرمندان ایران که در تهیه این وجیزه نظرات صائب و راهنمایی‌های خویش را از حقیر دریغ نورزیدند، صمیمانه سپاسگزارم.

اتاق نسبتاً بزرگ خانه یکی از ملاکان، در یکی از روستا-های اطراف سوسنگرد را می‌بینیم. وسایل اتاق ساده، یک میز سمت چپ و سه صندلی اطراف آن قرار دارد. بر سر در روبه‌رو، عکس صدام حسین به چشم می‌خورد. به دیوار سمت چپ، یک تابلوی نقشه ایران و یک نقشه جهان الصاق شده. از پنجره بزرگ روبه‌رو، پرچم عراق که بیرون نصب شده پیداست. از بیرون صدای تانک‌های شنی‌دار و حمل و نقل خودروهای ارتشی شنیده می‌شود. صدای پای سربازان شنیده می‌شود. فهد سروان توپخانه ارتش عراق پشت میز نشسته مشغول تنظیم لیست نگهبانی است. گروهبان نگهبان مقابل او ایستاده منتظر لیست است. از بیرون سروصدا به‌گوش می‌رسد. ستوان قادر و شیخ عثمان، یکی از

فئودال‌ها، همراه دو سرباز مسلح، دو اسیر جوان را داخل می‌اندازند.  
سروان فهد از جا می‌پرد .

سروان فهد: چیه ... چه خبره ... این‌ها کینده؟  
ستوان قادر: جناب سروان ، درحال فرار دستگیرشان کردیم .  
شیخ عثمان: این‌ها هم با اون اوباش همکاری داشتند .  
ستوان قادر: توی خانه این یکی پر از شیشه‌های خالی و بنزین و  
فتیله بود .

شیخ عثمان: قربان با اون‌ها ککتل مولوتوف درست می‌کنند .  
فهد: اوه ... خوبه ... خیلی عالیه ... همه اون شیشه‌ها قابل  
استفاده است (می‌خندد)، امشب تفریحات خوبی خواهیم  
داشت! (لیست نگهبانی را تمام کرده به گروهبان می‌دهد .  
گروهبان احترام گذاشته بیرون می‌رود) پل را کی منفجر کرد؟  
(سکوت) نمی‌خواهند حرف بزنند. این تو بمیری از اون تو  
بمیری‌ها نیست. کجا می‌خواستید فرار کنید (سکوت) کلک  
همه‌تون کنده است. کثافت‌های مجوس .

(از بیرون صدای گاز و ترمز خودرو  
نفربر شنیده می‌شود. خبردار می‌دهند .  
سروان فهد از پنجره بیرون را نگاه می‌کند.  
دستور می‌دهد اسرا را کنار بکشند .  
سرهنگ توپخانه ، فرمانده هنگ وارد  
می‌شود . پشت سر او خدام سروان ارشد  
هنگ ، آجودان سرهنگ و چند افسر  
توپخانه و زرهی به‌ترتیب ارشدیت وارد  
اتاق می‌شوند و هریک کناری می‌ایستند.  
هنگام ورود سرهنگ، سروان فهد خبردار  
می‌دهد).

فهد: ایست خبردار .

سرهنگ: آزاد ... این‌ها کینده؟

فهد: دوتا اسیر جدید هستند قربان. هنگام فرار دستگیر شدند.  
ستوان قادر: در تخریب پل هم دست داشتند . مقدار زیادی مواد

منفجره در خانه‌شان پیدا کردیم.

سرهنگ: (جلومی‌رود) که این‌طور ... مقاومت می‌کنید. پارتیزان - بازی درمی‌آورید. پل می‌ترکانید، دمار از روزگارتان در - می‌آورم عجم‌های کثیف.

(گروهیان مخابرات از اتاق مجاور داخل می‌شود. احترام می‌گذارد)

گروهیان مخابرات: جناب سرهنگ.

سرهنگ: هان؟

گروهیان مخابرات: ازستاد فرماندهی مرکز، باشما کارفوری دارند... سرهنگ: خدام، این مجوس‌ها را ازاین‌جا ببرید.

آجودان: بله قربان.

(سرهنگ به‌اتاق مخابرات می‌رود)

این کثافت‌ها را بسپریدشان بدست عبدالواحد اون بلده چکار کند (به اسرا) اگر بخواهید خرد و خاکشیرتون نکنه مثل بچه‌های آدم هرچی می‌دانید بگوئید.

فهد: می‌تونیم خودمان خدمتشان برسیم.

آجودان: نه، جناب سرهنگ با همه ما کار دارند. دستوراتی دارند.

فهد: ما باید از دهنشون حرف می‌کشیدیم.

آجودان: اینو خودم هم می‌دانم، هرچیزی به‌موقع‌اش.

(سرهنگ باعجله وارد می‌شود)

سرهنگ: بهش بگو صبح زود پیش روی می‌کنیم. (به افسران)

همین امشب باید پل را درست کرد. نمی‌تونیم معطل بشویم.

سروان فهد: قربان، هرطور که شما امر بفرمائید... اما ... خیال

نمی‌کنم این پل به‌این زودی‌ها درست بشه.

آجودان: خوب همگی می‌مانیم و درستش می‌کنیم.

سروان فهد: و به نظر من، صلاح نیست امشب در ده بمانیم ...

ممکنه ...

آجودان: (باتحکم) اگر ما امشب از ده بیرون برویم سروان، آن‌ها

شبانه به این‌جا می‌آیند و با کمک اهالی و سلاح‌های جدیدی

که به دستشان می‌رسد، درس خوبی به شما خواهند داد.

سرهنگ: حرف دیگه بسه ... همان که گفتم ... ما امشب این‌جا

اطراق می‌کنیم... افسر نگهبان امشب.

سروان فهد: من قربان.

سرهنگ: فهد، امشب وظیفه سنگینی دارید. نگهبان‌ها را دوبرابر کنید هرپست دونفر. خودم برای بازدید می‌آیم. شب خطرناکی در پیش داریم. کوچک‌ترین حرکت را زیر نظر داشته باشید. قادر!

ستوان قادر: جناب سرهنگ.

سرهنگ: اطراف گورستان را خلوت کنید حتی یک نفر هم در گورستان یا اطراف قبرها نباید بماند.

ستوان قادر: قربان، مردم دارند کشته‌هاشان را خاک می‌کنند. عزاداری می‌کنند.

سرهنگ: چرا آنقدر طولش می‌دهند... مسئولیت متفرق کردن مردم باشماست. مواظب باشید سربازان ما با آنها تماس نگیرند. حتی یک کلمه نباید حرف بزنند. بعضی از آنها زبان ما را می‌دانند. ممکنه روی، سربازان ما تأثیر بگذارند. فهمیدید؟ ستوان قادر: بله جناب سرهنگ.

سرهنگ: هرکدام از افرادتان مشروب خواستند بدهید. اگر مقاومتی دیدید، شدت عمل به خرج بدهید. اختیار با خودتان. فقط هرچه زودتر مردم را به خانه‌هاشان بفرستید.

ستوان قادر: چشم قربان.

سرهنگ: شب که شد، همه درخانه‌شان، از شیوخ و افرادشون هم می‌توانید کمک بگیرید. خدام!

آجودان: بله جناب سرهنگ.

سرهنگ: خود شما کاملاً نظارت کنید و به‌من گزارش بدهید. هرکس بدون اسم شب بیرون بود، بازداشتش کنید. کنترل کامل... خب شما دونفر یادتان نرود، سربازان ما نباید با این اراذل حرف بزنند. بروید.

فهد: قربان اگر اجازه بدهید، شیخ جابر می‌تواند چندتا ازخانه‌های ده را برایمان خالی کند. چند بار خودش این پیشنهاد را داده.

حتی گفته امشب برای همه ما سورسات هم تهیه دیده.

سرهنگ: این مجوسان هرآن ممکن است به ما حمله کنند. آیا

تانک‌هایتان را هم همراهتان می‌برید؟  
سروان فهد: بله کاملاً درک می‌کنم ... اما این شیوخ هم خون و هم وطن ما هستند . خیلی به ما محبت می‌کنند . گوسفندهائی را که موقع استقبال جلوی پایمان کشتند ، همه آماده است قربان .

خدام: اما نباید فراموش کنید که بین آنها عده‌ای هم عجم، رسوخ کردند و ممکن است دست به خرابکاری بزنند . مفهومه ؟  
فهد: بله ... کاملاً ... ولی ... قربان ...

سرهنگ: خب دیگه، بعد از خاموشی، بی‌سر و صدا خواب . ولی آماده، کسی پوتین از پایش درنیاورد . بیدارباش نیم ساعت زودتر .

سروان فهد: چشم قربان، خاطر جمع باشید .

سرهنگ: دیگر سفارش نکنم . بروید .

(فهد و قادر احترام می‌گذارند و بیرون می‌روند) .

واما شما ، با شما کار مهم‌تری دارم . ما باید هرچه زودتر خودمان را به اهواز برسانیم . با بی‌سیم خبر دادند که لشکر دوم ، با پشتیبانی کامل حرکت کرده و فردا ، حوالی ظهر به ما ملحق می‌شوند . ما تا اهواز را باید از وجود پاسداران و افراد مسلح عجم کاملاً پاک سازی کنیم، تا لشکر برسد . ستوان حبیب: اما جناب سرهنگ، تصور نمی‌کنم که این پل لعنتی به این زودی‌ها درست بشود . به‌کلی ازبین رفته . افراد من از صبح مشغول مرمت آن هستند ، اما این پل ازجایش تکان نخورده . نسناس‌ها به‌کلی ازبین بردندش .

سرهنگ: بله بله ... شما سروان ، چند نفر از افرادتان را به جای نگهبانی به کمک ستوان بفرستید .

سروان خالد: ولی قربان ، افراد من از صبح تا به حال درجستجوی پاسداران هستند . خیلی خسته‌اند . فکر نمی‌کنم آنها قادر به کار باشند؟

سرهنگ: نمی‌فهمم شما مگر فراموش کرده‌اید که این‌جا کجاست ؟  
ما هنوز نتوانسته‌ایم یکی از پاسداران را دستگیر کنیم ...

ما هیچ یک از سوراخ سنبه‌های این‌جارا نمی‌شناسیم. هرآن ممکن است ما را به دام بیندازند. یکبار دیگر می‌گوییم، این پل حتماً باید درست بشود و هرچه زودتر هم باید درست بشود.

(همه پاها را به احترام جفت می‌کنند)

خدام! تانک‌های سوخت را نیمه شب تغییرمکان بدهید و خوب استتار کنید!

آجودان: چشم قربان.

سرهنگ: لحظه به لحظه کارهایتان را به من گزارش بدهید. شب سیاهی خواهیم داشت. خیلی باید مواظب بود. من فردا از شما یک پل سالم می‌خواهم. تانک‌های من فردا از روی همین پل عبور خواهند کرد. می‌فهمید؟ بروید.

(افسران احترام نظامی گذاشته بیرون می‌روند. آجودان باقی می‌ماند. چیزی یادداشت می‌کند) خدام!

آجودان: بله جناب سرهنگ!

سرهنگ: اسرا را کجا فرستادی؟

آجودان: عبدالواحد داره به خدمتشان می‌رسد قربان.

سرهنگ: اگر اقرار نکردند، کلکشون را بکنید. حوصله شون را ندارم. وضع عجیبی است. نه به آن مقاومتی که می‌کردند و نه به این سکوت و بی‌تفاوتی مطلق.

آجودان: خیال نمی‌کنم بی‌تفاوت باشند.

سرهنگ: کتافت‌ها، اگر می‌جنگیدند، تکلیف خودم را می‌فهمیدم. هرچه زودتر باید از این‌جا رفت.

آجودان: بله... من هم همین‌طور فکر می‌کنم. بی‌شرف‌ها به نیزارهای اطراف عقب نشینی کرده‌اند. فعلاً کاری نمی‌کنند. اما بعید نیست که در تدارک حمله باشند.

سرهنگ: نه... از جنگیدن رودرروی آن‌ها ترسی ندارم، یک تیر-بار کلک همشان را می‌کند. ای کاش می‌دانستم. آن‌ها چه نقشه‌ای در سر دارند. وضع سردرگمی است.

آجودان: ماکه خیلی پیشروی کردیم. عنقریب کارشان تمامه.



سرهنگ: با این همه نمی‌دانم چرا دلم خوش نیست . این پاسداران آدم‌های متعصب و احمق هستند. عجیب مقاومت می‌کنند . نعره الله‌اکبر که می‌کشند دیگر هیچ چیز جلودارشان نیست. انگار که می‌خواهند خودشان را توی لوله توپ بیاندازند. آجودان: و ما آنقدر توپ داریم که از همه آن‌ها استقبال کنیم قربان! سرهنگ: اگر آشکارا حمله کنند ، می‌دانم چکار کنم. من از بلا - تکلیفی دلخورم ، اگر این پل لعنتی را خراب نمی‌کردند، معامله خوبی با آن‌ها می‌کردم . ای کاش یک کاری می‌کردند. آجودان: تعدادشان زیاد نیست. اسلحه کافی ندارند ...

سرهنگ: با این حال سه تانک نازنین مرا از بین بردند، و سه تا از بهترین افراد مرا با داس و تبر کشتند . تا انتقام آن‌ها را نگیرم دلم خنک نمی‌شود . آخ که اگر گیرشان بیاورم. آجودان: تلفات آن‌ها هم کم نبوده. خودم از روی چندتاشان ردشدم. (گروه‌بان آشپز داخل می‌شود ، احترام می‌گذارد)

گروه‌بان آشپز: جناب سرهنگ شام حاضر است. سرهنگ: باشه ، فعلا میل ندارم . (به آجودان) کاملا از اشتها افتادم. (گروه‌بان بیرون می‌رود) آجودان: راستی ... شیخ جابر مشروب خوبی برایمان هدیه آورده. عرق خرماست... بدنیست چند گیلاسی بزنید. به اشتها تان می‌آورد .

سرهنگ: خوردنی هست؟ آجودان: عالیه قربان ! قسمت شما در یخدانست. (از پنجره به بیرون) آهای سرباز. سرباز: (جلو پنجره می‌آید) بله قربان. آجودان: به گروه‌بان آشپز بگو میز غذا را بچیند ... بگو اصل‌کاری یادش نره . سرباز: چشم قربان. آجودان: عرقش محشر است قربان . نیرو می‌دهد. سرهنگ: سهم بچه‌های پل را هم نگه دارید ... تا صبح بدهید بخورند .

آجودان: بله قربان، به فکر آن‌ها هم بوده‌ام. برای ده روزشان مشروب هست.

(صدای چند تیر فشنگ از راه دور به گوش می‌رسد)

سرهنگ: چه خبره؟

آجودان: نمی‌دونم.

سرهنگ: (از پنجره) فهد... فهد... اونجا چه خبره؟

(فهد داخل می‌جهد) تیراندازی از کجاست؟

فهد: ستوان حبیبه. با چندتا از پاسدارها درگیر شده.

سرهنگ: چند نفرند؟

فهد: عده‌شان زیاد به نظر نمی‌رسد.

سرهنگ: گروهان یک را به کمکشان بفرستید. نگهبان‌ها از پست-

هاشان، تکان نخورند. (فهد عقب گرد می‌کند) صبر کنید...

اول اون جوان‌ها را بیارید. (فهد بیرون می‌رود) خدام... تا

من سروگوشی آب بدهم، حسابی خدمتشان می‌رسی آن‌ها

حتماً جای پاسداران را می‌دانند. تا می‌توانی از دهنشان

حرف بکش.

آجودان: می‌دانم چطوری به حرفشان بیاورم.

سرهنگ: همه جوان‌ها را باید بگیریم.

آجودان: همه خانه‌ها را گشته‌اند. دیگر جوانی در ده باقی نمانده.

اگر بود شیوخ معرفی می‌کردند.

سرهنگ: خوب حالشان را به‌جا بیاور. (بیرون می‌رود).

(اسیران را داخل می‌آورند. سمت راست به

ردیف می‌ایستند. دوسرباز مسلح مراقب

آن‌ها هستند. لباس‌هاشان پاره شده. آثار

شکنجه روی سر و صورت و بدنشان

هویدا است. دست‌هاشان از پشت بسته شده)

آجودان: هان... امشب بهتان نشان می‌دهم، مقاومت در مقابل ارتش

ما چه معنی می‌دهد. درسی بهتان بدهم که برای همیشه توی

شناسنامه خراب شده‌تان ثبت بشود. پدرسوخته‌های عجم.

کدام یک از شما بودید؟ (سکوت) کدام یک از شما کوکتل

مولوتوف درست می‌کرد؟ (سکوت) کی پل را منفجر کرد؟ من رحم و مروت سرم نمی‌شه. (سکوت) من ، به مادرم هم رحم نمی‌کنم (سکوت) حرف نمی‌زنید. حرام زاده‌ها . اگر می‌خواهید مثل حیوان با شما رفتار نشه . با ما راه بیائید . تو پسر ... با پاسداران همکاری می‌کردی؟ (سکوت) حرف بزن . حرف بزن . (مشتی به شکم جوان می‌زند . جوان روی شکم خم می‌شود . موی سرش را می‌گیرد و می‌کشد.)  
جوان: بله ... کمکشان می‌کردم.

آجودان: چه نوع کمکی؟

جوان ۱: کوکتل مولوتوف ... سه راعی برایشان درست می‌کردم . آب و غذا برایشان می‌آوردم.

آجودان: سرباز اون تبر را بده به من . (سرباز تبری را از کنار دیوار برمی‌دارد و به آجودان می‌دهد.) این تبر مال توست؟

جوان ۱: نه ...

آجودان: دروغ گوه‌های پست (چند مشت و سیلی به گردن و صورت جوان می‌زند) سه تا از افراد من با این تبر کشته شده‌اند. این مال کیه؟ (جوان‌ها هریک با حرکت سر نفی می‌کنند.) کدام یک از اهالی با تبر کار می‌کنند؟ هان؟ (با تبر تهدید می‌کند) بگوئید!

جوان ۲: تقریباً همه با تبر کار می‌کنند. توی هرخانه‌ای ممکن است یکی از این تبرها باشد.

آجودان: که این طور؟ خیلی خوب . می‌دانید می‌خواهم با شما چکار کنم؟ گلوله حرامتان نمی‌کنم. من شما را با این می‌کشم... با دست‌های خودم ... اما اگر جای پاسداران و تبر به دست‌ها را به من نشان بدهید ، با شما کاری ندارم ، همه شما را آزاد می‌کنم.

جوان ۲: ما از جای آن‌ها اطلاعی نداریم.

آجودان: از طرف خودت حرف بزن کثافت.

جوان ۲: ما نمی‌دانیم آن‌ها بعد از حمله شما ، کجا رفتند . وقتی پل را منفجر کردند ، آن طرف پل بودند.

آجودان: من از کشته‌های شما پل می‌سازم . شما با آن‌ها همکاری

می‌کردید . مخفی‌گاه آن‌ها را به من بگوئید تا جان سالم بدر  
ببرید .

(صندلی جلو می‌کشد به سرباز اشاره  
می‌کند که جوان ۲ را روی صندلی بنشانند  
سرباز جوان را هل می‌دهد و روی صندلی  
می‌نشانند).

حالا حرف می‌زنی یا نه بلبل ... (دو انگشت خود را داخل  
سوراخ بینی جوان می‌کند و به عقب می‌کشد). خوب. بگوجای  
اون بی‌شرف‌ها کجاست؟ کجا قایم شدند؟ اگر می‌خواهی کنده  
نشه حرف بزن (جوان سکوت می‌کند).

(صدای ساز و دهل از بیرون شنیده  
می‌شود . آجودان به طرف پنجره می‌رود .  
فهد داخل می‌شود).

فهد : اصل کاری را آوردن .

آجودان: بیرون چه خبره؟

فهد: اهالی هستند . به افتخار دستگیری رئیس پاسداران شادی  
می‌کنند .

آجودان: پاسداره ؟

فهد: آره ... یک پیرمرد پاسداره . دیر رسیدیم . بقیه در رفتند .  
میگن این یارو آدم مهمی است . رئیسشان است سروان .  
جناب سرهنگ دستور دادند بازجوئی را از او شروع کنید .  
آجودان: خب که اینطور ... شانس آوردید بیچاره‌ها . پاشید  
گمشید .

(فهد اسرا را بیرون می‌برد . سروان خالدو  
به دنبالش شیخ جابر و شیخ عثمان ملاکان  
بزرگ وارد می‌شوند . مرتب تعظیم می‌کنند .  
کنار می‌ایستند).

آجودان: هان شیخ جابر بگو... بگو چه شیرینی کاشتی؟ زحمات  
تو فراموش نمی‌شود .

شیخ جابر: قربانت کردم . خدمت گزار شما هستم . جان نثار و  
چند تا از نوکرهاتان ، به کمک جان بازان قهرمان شما به

جستجوی این بی‌پدر و مادرها رفتیم... هفت تا بودند قربان. این مردیکه دزد سرکرده آنهاست. توی آسیاب کهنه پنهان شده بودند. تا متوجه ما شدند، شروع به تیراندازی کردند، ما خیلی نزدیک شده بودیم: صدایشان را می‌شنیدیم. باهم دعوا می‌کردند. آن شش نفر همه پاسدار و اعضاء جهاد سازندگی بودند. آنها نمی‌خواستند بروند، ولی این دزد پدرسوخته همه‌شان را با داد و فریاد فراری داد. من خودم شنیدم که می‌گفت: اگر شما نروید، یا دستگیر می‌شوید یا کشته. آن وقت نقشه‌مان اجرا نمیشه. بچه‌ها منتظر ما هستند. من یک پیرمردم ولی شما جوان، و پهلوانید. خلاصه همراه فراری داد.

آجودان: آخ... حیف شد... باید خیلی چیزها بداند... بیاریدش ببینم.

(سروان خالد بیرون می‌رود. صابر را می‌آورند. هلش می‌دهند. مقابل آجودان نگاه می‌دارند. مردی است پنجاه و پنج ساله موهای سرش سفید شده، قدمتوسط، سینه فراخ، ته ریشی صورت استخوانی و سوخته از آفتابش را پوشانده پیراهنش پاره شده بدنش از پارگی‌ها پیداست. آثار ضرب و جرح در صورتش دیده می‌شود. دست‌هایش از پشت بسته شده).

آجودان: تو... قیافه‌ات که به این حرف‌ها نمی‌آید! شیخ عثمان: قربان اینطور نبینیدش. آدم آب زیرکاه و مزوری است. در بلوای پارسال مردم را در مسجد تحریک می‌کرد. برایشان سخنرانی می‌کرد. اعلامیه پخش می‌کرد. بچه‌های مردم را علیه ژاندارم‌ها می‌شوراند. باعث کشته شدن چند تا جوان بی‌گناه شد. تو مسجد به بی‌سوادها درس می‌داد و آنها را گمراه می‌کرد.

آجودان: راست میگه پیرمرد؟ تو این‌کارها را می‌کردی؟  
صابر: بله...

آجودان: اوه ... پس انکار نمی‌کنی؟

شیخ جابر: این دزد و غاصب که شلواری پاش ، همه پوست و خونش از من و بابای من است . این که جداندرجدش درخانه باباهای من بزرگ شده و از سفره ما تخم و ترکه ریسه کرده ، بعد از آن بلوای پارسال ، با بقیه دزدها و پدر سوخته‌های منطقه ، شورادریست کردند و زمین‌های آبا و اجدادی ما را بین خودشان تقسیم کردند .

صابر: دزد منم یا تو؟ شما چطور خان شدید ؟ آدم از راه شرعی که خان همیشه .

شیخ جابر: شماها یک مشت گدای بی‌سروپا هستید که دماغ خودتان را هم نمی‌توانید بگیرید . شما می‌توانید زمین کشت کنید و نگهدارید ؟ این کار لیاقت می‌خواهد ، بدبخت‌ها . کار هرگز نیست خرمن کوفتن!

صابر: اگر نمی‌توانستیم که شما غمی نداشتید و به این روز نمی‌افتادید که با دشمن همکاری کنید و برایشون ساز و دهل بزنید . کی بود که زمین‌های کاشته‌ی ما را با تراکتورش زیرو رو کرد؟ خرمن ما را کی آتش زد؟ کی با کمک چماق‌داراش برادرهای پاسدار را که برای دفاع از حق ، آمده بودند از ده بیرون کرد؟ اعضاء جهاد سازندگی را کی به ده راه نداد و گفت اون‌ها چپی هستند؟

آجودان : آهای ... آهای ... پیرمرد زبان دراز ... خیلی تند نرو . شما چی فکر کردید . این هرج و مرج و بی‌نظمی ، خیال می‌کنید چه نتیجه‌ای داشته باشد؟ شیخ جابر ، مگر در زمان شاه اصلاحات ارضی نشد ؟ مگر به این گدا گشنه‌ها زمین ندادند؟

شیخ جابر: چرا قربان شما بروم . من بدبخت هیچ مقاومتی نکردم . با دست‌های خودم سند برایشان نوشتم به دستشان دادم . این هم مزد دستم!

شیخ عثمان: یکی نیست بگه آخه چه مرگتان بود؟  
صابر: در ده خانوار بود که همش دو هکتار آبی و دیم بهش رسیده بود در عوض شما نامردا که در تمام عمرتون ، حتی یک بیل

هم روی زمین نزدیید ، نفری دویست هکتار زمین حاصل خیز  
آبی داشتید . اصلاحات !

آجودان: پس تو دهقان هم هستی؟

شیخ عثمان: دروغ می‌گویید . بیشتر کارش تو مسجده، یک پایش  
توی این ده یک پایش توی آن ده ، هی عریضه برای مردم  
می‌نویسد. هی با این بچه مزلف‌های جهاد سازندگی مردم را  
علیه ما تحریک می‌کند.

آجودان: شیخ عثمان ، تحمل کن ... من با او حرف می‌زنم!

شیخ عثمان: چشم قربان!

آجودان: ببینم تو با این مردم بیچاره چکار داری؟ چرا راحتشان  
نمی‌گذاری؟ (سکوت) چرا آن‌ها را به کشتن می‌دهی؟

صابر: من بسته زمینم هستم ، اما همه چیزم وقف مردم است .  
بهشان درس می‌دهم . درهرکاری یاری‌شان می‌کنم . بهشان  
یاد می‌دهم که چطور با ظالم‌ها مبارزه کنند...

آجودان: اه... بارک‌الله... بارک‌الله...

(سرهنگ وارد می‌شود . پشت سر او  
گروه‌بان آشپز سینی مشروب به دست  
داخل شده سینی را روی میز می‌گذارد و  
بیرون می‌رود.)

سرهنگ: خب خدام، کار این قهرمان پیر به کجا کشید؟

آجودان: میکروب خطرناکیست قربان!

سرهنگ: نمی‌گذارم جائی را آلوده کند. (به سروان خالد) برو

ببین پل درچه حالیهست. برابیم گزارش بیاور.

آجودان: می‌گه من دهقانم و روی زمین کار می‌کنم.

سرهنگ: اه... ولی شنیدم تیرانداز ماهری هستی پیرسگ؟

ببینم... تو علاوه بر تفنگ ، با تبر هم سر و کار داری؟

صابر: تبر؟! (سرهنگ به خدام اشاره می‌کند تبر را بیاورد) .

سرهنگ: بله بله... تبر؟!!

صابر: بله .

سرهنگ: تو با تبر چکار می‌کنی؟

صابر: خب هیزم می‌شکنم!



محمد تقی مراد هجری



آجودان: و گاهی هم با آن از پشت به سربازان بی دفاع حمله می‌کنی؟  
هان!

سرهنگ: این مال تست؟

صابر: نه ...

سرهنگ: خوب نگاهش کن.

صابر: نه ...

سرهنگ: (جیغ می‌کشد) دروغ می‌گوئی.

صابر: تبر من در خانه است . می‌توانید بروید ببینید.

آجودان: (بادندان قروچه) سه تا از افراد مارا با این کشتند!

سرهنگ: کی می‌تواند این کار را کرده باشد؟

صابر: چه می‌دانم ... فکر نمی‌کنم در جنگ از آدم سؤال کنند که  
میل دارید چطور بکشمتان.

آجودان: ولسی از پشت پیشرف؟ این را از تیره پشت یکی از  
سربازام بیرون کشیدم.

صابر: مگر شما از بچه‌های بی‌پناه ، اجازه گرفتید که با تانک

از روی آن‌ها بگذرید و لهشان کنید؟ مرگ خوبست برای

همسایه؟ به هر حال جنگ همیشه زشت است؟!

سرهنگ: خب خب ... تو آدم چیز فهمی هستی . میل دارم با تو

منطقی صحبت کنم . تو انکار نمی‌کنی که با پاسداران همکاری

داشتی؟ نیست؟

صابر: بله ...

سرهنگ: خب ، پس جای آن‌ها را می‌دانی؟

صابر: کاملاً ...

سرهنگ: کجا هستند؟

صابر: (خونسرد) خیلی عجله دارید بدانید ... خیلی خب ... همه جا

سرهنگ: یعنی چه؟

صابر: جای آن‌ها در قلب همه مردم است .

سرهنگ: احمق ... کی می‌خواهند حمله کنند؟

صابر: (لبخند می‌زند) نمی‌دانم .

سرهنگ: چه نقشه توی کله‌شونه؟!

صابر: نمی‌دانم .

سرهنگ: (خرخره اش را می گیرد و فشار می دهد) تعداد آن ها چند نفر است؟

صابر: زیاد، خیلی زیاد.

سرهنگ: مسخره کردی؟ (به فشار می افزاید).

آجودان: قربان بسپاریدش بدست من... من می دانم با این چموش ها چه رفتاری بکنم. این ها حرف حساب سرشان نمی شود.

(از بیرون سروصدا می آید. سرهنگ از

پنجره نگاه می کند. گروه بان نگهبان با عجله

وارد می شود).

سرهنگ: هان چه خبره؟

گروه بان نگهبان: یکی از افراد محلی است. با اصرار می خواهد داخل شود.

سرهنگ: کیه؟ چی می خواهد بگوید؟

گروه بان نگهبان: می گوید اسمم شیخ صباح است. می گوید خبر مهمی دارم.

شیخ جابر: قربان اوهم نوکر شماست. پسر عموی منست! او را مأمور کردم که رفت و آمدهای دهاتی ها را با کمک افراد شما

زیر نظر بگیرد و حرکات مشکوک را گزارش بدهد.

سرهنگ: آه... کار خوبی کردی... بگو بیاید داخل!

(شیخ صباح وارد می شود. مردی است

سی و سه ساله لباس هایش شباهت به

لباس های شیخ جابر دارد. هنگام ورود به

همه کرنش می کند و کنار شیخ جابر

می رود).

شیخ جابر: چیه... چه شده شیخ صباح... خبری داری؟

(شیخ صباح آهسته در گوش شیخ جابر

چیزی می گوید)

راست می گوئی؟ آه... چه خوب...

سرهنگ: چیه... چه خبره؟... چرا درگوشی؟

شیخ جابر: قربان، خبر بسیار جالبی دارم. شیخ صباح سیاهی

دیده که آهسته به خانه صفرعلی می رفته (به صابر) بایید

احمدت باشد ، اینطور نیست پیر خرفت؟!

سرهنگ: احمد دیگر کیست؟

شیخ عثمان: قربان احمد پسر این پیرسگ دزد است. مدتی درخرم-  
شهر و آبادان یللی تللی می کرد . حتماً آمده نامزدش را ببیند.

آن ها می خواستند خبر مرگشان عروسی کنند.

شیخ جابر: شاید هم پیامی برای پدرش آورده؟

شیخ صباح: قربان به سربازان گفتم تا من خبرش را به شما  
برسانم مواظب باشند ، اگر خواست فرار کند سوراخ

سوراخش کنند.

سرهنگ: نه نه ، باید زنده دستگیرش کرد. خدام دور خانه را

محاصره کنید، نگذارید فرار کند ، زنده می خواهمش. همه اهل

خانه را زنده می خواهم . ممکن است مأموریت داشته باشد.

آجودان: بله قربان همین الآن... عثمان... صباح برویم.

(بیرون می روند)

سرهنگ: خب پیرمرد ، بخت دیگر از شما برگشته، پسرت و

نامزدش هم به اسیران ما اضافه شدند.

شیخ جابر: می بینی؟ ازبس مردم بیچاره را به گمراهی کشیدید ،

خدا هم به شما پشت کرده!

صابر: بی خود جانماز آب نکش.

سرهنگ: حالا پسرت را هم مثل آن های دیگر شکنجه می دهیم ، تا

به زبان بیائی و بگوئی آن پدرسوخته ها کجا هستند.

صابر: پسر من هم مثل بقیه . همه آنها پسرهای من هستند.

شیخ جابر: وقتی جلوی چشمت زمین را چنگ زد ، خواهیم دید .

خیال کردی؟!

سرهنگ: یعنی می خواهی مقاومت بکنی؟ نه فکر نمی کنم انقدر احمق

باشی . تو موهایت را توی آسیاب سفید نکردی!

صابر: این ملت برای پیروزی انقلابش هزاران شهید داده . جان من

و پسر من چه ارزشی دارد؟

سرهنگ: آخر چرا؟ که چی بشه ؟

صابر: که ملت من سرش را در جهان بالاتر بگیرد.

سرهنگ: اوه چه غلط های زیادی. ولی اختیار جان پسرت که دست

تو نیست. شاید او بخواهد زندگی کند؟  
صابر: مرگ بهتر از زندگی زیر یوغ دشمن است.  
سرهنگ: خیلی بی‌رحمی، هرپدری آرزویش اینست که بچاهش  
بزرگ بشود، صاحب خانواده بشود، به سر و سامانی  
برسد، تو نمی‌خواهی؟  
صابر: چرا هرکسی این را طالب است. ولی وقتی دشمن به زور به  
خانه‌ات آمده، چه سری، چه سامانی؟  
سرهنگ: جنگ فراز و نشیب زیاد دارد. ممکن بود شما بر من  
پیروز شوید و ...  
صابر: خیلی دیر نیست ...  
سرهنگ: بله بله ... ممکن است. خب در این صورت بامن چه  
می‌کردی؟  
صابر: می‌کشتمت.  
سرهنگ: آه. چه بی‌رحم. اما من، می‌دانی اگر اسیر تو بودم چکار  
می‌کردم؟ هرچه می‌خواستی بهت می‌گفتم. من که جانم را از  
سر راه پیدا نکرده‌ام. و تازه جنگ مال سرباز است. شماها  
که هیچ‌کدام سرباز نیستید؟  
صابر: وقتی به یک مملکت تجاوز می‌شود، تک تک افراد آن  
سرباز هستند.  
سرهنگ: فکر می‌کنید با چندتا کوکتل مولوتوف می‌شود به جنگ  
یک ارتش منظم رفت؟ همه‌اش سه تا تانک به کجای ما  
برخورد؟  
صابر: یک دنیا هم توپ و تانک داشته باشید، نمی‌توانید از پس  
ما بربیائید. شما هنوز سرمست این چندقدم پیشروی هستید.  
هنوز ضرب شست ما را نخورده‌اید.  
سرهنگ: شماها خیلی به خودتان مطمئن هستید... آخه به چه  
چیزتان می‌نازید؟  
صابر: به مردمان می‌نازیم. به ایمانمان می‌نازیم. به حقانیت  
راهمان و به سازش‌ناپذیری رهبرمان می‌نازیم.  
سرهنگ: پیرکفتار، خیلی زبان‌درازی می‌کنی. یک درسی بهتان  
بدهم که نازیدن و بالیدن را برای ابد فراموش کنید.

سرهنگ، مشروب را باشیشه سرمی‌کشد، جلوآمده و چند سیلی به صورت صابرمی‌زند. بازهم می‌نوشد. (نشانت می‌دهم. شیخ جابر: قربان مشروب باب میل هست؟!)

سرهنگ: آه، خیلی خوب... خیلی خوب، عرق یعنی این. شیخ جابر: نوش جان شما... هرچقدر میل دارید بخورید. به اندازه همه سربازان شما دارم. تمام زیرزمین خانه‌ام در اختیار شما. آخ اگر این لامذهب‌ها می‌گذاشتند، شامپانی، شراب فرانسوی، انواع ویسکی‌های آمریکائی می‌دادم نوش جان کنید. اما حیف، این بی‌شرغ‌ها ریختند و همه‌اش را نابود کردند.

سرهنگ: عیبی ندارد مرد خوب، غصه نخور بهت قول می‌دهم، تا چند روز دیگر اوضاع به کلی عوض بشود. شیخ جابر: آخ... امیدوارم... امیدوارم قربان... من که بیچاره شدم.

سرهنگ: پیرمرد بیا بخور... آب زندگی است بدبخت. این چند دم آخر زندگی‌ات را خوش باش. بیا بزن روشن شی. صابر: ارزانی خودت (گیلاس مشروب را به صورتش می‌پاشد). شیخ جابر: جناب سرهنگ خوردنش لیاقت می‌خواد...

سرهنگ: آی گفتم؟! اصلا حیف یک قطره‌اش. کاش یک جو از معرفت شیخ جابر در وجود تو هم بود. یک موش می‌ارزه به صد تا مثل تو.

شیخ جابر: خجالت‌مان می‌دهید قربان. سرهنگ: پیرسگ، بهتره این را توی کله پوکت فرو کنی، شما تنهائید. تمام مردم این ده، مسلمان و همخون ما هستند. آن‌ها با ساز و دهل از ما استقبال کردند و برای ما... صابر: آن‌ها مردم نیستند. آن‌ها چماق‌داران این‌ها هستند. شاه هم تکیه‌اش به همین اوباش بود و می‌گفت آن‌ها مردمند!

سرهنگ: مجوس، خیلی سرمست غروری، وقتی پسرت جلوی چشمتان جان می‌کند، دلم می‌خواهد حالت را بیرسم. می‌دانی احق، سنگ هم که باشی نرمت می‌کنم... شیخ جابر... شیخ جابر: عالی جناب...

سرهنگ: امشب می‌خواهم تا صبح بخورم و تفریح کنم ... لهتون می‌کنم. این سگ خیال می‌کند خیلی قهرمان است! جابر ... این شیشه را پرکن.

شیخ جابر: ای به‌چشم (شیشه را از روی میز برمی‌دارد. و بیرون می‌رود)

سرهنگ: انتقام همه را همین امشب می‌گیرم. بی‌سر و صدا. سر همه‌تان را زیر آب می‌کنم. اما پسرت را یکجور دیگر. جلوی چشمات اول چشماشو در می‌آرم، بعد گوشش رو می‌برم ، عالیه ... خیلی تماشایی است. این‌طور نیست؟

(از بیرون صدای پا و گفتگو به‌گوش می‌رسد)  
سرهنگ: خب. آوردندش.

(آجودان احمد را کشان کشان به داخل می‌آورد. جوانی است بیست و پنج‌ساله . لاغر با صورت استخوانی. رنگش کمی به زردی می‌زند. آثار خستگی از صورتش هویدا است. راه درازی را از تپه ماهورها، پیاده آمده. لباس ساده و خاکی به‌تن دارد. گروهبان آشپز دختر را که جثه کوچکی دارد و پیراهن مخصوص همان محل به‌تن کرده جلو می‌اندازد. دست‌های هردو از پشت بسته است. شیخ جابر با عجله شیشه مشروب را آورده و روی میز می‌گذارد.)

آجودان: قربان چیزی نمانده بود سربازان شلیک کنند. می‌خواست دختر را بردارد و فرار کند.

سرهنگ: عجب، باید از شیخ صباح تشکر کرد.

شیخ صباح: خدمتگزارم جناب سرهنگ!

سرهنگ: شیخ جابر پسر عمویت زرنگ‌تر از تو از آب درآمد!

شیخ جابر: غلام شماست قربان.

سرهنگ: همه اهل خانه را گرفتید؟

شیخ صباح: خانواده‌ای ندارد قربان. یک پدر پیر زهوار در رفته

دارد که در رختخواب افتاده و مشرف به موت است. اگر لازم باشد او را هم به خدمت شما می آورم جناب سرهنگ.

زهره: احمق بی شعور. خود فروش. چقدر خوب خودت را نشان دادی از همان اولش هم نوکری به تو می آمد. خدا را شکر. حالا پدرم می فهمد که تو چه جعلتی بودی!

سرهنگ: چی شد؟ نفهمیدم.

شیخ جابر: قربان شیخ صباح هم یک زمانی او را می خواسته، ولی این پسر او را از راه به در کرده. این دختر خون پدرش را به شیشه کرد و بله را نگفت.

سرهنگ: او، چه ماجرای. پس اینطور... تو آمدی که دختر را از دست رقیب نجات بدهی. پیرمرد، پسر مردنی داری... اما... به به... چه دختری! چند سالته کوچولو...  
شیخ صباح: هژده سالش است قربان!  
سرهنگ: او... چه خوب... چه...

احمد: بهش دست نزن کثافت (سربازان او را می گیرند که حمله نکنند)  
سرهنگ: او چه غیرتی، می دانم، می دانم، حق داری پسرم. دختر خوشگلی است. ولی حیف. حیف که این پیرمرد ذرهای دردش محبت نیست. متأسفانه شما امشب از هم جدا می شوید. من از او خواستم که جای پاسداران را به ما نشان بدهد. ولی او حاضر است همه شما بمیرید، اما او حرفی نزند. من وظیفه خودم را انجام می دهم پسرم. تو موقعیت مرا خوب درک می کنی؟ مگر نیست؟ توجوان عاقلی به نظر می آئی. آهای. ما این خانواده خوب را تنها می گذاریم. خب. خودتان، مشکلتان را حل کنید. پسر جان امیدوارم تو بتوانی این پیرمرد را سرراه بیاوری. خدام. همه این جا را ترک می کنیم، جابر، صباح بیائید، با شما کارهایی دارم.

(همه بیرون می روند صابر، احمد و زهره می مانند)

صابر: برای چی آمدی؟

احمد: آمدم... زهره را ببینم و...

صابر: نمی توانستی کمی دندان روی جگر بگذاری؟

احمد: نمی دونستم... این جا هم این طور...

صابر: نمی‌دونستی؟ مگر از آسمان آمدی؟  
احمد: گفتم شاید بتوانم... زهرا را بردارم و ببرم...  
صابر: چی؟

احمد: می‌بردمش... یک جای امن...  
صابر: جای امن؟! کجا؟

زهرا: باباجان... من نمی‌خواستم با او بروم.  
صابر: چی شده... تو هیچ وقت از این حرف‌ها بلد نبودی؟!  
احمد: خیلی زحمت کشیدم. می‌خواهم زهرا را از این زندگی نکبتی نجات بدهم. نمی‌خواهم او زیر دست و پای شیخ صباح و این بی‌شرف‌ها بیافتد. صبح که شنیدم به این جا حمله شده، نتوانستم طاقت بیاورم.

صابر: بی‌شعور... تو در این مدت همین‌ها را یاد گرفتی؟  
احمد: من می‌خواستم برگردم. فقط می‌خواستم او را از اینجا ببرم.  
نباید دست شیخ صباح به او برسه.  
صابر: بچه‌ی کون.

احمد: بابا، این دختر بیچاره چند سال است که به خاطر من نشسته  
هی به مردم جواب رد داده و تو سری خورده. من باید تلافی  
می‌کردم.

زهرا: ما باید همین جا بمانیم احمد. یا این جا، یا هیچ جا.  
احمد: تو متوجه نیستی... اگر می‌دونستی در خرمشهر و آبادان  
چه خبر است، این حرف را نمی‌زدی!

صابر: کیست که نداند!  
احمد: بابا... شهر را چندتا پاسدار و چندتا جوان نگه داشته‌اند.  
صابر: می‌شنوند... تو جبهه را ترک کردی؟!  
احمد: بی‌شرف‌ها با همه قواشان حمله کرده‌اند!  
صابر: (نعره می‌زند) تو شهر را ترک کردی؟ سنگرت را رها کردی  
و...

احمد: (با فریاد) من به جبهه برمی‌گردم... فقط... فقط... خواستم...  
زهرا را با خودم ببرم... یکجای ساکت. نمی‌دونم... نمی-  
دونم... باید به ما کمک برسد... ما نفر و اسلحه می-  
خواستیم. اما انگار همه خوابند (داد می‌زند) من از این بی-



خیالی‌ها خسته شدم.

صابر: خب بمیر... یک ذره تحمل... بی غیرت.

احمد: خیلی مجهزاند. دیگر امید ندارم که...

صابر: خفه شو، بی شرم، بی حیا... تف...

(سرهنگ سراسیمه وارد می‌شود)

سرهنگ: چه خبر است، چه خبر است. چرا مثل سگ و گربه به

هم می‌پزید؟ من حوصله جاروجنجال ندارم. خب پسر؟...

تونستی؟! هان؟ پس توهم نتونستی. خب دیگر تقصیر من

نیست. پیرمرد حالا می‌بینی چطور ازت حرف می‌کشم. (از

پنجره به سربازان) آهای بیائید تو (سربازان می‌آیند و پسر

و دختر را از پشت می‌گیرند) می‌خواهی حرف بزنی یا هردوی

این‌ها را جلوی چشمت تیرباران کنم؟

صابر: یک بار حرف زدم.

سرهنگ: پسر بدبخت، شهید راه خیریت... چکنم بیچاره، طفلک

عاشق، پدر عاقل داشتن هم نعمتی است. ببریدشان.

(سربازان پسر و دختر جوان را می‌برند)

شیخ جابر: (جلوی می‌پرد و با تضرع ساختگی) ببین صابر، بگذار

این جوان‌ها به‌هم برسند. نقشه و جای پاسداران را به ما

بگو. حیفت نمی‌آید این دو گل نورسیده را بادست خودت پرپر

کنی؟

صابر: پوزه‌ات را بکن توی توپره‌ات.

شیخ جابر: مگر پسرت را دوست نداری؟ مگر تو عاطفه نداری؟

صابر: چرا. هم پسر را دوست دارم و هم مملکت را.

شیخ جابر: او را می‌کشند، کاری بکن.

صابر: من کار خودم را کرده‌ام.

شیخ جابر: تو دیوانه شدی!

صابر: بله دیوانه شدم! دیوانه ملتم.

شیخ جابر: آخ... جوان بیچاره، دلم برایش می‌سوزد. او خیلی

کوچک است. هنوز آرزوها دارد. وقتی چشمم به نامزدش

می‌افتد دلم کباب می‌شود.

صابر: دلت برای خودت کباب بشود که بعد از این بازی، ملت امانت



نخواهد داد. اگر در انقلاب جان سالم به‌در بردی، این بار دیگر به‌تو رحم نخواهند کرد.

شیخ جابر: آره... ورق دیگه برگشته، اگر پشت گوشت را دیدی، حکومت عدل اسلامی‌ات را هم خواهی دید. کجاست آن ارتش بیست میلیونی‌تان؟

صابر: خوب رجز می‌خوانی، جوجه را آخر پائیز می‌شمارند. شیخ جابر: می‌بینیم... این‌ها دیگر شاه نیستند که بگذارند شما بی‌سروپاها هرکاری که دلتان خواست بکنید.

سرهنگ: ولش کن... وقتی پری‌زدن پسرش را جلوی چشمش دید، عقلش سرجایش خواهد آمد. اینطور نیست؟ آن جوان‌ها را می‌بینی؟ یکی یکی شان را جلوی چشمت می‌کشم. صابر: زودتر...

سرهنگ: یعنی چه؟... مجوس نجس، هیچ می‌دانی چکار داری می‌کنی؟ تو مسئول مرگ همه آن‌ها خواهی بود. در آن دنیا چه جواب می‌دهی؟

صابر: تو غصه آن دنیای مرا نخور! سرهنگ: شاید باور نمی‌کنی چه بلائی می‌خواهم سرت بیاورم. (جلوی پنجره می‌رود) خدام آجودان: (از بیرون) بله جناب سرهنگ.

سرهنگ: پسر این دیوانه را به‌درخت ببندید. آجودان: چشم قربان. بیا جوان... هدیه خوبی برایت دارم. سرهنگ: حالا خواهی دید که چه آدم خوش‌قولی هستم! آجودان: (از بیرون) پسر آماده است جناب سرهنگ.

سرهنگ: خب، شنیدی... با یک حرکت دست من کار پسر تمامه! (کمی مکث کرده به چشمان پدر زل می‌زند، سپس با فریاد) جوخه آماده... (صدای گلن‌گدن‌ها به‌گوش می‌رسد. سرهنگ به‌چشم پدر خیره می‌شود) جان او بسته یک کلمه تست. بگو وبه‌زندگی‌اش برگردان... (روبه بیرون) گوش به فرمان من... (به‌صابر) هنوز می‌توانی او را نجات بدهی... هان؟ چیزی گفتی؟ (در حالی که چشم به دهان صابر دوخته است، آهسته دست خود را بالا می‌برد. اندکی دست را بالا نگاه

می‌دارد . پدر سکوت کرده و به گوشه‌ای خیره شده . ناگهان دست سرهنگ پائین می‌آید) آتش... (صدای شلیک شنیده می‌شود. سرهنگ اخم می‌کند. پدر سست می‌شود. چشم‌ها را می‌بندد. سرش پائین می‌افتد. سرهنگ به طرف میز می‌رود. مشروب می‌خورد. زهرخندی گوشه‌دهانش دیده می‌شود).

سرهنگ: احمق... (دم پنجره می‌رود) خدام...

آجودان: (از بیرون) جناب سرهنگ.

سرهنگ: اسیران را داخل بیاورید.

آجودان: چشم جناب سرهنگ... یا الله...

سرهنگ: حالا مقاومت را نشانمت می‌دهم.

(اسرا را تکتک به درون می‌اندازند، پسرهم

میان اسرا هست! پدر به محض دیدن پسر

تکان می‌خورد)

احمد: بابا... آنها علی را تیرباران کردند...

صابر: (با تشر) خب؟

سرهنگ: بگو... پسرم بگو... می‌بینی چه پدر بی‌رحمی داری؟

او حاضر است همه شما را به کشتن بدهد، اما چهار کلمه

حرف نزند. جان هیچ یک از شما برای او پیشیزی ارزش

ندارد. پسرم مهر پدری‌اش را دیدی؟ این جوان، این یکی،

این دختر خوشگل که بیش از هژده بهار از زندگی‌اش نمی‌گذرد.

همه شما باید فدای کله‌شقی پیرمردی بشوید که پایش لب

گور است. ببینید ترا به خدا بی‌انصافی نیست؟ این بی‌عدالتی

نیست؟ ما آمدیم شما را از دست عجم‌ها نجات بدهیم. باید

آدم‌هایی که بی‌تقصیر بودند بازهم زندگی کنند. نجس‌ها و

بی‌دین‌ها هم مجازات بشوند. مگر من از او چی می‌خواهم؟

من می‌خواهم جای قاتل سربازانم را نشان بدهد. دوکلمه،

فقط دوکلمه... آن‌ها کجا هستند و چه نقشه‌ای دارند؟ ببینید،

این چیز مهمی است؟ آیا من حق ندارم قاتل سربازانم را

مجازات کنم؟ این برای کسی که در یک جنگ آزادی‌بخش

پیروز شده چیز زیادی است؟

احمد: بابا... آن‌ها... آن‌ها علی را کشتند. بابا... حرف بزن...

ارتش ما نمی تو... .

صابر: خفه شو... ننگ بر تو... تف بر تو...

احمد: شما باید واقعیت را درک کنید.

زهرا: اگر ریزریز هم بشویم، نباید حرف بزند.

احمد: بیهوده است.

زهرا: خوبه... جلوی این کثافت‌ها... سرت را بالا نگهدار. (پسر

سرش را بالا می‌گیرد) واقعاً که...

سرهنگ: بلبل زبانی بس. خدام. می‌خواهم با این پسر خصوصی

صحبت کنم. به نظر عاقل‌تر از پدرش می‌آید. بقیه بیرون.

(همه را بیرون می‌برند. احمد و سرهنگ باقی می‌مانند)

دیدید پدرت می‌خواست با تو چکار کند؟ یک ذره رحم و

مروت سرش نمی‌شود. نشانت داد که خوشبختی تو را نمی-

خواهد. نمی‌خواهد دختر دلخواهت را ببری و باهش زندگی

کنی. او می‌خواهد عقاید مزخرف خود را به کرسی بنشانند.

ماندن یک چنین موجودی روی زمین چه فایده‌ای دارد. من

می‌گویم این بهترین فرصت است که تو انتقام خودت و علی

را از او بگیری.

احمد: انتقام؟!!

سرهنگ: بله، مگر ندیدی چطور راضی شد، تو و نامزدت و بقیه

جوان‌ها را به‌کشتن بدهد، او به‌اندازه‌ی یک ارزن هم شما را

دوست ندارد. فقط به فکر جاه و مقام است که به‌دنبال این

کارها می‌رود. ببین. من می‌گویم تو باید با نامزدت آزاد

بشوید. با هم ازدواج کنید و سر و سامان بگیرید. این پیرمرد

عمرش را کرده... یک پیشنهاد. حالا که او با تو و بقیه،

این کار را کرد، توهم تلافی کن. یک تلافی جانانه. خب؟ این

تبر را بگیر... با یک ضرب... اینجور (با دست و انگشت

نشان می‌دهد) کارش را بکن.

احمد: بی شرف!

سرهنگ: سخت نگیر... تو با این کار ثابت می‌کنی که چقدر رفقاییت

را دوست داری. چقدر نامزدت را می‌خواهی؟ ثابت می‌کنی که

مثل پدرت دیوانه‌ی مقام نیستی، انسان دوست هستی... هان؟

زود باش تصمیم بگیر... ببین با یک ضربه... فقط یک  
ضرب... کار تمام است.  
احمد: تف... نامرد.

سرهنگ: پس تو هم می‌خواهی همه آنها را جلوی چشمت بکشم؟  
حقا که پسر همان پدری (فریاد می‌زند) خدام!  
آجودان: (از بیرون) جناب سرهنگ...  
سرهنگ: نفر اول را به درخت ببندید.  
آجودان: چشم قربان.

سرهنگ: خواهی دید که چطور به گفته خودم عمل می‌کنم (به  
سربازان) شما، بیاوریدش جلوی پنجره، (او را جلو پنجره  
می‌آورند.) دلم می‌خواهد خوب تماشاکنی، زودباش... نجات  
آن پسر به دست توست. قبول کن.  
احمد: (باتشنج) نه...

سرهنگ: پسر، رحم داشته باش... پدرت پیر است... اما این  
پسر خیلی مانده تا به سن او برسد... قبول کن. نمی‌کنی؟  
(جیغ می‌زند) جوخه آماده (صدای گلنگدن‌ها) یاالله پسر  
منتظرم... آتش... (شلیک می‌شود. پسر نعره می‌کشد و از  
حال می‌رود. به اشاره سرهنگ او را کشان‌کشان روی چهار-  
پایه می‌نشانند و نگاه‌دارند. سرهنگ به طرف میز می‌رود  
لیوان آب را برمی‌دارد. به سوی احمد می‌آید. ته‌مانده آب را  
به صورت احمد می‌پاشد).

سرهنگ: دیدی پسر... دیدی که خوب به قول خودم عمل می‌کنم...  
شما هیچ چاره‌ای ندارید. من همینم. زندگی و مرگ شما دست  
خودتان است. وقتی خود شما نمی‌خواهید زنده بمانید، از من  
چه انتظاری دارید؟ (دم پنجره می‌رود) اوه... نوبت یکی دیگر  
است. خب من هنوز منتظر جوابم. این چیز زیادی نیست.  
پدرت در مقابل سه سرباز و سه تانک! زودباش (جلو پنجره  
می‌رود) می‌دانی این‌بار نوبت کیست؟ نامزدت. (فریاد می-  
زند) خدام، دخترک را به درخت ببندید (پسر از جا بلند می-  
شود. می‌گیرندش) چیه؟ می‌خواهی نجاتش بدهی؟ هان...  
شاید ندانی پسرک. او را به این زودی نمی‌کشیم. او دختر

خوشگلی است . سربازان من مدت زیادی هست که در بیابان‌ها سرگردانند. اول...

احمد: پست فطرت (می‌خواهد حمله کند. سربازان او را می‌گیرند).  
سرهنگ: او... آرام باش... (به سربازان) بیاوریدش جلوی پنجره  
تا خوب نامزد عزیزش را تماشا کند. بیچاره دختر سرنوشتش به  
دست چه کسانی افتاده. (به احمد) خب دلت می‌خواهد یکبار  
دیگر ثابت کنم؟ خیلی احمقی... خدام.  
آجودان: بله جناب سرهنگ.

سرهنگ: می‌توانید... دست به کار شوید.  
آجودان: چشم قربان، چشم... الساعة هه هه هه  
احمد: صبر کنید... صبر کنید.

سرهنگ: خدام... به دختر دست نزن... آفرین پسر این شد کار  
درست.

احمد: (به آجودان) به او دست نزن! (به سرهنگ) هرکاری بگوئید  
می‌کنم.

سرهنگ: خدام... اسرا را بیاورید.  
آجودان: چشم قربان همین الان.

سرهنگ: (مشروب می‌خورد) بیا... یک ذره بزن (پسر رویش را  
برمی‌گرداند) غصه نخور پسر. تو بهترین را مرا انتخاب کردی.  
من هم اگر جای تو بودم همین کار را می‌کردم (روی صندلی  
می‌نشیند) این کار شرافتمندانه‌ایست. با خلاص کردن یکی،  
چند نفر را نجات می‌دهی. (اسیران یکی یکی داخل می‌شوند)  
دست‌های پسر را باز کنید. (بلند می‌شود. چهارپایه را جلو  
می‌کشد. تبر را برمی‌دارد و جلوی احمد می‌گیرد. بگیر... بگیر  
پسر. (پسر با تردید تبر را به دست می‌گیرد) بیاوریدش جلو  
(سربازان صابر را جلو می‌کشند).

زهره: تو... تو چکار می‌خواهی بکنی؟

سرهنگ: او راه خودش را انتخاب کرده. او عاقل‌تر از پدرش است.  
می‌خواهد نشان بدهد که چقدر زن آینده و همشهری‌هایش را  
دوست دارد. همه بروید کنار... یا الله پسر... زود باش. همه  
کنار... (سربازان اسرا را کنار می‌کشند).

زهرا: نه... این کار را نکن.  
سرهنگ: آرام بگیر... (پسر به تبر خیره نگاه می‌کند) می ترسی؟  
شجاع باش.

زهرا: بابا... آخر چرا چیزی نمی‌گوئی.  
صابر: دخترم... بگذار این کار را بکنند. من راضی‌ام. این عمل برای  
او خیلی مفید است. باور کن.  
زهرا: آخر چطور ممکن است! من... من نمی‌گذارم.  
صابر: نه دخترجان آرام باش. صبر داشته باش.  
زهرا: نه... احمد...

سرهنگ: (تلو تلو می‌خورد. مشروب کم‌کم اثرش را کرده) بروکنار  
دختره! احمق... یاالله... بکش... بکش این پیرمرد احمق را  
(به سربازان) شما چرا ایستاده‌اید؟ گردنش را روی چهارپایه بگذارید.  
صابر: (با ابهت) لازم نیست... گمشید.

(سربازان درجا می‌ایستند. پدر خود آرام، جلوی چهارپایه زانو  
می‌زند و به چشم پسر نگاه می‌کند) پسر. من ترا خوب درک  
می‌کنم. بزن. محکم بزن. من هم اگر جای تو بودم همین کار را  
می‌کردم. محکم بزن. زودتر خلاصم کن... با این کار هم به‌من  
خدمت کردی و هم به‌خودت (سرش را آرام روی چهارپایه  
می‌گذارد).

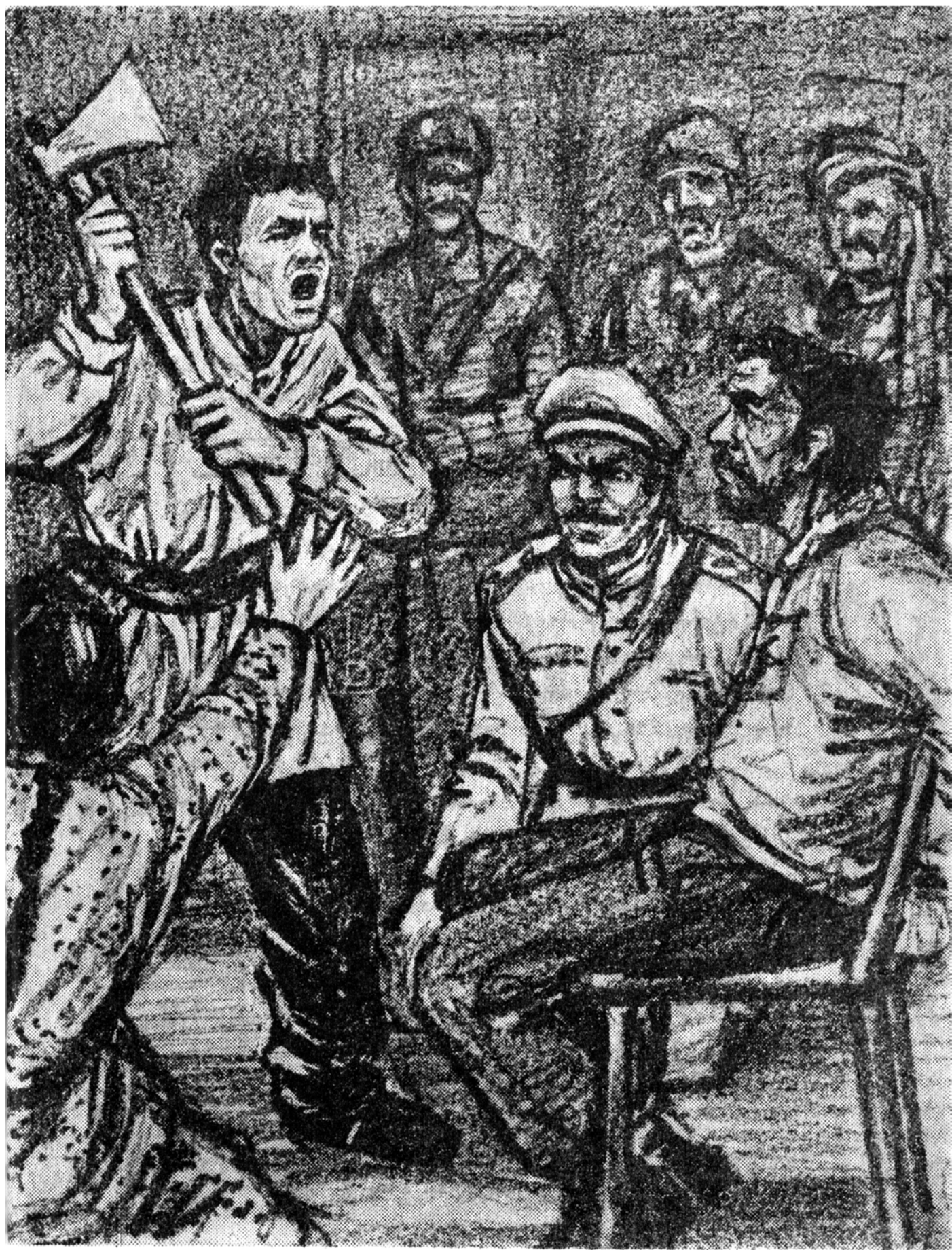
سرهنگ: (تلو تلو خوران، با دقت به صورت پسر نگاه می‌کند)  
راست می‌گوئی. پسر. بزن این بی‌رحم را. بزن قاتل سربازان  
مرا بزن. این همی‌زم بی‌مصرف را بکن بیانداز دور... بزن.  
نکنه می‌ترسی؟... نامزدت... نامزدت را به‌خاطر بیاور. ها!

(پسر تبر را بلند می‌کند. دورسر می‌چرخاند.  
همه آن‌ها که در اتاق هستند چشم‌ها را  
می‌بنند. فقط سرهنگ است که زانو زده  
و به‌صورت پسر چشم دوخته)

هان ... آفرین ... بچرخان ... محکم بزن ... محکم ..  
آفرین ... آفرین پسر. بزن ... بزن ...

(پسر همین‌طور که تبر را دورسر می‌چرخاند،  
نعره جگرخراش می‌کشد. ناگهان تبر را بر





فرق سرهنگ که زانو زده و مستانه به  
صحنه چشم دوخته فرود می‌آورد . نعره  
سرهنگ و نعره احمد در هم می‌آمیزد .  
حاضرین یکی بعد از دیگری چشم‌ها را باز  
می‌کنند و از تعجب برجا خشک می‌شوند.  
پدر سر را آهسته بلند می‌کند و لبخند می  
زند. آجودان عقب‌عقب رفته با فریاد)

آجودان: افراد... آتش (کسی تکان نمی خورد. سربازان گویی  
چیزی نمی‌شنوند) آتش... آتش... (کلت خود را بیرون می  
کشد. به طرف پسر نشانه می‌رود. دستش می‌لرزد. پسر نعره  
کشان به سوی او حمله می‌برد. آجودان شلیک می‌کند. پسر  
نقش زمین می‌شود. از بیرون صدای انفجار پی‌درپی شنیده  
می‌شود و صدای الله‌اکبر بلند شده رفته رفته نزدیک می‌شود.  
(آجودان از پنجره) چه خبر است؟ این سر و صداها چیست؟  
(شیخ صباح سراسیمه به درون می‌جهد)

شیخ صباح: جناب سرهنگ، جناب سرهنگ، پاسداران، پاسداران.  
بهما شبیخون زدند. تانک‌ها را منفجر می‌کنند. به‌دادمان  
برسید. شیخ جابر را کشتند. (چشمش به جنازه سرهنگ  
می‌افتد. عقب عقب می‌رود). وای... بدبخت شدیم.  
آجودان: چند نفرند.

شیخ صباح: دستم به‌دامنتان جناب سروان. عده آن‌ها خیلی زیاد  
است. از دهات اطراف هم به آن‌ها پیوسته‌اند...  
در تاریکی حمله کردند... همه جا را آتش زدند، ما را غافل‌گیر  
کردند. به‌ما کمک کنید جناب سروان. آن‌ها ما را زنده نمی-  
گذارند عجله کنید. (شیخ صباح بیرون می‌دود)  
صابر: این هم آن نقشه‌ای که می‌خواستید. کاش زنده بودی و می-  
دید، جناب سرهنگ.

آجودان: احمق‌ها (صدای انفجار پی‌درپی از بیرون می‌آید. آجودان  
بیرون می‌دود. صدای انفجار و سرود الله‌اکبر اوج می‌گیرد.  
پدر بلند می‌شود و روی جنازه پسر خم می‌شود. زهرا کنار  
جسد زانو می‌زند).

# لحاف از تار و پود نور

محمد مجلسی

دولت مردان باید از این باثوان معظم که بی ادعا  
زحمت می‌کشند درس بگیرند  
امام خمینی

کلین خانم که تا دیروز  
کلاف سال‌ها در کنج تنهایی  
به هم می‌بافت  
بیا امروز او بنگر  
برون آورده دست از آستینی  
با هزاران دست  
کمند از ریمان کرده  
ز سوزن ساخته خنجر  
کلین خانم که تا دیروز  
کنار حوض سنگی می‌نشست و  
سایه انجیر را روی لحاف مخملی می‌دوخت  
بیا امروز او بنگر  
که در سرچشمه خورشید  
لحاف از تار و پود نور می‌دوزد.

### يك بازی شگرف: بازی با بی نهایت

(«بازی با بی نهایت» - چاپ اول - انتشارات «نوکا» - فروردین ۱۳۵۶)

با پرداخت مبلغ محدود ۴۹ تومان می توان کتابی به حجم ۴۴۰ صفحه، به نام «بازی با بی نهایت» به دست آورد، که دانشمند ریاضی دان مجار، **بانو دکتر رزاپتر** دارنده جایزه «کوشوت» در این علم، به ویژه هنرمندان را دعوت می کند که به کمک آن با «هنر ریاضی» آشنا شوند. این کتاب را آقای **پرویز شهریاری** مترجم و معلم آزموده و سرشناس ریاضیات با کمال تسلط و روانی به فارسی ترجمه کرده و برای همه دوستان «ریاضیات» این دانش رازگشای فیثاغورثی، ارمغانی هم سودمند و هم دلپذیر فراهم ساخته است.

کتاب با این اخطار شروع می شود: «اگر کسی باشد که ریاضیات را دانشی دست نیافتنی یا **ملال آور** بداند، با خواندن کتاب «بازی با بی نهایت» تمامی پرده پندار نادرستش فرو می ریزد و همانطور که صفحه های کتاب را پشت سر می گذارد، گام به گام، به ساختمان پرشکوه و زیبای ریاضیات نزدیک می شود، لذت دست یافتن به ناشناخته ها را احساس می کند و می پذیرد که ریاضیات، ضمن اینکه فرمانروای مطلق همه دانش هاست، هنری بزرگ هم به شمار می رود.» بدون آنکه در گستره ریاضیات برای خویش «حق فضولی» قائل شوم، این اخطار مرا برانگیخت که کتاب را، با این اطمینان که در همان صفحات اول آنرا خواهم ساخت، به دست بگیرم. ولی ضمن خواندن، به این نتیجه جسارت آمیز رسیدم، که اگر خواننده ای متمرکز و پی گیر باشم و بتوانم قدرت تخیل علمی خود را همراه مسائل و مباحث کتاب به پرواز در

در آورم، می توانم این کتاب واقعاً جالب و شگرف را با ادراك كامل مطالب آن بخوانم.

ریاضیات، علم اشکال و مناسبات است، مجرد از مضامین آنها، موضوع اساسی ریاضیات عبارتست از مناسبات و اشکال کمی و فضائی.

نقاط بدون ابعاد، خطوط بدون ضخامت، کمیت‌های ثابت و متغیر که با خط‌ها، منحنی‌ها، نماها و حروف نشان داده می‌شود، عناصر جهان ریاضیات است که آن را یونانیان باستان «دانش محض» می‌شمردند، زیرا واژه «ماتِه-ماتیک» از ریشه «ماتِه-ما» به معنای علم گرفته شده است.

اگر ریاضیات با اشکال و مناسبات مجرد از مضمون مشخص سروکار دارد، هنرمند برعکس با چهره‌ها و تصاویر مشخص، انباشته از مضمون انفرادی، با کیفیت‌های ملموس، روبرو است و لذا به نظر می‌رسد که هنر برحسب ماهیت خود از ریاضیات سخت بدور است. ولی درعین حال این دوری ظاهری است نه سرشتی.

برای روشنی مطلب مثالی بزنیم: جامعه‌شناس به افزایش نفوس بشری یا یک جامعه معین در سیر زمان و تاریخ توجه می‌کند. فیزیکدان فشار گاز را در تناسب آن با تغییر دما بررسی می‌نماید. هنرمند دقت می‌کند که وقوع فلان حادثه در عواطف یا حالات ظاهری قهرمانش چه اثراتی داشته است. ولی ریاضیدان در همه اینها وابستگی «فونکسیونل» عدد  $y$  با عدد  $x$  را می‌بیند. با قوانین «نمودارها» و «تابع‌ها» سروکار دارد. آری، همه اشکال معرفت، زیر و بالای موضوع واحدی است که واقعیت نام دارد:

تو می‌بینی و من پیشش مو

تو ابرو، من اشارت‌های ابرو

هنرمندان معمولاً از پای هشتن در این وادی تجزیدات محض هراس دارند ولی خانم رزاپتر در کتاب خود می‌نویسد: «نویسندگان و هنرمندان و کسانی که با علوم انسانی سروکار دارند، اینها دروازه زیبایی‌ها را به روی من گشوده‌اند و من به پاس آن می‌خواهم درهای ریاضیات را بروی آنها بازکنم. من می‌خواهم به آنها نشان دهم، برخلاف آنچه که آنها می‌گویند و می‌اندیشند، ما با دیگران تفاوتی نداریم.» و کمی دورتر: «ریاضیات

درعین حال به طور شگفت‌انگیزی انسانی است و کمتر از هر جای دیگر ضرب‌المثل «دو دو تا چهار تا است» در مورد آن صدق می‌کند.» در متن کتاب مؤلف چند جا به این موضوع زیبا بودن ریاضی و ریاضی بودن زیبا اشاره می‌کند.

رزاپتر کتاب را در دوران سلطه فاشیسم نوشته و با عاطفه انسانی ژرفی، از دانش مورد علاقه خود (که در آن شخصاً صاحب کشفیاتی است) دفاع می‌کند. او از «قاطعیت» و جزم اندیشی فاشیستی **دودوتا چهار تانی** بی‌زار است و در واقع نیز در کتاب خود افق‌گشائی دائمی دستگاه‌های محاسبه ریاضی به سوی پیش‌را، از خلال حل تناقضات نشان می‌دهد.

مؤلف به یاری بیان شیرین و به کمک قصه و مثال و طنز (که برای مجارها يك آرایه ناگزیر زندگی آن‌ها است) و با استفاده از تصاویر، کارتونها، نمودارها، جدول‌ها، تمام کوشش خود را به کار می‌برد تا بحث‌های تجریدی ریاضی را هرچه بیشتر ملموس کند و فهم کتاب را آسان‌تر سازد، زیرا تنها کسی می‌تواند مطلبی را خوب بفهماند که آن را خوب می‌داند.

کتاب «بازی با بینهایت» از مباحث و مسائل حل شده ریاضیات شروع می‌شود و با ارائه خاصیت‌های گوناگون و حیرت‌زای «رشته عددهای طبیعی» و آشنا کردن خواننده با اعداد درست و جبری گنگ و گویا، راه لگاریتم، هندسه تحلیلی و تصویری، تابع‌ها و متغیرها، مشتق‌ها، انتگرال، نظریه مجموعه‌ها و پارادکسها، منطق علامتی (سمبولیک) لایبنیتس هیلبرت - (Leibnitz-Hilbert)، بحث در باره تبدیل اسلوب «آنالیز» به «اصل موضوع» سرانجام به مسائل حل نشده ریاضی می‌رساند و نشان می‌دهد که در داخل هر دستگاه معین «اصل موضوع» برخی مسائل حل نشدنی است، تا آن‌جا که ریاضی‌دان چرچ (Cheirch) مسئله‌ای مطرح می‌کند، که آن را نمی‌توان با هیچ‌یک از امکانات ریاضی امروز حل کرد. ولی این، ابدأ بدان معنی نیست که ریاضیات به «آخر دنیای خود» رسیده است، بلکه به شهادت تاریخ، همیشه توانسته است از حصار و سد محدود کننده فرا بجهاد.

این سیر بسوی يك حصار محدود کننده و سپس تلاش برای فراجهدن از آن، خاص ریاضی نیست. این قانون دیالکتیکی تکامل معرفت انسانی

است. در هندسه سد «هندسه اقلیدسی» را به سود هندسه‌های دیگر (لوبا - چوسکی، ریمان و دیگران) می‌شکنند. در مکانیک و فیزیک سد نیوتنی راه به سود مکانیک کوانتا و سپس به سوی یک تئوری فراگیرتر می‌شکنند... و علت این سد شکنی، حل ناپذیر بودن و تناقض و پارادوکس برخی مسائل در چارچوب گذشته است. خود تکامل معرفت، آن را می‌طلبد. تکامل معرفت انسانی دوئی امدادی است با جهش از موانع!

تصور می‌کنم همانطور که نگارنده با بضاعت بسیار مزجات (!) خود در ریاضیات توانست از کتاب بسیار آموزنده خانم پتر به ترجمه استادانه آقای شهریاری بهره جوید، هنرمندان ما نیز از این کتاب جلد زرد نسبتاً قطور نرمند و با تمرکز عقل و خیال و پی‌گیری در فهم مطلب و تن‌ندادن به ملال، اثر واقعاً هنرمندانه «بازی با بی‌نهایت» را بخوانند و از این گردش در جهان مقادیر و اعداد و اشکال که مانند گلبرف‌ها و بلورها سخت‌گونه‌گون، ولی دارای انتظام درونی و ترکیب‌های هوش رباست، لذت برند و ضمناً از منظره عام ریاضیات در عصر ما و مسائل و مشکلات و مراحل تکاملی آن سردر آورند.

احسان طبری

## آبادان

(درباره چند قطعه شعر از جعفر کوش‌آبادی از مجموعه جهادشقایق)

«شعری است ساده و مهربان، و در نهایت معصومیت: بی‌سروا و برده‌در؛ همچون چشم روشن آ بگیر. و آ بگیر اگرچه دریا نیست، باز فضای پیرامن خود را هرچه بیشتر در بر می‌گیرد و پاکدلانه بازمی‌نماید...»  
به آذین - مقدمه بر ساز دیگر  
کوش‌آبادی. نوشته مهرماه ۱۳۴۷

در سال‌های مهاجرت طولانی، نگارنده این سطور که خود را (بی-اندک غمزه خودسازانه) جز متشاعری بیش نمی‌شمرد، به سبب علاقه‌ای که به تکامل شعر امروزین پارسی داشت، با بررسی روزنامه‌ها و مجلات و جزوات

اشعار (که به حد کافی در دسترسش بود)، این روند را دنبال می‌کرد. سال‌های آغازین این مهاجرت با بسط فعالیت و تأثیر ادبی نیمایوشیج همراه بود. نیما، از آن گوشه ناشناختگی که هم سیاست رژیم‌های ارتجاعی و تنگ‌نظر و هم سطح نازل فرهنگ جامعه، او را بدانجا رانده بود، بیرون آمد و توانست ستایش قریحه نوآور خود را در محیط شاعران جوان آن‌روز لمس کند. پیش از مرگ زودرس، این برای نیما سعادت معنوی بزرگی بود. در تأثیر شعر نیما و برداشت او در زمینه آفرینش هنری، گروهی از شاعران جوان نوپرداز که برخی از آنان در فضای جنبش و حزب با نفس نیرومند عصر ما همدمی کرده بودند، روانه تازه‌ای در شعر فارسی پدید آوردند که بی‌کمترین تردید، دارای توجیه و اصالت و برد و حق اهلیت است. از آن زمره‌اند شاعرانی مانند سیاوش کسرای، هوشنگ ابتهاج، فروغ فرخزاد، احمد شاملو، مهدی اخوان ثالث، شاهرودی، نادر نادرپور، محمد زهری، سهراب سپهری، شرف، مفتون امینی، داریوش نراقی، رؤیائی، منشی‌زاده، منوچهر آتشی، فریدون مشیری، م. آزاد، منصور اوجی، حمید مصدق، م. آزر و دیگران.

نگارنده آثار این نسل تازه و نوآور شاعران را که در محیط ادبی بازتابی مساعد و نامساعد برانگیخته بودند، در مطبوعات یا در مجموعه‌ها می‌خواند و گه‌گاه درباره آن‌ها بیشتر از دیدگاه سیاسی، واکنشی می‌کرد. پس از بازگشت به ایران، طیف آشنائی من با نسل‌های جوان‌تر شاعران نوپرداز گسترش یافت. در سال‌های ۱۳۵۶ و ۱۳۵۷ (بویژه در سال اخیر) که برف‌گداز یک استبداد حيله‌گر انجام می‌گرفت، دفاتر فراوان شعر منتشر شد و اینک باطمینان می‌توان از یک جریان نیرومند شعر نوپردازانه در تاریخ شعر فارسی سخن گفت که نیما مهمترین سلسله‌جنبان آنست و هم اکنون سه نسل را در بر گرفته و از میان آن‌ها شاعران نیرومندی پدید شده‌اند که در تاریخ ادبی کشور ما جایی پایدار خواهند داشت و این امر به‌خواست و ناخواست احدی مربوط نیست.

شاعران جوان، از نسل دوم و سوم، بی‌میل نیستند داوری نسل‌مرا درباره آفرینش خود بدانند، با آن که در این زمینه هرگز خاموش و بی-



واکنش نبوده‌ام. ولی اعتراف می‌کنم که پای هشتن در وادی داوری‌های نقادانه در مورد آثار شاعران نسل‌های پس از نیما کاری است بغرنج و پر مسئولیت که از عهدهٔ يك تن خارج است. ولی کمترین تردیدی در ضرورت این کار نیست.

آفرینش هنری در همهٔ اشکال متنوع آن بدون تردید به نقد سازنده (و نه ویرانگر) به نقد عینی و منصفانه (نه براساس سلیقهٔ شخصی یا اغراض ذهنی)، به نقدی فنی و خبره (و نه از سر ناشیگری و بی‌اطلاعی به قوانین و مقولات روند هنری)، به نقدی منظم و از جهت منطقی مفهوم (و نه فلسفه بافی‌های تجربیدی و ادراک ناپذیر) که جاندار و شجاعانه و صائب باشد، نیاز حیاتی دارد. تجربهٔ همهٔ ملت‌ها نشان داده است که بدون چنین نقدی، رویش و بالش هنر می‌تواند نابهنجار انجام گیرد. در کشور ما آن دو ظلمت معروف نکراسوف: ظلمت در بالا (استبداد) و ظلمت در پایین (جهل و سطح نازل فرهنگی) نقد را هم مانند همه چیز دیگر مسخ کرده بود. تا سرنوشت آتی‌اش چه باشد.

نقدهای کلی سودمند نیست و نقد باید شاعر به شاعر، کتاب به کتاب، اثر به اثر در زمینه موضوع (تماتیک)، شکل، زبان، تعابیر و تصاویر، آهنگ، ترکیب (کومپوزیسیون) و غیره انجام گیرد تا شاعر بتواند از آن بهره‌ور شود.

در محیط اجتماعی امروز، بر دشواری‌های نقد هنری، مشکلات ویژه دیگران نیز افزوده می‌شود. نقد در این زمانه باید با مسئولیت و با درک سیاسی گام بردارد، شیوهٔ متداول دوران رژیم گذشته، هنگامی که رژیم نقداً وسیلهٔ تفرقه افکنی و انتقام‌جویی می‌کرد به درد نمی‌خورد. اکنون باید به نحوی عمل کرد که نه کیفیت فنی نقد زیان ببیند و نه در محیط حساس و شکنندهٔ ما، عواقب نامطلوب ولی احتراز پذیر، ایجاد کند. سنتز دشوار ولی لازمی است. در این نوشته ما ابدآ قصد نداریم نقدی با این‌همه شاخص‌ها در مورد آفرینش شعری آقای جعفر کوش‌آبادی عرضه داریم، بلکه قصد ما بیان يك تأثیر و گزاردن يك سپاس به‌عنوان خواننده است.

جعفر کوش آبادی یکی از برجسته‌ترین نمایندگان شاعران دوران اخیر استبداد است که شاید بتوان او را به حساب نسل دوم گذاشت. وی با مجموعه ساز دیگر در سال‌های چهل به میدان آمد. همان مجموعه ویژگی این شاعر را نشان داد: او شاعری است که با زبان کنکرت و ملموس، مسائل اجتماعی را روشن و در عین حال کاملاً شاعرانه مطرح می‌کند و نمونه‌های جالبی از «اجتماعی‌نویسی» (پوبلی سیستیک) هنری بوجود آورده است که آن را باید در ردیف بهترین نمونه‌ها تلقی کرد.

کوش آبادی پس از فراز و نشیبی که در طوفان سرنوشت پیمود راه خود را ادامه داد. غیر از مجموعه ساز دیگر دو دفتر دیگر (یعنی چهار شقایق و منظومه بلند کوچک خان) از این شاعر در دوران پس از انقلاب نشر یافت. منطق اجتماعی قریب چهل قطعه‌ای که در این سه دفتر چاپ شده، یکی است. همان که در «ساز دیگر» گفته است:

«من، بهر راه، که خوشبختی را

به زمین باز آرد، ایمان دارم».

مجموعه چهار شقایق با قطعه «آبادان» آغاز می‌گردد: قطعه‌ای کوچک، محجوب که ناگهان پیچ و تاب شگفت‌انگیز زمان به آن حجمی تازه عطا کرده است. آبادان در کنار «خونین‌شهر» به مرکز پایداری مردمی انقلاب کرده علیه رژیم بعثی صدام (که سرمایه بین‌المللی مأمورش ساخته است بنای نو بنیاد انقلاب را با آن شگونی شومش برای غارتگران روی زمین، بر سرافرازندگانش ویران کند) بدل شده است.

سطور اول این قطعه، در این بعد تازه طنینی لرزاننده کسب می‌کند:

ای شکار لب شط

کاکلت: شعله و دود

مرغ تاراج شده

حرف بزن!

آن زمان که شاعر، آبادان «صلح‌آمیز» را می‌سرود ترکیبات «شکار لب شط»، «مرغ تاراج شده»، «کاکل شعله و دود» از غارتگری امپریالیستی و جوش تولیدی در یکی از مهمترین پالایشگاه‌های جهان سخن می‌گفت،

ولی امروز همین واژه‌ها معنایی تازه کسب می‌کنند.  
همین دوگانگی تصویر در سطور دیگر نیز ادامه می‌یابد:

و تو آیا به چه می‌اندیشی، آبادان؟

آرزوهای بلندی که شکست؟

نهر خونی که فرو رفت در اندیشه خاک

و شقایق شد، در شیون باد؟

آه ای آبادان!

ای به‌دستان خیابانت خوناب گل ابریشم

گیسوی سبز درختان بلند تو، مشوش در باد...

و گوئی با شنیدن پچپچه شوم رازگوی تاریخ، شاعر می‌بیند که آبادان

با چه وظیفه تاریخی شگرفی روبروست:

گر که باخنجر فریاد امروز

سینه تاریکی را ندری

سهم آزادی فردای برادرها را باخته‌ای.

این نوعی «نوزیستی» شعر آبادان در پویه حوادث است: دیروز  
تاراج غارت گران جهانی و ضرورت نبرد نفت گران و فقر کوی «احمدآباد»،  
کوش آبادی را به اندیشیدن و سرودن و فراخواندن وا می‌داشت. امروز  
خمپاره و خمسه خمسه و موشک‌های نابود کننده ارتش متجاور یک رژیم  
فاشیستی دست‌نشانده به کلمات او رنگ می‌دهد. هر دو سر به هم گره خورده  
است و این دوزیستی شعر آبادان نتیجه هیچگونه تصادفی نیست. به قول  
نیما: «داستانی نه تازه».

من به این تعبیر غریب و راز وارانہ دربارہ نخستین قطعہ مجموعہ  
شعر کوش آبادی برای آن دست زدم که «فعلیت» شعر او را برجسته کنم.  
خواه در منظومہ بلند **کوچک خان** و خواه در مجموعہ‌های **ساز دیگر** و  
**چهار شقایق** این فعلیت و اکنونی بودن تاریخی، این سوز و فروز سیاسی-  
اجتماعی که در حریر تعابیر شعری پیچیده شده‌است، شاخص آفرینش شعری  
کوش آبادی است.

در قطعہ دوم و سوم مجموعہ **چهار شقایق** به نام «خون و فقر» و

«گل‌دیاتورها» قطعه‌هایی سخت گیرا و شاعرانه درباره مرگ کاظم، برادر شاعر که «باغ شهر را، آتشفشان برگ درختان سوخته را با زندگی پر - التهاب خویش تذهیب می‌نمود» بار دیگر خوزستان، این بار شهر اهواز، بار دیگر شتک‌های خون، این بار در اهوازی که در آن «پیچ و تاب قامت رقاصه‌های لخت در پشت میز بار» دیده می‌شود، به میان می‌آید. سخن از رویدادهای دیگری است در ایرانی که «دشمن بر تخت خویش ناظر» میدان است، این بار نیز مرگ برادر، شاعر را بدانجا می‌کشد که انسان‌ها را به برادری و خودداری از کشتن یکدیگر فراخواند، بانگی است امروزی:

تا کی با هم به جنگ، ای همه پیوند

مردم هم سرنوشت

مردم همراه؟

اما افسوس.

هیچ کسی را هوای گفته من نیست.

قصه سیر و سفر دور و دراز در ۱۸ قطعه مجموعه چهار شقایق که در آن نگارگری شاعرانه، با اندیشه و زنه‌ارباش، با عاطفه سوزان برای سعادت انسان همراه است، نیست. با اطمینان می‌توان گفت که کوش‌آبادی از نمایندگان موفق شعر اجتماعی ماست که در هر دو عنصرش هم عنصر «شعریت» و هم عنصر «اجتماعیت» اصیل و مرغوب و سهل ممتنع باقی می‌ماند. جا دارد نقادان شعری ما درباره منظومه کوچک خان که فراخوانی به رستاخیز، در دورانی بود که شاعر بار دیگر خود رستاخیز کرده است، توجه کنند. در این عبارت به یاد سخن گته بودم که از زبان فائوست در روز عید فصیح، در خطاب به شاگردش، انبوه رنگین مردم را در صحرای سبز بهاری نشان می‌دهد و می‌گوید: «امروز که خداوند ما مسیح رستاخیز کرده است، به رستاخیز بزرگ مردم بنگر! و سپس می‌گوید: این جا من انسانم، جای من اینجا است». از آبادان در جنوب تا دهکده ماسوله در شمال کوش‌آبادی همه جا در کنار مردم است.

**نگاهی از سپیده‌دمان به این وقت شب...**

«این وقت شب» را داریوش نراقی در سال‌های ۳۰ و ۴۰ سروده و با

تیراژ کمی، چاپ شده ولی به لطف شاعر، من آن را در این آستانه سال شصت دریافت داشتم. از همان نگاه‌های اول دیدم که با نمونه‌های بسیار **دل‌انگیز غمگین‌ترین** شعرها سروکار دارم. این احساس به من دست داد که يك ایرانی **گل‌های بدی** بود لر را در تجلی پاریسی آن به دست گرفته: با همه رنگامیزی الفاظ، و با همه یأس زهرآگین، با همه آهنگینی اشعار بود لر! مجموعه‌ای است کوچکتر از **گل‌های بدی**، در ۹۸ صفحه با ۳۵ قطعه از چهارپاره، دو بیتی، غزل، شعر آزاد، اشعار فولکلوریک . . . و غیره. من نمی‌دانم آقای نراقی بعد، کار شعر سرائی را دنبال کرده؟ و آیا از کارتک‌های هلال و کاریزهای خشکیده حسرت خود را رها ساخته است و شعرش دیگر «خاگینه‌ای ز بیضه زاغان ظلمتی» نیست؟ در اوج استبداد، از نراقی زادگاهش تا پاریس (شهری که به گواهی مجموعه **این وقت شب** سال‌های ۱۳۴۴-۱۳۴۶ در آنجا بوده) زنجیره‌های دردآلود شاعر با محیط همخوان است ولی اکنون؟ در قطعه‌ای با امضاء «تهران، آب خنک - زمستان ۳۳» به نام «در هراس ننگ» چنین می‌خوانیم:

روزن سلول، این چشم پلید  
ضابط رنج آزمای کهنه‌کار  
سرنگهبان را، اشارت کرد و گفت:  
«باز بیدار است چشم انتظار»...

.....  
در کنارم: خشت‌های پرگناه  
بر فرازم: طاق‌ها پوسیده رنگ  
گرد بر گردم: ستون‌های تباه  
در درونم: شعله‌هایی تیزچنگ....

گویا «آب خنک» همان زندان است و من که از زیستنامه شاعر خبری ندارم، رد پای سرنوشت جوانان انقلابی سال‌های ۳۰ را در این سطور می‌بینم. اگر آن بذرها که متأسفانه «در هراس ننگ» دفن شده، در شاعر با غنچه‌های بهاری باز دمدم و اگر گذار سنگین سال‌ها، تخیل نیرومند شاعرانه را در داریوش نراقی خاموش نکرده باشد، انتظار سوزان من اینست که این

شاعر، شاعر واقعی، با سلاح و طنز و طعنه‌ها به میدان تاریخ پای گذارد. زندگی برای شاعران حساس بیش از آن اندازه دشوار است که در واقع هست، ولی شاعر می‌تواند با آگاهی و خرد خود نگذارد که در پای پیل رنج لهیده شود و علی‌رغم رنج خود به دفاع از بهروزی انسان برخیزد. این کار، به گواهی آزمون‌ها، شدنی است و این نبردی است در خویش و برای مردم.

احسان طبری

## از خواب تا بیداری

(نوشته زردشت اعتمادزاده - انتشارات اتحاد مردم - ۱۴۵ ریال)

«از خواب تا بیداری» نوشته زردشت اعتماد زاده یک اتو-بیوگرافی است. گزارش واقعیتی است هم اندوهبار و هم سخت امیدوارکننده از نسلی که تاریخ ۵۰-۶۰ ساله اخیر میهنش از نظر دلالت بر روی‌دادهای سیاسی و اجتماعی به او واژگونه نموده شده است.

اعتراف نامه‌ای است از سر صمیمیت که گاه فاش گوئی لخت و عریانش سر به صداقتی کودکانه می‌زند، و واقعیت ملموس و نمادین آن حسب حال بخشی عظیم از جوانان این مرز و بوم است که به اندیشه و سال و موقعیت، به تقریب، همسان نویسنده‌اند. رژیم ننگین و وابسته پهلوی طی ۵۷ سال سلطنت نکبت بار بر این مرز و بوم، برای هرچه بیشتر تداوم بخشیدن به سلطه غارتگرانه اربابان امپریالیست خویش، بخصوص پس از کودتای امپریالیستی ۲۸ مرداد، یکباره با بسیج همگانی مطبوعات وابسته، رادیو و تلویزیون و محققین و مورخین خودفروخته، آغاز به تحریف تاریخ جنبش‌های انقلابی خلق‌های ایران و جهان کرد. چنین شد که عمدتاً نسلی که پس از سالهای ۱۳۳۲ قدم به عرصه وجود گذاشت، در فضای فرهنگی و سیاسی مسموم و منحطی رشد کرد که میان آگاهی و باور او و هویت واقعی مبارزات خلق‌های میهنش، انبوه نشریات، کتب، اسناد و مدارک جعلی قرار گرفت. چنانکه

اعتمادزاده نیز در مقدمه حسب حال خود به این مهم اشاره دارد :  
«... به‌ویژه روی سخن من با نسل جوان ایران است . نسلی که خود  
از آن برخاسته‌ام و پیکار بی‌امانش را ارج می‌نهم. نسلی که در بطن  
مبارزات توده مردم از سالهای بعد از شهریور ۱۳۲۰ به وجود آمده  
است و کمتر امکان دسترسی به کتاب و کتابخانه داشته است. و چه  
بسا بزرگترین حقایق و آشکارترین وقایع میهن و جهان از او مخفی  
نگاهداشته شده و با رسوخ فرهنگی پوسیده و منحرف کوشش  
شده است که افکارش مغشوش بماند».

«از خواب تا بیداری» را می‌توان به‌یک تعبیر در کلیت خویش  
نه گزارش احوال شخصی و چندی و چونی تحول مشقت‌بار نویسنده  
آن ، که تأکیدی دانست بر مداومت و تکرار واقعیت مراحل و مراتب  
زندگی نسلهای آدمی در پروسه تکامل با ترجیح‌بندی که نزد  
رستگارتیرینشان ، به تناوب ، تکرار می‌شود: «خام بدم، پخته  
شدم ...» و یا در مفهوم اخص از نظر محدوده جغرافیائی، می‌تواند  
نمادی فرض شود از کیفیت تحول و تکامل اذهان صادق و پویا در  
نزد نسل جوان امروز ایران ، نسلی که بخشی عظیم از آن با باوری  
مسموم و تحریف شده از واقعیت های گذشته و حال ایران و جهان،  
راهی کشورهای خارج می‌شوند . آنجا بیرون از قلعه بیداد آریامهری  
و دور از جامعه تک بعدی ستمشاهی ، یکباره در جو انبوه‌نشریات،  
کتاب و نظرگاههای مختلفه ، و احياناً متضاد ، در سرگیجه‌ای سخت  
اما بظاهر دلچسب و امی‌افتد . بخشی از اینان در همان آغاز که از  
گیجی ضربه نخست بخود می‌آمدند در دام گروهکهای منحرف  
ماوراء انقلابی و ماوراء چپ و آنارشویستهای ریز و درشتی گرفتار  
می‌شدند که برای نمک گیر کردن نوجوانانی از این دست ، بودجه  
عظیم، سازمان و پرسنل ! مخصوص دم دست آماده داشتند. پس از  
دوران استاز، دانشجویان تازه وارد نیز به خیل انقلابیونی  
می‌پیوستند که نقش سلاح جدید امپریالیسم و ارتجاع جهانی در  
حمله به چپ اصیل و کشورهای سوسیالیستی را، از چپ به عهده  
داشته و دارند. سلاح جدیدی که می‌رود بطور کامل اسلحه رسوا  
و زنگ زده حمله از راست امپریالیسم را از دور خارج کند. البته  
این شگرد دیری نمی‌پاید چرا که عناصر صادق و صمیمی بزودی

ماهیت واقعی این گروه‌ها را درک می‌کردند و با جدا کردن راه خود از مأموران معذور، جبران مافات را، با شدت و حدت در افشای آنان پای می‌فشردند .

نویسنده «از خواب تا بیداری» خوشبختانه از افراد دسته دوم و خوشبخت‌ترین آنها بود، چرایش بعد خواهد آمد. او اتو-بیوگرافی خود را از صبحگاهی سرد در بهمن ماه ۱۳۴۳ آغاز می‌کند که در فرودگاه مهرآباد تهران عازم سفر به آلمان غربی است. دغدغه و هول ساعات نخست سفر نوجوانی ۱۸ ساله به کشوری غریب، دل‌شوره‌ها، اضطراب‌ها، مشکلات و مصائبی که طبیعی سفری اینچنین است و بازتاب همه آن در انفجار بغضی گلوگیر، گه‌گاه و به تناسب موقعیت، نمود می‌یابد، همه و همه خوب توصیف شده است و به اعتقاد من این عجیب نیست و برای نویسنده به‌آسانی حاصل شده، چرا که اعتماد زاده گزارشگر صادق وقایعی است که خود از سر گذرانده است. این اصل همراه با دقت و صداقتی که زردشت از همان آغاز در شرح وقایع برزده خود نهاده، او را از بسیاری اصول و قراردادهای بی‌نیاز کرده است. یک نویسنده، حتی متوسط، در چهارچوب ضوابط و معیارهای نویسندگی، برای آفرینش و خلق ادبی بدان نیازمند است و، فقدان آن، حتماً، سخت دست و پا گیر می‌گردد.

«از خواب تا بیداری» که نویسنده خود نیز تصریح می‌کند، سرگذشت واقعی و بی‌کم و کاستی مراحل است که از سر گذرانده، مراحل و مراتبی که طی آن ذهنی رویائی و اندیشه‌ای نوجوان و خام، البته با التزام صداقت و صمیمیت به تداوم و تکرار در شناخت ماهیت واقعی انبوه پدیده‌های بغرنج زندگی در میماند و به موضع-گیریهای نادرست کشانده می‌شود. تا اینکه در پس پشت سال‌ها بیراهه رفتن، هر تصور کج و ناراست از حقیقت را به تن خویش تجربه کردن، سرانجام، وصول به دنیای ادراک حقیقت را در بیداری تجربه می‌کند. در تمامی این راه طولانی و انصافاً دشوار که کسب هر تجربه خرد و ناچیز و رهائی از دامان هر یقینی باطل، بی‌گمان به بهای رنجی عمیق و تزلزلی دردناک حاصل می‌شده است، تجربه عمیق، جان‌نگران و همدلی رفیقانه پدر، در قالب نامه‌ها



تکیه‌گاه فرزند بود . و خوشبختی‌ای که گفتم زردشت اعتمادزاده از آن برخوردار بود و آن خوابگردان همراهی و همراه او از آن محروم بودند ، همین نامه‌ها بود که به قول خود او از همان ابتدا او را به پیشواز سختی‌ها و مبارزه فرا می‌خواند . نویسنده بی‌تردید از من می‌پذیرد که اگر رهروان گروهکهای خوابگرد امروز ، چراغی چنین فروزان فرا راه دیروزشان می‌بود ، چه بسا انبوهی از آنان - به جز مأمورهای معذور ، البته ، امروز در صف بیدار شدگان می‌بودند . و حتماً هم بیشتر در تأکید و تصریح این مهم - تأثیر عامل نامه‌ها در تحول نویسنده - بوده است که سرگذشت مراحل و مراتب «از خواب تا بیداری» جای جای با نامه‌های پدر - محمود اعتماد زاده به‌آذین نویسنده معروف - ترصیع یافته است . این نامه‌ها که در متن سرگذشت ، به تناسب موضوع ، بخوبی جا افتاده است ، مطمئناً ، تنها رهنمودهای ژرف عمیق پدری مشفق و آگاه به فرزند نوجوان و کج‌اندیش ، یا تحذیر صادقانه دوستی مجرب و دلسوز به رفیق خام و ناآگاهش نیست ، چرا که اگر فقط همین بود ، انعکاس نامه‌ها بدین صورت در کتاب حتی با همه عمق و ژرف اندیشی و نازک بینی ملحوظ در آن باز سخت سبکسرانه و بی‌ربط می‌نمود . نامه‌ها در کلیت خویش هم از نظر دلالت بر مواضع درست سیاسی و اجتماعی و احساس ژرف و انسانی نویسنده آن که در ابعاد وسیع مضمون یافته است و هم از این‌رو که اثر خامه نویسنده‌ای آزاده و متعهد است که همه سال‌های زندگی استوار و خالی از لغزش و تک‌تک آثار ارزشمندش ، گواهان صدق وحدت باشکوه اندیشه و عمل در حیطه رسالت اجتماعی است ، نه زردشت اعتمادزاده که بخشی عظیم از نسل جوان این مرز و بوم را مخاطب دارد .

از همان ابتدا که دوران یکساله زندگی نویسنده «از خواب تا بیداری» در «ماینتس» آلمان غربی پا می‌گیرد ، به‌آذین حضوردارد . در تمامی این دوران و بعدها در سالهای اولیه تحصیل زردشت اعتمادزاده در دانشگاه دوستی ملل - پاتریس لومومبا - در مسکو که اتوپیای ذهنی یک نوجوان نوزده ساله و طبیعت صادق و بی‌شیله پیله او ، در برابر پدیده‌های گوناگون در کنش‌ها و واکنش‌های طبیعی بازتاب می‌یابد ، نامه‌های به‌آذین از هزاران کیلو متر

دورتر، جرثومه‌های ایمان، امید و پایداری و مبارزه را باخود به مسکو حمل می‌کند. اما درمقابل ذهن فرزند نوجوان مدام عناد می‌ورزد، واپس نمی‌نشیند و یافته‌های خود را به بهای خشم و خروش، طعنه و لجاج وانمی‌نهد. در این میان خواننده «از خواب تا بیداری» ناظر جدال مداوم و مستمر، عتاب و خطاب رفیقانه و همدلی و نرمش هوشمندانه اعتقادی استوار، بینشی دورنگرانه و عاطفه‌ای ژرف است با احساسی صمیمی و صادق، اما، کور و بی‌تاب و مضطرب که در قالب نامه‌های پدر - به‌آذین - و اعتقاد عملکرد فرزند - نویسنده - تجلی می‌یابد.

زردشت اعتماد زاده گوشه‌هائی از جامعه دانشجویی اروپارا، که خود در متن آن بوده است، با همه فرازها و فرودها، محاسن و معایب کوچک و بزرگش نشان داده است تضادها و تصادمهای فرقه‌ای، مسلکی و سیاسی، جلسات کنگره‌ها و مجالس بحث و سخنرانی و مجادله‌ای که در قانون مندی پروسه مبارزات عظیم اپوزیسیون دانشجویی در خارج از کشور بهر تقدیر، خوب یا بد، واقعیت داشت به دقت و بی‌نظری وصف شده است. در این میان توصیف گوشه‌ای از جامعه دانشجویی اتحاد شوروی در هیأت محدود و کوچک دانشگاه دوستی ملل - پاتریس لومومبا - با دانشجویانی که دارای ۸۰ ملیت مختلف‌اند و طیف وسیعی از عقاید سیاسی و گرایشهای مسلکی و ایدئولوژیکی تشکیل می‌دهند، فروگذار نشده است.

جهان در سال ۱۹۶۵ شاهد توسعه و اشاعه افکار مائو و شبه تئوریهای ماوراء انقلابی رهبر چین است. تب جنگهای چریکی نیز آنچنان بر جوانان و دانشجویان مستولی شده است که «روزی نیست بین طرفداران جنگهای پارتیزانی و طرفداران حزب کمونیست - ظاهراً حزب کمونیست شوروی مراد است - دعوائی رخ ندهد... خود من هم در یکی دوبحث شدیداً به سیاست همزیستی مسالمت - آمیز شوروی حمله کرده‌ام». زردشت سپس از دانشجویی ایرانی در دانشگاه دوستی ملل نام می‌برد که حتی شبها با تفنگ می‌خوابید و خواب جنگهای بولیوی را می‌دید! و در این رابطه پرواضح است که شخصیت برجسته و اعمال و سخنان قهرمانانه انقلابی بزرگ و

و قابل احترام «چه‌گوارا» یا به قول نوجوانان دلشده «چه» جاذبه‌ای عظیم و افسانه‌وار داشت. در این زمان ، اندیشه غالب بر ذهن و روح این جامعه کوچک دانشجویی و دیگر جوامع دانشجویی در اروپا و آمریکا، عمدتاً ، دشمنی و ضدیت هیستریک با اتحاد شوروی یا به زعم مائوئیسم ، رویزیونیسم حاکم در شوروی ، و دیگر کشورهای سوسیالیستی و احزاب کارگری جهان بود. مسئله‌ای که به عمده‌ترین جنبه مبارزه بدل شده بود و در عرصه عینیت دوش به دوش خواسته و مصلحت امپریالیسم و ارتجاع جهانی حرکت می‌کرد . یک چنین مرزبندی دشمنانه میان این اندیشه‌ها و تئوری-های ماجراجویانه که کوچکترین فصل مشترکی با مارکسیسم ، با موضع مسئولانه و عمیقاً مارکسیست-لنینیستی اتحاد شوروی و دیگر کشورهای سوسیالیستی و احزاب کمونیستی جهان نداشت ، در تمامی جلسات و کنگره‌های دانشجویان ایرانی و غیرایرانی اروپا و آمریکا بازتابی تأسف بار و تأمل برانگیز داشت . چنانکه در «از خواب تا بیداری» می‌آید در یکی از همین کنگره‌ها مائوئیست‌ها ، تروتسکیست‌ها، طرفداران جنگهای پارتیزانی و «چه‌گوارا»، ناسیو-نالیست‌ها و ... و نویسنده در یک جبهه هستند و درسوی دبگر هواداران حزب توده ایران قرار دارند. نویسنده هنگامیکه می‌بیند به جای استدلال و بحث سازنده که لازمه اینگونه جلسات است ، فقط ، باران فحش ، دشنام و کثیف ترین اتهامات است که از سوی جناح او نثار کشورهای سوسیالیستی و در رأس آن اتحاد شوروی و احزاب کمونیست و بخصوص حزب توده ایران می‌شود، با وحشت و اندوه متوجه شباهت‌های ناگزیر این ناسزاها و اتهامات ، حتی در کلمه و کلام ، می‌گردد که از سوی محافل ارتجاعی و راست نثار کشورهای سوسیالیستی و احزاب کارگری می‌شود . او از خود می‌پرسد «راستی ، چرا تاوقتی منطقی هست، انسان از دعوا استفاده کند؟» اما دیری نمی‌پایید که جواب این پرسش داده می‌شود «در این کنگره در وهله اول تضادها را می‌توان کاملاً به چشم دید . یک پسر سرهنگ ، که قبلاً می‌شناختمش، تروتسکیست شده است ، کاملاً مدرن است . با لباسهای گرانبیقیمت و آخرین مدل ، یک بچه سرتیپ هم مائوئیست شده است ... «م» - از هواداران حزب توده

ایران - روبه من می‌کند و می‌گوید : « آقا ! پدر اینا هم‌اکنون برسر کارند . این بچه‌ها هم سالی یکی دو بار به ایران می‌روند و برمی‌گردند . همین‌ها که تاز جنگ‌های قهرآمیز را اینجا مثل آدم‌س توی دهنشان می‌جوند و تف می‌کنند ، به حزب توده ایراد می‌گیرند که اپورتونیست شده ، دیگر حزب انقلابی نیست . می‌پرسم : اگه ما انقلابی نیستیم ، چرا وقتی مارو سر مرز می‌گیرن راست به زیر شکنجه می‌برن ، ولی این آقایون راست راست تو خیابونای ایران می‌گردن و ساواک هم بهشون نمی‌گه بالای چشمتون ابروست ؟ خنده‌ام می‌گیرد . در دلم تفاهمی با «م» احساس می‌کنم .»

رهرو «از خواب تا بیداری» هرچه بیشتر در منجلاب این عقاید انحرافی بیشتر غرقه می‌شد ، احساس می‌کرد که از پدرش به‌آذین و از هدفی که به خاطر آن رنج دوری از وطن و درد عمیق غربت را تحمل کرده است ، دورتر و دورتر می‌شود . اما ، چه باک ، انقلاب جهان‌را باید دریافت و مائوئیسم ، تئوری پیش‌آهنگ انقلاب جهانی ، و مسلسل یگانه راه آن است ! در این احساس حاد و کور که راه بر روشن بینی عقل بیش از پیش بسته می‌شد نه تنها اتمام حجت قاطع به‌آذین که به قطع نامه‌های او منجر می‌گردد ، بلکه چیزی عظیم‌تر و بزرگتر نیز به‌زعم او نمی‌توانست بر تصمیمش که به ترک تحصیل و پیوستن به صف انقلابیون آمریکای لاتین خلاصه می‌شد ، تأثیر بگذارد ! اعتماد زاده از این دوران سرگشتگی و خواب‌گردی‌هایش که حتی گرمی عشق آتشین او به «السا» دخترک مهربان کلمبیائی نیز قادر نبود وجدان خفته و ادراک کورخ و مقهورش را توان حرکت بخشد ، به تلخی و هم به افسوس زیاد می‌کند . اما واقعیت‌ها بی‌اعتنا به خواسته‌ی این و آن در مسیر زمان تن می‌کشید و پی‌درپی از گرد راه می‌رسید . برهان قاطع و بطلان جنگ‌های مسلحانه گروهی پیش‌آهنگ جدا از توده در شهادت اندوهبار اما محنوم انقلابی بزرگ «چه‌گوارا» و یاران وفادارش در «بولیوی» رخ می‌نماید . و خوشبختانه هم دیری نمی‌پاید که ماهیت انحرافی و عمیقاً ضد مارکسیستی شبه تئوری‌های صدرمائو در پروسه طولانی و دشوار انقلابی‌های رهائی‌بخش خلق‌های جهان سوم از عمق به سطح می‌رسد و عینیت می‌یابد . اینجاست که

انقلابیون صادق و صمیمی که زردشت و بخشی عظیم ازدانشجویان ایرانی خارج از کشور از آن زمره بودند - به تداوم و تکرار ، از یکسو شاهد هم‌گامی و همدلی خائنانه چین مائوئیست و همدستان او در سطح جهان با امپریالیسم و سیاهترین محافل ارتجاعی جهان علیه خلقهای بپا خاسته و تحت استعمار بودند و از سوی دیگر با ناباوری و حیرت نقش مسئولانه و عمیقاً مارکسیستی کشورهای سوسیالیستی بخصوص اتحاد شوروی و نیز احزاب کارگری - به زعم مائوئیستها همان رویزیونیستها و سازشکاران ، البته - شاهدند که در کمکهای بی‌دریغ به خلقهای زیر سلطه نواستعمار جهانی ، ایمان پرشکوه به انترناسیونالیسم پرولتری را تجسم می‌بخشید.

همانطور که پیش‌تر هم گفتیم و در مقدمه «از خواب تا بیداری» هم به درستی بدان اشارتی گویا هست ، دقیقاً در این نقطه از ادراک ماهیت پدیده‌ای امپریالیستی با نام حمله به کمونیسم از چپ است که ماهیت و عملکرد مائوئیسم، تروتسکیسم و دیگر تئوری‌های شبه مارکسیستی که در الفاظ و شعارهای ماوراء چپ و ماوراء انقلابی نمود می‌یابند ، روشن می‌شود و انگیزه‌های دشمنی و ضدیت هیستری‌وار اینان با اتحاد شوروی و دیگر کشورهای اردوگاه سوسیالیسم معلوم می‌گردد .

ریاکاری ، دزدی ، دروغگوئی، خیانت و سرانجام جاسوسی مستقیم به نفع رژیم شاه و ساواک که عادت ثانوی ، مصادیق کوچک و حقیر مائوئیسم و جزء لایتجزای این تئوری ضد انقلابی است ، در جنبش دانشجویان ایرانی خارج از کشور نمونه‌های فراوان داشته است . در «از خواب تا بیداری» در این رابطه نمونه‌ای چند آمده است . برای مثال نویسنده کتاب از دانشجویی ایرانی به نام «س» در دانشگاه دوستی ملل نام می‌برد که گزارشی دقیق دربارهٔ یک مبارز توده‌ای که مخفیانه عازم ایران بوده است ، به سفارت شاهنشاهی در مسکو تقدیم می‌دارد . بدیهی است نامبرده به محض رسیدن به مرزبوسیلهٔ ساواک دستگیر و روانه شکنجه‌گاه می‌گردد . هنگامیکه این عمل خائنانه «س» افشاء می‌شود، مشارالیه با افتخار در توجیه عمل خود می‌گوید که : رژیم شاه و حزب توده

هر دو دشمن ما - مائوئیستها - هستند ، بنابراین باید آنها را به دست یکدیگر نابود کرد!»

... و یا زمانی که دانشجویان ایرانی در مسکو برای اعتراض به عدم تمدید گذرنامه‌هایشان جلوی سفارت شاهنشاهی تظاهراتی گسترده و منظم ترتیب می‌دهند ، همه دانشجویان ملل دیگر نیز برای همبستگی با دانشجویان ایرانی در تظاهرات شرکت می‌کنند، البته بجز مائوئیستها که به بهانه «خصلت رویزیونیستی» تظاهرات کنار می‌گیرند!

همه این واقعیت‌های کوچک و بزرگ ، دور و نزدیک و ... است که با التزام صداقت و صمیمیت بروجدان‌گرخ شده «داغ‌آگاهی» می‌نهد و چشمان نویسنده «از خواب تا بیداری» را اندک اندک بر حقیقت می‌گشاید . بدیهی است بازگشتی اینچنین ، انصافاً ، عظیم و دشوار است و «آدمی احساس خلاء می‌کند و از همه گریزان است. در کشاکش این جنگ و جدالهای فکری ، شبی در دفتر خاطراتم نوشتم: چرا در گذشته بمانم ؟ این چه شعله‌ایست که در خاکستر کنده سوخته به آن دل بسته‌ام؟...»

ادراک این واقعیت که چپ روی و مارکسیسم هیچ وجه مشترکی باهم ندارند و نیز شناخت ماهیت انحرافی و ضد خلقی مائوئیسم و تروتسکیسم و ... و نقش مخرب اینهمه، در پروسه مبارزاتی نهضت‌های کارگری و رهائی بخش جهان گرچه اینک از فرط بداهت ریشخندآمیز می‌نماید، اما ، طرد آن بدین سان در نزد نوجوانی که سالهائی چند از عمر کوتاهش در توهمات کابوس‌گونه آن سپری شده و انرژی عظیم جانی پویا و صادق ، در بیراهه‌های آن پراکنده و فرسوده گشته است ، حداقل نمایشگر شهامتی تحسین‌برانگیز است. چه کسانی جز آدمیانی از این دست مصادیق راست و درست این کلام داهیانه لنین می‌شوند که «عاقل کسی نیست که اشتباه نکند ، عاقل کسی است که در رفع اشتباهات جزئی‌اش بکوشد» لازمه این‌بیداری فرخنده برقرارکردن رابطه گسسته با به‌آذین است. در نامه‌های پدر ، درسراسر دوران خوابگردیهای فرزند ، در نهفت واژه‌ها هم حقیقت زندگی موج می‌زد و هم تصویر فاجعه‌بار و محتومی که در چشم انداز آینده‌ای نزدیک به آسانی قابل رویت

بود . نصیبی سزاوار همه خوابگردان ، نه فرزند او را ، تنها .  
«پسرم ، صریحاً به تو می‌گویم: چه داری می‌کنی ؟ کجا می‌روی ؟  
بی‌اندازه نگران توام . این چه التهابی است که در تو است؟ گرفتار  
چه جریانی شده‌ای که به این سرعت تو را می‌برد و دور می‌کند و  
امکان قضاوت بی‌غرضانه عینی را ازت می‌گیرد؟... چرا مثل  
خوابگردها شده‌ای؟ در حرف و در عمل احساس مسئولیت نیست .  
احساس واقعیت نیست ... هیچ به فکر می‌رسی که گاه دشمن در  
لباس دوست درمی‌آید و کاری ترین ضربه را وارد می‌کند؟»

اکنون، آتش احساس فرو نشسته و دامن ادراک و آگاهی  
تا فراسوی واقعیت‌ها گسترده شده است . اگر آتشی این بار در جان  
رهرو از خواب تا بیداری افروخته گردد ، که بی‌گمان چنین نیز  
خواهد شد ، آتشی نه چون گذشته دودناک و دستخوش هر نسیم  
خرد ، که شعله‌ای فروزان و استوار است . آتشی است خود  
پشتوانه دوام شعله چراغی چند فراراه خوابگردان امروز و فردا ،  
چنانکه آتش آگاهی و ادراک پدر چنان بود ، چنین باد .

در واپسین صفحات «از خواب تا بیداری» اعتماد زاده به شرح  
چگونگی پایان موفقیت‌آمیز تحصیلات پزشکی اش می‌پردازد که به  
تصریح خود او در پرتو ادراک واقعیت بیداری و اوج تفاهم با  
«به‌آذین» به آسانی حاصل آمد .

در لحظه حرکت از مسکو به مقصد فرانسه کلمات هم اندوه ژرف  
و هم سپاس عظیم نویسنده کتاب را روایتگر است . اندوه به خاطر  
ترک شهر و دیاری که به جز آموختن دانش پزشکی به او ، مکان  
مأنوس و مألوف تجربه‌های گرانبهای از خواب تا بیداری بود و ،  
سپاس عظیم برای جامعه مهربانی که دست‌آوردهای عظیم سوسیا-  
لیسم بدو این توان را بخشیده است که به دهها هزار دانشجوی  
جهان سوم امکانات وسیع تحصیل، آموزش و زندگی رایگان به  
مفهوم واقعی کلمه ارزانی دارد .

نویسنده از ماههای نخستین کار ، و تحصیل تخصص خود  
در یکی از بیمارستانهای شهر «لیل» فرانسه به تلخی یاد می‌کند ،  
اما ، بزودی با درک واقعیت‌های موجود در هر دو سو ، یعنی  
ویژگیهای جامعه سوسیالیستی اتحاد شوروی و نظام آموزشی

منضبط آن ، که او خود مدت ۷ سال پروردهٔ این نظام بوده است و افتراق عظیم و محتوم آن با جامعهٔ بورژوازی فرانسه و نظام فرهنگی و آموزشی ملهم از آن تسلی می‌یابد .

اعتمادزاده در گزارش زندگی خود به شرح ماجرائی در رابطه با عدم تمهید گذرنامه‌های دانشجویان ایرانی اتحاد شوروی، توسط سفارت شاهنشاهی می‌پردازد که ذکرش در اینجا بی‌مورد نیست . رژیم ننگین شاهنشاهی در کنار خیانت‌ها و جنایت‌هایی که ابعاد کمی و کیفی وسیع و وحشتناک آن برای تمامی حکومت‌های دیکتاتور و فاشیستی جهان در پهنهٔ تاریخ دست نیافتنی است ، یکی هم در بدری و آوارگی هزاران جوان وطن‌پرست و مبارز این مرز و بوم است. قشری که در میان آنان پزشکان متخصص ، مهندسين عالیقدر و فارغ‌التحصیلان رشته‌های مختلف علوم کم نبودند . درکنار انواع شگردها و حيله‌ها و دستاویزهای کثیف رژیم پهلوی برای مبارزه با اینان ، یکی هم مهر کذائی بود که بر پاسپورت قربانی بی‌گناه نقش می‌بست با این قید که جز با اجازهٔ مخصوص حق ورود به ایران را ندارد یعنی تعلیق به محال .

البته برای اکثریت عظیم آنان که درد بی‌وطنی، آوارگی، فقر و غربت را بر نشستن بر سفرهٔ رنگین و گسترده ، اما ، خون‌آلود و پلشت آریامهری ترجیح می‌دادند ، ارادهٔ مصمم برای مبارزه تا آخرین لحظه ، اتکای روحی استواری می‌بود . یکی از مباشرین و شاید هم مبتکرین این مهر کذائی شخص بنام کفائی بود که در ماجرای منقول در «از خواب تا بیداری» سرکنسول شاهنشاهی در مسکو بود و نویسندهٔ زندگینامه ، البته ، در مراتب شاهدوستی ، خیانت ، وطن‌فروشی و ادب و تربیت انسانی و دیپلماسی! مشارالیه شمه‌ای آورده است. با تأسف همین آقای کفائی که خدمات مشفقانهٔ او در لو دادن مبارزترین دانشجویان ایرانی خارج از کشور به ساواک، معروف خاص و عام است، تا دوماه پیش ، تحقیقاً در پشت میز سرکنسولی دولت جمهوری اسلامی ایران در پاریس جا خوش‌کرده بود ! البته اگرهم اکنون نیز در این مسئولیت باقی باشد ، باتوجه به عدم تصفیه و پاکسازی ماشین کشوری و لشکری دولت جمهوری اسلامی ایران از عناصر خود فروخته و خائن رژیم سابق که جای



جای در رأس امور باقی مانده‌اند ، عجیبی نیست!

بهر تقدیر ، یادداشتهای «از خواب تا بیداری» در آستانه انقلاب بزرگ و ملی و دموکراتیک ایران پایان می‌یابد. اکنون برای زردشت بی‌گمان بیش از پیش درستی و راستی واقعیتی که با چشمان باز در بیداری تجربه کرده است قابل لمس می‌تواند بود و کیفیت صف بندی مشخص میان نیروهای انقلابی و خلقی و ارتجاعی و ضد خلقی در عرصه عینیت ایران و جهان برای او دشوار نیست . نویسنده خود بی‌تردید بهتر می‌داند که نبرد در جبهه خلق ، دیگر به او و دیگر خوابگردان دیروز ، مجال نمی‌دهد که در غوغای مبارزه مداوم و خطیر حق و باطل در عرصه جهان - اگرچه قانونمندی‌های تکامل تاریخ با خواسته او همراه است - چون آن بیدار باشد که «گوش را به لالائی سپرد و باز به خواب رفت».

مهدی قریب

### حماسه داد (بختی در محتوای سیاسی شاهنامه فردوسی)

ف. م. جوانشیر. رقی. ۳۴۲ ص. انتشارات حزب توده ایران. ۱۳۵۹

اینک کتابی تازه و خواندنی درباره فردوسی و اثر جاودانه او شاهنامه، در سومین بهار آزادی، نگاشته ف. م. جوانشیر، نامی آشنا که بیشتر در زمینه مسائل سیاسی به چشم می‌خورد و کمتر در تأملات ادبی.

کتاب در ده فصل است و با پیش‌گفتاری از مؤلف به عنوان یادآوری:

فصل اول: تحریف شاهنامه... فصل دوم: فردوسی مؤلف شاهنامه، فصل سوم: دوران فردوسی... فصل چهارم: نظری گذرا به حکمت فردوسی... فصل پنجم: حکومت داد... فصل ششم: نبرد پهلوانان و بزرگان با شاهان خودکام... فصل هفتم: نژاد در شاهنامه... فصل هشتم: جنگ و صلح در شاهنامه... فصل نهم: عشق و زن در شاهنامه... فصل دهم: تراژدی در شاهنامه...

و هر يك از فصل‌های کتاب به بخش‌هایی درخور منقسم است.

در «یادآوری مؤلف» می‌آید:

«در آخرین سال‌های سلطنت شوم محمد رضا شاه تبلیغات وسیع و تهوع-

آور درباری می‌کوشید تا نظام خودکامه «شاهنشاهی» دست‌نشانده اجانب را آیتی از تجلی روح و اندیشه ایرانی جلوه دهد. در این تبلیغات جای بزرگی به تحریف شاهنامه فردوسی داده می‌شد و مبلغین درباری چپ و راست بدان استناد می‌کردند. اوج این موج سرسام‌آور تبلیغاتی مراسم زشتی بود که به نام «جشن‌های دو هزار و پانصدمین سال شاهنشاهی» برگزار شد. این نوشته همان وقت به قصد پاسخ‌گویی به جنجال درباریان و باز یافت شاهنامه تدارک شد، ولی متأسفانه کار روز‌مره و وظایف عاجل‌تر امکان نداد به موقع تکمیل شده، به چاپ سپرده شود...» (ص ۹).

پیداست که مؤلف به احساس و جویبی دست به کاری ارزشمند می‌برد، اما وظایف عاجل‌تر او را از ارائه اثر باز می‌دارد، و اینک که «انقلاب شکوهمند مردم ایران بساط سلطنت شوم... را برانداخته» هرچند اثر «در مقابله با تبلیغات درباری کهنه‌شده...» بر اثر کم‌توجهی پاره‌ای کسان «به این اثر بزرگ فرهنگی» «شناختن و شناساندن شاهنامه در دوران پس از انقلاب از نظر دیگر، یعنی آشنا کردن مردم با فرهنگ غنی گذشته ایران کسب اهمیت می‌کند.» (ص ۹) و شایستگی و اهمیت کار در این جا است. اشاره به ضرورات اقتصادی روز بیشتر در فصل اول است و آن ضرورات قابل بازگفت.

در فصل اول، «تحریف شاهنامه»، سخن از «روشنفکر نمایان فرومایه خادم دربار پهلوی» است که فردوسی «و اثر جاودانه او شاهنامه را با بی‌شرمی وصف‌ناپذیری به ابتذال می‌کشاند تا شاید از این راه اعمال و اندیشه‌های زهرآلود خود را... با استناد به فردوسی توجیه کند.» (ص ۱۳) فصل اول کتاب به بخش‌های زیر تقسیم گردیده است: ۱- آغاز تحریف شاهنامه، ۲- چگونگی تحریف شاهنامه. الف - تحریف آشکار و مستقیم شاهنامه؛ ب - شیوه محیط‌سازی.

در این بخش‌ها است که نویسنده از همزمانی «پیدایش و تحکیم فاشیسم در اروپا... با پیدایش و تحکیم حکومت رضاخانی در ایران...» گفتگو می‌کند و باز می‌نماید که:

«... یکی از خصوصیات تبلیغات فاشیستی رجعت به عقب و بازخوانی

تحریف آمیز تاریخ است. تئوریسین‌های فاشیسم می‌کوشند تا آنچه را که با زندگی زنده قابل توجیه نیست با احضار ارواح توجیه کنند. آنان «تئوری» نژادی خود را بر تحریف خودسرانه تاریخ بنا می‌کنند و برتری نژادآرایی... را با تعبیر ویژه‌ای که از تاریخ تمدن بشری به دست می‌دهند، توجیه می‌کنند.» (ص ۱۶)

«کوچک ابدال‌های هیتلر و گوبلز در ایران همین شیوه را پیش گرفتند. به تاریخ ایران باستان روی آوردند. مردگان را فراخواندند تا زندگان را دفن کنند... مبارزات مردم ایران... دور افکنده شد، روی خودکامگی‌ها و خیانت‌ها و ستمگری‌های شاهان پرده افتاد، تاریخ هزار و چهارصد ساله پس از اسلام ایران فراموش شد و بویژه جنایات صد ساله استعمار از یادها رفت و سر پهلوی به دم ساسانی پیوند خورد.» (ص ۱۷)

«در همین رابطه بود که پای شاهنامه فردوسی به میان آمد. خدمت تبلیغات فاشیستی و گردانندگان «پروورش افکار» رضا شاهی این اثر بزرگ را مائده آسمانی یافتند. این اثر طی قرن‌ها در قلوب مردم ایران راه یافته و اعتبار عظیمی کسب کرده بود. می‌شد از این اعتبار سوء استفاده کرد. اسم کتاب هم «شاهنامه» است...» (ص ۱۷)

در بخش «چگونگی تحریف شاهنامه» که خود به دو بخش فرعی: الف- تحریف آشکار و مستقیم شاهنامه، ب- شیوه محیط سازی، منقسم است، نویسنده با تتبعی شایسته نشان می‌دهد که نابکاران عالم نما «از طریق جدا کردن ابیات از متن و گسستن رابطه و پیوند اندیشه معین با محیط پیرامون، چنان عقایدی را به فردوسی نسبت می‌دهند که در واقع جنایت در حق این مرد بزرگ و جنایت علیه مردم ایران است...» (ص ۲۵) و آنگاه به گفتار مرحوم بهار که «... تصرفاتی در اشعار فردوسی شده و می‌شود» اشاره می‌کند و از قول او می‌آورد «... شش بیت از شاهنامه دیدم که هر کدام را از يك جای شاهنامه برداشته‌اند و تصحیفی در آن‌ها شده، يك مصراع زیادی به آن افزوده و يك مصراع کاسته‌اند و در جراید و مدارس آن‌ها را می‌خوانند و یاد می‌دهند: یا مرگ یا وطن! هنر نزد ایرانیان است و بس!...» و با تحقیقی در متن شاهنامه، شیوه رذیلانه ترکیب و تحریف را باز می‌نماید و قول

صواب مجتبی مینوی را نقل می‌کند: «... اشعار بی‌پدر و مادر را پهلوی هم قرار داده‌اند و اسم آن را شاهنامه گذاشته‌اند... افرادی می‌خواهند احساسات وطن‌پرستی مردم را بدین وسیله تحریک کنند و بالا بیاورند هرچه دلشان خواست در آن می‌گنجانند و هرچه در آن گنجانیده شده قبول می‌کنند و می‌گویند این شاهنامه ملت ایران است.» (ص ۲۳)

در مبحث «شیوه محیط سازی» نیز از تکرار یاوه‌های روزنامه‌ای که برحسب تلقین جزو بدیهیات شمرده می‌شود و نام نامیمون «شاه» در کنار «شاهنامه» قرار می‌گیرد و آثاری جعل آگین و ریائی که بر فرهنگ مردمی ما تحمیل می‌گردد یاد می‌شود و اشاره‌ای به «تاجنامه» از انتشارات مجله سخن به سردبیری خانلری با مقدمه هم او می‌رود. گفتگو در فصل دوم از «فردوسی مؤلف شاهنامه» است. نویسنده بر آن است که:

«... می‌گویند مآخذ حاضر و آماده‌ای وجود داشت و فردوسی آن را با امانت تمام به نظم کشید. بسیاری از پژوهش‌گران روی «امانت» فردوسی دائماً تأکید می‌کنند و او را به خاطر آن می‌ستایند که در واقع نکوهشی شبیه ستایش است...» (ص ۴۱)

در مجرای این گمان نویسنده استدلال می‌کند: «... برآستی نیز اگر این ادعا صحیح باشد که کار فردوسی ثبت توأم با امانت متن حاضر و آماده‌ای است، دیگر هرگونه کنجکاوی در عقاید فردوسی و دوران فردوسی... بی‌فایده می‌شود...» (ص ۴۱)

راست آن است که در این استدلال اصرار آمیز نویسنده جای سخن بسیار است. در این امر جای تردید نیست، و ظاهراً این نکته بر نویسنده گرامی «حماسه داد» نیز پوشیده نمانده، که فردوسی از منابعی، که اینک نشانی-های آن به وضوح روشن گشته<sup>۱</sup>، سود جسته است و در بهره‌گرفتن از منابع

---

۱. بنگرید به گفتار پروفیسور محمد نوری عثمان در «جشن‌نامه محمد پروین - گنابادی» تحت عنوان «خدای نامه‌ها و شاهنامه‌های مآخذ فردوسی»، ص ۲۸۷-۷۳۲، از انتشارات توس.

خود امانتی شایان توجه به کار داشته است، و جای جای شاهنامه که مورد استناد خود مؤلف این کتاب بوده است نشانی‌هایی از این «امانت» به چشم می‌خورد؛ اما در اینکه فردوسی فقط «ناقلی» امین بوده است، البته جای تأمل است. من نمی‌دانم آنان که بر «امانت» فردوسی تأکید ورزیده‌اند چه خواستی داشته‌اند. به زعم فردوسی‌شناسان و دوستداران شاهنامه در «امانت» فردوسی به معنای ستایش‌آمیز آن سخنی نیست، اما نه بدان معنا که فردوسی در نقل «منابع» به پایگاه «ناقلی بی‌روح و ناآگاه و بی‌طرف نزول کند» بل او «راوی» مسؤول و متعهد روایاتی است که به هر جای شایسته، رأی و نظر خود را در تطبیق داستان‌های کهن با روح زمان باز می‌گوید و به اوج حقایق عروج می‌کند.

در اینجا به نشانه‌گله از نویسنده «حماسه داد» عدم امانت او را در بازگفت رأی بهرام چوبین، و سرنوشت پیروز در «قیام‌های مردم در آستانه جنبش مزدک» اشاره می‌کنم و به جای خود از آن سخن می‌گویم.

این از شگفتی‌ها است که با وجود اذعان نویسنده بدین امر:

«این اثر - شاهنامه - طی قرن‌ها در قلوب مردم ایران راه یافته و اعتبار عظیمی کسب کرده...» (ص ۱۷) از این اصل مسلم عدول ورزیده که راز جاودانی شاهنامه فردوسی، قبول خاطر مردم است، مردمی که رانده و ناپذیرفته محمودها و دربارها را در سینه‌های خود از گزند حوادث حفظ کرده‌اند و در اندیشه‌ها و باورهای خود ضبط نموده و به ما انتقال داده‌اند. نظریه پردازان مزدور و محققان ریایی رسوا را به کنار زنید، خود ببینید که فردوسی در نقل امین است و در بازگفت منقولات، چسان جان مایه هنر او از قالب نظم لفظ و کلام درمی‌گذرد و به جوهر ناب بازپرداخت «حقیقت و داد» دست می‌یابد و جاودانه باز می‌ماند.

در این فصل، گذشته از این استنباط، که گاه در فصل‌های دیگر نیز گریزی به آن زده می‌شود، استدلال‌های مؤلف همه درست و روا است، و قیاس فردوسی با فتحعلی‌خان صبا نیز از این اصالت دآوری برخوردار است، در باب صبا آمده است:

«... یکی را گفت از خداوندنامه‌ام قدری بخوان. بخواند. بعد

دیگری را گفت از شاهنشاهنامه پاره‌ای برخوان. او نیز برخواند. پس از آن گفت: شاهنامه فردوسی را هم بیاورید و بعضی از آن بخوانید. حاضر کرده گشودند و اتفاقاً اول صفحه این بیت بود که:

شود کوه آهن چو دریای آب اگر بشنود نسام افراسیاب

به محض شنیدن این شعر حالش دگرگون شد و همانا دریافت تفاوت اشعار خود را با استاد کرده مبهوت ماند، و اثر مرض در او ظاهر شد و بعد از چهار روز درگذشت.<sup>۱</sup>

در فصل سوم «دوران فردوسی» مؤلف از نظام حاکم عصر و وضع جامعه و لرزه‌هایی که بر ارکان فتودالیزم درافتاده بوده است سخن رانده. در این میان از «دهقان» سخن به میان می‌آید به‌اجمالی که نه در این بخش و نه در جاهای دیگر این کتاب استنباط مؤلف از مفهوم «دهقان» بوضوح دریافت نمی‌شود. اینکه مؤلف می‌گوید: «... نجیب‌زادگان صاحب زمین بودند که در فاصله میان فتودال‌ها و روستائیان قرار داشتند» (ص ۶۱ و نیز ص ۶۷) نادرست نیست، اما نارسا است. چند سطر پس از این تعریف عبارتی می‌آید: «... بدین طریق در طول قرن دهم<sup>۲</sup> (یعنی جلو چشم فردوسی) بر روی هم جریان طولانی ورشکستگی اکثریت «دهقانان» و تبدیل اکثریت روستائیان آزاد ایران به وابستگان و رعایای فتودال‌ها پایان یافت.»

در باره دهقانان و مفهوم آن گفتگوی بسیار شده است و حاصل آن همان است که استاریکف در کتاب خود «فردوسی و شاهنامه» آورده است: «... به‌طور کلی دهقانان جامعه‌ی اساسی بودند که در آن گفتارهای شفاهی حماسی جمع‌آوری می‌شد.»<sup>۳</sup> و مجتبی مینوی نیز در طی مقاله‌ای نوشته است: «... طبقه‌ای از مردمان ایران بوده‌اند صاحب مقام اجتماعی خاص... این طبقه در هر وقت و زمان می‌بایست نزد معلمین دینی به‌خوبی تربیت و تهذیب یافته باشند و حافظ سنت و فرهنگ قوم ایرانی باشند...»<sup>۴</sup>.

۱. مجله یادگار، سال ۵، شماره ۱-۲، ص ۱۴۴.

۲. برابر قرن چهارم هجری.

۳. فردوسی و شاهنامه. چاپ جیبی. ص ۶۸.

۴. مجله سیمرغ، دهقانان، شماره ۱، اسفند ۱۳۵۱.

از این تعاریف پیدا است که فردوسی از دهاقین طوس، روشنفکر هنرمند و متعهد و مسؤول روزگار خود است. گزینش مآخذی از روایات کهن به انگیزه التزام و تعهدی بوده که بر خود فرض می‌دانسته و او را به «نظم شاهنامه» برانگیخته است. حاصل کار وی، در ضمن حفظ «امانتی» سخت آشکار، در بیان ضروری‌ترین خواست‌های ایدئولوژیک مردم روزگار و باز-پرداخت آرزوی استقرار «داد و حقیقت» متجلی گشته است. «حکمت فردوسی» که نظری گذرا بر آن شده است گویای غفلی است در اطلاق لفظ «حکیم» به فردوسی، و توجیهی که نویسنده از آن می‌کند ناشی از تسامحی است و یا گذری بی‌تأمل بر اساس این اطلاق. حدیثی است منقول از پیامبر اسلام که «ان من الشعر لحکمة»، و وجه تسمیه شاعران به حکیم برگرفته از این حدیث نبوی است. فراموش نکنیم چه اطلاق‌های نابجا که در این باب نرفته است، مثلاً حکیم قآنی... و بگذریم.

«داد، والاترین آرمان فردوسی» است. و او به استواری و قاطعیت در جای جای اثر جاودانه خود، در نقل هر روایت و داستانی که فرصت می‌یابد «در جستجوی داد» است و باز نمودن این اصل که «بیداد شاهان علت نابسامانی‌ها است» این فصل از فصول موفق کتاب است. فقط در ص ۱۱۴ کتاب، در توضیح مصراع «... که ایدون به ما خوار بگذاشتند» به زعم من اشتباهی روی داده است. نویسنده از این مصراع «خوار شدن جهان» اراده کرده است و بر این مبنا چند جای دیگر کتاب نیز به آن استناد کرده (بنگرید ص ۱۱۴، ص ۱۱۵، ص ۱۴۴). نمی‌توان «خوار» را قید تلقی کرد، یعنی به آسانی؟ همان واژه‌ای که با پیشوند «دش» دش‌خوار ساخته است؟ وانگهی تعلیق این بیت به بیت بعدی که «چگونه سرآمد به نیک اختری...» با استنباط نویسنده تعارضی نمی‌یابد؟

در همینجا این مایه غبن را بیان کنم که در کتابی بدین مایه تحقیقی و با ارزش گاه عباراتی ناخوش و روزنامه‌ای نثر گویای نویسنده راست و ناهموار می‌سازد و عملی بودن مباحث را به مشاجرات ناروا بدل می‌کند: «... روی مردم... اینقدر باز شده باشد...» (ص ۷۹) «کوسه ریش‌پهن...» (ص ۲۹)، «... دایه از لندن و پاریس و معلم از امریکا...» (۱۲۲)،

«... مبالغی تملق او را می‌گوید.» (ص ۱۷۷)، «او بچه درباری لوس‌غیر قابل تحملی است... مردم زیر بارش نمی‌روند» (ص ۱۷۶) و «... کاوس را آدم حساب نکن» (۱۸۰) و نظایر آن...

نادرستی‌های دیگری در املاهای پاره‌ای کلمات دیده می‌شود که از آن‌ها است: «غرر» در تمام کتاب بدون استثنا به جای «غرر» ملخص نام کتاب «غرر اخبار ملوک‌الفرس و سیرهم» از ابومنصور مرغنی ثعالبی، و «بوذرجمهر» در تمام مواضع برخلاف نص صریح شاهنامه مورد استناد مؤلف که به درستی «بوذرجمهر» آورده است. املاهای چندگونه نام باستان‌شناس فرانسوی گیرشمن در ص ۱۳۲ و ۱۳۳، و یا ضبط «محمد دبیرستانی»، که درست آن «دبیر سیاقی» است (ص ۷۶)...

«مؤلف گرامی در بیان پاره‌ای اصطلاح‌ها تعاریفی جامع ارائه نمی‌دهد و خواننده نامتخصص را گرفتار و مردد می‌گذارد: مراد از «دموکراتیسم دودمانی» (ص ۱۴۴) چیست؟ و آن «نظام دودمانی مورد پسند فردوسی کدام است که» «با کمی اغماض» هم‌طراز «دهقانان آزاد» می‌شود، آیا «دهقانان» هرگز مجال حکومت یافته بوده‌اند؟ دریافت نویسنده از مفهوم «فره ایزدی» چیست؟

جانب‌داری نویسنده از پاره‌ای مسائل از اعتبار استناد بی بهره است و پنداری که مؤلف را خوشایند است صورت محتمل می‌پذیرد و به فردوسی منتسب می‌گردد: «... سلطنت موروثی امکان استقرار عدل را که خواست و آرزوی فردوسی است از میان می‌برد.» (ص ۱۳۲)، درباره «پهلوانان و دستوران، پاسداران داد» (ص ۱۴۴) و آمار نویسنده، آنجا که مسأله با حکمیت مورد خواست وی ناسازگار است، یا صفت «دلسوز» در عبارت «... پهلوانان و دستوران دلسوز...» (ص ۱۴۵) متمایز می‌شود.

اصلی شبهه ناپذیر و پذیرفتنی است که فردوسی ستایشگر راستین «داد و حقیقت» است و جز این نیز راهی نه می‌شناخته و نه می‌پیموده، اما چنین اصرارهای ابرام‌انگیز از استواری مباحث دلپذیر کتاب می‌کاهد. «سوفرا» و «بهرام چوین» چگونه می‌توانند از یاران مردم به‌شمار آیند و در قطبی متضاد و متخالف شاه قرار گیرند؟ در شاهنامه فردوسی چنین سخنی



نیست، و باز نمودن شواهد مورد ادعای من در عماهنگی و همسانی این دو گروه، شاهان و وزیران و پهلوانان، که گویای اختلاف سلیقه و مشی دو قطب همگون ستمکار است مجال و زمانی دیگر می‌خواهد. فردوسی بزرگ به اقتضای آگاهی و خواست خود و مردم زمان خود آن بوزرجمهر و سوفرا را که در برابر شاه می‌ایستند و بدخواهی‌های او را ناروا می‌شمرند، می‌ستاید نه طبقه بوزرجمهرها و سوفراها را. شاهد درآستین خود نویسنده است، آنجا که می‌گوید: «... دبیر بزرگ بهرام‌چوبین را... از رستم‌فزون می‌داند.» (ص ۱۵۴) استنتاج نویسنده از خواست «بوزرجمهر» که «شاه باید سلطنت کند نه حکومت...» (ص ۱۳۹) از نمونه‌های انتساب مفهومی امروزی به کلام فردوسی و کاربرد واژگانی اوست. در توجیه‌یابی دیگر از شاهنامه اشتباهی روی داده است، آنجا که می‌گوید: «بیجاده‌گاه» (ص ۱۶۲). معنی بیت جز این نیست: «زمانه ربودش چو بیجاده‌گاه» زمانه او را ربود همچون بیجاده‌ای که گاه را می‌رباید تمثیل گاه و کهربا برای فارسی زبانان ناآشنا نیست. در بیت:

«بدو باز دادند فرزند او بخوبی بچستند پیوند او» (ص ۱۷۳)

نیز نویسنده «بخوبی» را قید تلقی نمی‌کند و مفهومی دلخواه خود اراده می‌نماید.

فصل «مقابله بزرگان با بهرام گور» از فصل‌های نمونه‌ای است که چنان‌که اشاره کردم نویسنده در اثبات رأی خود پای می‌فشارد و گزینش فردوسی را - که اگر نه خواست شخص او بل حفظ امانت مآخذ مورد استناد او را گواه است - به توجیهاتی نا درخور مردود می‌شمارد. (ص ۱۸۶ به بعد). و نیز کوشش مبسوط مؤلف در بزرگ شمردن «سوفرا» - که در همه جا «سوفزا» آورده می‌شود، بی‌توجه به اصل نام در تاریخ طبری و غیر آن که بناچار دآوری منطقی‌پذیر خود مؤلف در ص ۱۹۸ ناقض قول او است، آنجا که به این نتیجه می‌رسد: «... سوفرا رستم نیست، به جای مقابله با قباد و تن در ندادن به بند... بند را می‌پذیرد.» چگونه می‌توان اساس وابستگی‌های طبقاتی را نادیده انگاشت و تضاد منافع را با تضاد طبقاتی در این گونه سرکشی‌های قهرآلود جستجو کرد؟ دآوری عالمانه خود مؤلف مؤید این

مدعا نیست؟ ... فردوسی از کسانی نیست که مبارزات طبقاتی را از دیدگاه زحمت‌کشان بنگرد. او «دهقان» ورشکسته‌ای است و همه مسائل اجتماعی را نیز از زاویه دید طبقاتی خود می‌نگرد و در مورد زحمتکشان بیشتر روی دستورات اخلاقی از نوع «کمک به درویشان» و «دستگیری از مستمندان» تکیه دارد و نه ضرورت تغییر عمیق مناسبات اجتماعی به سود زحمتکشان.» (ص ۲۰۱)

این سخنان نیز از حدتی ناسزاوار علیه فردوسی برخوردار است. فردوسی در آغاز کار ورشکسته نبود، و این نکته در فصل «دوران فردوسی» مورد اذعان نویسنده است.

«قیام بهرام چوبین» به‌زعم نویسنده «بزرگترین داستان حماسی دوران ساسانی» (ص ۲۲۲) است، و «بهرام چوبین فردوسی، همان شخصیتی را دارد که فردوسی می‌پسندد...» (ص ۲۲۹). این بیت فردوسی را - که اتفاقاً نویسنده خود آورده است - بخوانید و داوری کنید: خردمند پیر می‌گوید:

«که بیزارم از تخت و ز تاج شاه      چو نیک و بد من ندارد نگاه  
بدو گفت بهرام کاین خودمگویی      که از شاه گیرد سپاه آبروی»

(ص ۲۳۱)

در برابر این‌گونه تسلیم‌طلبی و زبونی بهرام، ایرانیان‌شاه و بهرام، هردو را مردود می‌شمارند:

«چنین یافت پاسخ ز ایرانیان      که ما خود نبندیم زین پس میان  
به ایران کس او را نخوانیم شاه      نه بهرام را پهلوان سپاه»

(ص ۲۳۲)

«بهرام می‌کوشد لشکر را آرام کند، اما هرمز در کار تحریک و توطئه است و این بار خنجر شکسته به بهرام و لشکرش هدیه می‌کند.» (ص ۲۳۲)

بهرام در این خصوص با لشکر چاره‌جویی می‌کند. خواهر او - گردیه - با سرکشی از فرمان هرمز مخالف است. و در اینجا از نویسنده «حماسه‌داد» عدم امانتی سر می‌زند که شکفت می‌نماید، بدین معنا که بیت پر معنی عدم مخالفت بهرام را با خواهر خود درباره زشتی سرکشی او نسبت به هرمز نمی‌آورد. از این‌رو است که «امانت» فردوسی ستودنی است و بیان آزادوار

اندیشه و اعتقاد او در ضمن بیان راستانه روایات تحسین انگیز.

رای بهرام چوبین این است که من از شاهنامه نقل می‌کنم:

«همه انجمن ماند زو در شکفت سپهدار لب را به دندان گرفت  
بدانست کو راست گوید همی جز از راه نیکی نجوید همی»  
(ص ۴۱۶. ج ۸. شاهنامه)

انجمن - ایرانیان - به قول گردید که برادر را از سرکشی نسبت به  
شهریار زنهار می‌دهد و توصیه می‌کند که نام نیک نیاکان به باد مده، با  
شگفتی می‌نگرد، اما سپهدار - یعنی بهرام - می‌داند که خواهر راست می‌گوید!!  
در دم واپسین نیز، به هنگام مرگ، بهرام با خواهر همدل و همداستان  
می‌شود و می‌گوید «حق با تست!!» (ص ۲۴۲)

از مؤلف گرامی باید پرسید چنین عنصری قهرمان حماسه است؟ و  
نافرمانی او بهر انگیزه‌ای «قیام»؟ ناخشنودی او از شاه همسان ناخشنودی  
رستم است از فرومایگانی چون کاووس و طوس و...؟

وصف فردوسی درباره بهرام - منقول در ص ۲۳۴ کتاب - با ستایش  
جانانه فردوسی از رستم قیاس ناشایسته‌ای است. لابد رضایت نویسنده «حماسه  
داد» از بهرام که در خطاب به شاه می‌گوید:

«بزودی یکی دار سازم بلند دو دست ببندم به خم کمند

بیاویزمت زان سزاوار دار بینی ز من تلخی روزگار»

(ص ۲۳۵)

او را بر می‌انگیزد تافته‌ای هم بافته‌ای چون بهرام را قهرمان بخواند  
و دریغا گو باشد و بنویسد: «... به این ترتیب جنبش بزرگ بهرام چوبین  
پایان می‌پذیرد.» (ص ۲۴۰) جنبشی چگونه؟ جنبشی از سوی که؟ به سود  
که؟ و برای که؟

از فصل‌های معتبر کتاب، فصل «نژاد در شاهنامه» است. تلاش محققان  
خشک مغز و فرصت طلب در جستجوی اندیشه‌های برتری نژادی در شاهنامه  
هرگز راه به جایی نبرد. چنانکه مؤلف باز نموده است نژاد در شاهنامه جز  
به معنای دوده و اصل و تبار، مفهومی دیگر اراده نمی‌کند. تحقیق مؤلف  
به نتیجه درست و زیبایی می‌رسد: «فردوسی بزرگ مردی است برتر از اندیشه».

های کوچک نژادی و قومی» (ص ۲۶۶).

در این فصل است که مؤلف گرفتار استنباطی نادرست شده است و می‌نویسد: «شاید بزرگترین ستمی که به شاهنامه روا داشته‌اند معرفی این اثر بزرگ باشد به مثابه «حماسه ملی ایران» (ص ۲۴۷). شاهنامه فردوسی «حماسه ملی» ایران است و این هیچ تعارضی با بزرگمردی فردوسی، که از حد و مرز نژاد پرستی‌ها و تنگ‌نظری‌های ملی‌گرایانه مبتدل در می‌گذرد، ندارد. جان کلام آن است که «حماسه ملی ایران، حماسه داد» است و در این ستمی نیست، چه راز جاودانگی فردوسی در باز نمودن این باور است. از دیگر فصول کتاب، «جنگ و صلح در شاهنامه» است که خود به بخش‌های: «جنگ داد - جنگ بیداد»، «معمای دو جنگ سرنوشت‌ساز»، «همه زآشتی کام مردم رواست» و «بیداد شاهان مشوق دشمن برای هجوم به ایران» و «مناسبات صلح‌آمیز ایران و هند در شاهنامه» تبویب شده است. در این بخش‌ها از جهان‌بینی فردوسی یاد می‌شود و مؤلف بر آن تأکید دارد که: «فردوسی نخستین حکیم ایرانی و از نخستین حکمای جهان است که جنگ‌ها را بر دو نوع: جنگ داد و جنگ بیداد تقسیم می‌کند» (ص ۲۷۱) اما اصرار مؤلف در بیان این محور اندیشگی که «حماسه ملی در نفس خود با این گونه تفکر مغایرت دارد»، به گمان ما راه به بیراهه می‌برد. فردوسی خود می‌گوید و تردید نمی‌ورزد که:

«که هر کو به بیداد چوید نبرد  
جگر خسته باز آید و روی زرد  
گر از دشمنت بدرسد گرز دوست  
بدو نیک راداد دادن نکوست»

(ص ۲۷۸)

و نویسنده کتاب نیز به نتیجه‌ای چنین متین و منطقی می‌رسد که: «برای او - فردوسی - جنگ اسکندر با دارا، جنگ نژاد رومی با «نژاد - اصیل» ایرانی و یا جنگ دین مسیح با زردشتی نیست، جنگ برادری است عادل و دادخواه علیه برادری بیدادگر.» (ص ۳۸۳).

فردوسی در تمام شاهنامه از «تسامح دینی» برخوردار است و این از رگه‌های تفکر ایرانی است که حماسه ملی ایران نیز بر آن نهاده شده است: آزاد اندیشی، ناروا شمردن تعصبات مذهبی، راندن ستم و تن بدان ندادن،

داد را یار شدن و یاور ستمکشان بودن.

«زن و عشق در شاهنامه» فصل نهم کتاب است. در این فصل از «مناسبات شاهان با زنان در شاهنامه» سخن می‌رود و از «عشق پهلوانان» در این بخش نیز مؤلف بر اصرار خود ابرام می‌ورزد که «گفتیم که شاهنامه، حماسه ملی نیست و حماسه داد است.» (ص ۳۱۵)، و باز باید به تکرار گفت چرا می‌خواهید از «حماسه ملی» آن جنبه را به دیده بیاورید که حکومت فاشیست مآب به دیده می‌گرفت، نمی‌تواند «حماسه قومی» یا «حماسه ملی» از خصیصه‌ای ستودنی برخوردار باشد؟! آیا «حماسه‌های ملی» هر یک از اقوام و ملل جهان گویای باورها و اندیشه‌ها و خصلت‌های آن قوم و ملت نیست؟ به تاکید باید گفت که «حماسه داد، حماسه ملی ایران» است. سراسر جنبه‌های تحلیلی کتاب استدلالی مثبت بر این تطابق است نه نفی آن.

فصل پایانی کتاب «تراژدی در شاهنامه» است در این فصل از «مضمون اصلی دو تراژدی بزرگ شاهنامه»: «رستم و سهراب» و «رستم و اسفندیار» گفتگو می‌شود. استدلال دلپذیر نویسنده گویای همان چیزی است که خود گاه به گاه از آن عدول می‌کند. بخوانید و داوری کنید: «تضاد اصلی که پایه تراژدی‌های شاهنامه است تضاد میان دموکراتیسم دودمانی(?) و شاهی خودکامه، و به‌تصوری دیگر تضاد میان دهقانان آزاد و فئودالیسم اسارتگر که در نظر فردوسی منطبق است بر تضاد میان حکومت داد و حکومت بیداد.» (ص ۳۳۴)

\*\*\*

«حماسه داد» کتابی سودمند و خواندنی است و با بینشی آگاهانه تحریر شده است. بینشی که می‌تواند، و می‌باید، راه‌گشای محققان تاریخ و ادب ایران باشد. چند موردی که برحسب اعتبار شایان کتاب مورد نقد بوده است، گواه ارزش والای آن است. عنوان فرعی کتاب «بحشی در محتوای سیاسی شاهنامه فردوسی» از شمول آن می‌کاهد. از واژه «سیاسی» به روزگار ما استنباط وسیع و درستی در دست نیست، «اجتماعی» می‌توانست

گویای مقصود مؤلف باشد.

با درود و ستایش فراوان از کوشش‌های نویسنده ف. م. جوانشیر، خواندن چنین کتاب خواندنی و ارزشمند، توصیه مؤکد ماست.

۴. مزدا

## ویتنام از دیدگاه دادگاه نورنبرگ

از: ر. نامور

«نورنبرگ واقعیتی است تاریخی و اخلاقی که به موجب آن از این پس هر دولتی باید جوابگوی سیاست داخلی و خارجی خود باشد.»

روزی که ژنرال تایلور رئیس هیئت امریکا در دادگاه جنایتکاران جنگ نازی این جمله را می گفت هرگز باور نمی کرد که ده سال بعد یعنی در ۱۹۵۶ کشورش امریکا در ۸/۵۰۰ میلی مرزهای خود، در سر زمین ویتنام به جنایت‌هایی دست خواهد زد که از دیوانگان نازی کمتر نخواهد بود. روزی هم که رابرت جکسون قاضی و رئیس هیئت دادستانی امریکا در ادعانامه خود علیه سران فاشیسم اعلام می داشت: «هوازین و ضابطه‌هایی که به موجب آن آلمانی‌ها محاکمه و محکوم شده‌اند شامل هر ملت دیگری نیز خواهد بود که بخواهد اسلوب آن‌ها را به کار ببرد.» چه بسا هرگز باور نمی کرد کشورش امریکا در آن سوی اقیانوس آرام، در آسیای دور دست «اسلوب‌هایی را به کار خواهد بست» که هیتلر و کایتلر و هیملر... هم از عهده آنها بر نمی آمدند.

به این صدا گوش فرا دهیم:

«توپخانه آن‌ها و نیروی هوایی و دریایی آن‌ها دست به بمباران‌های وسیع و نابودکننده زدند. آن‌ها با به کار بردن بمب‌های ناپالم، بمب‌های فسفوری، بمب‌های افشان و انواع و اقسام مواد شیمیائی و گازهای کشنده دمار از روزگار مردم درآوردند، آن‌ها توده‌های وسیع مردم غیر نظامی و بی دفاع اعم از پیران، زنان و کودکان را در اردوگاه اسیران جمع کرده،

بطور دسته‌جمعی کشته و از میان برده‌اند... آن‌ها دهات و قصبات و شهرها را با مجموعه سازمان‌های خدمات عمومی‌شان درهم کوبیده و با خاک یکسان کرده‌اند» ولی این صدا نه از دادگاه نورنبرگ که از کمیسیون مأمور رسیدگی به جنایات‌های امریکا در سرزمین ویتنام بلند شد، صدایی که در سرزمین ما در زیر چکمه نظامیان امریکائی و شاه خفه شد. آیزنهاور رئیس جمهور امریکا به دستگیری داللس وزیر خارجه‌اش، در آن سوی آسیا قرارداد مشترک فرانسه با ویتنام شمالی در ژنو را زیرپا می‌نهد و در این-سوی آسیا با دایدن و همیاری شاهان افغان و عراق و عربستان، شاه‌قراری ایران را بر تخت می‌نشانند.

رئیس جمهور امریکا به نگودین دیم (که وی را به جای بائودای بر سرکار آورده بود) خاطر نشان کرد که: «اقداماتش در ویتنام این هدف را دنبال می‌کند که به آن‌ها که می‌خواهند اراده خود را برملا دیگر تحمیل کنند هشدار داده باشد.»

«آن‌ها» جز ملت ویتنام که بودند که آن جناب می‌خواست به ایشان «هشدار» بدهد؟ و این مأموریت را چه کسی به آن حضرت سپرده بود؟ آیا این همان نفس سرمایه‌داری نیست که در آن روز از برلین ندای «فضای حیاتی» برای مردم آلمان سر می‌داد و دیروز رئیس جمهور امریکا را به «دادن هشدار» وامی‌داشت؟ آیا این همان «فضای حیاتی» آلمان نیست که جای خود را امروزه به «مناطق حیاتی» امریکا داده‌است؟ و آیا همان «نژاد برتر» نیست که اکنون شکل «رهبری جهان آزاد» را به خود گرفته‌است؟ بیهوده نیست که ولش خزانه‌دار استاندارد اوایل فریاد بر می‌دارد: «اینک دنیا برای رهبری شدن چشم خود را به امریکا دوخته‌است.» ولش آنگاه از مسئولیت‌های خطیر امریکا در برابر سراسر جهان یاد می‌کند و به آن خصلتی «دائمی و همیشگی» می‌دهد. میان این برتری جوئی‌ها چه تفاوتی است جز آن که نمونه آلمان نازی سرکوب‌شد و نمونه امریکا چند سالی است که تنها مهار شده‌است، و نه بیشتر.

همینجا به یاد بیاوریم که قاضی جکسون برای نشان دادن آرامش اعصاب خود و هموطنان امریکایی‌اش در دادگاه نورنبرگ چنین استدلال می‌کرد:

«وحشت و دهشت نازی‌ها جز برای آن‌عده از نیروی نظامی امریکا که در جنگ شرکت فعال داشته‌اند برای دیگر امریکائیان مفهوم زنده‌ای نداشته است» و سرمایه‌داری اروپا که به امریکا کوچ کرده بود با همدستی سرمایه‌داران امریکائی هرگز اجازه ندادند ملت امریکا از «دهشت نازی‌ها» «مفهوم زنده‌ای» پیدا کند زیرا که سرمایه‌داری جهانی همان‌قدر به فاشیسم نیازمند است که به منابع طبیعی دیگران: این دوروی يك سکه است . و گرنه رئیس‌جمهور امریکا آیزنهاور چگونه جرأت می‌کرد در تابستان ۱۹۵۳ (همان سال ۱۳۳۲) که ما ایرانی‌ها خوب به خاطرش داریم) چنین بی‌پرده فریاد برآورد: «بر فرض ما دست روی دست بگذاریم تا هندوچین از دست برود. در آن صورت قلع و تونکسرام این مواد بی‌اندازه گران‌بها که برای «دنیای آزاد» اهمیت حیاتی دارد از دسترس ما خارج خواهد شد.»

اینجا درست «اهمیت حیاتی» دنیای غرب به جای «فضای حیاتی» هیتلر نشست است. سرمایه‌داری جهانی خوب می‌فهمد که بی‌قلع و تونکسرام ویتنام و بدون نفت ایران... امرش پیش نمی‌رود پس «بی‌کار نمی‌توان نشستن». آیا جهان پس از نورنبرگ قاره‌ای را سراغ دارد که از تجاوز آشکار و نهان امریکا در امان بوده باشد؟ همین‌که برتراند راسل و متفکران زمان در کپنهاگ جنایت‌های ارتش امریکا را مورد بررسی قرار می‌دهند گواه بارز آن است که سرمایه‌داری جهان نه از پیمان‌های بین‌المللی، نه از دادگاه‌ها، نه از منشورها پیروی می‌کند و نه از واقعیت‌های تاریخی و اخلاقی و مذهبی... دادگاه نورنبرگ می‌خواست: «شالوده قضائی بین‌المللی استواری را بنیان نهد، و معیارها و ضابطه‌های آن چنان انسانی و شرافتمندانه‌ای را شکل قانون دهد که از آن پس دیگر هیچ دولت و قدرتی را جرأت دست زدن به چنان تبهکاری‌ها نباشد.» پس چه شد که همه شالوده‌های نورنبرگ به نسیمی از یادها رفت تا جایی که رئیس‌جمهور امریکا توانست در تابستان ۱۹۵۳ بی‌پرده بگوید: «دکتر محمد مصدق با مراجعه به آراء عمومی خود را از شرم‌مجلس (شاهی) خلاص کرده و راه را بر کمونیسم هموار ساخته و در صدد است با محروم ساختن «دنیای آزاد» از نفت ایران صنایع غرب را فلج کند.»



این «دنیای آزاد» که رژیم ویتنام و ایران و هند... را بهانه توطئه و تجاوز و دخالت‌های رنگارنگ قرار داده و می‌دهد مگر جزمندان دنیای سرمایه-داری است که از پی قلع و تونکسرام و زغال‌سنگ و نفت و نیشکر و مواد غذایی... قرن‌هاست چهار گوشه افق را به خاک و خون می‌کشد؟

مگر هیتلر در روز ۲۳ ماه مه ۱۹۳۹ به رؤسای ستاد خود نگفت: «مسئله بر سر توسعه فضای حیاتی است در شرق که مخزنی است برای تهیه مواد غذایی» و باز مگر این رئیس جمهور امریکا کارتر نبود که درست يك سال پیش اعلام کرد: «منطقه خلیج فارس از مناطق حیاتی امریکا و قسمتی از مصالح دفاعی ماست.»

بیچاره کسانی که فریب نام‌ها را می‌خورند: انگلیس، آلمان، امریکا... الیزابت، هیتلر، جانسون... و در زیر این کلمات به طبقه و سود و استثمار عنایت نمی‌کنند. جالب است که این دست رجال اینجا به تغییر «افراد» و یا «احزاب» بورژوازی دل‌خوش می‌شوند و جا به جا شدن قدرت سرمایه را در چنگ این و آن به فال نیک می‌گیرند ولی در آن سوی زندگی قرن ما نه انقلاب اکتبر را می‌بینند و نه بزرگترین دگرگونی‌های تاریخ را می‌فهمند. اینجا دیگر شوروی همان روسیه و کاخ کرمل همان کاخ يك صد سال پیش و لنین و برژنف همان کاترین خورشید کلاه و هوشی‌مین همان نگودین دیم و فیدل کاسترو همان گروهبان باتیستا... می‌مانند. چاله بزرگی که مغزهای بسیار را در این پنجاه سال در خود فرو برده است. ولی سیر خروشان تاریخ هرگز به فرمان این گونه مغزها از حرکت خرد کننده‌اش باز نمانده است. بگذار مغزهای علیل همه انقلاب‌های قرن را نادیده گیرند!

به ادعای نامه دادگاه نورنبرگ باز گردیم:

«متهمین مردمان دیگر را به نحو بیرحمانه‌ای مورد بهره‌برداری قرار داده‌اند. منابع ثروت و محصول کار آنان را غارت کرده‌اند تا ماشین جنگی نازی را هرچه سریعتر به حرکت درآورند...» آری همه چیز روی همین نکته دور می‌زند: «منابع ثروت و محصول کار» آیا ماشین جنگی امریکا از کره جنوبی تا ویتنام و ایران و از کنگو تا کوبا جز برای «غارت منابع ثروت و محصول کار ما» به حرکت درآمده است؟

لشکریان نیم میلیون نفری امریکا با ۳۴۰۰ هلیکوپتر و ۲۴۰۰ هواپیمای بمب افکن و ۲۰۰۰ واحد توپخانه سنگین و بزرگترین ناو گروه جنگی برای چه منظوری بر سر میلیون‌ها ویتنامی آتش باریدند؟ به فتوای کمیسیون تحقیق تبهکاری‌های مهاجمان امریکائی توجه کنیم: «هیچ جنگی با این ابعاد گسترده وحشیگری در تاریخ جهان دیده نشده و ناظران همگی گواهی می‌دهند که وحشیگری تا این حد حتی درتهاجم‌های لشکریان هیتلری هم دیده نشده است.» پس آلمانی و امریکائی ندارد. قضیه چیز دیگر است و گره کار جای دیگر. رویتزر در فوریه سال ۱۹۶۴ فعالیت يك ماهه لشکریان امریکا را در ویتنام چنین جمع‌بندی کرده است دقت کنیم:

«ده میلیون گلوله - ۸۸ میلیون گلوله هوائی، چهار میلیون و هشتصد هزار موشک بر سر مردم ویتنام جنوبی فرو ریخته‌اند.»

مکنامارا وزیر دفاع امریکا در ماه آوریل همان سال ۶۴ در مجلس سنا اقرار می‌کند: «باید تا پایال سال يك میلیون تن بمب برای هواپیماها تولید شود و از این مقدار ۶۳۸/۰۰۰ تن وقف ویتنام گردد.» باید دید رمز این ترکتازی امریکا در چه بود؟ مگر این همان امریکا نبود که قاضی جکسون در دادگاه نورنبرگ چنین توصیفش می‌کرد:

«در میان ملت‌هایی که با هم توافق کردند تا این متهمین به پای هیز محاکمه کشانیده شوند، ایالات متحده امریکا در وضعی است که کمتر از همه علیه این متهمین برانگیخته است و به این سبب هیئت نمایندگی امریکا کمتر از همه تحت تأثیر انگیزه انتقام‌جویی قرار دارد.»

امریکائیان از ویتنامی‌ها چه انتقامی داشتند بگیرند؟ ویتنامی‌ها چه کرده بودند که لشکریان امریکا این چنین «برانگیخته» شده بودند؟ قاضی جکسون در همان دادگاه گفته بود: «شهرهای ما در معرض بمباران‌های شبانه‌روزی نیروی هوائی نازی‌ها قرار نداشته‌اند...» آیا هرگز از بیرون مرزهای امریکا يك ویتنامی، يك کره‌ای، يك روسی یا يك ایرانی به شهر-های امریکا شلیکی کرده است؟ پس این همه کف بر لب آوردن‌ها و این همه دیوانه‌بازی‌ها برای چیست؟ غارتگری و بس! همان روحیه‌ای که

سرمایه‌داری آلمان را «برمی‌انگیخت». آری، امریکای پس از جنگ که خود را در پناه بزرگترین اقیانوس‌های جهان و با چماق انحصار بمب اتمی به هیچ‌رو و از هیچ‌سو آسیب‌پذیر نمی‌دید به خود اجازه می‌داد همه‌جا جولان دهد و با یغمای کار و کان ملت‌ها «بالاترین سطح رفاه» را برای کشور خود فراهم سازد. راستی بیچاره‌کسانی که فریب کلمات تو خالی دموکراسی، آزادی عقیده، حقوق بشر و انتخابات جهان‌آزاد را می‌خورند و از آب‌های خفته در زیر گاه بیخبر می‌مانند. دادگاه نورنبرگ توطئه هیتلر برای آتش زدن رایش‌تاک را بررسی می‌کند و چیزی نمی‌گذرد که جانسون رئیس‌جمهور امریکا صحنه‌سازی خلیج تونکن و قصه «حمله» ویتنام شمالی به ناو امریکائی را علم می‌کند تا با این دغل‌بازی يك قلم ۱۳۰ میلیارد دلار اعتبار برای تبدیل ویتنام به سرزمینی سوخته به‌دست آورد.

ژنرال جانسون افسر ستاد امریکا در ۱۹۶۵ اعتراف می‌کند: «ما با بیرحمی عمل می‌کنیم. مانند بمب‌افکنی که نه يك ناحیه از پیش تعیین شده را، بلکه سراسر منطقه را زیر بمب گیرد.» و رئیس‌ستاد هوائی امریکا در مارس ۱۹۶۶ به خبرنگار «گزارش‌های جهان» چنین می‌گوید: «در طول يك ماه ۳۰/۰۰۰ پرواز بر فراز ویتنام انجام داده‌اند.» روزانه ۱۰۰۰ پرواز! پاك گمراه می‌شویم اگر ریشه همه این تجاوزهای سنگین را در نژاد سفید و زرد یا زبان انگلیسی و ویتنامی یا مذهب مسیح و بودا... جستجو کنیم. این رهروی به ترکستان است. هیئت تحقیق در بیانیه خود یادآور شده بود: «وحشیانه‌ترین و غیر انسانی‌ترین بمباران‌ها بمباران به وسیله ناپالم است که دریائی از آتش به بار می‌آورد و زن و مرد و کودک را کباب می‌کند... تا کنون بمب ناپالم هرگز به این وسعت مورد استفاده هیچ مهاجمی قرار نگرفته است.» دیگر سخن از حمله توپخانه‌های دریایی و زمینی و تانکها و لشکریان ۶۰۰/۰۰۰ نفری خارجی و کشتار با گاز و سلاح‌های میکروبی به زبان آسان است. و درمیانه این بزرگترین تجاوز در تاریخ آسیا آقای لیندون جانسون به هوشی‌مین می‌نویسد: «ما هر دو تعهد سنگینی به‌عهده داریم.» بیچاره ساده‌لوحانی که فریب کلمه تعهد را خوردند و برای «این هر دو» جای یکسانی در ترازوی داوری گذاشتند. پیام جانسون

چه معنایی می‌توانست داشته باشد جز این که «من باید فاتح شوم و تو تسلیم» و این چکیده برتری جوئی سرمایه‌داری برتر امریکا بودند خلق و خوی جانسون یا نیکسون یا دیگری.

آیادشمنی امریکا تنها متوجه هوشی‌مین و ویتنام بود؟ پس رمز دشمنی بی‌مرز امریکا با شوروی و دیگر ملت‌ها در چیست؟ جز این است که امریکا دیگر در پناه امواج اقیانوس‌ها و کشتی‌های هواپیما بر وزیر دریائی‌ها و انحصار بمب چماق نمی‌تواند به تاخت و تاز سی‌سال پیش خود ادامه دهد؟ جز این است که امریکا برای نخستین بار در تاریخ خود را در دسترسی موشک‌های قاره‌پیمای چند پیکانه و زیردریائی‌های اتمی و هواپیماهای مدرنی می‌بیند که تا چندی پیش هیچ قدرتی در جهان به آن‌ها دسترسی نداشته است؟ آسیب‌پذیری امریکا بزرگترین عامل باز دارنده و مهارکننده همان امپریالیسم ددمنش است که کشتار هیروشیما و جنایت‌های ویتنام را سیاهتر از خونریزی‌های فاشیسم در تاریخ معاصر به ثبت رسانیده است. این رسوائی تمدن و فرهنگ بشری نیست، این تبهکاری سرمایه‌داری استعماری است که کنام خود را از لندن و برلین امروزه به واشنگتن انتقال داده است.

از این غول خون‌آشام پروا کنیم چرا که برای بشر نورنبرگ تازه‌ای میسر نخواهد بود. جنگی که به پیروزی کار یا سرمایه در جهان منجر شود دیگر امکان نخواهد داشت. این پیروزی بدون جنگ میسر تواند بود. ابزارهای زمان و تکنولوژی چهل سال پیش اجازه می‌داد طرف هیتلر سرکوب شود و باقی جهان از نو برپا خیزد. دوران این تاریخ سپری شده است. اکنون باید کوشید تا کشوری به کشور دیگر درسی نیاموزد: باید پرچم صلح و همزیستی را بلند برافراشت و با بیداری خلق‌ها سرمایه‌داری تجاوز-پیشه را مهار و محاصره کرد. این همان درسی است که جمعیت ایرانی هواداران صلح با نشر کتاب ر. نامور نویسنده روشن‌رأی و نامدار ایران به نام «ویتنام از دیدگاه نورنبرگ» به ما می‌دهد. شما هم آن‌را بخوانید و رنج غلط‌های چاپی فراوان کتاب را بر خود هموار کنید. به زحمتش هزار بار می‌ارزد. جهانگیر افکاری

## خاطرات نرودا پابلو نرودا

ترجمه هوشنگ پیرنظر. تهران، آگام، ۱۳۵۹. ۵۲۸ ص. ۴۵۰ ریال.  
پابلو نرودا بی‌شک بزرگترین شاعر معاصر امریکای لاتین است. هر چند که خصلت شعر او، جهان‌بینی او، خوانندگان بی‌شمار و مشتاقش در سراسر جهان، و ترجمه‌های فراوانی که از شعر او شده (حدود سی زبان و در تیراژهای میلیونی)، صفت «شاعر جهانی» به او می‌برازد. نام نرودا در سرزمین ما شهرت بسیار دارد، اما از شعر و زندگی‌اش چندان نمی‌دانیم. ترجمه فارسی کتاب **خاطرات نرودا** به همت هوشنگ پیرنظر فرصتی مغتنم است برای پرداختن بیشتر به او.

شاعری که با نام پابلو نرودایش می‌شناسیم، در ۱۲ ژوئیه ۱۹۰۴، با نام نفتالی ریکاردو ریس باسوالتوا<sup>۱</sup> در شهر پارال<sup>۲</sup> شیلی بدنیا آمد. پدرش خوزه‌دل کارمن ریس، کارمند راه‌آهن و رئیس قطار شن‌کشی بود که به «فرمان بردن و فرمان دادن» خو کرده بود. مادرش، روزا باسوالتوا، یک ماه پس از تولد کودک درگذشت و چیزی نگذشت که زنی دیگر به نام ترینیداد کاندیا - که شاعر او را به‌گونه «فرشته نجات کودکی» خویش می‌ستاید - جای او را گرفت. خانواده از پارال به تموکو، شهری جنوبی با طبیعتی جنگلی و بسیار مرطوب - که باران سنگین آن «همچون آبشاری از قطب... به سوی مرز می‌آید، و... گاهی یک ماه تمام؛ یک سال تمام می‌بارید...»<sup>۳</sup> و برای همیشه در شعر نرودا ماندگار می‌شود - سفر می‌کنند. دوران مدرسه ابتدایی و متوسط شاعر در این شهر و درون این طبیعت رام‌ناشده می‌گذرد. دورانی که به خواندن حریصانه و آشفته می‌گذرد، اولین اشعارش در روزنامه‌های محلی منتشر می‌شود و جوایزی می‌برد. دورانی که با گابریلا-میسترال شاعر و برنده جایزه نوبل، که در دبیرستانی در تموکو درس می‌دهد،

1. Neftali Ricardo Reyes Basoalto

2. Parral

۳. پابلو نرودا. **خاطرات نرودا** ترجمه هوشنگ پیرنظر. (تهران، آگام،

۱۳۶۰). ص. ۱۱

آشنا می‌شود. با او با ادبیات روس آشنا می‌شود، و در روزنامه *مانیانا* بکار می‌پردازد.

نرودا در شانزده سالگی به سانتیاگو - به پایتخت - می‌آید تا در دانشکده تربیت معلم به تحصیل ادامه دهد. زندگی ادبی اش در شیلی دانشجویی و لاابالی‌گرانه است. با اینهمه بین سال‌های ۱۹۲۳-۱۹۲۶ پنج کتاب شعر و نثر - شعر می‌سراید و منتشر می‌کند: *Crepusculario* در ۱۹۲۳، و *بیست غزل عاشقانه و یک غم آهنگ* در ۱۹۲۴. که مجموعه‌هایی هستند سخت ذهنی و پرآمده از تجربه‌های شخصی و درونی. در عین حال قطعاتی از ریلکه را نیز ترجمه می‌کند. اکنون نرودا که در مقام یکی از شاعران جوان شیلی، جا افتاده است. در پی سنتی دیرین باسنتی در سفارتخانه‌ها روانه خارج می‌شود. در ۱۹۲۷ از شیلی به اروپا و سپس به شرق سفر می‌کند. سال‌های ۱۹۲۷-۱۹۳۲ سال‌های زندگی و سیر و سفر او در رانگون، جاوه، کلمبو، سنگاپور، باتاویا و بسیاری کشورهای آسیا و اقیانوسیه است.

پس از بازگشت به شیلی در ۱۹۳۳، ابتدا به بوئنوس آیرس و سپس در ۱۹۳۴ به مادرید می‌رود که در آنجا با استقبال و ستایش نسلی درخشان از شاعران اسپانیایی رو برو می‌شود - شاعرانی چون فدریکو گارسیا لورکا، رافائل آلبرتی، لوئیس سرنودا، میگل ارناندس، مانوئل التولا گیره، خوان رامون خیمه‌نس. به دعوت آنان نشریه *اسب سبز شعر-Caballo verde* (*Para la Poesia*) را سردبیری می‌کند. و هم در آنجا است که اولین و دومین مجموعه *مالدن بوخاک (Residencia en la tierra)* را که با شوق و ستایش رو برو می‌شود، منتشر می‌کند (۱۹۳۵). اشعاری که نتیجه دوران پوچ‌گرایی و پوچ‌اندیشی ذهنی اوست، اما با اینهمه، حتی در ژرفترین اعماق یأس و یواوگی، به جهان خاضع و بردبار رویش‌های گیاهی امید بسته است. نرودا بعدها خود درباره اشعار این دفتر می‌گوید: «کمک نمی‌کنند که زندگی کنی. کمک می‌کنند که بمیری.» و نیز «... نماینده لحظه‌ای مبهم و خطرناک از زندگی من است. شعری است که راه فرار نمی‌گذارد. برای رها شدن از آن تقریباً دوباره متولد شدم... جنگ اسپانیا مرا از حال و هوای نومیدانه [آن] که هرگز نخواهم توانست به اعماقش پی ببرم،

رهانید... یکبار گفتم که اگر قدرت لازم را داشته باشم این کتاب را تحریم می‌کنم... در نمودن این تصور که زندگی باز و فشاری عذاب‌آور و ستمکار است راه اغراق و گزاف می‌رود... شاعر... باید به این فکر کند که شعرش رو به کجا دارد...» یکبار «جوانی سرشار از زندگی خودش را کنار کتاب من کشت... آن صفحه کتاب شعر من که از خون جوانی رنگین شده است باید همه شاعران را به تفکر وادارد...»<sup>۱</sup>

در سال ۱۹۳۶ جنگ داخلی در اسپانیا شعله‌ور می‌شود، فدریکو - گارسیا لورکا کشته می‌شود و رافائل آلبرتی و میگل ارناندس به زندان می‌افتند. این‌ها همه بروی تاثیری شدید می‌گذارد و علی‌رغم تعهدات دیپلوماتیک، بی‌پروا و آشکارا در مبارزات ضد فاشیستی شرکت می‌جوید و به همین دلیل در ۱۹۳۷ به‌شیلی فراخوانده می‌شود. اما بزودی رئیس‌جمهور جدید «دون- پدرو اگیره سردا» او را برای آزاد ساختن جمهوریخواهان اسپانیایی که در زندان‌های فرانسه بودند، و بازآوردن آنان به شیلی، به فرانسه می‌فرستد. در این سفر با نانسی کوئارد آشنا می‌شود و با او نشریه‌ای ادبی منتشر می‌کند. نرودا از ۱۹۳۹ - ۱۹۴۳ با سمت کنسول شیلی در مکزیك بسر می‌برد. دهه ۱۹۳۵-۱۹۴۵ را باید سال‌های سیاسی شدن نرودا شمرد. در این دوران است که نرودا از نظر سیاسی به حزب کمونیست می‌پیوندد و به نمایندگی مجلس سنا برگزیده می‌شود. نیز از نظر ادبی تحولی بزرگ در شعر خود بوجود می‌آورد. تحولی که در مجموعه سومین **Residencia** (۱۹۴۷) سخت بارز است. از این پس او شعر را نه یک مشغولیت خاص نخبگان که بیان مسئولیتی عام و انسانی و خطاب به مردمان ساده می‌شمارد. در سال‌های ۱۹۴۸ و ۱۹۴۹ تعارض میان حزب کمونیست و حکومت جمهوری شیلی به اوج می‌رسد و طبق قانونی که از مجلس می‌گذرد، حزب کمونیست غیر قانونی اعلام و نرودا از سنا اخراج می‌شود، مخفیانه سراسر شیلی را می‌پیماید و به مکزیك و از آنجا به پاریس می‌رود

---

۱. ریتا گیبرت. **هفت صدا از امریکای لاتین**. ترجمه‌نازی عظیمی. (تهران، آگاه، ۱۳۵۷). ص. ۴۵۶-۴۵۷.

و در اولین کنگره جهانی هواداران صلح شرکت می‌کند. به عضویت شورای جهانی صلح درمی‌آید، برای اولین بار به اتحاد شوروی سفر می‌کند و اتحادیه نویسندگان شوروی در مسکو - شهری که عاشقانه از آن سخن می‌گوید - از او تجلیل می‌کند. به لهستان و مجارستان سفر می‌کند و با پل الوار به مکزیك باز می‌گردد. کتاب‌هایش در سراسر جهان، در آلمان، چکسلواکی، چین، دانمارك، مجارستان، ایالات متحده آمریکا، اتحاد شوروی، مکزیك، کوبا، کلمبیا، گواتمالا و آرژانتین ترجمه و منتشر می‌شود. در سال ۱۹۵۰ دفتر شعر همگانی (Canlo general) را منتشر می‌کند. دفتری که از نخستین ثمرات تغییر فکری و روحی اوست.

شعری با ابعاد حماسی که رو به تمامی آمریکای لاتین دارد؛ به حیوانات و گیاهان آن، به فاتحان و به توده‌های آن، به طبیعت، به کوهستان و به جنگل، به تضادهای طبقاتی، و حتی به سیاست جهانی. برای ملاقات با جواهر لعل نهرو به هندوستان می‌رود و اشعارش به زبان‌های هندی، اردو، و بنگالی ترجمه می‌شود. همراه با پیکاسو به دریافت جایزه بین‌المللی صلح نائل می‌شود. ترجمه‌های تازه‌ای از کتاب‌هایش در سوئد، رومانی، اسرائیل، سوریه، هندوستان، لهستان، چکسلواکی، چین، شوروی و آمریکا منتشر می‌شود. و با آنکه چاپ آثارش در شیلی ممنوع است، به گونه نشریات زیر زمینی دست به دست می‌گردد. در ۱۹۵۳ پس از رفع حکم توقیف به شیلی باز می‌گردد. هم در این سال است که جایزه صلح استالین (لنین امروز) به او تعلق می‌گیرد. در سال ۱۹۵۵ مجموعه‌ای از آثارش به عربی و فارسی ترجمه می‌شود. و همچنان در شیلی و بیرون از شیلی به کار ادبی و سیاسی خود ادامه می‌دهد. در چندین کنگره کلوب PEN، و صلح بین‌المللی شرکت می‌کند، مجلات ادبی و سیاسی منتشر می‌کند و شعر می‌گوید، تا در سال ۱۹۷۰ از طرف حزب کمونیست شیلی به نامزدی ریاست جمهوری انتخاب می‌شود. اما به نفع سالوادور آلینده، کنار می‌رود. و از طرف حکومت آلینده به سمت سفیر شیلی روانه پاریس می‌شود. و هم در آنجا به دریافت جایزه نوبل در ادبیات نائل می‌شود. در ۱۹۷۲ بیماری او را به شیلی باز می‌گرداند و سال بعد، دوازده روز پس از کودتای خونین شیلی و مرگ



آلینده از پای در می‌آید. جهان از شنیدن خبر غارت و چپاول وحشیانه خانه نرودا در شب زنده‌داری عزایش در حیرتی عمیق فرو می‌رود (۱۹۷۳). نرودا که همواره شاعری پرکار بود جز آنچه بر شمردیم، کتاب‌های زیر را منتشر کرده است: *صد ترانه عاشقانه* (Cien sonetos de amor) (۱۹۵۹)، *Contos Ceremoniales* (۱۹۶۱)، *Cancion de gesta* (۱۹۶۰)، *Las Piedras de Chile* (۱۹۶۱)، *Todo el amor* (۱۹۵۳)، *Estravagario* (۱۹۵۸)، *plenos Poderes* (۱۹۶۲)، *Viajes* (مجموعهٔ سخنرانی‌ها، ۱۹۵۵)، *Tercer Libros de las odas* (۱۹۵۷)، *Navegaciones y regresos* (۱۹۵۹)، *Espana en el-* (۱۹۳۹)، *corazon* (۱۹۳۹)، *Chile os acog* (۱۹۴۹)، *Dulce Patria* (۱۹۵۴)، *Macchu Picchu* (۱۹۶۴)، *Memorial de Isla Negra* (۱۹۵۲)، *elementales* (۱۹۶۵)، *Comiendo en Hungaria* (۱۹۶۴)، ترجمه *رومنو و ژولیت* (۱۹۶۴)، له همزمان به پنج زبان ترجمه شد). نمایشنامه *خشم و مرگ خواکین مورتیا* (۱۹۶۶)، *پایان جهان* (*Fin du mundo*) (۱۹۶۹)، *شمشیر شعله‌ور* (*La espada encendia*) (۱۹۷۰)، *Las Piedras del cielo* (۱۹۷۰)، *Geografia infructuosa* (۱۹۷۲)، *Memoirs*: خاطرات (۱۹۷۲)، *Incitacion al Nixonicidio y apabanza de la -* (۱۹۷۲)، *revolucion chilena* (۱۹۷۳). دربارهٔ شعر و زندگی او مقالات و کتاب‌های بسیار نوشته شده که در اینجا به مهمترین آن‌ها اشاره می‌رود: *Ser y morir* - تألیف امیر رودریگز مونه‌گال (۱۹۶۶)، *en Pablo Neruda* نوشتهٔ هرنان لویولا (۱۹۶۷)، شعر *وشیوهٔ پابلو نرودا* نوشتهٔ آمادو آلونسو (۱۹۴۰). *پابلو نرودا* نوشتهٔ ماریو خورخه ده للیس (۱۹۵۷)، *نقدی بر پابلو نرودا* (۱۹۵۷) و بسی خاطرات و شرح حال‌های فراوان دیگر.

\*\*\*

برای آشنایی عمیقتر با شعر و شخصیت نرودا پیشنهاد می‌کنیم اگر

نظری بر فضا و زمان ادبی دوران او بیفکنیم. سال‌های بین ۱۸۸۰ تا ۱۹۲۰، هنگام و هنگامه اعتلا و انحطاط مدرنیسم (Modernismo) است. مدرنیسم مکتبی است در ادب و خاصه شعر اسپانیایی که روبن داریو (۱۸۶۷-۱۹۱۶) شاعر نیکاراگوئه‌ای پیش‌آور و پیش‌گام آن بود و هم او این نام را بر آن نهاد. مدرنیسم در زمانه‌ای زاده شد که رمانتیسم به ورطه بی‌بند و باری و شلختگی و بی‌ذوقی درافتاده بود. از اینرو مدرنیسم، علی‌رغم و علیه رمانتیسم، و با بکارگرفتن فنون و صنایع ظریف و دشوار و ملهم از سمبولیسم و پارناسیسم فرانسوی، و نیز با تکیه بر سنت فرهنگ غنی ادب اسپانیایی، قد برافراشت. مدرنیسم، برخلاف رمانتیسم بی‌ذوق و بورژوازی آن دوران، با پرچم هنرآرمانی و جهانی در دست و شور نمونه‌های اعلای اشرافیت فرهنگی و جهان‌بینی یونانی - لاتینی در سر (که تا حدی نیز از ترجمه‌های فرانسوی رنگ داشت)، مدافع هنر برای هنر بود. شاعران مدرنیست بر آن بودند تا با فرهنگ ادبی جهانی و کمال‌تکنیکی (کلامی، عروضی و تصویری) به خود تشخص بخشند. و این اعتلای فکری و کلامی خود را در خدمت بیان‌های شخصی و عاطفی، حساسیت‌های شدید، و ذهن‌گرایی‌های خودبینانه، گرایش به نادر و نامعمول و ایده‌آل و مصنوع، و فرار از واقعیت‌های زمانی و مکانی خود بکار می‌بردند. چنین بود که مدرنیسم، چونان همزادان فرانسوی خود - سمبولیسم و پارناسیسم - به ناشناخته‌ها و نایافته‌ها کشیده شد، و موضوع‌ها و مضامینی چون تن و هوس، غایت زندگی و مرگ، تقدیر و عدم، و از همه بالاتر، زیبایی آن را تغذیه می‌کرد. نزد مدرنیست‌ها، تجربه شاعرانه، از نوع تجربه مذهبی بود. و البته اینهمه به آنجا می‌کشید که شاعران مدرنیست خود را جدا از جامعه - که به زندگی روزمره تعلق داشت و از ارزش‌های جاودانی آنان بی‌خبر بود - بدانند و از همین‌رو در بکارگرفتن سمبول‌ها و واژگان نو و دور از ذهن و زبان می‌کوشیدند.

با اینهمه وقایعی در کار بود که سبب شد مدرنیسم، به سبب همین ویژگی‌ها، تضعیف و سرانجام فراموش شود. از آن جمله بود جنگ‌های کوبا (۱۸۹۸) و ماجرای پاناما (۱۹۰۳) که روبن داریو را به وجود خطر سر-

زمین انگلیسی‌زبان پروتستان مذهب شمالی متوجه کرد و از این‌رو کوشید تا با رواج وحدت دینی - زبانی جبهه امریکای لاتین را علیه خطر امریکای شمالی بوجود آورد - همان نگرشی که بعدها ساده‌اندیشانه به «قاره نو-گرایی» (Mundonovismo) یا بازگشت به امریکا مشهور شد.

و در کنار این تحولات که درون امریکای لاتین رخ می‌داد، در اروپا فاجعه جنگ اول جریان داشت که بسیاری از امریکائیان و غیر امریکائیان را بر سر ماهیت پیشگامی فرهنگی پاریس و برلن به سؤال برمی‌انگیخت و این نیز سبب شد تا پایه‌های مدرنیسم - که افسانه فرهنگ بی‌بدیل و نمونه و مسلط اروپا را اساس خود نهاده بود - به لرزه درآید. بحران فلسفی و ادبی در اروپا در جامه مکتب‌هایی چون کوبیسم، فوتوریسم، دادائیسم، اولترائیسم، کره‌آسیونیسم، و بالاخره سوررئالیسم بروز کرد. و در شعر نیز همین مکتب‌ها در مقابل مکاتب سمبولیسم و دکادانس - همزادان اروپایی مدرنیسم - شوریدند. و در چنین بحران و بلوای ادبیات غربی مدرن بود که نرودا در ۱۹۲۵ وارد سانتیاگو شد.

\* \* \*

نرودا با انبانی پر از خواننده‌های پراکنده و فراوان احساساتی، رمانتیک، ماجراجویانه، رئالیسم روان‌شناسی و جنسی، مدرنیستی و نیز متأثر و سرشار از حال و هوای جنوب شیلی - که همیشه در سراسر شوش ماندگار ماند - پا به میدان می‌گذارد. در سانتیاگو باز و باز می‌خواند. اما این بار به ادبیات اصیل رومی آورد. با شعر فرانسه تماس مستقیم می‌یابد، و در عین حال به آثار مدرنیست‌های بزرگ و دست اول روی می‌آورد. اولین آثار جوانی او از نظر زبان، شعر و مضمون سخت متأثر از مکتب مدرنیسم است. با اینهمه حتی در این اشعار نیز، نرودا به بازتاب‌های درون خود گوش می‌دهد. و در همه احوال و با تمام حواس خود - با چشم و گوش و دست و دهان و بینی و بدن - مراقب ایستاده و نگران واقعات جهان گرداگرد خویش است. جهان ماده‌ها و عناصر، نه جهان آرمانی افسانه‌ای مدرنیسم. شعر نرودا با توجه به این جهان رفته رفته با اشعار پیشینش تفاوت می‌یابد و از این طریق

است که بتدریج از جهان مدرنیست‌ها فاصله می‌گیرد و تمامی هستی و شعر خود را به‌شور ناشی از جهانی از اشیاء واقعی - چه اشرافی و چه پست، و در هر شکل و شیوه - تسلیم می‌کند، به همه آنچه مدرنیست‌ها بدان «غیر شاعرانه» و «ضد شاعرانه» می‌گفتند: به‌شعر غیر ناب.

فضای پس از جنگ بر نرودا نیز بی‌تأثیر نیست. او نیز در پی تفکر دوران خود، به شعر همچون نوعی «رهايش روانی» و «خرد ستیزی» می‌نگرد. خردی که جنگ را، و قیدها و بندها و اخلاق را می‌آفریند. نرودا نیز به سهم خود می‌کوشد تا از قوانین عقل دوری‌گزیند و از طریق شهودی و بی‌واسطه، و نه منطقی و تحلیلی، به درک اشیاء، مفاهیم، و عواطف دست یابد. اینک شعر او متعهد به ارضای نیازهای عاطفی است، نه عقلی. و واسطه آن نیز ادبیاتی است که از راه خود جوشی‌ها و انفجارها و الهام‌های بی‌دوام به دریافت‌های عاطفی ناخودآگاه دست می‌یابد. و شک نیست که چنین شعری محکوم به انزوا است. چرا که این بیان در انحصار شخص شاعر است و برخوردارنده است که بی‌چون و چرا آن را بپذیرد و در روال و راه شاعر حرکت کند تا بتواند نقبی به‌هزارتوی روان شاعر بزند.

دوران سرایش *Residencia* های ۱ و ۲، نیز دوران اعتلای سور - رئالیسم است که بر زبان شاعرانه نرودا تأثیر می‌گذارد. سور رئالیست‌ها بر اهمیت خواب و رویا و بازی اندیشه و خیال ارج می‌نهادند و می‌کوشیدند تا به کمک خود انگیزختگی و خودکاو‌ی روان، به عمل تفکر ناب، بری از آرایش‌ها و منع‌های منطق و اخلاق و زیبایی‌شناسی، دست یابند. و اینهمه را از طریق تداعی آزاد تصاویر و تخیل، بکارگیری تداعی‌های ذهنی و شنای و اوهام و رویاهای خود بخودی بدست می‌آوردند - عناصری که در دو مجموعه *Residencia* کاملاً مشهود است. اما نرودا، با همه علاقه‌ای که به ناخودآگاه می‌ورزد و گرچه در جست و جوی واقعیتی مطلق (ابر-واقعیت = سوررئال) است، باز و همچنان، همان ماده‌گرای طبیعت پرست است. که ماده را سرچشمه زایش می‌داند. و از همین روست که، در جهان فروپاشیده‌ای که خود شاهد صادق آن است، نجات را نه در متافیزیک سور-رئالیستی، که در مجموعه و منظومه اشیاء فیزیکی می‌یابد.

اگر هندسه اقلیدس و جاذبه نیوتن کهنه شده‌اند چه باك. خطوط و جاذبه همچنان وجود دارد. هنوز سیب رسیده از درخت فرو می‌افتد و ساقه کرفس بر خط رشد خود در فضا بالا می‌رود. از این‌رو شعر نرودا با همه غربت و تنهایی که دارد؛ اما سرانجام راه خود را به سوی زندگی و شادی می‌گشاید. چرا که گیاه و خاک و ماده، گرچه فارغ از قوانین عقل و دانش است، اما سرچشمه زندگی است.

در این سال‌هاست که نرودا به نقص فلسفه خرد ستیزی و باورهای فلسفی و ادبی خود پی می‌برد. زیرا که نیروهای غریزی رها شده همچنان که می‌توانند سودبخش و خلاق باشند، درنده و پلید نیز می‌توانند بود. در این باره نرودا خود می‌گوید: «جهان دگر شده است، و شعر من نیز». نرودا بینش تازه‌ای را از زندگی، و از شعر - و همچنان هم پیمان با ماده و تن و طبیعت - آغاز می‌کند.

\* \* \*

آنچه سبب این استحالته بزرگ و یکباره در زندگی و شعر نرودا شد، آتش جنگ داخلی اسپانیا (۱۹۳۶-۱۹۳۹) بود که هم‌زمان و یاران او را در خود سوزاند و رگه‌هایی از تجربه را که تا آن زمان بر او ناشناخته بود، عیان ساخت و او را بر آن داشت که ورای جهان اشیاء مادی، مانده عشق و برادری انسانی را بجوید.

نرودا دیگر آن وجود فارغ و جدا بافته نیست، بلکه با جهان پیوندی تازه یافته است. پیوندی که برخلاف گذشته به جریان کور تقدیر و طبیعت جهان کاری ندارد. بلکه از سر اراده و آگاهی و با انسان‌هاست اگر در گذشته غرایز بودند که به او توان می‌دادند تا «آنچه را که از هستی تلف شده‌ام بجا مانده تاب آورم» اکنون اراده اوست که توقعاتی بزرگ از او طلب دارد. نرودا با بیرون آمدن از سایه‌های گذشته، قلبی دیگر شده به جهان عرضه کرد. منع ادراک تازه‌ای شد که با بشریت ستمکش و صف‌آراسته پیوندی سخت محکم داشت.

با این استحالته فکری، شعر و شیوه نرودا نیز تحولی بزرگ می‌یابد. پیش از این، نرودا شاعر تجربه‌های فوری بود که می‌کوشید با یک حرکت

شدید تمامی حساسیت و هوش خود را بر دایره بریزد. و در این هنگامه سرایش، در این تلاش دردناک بودن و سرودن، شکی در فداکردن شعور و آگاهی نداشت. اما اکنون فراتر از هرچیز درجست و جوی رابطه بود. در جستجوی رها کردن هرآنچه میان او خواننده و شنونده‌اش فشار و فاصله ایجاد کند. شعر او به حد معانی متداول فرودمی‌آید و زبانش روشن و آشکار می‌شود. در این رفاقت تازه با انسان و زحمتکشانش و ستمدیدگان، آرزوی نرودا آن است که همه را بفهمد و همه او را بفهمند. دفتر شعر همگان (۱۹۵۰) آئینه روشن این شیوه شاعرانه است. اینک می‌گوید:

«... شعر من برای حبس در کتابها

یا برای نازدانگان نیک‌بخت نیست.

شعر من برای مردمان خوش‌نشین ساده‌ایست

که جان به آب و ماهتاب بسته‌اند

به پایه‌های استوار نظم

به مدرسه، به نان، شراب

به زخمه‌های تار

بر هرچه می‌تراود از بساط کار...»

می‌خواهد که شعرش

«... کارآمد و مفید

همچون فلز و غله

- که درانتظار خیش

همچون تمامی ابزارهای کار...»

باشد، در پی سادگی است:

«... ای سادگی

با من باش

در تولد تازه‌ام

مرا یاری بخش

و آواز خروشان حقیقت و پاکی را

همچون زلال پیروزی

بازم بیاموز...»

هستی خود را به هستی دیگران پیوند می‌زند و به میان مردم می‌رود:

«... هر روز چیزی نو می‌آموزم

سرم را که شانه می‌زنم

به همان می‌اندیشم که تو می‌اندیشی

چون تو راه می‌روم

چون تو می‌خورم

معشوقم را چون تو در آغوش می‌گیرم

و پس آنگاه

در فراگیری دانایی

و برابری همه چیزها

شعرم را

با زندگی تو و با زندگی خویش

می‌سرایم...»

آری، شعر در چشم نرودا نوعی رابطه است. عملی اجتماعی است، کاری مفید و عملی است. «ابزار» «حقیقت و اخلاق» است. نرودا برای شعرش قید و حد قائل می‌شود و آن را تحت قاعده عقل و اراده درمی‌آورد. همین سهولت و سادگی در عین حال ممتنع است که سبب شده است تا بعضی منتقدان شعر او را متهم به شعارگونه و سیاست‌زده بودن کرده‌اند - که در واقع این هردو نیز هست. چرا که او امریکای لاتین را - و جهان را - عرصه نبرد دائمی دو نوع از انسان می‌داند. انسان‌هایی همبسته و متحد و دلبسته به خاك و سرزمین خویش در برابر مردان خشن و درنده‌خو که می‌خواهند به سرزمین آنان تجاوز کنند و از آن‌ها بهره برکشند. و نرودا می‌داند و پیش‌بینی می‌کند که این نبرد سرانجام به نفع گروه اول پایان خواهد یافت. با توجه به اهمیت شعر نرودا و شوق و شمار بی‌حد خوانندگان او شك نیست که نرودا و شعرش از مهمترین تهیج‌کنندگان و برانگیزندگان عقیدتی، سیاسی و انقلابی توده‌های مستضعف امریکای لاتین و نیز جهان

است. اما تنها چنین برخورد و برداشتی از شعر نرودا داشتن، جز ساده‌اندیشی یا تجاهل نیست.

با شعر نرودا باید به مثابه يك جهان‌بینی روبرو شد. در چشم نرودا آنچه مسلم - و شایسته عشق‌ورزی است - روند آفرینش، واقعیت، و زندگی است. نرودا ستایشگر زندگی و معتقد به پیروزی زندگی بر مرگ، مرگ شخصی است. در چشم نرودا هستی همه مواد و ذرات و اشیاء و طبیعت - خاک و آب و گیاه و حیوان و خورشید و آسمان - به هم و به ما پیوسته است. و این همه یاران و رفیقان و آموزگاران ما در خود از نو آفریده می‌شویم (تجربه‌ای که نرودا خود به آن دست یافت)، و در این تولد تازه دامان مادری دیگر - جهان هستی - را کشف می‌کنیم. «من دست می‌کنم و خاک را بر می‌دارم و با خاک یکی می‌شوم.» و این هستی ما تنها از طریق عشق، و از راه «زندگی بی‌پایان بر بال‌های زمین» است که وجود دارد. چنین است که تنها يك زندگی و يك مرگ وجود دارد: نه زندگی من و تو، که زندگی همه موجودات و اشیاء سوسمار، گلبرگ، نیلوفر آبی، خزه‌های سیاه‌رنگی که با باران سبز می‌شوند، و شب سیاه که خونس در رگ‌های ما جاریست و مردگان که با صدای ما حرف می‌زنند. و این حس ستایش و تجلیل از ماده و جهان در تمامی آثار نرودا، از آغاز تا انجام، ناآگاه و آگاه، وجود دارد. خود او می‌گوید که حقایقی که بعدها بر او مکشوف شد، حتی در کودکی نیز به طرزی غریزی بر او معلوم بود: «طبیعت تموکو چون شرابی گیرا در سرم می‌فرو رفت. در آن زمان تازه ده‌ساله بودم. اما مدت‌ها بود که شاعر بودم.» مستی او از خاک و از طبیعت است و نیز از عشق او به انسانیت، به زندگی و به شعر. نرودا شاعری است که هیچ چیز را از خود دریغ نکرده است. حرام و ناروا در مذهب او وجود ندارد. او شاعری همه چیز خوار است. شاعر «گوشت و خون و استخوان». این است دید نرودایی از جهان.

\*\*\*

کتاب **خاطرات**، نثری شاعرانه است که در آن نرودا زندگی خود را نه بر سیرت و سان شرح حال نویسی که به شیوه شاعر شرح می‌دهد.



«آنچه سرگذشت نویسنده بیاد می‌آورد، با آنچه شاعر بیاد می‌آورد یکی نیست. اولی شاید کمتر زندگی کرده باشد، اما از زندگی بیشتر عکس گرفته است»، و با توجهی خاص به جزئیات، آن را برای ما باز می‌آفریند.

اما شاعر ما را به تالاری از اشباح رهنمون می‌شود که با آتش و ظلمت زمانه او لرزان است.<sup>۱</sup> در واقع نرودا این کتاب را ننوشته است، آن را سروده است. نظم وقایع در این کتاب با آنکه سیر زندگی شاعر را در طول زمان نشان می‌دهد اما به گفته خود او تاریخ نگارانه نیست. خاطرات، خاطره‌وار، و تنها آن‌ها که درخشان و بیاد ماندنی‌اند و جان و دل شاعر را سوده و خراشیده‌اند، بی‌رعایت هیچ نظم و قید روز شمارانه، سر می‌رسند. و گاه در میان آن‌ها قطعات شعر گونه‌ای نیز می‌آید که گرچه ربطی به خاطرات و وقایع عمر ندارد، اما از حال و هوای زندگی او خبر می‌دهد. با اینهمه **خاطرات نرودا** کتابی است واقعی و عینی.

**خاطرات چنان واقعی است که می‌توان آن را سرایش تاریخ و جغرافیای معاصر دانست.** در این کتاب از شرایط فرهنگی و اجتماعی زمانه و سرزمین نرودا، سبک‌ها و سلیقه‌های رایج، حوادث مهم جهان و نیز حوادث جزئی و خصوصی زندگی او و تاثیر آن‌همه بر شعر او آگاه می‌شویم. با قهرمانان کتاب او - که اکثرشان را می‌شناسیم یا دست کم نامشان را شنیده‌ایم. به نحوی عینی و ملموس آشنا می‌شویم: مشاهیری چون نهره، مائو، چه گوارا، کاسترو، گاندی، استالین و آلبنده. و هنرمندان و شاعرانی که دوستانش بودند: الوار، آراگون، لورکا، میگل ارناندس، رافائل آلبرتی، پیکاسو، ریورا، ارنبورگ، سیمونوف، یفتوشنکو، گابریلامیسترال، و بسیاری دیگر. و با اینهمه انسان‌های گمنامی که در زندگی و ذهن او جا و خاطره‌ای درخشان اشغال کرده‌اند کم نیستند، که گاه شرح ماجراهای نرودا با آنان شیرین‌تر و شنیدنی‌تر است. در عین حال از نظریات او نسبت به بسیاران نویسنده‌گان و هنرمندان آگاه می‌شویم: پروست و سزارفرانک، تولستوی و

۱. ترجمه از متن انگلیسی کتاب **خاطرات نرودا**:

Pablo Neruda Memoirs. Translated From the Spanish by  
Hardie St. Martin: (London, Condore book, 1977).

داستایفسکی و چخوف، هوگو، روبن داریو، دی. اچ، لارنس... در کتاب **خاطرات** جاذبه مکان‌ها سهمی اساسی دارد. نرودا در این کتاب با احساسات مختلف از کشورهای فراوانی که دیده است، سخن می‌گوید. به اتحادشوروی عشق می‌ورزد، خاصه به شهر مسکو، که در کوی‌هایش بهترین دوستانش چون ایلیا ارنبورگ و سیمونوف خانه دارند. از چین که در سه نوبت: پیش از انقلاب، ابتدای انقلاب، و پس از انقلاب فرهنگی به آن سفر کرده است، با دیدی واقعی و نقادانه و با لحنی که از ستایش به طنزی تلخ و دریغناک و سرانجام مرثیه‌ای از پایان کار دوستان شاعر انقلابی‌اش سیانوامی و آی‌چینگ می‌رسد، سخن می‌گوید. هند را با همه ضعف‌ها و مشکلاتش می‌ستاید، از اسپانیا با عشق و درد و دریغ یاد می‌کند و از فرانسه یادگارهای بسیار دارد. با اینهمه گرچه نوع حکومت این کشورها بر حس و عاطفه او نسبت به آن‌ها مؤثر است اما از نقش عامل قوی دیگری نباید غافل شد: عشق او به یارانی که در این شهرها می‌شناخته. شهرهایی گاه ظالم و پیمان‌شکن و بی‌رحم و گه‌قدردان و وفاشناس و مهربان. در این کتاب بار دیگر نرودای همیشه شاعر - و عاشق - را باز می‌یابیم که زندگی و عشق خود را بر مبنای شعرش، پیش می‌برد. باشعرش عشق می‌ورزد، زندگی می‌کند، و می‌میرد. مراحل مختلف عمر او را شاهدیم که با شعرش پیش می‌رود. به گفته خود او: «هیچ‌کس مرحله به مرحله زندگی نمی‌کند، کسی نمی‌اند که هر مرحله کی آغاز می‌شود و کی پایان می‌یابد. اگر در شعر من فضیلتی هست، همانا زنده بودن آن است. شعر من زنده است و از بدن خودم جان می‌گیرد. وقتی بچه بودم، شعرم بچگانه بود. در جوانی، جوان بود. در نامرادی یأس‌آلود، و در مبارزات اجتماعی گستاخ و مهاجم می‌شد. شعر امروزیم آمیزه‌ای از همه این‌هاست که ممکن است در آن واحد کودکانه، تهاجمی، و یأس‌آلود باشد... شعر من از ضرورتی درونی برخاسته است...»<sup>۱</sup> و چنین است که شعر نرودا به اعماق زندگی نفوذ می‌کند. چرا که از عمق زندگی‌های رنگارنگ و سرشار او برآمده است.

۱. ریتا گیبرت. **هفت صد**. ص ۴۵۶.

**خاطرات** همچنین شرح عشق‌های نروداست. عشق او به طبیعت و جهان؛ به کتاب و به شعر، و به صلح جهانی و کمونیسم. نرودا در عرصه سیاست از طریق عشق به انسان، و نیز از رنج عمیقی که شهادت دوستانش در اسپانیا - و مهمتر از همه، لورکا و ارناندس - و نیز جنگ و ستم و بهره‌کشی از انسان، بر او نهاد، به آرمان کمونیسم دست یافت و بدان اعتقادی راسخ بست نرودا دریافت که: «امروز از نقطه نظر سیاسی یا باید کمونیست بود، یا ضد کمونیست. بقیه مرام‌ها [ی آنارشیستی] محکوم به زوالند»<sup>۱</sup> و خود راه کمونیسم را برگزید. پر خطرترین راه را: «سالهاست که عضو حزب شده‌ام. . . خوشبختم. . . کمونیست‌ها خانواده خوشبختی هستند. . . پوست کلفت و دل نازک‌اند. . . همه جا شلاق می‌خورند. . . شلاق‌های مخصوص کمونیست‌ها. . . زنده باد روح پرستان، شاه پرستان، منحرفان و تبه‌کاران از هر ایل و تبار. . . زنده باد فلسفه باضافه پرده دودناکش و منهای استن و استخوانش. . . زنده باد سگی که پارس می‌کند و گاز هم می‌گیرد. . . زنده باد طالع بینان هرزه، هرزه نگاری، سگ صفتی، زنده باد میگو، زنده باد همه بجز کمونیست‌ها. . . زنده باد کمربند عفت، زنده باد محافظه‌کارانی که پانصد سال است پاهای متعفن ایدئولوژیست خود را نشسته‌اند. . . زنده باد شپش فقرا، زنده باد سفر مجانی با نشئه افیون، آنارشیزم - سرمایه‌داری، «ریکله»، «آندره ژید» و «کوریدون» کوچولوی نازش، زنده باد همه فرقه‌های درویشی. . . همه چیز مجاز است. . . همه قهرمانند. . . همه روزنامه‌ها باید منتشر شوند. . . همه‌شان را می‌شود منتشر کرد بجز روزنامه کمونیست‌ها را. . . بگذار همه سیاستمداران درسانتادومنیکو چون پرندگان آزاد باشند. . . بگذار همه‌شان سال مرگ «تروخیلوی» خونخوار را جشن بگیرند، بجز آن‌ها که سخت‌ترین مبارزه را با او کردند. . . زنده باد کارناوال، آخرین روزهای کارناوال. . . صورتک برای همه داریم. . . صورتک ایده‌آلیست‌های مسیحی، صورتک خانم‌های نیک نفس گیس سفید و مدیره بنگاه‌های خیریه. . . اما حواستان باشد، کمونیست‌ها راراه ندهید. . .

۱. همان. ص. ۴۳۰.

دروازه‌ها را محکم ببندید... نکند اشتباه کنید... اینان هیچ حقی ندارند...  
 بیایید به ذهنیت، به جوهر انسان، به جوهر جوهرپیردازیم... اینطوری همه  
 خوشبخت می‌شویم... ما آزادی داریم... آزادی عالی است... کمونیست به  
 آزادی احترام نمی‌گذارد، نمی‌داند آزادی چیست... آزادی برای پرداختن به  
 جوهر و ذات... سال‌های اخیر اینگونه گذشت... موسیقی جاز درآمد، روح از  
 راه رسید، در معرکه نقاشی آبستره دست و پا زدیم، جنگ مغلوبه‌شد و همه‌مان  
 را کشت... این طرف همه چیز سر جای خود ماند... یا نماند؟ پس از  
 آنهمه سخنرانی‌ها درباره روح و آنهمه شلاق برفرق سرها باز یک جای کار  
 خراب بود... خیلی خراب... حساب‌ها اشتباه درآمد... مردم متشکل  
 شدند... جنگ‌های چریکی و اعتصاب‌ها ادامه یافت... کوبا و شیلی آزاد  
 شدند... مردان و زنان بیشمار سرود «انترناسیونال» را خواندند... عجیب  
 است... نو می‌دکنده است... اکنون آن را به چینی و بلغاری و به اسپانیایی  
 امریکای لاتین می‌خوانند... باید فوراً کاری کرد... باید جلوی او را گرفت...  
 باید هرچه بیشتر از روح سخن برانیم... و سرود ستایش دنیای آزاد را  
 بیشتر بخوانیم... تازیانه و دلار بیشتر نثار کنیم... این وضع نباید ادامه  
 یابد... میان آزادی نثار تازیانه و وحشت گرمان آرسی نیگاس... و اینک  
 کوبا... در میان نیمکره ما، در میان سیب ما، این ریشوها که همه یک سرود  
 را می‌خوانند... و مسیح به چه درد ما می‌خورد؟... کشیش‌ها به چه درد  
 ما رسیده‌اند...؟ دیگر به کسی اعتماد نداریم... حتی به کشیش‌ها... دلشان  
 با ما یکی نیست... نمی‌بینید سهام ما در بازار به چه سرعت تنزل می‌کند...  
 در عین حال انسان به منظومه شمسی راه می‌یابد... جای کفش‌های او روی  
 ماه می‌ماند... همه چیز در راه تغییر می‌کوشد، مگر نظام‌های پوسیده...  
 تخم این نظام‌های پوسیده در تار عنکبوت‌های بیکران قرون وسطی پاشیده  
 شده بود... تار عنکبوت‌های محکم‌تر از فولاد... ولی هنوز هستند مردمی  
 که به تغییر ایمان دارند، که تغییر داده‌اند، که از تغییر کار کشیده‌اند...  
 که سبب شده‌اند تغییر گل بدهد... آفرین!... هیچکس نمی‌تواند بهار را

۱. German Arcinlegas (۱۹۰۶-). تاریخ‌نگار کلمه‌پویایی.

به عقب بیندازد.»<sup>۱</sup>

اهمیت کتاب **خاطرات** در جامعهٔ روشنفکری ما، به سبب شباهت - هایش، چه بسا بیش از جوامع دیگری چون اروپا و امریکای شمالی باشد. آنگاه که نرودا به شرح جامعهٔ فرهنگی و روشنفکری زمان خود در امریکای لاتین می‌پردازد. گله‌هایش از تنگ نظری‌ها، عناد و عداوت‌ها، و بغض و غرض‌های شخصی حقیر که با نام نقدهای ادبی و تحلیلی و در واقع برای تهمت و افترا و دشنام‌گویی به اوست چه بسا نمونه‌هایی را که در محیط روشنفکری ایران ما تداعی می‌کند، و بی‌شک شناخت و عبرت‌آموزی از آن‌ها در عرصه روشنفکری و سیاسی جامعه امروز ما رهگشا و رهنمای خوبی می‌تواند باشد. و البته نرودا پاسخ به این‌گونه رفتار را نیز «نروداوار» به ما تجویز کرده است: سکوت. چرا که «اگر می‌خواستم جوابشان را بدهم وقتی برای نوشتن برآیم نمی‌ماند.»

اما مهمترین گروهی که باید کتاب را بخوانند شاعران مایند. کتاب **خاطرات** را باید کتاب راهنما و دستورالعمل شاعران دانست. در این کتاب با موجودی دیگر به نام شاعر، با ویژگی‌هایی دیگر، آشنا می‌شویم. شاعری که نه فقط در کنار مردم که میان مردم است. شاعرانی که در جنگ شرکت می‌کنند و کشته می‌شوند، شاعرانی که به دنبال توده‌ها می‌روند و شعرشان را برای آنان در کارخانه و مزرعه و خیابان می‌سرایند و می‌خوانند. شاعرانی که لذت و رفتن به کلمات زیبا و ظریف و غوطه زدن در بحور عروض و اوزان و قافیه اندیشی را به کناری می‌نهند و عاشقانه و عریان به دریای پر خروش خلق دل می‌سپارند، شاعرانی که ثابت کرده‌اند می‌شود «... دربارهٔ هر موضوعی، هر آنچه جامعه در کلیت خود نیاز دارد [شعر گفت]... شاعر می‌تواند برای یک دانشگاه یا اتحادیه کارگری یا کارگران ماهر و صاحبان حرفه شعر بگوید... الهام غیبی و رابطهٔ شاعر با خدا اختراعی است منشعب از سود شخصی. چه بسا شاعر در آن هنگام که به شدت دستخوش انگیزهٔ آفرینش است، بر اثر [خوانده‌ها] ضرورت‌های گوناگون

---

۱. پابلو نرودا **خاطرات**. با دستکاری‌هایی در متن فارسی. ص. ۵۰۱-۵۰۲.

اثری بیافریند که بخشی از آن عاریتی باشد...»،<sup>۱</sup> شاعرانی که از قلم ابزار «کار» می‌سازند و «شاعری» را حرفه و «فن»ی شریف می‌دانند که اعتلایش با اعتلای هستی شاعر و شنونده هم‌نواست. بخش «پیشه‌ای به نام شعر» از مهمترین قسمت‌های این کتاب است که خواننده را با شعر و شخصیت نرودا پیش از پیش آشنا می‌سازد.

و سرانجام کتاب **خاطرات**، بالاتر از هر چیز نشانگر زندگی يك انسان است. انسانی که با همه هستی خویش زنده است. که زندگی را حس می‌کند، می‌آشامد، می‌گوارد، می‌شناسد، و می‌سراید. انسانی که هیچ يك از نعمت‌های زندگی را از دست نمی‌دهد و شاد بودن را حق طبیعی خود می‌داند. با همه حواس و شعور خود زندگی را - جهان و طبیعت و شعر و سیاست و مردم و هیمن و امریکای لاتین را - عشق را - در خود جای می‌دهد، می‌پروراند، و باز می‌تاباند. نرودا چنین شاعری است، و از آن برتر، چنین انسانی است. و چنین است که **خاطرات**، به اعتباری تاریخ و گذشته نیست. بل تمامی هستی و حال است. هستی و حال نویسنده‌ای که تا سه روز پیش از مرگش سرگرم نوشتن این کتاب بوده و گرچه چند سالی از مرگش می‌گذرد اما هنوز بوی زندگیش تمامی فضای کتابش را پر کرده است. گویی که به گفته خودش قلمش «به خون تنش نزدیکتر بوده است تا به جوهر».

\* \* \*

ترجمه کتاب **خاطرات نرودا** کاری است سهل‌ممتنع و در نتیجه بزرگ و شجاعانه، که به همت آقای هوشنگ پیر نظر انجام یافته است. ترجمه در اکثر مواقع روان و گویاست. اما متأسفانه در مواردی چند از رساندن معنا، یا فارسی مصطلح نویسی، در مانده است. دیگر آنکه در تنظیم کتاب نوعی شتابزدگی به چشم می‌خورد. مانند آنکه مترجم بعضی کلمات را عیناً و ترجمه ناکرده رها کرده است. و یا در ترجمه بعضی کلمات دقت لازم را نکرده است. و یا تلفظ و املاي بعضی نام‌ها یکدست نیست که

---

۱. همان کتاب ص. ۳۹۸.

برای گریز از اطناب از آوردن نمونه‌ها در می‌گذریم. نیز، اگر مترجم برای اعلام ناآشنا توضیحاتی در پانویس می‌داد بیقین کتاب مفیدتر می‌شد. خاصه اگر کرونولوژی پایانی کتاب - که خود مکملی بر **خاطرات** و شرح کاملی از جزئیات زندگی نروداست - ترجمه و کتاب بافهرستی از اعلام همراه می‌شد.

با اینهمه لذت خواندن این اثر چندان است که جز سپاسگزاری از مترجم محترم کار دیگری نمی‌توان کرد. امید است که در چاپ بعدی - که با توجه به استقبال همگان قریب الوقوع است - این نقائص با فرصت و حوصله کافی رفع و زبان خرده‌گیران بسته شود.

نازی عظیمما

\* \* \*

در تهیه این نوشته از کتاب‌های زیر استفاده شده:

1. Neruda, Pablo- *Memoirs*. London: Condor Book, 1977.
2. Neruda, Pablo. *Selected Poems of Pablo Neruda*. Edited and translated by Ben Belitt. Introduction by Luis Monguio. New York: Grove Press, 1961.
3. *The Penguin Companion to Literature: United States and Latin American Literature*, Ed. by M. Bradbury, E. Mottran, J. Franco. London: Penguin, 1971.

۴- گیبرت، ریتا. **هفت‌صدا از امریکای لاتین**، ترجمه نازی عظیمما.

تهران: آگاه، ۱۳۵۷.



# تارنگ ارغوانی وحدت

محمد خلیلی

چه روزها سپری شد  
که هر شکوفه  
با نفس مرگ  
در شاخسار سبز بهاران، سوخت.  
چه روزها به سرآمد  
که خون سرخ سرو و ستاره!  
خاک عزیز وطن را  
تا ارتفاع شور و عشق و شهادت  
پیمود  
تا این نهال سبز جوان!  
از قعر کوهه کوهه خرمن خاکستر  
قد برکشید و پا بگرفت و جوانه زد  
وز اشک و خون میهن مجروح  
نوشید

تا ذره ذره  
سایه گسترد  
و بالاد.

□

اما، چه روی داد  
که با دسیسه و ترفند،  
کار آوران شر و پلیدی  
می خواهند،  
بر خاک و خون کشند،  
نهال سبز جوان را.  
و بادهای هرزه وحشی  
که می وزد از تنگه های «غرب»  
- می خواهد  
ز هر کرانه برآشوبد،  
فلات زخمی ایران را.



باید به چاره برد و دست برآورد  
و برگدار این وزش مسموم  
سدی ز استخوان و جان و عصب  
برساخت

و برگلوی کینه سرمایه و ستم  
ساروج خشم خلق فرو ریخت.  
باید به چاره بود.

□

باید دوباره دست برآورد  
و رنگ و بوم و قلم برگرفت،  
آبی و زرد را به هم آمیخت  
و بر کبود قامت این دشت،  
- این خاکسار عریان -  
پوشاند

که ریشه ریشه بخرند.  
باید

ترکیب آب و آبی را  
بر آسمان فشاند  
که لایه لایه بیارد  
و خون و آتش و سنگرف سرخ را  
درهم نمود و گلی ساخت،  
بر تارك شکسته این کهکشان نشاند  
که شعله شعله بتابد.

□

باید هزار بوم و رنگ و قلم برگرفت  
و صد هزار دست برآورد  
و هرچه رنگ روشن و خونین هست،  
درهم نمود...  
تا رنگ ارغوانی وحدت!  
فواره‌ای شود و برآید.

□

باید به چاره بود  
و برگدار این وزش مسموم  
دیوار اتحاد فرا ساخت  
تا این نهال سبز بیابد.

## نتایج انتخابات هیئت اجرایی شورای نویسندگان و هنرمندان ایران

روز پنجشنبه ۲۴ اردیبهشت ماه ۱۳۶۰ مجمع عمومی شورای -  
نویسندگان و هنرمندان ایران تشکیل گردید. مجمع با احراز اکثریت  
اعضاء در ساعت ۳ بعد از ظهر کار خود را آغاز کرد. آقای به آذین دبیر  
و سخنگوی هیئت اجرایی دوره پیش پس از مقدمه ای کوتاه گزارش  
سالیانه هیئت اجرایی را قرائت کرد. سپس نظریات و پیشنهادهای درباره  
رأی گیری ابراز گردید. پس از آن رأی گیری بعمل آمد و نتایج زیرین  
حاصل گردید:

### اعضای اصلی هیئت اجرایی:

- ۱- محمود اعتمادزاده به آذین (رأی ۱۳۵)، ۲- سیاوش کسرایی  
(رأی ۱۳۰)، ۳- فریدون تنکابنی (رأی ۱۲۹)، ۴- پرویز شهریاری (رأی ۱۲۰)  
(رأی)، ۵- محمدرضا لطفی (رأی ۱۱۹)، ۶- محمد زهری (رأی ۱۱۶)،  
۷- شهاب موسوی زاده (رأی ۱۱۰).

توضیح: آقای شهاب موسوی زاده و خانم نازی عظیمی هر دو به یک  
تعداد رأی آوردند. خانم نازی عظیمی داوطلبانه بنفع آقای موسوی زاده  
کنار رفتند.

### اعضای علی البدل:

- ۱- نازی عظیمی (رأی ۱۱۰)، ۲- بهرام حبیبی (رأی ۱۰۹)، ۳-  
محمدعلی جعفری (رأی ۱۰۹)، ۴- ثمیلا امیرابراهیمی (رأی ۱۰۶)، ۵-  
علی امینی نجفی (رأی ۱۰۴)، ۶- محمدتقی برومند (رأی ۱۰۳)، ۷- ناصر-  
مؤذن (رأی ۹۹)، ۸- حسین علی زاده (رأی ۹۰)، ۹- اکبر افرا (رأی ۷۹).

### بازرسان مالی:

- ۱- محمد خلیلی (رأی ۱۲۸)، ۲- رکن الدین خسروی (رأی ۱۱۸).
- هیئت اجرایی جدید پس از اعلام نتایج به فعالیت و انجام وظایف  
پرداخت. با آرزوی موفقیت برای شورای نویسندگان و هنرمندان ایران  
و هیئت اجرایی آن.

# رزم مشترک

آهنگ: پرویز مشکاتیان  
شعر: پروین آذر مهر

The first system of musical notation consists of four staves. The top staff is the vocal line, featuring a melodic line with various rhythmic values and rests. The lower three staves represent the instrumental accompaniment, with the bottom staff showing a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

The second system of musical notation continues the piece with four staves. It features a variety of rhythmic patterns, including some with triplets and sixteenth-note runs. The notation includes dynamic markings and articulation symbols.

The third system of musical notation continues the piece with four staves. It features a variety of rhythmic patterns, including some with triplets and sixteenth-note runs. The notation includes dynamic markings and articulation symbols.

شیر ①

The fourth system of musical notation is marked with a circled '1' and the word 'شیر' (Shir). It consists of four staves. The top staff has a melodic line with some rests. The lower staves show a complex rhythmic accompaniment with many triplets and sixteenth-note patterns.

منگیا ②

The fifth system of musical notation is marked with a circled '2' and the word 'منگیا' (Mangia). It consists of four staves. The top staff has a melodic line with some rests. The lower staves show a complex rhythmic accompaniment with many triplets and sixteenth-note patterns.

System 1: Four staves of musical notation. The top staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower three staves provide harmonic accompaniment with chords and rhythmic patterns.

System 2: Four staves of musical notation. A circled number '3' and the word 'شعر' (Shair) are positioned above the first staff. The music continues with complex rhythmic textures.

System 3: Four staves of musical notation. This system features prominent triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) in the lower staves.

System 4: Four staves of musical notation. The word 'شعر' (Shair) is written above the first staff. The notation includes various rhythmic values and rests.

System 5: Four staves of musical notation. This system concludes the page with a final melodic phrase and accompaniment.



همراه شوعزیز	تنهانمان بدرد	دشوار زندگی	هرگز برای ما
کین درد مشترک	هرگز جدا جدا	بی رزم مشترک	آسان نمی شود
درمان نمی شود		تنهانمان بدرد	همراه شوعزیز

شورای نویسندگان

و  
هنرمندان ایران

