نشریهٔ ادبی، هنری و اجتماعی نویدِنو
ARZHANG
mahnameh-arzhang.com

دوماه‌نامهٔ ادبی، هنری و اجتماعی ارژنگ، دورهٔ اوّل، سالِ چهارم، شمارهٔ ۲۸، بهمن و اسفند ۱۴۰۱

می‌آید، می‌آید/ مثلِ بهار، از همه سو، می‌آید/ دیوار،/ یا سیمِ خاردار/ نمی‌داند/
می‌آید/ از پای و پویه باز نمی‌ماند... *(م.سرشک؛"ضرورت"، ۱۳۴۹)*

✍مقولاتِ استه‌تیک؛ کُمیک (۸) ✍ادبیّاتِ‌مترقی ومردمِ ایران(۲۲) ✍اعجازِ واژه‌ها...(۳۲) ✍درستایش ونکوهشِ نقد(۴۱) ✍مُردنِ عاشق نمی‌میرانَدَش(۶۶) ✍مارکس و زبان، زبانِ مارکس(۹۱) ✍ روزِ کتاب‌های سُرخ(۹۵)
✍دونامه ازانگلس دربارهٔ رئالیسمِ‌ادبی(۹۷) ✍آشیق کیست؟(۱۰۷) ✍شعرِ بی‌نام(۱۱۵) ✍با نَفَس‌هایت(۱۱۶)
✍آشویتس(۱۱۸) ✍من گلوی بُریدهٔ آبتین‌ام(۱۲۴) ✍حرف‌های همسایه(بخش۲)(۱۵۱) ✍خطرِ نوشتن(۱۸۲)
✍نگاهی به "حماسهٔ داد"(۱۹۶) ✍آنتی‌دورینگ به روایتِ طبری(۲۰۲) ✍شعرِامروزِایران و مسائلِ آن(۲۱۵)
✍آوازهای اسیر(۲۱۷) ✍اِرانی، انسانِ ماهِ بهمن(۲۲۶)

با آثاری از:

ا.آلنده/ ارژنگ/ ش.اقبال‌زاده/ اُمید/ خ.باقری/ ب.برِشت/ هـ.بُل/ خ.ثابت‌مقدّم/ ع.جعفری/ د.جلیلی/ آ.سیمون‌جوزف/ ب.حسن‌زاده/ م.حکیمی/ م.خلیلی/ م.دارِ/ ا.راستان/ م.رامون/ آ.زیس/ م.سازور/ ا.سالاریان/ س.سلطانی‌طارمی/ م.شهبازی/ ا.طبری/ لیلا طیّبی/ م.عاطف‌راد/ آ.عمیدی/ ح.فراهانی/ ف.فرشته‌هوش/ پ.فروهر/ م.کریمی/ زانا کوردستانی/ س.کومار/ ن.مقدّسیان/ س.منتظری/ م.م.موج/ ف.نوروزی/ وارطان/ ن.یوشیج/ و دیگران...

دوماه‌نامهٔ ادبی، هنری و اجتماعی نویدنو

دورهٔ اوّل، سالِ چهارم، شمارهٔ ۲۸، بهمن و اسفند ۱۴۰۱

زیر نظر شورای دبیران

ارژنگ نشریه ای ادبی، هنری و اجتماعی برای هواداران سوسیالیسم علمی در ایران، مخالف هرگونه سانسور، و مستقل از هر سازمان و حزب سیاسی است، که به دیدگاه سیاسی و فکری نویسندگان و پدیدآورندگان آثار احترام می گذارد.

آثار خود را تایپ شده در محیطِ وُرد (word) برای ارژنگ ارسال کنید.

ارژنگ در انتشار یا عدمِ انتشار آثار و مطالبِ ارسالی شما مختار است.

ارجاعات و منابع خود و درصورتِ ترجمه، لینک اصلِ مقاله را همراه نمایید.

ارژنگ آثارِ پذیرفته شده را در صورتِ لزوم اصلاح و ویرایش می کند.

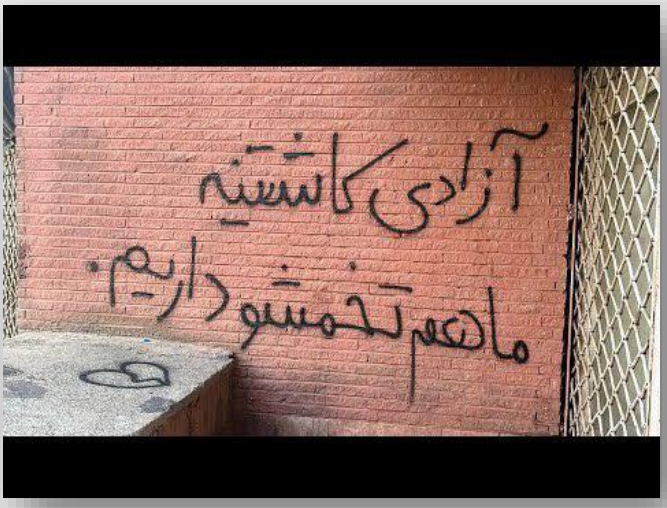
درجِ آراء و نظراتِ نویسندگان، الزاما بیان‌گرِ دیدگاهِ ارژنگ نیست.

نقلِ کلیهٔ مطالبِ منتشرشده در ارژنگ با ذکر ماخذ آزاد است.

در قابِ ارژنگ، هنرمندان و نویسندگانِ میهن‌دوست و مردمی بهتر دیده و خوانده می‌شوند.

مکاتبهٔ مستقیم یا ارسالِ آثار برای ارژنگ : majalleharzhang@gmail.com

مطالعه و دانلودِ شماره‌های پیشین ارژنگ : www.mahnameh-arzhang.com



از دیوارنوشته‌های جنبشِ اعتراضی زنان و جوانانِ شجاع، دانشجویان، دانش‌آموزان، اساتیدِ دانشگاه، نویسندگان، هنرمندان، ورزش‌کاران، پزشکان، وکلا، ... موسوم به "زن، زندگی، آزادی" که از روز ۲۵ شهریور ۱۴۰۱ و در پی قتلِ مهسا(ژینا) امینی توسط "گشتِ ارشاد" شعله‌ور شد و اینک به ۸ مارس، "روزِ جهانیِ زن" پیوند یافته است.

فهرست

سرسخن/ شورای دبیران ارژنگ ۵

مقالات ۷

مقولاتِ اِستِه‌تیک/ کُمیک/ آونر زیس- ک.م.پیوند ۸

ادبیّاتِ مترقّی و مردمِ ایران/ فرهادطبرستانی(احسان طبری) ۲۲

من منتظرم بهار کِی آغازد/ مهدی عاطف راد ۲۸

اعجازِ واژه‌ها؛ زیبایی‌شناسیِ ادبیّاتِ احسان طبری/ فرداد فرشته‌هوش ۳۲

در ستایش و نکوهشِ نقد/ م.راد ۴۱

در محضرِ استانیسلاوسکی، نوشین، زاوادسکی و اسکویی(بخش ۱)/ خسرو باقری ۵۲

مُردنِ عاشق نمیمیرانَدَش/ سعید سلطانی طارمی ۶۶

ادبیّاتِ همه‌سالان: بررسیِ موردیِ شعرِ سیلورستاین/ شهروز اقبال‌زاده ۷۲

فتیشیسم در ادبیّاتِ فارسی/ محمد شهبازی ۷۴

ادبیّاتِ بومی و اقلیمی و نویسندگانِ گیلان/ نرگس مقدسیان ۸۰

«است» یا «هست»؟/ احسان راستان ۸۶

«مارکس» و زبان - زبانِ «مارکس»/ خسرو ثابت قدم ۹۱

روزِ کتاب‌های سُرخ/ ساجیو کومار- داود جلیلی ۹۵

دو نامه از انگلس دربارهٔ رئالیسمِ ادبی/ محسن حکیمی ۹۷

دفاع از حقیقت و حقوقِ معنوی خالقِ شعر "ای بچّه‌های پاپَتی"/ اُمید ۱۰۱

عاشیق صحیح است یا آشیق؟/ م.کریمی ۱۰۵

آشیق کیست؟/ اسماعیل سالاریان ۱۰۷

تصحیحِ روزِ وفات و نامِ سجلّیِ نیما یوشیج/ اُمید ۱۰۹

شعر و شاعران ۱۱۴

شعرِ بی‌نام/ حسام فراهانی ۱۱۵

با نَفَس‌هایت/ محمّد خلیلی ۱۱۶

قوش/ محمّد خلیلی ۱۱۷

آشویتس/ آرتور سیمون جوزف- داود جلیلی ۱۱۸
دو سُروده از علی جعفری ۱۲۰
چند سُروده از م.م.موج ۱۲۲
من گلوی بُریدهٔ آبتین‌ام/ آیدا عمیدی ۱۲۴
نامق هورامی؛ شاعر و نویسنده‌ی کُرد/ زانا کوردستانی ۱۲۵
چندشعرکوتاه از لیلا طیبی ۱۲۸
زانارکوردستانی و شعرهای کوتاه ۱۲۸

ادبیّات ۱۳۰
و از خاکِ رُس آفریده می‌شویم/ ایزابل آلنده- داود جلیلی ۱۳۱
درجستجو... راهِ دراز ...خانه!/ بهروز مطلب زاده ۱۳۸
اگر کوسه‌ها آدم بودند.../ برتولت برشت- فرشاد نوروزی ۱۴۱
سه‌چرخه/ سعیده منتظری ۱۴۳
شناختن/ ویکتور لاواله- م.رامون ۱۴۶
حرف‌های همسایه(۲)/ نیما یوشیج ۱۵۱
گزارشِ دِق‌مرگیِ شاعر از سرکشی‌هایِ یک شعر/ سعید سلطانی طارمی ۱۷۴
خطرِ نوشتن/ هاینریش بل- شاپور چهارده چریک ۱۸۲
عکس/ میترا درویشیان ۱۸۵

نقد و معرّفی ۱۸۶
نقدوتحلیلِ منظومهٔ «مُهرهٔ سُرخ» زنده‌یاد سیاوش کسرایی/ بهروز حسن‌زاده ۱۸۷
نگاهی به "حماسهٔ داد" اثر جوانشیر/ احسان طبری ۱۹۶
شعرِ جنگ به روایتِ غیررسمی/ کامیار عابدی ۲۰۰
آنتی دورینگِ انگلس به روایتِ احسان طبری/ ارژنگ ۲۰۱
شی وارگی/ نرگس مقدسیان ۲۰۹
شعرِ امروزِ ایران و مسائلِ آن/ سیاوش کسرایی- احسان طبری ۲۱۵
آوازهای اسیر/ مجموعهٔ شعر/ محمود مهرآور ۲۱۶
و دیگر هیچ نگفت.../ فریبرز مسعودی ۲۱۷
مجله دانش و اُمید شمارهٔ ۱۶، اسفند ۱۴۰۱ منتشر شد ۲۲۰

بخارای زمستانی منتشر شد ۲۲۱
یادِ بعضی نَفَرات/ سیمین بهبهانی ۲۲۲
یادداشت‌های روزانهٔ نیما یوشیج/ شراگیم یوشیج ۲۲۳
سرودِ نوشندگانِ آفتاب/ ناظم حکمت- ایرج نوبخت ۲۲۵
از گلستانِ شعرِ آذری/ ژاله اصفهانی ۲۲۶
ادبیّات از نظرِ گورکی/ ابوتراب باقرزاده ۲۲۷
هنر در گذرِ زمان/ هلن گاردنر- محمد تقی فرامرزی ۲۲۸
بررسی آثار و اندیشه‌های برتولت برشت/ رونالد گری- محمدتقی فرامرزی ۲۳۱

یادِ بعضی نَفَرات ۲۳۲
اِرانی، انسانِ ماهِ بهمن ۲۳۳
گُل‌بارانِ مزار دو فرزندِ دلاورِ خلق، کرامت و خسرو ۲۳۴
برای اولدوزها و یاشارها ۲۳۵

اجتماعی ۲۳۶
تنیدگیِ روزمرّگی و انقلاب/ پرستو فروهر ۲۳۷
هنر و جنبش/ م.سازور ۲۴۷
منشورِ مطالباتِ حدّاقلّی ۲۰ تشکلِ مستقلِّ صنفی و مدنی ایران ۲۵۰
سانسورِ شدید تازه‌ترین دفترِ شعر سیدعلی صالحی ۲۵۳
فهمی از دلایلِ وقوع انقلابِ سال ۵۷/ وارطان ۲۵۵

۸ مارس (۱۷ اسفند)، روز جهانی زن بر همهٔ شیرزنان جنبشِ بالندهٔ "زن، زندگی، آزادی"، و جشن باستانی نوروز ۱۴۰۱ بر همهٔ زحمت‌کشان ایران که برای رهایی از ستمِ سرمایه و استبداد، دوشادوش همسران و فرزندان خود پیکار می کنند، خُجسته باد!

تحریریهٔ ارژنگ

سرسخن

آلا ای صبحِ آزادی، به‌یاد آور در آن شادی/ کزین شب‌های ناباوَر، من‌آت آواز می‌دادم. (سایه)

در آستانهٔ رستاخیز طبیعت، پیشاپیش فرارسیدن فصلِ بهار و نوروز سال ۱۴۰۲ خور شیدی را به خوانندگان ارجمندِ ارژنگ تبریک و شادباش می‌گوییم و همرا هی شما را قدر می‌نهیم.

در شش‌ماههٔ اخ یر ج نبشِ مترقّی و نیروم ندِ "زن، زندگی، آزادی" در پی قتل ح کومتی مه سا امی نی با حضور گستردهٔ زنان و جوانان و مطالباتی دمکراتیک در تارو پودِ جامعه رخ نه کرد و تداومِ آن به‌رغم تلاشِ خونبار حافظان نظمِ سرمایه، کما کان ف ضای پُرن شاط پیکارِ اجتماعی را در سراسر میهن گ سترده ا ست. به موجب گزارش کانون مدافعان حقوق بشر، در اعتراضات اخیر بالغ بر ۵۷۳ نفر جان‌باختند که از م یان آن ها ۶۸ کودک زیرِ ۱۸ سال احرازِ هویّت شده و حدود ۱۵ هزار نفر هنوز در بازداشت به‌سر می‌برند که تعدادی از آنها با خطرِ اعدام مواجه هستند. به ر غمِ تداوم ف ضای ار عاب و موج احضارهای گستردهٔ دانشجویان و محاکماتِ ناعادلانه و فرا قانونی جاری و ت شدیدِ م حدودیت‌های گو ناگون، جنبشِ اعتراضی مردم ایران از پای ننشسته و مصمّم است تا ابرهای تیرهٔ استبداد و ستمِ سرمایه را به عقب براند و آسمان میهن عزیزمان را با انوار خورشید صلح و آزادی و برابری روشنی بخشد.

درعین‌حال جنبشِ انقلابی در میهن ما به دلائل متعدّد تاریخی و فرهنگی و بافت پیچیدهٔ اجتماعی با دشواری‌های فراوانی روبروست که می‌توان و باید آنها را شناخت و با تدبیرِ انقلابی و عملِ اجتماعی متّحدا نه از آن ها گذر کرد. اشاره‌ای فهرست‌وار به این موانع و دشواری‌ها را در آستانهٔ ورود به سال نو لازم می‌شُمریم:

۱-عدمِ انسجام و پراکندگی در صفوف نیروهای اجتماعی پیش‌رو و جریان‌های سیاسی مترقّی پاشنهٔ آشیل آن ها در مبارزاتِ جاری است و همین امر فرصت عرض‌اندام و حضور عوامل ارت جاعِ ک هن و اپوزیـ سیونِ را ست وابـ سته به قدرت‌های غربی را به‌ویژه در تظاهرات ایرانیانِ خارج از کشور فراهم ساخته که برای موج‌سواری در ج نبش جاری خیز برداشته‌اند. حضورِ جنایت‌پیشگان ساواکِ عاری‌ازمهری هم‌چون ثابتی و فراستی در این تجمّعات، پژواکِ ز نگِ این خطر است که نباید با بی‌توجّهی از آن عبور کرد.

۲-اعلام سیاست به‌حراج‌گذاشتن اموالِ عمومی تحت عنوان عوام‌فریبانهٔ "مولّدسازی" با ق ید "م صونیتِ ق ضایی!" برای اعضای هیئتِ مربوطه را نمی‌توان چیزی جز انتقامِ حاکمیت از مردمِ معترضِ ایران تلقّی کرد که در ماه های اخیر با صدایی رسا خواهانِ تغییروتحوّل اساسی در مدیریت و ساختارهای حاکم بر جامعه شده‌اند. هدف از ا جرای سیاستِ مولّدسازی و رساندن قیمت دلار به بالای ۶۰هزار تومان در آستانهٔ سالِ نو، علاوه بر جبران کسری بود جهٔ سنگین دولتِ بی‌کفایت، فقیرسازی هرچه بیش‌ترِ زحمت‌کشان و درگیرکردن آن‌ها با مشکلات معی شتی، و یافتن مفرّی برای ادامهٔ سلطهٔ سرمایه‌داری بزرگِ تجاری و بوروکراتیک و غارتِ هرچه گسترده‌تر منابع ملّی کشور است.

۳-دربارهٔ میزان تورّم آمار و ارقامِ متعددی عموما غیرواقعی از مراجع مختلفِ دولتی تا ۷۳درصد نیز انتشار یافته که قرینِ به واقعیت نیست. استیو هانکه، استادِ اقتصاددان دانشگاهِ جان‌هاپکینز تا پیش‌از افزایش نرخ دلار به ۶۰ هزار تومان، میزانِ تورّم در ایران را ۹۷درصد برآورد کرده بود و بنابراین سه‌رقمی شدن شاخصِ تورّم در سال پیش‌رو چندان دور از انتظار نیست. تبعاتِ اقتصادی و اجتماعی چنین سطحی از تورّم، بی‌گمان در کنارِ تشدیدِ گرانی کالا و خدمات، گسترش فقر و فحشاء و ارتکاب جرائم سرقت و جنایت در جامعه خواهد بود. همان وضعیّتی که "سعید مدنی"، پژوهش‌گر حوزهٔ آسیب‌های اجتماعی به‌خاطر پرداختن به آن با حکم ۹ سال حبسِ قطعی روبرو شده و هم‌اینک مانند دهها و صدها نویسنده و روزنامه نگار و فعال سیاسی و مدنی در زندان به‌سر می‌برد.

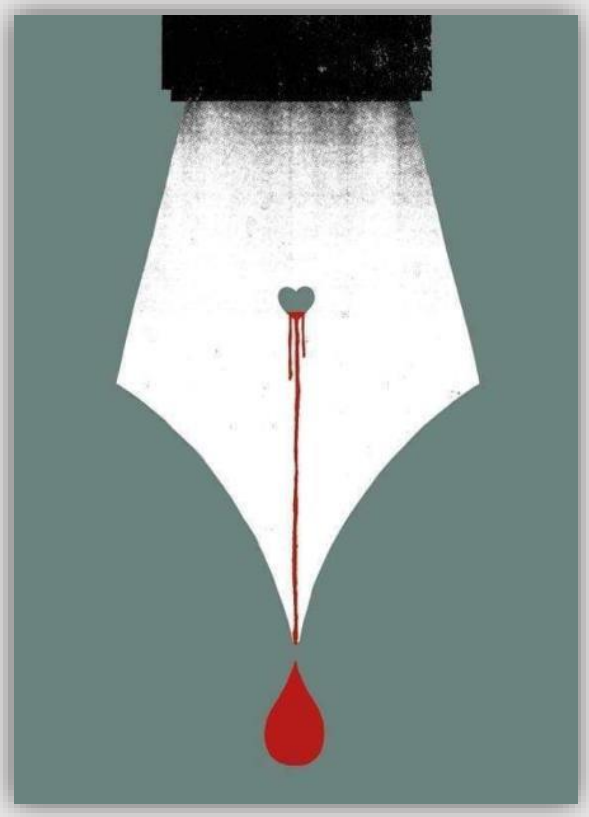
۴- مشکلِ اصلی و اساسی مردم ایران روبروبودن با حاکمانی فاسد، پنهان‌کار و دروغ‌گو به معنای اخصّ کلمه است که گویا خودشان هم دروغ‌های گوبلزی را باور می‌کنند!. وقتی مخبر، معاون اول و رییس تیم اقتصادی دولت که تشتِ رسوایی او بر سر ساخت واکسنِ کووید شرکتِ برکت به زمین افتاده بود، در نشست اخیر مجلس پیرامون بررسی علت افزایش نرخ ارز با وقاحتِ کم‌نظیری به نمایندگانِ مجلس می‌گوید: "بهتر از ما برای مدیریت نرخ ارز پیدا نمی‌کنید. همینی که هست!"، یعنی مردم ایران با "حکومتِ اوباش" به معنای واقعی کلمه روبرو هستند که باید به شکلی بنیادین تکلیفِ خود را با تمامیّتِ آن روشن کنند.

۵-جنبشِ جاری -اگر آن‌را صرفا محدود به شکلِ آن (وآن هم از جنسِ خیابانی با تمامِ اهمّیت‌اش) ندانیم-، در این شش‌ماه لحظه‌ای متوقف نمانده و توقّفِ موج اعدامِ فلّه‌ای معترضان و آزادی تعدادِ محدودی از زندانیانِ سیاسی در یکی دوماهِ اخیر، کم‌ترین دستاوردِ این مبارزه و مقاومتِ مدنی بوده است. صدور منشور مطالباتی تشکل‌های صنفی و بیانیه مهم میرحسین موسوی در حصر مبنی بر ضرورتِ گذار از مجموعهٔ حاکمیّتِ موجود، و نیز برآمدِ مجدد اعتراضاتِ فرهنگیان و بازنشستگان همزمان با شروع اعتصاباتِ کارگری و تدارکِ برپایی جشنِ ۸ مارس، "روز جهانی زن" بدین معنی‌است که این‌بار مبارزه برای "آزادی" و مبارزه برای "نان" به یک‌دیگر پیوند خورده و این نشان از درهم‌تنیدگی مبارزهٔ صنفی و سیاسی در مرحلهٔ کنونی و ارتقای کیفی جنبش در میهنِ ما دارد.

آری، پس‌از چهاردهه سیطرهٔ مجدّد سانسور و سرکوب و اختناق بر جامعه، نسیمِ عطرآگین جنبشِ انقلابی مردم ایران اینک با همان آماج‌های انقلابِ ناکامِ سال۱۳۵۷ یعنی "استقلال، آزادی، عدالتِ‌اجتماعی" وزیدن گرفته و اراده و خواستِ مردم ایران بی‌تردید به کرسی خواهد نشست. مردمِ ایران این‌بار فقط برای آزادی و نان نمی‌جنگند. آن‌ها آسیاب را به دست خواهند گرفت. اگرچه دور، اگرچه دیر...

شورای دبیران ارژنگ

بازگشت به فهرست



مقالات

مقولاتِ اِستِه‌تیک/ کُمیک

(قسمتِ پایانی بخشِ سوّم از فصلِ چهارم کتاب "پایه‌های هنرشناسی علمی")

نویسنده: آونر زیس/ برگردان: ک.م.پیوند

کُمیک

از نظرِ محتوای فکری و معنای اِستِه‌تیک[Aesthetique]، مقولهٔ کُمیک[Comic] کم‌اهمّیت‌تر ازمقولهٔ تراژیک [Tragic] نیست و مقامِ آن در هنر، کم‌تر از مقامِ تراژیک نمی‌باشد. کمدی هم مانند تراژدی می‌تواند مسائلِ اساسی اجتماعی، نقطه عطف‌های تاریخ و تضادّهای عمیقِ زندگی را نشان دهد. ضرب‌المثلِ "خنده یک موضوعِ جدّی است"، گرچه ممکن است ظاهراً تناقض‌آمیز به نظر برسد، ولیکن حقیقتِ عمیقی را در بر می‌گیرد. در رومِ باستان مَثَلی است معروف که می‌گوید هرکس به چیزهای خنده‌دار می‌خندد، با خنده، جدّی برخورد می‌کند.

در غالبِ موارد، استه‌تیکِ ایده‌آلیستی کُمدی را یک شکلِ هنری دستِ دوّم معرفی کرده است. بسیاری از آثارِ ایده‌آلیستی که انواع هنری و صُوَرِ خلّاقیت را از لحاظِ اهمّیت رده‌بندی کرده‌اند، کمدی را در رده‌های پایین‌تر قرار داده‌اند و عواطف و آرزوهای پست‌تر و ابتدایی‌ترِ انسان را قلمروِ عملِ آن به‌شُمار آورده‌اند.

رودررو گذاشتن انواع هنری و متضادّ دانستنِ آن‌ها با استه‌تیکِ مارکسیست- لنینیستی بیگانه است، زیراکه استه‌تیکِ مارکسیست- لنینیستی معتقد است انواع هنری را نمی‌توان جانشینِ یک‌دیگر ساخت و برای انعکاسِ کاملِ زندگی در هنر، باید همهٔ آن‌ها را تکامل بخشید..

"خنده" سِلاحِ ترس‌ناکی است. حتّی کسانی‌که خود را قادرِ مطلق می‌پندارند، از این سِلاح وحشت دارند زیرا می‌دانند که این سِلاح، سِلاحی کُشنده و مرگ‌بار است. نیروهای مثبت و سالمِ جامعه همیشه قدرتِ خنده را در مدّ نظر داشته‌اند. **انگلس** برای خنده اهمّیتِ زیادی قائل است، نه تنها به‌خاطرِ این‌که صفاتِ ظالمانه و غیرِانسانی دشمن را برملا می‌سازد، بل‌که هم‌چنین به‌خاطرِ نمایان ساختنِ صفاتِ مسخرهٔ او، تا هرچه بیش‌تر بر او بخندند. انگلس وقتی ایدئولوژی بیسمارک را که طرفدارِ نظامیانِ زمین‌دارِ آلمان است افشاء می‌کند، به

خوانندگانِ خود توصیه می‌کند از دشمنانِ خود نه تنها با تحقیر، بل‌که با مسخره یاد کنند و بیسمارک و شرکایش را الاغ، شیّاد، و باندِ رقّت‌انگیزی که در مقابلِ امواج پیش‌رفتِ تاریخ ناتوان است، بخوانند. **انگلس** این واقعیّت را که دشمنان نمی‌توانند شوخ‌طبعیِ **(۱)** کمونیست‌ها را از آنان برُبایند، از امتیازاتِ کمونیست‌ها می‌داند.

لنین در گفت‌وگویی با **لوناچارسکی**، ضمنِ تعیینِ هدف‌های هنرِ شوروی تاکید می‌ورزد که تبلیغاتِ هنری ایدئولوژی سوسیالیستی نه تنها بایستی توجه مردم را به پدیده‌هایی متمرکز کند که رشدِ شوق‌انگیز عناصرِ مثبت و نوین را منعکس می‌کنند، بل‌که لازم است هر پدیده‌هایی را که در جامعهٔ شوروی یا هر جای دیگر مسخره‌آمیز است، با خنده، داغِ بدنامی بزنند.

با این حال، خنده صرفاً سِلاحی برای افشاء کردن نیست، بل‌که هم‌چنین منبعِ پایان‌ناپذیری است برای شادی و دل‌گرمی که ایمانِ انسان را نسبت به زندگی و هدف‌های آن تحکیم می‌کند. خنده، نشانهٔ قدرتی است که نه از شکست، بل‌که از پیروزی در نبرد زاده می‌شود و از احساسِ شادی و آرامشِ اُمیدبخشی حکایت می‌کند.

مقولهٔ کُمیک (و شوخ‌طبعی) برای علمای استه‌تیکی که کوشیده‌اند آن را در چارچوبِ خشکی "بند کنند" و صفاتِ صوُری آن‌را مشخّص سازند، مشکلاتِ زیادی فراهم آورده است. حتی **سیسرو (۲)** و **کوین تیلیان (۳)**، کُمیک را پروتوسِ **(۴)** بی‌شکل و اغفال‌گر می‌دانند. **ساکتی**، عالِمِ استه‌تیکِ روس در کتاب استه‌تیک برای عموم می‌نویسد که کُمیک مانندِ جیوه است، نمی‌توان آن‌را حتّی برای یک لحظه در محدودهٔ معیّنی ثابت نگه‌داشت زیرا از کوچک‌ترین شیاری که پیدا کند به بیرون خواهد لغزید و امکان نخواهد داد کسی آن را مهار کند.**(۵)**

وقتی **ماکس ایستمن** به **جرج برناردشاو** گفت که قصد دارد کتابی دربارهٔ شوخ‌طبعی بنویسد، برنارد شاو هشدارداد: "خطرناک‌ترین بیماریِ ادبی این‌است که کسی وسوسه شود دربارهٔ بذله‌گویی و شوخ‌طبعی کتابی بنویسد، زیرا که این کار نشان می‌دهد نه از نویسندگی خبر دارد و نه از بذله‌گویی و شوخ‌طبعی".**(۵ مکرّر)**

این سخنانِ شاو که نصفِ آن جدّی و نصفِ دیگرش شوخی است، همان عقیده‌ای را که در بالا از آن سخن گفتیم منعکس می‌سازد و اشاره می‌کند به این‌که تفسیرِ تئوریکِ مقولهٔ کُمیک عملِ غیرِممکن و ماهیّتِ آن تعریف‌ناپذیر است.

یکی از موضوعاتِ اساسی کُمدی پدیده‌هایی است که سودمندی خود را یا از دست دادند و یا به‌زودی از دست خواهند داد. **خنده** بر پدیده‌هایی که محتوای مثبت‌شان ته کشیده است، حقّ خود را برای ادامهٔ حیات از دست داده‌اند و بی‌هوده می‌کوشند طبیعتِ واقعی خود را پنهان کنند، **داغِ بدنامی می‌زند**. خنده با بیرون‌کشیدنِ این تناقضات می‌تواند به حذفِ پدیده‌هایی که منسوخ و کهنه هستند کمک کند.

هرتسن می‌نویسد: خنده یکی‌از قوی‌ترین سِلاح‌هاست برعلیه چیزی که از زمان عقب مانده است، ولیکن خدا می‌داند چگونه به حیاتِ خود ادامه می‌دهد و چون خرابه‌های پُرنخوت از رشدِ زندگیِ تازه جلوگیری می‌کند و ضعفا را به‌ترس می‌اندازد.

اساسی‌ترین جنبهٔ کُمیک همیشه تضادّی است بین شکلِ خودنما، پُرطمطراق و ظاهراً مهمّ پدیده‌ای که نشان داده می‌شود، ومحتوای پوچ، مبتذل و بی‌ربطِ آن. هستهٔ مرکزی کُمیک را نه نفسِ بی‌خاصیّتی بل‌که بی‌خاصیّتی مدّعی به پُرخاصیّتی؛ نه نفسِ پیری بل‌که پیریِ متظاهر به جوانی، نه نفسِ کهنگی بل‌که کهنگی آراسته به لباسِ تازگی، نه نفسِ بی‌اهمّیتی بل‌که بی‌اهمّیتیِ خودستایانه و مردم فریبانه تشکیل می‌دهد.

گوگول از ما می‌خواهد نه بر بینیِ کج، بل‌که بر روحِ کج بخندیم. معایب یا زشتیِ جسمانی چیزی است که هیچ آدمِ عاقلی نمی‌تواند آن‌را مسخره کند، ولی اگر فردی با بینیِ کج خود را الههٔ زیبایی بداند، آن‌وقت ما دیگر فقط ناظرِ خصوصیّاتِ جسمانی او نخواهیم بود، بل‌که عواملِ اخلاقی و استه‌تیک را نیز در نظر خواهیم گرفت و به او خواهیم خندید. همهٔ ما گاهی به افرادی برخورده‌ایم که خود را بسیار مهمّ و چون ظرفی مملوّ از گوهرِ گرانبها می‌دانند ولیکن در وارسیِ دقیق، بی‌ارزش و توخالی از آب در می‌آیند. بی‌تردید همین‌گونه اشخاص الهام‌بخشِ نکتهٔ ظریفِ **لاروشفوکو** بودند که می‌گوید "وقار، رازِ بدن است که برای پوشاندنِ معایبِ روح اختراع شده است."(۶)

نوشته‌های مربوط به مسائل و تئوری هنر طبق معمول از این واقعیّت شروع می‌کنند که مقولهٔ کُمیک تضادّهای معیّنی را بیان می‌کند، ولیکن وقتی به این مسئله برمی‌خورند که دقیقاً کدام تضادّها هستهٔ مرکزیِ این مقوله را تشکیل می‌دهند، اختلافِ آن‌ها شروع می‌شود. به عقیدهٔ **ارسطو** "کُمیک نتیجهٔ ناسازگاری یا تضادّ بین زشت و زیبا است". او کُمدی را بازآفرینی پست‌ترین آدم‌ها می‌داند، البته نه در فاسدترین شکل‌شان، بل‌که از زاویه‌ای کُمیک. به نظرِ او کُمیک آن نوع زشتی است که به انسان آزار یا آسیب نمی‌رساند.

این برداشتِ متفکّرِ یونان، یا به‌قول مارکس **هگلِ دنیای باستان** از برداشتِ **هگلِ واقعی** که کُمیک را نتیجهٔ تضادّ بین پدیده‌های موجود و آرمانِ استه‌تیک می‌داند، اساساً متفاوت است. ولی هگل بیش‌تر با کُمیک در هنر سروکار دارد نه در زندگی واقعی. به این علّت است که او در تحلیلِ اوضاعِ کُمیک توجّه خود را به تضادّ بینِ ایده و ایماژ متمرکز می‌سازد. از پیشروانِ او، **کانت** جوهرِ کُمیک را در تضادّ بینِ پست و متعالی جست‌وجو می‌کند.

ژان پل سارتر و **شوپنهاور** تضادّ بینِ مسخره و معقول را جوهرِ کُمیک تلقّی می‌کنند. به اعتقادِ **شوتز** (Schütze)، جوهرِ کُمیک در تضادّ بینِ آزادی و محدودیّت (فقدانِ آزادی) نهفته است. **برگسون** در توضیح جوهرِ کُمیک بر تضادّ بین آن‌چه خودکار است و آن‌چه زنده است تاکید می‌ورزد. **سالی** (Sully) آن‌را تضادّ بینِ آشنا و عادّی از یک سو، و غیرِمتعارف از سوی دیگر می‌داند و **فولکلتس** (Volkelts) آن‌را در تضادّ بینِ آن‌چه گران‌بهاست و آن‌چه به‌نظر می‌رسد گران‌بهاست جست‌وجو می‌کند. گرچه در این برداشت‌ها نکاتِ مهمّی نهفته است و همهٔ آن‌ها از جنبه‌های مثبتی برخوردارند، ولیکن به‌دلیلِ محدودیّت‌های متافیزیکی و ایده‌آلیستی از لحاظِ متدولوژی اهمّیتِ چندانی ندارند.

در استه‌تیکِ قبل از مارکس، عمیق‌ترین تحلیل از طبیعتِ مقولهٔ کُمیک توسطِ دموکرات‌های انقلابیِ روسیه ارائه شده است. برای آنان کُمیک یک مقولهٔ استه‌تیکِ انتزاعی نبود. آنان عمدتا به این دلیل به پرداختِ تئوریکِ این مقوله همّت گماشتند که کُمدی، هجو(Satire) ، و خنده از مهمّ‌ترین سِلاح‌های مبارزهٔ اجتماعی هستند. در استه‌تیکِ قبل از مارکس، هیچ اثری چون آثارِ دموکرات‌های انقلابی روسیه در قرنِ نوزدهم مسئلهٔ کمیک را در پیوندِ مستقیم و ارگانیک با تضادّهای اجتماعی و هدف‌های جنبشِ رهایی‌بخشِ اجتماعی نشان نداده بود.

هرتسن می‌نویسد: "بدونِ تردید، خنده یکی‌از قوی‌ترین سِلاح‌ها برای نابودکردن است: **خندهٔ ولتر** چون صاعقه می‌زند و می‌سوزاند. خنده، بُت‌ها و تاج‌های افتخار را از اعتبار می‌اندازد و شمایل‌های معجزه‌گر و قابِ سیمینِ آن‌ها را به تابلوهای بی‌ارزشی در قاب‌های ازجَلاافتاده مبدّل می‌سازد". **سالتیکوف شچدرین** به‌درستی اظهار می‌دارد: "کارِ اصلی کُمِدی این است که همهٔ پدیده‌های منسوخ را به قلمروِ سایه‌ها انتقال دهد."

مارکس در تفسیرِ ماتریالیستی حیاتِ جامعه، ماهیّتِ درونی پدیده‌های کُمیکی را که در جریانِ تکاملِ تاریخ روی می‌دهند، با اشاره به این نکته توضیح می‌دهد که نظامِ فئودالی آلمانِ قدیم یک پدیدهٔ کُمیک و مسخره‌آمیز است، نه یک پدیدهٔ تراژیک. تصویرِ مارکس از جامعهٔ طبقاتی تصویرِ صحیحی به خود گرفته بود. این جامعه با نظامِ نوینی که درحالِ شکل‌گرفتن بود می‌رزمید، درحالی‌که به قولِ مارکس، سقوطِ گریزناپذیرِ آن، نطفه‌ای را در بر داشت. وقتی پیروزی حتمی نظامِ نوین بدیهی گشت و نظامِ قدیم آشکارا منسوخ اعلام شد، مارکس مقاومتِ آن‌را در مقابلِ نیروهای نوینِ جامعه در زُمرهٔ پدیده‌های کُمیکِ تاریخ به‌شُمار آورد. او در این زمینه می‌نویسد: "نظامِ موجودِ آلمان که در موقعیت نادرستِ تاریخی قرار گرفته است، اصول بدیهی و پذیرفته‌شده را وقیحانه نقض می‌کند و نظامِ کهن را در شکلِ پوچ و بی‌محتوای آن در معرضِ دیدِ جهانیان قرار می‌دهد، فقط تصوّر می‌کند که به‌خود باور دارد و از همهٔ جهان می‌خواهد که تصوّر کنند به آن باور دارند. اگر این نظام به ماهیّتِ خود باور داشت، آیا می‌کوشید آن را زیرِ پوششِ ماهیّتی بیگانه پنهان دارد و در سفسطه و دورویی پناه‌جوید؟ نظامِ کهنِ موجود فقط کُمِدینِ یک نظامِ جهانی است که قهرمانانِ راستینِ آن دیگر وجود ندارند".(۷)

علاوه بر بررسی تحوّلِ جامعهٔ آلمان، کشف الگوهای موجود در تاریخ جهان، مارکس را به نتایج تئوریکِ بسیار مهمّی رهنمون گشت که منطقِ دگرگونی تراژیک به کُمیک را در زندگی واقعی جامعه روشن می‌سازند. این نتایج کلیدِ فهمِ کُمیک را در آفرینشِ هنری به‌دست می‌دهند. مارکس می‌نویسد:

"تاریخ جامعیّت دارد و وقتی شکلِ کهنه‌ای را به خاک می‌سپارد، از مراحلِ مختلفی می‌گذرد. آخرین مرحلهٔ یک شکلِ تاریخی جهانی مرحلهٔ کُمِدی آن است. خدایان یونان، که در "پرومته در زنجیر" آشیل به صورتی تراژیک زخم‌خورده و مُرده بودند، یک‌بارِ دیگر می‌بایستی در دیالوگ‌های (Lucian Dialognes) لوسین مرگِ کُمیکی را بیازمایند. چرا تاریخ باید چنین مسیری را طی کند تا بشریّت بی‌آن‌که خم به ابرو بیاورد، با گذشتهٔ خود قطعِ رابطه کند؟"(۸)

بنابراین ماهیّت‌اجتماعی کُمِدی را باید درخودنمایی نیروهای اجتماعی و صُوَرِ نظامِ اجتماعی منسوخ جست‌وجو کرد. نمایشِ این خودنمایی در هنر به انسان کمک می‌کند خودرا ازعواملِ دست‌وپاگیرِ گذشته برهاند، سنّت‌های نسل‌های "مُرده" را نابود کند و به آن‌ها چنان ضربهٔ کوبنده‌ای واردآورد که دیگر برذهنِ نسل‌های زنده سنگینی نکنند. مارک تواین زمانی نوشت هیچ‌کس نمی‌تواند در مقابلِ حملهٔ کُمِدی مقاومت کند، و بدین‌سان بر نیروی عظیمِ هنرِ کُمیک تاکید کرد. این شکلِ منحصربه‌فردِ انتقادِ اجتماعی و انتقاد از خود که از کارایی و قاطعیّتِ عظیمی برخوردار است، با ارائهٔ ایماژهای هنری روشن بر عمقِ عواطفِ انسان می‌افزاید. هنرِ کُمیک فعّال و پویاست و همیشه حاضر است در مبارزاتِ اجتماعی شرکت شوید.

در این کتاب مفاهیمِ "**کُمِدی**" و "**هجو**" به معنی یک نوعِ (ژانر) هنری که خود را به صُوَرِ گوناگون از قبیلِ **کُمِدیِ کاراکتر، کُمِدیِ موقعیّت**(Situation Comedy)، **واریته، فارس** و غیره متجلّی می‌سازد به‌کار نرفته

است. کُمیک مقوله‌ای است متضمّنِ ارزش‌یابی، و اصلی است برای نمایشِ تعمیم‌یافته و هنریِ پدیده‌هایی که در زندگی گرفته شده‌اند. به همین علّت است که شخصیّت‌ها و موقعیّت‌های کُمیک را در آثاری که متعلّق به انواعِ متفاوتِ هنری هستند مشاهده می‌کنیم.

کُمیک موجبِ خنده می‌شود و خنده نوعی واکنشِ ذهنی است که بیش‌تر از هر واکنشِ دیگری با طبیعتِ این مقوله تطبیق می‌کند. با این‌حال، مفاهیمِ کُمیک و خنده‌دار (Funny) مترادف نیستند. خنده وقتی نتیجهٔ تحریکِ فیزیولوژیکی یا تنشِ عصبی باشد، با کُمیک ارتباطی ندارد. این نوع خنده پدیدهٔ استه‌تیک نیست. خنده فقط وقتی از خصایصِ یک پدیدهٔ استه‌تیک برخوردار است که حاوی مضمونِ اجتماعی باشد.

کُمیک همیشه خنده‌دار است و حال آن‌که **خنده‌دار** وقتی کُمیک است که مانند هر پدیدهٔ استه‌تیکِ دیگری معنی و ماهیّتِ درونی پدیده‌ای را که در ارتباط با آرمانِ استه‌تیک معیّنی سنجیده می‌شود، بیان کند.

هگل بینِ کُمیک و خنده‌دار تفاوتِ اساسی قائل است و می‌گوید خنده صرفاً یک نوع احساسِ تفریح به وجود می‌آورد، درحالی‌که کُمیک از ارزیابی استه‌تیکِ یک پدیده حکایت می‌کند که فاصلهٔ بینِ آن پدیده و آرمانِ استه‌تیک را نشان می‌دهد.

بلینسکی نیز در تعریفِ خود از کُمِدی بینِ کُمیک و خنده‌دار تمایز قائل می‌شود. او می‌پذیرد که "نوعی بذله‌گوییِ (Wit) توخالی، مبتذل و بی‌ارزش نیز وجود دارد..."، ولیکن معتقد است که این نوع بذله‌گویی به هنر آسیب می‌رساند. او آن نوع بذله‌گویی را که خاصّ ِهنرِ راستین است و "از توانایی درکِ واقعیّتِ اشیاء و ویژگی‌های آن ها از قدرت بیان جنبه های ظریف و خوشایند آنها نشات می‌گیرد"(۹)، چیزی کاملاً متفاوت می‌داند.

وقتی در یک اثرِ هنری جنبه‌های کُمیک از جنبه‌های خنده‌دار متمایز نشود، این اثر خصلتی ضدّ ِهنری به خود می‌گیرد. متاسفانه کُمِدی‌هایی وجود دارد که نویسندگانِ آن‌ها گویی معتقدند هرچه اثرِ خود را از خوش‌مزّگی‌ها انباشته‌تر سازند -بی‌توجّه به این‌که به طرحِ اصلی مربوطاند یا نه-، همان‌قدر برای تماشاگران خوشایندتر خواهد بود. بدیهی است که کُمِدی باید خنده‌دار باشد زیرا که خنده قدرت و سِلاحِ کُمِدی است، ولیکن اگر خنده به‌جای روشن‌کردنِ اندیشهٔ اصلیِ نهفته در یک اثر یا تقویتِ محتوای فکری آن، توجّهِ تماشاگر را از هدفِ اصلیِ کُمِدی منحرف سازد، تفریحِ سطحی ناشی از آن، معنایی جز جانشین‌کردنِ خوش‌مزّگی‌های مبتذل به‌جای عناصرِ واقعاً کُمیک نخواهد داشت.

در مقولهٔ کُمیک چون هر مقولهٔ استه‌تیکِ دیگری، علاوه بر عواملِ عینی، عواملِ ذهنی نیز دخالت دارند. هر فردی که از حسّ ِشوخ‌طبعی بی‌بهره باشد، کوته‌نظر و از لحاظِ استعدادهای ذهن فقیر خواهد بود. رشدِ هم‌آهنگِ شخصیّتِ انسان مستلزمِ این است که از لحاظ واکنشِ عاطفی و ازآن‌جمله حسّ ِشوخ‌طبعی نیز تا حدّ ِمعیّنی کمال پیدا کند. با این‌حال، اساسِ مقولهٔ کُمیک را طبیعتِ عینی پدیده‌ها تشکیل می‌دهد. خنده نه تنها طبیعتِ موضوع خنده، بل‌که طبیعتِ فاعلِ خنده را نیز نمایان می‌سازد.

گوته مدّت‌ها پیش خاطرنشان ساخته است که هیچ چیز به اندازهٔ موضوعاتی که برای فرد خنده‌دار است، شخصیّتِ او را نشان نمی‌دهد. درک، کشف و نمایشِ پدیده‌های کُمیک همیشه از آرمانِ استه‌تیکی حکایت می‌کند که دارای خصلتِ اجتماعی است و با جهان‌بینی انسان ارتباط دارد.

لنین روزی به **گورکی** گفت که شوخ‌طبعی صفتی سالم و ستودنی است. این صفت را در هر نوع هنرِ کُمیکِ راستین و در خنده‌ای که این هنر به وجود می‌آورد می‌توان پیدا کرد. با این‌حال، منبع عناصرِ کُمیک در هنرِ راستین این نیست که زشتی‌های زندگی به زبان استه‌تیک بیان شوند، بل‌که در پیکار با این زشتی‌هاست. خنده می‌تواند مهربانانه یا بی‌رحمانه باشد. می‌تواند کوبنده یا سازنده باشد، امّا حتّی بدترین و نامطبوع‌ترین خنده به شرطِ آن‌که **"تناسبِ"** آن در کُمِدی رعایت شود، می‌تواند نه تنها آن‌چه را که منسوخ است محکوم کند، بل‌که آن‌چه را که مثبت است تقویت نماید.

تناسب در کُمِدی در فیلمِ برجستهٔ **"دیکتاتورِ بزرگ"** اثرِ **چارلی چاپلین** به دقّت رعایت شده است. چاپلین خود این واقعیّت را که دیکتاتورها در عینِ مَخوف‌بودن خنده‌دار هم هستند، مهمّ تلقّی می‌کند و ما را بر آن می‌دارد که به آن‌ها بخندیم. بدونِ تردید فضای کُمیکی که شباهتِ ظاهری دیکتاتور هینکل تومانیایی- (Hynkel of Tomania) که مردمِ سراسرِ جهان به آسانی در وجودِ او هیتلر را تشخیص داده‌اند- و مسلمانی یهودی آفریده شده است، از ظرفیّتِ کُمیکِ بی‌پایانی برخوردار است. تماشاگر در سراسرِ فیلم نمی‌تواند از خنده خودداری کند.

چاپلین کُمِدی کاملی می‌آفریند وبرای او هیچ‌گونه مانعی وجودندارد که نتواند "دیکتاتورِبزرگ"، رقیبِ ایتالیایی او و وزرای آن‌ها را مسخره کند. با این‌حال، چاپلین حتّی برای یک لحظه احساسِ تراژیکِ خطرِ مخوفی را که بر سراسرِ جهان سایه افکنده است، از خود دور نمی‌کند. نبوغِ او، گذشته از هرچیز دیگر، در آمیختنِ عناصرِ کُمیک و تراژیک نهفته است: در پردهٔ روبروی ما یک کُمِدی به نمایش گذاشته می‌شود، ولیکن این نمایش به هیچ‌وجه اجازه نمی‌دهد تماشاگر، تحوّلاتِ تراژیکِ دنیای واقعی آن‌زمان را به فراموشی بسپارد.

پایانِ فیلم یک پایانِ عادّی و قراردادی نیست. در این‌جا، چاپلین از نقش(های) سلمانی و دیکتاتور، که هر دو را خود بازی می‌کند، بیرون می‌آید و در نقشِ یک هنرمند و شهروند، نه در قالبِ یک بازیگر، سخنانِ پُرشورِ زیر را خطاب به همهٔ بشریّت بر زبان می‌راند:

لینک مشاهدهٔ سکانسِ پایانی فیلم دیکتاتور بزرگ (سخنان چارلی چاپلین) با زیرنویسِ فارسی

"روی سخن‌ام با همهٔ کسانی است که صدای مرا می‌شنوند: مایوس نشوید، به‌خاطرِ آزادی مبارزه کنید! با شما هستم ای مردم، آن‌قدر نیرو داشته باشید که زندگی را آزاد و زیبا سازید و آن‌را به صحنهٔ ماجراهای شگفت‌انگیز

تبدیل کنید... بگذارید به‌خاطرِ دنیای نو بجنگیم، دنیای شایسته‌ای که به انسان مجالِ کارکردن بدهد، و دنیایی که به جوانان، آینده و به پیران، امنیّت و آسایش ارزانی دارد..."(۱۰)

این خودِ چاپلین‌است که انسان‌ها را به‌مبارزه برعلیه فاشیسم، جنگ و وحشی‌گری دعوت می‌کند، نه دیکتاتوری دیوانه‌سر و مخوف، یا انسانِ ضعیف و کوچکی که در مقابل دنیای بی‌رحم ناتوان است.

در این فیلم شاید قواعدِ یک کُمِدی دقیقاً رعایت نشده باشد، ولیکن نشان داده شده است که قواعدِ زندگی، قوی‌تر از قواعدِ هنری هستند و شکلِ هنریِ فیلم را تعیین می‌کنند. چاپلین خود خاطرنشان ساخته است که جز این راهی وجود نداشته است، زیرا که فیلم نخست تماشاگر را با خنده سیراب می‌سازد و در پایان لازم است شوخی‌ها کنار گذاشته شوند و پیامِ اساسی با صدای بلند به همهٔ بشریّت اعلام گردد.

تداوم و پیش‌رفتِ اندیشه‌های هنری چاپلین در این فیلم با برداشتِ گورکی از هدف‌های هنرِ کُمیک تطبیق می‌کند. **گورکی** به همکارانِ خود توصیه می‌کند که جنبه‌های کُمیکِ دشمن را مشخّص کنند و با خنده به آن‌ها داغِ بدنامی بزنند. او معتقد است هنر دقیقاً با مشخّص‌کردن جنبه‌های کُمیکِ طبیعتِ دشمن و با مسخره کردنِ او، بر قضاوتِ اجتناب‌ناپذیرِ تاریخ دربارهٔ او تاکید می‌ورزد.

فرقِ یک کُمِدی خوب با مضامینِ جدّی و یک کُمِدی صرفا تفریحی در این است که اوّلی بر ارتباطِ ظاهری پدیده‌های گوناگون یا بر سیرِ غیرِمترقّبهٔ حوادث تکیه نمی‌کند. در یک کُمِدی جدّی از تدابیر و موقعیّت‌های کُمیکِ ظاهری استفاده می‌شود تا معنای درونی عناصرِ مسخره‌آمیزی که در جوهرِ پدیده‌ها نفوذ کرده‌اند، نشان داده شوند. این نوع کُمِدی انواعِ احساس‌ها، فضایل و گناهان، و محاسن و معایبِ انسانی را در بر می‌گیرد، و انواع روابط و جنبه‌های زندگی را منعکس می‌سازد. گرچه هدفِ اصلی کُمِدی افشاگری است ولیکن افشاگری به هیچ‌وجه تنها وظیفهٔ کُمِدی نیست. سالتیکوف شچدرین معتقد است که وجه مشخّصهٔ هجو، و در واقع وجه مشخّصهٔ همهٔ اشکالِ هنرِ کُمیک صرفاً خصلتِ انتقادی آن نیست، بل‌که عناصرِ مثبتِ نهفته در آن، یا آرمانِ مثبتی که به اتکای آن انتقاد انجام می پذیرد نیز، از عواملی هستند که آن‌را از انواع دیگرِ هنری متمایز می‌سازد. این بدان معنی است که مسخره‌کردن عناصرِ منسوخ و دفاع از عناصرِ نو، دو رویهٔ یک حقیقتِ واحد و تقسیم‌ناپذیر هستند.

این سخن تا حدودی در همهٔ کُمِدی‌ها صدق می‌کند. همهٔ کُمِدی‌های خوب حاملِ یک اصلِ مثبت هستند، صرف‌نظر از این‌که شخصیّت‌های مثبت دارند یا نه. ایماژهای مثبت و شخصیّت‌های مثبت مترادف نیستند. ایماژِ مثبتِ یک اثر لزوماً یک شخصیّتِ مشخّص نیست، پیامِ مثبتِ یک کُمِدی ممکن است در بافتِ کلّی اندیشه‌های آن و حتی در واکنشِ منفیِ تماشاگران نهفته باشد.

وجه تمایزِ کُمِدی از انواع دیگرِ هنری این است که کمدی در غالبِ اوقات نه از طریق نمایشِ مستقیمِ پدیده‌های نوینِ زندگی یا محتوای مثبتِ آن‌ها، بل‌که از راه‌های غیرِمستقیم و با مسخره‌کردنِ هر چیزی که آرمانِ استه‌تیک را نقض می‌کند و مانع تحقّقِ آن می‌شود، به تقویتِ این آرمان می‌پردازد. در واقع این یکی از مهم‌ترین و عام‌ترین خصایصِ کُمِدی است. یکی از مهم‌ترین خصایصِ دریافتِ انسان از هنر، یعنی فعّال‌بودنِ آن در هنرِ کُمیک بیش‌تر از هر نوع دیگرِ هنری مصداق پیدا می‌کند.

لنین در یادداشت‌های فلسفی (Philosophical Notebooks) از فویرباخ چنین نقل می‌کند:

"یکی از هشیارانه‌ترین شیوه‌های نویسندگی این است که فرض کنیم خواننده نیز هشیار است، همه‌چیز را با صراحت بیان نکنیم، و به خواننده اجازه دهیم روابط، محدودیّت‌ها و شرایطی را که فقط با درنظرگرفتنِ آن‌ها یک حکم معتبر و مفهوم است دریابد."(۱۱)

این سخنان که کاملاً موردتاییدِ خودِ لنین نیز هست، یکی از مهم‌ترین جنبه‌های خلّاقیتِ هنری را بیان می‌کند. اهمّیتِ آن‌ها از لحاظ متدولوژی به‌ویژه وقتی روشن می‌شود که طبیعتِ ابزارِ کُمیکِ بیانِ هنری را تحلیل کنیم. این ابزار از اعتماد به تماشاگران ریشه گرفته‌اند و بر این فرض استوارند که تماشاگران از اندیشه‌ای فعّال، درکی نیرومند و طبعی شوخ برخوردارند و می‌توانند تصاویری را که آثارِ هنری عرضه می‌کنند به کمکِ تخیّلِ خود تکمیل نمایند.

لنین معتقد است فقط نویسندگانِ بی‌استعداد می‌توانند خواننده را فاقدِ اندیشهٔ مستقلّ تصوّر کنند، و وقتی یک کُمِدی‌نویس به این حدّ می‌رسد، دیگر نمی‌تواند کُمِدی‌های واقعی بیافریند.

بلینسکی معتقد است هنری که مردم را می‌خنداند گمراه‌کننده‌تر از هنری است که آنان را متاثّر می‌سازد. این گفتار در نگاهِ نخست ممکن است گفتاری متناقض به نظر برسد، ولیکن نطفه‌های حقیقتِ عمیقی در آن نهفته است. ایجادِ خندهٔ فیزیولوژیک کارِ چندان مشکلی نیست، ولیکن کشفِ جنبه‌های خنده‌دارِ موضوعِ خنده کارِ دشواری‌است. هنرِ خنداندن قوانینِ خاصّ خود را دارد. یکی‌از قوانین این است که هرچه هنرمند برای خنده‌دارکردن اثرِ خود بیش‌تر و آگاهانه‌تر از شیوهٔ خود عدول می‌کند، اثرِ او برای تماشاگران کم‌تر کُمیک خواهد بود.

و.توپورکف (V.Toporkov) بازیگر و کارگردانِ برجستهٔ شوروی، اشاره می‌کند به این‌که چگونه زمانِ تمرینِ **تارتوف**، وقتی نمی‌خواهد برای خنداندن از شیوهٔ خود عدول کند، به تعبیرِ معنی‌داری از نقشِ اورگون دست پیدا می‌کند. او می‌گوید: وقتی اورگون شروع کرد هر اتفاقی را که در خانه‌اش روی می‌دهد جدّی بگیرد، نقشِ او حالتِ کُمیکِ بیش‌تری به خود گرفت. این بازیگر که از طبع بسیار شوخ و ظریفی برخوردار است و سال‌ها تجربهٔ تئاتری را پشتِ سر گذاشته است، به‌این نتیجه می‌رسد که مبالغه در ایفای نقش‌های کُمیک کارِ صحیحی نیست زیرا که آن‌ها را سبُک و بی‌مزّه می‌سازد. لحظاتِ خنده‌دار وقتی با لحنِ جدّی مطرح شوند، خنده‌دارتر به نظر می‌رسند.

این مثال در عین‌حال یکی دیگر از قوانینِ هنرِ کُمِدی را منعکس می‌سازد و آن این‌که مهمّ خنداندنِ مردم نیست، بل‌که انگشت گذاشتن روی جنبه‌های خنده‌دارِ موضوعاتِ نشان داده شده است. یک بازیگر هرچه در ایفای نقش کُمیکِ خود جدّی‌تر رفتار کند، نقشِ او کُمیک‌تر خواهد بود. **گوگول** در ارتباط با **کُمِدیِ عروسی** (the wedding) می‌نویسد: "محتوای خنده‌دارِ کُمِدی دقیقا وقتی تحقّق پیدا می‌کند که شخصیّت‌های آن با نقشِ خود جدّی برخورد کنند."

اگر موقعیّت‌های کُمیکِ بی‌نظیری را به‌خاطر بیاوریم که چارلی چاپلین در فیلم‌های عصرِ جدید و در جستجوی طلا خود را در آن می یابد و از خود بپرسیم چگونه موقعیّت‌های کُمیک به وجود آمده است، نخستین و بهترین پاسخ این خواهد بود که بازیگر به طبیعتِ رئالیستیِ نقشی که بازی می‌کند ایمان دارد. بدیهی است که هنرمندِ بزرگ در خلقِ اثرِ خود از فنونِ کُمیکِ بسیار متنوّعی استفاده می‌کند و ظرایفِ زیادی به کار می‌برد. با این‌حال چاپلین، چه در مواقعی که نقش‌های بسیار متاثّرکننده‌ای را بازی می‌کند و چه در ایفای نقش‌های شجاع یا کُمیک، عمداً سعی نمی‌کند در تماشاگرانِ خود تاثیراتِ کُمیک باقی بگذارد، بلکه شوخ‌طبعیِ بی‌پایانِ او، گنجینهٔ طنزِ (Irony) نامحدودِ او، و نیش و کنایه‌های استثناییِ او همیشه به‌طورِ کاملا طبیعی از منطقِ درونیِ نقشِ موردبحث نشأت می‌گیرد. این نشان می‌دهد که چرا شوخ‌طبعیِ چاپلین می‌تواند دراماتیک، تراژیک و تعالی‌بخش، یا صرفاً شادی‌بخش باشد: مشکل است وجهی از شوخ‌طبعی را تصوّر کنیم که در اثرِ چاپلین گنجانده نشده باشد.

بهترین بازیگرانِ کُمیک که به نقش‌های مخلوقِ خود مضامینِ کُمیک می‌بخشند، نه تنها با شناختِ عمیقِ زندگی شخصیّت‌ها، بل‌که با تبعیتِ کامل از طبیعت و قوانینِ عناصرِ کُمیکی که کاملاً با آن‌ها آشنا هستند، تماشاگران را به خنده و گریه یا لذّت‌بردن و اندیشیدن وادار می‌کنند.

در این زمینه یکی از مهمّ‌ترین کارهای خلّاق این است که عواملِ کُمیک را در هر پدیده تعریف کنیم و بر طبقِ آن تصمیم بگیریم که از کدام تکنیک‌ها و روش‌های کُمیک باید استفاده کنیم. تمسخرِ تلخ و شدید مستلزمِ این است که در نمایشِ خصایصِ معیّنی مبالغه کنیم و آن را داغِ بدنامی بزنیم. به همین علّت است که در کُمِدی و به‌ویژه در هجو غالباً به تاکیدها و اغراق‌های نامتناسب و عریان برخورد می‌کنیم. این اغراق‌های نامتناسب هدف نیستند، بل‌که ابزارِ مهمّی هستند برای پروراندنِ یک نقشِ هجوآمیز.

فنونِ کُمیک دامنهٔ وسیعی دارد و برای تجلّیاتِ کُمیک در هنر پایانی نیست. با این‌حال در میان ابزارِ هنری مورد استفاده در کُمِدی و انواع دیگرِ هنرِ کمیک، هجو و مطایبه از مقامِ خاصّی برخوردارند.

"مطایبه" عامّ‌ترین تجلّی مقولهٔ کُمیک است. بدونِ مطایبه نه هجو می‌تواند وجود داشته باشد، نه طنز، نه هزل(Parody)، نه فارس، نه کاریکاتور، نه کارتون، و نه کُمِدی. با این‌حال مطایبه را می‌توان هم در زندگی و هم در هنر، مستقل از مظاهرِ دیگرِ مقولهٔ کُمیک مشاهده کرد. مطایبه یکی از صفاتِ اساسی هر هنرمندی است: همان‌طوری که نمی‌توان بدونِ استعداد یا سلیقهٔ هنری به آفرینشِ هنری پرداخت، بدونِ توسّل به مطایبه نیز نمی‌توان هنرمند بود.

واژهٔ "**مطایبه**" نخستین بار در آثارِ استه‌تیکِ قرن ۱۸ به کار رفت. در ۲۰۰ سالِ اخیر علمای استه‌تیک بارها کوشیده‌اند موقعیّتِ آن‌را در میان سایرِ مقولاتِ استه‌تیک تعیین کنند و رابطهٔ آن‌را نه تنها با مقولهٔ کُمیک، بل‌که با مقولاتِ تراژیک، سانتی‌مانتال و غیره مشخّص سازند.

به‌اعتقادِ برخی‌از نویسندگان، خصیصهٔ مشترکی که آثارِ هنری مطایبه‌آمیز (Humorous) را وحدت می‌بخشد، **آمیزهٔ کُمیک** (خنده‌دار، سرگرم‌کننده، شاد، تمسخرآمیز، بی‌معنا، غیرِعقلایی، مبتذل، و غیره) با جدّی (شوپنهاور)، والا (لویس لاتزاروس) (Louis Latzarus) ، لیپس(Lipps)، تراژیک (کارل سولگر Karl Solger)، ژان پُل(Jean Paul) ، سانتی‌مانتال (استرنStern)، بزرگ، مهمّ، عُقَلایی و غیره است. به همین ترتیب دریافتِ ما از آثارِ مطایبه‌آمیز به مجموعه‌ای از عواطفِ متناقض منجر می‌شود: نفرت وترحّم، غم وشادی، خوش‌بینی و بدبینی. **شیلر** ترکیبِ این احساس‌ها را به معنی عاطفهٔ خاصّی می‌گیرد که شاملِ طنز، احترام و اندوه است.

هاینریش لوبه (Heinrich Laube) ، برای توصیفِ این عاطفه ا ایماژِ "غم و شادیِ جمع‌شده در یک بوسه" استفاده می‌کند، و نیز آن‌را شبیه آندروماکی(۱۲) می‌داند که اشک در چشمان می‌خندد، یا شبیه "تبسّمِ اندوه‌گینِ" شکسپیر. **لاتزاروس** می‌نویسد: آدمِ شوخ‌طبع با یک چشم می‌خندد و با چشمِ دیگر می‌گرید. این عقیده در عبارتِ معروفِ **گوگول** نیز بیان شده است: خندهٔ مرئی آمیخته به گریهٔ نامرئی.

علی‌رغمِ این‌که مطایبه، آمیزهٔ متناقضی از عواطفِ مثبت و منفی به‌وجود می‌آورد، "تعادلی" که از ادراکِ آن و تامّل دربارهٔ آن ناشی می‌شود، لذّت‌بخش است. این سخن، هم در هنر صدق می‌کند، و هم در زندگی، ولیکن در هنر این لذّت همواره جنبهٔ استه‌تیک دارد.

وجوهِ فوق‌الذکرِ آثارِ مطایبه‌آمیز که مبنای عینی انگیزشِ عواطفِ یادشده را تشکیل می‌دهد، بر این فرض استوارند که مطایبه‌نویس (Humorist) از خصایصِ ذهنی معیّن یا به‌قولِ هگل از "غنای معنویِ" معیّن برخوردار است. مطایبه‌نویس باید مُشتاقِ شناختِ زندگی باشد: این خصیصه عمدتاً عبارت است از توانایی انسان در دریافتِ دیالکتیکِ پیچیدهٔ جنبه‌هایی از واقعیّت که آمیزهٔ متناقضِ آن‌ها مشخّص‌کنندهٔ یک اثرِ مطایبه‌آمیز است.

وجهِ مشخّصهٔ این توانایی این‌است که ایجاب می‌کند هم نویسنده و هم خواننده یا بیننده از صفات و مواضعِ اخلاقی معیّنی برخوردار باشند. **چرنیشوسکی** می‌نویسد: "کسانی نسبت به مطایبه حسّاس‌اند که عظمت و ارزشِ پدیده‌های متعالی، اصیل‌واخلاقی را دریابند و به آن‌ها عشق بورزند.(۱۳) انسانی که فاقدِ حسّ شوخ‌طبعی باشد، به بیانِ پُرمغزِ **نیکلای هارتمن** انسانی است که "از لحاظِ اخلاقی می‌لنگد".(۱۴)

بعضی از علمای استه‌تیک در عینِ این‌که طبیعتِ اجتماعی مطایبه را تشخیص می‌دهند، نقشِ اجتماعی آن‌را کم‌تر از آن‌چه هست برآورد می‌کنند. **اسرتنسکی** (Sretensky) گرچه مطایبه و هجو را به‌حقّ از هم تفکیک می‌کند، ولیکن در این‌که با قطعیّت اعلام می‌کند "مطایبه در هر شکل‌اش -از کنایهٔ (Banter) ملایم گرفته تا غرق‌شدن در افکارِ دل‌تنگ‌کننده و مالیخولیایی-، خندهٔ سرکوب‌شده‌ای است حاکی از تضادّهای اجتماعی که حلّالِ آن‌ها از حوزهٔ فرد خارج است"(۱۵)، به بیراهه می‌رود. بسیاری از انواع مطایبه مطلقا با یاس و نومیدی

کاری ندارند، بل‌که برعکس، با نوعی خوش‌بینی آمیخته‌اند که معمولاً دارای ریشه‌های اجتماعی است. این‌گونه مطایبه همان‌طوری که **چاپلین** به حقّ خاطرنشان ساخته است، "حسّ بقایِ ما را اعتلاء می‌بخشد و سلامتِ ما را حفظ می‌کند. مطایبه نمی‌گذارد فساد و تباهی، زندگیِ ما را در خود غرق کند، و کمک می‌کند تعادلِ خود را نگه داریم..."(۱۶).

مطایبه در زندگی ما نقشِ بزرگی بازی می کند. همان‌طوری که قبلا اشاره کردیم، غالبِ اوقات می‌توانیم یک فرد را از روی چیزهایی که او را می‌خنداند از نحوهٔ خندیدنِ او تا حدودی بشناسیم. در این معنی، مطایبه به اشعهٔ X [ایکس] می‌ماند که کیفیّتِ درونی انسان را نشان می‌دهد. که **کلیوچوسکی** (Klyuchevsky) مورّخِ نامیِ شوروی، ذهنِ بشّاش، مهربان و علاقه‌مند به شوخی را گران‌بهاترین موهبتِ طبیعت تلقّی می‌کند. خنده با ظرافتِ تمام حسّاسیّتِ عاطفی انسان را شکل می‌دهد. مطایبه نه‌تنها کمک می‌کند این واقعیت را که معایبِ ما از محاسنِ ما جدا نیست تحلیل کنیم، بل‌که قادر می‌سازد از این حقیقت که هیچ چیزِ انسانی با ما بیگانه نیست شادمان باشیم.

یکی دیگر از اشکالِ کُمیک که با مطایبه ارتباط دارد، **طنز** است. همان‌طوری که شوپنهاور خاطرنشان ساخته است، وجه مشخّصهٔ مطایبه مضامینِ جدّی است که در پشتِ شوی وجود دارد، درحالی‌که طنز با ریش‌خندی آمیخته است که خود را در پسِ نقابِ جدّی پنهان کرده است. وقتی ریش‌خندی زیاد تند نیست، صرفا جنبهٔ شیطنت دارد و هدفِ آن علاوه‌بر دیگران، خودِ ریش‌خندکننده نیز هست، طنز به مطایبه نزدیک می‌شود. ولی وقتی ریش‌خند طنزآمیز، تلخ و زهرآگین است، به صورتِ طعنه (Sarcasm) در می‌آید. طعنه وسیله‌ای برای انتقادی ویران‌گر (است) که در لفافهٔ تحسینِ اغراق‌آمیز پوشانده شده است. طنز مانند مطایبه یکی از جنبه‌های کُمیک است و شیوهٔ خاصّی است برای بیانِ آن.

وجوهِ کُمیکِ زندگی بسیار متنوّع‌اند. برای انتقاد از ظعفِ یک نفر، صرفاً از مطایبه و طنز استفاده نمی‌کنیم. وقتی کُمیک به‌صورت سِلاحی برای مبارزه با پدیده‌های منسوخ، یا برای مبارزه با دشمن درآید، شکلِ هجو به خود می‌گیرد.

این‌جا واژهٔ "**هجو**" را در مفهومِ استه‌تیکِ عامّ آن به‌کار می‌بریم، به عنوان روشِ هنریِ خاصّی برای نشان‌دادنِ دنیای واقعی که در صُوَر و انواع گوناگونِ هنری وسیعا از آن استفاده شده است. هجو، خندهٔ خوف‌انگیزی است، خنده‌ای است ظالمانه و بی‌رحمانه که می‌تواند به افشای خشم‌آگین تبدیل شود. هجو، وقتی در این مفهوم به‌کار می‌رود، بهترین و موثّرترین شکلِ انتقاد به‌شُمار می‌آید. گزافه‌گویی، غُلُوّ (Exaggeration)، مبالغه (Hyperbole)، و زشت‌نمایی (Grotesque)، بیش از انواع دیگرِ کُمیک با هجو ارتباط دارند. انتقادِ دقیقِ خُرده‌گیرانه و نیش‌دار را دقیقا در نوشته‌هایی می‌توان پیدا کرد که از چنین ابزاری استفاده می‌کنند. هجو هر چیزی را که با آرمان‌های مترقّی اجتماعی، اخلاقی و استه‌تیک سازگار نباشد، مطلقاً مردود می‌داند. روش‌های هجوآمیز، اثرِ خود را نه تنها بر تصویرِ شخصیّت‌ها، بل‌که بر کیفیّتِ تضادّها و ویژگیِ زبان‌هایی که در قسمت‌های مختلف به‌کار برده می‌شوند، باقی می‌گذارند. معهذا، در این شکلِ هنری نیز، مثل هر شکلِ هنری دیگر، به‌ویژه کُمدیِ کارآکتر و کُمدیِ موقعیّت، این شیوه‌ها فی‌نفسه مهمّ نیستند، بل‌که اهمّیتِ آن‌ها در کشفِ خصایصِ اساسی شخصیّت‌ها است.

یکی از ویژگی‌های **هجو** این است که همیشه متوجّه پدیده‌هایی است که در عصرِ خودِ هجونویس وجود دارند. اگر هجونویس چیزهایی را موردِ حمله قرار دهد که در زندگی او یا وجود ندارد و یا از اهمّیتِ اساسی برخوردار نیستند، اثری به‌وجود خواهد آورد که هجونویسانِ دیگر آن را به بادِ مسخره خواهند گرفت. بنابراین، حتّی اگر هجونویس پدیده‌های را مورد توجه قرار دهد که مدت‌هاست منسوخ اعلام شده اند -مثلاً پدیده‌هایی که در کُمِدی‌های هجوآمیزِ دورانِ باستان به نمایش درآمده‌اند-، به آن‌ها معنای نو می‌بخشد و تماشاگرانِ خود را بر آن می‌دارد که به خصایصِ زندگیِ امروز بیاندیشند.

تنوّعی که در تجلّیاتِ مقولهٔ کُمیک به‌چشم می‌خورد، نتیجهٔ مستقیمِ تنوّعی است که در خودِ زندگی وجود دارد، ولیکن اندیشه‌های اجتماعی و استه‌تیکِ هنرمند و چگونگی استعدادهای او نیز در ایجادِ این تنوّع بی‌تاثیر نیستند. مثلاً وجه مشخّصهٔ آثارِ سویفت، طعنه و هجوِ خشن و بی‌رحمانه است؛ آثارِ رابله با شوخی‌های سالم و خون‌دار، ولیکن گاهی خشونت‌آمیز؛ آثارِ بومارشه با مطایبه‌های زنده و بسیار ظریف؛ آثارِ ولتر با طنزِ حکیمانه و نیش‌دار؛ و آثارِ چخوف با تبسّمِ ظریف آمیخته به غم و تاسّف مشخّص می‌شوند. انعکاسِ جنبه‌های کُمیکِ زندگی در آثارِ هر هنرمندی ویژگی‌های خود را پیدا می‌کند.

شاید آسان‌ترین راه برای تحلیلِ ماهیّتِ اجتماعی کُمِدی، بررسی آثارِ هنرمندانی باشد که در یک‌زمان زیسته‌اند، در یک زمان به آفرینشِ هنری پرداخته‌اند و پدیده‌های مشابهی را موضوعِ کُمِدی‌های خود قرار داده‌اند. چنین موردی درباره دو هنرمندِ هم‌عصر، یعنی **گاوارنی** (Gavarni) و **دومیه** (Daumier) که هردو به کاریکاتورهای اجتماعی‌شان معروف‌اند و هردو در نیمهٔ اوّلِ قرن۱۹ در پاریس زندگی وکار می‌کرده‌اند، دقیقاً صدق می‌کند. **گاوارنی** در آثارِ خود معایبِ جامعه را به‌زبانی ملایم و گاه طنزآمیز موردِ تمسخر قرار می‌دهد، در حالی که **دومیه** انسان‌های بی‌فرهنگ و تنگ‌نظری را که نه تنها در جوش‌وخروشِ سنگینِ انقلاب درگیر نمی‌شوند، بل‌که حتّی از اشاره به آن واهمه دارند، مجازات می‌کند، به بادِ سرزنش می‌گیرد و به محاکمه می‌کشد.

بلینسکی می‌نویسد: "خنده اغلبِ اوقات وسیله‌ای است برای تشخیصِ درست از نادرست."(۱۷) باید اضافه کنیم: نه‌تنها برای تشخیصِ درست از نادرست، بل‌که برای تاییدِ درست و طردِ نادرست. خنده با معنایی که در پسِ آن نهفته است، هرگز پدیده‌ای مجرّد و بی‌طرفانه نبوده است. خنده صرفاً یک ناظرِ بی‌طرف نیست، بل‌که جنگ‌جویی فعّال است.

نیاز به **هجو** نه‌تنها از وجودِ موضوع هجو در خودِ زندگی، بل‌که هم‌چنین از طبیعتِ نیروهای اجتماعی مخالفِ پلیدی‌ها نشأت می‌گیرد. عواملِ عینی و عواملِ ذهنی هر دو در پیدایشِ هجو موثّرند. تیزی و گزندگی هجو نه‌تنها نتیجهٔ پوسیدگیِ درونی اشیایی است که موردِ هجو قرار می‌گیرند، بل‌که هم‌چنین منعکس‌کنندهٔ بافتِ اخلاقی مردمی است که می‌خواهند هرگونه مانعِ پیشرفت را از پیشِ پای خود بردارند. هرچه تحقّقِ آرمان‌ها در جامعهٔ سوسیالیستی کم‌تر می‌شود، بردباری انسان در مقابلِ پدیده‌های زندگی کم‌تر می‌گردد. هجو نه‌تنها در این برهه از زمان اهمّیت دارد، بل‌که در آینده نیز اهمّیتِ خود را حفظ خواهد کرد. جامعهٔ سوسیالیستی جامعهٔ جوان

و سالمی است. این جامعه نه‌تنها از انتقادِ ضعف‌هایش به وسیلهٔ کُمِدی واهمه ندارد، بل‌که برعکس، علاقه‌مند است که چنین انتقادی صورت گیرد، زیرا که می‌داند آینده به آن تعلّق دارد.

هجو با مسائلِ زیادی روبروست. کسانی که خود را با شخصیّت‌های هجو مشابه می‌بینند، از آن آزرده می‌شوند و با آن به مخالفت برمی‌خیزند. وقتی نمایشِ **کُمِدیِ تارتوف** ممنوع اعلام شد، **مولیر به پادشاهِ فرانسه گفت:** "تارتوف‌ها توانستند از راهِ مکر و حیله در چشمِ اعلی‌حضرت زیبا جلوه کنند؛ نسخه‌های اصلی بالاخره موفّق شدند از نمایشِ رونوشتِ خود جلوگیری به عمل‌آورند..." از زمانِ نگارشِ نمایش‌نامهٔ مولیر صدها سال می‌گذرد، لیکن تارتوف‌های دنیای موجود هنوز به همان‌گونه رفتار می‌کنند.

باید به‌خاطر داشت که **هجو** بالاخره یک **شمشیرِ دولبه** است. **پاراسلوس**(Paracelsus) ، پزشکِ معروفِ قرون وسطی می‌نویسد: همهٔ سمّ‌ها دارو نیز هستند، یک قطرهٔ اضافه از یک دارو ممکن است آن را به سمّ تبدیل کند. به همین علّت است که سِلاح هجو را باید محتاطانه و ماهرانه به‌کار برد. فقط هنگامی هجو به هدفِ واقعی خود دست می‌یابد و اندیشه‌های موردنظر را القاء می‌کند که درست هدایت شده باشد. کُمِدی هجوآمیز هنری است فعّال و کوبنده که نویسندهٔ آن همیشه باید موضعی روشن و عاری از ابهام داشته باشد. وضوحِ هدف و حمله‌ای که درست نشانه گرفته شده باشد، از اجزاءِ اجتناب‌ناپذیرِ این نوع کُمِدی هستند.

هنرِ کُمِدی‌نویس، هجونویس و کاریکاتوریست، هنری است نیرومند و شایستهٔ عمیق‌ترین احترام‌ها پیش‌رفتِ این هنر کمال و استحکامِ جامعهٔ سوسیالیستی را تضمین می‌کند و به آن یاری می‌دهد با گام‌های استوار به پیش رود و عواملی را که مانعِ رسیدنِ آن به هدف‌های متعالی است، از پیشِ پا بردارد. هنرِ کُمِدی کمک می‌کند آرمان‌های مترقّی اجتماعی و استه‌تیک تثبیت شوند و موردِ تایید قرار گیرند.

پی‌نوشت‌ها:

۱ -در ترجمهٔ واژهٔ (Humour) و ترکیباتِ آن بسته به مورد، هم از کلمه "شوخ‌طبعی" و هم از کلمه "مطالبه" استفاده شده است. (مترجم)

۲ -مارکوس تولیوس سیسرو(Cicero) ، سیاست‌مدار، خطیب و فیلسوفِ رومی در قرنِ دوّم پیش‌از میلاد. (مترجم)

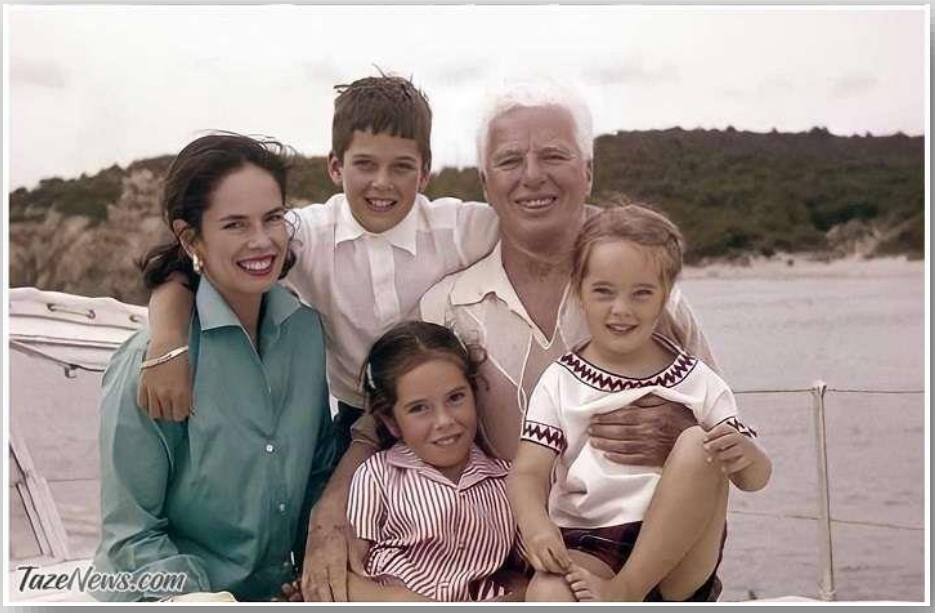
۳ -مارکوس فابیوس کوین تیلیان (Quintilian) ادیبِ رومی در قرنِ اوّل میلادی. (مترجم)

۴ -پروتئوس (Proteus) در اساطیر یونانی یکی از خدایانِ دریایی است که می‌تواند به میلِ خود شکل و ظاهرِ خود را تغییر دهد. (مترجم)

۵-L.A.Sakketti, Popular Aesthetics, Petersburg, 1917, Vol.2, P.304 (in Russian)

۵ مکرّر- Max Eastman, The Sense of Humour, NewYourk, 1921, p.VIII

۶ - Come de la Rochefoucauld, Maxims et Reflexions Morale, Paris, 1976, p.66
۷ - Karl Marx, Frederick Engels, Collected Works, Vol.3, moscow, 1975, pp.178-79
۸ -همان، صفحه ۱۷۹
۹ - V.G.Belinsky, Complete Works in thirteen Volumes, Vol.2, P.136 (in Russian)
۱۰ - Charles Chaplin, My Autobiograohy, NewYork, 1964, pp.399
۱۱ - V.I.Lenin, Collected Works, Vol.38, p.82
۱۲ - آندروماکی (Andromache) در اساطیرِ یونانی زنِ باوفای هکتور (Hector) است. هکتور در ایلیادِ هومر یک قهرمان ترویایی است که به انتقامِ مرگِ پاتروکلوس (Patroclus) توسطِ آشیل کشته می‌شود. (مترجم)
۱۳ - N.G.Chernyshevsky, Selected Works, Moscow, 1951, p.104 (in Russian)
۱۴ - Nicolai Hartman, Asthetik, Berlin, 1953, S.431
۱۵ - N.Stretensky, Humour, Large Soviet Encyclopedia, First Edition, Vol.65, 1931, P.188 (in Russian)
۱۶ - Charles Chaplin, My Autobiography, PP.211-12
۱۷ - V.G.Belinsky, Complete Works, in thirteen Volumes, Vol.10, P.232 (in Russian)



مجلهٔ فرانسوی پاری‌ماچ با انتشار این تصویر از چارلی چاپلین نوشت:

چارلی به همراهِ خانواده‌اش، در طولِ یک سفرِ دریایی، روی عرشهٔ یک قایق، اوت سال ۱۹۵۶

بازگشت به فهرست

ادبیّاتِ مترقّی و مردمِ ایران

فرهاد طبرستانی (احسان طبری)

ارژنگ: ماه‌نامهٔ "شیوه" در کنارِ مجلّاتِ "آینده" و "کبوترِ صلح"، یکی‌از نشریاتِ معتبرِ ادبی بود که از اردیبهشت تا تیر ۱۳۳۲ سه شماره از آن منتشر شد و احسان طبری نیز که از سال ۱۳۲۷در مهاجرت به‌سر می‌بُرد، درآن مقالاتی با نامِ مستعار می‌نوشت. ازجمله مقالهٔ "ادبیاتِ مترقّی و مردمِ ایران" با نامِ "فرهاد طبرستانی" که در مجلهٔ شیوه، اردیبهشت ۱۳۳۲ شمارهٔ ۱ به چاپ رسیده و در زیر می‌خوانیم.

چندی است که در کشورِ ما گفت‌وگوهای بسیار از ادبیّات می‌شود. البتّه هنوز این گفت‌وگوها به مقامِ انتقادهای ادبیِ واقعی ارتقاء نیافته است، ولی از همین بحث‌ها مشهود است که این زمان با زمانِ صادق هدایت فرق‌های بسیار دارد، و می‌شود از هم اکنون اُمیدوار بود که به زودی شالوده‌های یک فرهنگِ دموکراتیک و نو ریخته می‌شود.

ببینیم آیا پایه‌های یک چنین ادبیّاتی وجود دارد یا نه؟

در مرحلهٔ اول ادبیاتِ کلاسیکی ما: یعنی آن‌چه در ادبیّاتِ کهن‌سالِ ما انسان‌دوست و جاویدان است. در این باره هرکس به نوبهٔ خود می‌تواند در کتاب‌های کلاسیکی فرو رود و جنبه‌های جدیدی در آن‌ها بیابد. این کار هنوز به‌طورِ اصولی چند که در ادبیّاتِ اروپایی مرسوم است، انجام نیافته است. به‌جز کارهای معدودِ قزوینی و دکتر خانلری و چند نفر دیگر، هنوز در تاریخ ادبیّاتِ ما آن‌طور که باید، از این کارها بسیار کم دیده شده است. حالا آن‌که ادبیّاتِ قدیمِ ما بیش‌از هر ادبیّاتِ دیگر دارای جنبه‌های تاریک و کشف‌نشده است.

از ادبیّاتِ کلاسیکی که بگذریم، ادبیّاتِ جدید از دورهٔ مشروطیت به‌این‌طرف پدید آمد که جنبه‌های دموکراتیک و مترقّی مهمّ دارد. همه می‌دانند که سفرنامه‌ها اساس و شروع این دوره را تشکیل می‌دهند، زیرا تا قبل از **سفرنامه‌ها**، ادبیّاتِ ما چه در نثر و چه در نظم، کم‌تر به‌طور مستقیم و آشکار با مقتضیاتِ روزانه مربوط بوده

است. از این نظر می‌توان سفرنامه‌ها را اوّلین طرح‌های رمانِ رآلیستی ایران دانست. رآلیستی، چون در غیر این‌صورت، کتاب‌های دیگر از قبیل امیر ارسلان و حسینِ کرد را نیز باید اساسِ رمانِ ایران دانست.

سفرنامه‌ها سبکِ جدیدی را در نویسندگی وارد کردند که بعدها نتایجِ خود را داد. پس‌از سفرنامه‌ها، تحتِ تأثیرِ روزنامه‌نویسی و نهضت‌های مختلفهٔ آزادی‌خواهانِ ایران، انگل‌های فُرمالیستی کم‌کم از ادبیّات جدا شدند و دیگر خودتان نام‌ها را می‌دانید: طالبوف، دهخدا، جمال‌زاده، هدایت...

می‌شود گفت که ترقّی ادبیّاتِ جدید ما با پیش‌رفتِ زبانِ فارسی توأم بوده است. یک نوع دمکراتیزاسیون در زبان پیش آمد و هدایت مخصوصاً زبانِ ما را به یکی از مراحل تکاملِ عمیق رسانید.

اگر نثرِ دورانِ ناصرالدین‌شاه را با نثرِ امروز مقایسه کنیم، بی‌شکّ تحوّلِ بزرگی به چشم‌مان خواهد خورد. حتّی در خودِ نویسندگی تحوّلِ شایان توجّهی صورت گرفت. تفکّرِ قدیم با دیدِ جهانی مخصوص به آن -بازاری ها با گریه‌های دروغی و تعبیراتِ مبتذل کم‌کم عقب‌نشینی کرده است. و شاید این تحوّلات چندان از درونِ حرفهٔ نویسندگی برنخاسته است و اغلب، افکارِ آزادی‌خواهانه و مترقّی، از خارج در ادبیّات تاثیر کرده است. مثلاً **خیابانی** یکی از رهبرانِ انقلابی آذربایجان عقایدی راجع به ادبیّات اظهار داشته که مسلما در محفل‌های فرهنگیِ آن‌زمان بی‌تأثیر نبوده است. او شدیداً علیه علیه ادبیّاتِ غم‌پَروَر شوریده است و از نویسندگان خواسته بوده که احمقانه توی سر نزند و بهانه‌های بی‌اساس برای غمِ خود نتراشند. همین نوشته به خوبی می‌رساند که مسئلهٔ ادبیّات در همان موقع هم مطرح بوده است و خیابانی در طرزِ تفکّرِ خود تنها نبوده است.

غیر از خیابانی، **دکتر ارانی**، **کسروی** و اشخاصِ دیگر را می‌شود نام‌بُرد که درجریانِ ادبی تاثیرِ بسیاری داشته‌اند. مخصوصاً دکتر ارانی با اطلاعاتِ دائرةالمعارفی خود به روشن کردن مسائلِ ادبی کمکِ شایانی کرده است. او میانِ نخستین کسانی بود که به اهمیتِ صادق هدایت پی‌بُرد. پس اگر امروز کسانی پیدا شوند که فریاد برآورند "نباید واقعیّتِ اجتماعی را داخلِ ادبیّات کرد وجریان‌های مختلف اجتماعی و سیاسی در ادبیّات تاثیر نمی‌کنند"، ادعایشان بی‌اساس است. خوب است همین آقایان کمی در تحوّلِ فرهنگی ایران دقیق شوند تا دریابند تا چه حدّ، کمکِ اشخاصی که مستقیماً در ادبیّات دست نداشته‌اند، قابلِ توجه بوده است. دریابند که مثلاً ادبیّاتِ کلاسیکی روس که یکی از عمیق‌ترین ادبیّاتِ جهان است، چه‌قدر مدیونِ منتقدینِ ادبی از قبیلِ **هرتزن** و **دوبرالیوبوف** و **بلینسکی**ها -که آن‌ها بیش‌تر جنبهٔ اجتماعی آثار را در نظر می‌گرفتند-، می‌باشد. دریابند که آثارِ **هوگو** تحتِ تاثیر انقلاب‌های فرانسه و رهبرانِ اجتماعی آن‌زمان قرار گرفته بوده است. آن‌هایی‌که می‌خواهند ثابت‌کنند "ادبیّاتِ زاییده ازمقتضیات، ضعیف‌است و قابلِ‌اهمّیت نیست"، کم دلیل دارند.

متاسفانه در ایران هم حامیانِ ادبیّاتِ محض و مطلق بسیارند. علّتِ آن‌هم این است که در عمقِ آثارِ جهانی فرو نرفته‌اند، فکر نکرده‌اند که **هانری پنجم** اثرِ **شکسپیر** مستقیماً از مقتضیاتِ روز سرچشمه گرفته است، فکر نکرده‌اند که هر **نمایشِ مولیر** جوابی به **دشمنانِ شخصی**‌اش بوده است که حتّی امروز بعضی‌از منتقدینِ فرانسه سعی دارند اسامی واقعی اشخاصی را که در نمایش‌های او دیده می‌شود، پیدا کنند. بیندیش‌اند که آوازِ بایرون هیچ‌گاه به بلندی و اُبهّتی که در دفاع از آزادی به دست آورد، نرسید.

پدیدآمدنِ هدایت در ادبیّاتِ ایران، دورهٔ جدیدی را باز کرد.

در مرحلهٔ اوّل، زبانِ فارسی امروز خیلی مدیونِ اوست. سپس ادبیّاتِ ما را به سرچشمه‌های زندهٔ ملّتِ ایران نزدیک کرد. زبانِ زندهٔ مردم و درضمن زندگی آن‌ها، آرزوها و بدبختی‌های آن‌ها. هدایت در مبارزه با خرافات، با ظلم‌ها و کج‌آوردگی‌های اجتماعی ایران مقامِ ارجمندی را داراست. شاید بیش‌از این به‌پیش نرفت و شاید نمی‌توانست بیش‌از این به‌پیش برود.

او انگار فقط **ازبین‌رفتنِ ظلم‌ها** را می‌خواست، چون آن‌ها را نمی‌توانست تحمّل کند. ولی آن‌قدر ظلم دیده بود که نمی‌خواست باور کند تمامِ این دنیا با نادرستی‌هایش از بین خواهد رفت. از این جهت است که دورتر را نمی‌دید و یا اگر می‌دید، درست و روشن نمی‌دید. برخی تضادّی در طرزِ فکرِ او می بینند، حال آن‌که هدایت را باید هم نویسندهٔ **"حاجی‌آقا"** دانست، و هم **"بوفِ کور"**. او چه در حرف‌هایش و چه در نوشته‌هایش، همیشه ضدّ این وضعیّتِ رقّت‌بارِ کشور خود بود. در این، لحظه‌ای نباید تردید کرد. او آرزو داشت که وضعِ حاضر به‌هر قیمتی شده عوض شود. امّا این را برای دیگران می‌خواست، دیگرانی که پیشِ چشمِ او در جنوبِ تهران جان می‌دادند، امّا وقتی دورتر می‌رفت، جنبهٔ "بوفِ کور" بر جنبهٔ "حاجی‌آقا" می‌چربید. آن‌وقت به آدم‌ها می‌خواست بتازد؛ به همه‌شان. ولی آن‌هم فقط به خاطر آن‌که بدیِ آن‌ها را نمی‌توانست بپذیرد. به‌خاطر این‌که جنگ‌ها، قانون‌های مضحک، روابطِ اجتماعیِ احمقانه در دنیا موجود بود و هست.

وجودِ اشخاصی مثلِ هدایت می‌رساند چه‌قدر میانِ آن‌چه بشر هست و آن‌چه می‌خواهد باشد، فاصله هست، و تا این فاصله هست، اشخاصی که حسّاس‌اند، ممکن است مایوس شوند و فردا را به کلّی منکر شوند. این، یاس را توجیه نمی‌کند و این‌گونه فاصله‌ها، این‌گونه پژمردگی‌ها باید برعکس، ضرورتِ مبارزه به‌خاطرِ روشنایی را برانگیزد. شاید اگر کمی از جنبهٔ احساساتی بیرون می‌آمد و در قضاوت هایش از منطق و تاریخ کمک می‌خواست، بالاخره جهنّمِ ابدی را منکر می‌شد. هدایت از سرحدّ جهنّم بالاتر نرفت. یعنی آن‌طرفِ جهنّم را ندید. مانند **بودلر**، مانند **نروال**.

هدایت مانندِ **زولا**، ایرانیانی را که گوش‌شان بسته بود، با جهنّمِ کشورشان آشنا کرد؛ آن‌ها را در واقعیّتِ جامعه‌شان فرو برد. و فقط فرزندانِ او از او آموختند که چگونه رهایی یابند. اما او انگار دیگر نیروی آن را نداشت که شخصاً آن‌ها را با ستاره‌ها آشنا کند. ستاره‌ها، اُمیدها در آثارِ او کم‌ترند. در دورانِ استبدادِ رضاخانی باید زندگی او را در نظر گرفت، آن‌وقت روشن‌تر می‌نماید. شاید از همان دوران، آسمانِ او برای همیشه کدر شد. در آن دوران و دورانِ سیاهِ دیگر که با ۱۵ بهمن شروع شد و او را **نومیدانه** به فرنگ فرستاد. معلوم نیست اگر تابه‌حال زنده مانده بود، باز هم در خیالِ خودکشی خود، بدان درجه پابرجا می‌ماند.

به‌هرحال، هدایت پایه‌های یک ادبیّاتِ نو را ریخت، تا بدان‌جا که ادبیات را به مردم نزدیک کرد و تا بدان‌جا که تا حدّی هم در **"حاجی‌آقا"** از جامعه ایران به‌طورِ کلّی صحبت کرد. البته ممکن بود او که جامعهٔ ما را خوب می‌شناسد، "حاجی‌آقا" را ادامه بدهد، تیپ‌های دیگری را از جامعهٔ ما انتخاب کند و مانندِ بالزاک، کمی به تحلیلِ قوای تولیدی جامعه بپردازد. به‌وسیلهٔ "حاجی‌آقا" می‌توانیم دریابیم او چه کارهایی در این زمینه می‌توانست بکند. زیرا آن‌چه ما بیش‌از همه بدان محتاج بوده و هستیم، آثاری است که علاوه‌بر **نشان‌دادن وضع**، تا آن‌جا که ممکن است آن‌را **توضیح دهد، تحلیل کند**.

وقتی او فوت کرد، اغلبِ نویسندگانِ ما به‌جای این‌که راهی را که هدایت باز کرده بود دنبال کنند و آن را کامل‌تر کنند، اغلب در یک نوع استیتیسم، یک نوع هنرنماییِ پوچ غرق شدند که دامنهٔ داستانِ بزرگ (یعنی رمان به معنای واقعی و کلاسیکی آن) که فقط در آن ممکن بود این کارِ توضیحی میسّر شود، در این چندسالِ اخیر کارِ قابل‌توجّهی -جز یکی دو تا- انجام نشده است.

تحتِ تاثیر نهضتِ دموکراتیکِ ایران، بعد از شهریور به این طرف، و خاصّه با راهنمایی‌هایی که در نامهٔ "مردم" می‌شد، هنرمندانِ جوان سعی کردند در آثارِ خود واقعیّاتِ اجتماعِ خود را متمرکز کنند. متاسفانه در این راه هم تا به امروز گام‌های بلندی برداشته نشده است. آثاری به چاپ رسیده‌اند که جنبهٔ انتقادیِ آن‌ها نسبت به آثارِ قبلی بیش‌تر بود، ولی هنوز نمی‌توان یک اثرِ بزرگ که نشان‌دهندهٔ وضعیتِ اخیرِ ایران (از رضاخان به این‌طرف)

باشد، پیدا کرد. درحالی‌که به‌غیر از میراثِ هدایت، آثارِ بسیاری در این چندسالهٔ اخیر از نویسندگانِ کلاسیک و دموکراتیکِ جهان ترجمه شده است، چنین به نظر می‌رسد که هنوز دروسِ بالزاک و گورکی مورد استفاده قرار نگرفته است.

چون ادبیّات هنوز مقامِ خود را در میانِ فعالیت‌های دیگر احراز نکرده است، نویسندگان کم‌تر به مسئولیتِ خود متوجه‌اند. هنوز حتّی برخی چنین می‌پندارند که برای نویسندگی کافی است چند شعر از حافظ و سعدی از بَر داشت. آن‌وقت لازم نمی‌دانند که از آثارل جهانی، چه گذشته و چه معاصر، مطّلع شوند و قوانینِ مخصوصِ نویسندگی را مطالعه کنند. و دیده شده است که گروهی چنین نادانی را به هیچ‌وجه نقصانِ کارِ خود نمی‌دانند.

مهم این است که همان‌طور که "**روشن**" راجع به کارهای سیاسی نوشته است، **کارِ تهییجی را با کارِ توضیحی توأم باید کرد.** یعنی علاوه بر نوشتن داستان‌های کوچک، به فکرِ داستان‌های بزرگ بود، زیرا در سبکِ رمان بهتر می‌توان به این‌گونه توضیحات پرداخت و به یک انتقادِ خشک قناعت نکرد. گروهی چنین خیال می‌کنند که در نوشته‌هایشان اگر بدبختی‌ها را نشان دهند، وظیفهٔ اجتماعیِ خود را انجام داده‌اند.

گورکی در این‌باره کارهای بسیار مفیدی دارد. به قول گورکی رآلیسمِ کلاسیکی یا "رآلیسمِ خشک" توانسته بود ادبیّات را دارای یک دیدِ انتقادی بنماید. بدین معنی که اقلّا نادرستی‌ها و گاهی تضادّهای اجتماعِ سرمایه‌داری را به‌طورِ خشک نشان می‌داد، پدیده‌های اجتماعی را از وَرای یک دیدِ غیرعلمی و ماوراءالطبیعی می‌نگریست و آن‌ها را با **اخلاقِ مطلق** در تضاد می‌دید، و برای همین، سعی می‌کرد در مردم صفاتِ اخلاقی را تشویق کند. به این ترتیب فقط یک عکسِ منفی از جامعه می‌داد، حال‌آن‌که به قولِ گورکی نویسنده باید بداند که یک اصلِ مثبت در انسان‌ها و در امور هست و حتّی قبل‌از این‌که انقلاب به‌پا شود، نقش‌های جدید و خواصِّ مثبتی در انسان‌ها پدید می‌آید، و این خواصِّ مثبت در میدانِ نبردِ روزانه و اجبار حلِّ مسائلِ مبهم، غنی‌تر و زیادتر می‌شود و برای همین گورکی معتقد بود که امروز دیگر یک رآلیسمِ انتقادیِ خشک جز تنبلی نمی‌تواند باشد.

او از نویسنده تقاضا داشت که "هم گورکن باشد و هم زاینده". بدین معنی که با نشان دادن مبارزهٔ خواصِّ منفی با خواصِّ مثبت، گورکنِ مانده‌های منفی جامعه‌های استثماری و زایندهٔ صفاتِ نو و انقلابی باشد، زیرا به گفتهٔ او انسان از تضادّها تشکیل شده و این تضادّها آن‌طور که رآلیسمِ خشک و انتقادی مدّعی است، ثابت و بی‌حرکت نیست. در هم‌دیگر تاثیر می‌کنند، با هم مخلوط می‌شوند، از هم فرار می‌کنند، و یا هم‌دیگر را می کوبند. این نبردی است که در شعورِ انسان هست و نویسنده باید آن‌را نشان دهد. برای همین است که **استالین** می‌گوید: "نویسنده باید معمارِ روح باشد"، یعنی تمامِ استخوان‌بندی شعور با حرکات، برخوردها، و نبردهای آن‌را شرح دهد، تحلیل کند، و دوباره بسازد.

یکی از دروسِ آثارِ گورکی همین است که هیچ اشتباه، بدی و نادرستی را **مطلقاً** از انسان نمی‌داند و آن‌را مستقیم یا غیرمستقیم به وضع و روابطِ تولیدی و طرزِ تفکّرِ ناشی از آن مربوط می‌داند از همین‌جا، موضوعِ "**تیپ**" پیش می‌آید. راجع به‌این موضوع، **گئورکی مالنکوف** می‌نویسد:

"آن‌چه نمودارِ یک **تیپ** است، فقط آن‌چیزی نیست که بیش‌تر اتفاق می‌افتد، بل‌که آن‌چیزی است که با کامل‌ترین و برجسته‌ترین وجهی، جوهرِ یک نیروی اجتماعی را نشان می‌دهد. در تفکّرِ مارکسیستی- لنینیستی، نمودارِ یک **تیپ**، نشان‌دهندهٔ جوهرِ یک پدیدهٔ تاریخی و اجتماعی معیّنی است. تنها آن‌چه بیش‌تر شایع و معمولی است، نیست که بیشتر تکرار می‌شود - یک ماه مبالغهٔ عمدی، یک تجسّمِ برجسته از یک آدمِ (پرسوناژ)، جنبهٔ تیپیکِ آن‌را از بین نمی‌برد و برعکس، روشن می‌کند، معیّن می‌کند. موضوعِ تیپیک یک موضوعِ سیاسی

است. ادبیّات و هنرِ شوروی ما باید با شجاعت، تضادّها و زدوخوردهای زندگی را شرح دهد و بداند از سِلاحِ انتقاد که وسیلهٔ تربیت است، استفاده کند".

کم‌تر نوشته‌ای از میانِ نوشته‌های منتقدینِ ادبیِ محض، به این روشنی قضیّهٔ **"تیپ"** را مطرح کرده است. باید در نظر داشت که ملّتِ ایران می‌خواهد قشرهای مختلفِ خود را بشناسد. هیچ کارِ ادبی در این زمینه نتوانسته او را به‌طورِ کامل کمک کند، حال‌آن‌که چنان که دیدیم به خوبی پایه‌های یک چنین آثاری در ادبیّاتِ اخیرِ ایران وجود دارد. مردم می‌خواهند که اثری مثلاً وقایع دورهٔ رضاخان را به آن‌ها حالی کند. چه اثری می‌تواند از عهدهٔ این توقّع برآید؟ آیا **"چشم‌هایش"** می‌تواند به چنین توقّعی پاسخ دهد؟ در این داستان جز از دور، آن‌هم از وَرای یک حکایتِ بسیار مخصوص نمی‌شود آن دوره را نگریست. چرا رضاخان روی کار آمد؟ چه نیروهای اجتماعی به او کمک کردند و چه نیروهای اجتماعی با او جنگیدند؟ تیپ‌های قابلِ توجّهِ آن دوره مانندِ سرهنگ آرام و خیلتاش کم هستند. چرا فرنگیس این‌طور فکر می‌کند؟ چرا از مردها خوش‌اش نمی‌آید؟ چرا خوشبختی را از دریچهٔ مخصوص به خود می‌بیند؟ غیر از رضاخان، وقایعِ آذربایجان و قیامِ میرزا کوچک خان هم از آن مطالبی است که هنوز در آثارِ ادبی روشن نشده است. از آذربایجان، شمّه‌ای در یک داستانِ کوچک [با عنوانِ] **"اُمید"** هست که چون داستانِ کوچکی است، نویسنده نمی‌توانست طبیعتاً به کارِ تحلیلی فراوانی بپردازد. (امّا در این داستان، قهرمان، یک تیپِ مثبت است، تیپِ منفی هم دیده می‌شود و به عقیده من این یکی از بهترین داستان‌هایی است که تابه‌حال راجع به نهضتِ دموکراتیکِ اخیرِ ایران نوشته شده است).

از قیامِ میرزا کوچک خان، یک داستان از **"به‌آذین"** هست. پرسوناژِ **"دخترِ رعیت"** [سال ۱۳۳۰] زنده می‌نماید، ولی خواننده بیش‌تر می‌خواست از آن‌ها که به دستهٔ میرزا کوچک خان پیوستند (مخصوصا از پدرِ صغری) گفت‌وگو شود. در این میان خواننده می‌خواهد دخترک را ول کند و برود به جنگل و ببیند چه خبر است؟ به خود می‌گوییم پس آن‌های دیگر کجا هستند؟ آیا آن‌ها جایی در داستان ندارند؟

در داستانِ کوچک "اُمید"، قهرمان، خودش یکی از آن‌هاست و از این‌جهت ما را جذب می‌کند. از این وقایعِ تاریخی که بگذریم، وقایعِ اخیر هم قابل گفت‌وگوست. در فرانسه قضیّهٔ "ریختنِ اسلحه به دریا"، به دو نویسندهٔ معاصرِ فرانسوی: آندره استیل در "اوّلین تکان"، و پیر ابراهام در "قرص نگه‌دار" الهام داد.

قضیّهٔ "جنگِ بین‌المللی دوّم" هم دو نویسندهٔ دیگر را: آراگون در "کمونیست‌ها"، و پیر دکس در سیکلِ رمان‌هایش تحتِ عنوان "آخرین دژ" تحتِ تاثیر قرار داد. در اتحادِ جماهیرِ شوروی؛ فادیف (در "شکست")، فورمانوف (در "چاپایف")، استرافسکی (در "چگونه فولاد آبدیده شد؟") فدین (در "نخستین شادی‌ها" و "تابستانِ فوق‌العاده")، هر کدام به نوبهٔ خود راجع به جنگِ داخلی کتاب نوشتند. وقایعی هم از قبیل تاسیسِ کلخوزها، کارهای صنعتی مهمّ اخیر، کندن تُرعهٔ ولگا-دُن، به شولوخوف (در "زمین‌های شخم‌زده")، آزایف (در "دور از مسکو")، آنتونف (در "نخستین شغل")، پاله‌وی (در "بر راهِ بزرگ") الهام داد.

در هند، مولکرای آناند، راجع به استقلالِ هند کتابی نوشته است، حال آن‌که به‌جز "یک‌شنبهٔ خونین" و چند داستانِ دیگر، ما از وقایعِ اخیرِ ایران تقریباً هیچ نداریم. باید گفت روی‌هم‌رفته کارِ شعر پیش‌رفتِ بیش‌تری کرده است. اقلّا در اشعارِ امروز انعکاسی از وضعِ روز می‌یابیم، حتّی بعضی از آن‌ها دارای ارزشِ واقعی هستند. یکی از عیوبِ کار هم این است که "انتقادِ هنری" هنوز به‌صورتِ جدال‌های خصوصی و تصفیه‌کردن‌های شخصی است. به‌هرحال فراموش نشود که روی سخنِ ما فقط با اشخاصِ معیّن که دارای هدفِ سیاسی معیّن هستند، نیست. دیگران هم باید در راهِ روشن‌کردنِ مردمِ خود کمک کنند. باید تمامِ نویسندگان و هنرمندان را از هر مسلک و عقیده‌ای که باشند، به اهمّیتِ مسئلهٔ فرهنگی متوجّه کرد.

یک ادبیّاتِ ناتورالیستی، یک ادبیّاتی که فقط عکسی از دنیا باشد، عیبی ندارد، مگر این‌که کافی نیست. یک ادبیّاتی که مستقیم با مردمِ ایران مربوط نباشد، عیبِ کلّی‌اش این است که ضروری نیست. ولی البتّه هر نوشته‌ای اگر به قولِ **الزا تریوله** "انسان را نیک‌تر گرداند"، مترقّی است. منتها باید دانست که راهِ صحیحِ چنین هدفی کدام است؟ اصل این است که خودِ نویسنده سعی کند دنیا را روشن ببیند، و دیگران در این راه، او را کمک کنند که نویسنده سعی کند دنیا را بفهمد. به قولِ **الوار**، "دیدن برای فهمیدن" باشد. باید بداند که برای درکِ دنیا، غیر از کتاب‌های ادبی، کتاب‌های دیگری را هم باید خواند. **بالزاک** برای پرسوناژهای خود، آرشیوهای وزارتخانه‌ها را می‌خواند.

قبل‌از ختمِ این نوشته، بد نیست **یک حکایت راجع به بالزاک** نقل کنیم. این حکایت از خیلی جهات آموزنده و جالب است. مطلبِ نویسندگی را به عمیق‌ترین وجهی روشن می‌کند. کلمهٔ تابلو را با کلمهٔ ایران عوض کنید، چنان می‌نماید که برای نویسندگانِ امروزِ ما نوشته شده است:

بودلر، در یک مقاله راجع به نمایشگاهِ دنیایی ۱۸۵۵ می‌نویسد که **بالزاک** روزی در مقابلِ تابلوی زیبایی قرار گرفته بود، تابلویی از زمستان، حُزن‌انگیز، و مملو از کلبه‌ها و دهقان‌های زار و نحیف. پس‌از تعمّق در یکی از کلبه‌ها که از آن دودِ نازکی به بالا می‌رفت، گفت: "چه زیباست، ولی در این کلبه چه می‌کنند؟ به چه فکر می‌کنند؟ اندوه‌های آن‌ها کدام‌اند؟ محصولِ آن‌ها آیا خوب بوده است؟ حتماً "سررسید"هایی دارند که باید بپردازند..."

***

اگر ما بتوانیم در ایران یک ادبیّات و هنرِ دموکراتیک بنیاد کنیم، خیلی پیش‌رفته‌ایم. برای این‌کار باید تا آن‌جا که ممکن است آثارِ مترقّی جهان را ترجمه کرد. برای این‌کار باید ادبیّات و هنر را جدّی گرفت.

باید کاری کرد که از قشرهای دیگرِ ایران، از میانِ کسانی که با زندگی آشناییِ عملیِ بیش‌تری دارند، از میانِ کارگران و دهقانان کسانی تشویق شوند و شروع به کار کنند.

باید جبههٔ هنری به صورتِ یک جبههٔ واقعی درآید. باید زمینه را برای نشو و نمای گورکی‌های آیندهٔ ایران حاضر کرد. البتّه در تحلیلِ مسائلِ هنری امروزِ ایران کارهای دیگری باید بشود. اُمیدواریم با کمکِ دیگران عمدهٔ آن‌چه این‌جا گفته شد، به زودی مفصّل‌تر و وسیع‌تر درج شود.

فرهاد طبرستانی [نامِ مستعارِ احسان طبری]

سرچشمه: مجلّهٔ شیوه، اردیبهشت ۱۳۳۲، شماره ۱

لینک دانلود فایل پی‌دی‌اف اصلِ مقاله از: پرتال جامع علومِ انسانی

نخستین آیینِ تاریخ‌نگاری آن‌است که نادرست نگویید!

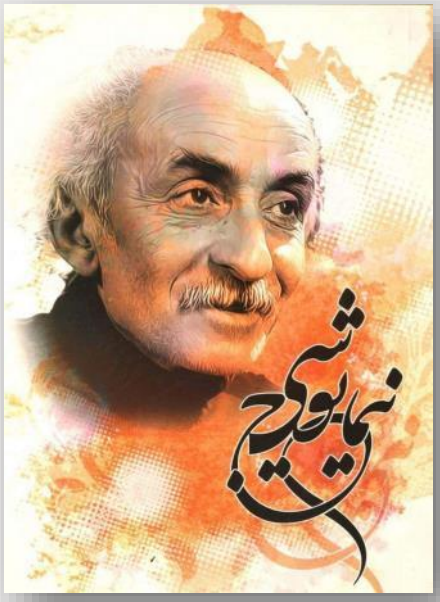
(سیسرون در رساله "راجع به خطیب"، بخش ۲ فصل ۱۵ بند ۶۲)

بازگشت به فهرست

من منتظرم بهار کِی آغازد

[بازتابِ بهار در شعرِ نیما یوشیج]

مهدی عاطف‌راد



شعرِ نیما یوشیج اگرچه شعرِ "شبِ سردِ زمستانی" و "وحشت‌نما پاییز" است و اگرچه شعری‌ست تیره و کدر از تصویرهای خاکستری یا سیاهِ خزانی و زمستانی، ولی گه‌گاهی هم در آن رنگی روشن از بهار رُخ می‌نماید و تصویری رنگارنگ از بهار دیده یا مژدهٔ فرارسیدنِ بهار شنیده می‌شود.

نخستین تصویرِ بهاری شعرِ نیما یوشیج در "افسانه" جلوه کرد: "عاشقِ" افسرده‌دل در درهٔ سرد و خلوت نشسته و جانش لبریز از حسرت و حِرمان است. "افسانه" که وقتِ لبخنده‌های بهارانِ سبزهٔ جویباران هنگامِ هنگامه‌اش است و هر بزم و رزمی از آنش، برای این‌که اندوه را از دلِ بی‌نوای عاشق بزداید و در جان‌اش شور و شوقِ خیزاننده برانگیزد، به او مژدهٔ آمدنِ بهار می‌دهد و تصویری دل‌کش از بهار در پیشِ چشم‌اش ترسیم می‌کند:

افسانه:

"عاشقا! خیز کامد بهاران.
چشمه‌ی کوچک از کوه جوشید.
گل به صحرا درآمد چو آتش.
رودِ تیره چو توفان خروشید.
دشت از گل شده هفت رنگه.

آن پرنده پیِ لانه‌سازی
بر سرِ شاخه‌ها می‌سُراید.
خار وُ خاشاک دارد به منقار.
شاخه‌ی سبز هر لحظه زاید
بچگانی همه خُرد و زیبا.

....

آفتابِ طلایی بتابید
بر سرِ ژاله‌ی صبح‌گاهی.
ژاله‌ها دانه دانه درخشند
هم‌چو الماس، و در آب ماهی
بر سرِ موج‌ها زد معلّق.

تو هم، ای بی‌نوا! شاد بِخرام

که ز هر سو نشاطِ بهار است
که به هر جا زمانه به رقص است.
تا به کی دیده‌ات اشک‌بار است؟
بوسه‌ای زن که دوران رونده‌ست."

در شعر "**به یادِ وطنم**" که نیما یوشیج در سال ۱۳۰۵ در توصیف کوهِ محبوبش "فراکش" ساخته و در آن به رازونیاز با این کوه خاطره‌انگیز پرداخته، تصویری هم از بهار این کوه ترسیم کرده است:

می‌رسد چون نسیم‌های بهار
دامنت می‌شود سراسر گل.
می‌کشی سوی خود ز راه‌گذار
هر پرنده، چه زیک وُ چه بلبل.

در اسفند ۱۳۰۸ و در آستانه‌ی فرارسیدن بهار، نیما یوشیج که در لاهیجان مشغول خدمت آموزگاری بود، شعر کودکانه‌ی "**بهار**" را برای بچه‌ها سرود:

بچه‌ها! بهار.
گلها واشدند.
برفها پا شدند
از رو سبزه‌ها
از روی کوهسار.
بچه‌ها! بهار.
داره رو درخت
می‌خونه به گوش:
"پوستین را بِکَن
قبا را بپوش."
بیدار شو، بیدار.
بچه‌ها! بهار.
دارد می‌رَوَد
دارد می‌پَرَد
زنبور از لونه
بابا از خونه.
همه پیِ کار
بچه‌ها! بهار.

در دو غزل از پنج غزلی که نیما یوشیج در سال ۱۳۱۷ سروده، تصویرهای مشابهی از وضعیت غم‌انگیزش در فصل بهار ترسیم کرده است: بهار آمده و گلبن شکفته و مرغ در باغ از شوق آواز می‌خواند، ولی او اسیر دام قفس است و در گوشه‌ی قفس، داغ غم محرومیت از بهار بر دل دارد:

بهار آمد وُ گُلبُن شِکُفت وُ مرغ به باغ

صفیر بر زد از شوق وُ من به دامِ قفس

و:

به گوشه‌ی قفسم داغ از غمی که چرا
بهار روی نموده‌ست و بوستان در پیش

در رباعی‌هایش هم نیما گه‌گاه به بهار پرداخته و از انتظار آغاز شدن بهار سخن گفته است:

گل آتشِ دل به چهره می‌پردازد
ابر آبش در سینه همی‌اندازد
باد از زبر خاک به گل می‌تازد
من منتظرم بهار کِی آغازد.

و با گل نوشکفته‌ی مجروح‌دل در فصل بهار گفت‌وگو کرده است:

بِشکُفت، به گُل گفتم: "با دستِ بهار
ابر از رهُ "کالچ‌رود" می‌گیرد بار."
گل گفت: "مرا زخمی افتاده به دل
گر نشکفم آن‌چنان، مرا عُذر بدار."

یا از ابر بهار پرسیده و پاسخ شنیده است:

با ابرِ بهار گفتم: "ای ابرِ بهار!
بر خاربُنان بهرِ چه بُگشایی بار؟"
خندید وُ گریست ابر وُ گفت: "ای غم‌خوار!
در پیشُ عطای ما چه گُل‌زار چه خار."

یا پرسش ابر بهار از گل و پاسخ گل به او را نقل کرده است:

گفت ابرِ بهار با گُل: "ای شاهدِ باغ!
از خونت بر جَبین که بگذاشته داغ؟"
گل گفت: "دلم چو با زبان گشت یکی
زین‌گونه برافروخت مرا هم‌چو چراغ."

در یک رباعی تغزّلی، با نگار محبوبش درد دل کرده و گفته که بی او گریان و زار چون بیماران تب‌دار است ولی با یادش خندان است و با فکرش در باران و گِل و طوفان تعب، دارای بهار است:

می‌گریم بی‌تو هم‌چو بیمار به تب
می‌خندم با یادِ تو چه روز وُ چه شب
باران وُ گِل است و من بهاری دارم
با فکرِ تو در این همه توفانِ تَعَب

در رباعی تغزّلی دیگری نگار ماه‌رخسارش را پیغام‌رسان روز بهار دانسته و سرشار از گلهای بهاری:

آمد بَرَم آن نگارِ چون ماهِ تمام
کز روز بهار با تو دارم پیغام
پرسیدمش از حالِ گل، آورد عتاب:
"با این‌همه‌ام گل، چه بری از گل نام؟"

نخستین "شعر آزاد"ی که در آن نیما یوشیج از بهار سخن گفته، شعر "**می‌خندد**"، سروده‌ی سال ۱۳۱۸ است. در این شعر او نگار زیبایش را به بهاری خنده بر لب شکفته تشبیه کرده که در پایان زمستان رخ می‌نمایاند:

می‌آید، گیسوان آویخته
ز گرد عارض مه ریخته خون
می‌آید، خنده‌اش بر لب شکفته
بهاری می‌نمایاند به پایانِ زمستان

در منظومهٔ "**به شهریار**" که سروده‌ی سال ۱۳۲۲ است، نیما یوشیج برای ره یافتن به سوی شهر دلاویزان، به سوی بادهای آهنگ‌پرداز و خرم دور و نزدیکی که پیغام‌دار بهار نوشکفته‌اند، دست مددخواهی دراز کرده است :

دست یازیدم سوی آهنگ‌پردازان خرّم بادهای دور وُ نزدیک
کز بهارِ نوشکفته بودشان پیغام

و روز دلکش دیدار با شهریارِ شهرِ یاران، در آخرین روزهای زمستانی، آن‌گاه که بهارِ تازه، دامنِ کوهسار را چون اطلس می‌کند و شقایق در خلوتِ پنهانِ کوه خنده در کاسه‌ی دلش می‌بندد، نزدیک شده است:

از پسِ این جمله شد نزدیک روزِ دل‌کشِ دیدار
پیش از آن‌که بگذرد دورانِ دل‌سردِ زمستانی
کرد از هر سو بهار تازه چون اطلس
دامن کهسار
و شقایق در نهفت خلوت کوه
خنده اندر کاسه‌ی خون دل خود بست.

سرانجام در شعر "پادشاهِ فتح" که سروده‌ی فروردین سال ۱۳۲۶ است، در پاییز وحشت‌نما، از زبان "پادشاهِ فتح" مژده‌بخشِ بهار می‌شود و در دلِ ارغوان که از بیمِ آن‌که سرمای سختش خشکانده باشد و دیگر هرگز گل ندهد، در فِراقِ امیدهای از دست رفته‌اش، خسته و نومید مانده، بهار خندان امید را می‌شکوفاند و در او گل می‌دواند:

در چنین وحشت‌نما پاییز
کارغوان از بیمِ هرگز گل نیاوردن
در فِراقِ رفته‌ی امیدهایش خسته می‌ماند
می‌شکافد او بهارِ خنده‌ی اُمید را زامید
وندر او گُل می‌دواند.

سرچشمه: منبع: مجله ی رودکی- مهدی عاطف راد- (شماره ی ۱۱۱و ۱۱۲)
برگرفته از: وبلاگ دینگ دانگ

بازگشت به فهرست

اعجازِ واژه‌ها؛ زیبایی‌شناسیِ ادبیّاتِ احسان طبری

فرداد فرشته‌هوش

ارژنگ: پیش‌تر نقدی بر دفتر "از میانِ ریگ‌ها و الماس‌ها" به قلم محمّد مجلسی (در ارژنگ شمارهٔ ۷ خرداد ۱۳۹۹) و تفسیری نیز بر شعر "از میانِ ریگ‌ها و الماس‌ها" به قلم محمدعاقل بیرنگ کوه‌دامنی (در ارژنگ شمارهٔ ۹ مرداد ۱۳۹۹) را خوانده‌ایم. نوشتارِ زیر نگاهی دارد به استه‌تیکِ رنگین‌کمانِ واژگان و ترکیباتِ ادبی بدیعِ به‌کاررفته در این ترانهٔ خواب‌گون و ماندگار که به بهانهٔ فرارسیدنِ ۱۹بهمن‌ماه، ۱۰۶مین زادروزِ احسان طبری تقدیم خوانندگان می‌شود.

مقدّمه

مدّت‌هاست در اندیشهٔ نگارشِ مقاله‌ای در بابِ زیبایی‌شناسیِ واژه‌ها در ادبیّاتِ احسان طبری هستم و تا کنون فرصتِ انجامِ این کار پیش نیامده است. لذا بر آن شدم تا در این یادداشتِ کوتاه و به تعبیرِ "مُشت نمونهٔ خروار بودن" تنها به بررسی زیبایی‌شناسیِ واژه‌های به‌کارگرفته شده در یکی از اشعار این ادیبِ فرزانه تحتِ عنوانِ "از میانِ ریگ‌ها و الماس‌ها" بپردازم. امیدوارم که این جُستارِ مختصر، فتحِ بابی برای بررسی جامع‌تر و تخصّصی‌ترِ ادبیّات، اشعار، گفتارها و نوشته‌های زنده‌یاد احسان طبری باشد.

بدیهی‌است که نقدوبررسی‌های ادبی باید درحدّ امکان دور از تعصّبات وجناح‌بندی‌های سیاسی، حزبی، ایدئولوژیکی، فکری، اعتقادی و... صورت گیرد. متأسفانه در فرهنگ ما همواره افراد به طور مطلق یا مورد تأیید و پسند ما هستند و یا نیستند و در بیش‌ترِ موارد، حدّ وسطی وجود ندارد. در نتیجه، اغلب، آثار و اندیشه‌های آنان نیز با این پیش‌داوری مورد تأیید یا تکفیر قرار می‌گیرند.

چندی پیش در یادداشتی اشاره نمودم که دلیلِ مانابودنِ آثارِ بزرگانی چون حافظ و سعدی جهان‌شمول بودن اندیشه‌های آنان بود؛ و اینکه آثار این بزرگان به دور از تعصبات و جریانات سیاسی و داغِ روز به نگارش درآمده است. و اما در مورد زنده‌یاد احسان طبری باید عرض کنم که جدای از گرایشاتِ فکری و ایدوئولوژیکی این دانشمند فرزانه، که مقوله‌ای‌است متفاوت و جدا، اعجازِ خاصی در ادبیّاتِ وی وجود دارد. اعجازی که در آثارِ

کم‌تر شاعر و نویسنده‌ای یافت می‌شود. به گمان بنده، اعجاز کلامِ احسان طبری شالوده‌ای از دانش والای او در زمینه‌های مختلف دانشِ بشری به ویژه ادبیات و فلسفه بود. احسان طبری دارای استغنای فکری و استعدادی خارق‌العاده و ذاتی بود که در وجودش به ودعیه گذاشته شده بود، هر چند که گرایشات ایدئولوژیکی او سبب شد تا ادبیّاتِ او به صورت مقوله‌ای مجزا، آن‌چنان که باید چندان موردِ توجّه، نقد و بررسی قرار نگیرد.

اعجازِ واژه‌ها

نقد و بررسی در بابِ آثار عالم و ادیبی فرزانه چون احسان طبری جسارتِ خاصّی می‌طلبد. بنده نه به جهت داشتن این جسارت، و نه به دلیل داشتنِ دانشِ وافر در زمینهٔ ادبیّات، بل‌که صرفاً به‌دلیل اهمّیتِ یادآوری این موضوع به نگارشِ این سطور پرداختم. اعجازِ کلامی و واژه‌های موجود در اشعار، نوشتار و گفتارِ احسان طبری به‌خودیِ‌خود گویا بوده و نیازی به تعبیر و تفسیر ندارند. هدف از نگارشِ این یادداشت، تنها مرور و بازبینی برخی از ترکیباتِ به‌کار گرفته شده در یکی از نوشته‌های این ادیبِ فرزانه است. باشد که مورد تأملِ ادب‌دوستان و فرهنگ‌پروران قرار گیرد.

همان‌طورکه اشاره نمودم اعجازِ کلام و ترکیباتِ واژه‌ای که در ادبیّاتِ احسان طبری به‌کار گرفته شده، به نوعی منحصربه‌فرد است و تقریباً می‌توان ادّعا نمود که در متونِ ادبی دیگری، به‌کار برده نشده است.

دراین یادداشتِ مختصر تنها به بررسی برخی‌از واژه‌های به‌کار گرفته شده در شعر "از میان ریگ‌ها و الماس‌ها" می‌پردازم. این شعر بدون در نظر گرفتن حروفِ ربط، در مجموع حدودِ ۳۴۰ کلمه است. دراین بین تعدادِ ترکیبات و واژه‌های منحصربه‌فردِ به‌کار برده شده چیزی در حدود ۱۰۰ و اندی کلمه است. برخی از ترکیباتِ منحصربه‌فرد این شعر عبارتند از:

شریانِ رود، عضلاتِ زمین، سکوتِ کرکس‌ها، سکوتِ صخره‌ها، زبانِ امواج، صلحِ بیابان‌ها، عروس‌آسا، سیلِ رام نشدنی، ستیزِ موج و سنگ، کبوترِ بلورین، زمانِ زاینده، زمانِ دگرساز، فریبای رؤیارنگ، شفقِ چشم‌افروز، گلّهٔ ستارگان، چوب‌های خوشاهنگ، استخوان‌های سنگ، اوجِ رنگ‌پریده، گامِ نغمه‌ناک، موران راهب، پروازِ بنفشه‌گون، نگاهِ گوگردی، دیدگانِ شراب‌آلود، بالِ مهربان، فوجِ عقابان، سپیدهٔ برف، پیشانی زمین، لجنِ مرموز، آبِ تیره، خاکسترِ فراموش، تبِ گل‌ها، تنهایی غرورآمیز، رازِ بارآوری، غبارِ بذرهای سبز، ستون‌های طلایی خورشید، سیمِ مه‌آلود، ترانه‌های شگَرف، غوغای شهبازها، ظلمتِ معدن، شورِ دامنه‌ها، غبارِ داغ، مرجانِ غروب، طلایِ غلّات، تافتهٔ زمین، بیدارشدن تَذَروان، پرتوی جهان، توازنِ کندوها، شرابِ شادمانی، شبِ زلال، آشیانه‌ای تهی، ناقوسِ روشنِ آب، رگ‌های ابدی...

به‌راستی چند بار و درچند نوشتهٔ ادبی و غیرِادبی به ترکیبِ **"عضلاتِ زمین"** برخورده‌اید؟ ویا **"سکوتِ کرکس‌ها"**؟ و یا **"پروازِ بنفشه‌گون"**؟ و یا **"نگاهِ گوگردی"**؟ و یا هریک از واژهای دیگر اشاره شده در بالا؟ امروزه به لطفِ وجودِ اینترنت و ابزارهای جستجوگرِ اینترنتی مانند گوگل، بینگ، یاهو و ... به راحتی می‌توان پاسخ دقیق‌تر سئوالات بالا را دریافت. برای نمونه اگر هریک از این واژه‌ها را در گوگل جستجو کنید، خواهید دید که تقریباً هیچ یک از آنها به جز چند موردِ استثنایی در هیچ متنِ ادبی و غیرِ ادبی دیگری به‌کار گرفته نشده است.

البته ناگفته نماند که هر شاعر و ادیبی سبک و زبانِ ادبی خاصِّ خودش را دارد. در واقع این شعرا و ادبا هستند که باعث غنای ادبی یک زبان و به تبع آن یک فرهنگ می‌گردند. به عنوان نمونه در اشعار زنده‌یاد سهراب سپهری نیز واژه‌های منحصر به فرد فراوانی به چشم می‌خورد که تقریباً سبکِ ادبی خاصِّ خود را دارد. واژه‌هایی نظیر "رنگِ خاموشی"، "دیوارِ سایه‌ها"، "قانونِ چمن"، "قلبِ حقیقت"، "پهنای کلام"، "طلوعِ انگور"، "درختانِ حماسی"، "سایهٔ دانایی"، "کوچهٔ تنهایی"، "گُل‌خانهٔ شهوت" و ... که به یقین بسیاری در بابِ آن‌ها گفته‌اند و نوشته‌اند. هر شاعرِ دیگری نیز تا حدودی سبک و سیاقِ خاصِّ خود را دارد. اما تنوّع، تعدّد و ویژه‌بودنِ واژه‌های به‌کار گرفته شده در آثارِ طبری به حدّی‌است که می‌توان تنها دربارهٔ آن‌ها کتابی قطور نوشت. به‌طورِ خلاصه باید اذعان داشت که زیباییِ کلام وکاربردِ به‌جا از واژه‌ها در اشعار و نوشته‌های طبری موج می‌زند.

اجازه بدهید تا قسمت‌های مختلفِ این شعر را با هم مرور کنیم:

شریانِ رودها عضلاتِ زمین را بارور می‌کنند،
و در سکوتِ کرکس‌ها وُ صخره‌ها
باد، به زبانِ امواج سخن می‌گوید.

بارور نمودنِ **"عضلاتِ زمین"** توسط **"شریانِ رودها"**. ***شریان***، رگِ جهنده‌ای است که از قلب می‌روید. **"شریانِ رودها"** را می‌توان سرچشمهٔ رودها درنظرگرفت که آب‌را با فشار از دلِ صخره‌ها و سنگ‌ها می‌جهاند و باعثِ باروری (طبیعت) در مسیرِ رودها می‌گردد که در این بیت از آن به عنوانِ "عضلاتِ زمین" یاد شده است.

بیشه‌ها آن جا از خاموشی سرشارند.
و در صلحِ بیابان‌ها
چکّهٔ شقایقِ وحشی می‌درخشد.
بیدبُن،
عروس‌آسا،
سیلِ رام‌نشدنیِ گیسوان را
بر گُل‌کف‌های موج می‌پاشد،
و از ستیزِ موج وُ سنگ
بر رشتهٔ گل‌ها و نیزه‌های ارغوانی گیاهان
مُشتی کبوترِ بلورین می‌پرند.

"**بیشه**"، زمینِ غیرِ مزروعی است که درآن رُستنی‌های مختلف درهم آمیخته شده باشد و به صورتِ دیواری در آمده باشد. "**سرشار**"بودنِ "**بیشه‌ها از خاموشی**"!! تعبیری بس لطیف و زیبا. در بیشترِ متونِ ادبی، جام است که "**بلورین**" است، اما واژهٔ "**کبوترهای بلورین**" تا کنون در هیچ متنِ ادبی دیگری به‌کار برده نشده است.

زمانِ زاینده،

زمانِ دگرساز،

زمانِ توفان‌زا،

هر دُم با پویهٔ ابرها همراه است.

"**پویه**"، راه رفتنِ خَرامان را گویند. نه کند و نه تند. "پویهٔ ابرها" حکایت از حرکتِ متوازن و خَرامانِ ابرها در آسمان‌ها و به تعبیری، حکایت از گذرِ زمان دارد. "**زاینده**"، "**دگرساز**" و "**طوفان‌زا**"بودنِ زمان با "**پویهٔ ابرها**" همراه است. یعنی گذرِ زمان پویندگی و زایندگی را به‌همراه دارد. به تعبیری پویندگی و زایندگی بخش‌های جدانشدنی از طبیعت و زندگی است، و این شامل زندگی روزمرهٔ ما انسان‌ها نیز می‌گردد.

و تارهای سیمینِ باران

بر سَروناز‌های همیشه جوان

و بر طُرقه‌های جُنوبی که بر درختِ انجیر نشسته‌اند،

و بر فریبای رؤیارنگِ بوته‌ها

فرو می‌نشیند.

"**سَروناز**" سروِ نورَسته را گویند، و نیز سَروی را گویند که شاخه‌های آن به هر طرف مایل باشد. "**درختِ انجیر**" یکی از درختان میوه‌دهندهٔ قدیمی است که کِشت آن در نواحی مصر به ۲۸۰۰ سال قبل‌از میلادِ مسیح می‌رسد. "**طُرقه**" مرغی است سیاه که پَرهای آن به سیاهی گراید. همان‌طور که می‌دانید آبِ باران معمولاً در پَرِ پرندگان نفوذ نمی‌کند و سببِ درخششِ خاصّی بر روی پَرِ آنان می‌گردد. فرونشستنِ "تارهای سیمینِ باران" بر "سَروناز‌های همیشه جوان" و "طُرقه‌های جنوبی که بر درختِ انجیر نشسته‌اند"، به نوعی یادآورِ بارقهٔ شور و اُمید و تکاپوست و این‌که این شور و تکاپو از دیرباز وجود داشته است. (درختِ انجیر از قدیمی‌ترین درختانِ مُثمِر است.)

از طرفی "**بوته**" رُستنی و گیاهِ پُرشاخ و برگی را گویند که خیلی بلند نمی‌شود و همیشه به زمین نزدیک است. نشستنِ "**تارهای سیمینِ باران**" بر تمامی موجودات چه بالادستان یعنی "طُرقه‌های جنوبی که بر درختِ انجیر نشسته‌اند"، و چه پایین‌دستان یعنی "بوته‌ها"، و چه "سَروناز‌های" جوان که شاخه‌های آنان به هرسو مایل است، نُمادِ عدالت و برابری در طبیعتِ باران و در حالتِ کلّی در ذاتِ طبیعت است. یعنی این‌که باران در صورتِ

بارش بر همگان یک‌سان و یک اندازه "فرو می‌نشیند". باز هم سمبُلی از شور و اُمید و عدالت در قاموسِ طبیعت.

شَفَقِ چشم‌افروز،
آمیخته با جیرجیرِ صبح‌گاهی
از میانِ گلّهٔ ستارگان برمی‌خیزد
همراه با بادِ خودسَر وُ مستی‌آور
که گیاهان را با پای‌بندِ ریشه‌ها به‌رقص می‌آورد.
آن‌گه که روزی نو نُطفه می‌بندد،
و در چوب‌های خوشاهنگ زایشِ جوانه‌هاست،
و ریشه در تاریکیِ زمین
استخوان‌های سنگ را از هم می‌گُسَلَد،
(به غرور و صلابتِ آن تَسخَرزنان)

شَفَق به معنای سُرخیِ افق پس‌از غروبِ آفتاب است. شَفَق، آخرین نوری است که پس‌از پنهان‌شدنِ خورشید در آسمان دیده می‌شود و باقی می‌ماند. این بیت اشاره به این دارد که حتی آغازِ شب، با زایش و نُطفه‌بستنِ روزی نو همراه است. در این شعر، شَفَق تجلّی‌گرِ اُمید است. "**بادِ خودسَر**" نشانِ استقلال و آزادگی است. "**شَفَق**" و "**بادِ خودسَر**" علی‌رغم پای‌بندبودنِ گیاهان به ریشه‌های‌شان، آنان را "**به رقص**" وا می‌دارند. شاعر در این سطور باز هم بارقهٔ اُمید و جنبش و تکاپو را نوید می‌دهد.

"**نُطفه‌بستن روزی نو**"؛ شاعر نمی‌گوید که روزی نو "آغاز" می‌شود، بل‌که می‌گوید "**نُطفه**" می‌بندد. نُطفه‌بستنِ روزی نو، یعنی این‌که هر روز می‌تواند بسترِ زایش و تولّدی جدید باشد، و با روزِ قبل‌از آن تفاوت داشته باشد. این در حالی است که واژهٔ "آغازِ روز"، مفهومِ زایش و "نو بودن" را حدّاقل در حدّ نُطفه‌بستن به ذهنِ خواننده متبادر نمی‌کند. نُطفه‌بستنِ روز باعثِ "**زایشِ جوانه‌ها**" در "**چوب‌های خوشاهنگ**" می‌گردد و "**ریشه**"های گیاهان با پوزخندزدن به سرسختیِ سنگ، استخوان‌های آن را ازهم می‌گُسَلَند. **تَسخَرزدن**، یعنی به استهزاء و تمسخر گرفتن.

و رنگین‌کمانِ لرزان
در اوجِ رنگ‌پریدهٔ آسمان
گامِ نغمه‌ناکِ خود را بر موارنِ راهبِ بیشه
و پروازِ بنفشه‌گونِ پروانه‌ها
و نگاهِ گوگردی روباهان
و دیدگانِ شراب‌آلودِ غَزالان

و بالِ مهربانِ پرستو می‌گذارد.
و تا فوجِ عقابان بر لاژوَرد
و طلسمِ سپیدهٔ برف بر قلّه‌ها
و دریاچه‌ای که بر پیشانیِ زمین می‌درخشد
عکس می‌افتد.

راهب؛ هم به معنای ترسنده است و هم به معنای کسی که از مردم می‌بُرَد و در دیرِ خود به خدای روی می‌آورد. مورانِ راهبِ بیشه. باز هم ترکیبی یگانه که در هیچ متنِ ادبی دیگری یافت نمی‌شود. **فوج؛** یعنی جماعتی که به شتاب گذرند، گروهی پس از گروه دیگر. **لاژوَرد** یا **لاجوَرد** سنگی است کبود که از آن نگینِ انگشتر سازند و در طبّ نیز کاربرد دارد.

همه‌جا رنگین‌کمان را با رنگارنگ‌بودنِ آن توصیف می‌کنند و امّا در این شعر **"رنگین‌کمان"** با صفتِ **"لرزان"** توصیف شده است. و چرا لرزان؟ زیرا که نقش و نگارِ آن‌را دوامی و بقایی نیست و دیری نخواهد پایید. رنگین‌کمان به نوعی تعبیرِ دو روزِ دنیا و سِپَنجی‌سَرای بودن آن نیز هست. با این همه **"رنگین‌کمانِ لرزان"**، **"گامِ نغمه‌ناک"** خود را بر بال‌های **"پرستوی مهربان"** و **"مورانِ راهبِ بیشه"** می‌گذارد. یعنی هرچند که دو روزِ دنیا را دوامی نیست، امّا می‌توان دوست داشت، عشق ورزید، احترام گذاشت و مُثمِرِ ثَمَر بود. باز هم نشانی از عدالت و برابری در طبیعت و این‌که رنگین‌کمانِ لرزان، گام‌های نغمه‌ناکِ خود را بر همگان به طور یکسان و یک‌اندازه می‌گستراند و بخشش و بزرگواری خود را از کسی دریغ نمی‌کند.

در شبِ زمین،
آن‌گه که در لجنِ مرموز مارها می‌خوابند،
و کرکس، شاهِ آدم‌خواران در لانه می‌خزد،
و سراسرِ هستی در آبِ تیره تعمید می‌یابد،
و خاکسترِ فراموش را بر سرِ خاکِ لاله
و تبِ گل‌های زرد می‌پاشند،
به تنهاییِ غرورآمیزِ قلّه‌ها می‌اندیشم
به رازِ بارآوریِ ابدیِ عناصر
و غبارِ بَذرهای سبز.

و این ابیات باز هم نویددهندهٔ اُمید و تلاش و آفرینش است. **رازِ باروری ابدیِ عناصر**، علی‌رغمِ تمامی تیرگی‌ها و پَلَشتی‌های روزگار. **"غبارِ بذرهای سبز"** حکایت از گردافشانی گل‌ها و گیاهان دارد که ذرّاتِ بارورکنندهٔ خود را در ذرّاتی به اندازهٔ غبار به اطراف پراکنده می‌کنند و سببِ زایش، ادامهٔ حیات و تکثیر می‌گردند.

آه، روز فرا می‌رسد

و ستون‌های طلاییِ خورشید

بر سیمِ مِه‌آلودِ آب

ترانه‌های شِگَرفی را بیدار می‌کند

که از آن تاریخی نو شکفته می‌شود.

و غوغای شهبازها به آسمان برمی‌خیزد

و فیروزه‌ها از ظلمتِ معدن می‌گریزند.

و کاهنان با چهره‌هایی به رنگِ سبز

وِردخوانان

خواستارِ نفوذِ شب‌ها در گنبدهای عقیق‌اند.

ولی این جا برقِ شورِ دامنه‌هاست

و شتابِ موران بیابانی در غبارِ داغ

و خُفتنِ مرجانِ غروب بر طلای غلّات

و انسان چون پودی از تافتهٔ زمین

شمشیرِ پولادین خود را بر راهبان می‌کوبد.

همان‌طورکه در سطورِ پیش اشاره گردید، در ابتدای هرشب، **"روزی نو"** نُطفه می‌بندد و این "روزِ نو" باعث شِکُفتگی **"تاریخی نو"** می‌گردد. گریزِ فیروزه‌ها از تاریکیِ معدن و برخاستنِ **"غوغای شهبازها"** با آغازِ روز و پدیدارشدنِ خورشید، باز هم نشانی از خواستِ طبیعت به سوی تعالی است، هرچند که بدخواهان و ساحِران غیرازآن بخواهند و بجویند. نقشِ **"کاهنان"** در این بیت را شاید بتوان به تعبیری با پیشوایانِ مذهبی و دغل‌کار که خواستارِ نادانی عوامّ و توده‌ها هستند (خواستارِ نفوذِشب درگنبدهای عقیق)، تا آسوده‌تر دکّانِ دینِ خودرا اداره کنند، مقایسه نمود.

جامعهٔ مورچه‌ها دارای سیستمِ تقسیمِ کار، ارتباط بین اشخاص و توانایی حلّ مشکلات پیچیده است. مورچه‌ها به سخت‌کوشی و قدرت‌مندی معروف‌اند. علی‌رغم جُثّهٔ بسیار کوچکِ خود، توانایی‌های فیزیکی فوق‌العاده‌ای دارند. از طرفی مورچه‌ها در بیشترِ محیط‌زیست‌ها توانایی زندگی دارند. مورچه‌ها ۱۵ تا ۲۰ درصد موجوداتِ زندهٔ خشکی‌زی زمین را تشکیل می‌دهند. **"شتابِ موران بیابانی در غبارِ داغ"** بازهم نشانی از سخت‌کوشی و انجامِ کارِ گروهی در رسیدن به اهداف است.

نور با اشیاء در می‌آمیزد،

ریشه‌ها را بلورین می‌کند

و به هنگامِ بیدارشدنِ تَذَروان

پرتوی جهان بر نقش‌وُنگار تِرمِه‌ها می‌افتد

و مانندِ توازنِ کَندوها

شهرها می‌رویند

و از خُم‌های بزرگ،

شرابِ شادمانی می‌آشامند.

در تک‌تکِ ابیاتِ این شعر، شور و شعف و بارقهٔ اُمید به چشم می‌خورد. آمیزشِ **"نور با اشیاء"** که سببِ بلورین شدن ریشه‌ها می‌گردد. همان‌طور که می‌دانید و طبق قوانینِ فیزیک، ما اشیاء را تنها به این دلیل می‌بینیم که نوری از آن‌ها به چشم ما می‌رسد. چنان‌چه نوری نتابد، ما قادر به دیدنِ هیچ شیئی نخواهیم بود. این قانون در مورد رنگِ اشیاء نیز صادق است. چنان‌چه نوری با رنگِ متفاوت بر جسمی بتابد، ما آن جسم را با رنگِ متفاوتی خواهیم دید. در واقع رنگِ اشیاء نه به دلیلِ رنگِ واقعی آن‌ها، بل‌که به دلیل رنگِ نوری است که از آن جسم به چشمانِ ما تابیده می‌شود.

معمولاً پرندگان نخستین موجوداتی هستند که از آغازِ روز خبردار می‌شوند. **تَذَرو**، مرغِ صحرایی یا کوهی رنگینی است خوش‌رفتار و خوش‌روی که غالباً در پای درختِ سَرو به سر می‌برد. آن را هم‌چنین قرقاول، تُرنگ و کَبک نیز گویند. باز هم نشانی زیبا از آغازِ روزِ نو که با بیدارشدنِ تَذَروان شکل می‌گیرد.

چون دودی که از افقِ غروب برخیزد

یا چون آبِ صافی در شبِ زلال

یا چون آشیانه‌ای تُهی

از این مرزِ آسمان تا آن مرز

با سینهٔ گُشاده

به سوی بادها که از دریا می‌آیند، ایستاده‌ام.

خزانی ناگزیر از راه فرا می‌رسد.

شب، دیوارهای سیاهِ خود را بر من فرو می‌ریزد

ولی ناقوسِ روشنِ آب

و غوغای شهرها

از زیستن سخن می‌گویند،

از انقلاب.

آری، رگ‌های ابدیِ سرنوشت از میانِ ریگ‌ها و الماس‌ها می‌گذرد.

"ریگ"، شِن نرم است و در مَثَل به چیزی بی‌ارزش و ناچیز اطلاق می‌گردد. از طرفی **"الماس"** پاک‌ترین انواع زغال است که به صورتِ متبلور در پاره‌ای از نقاطِ زمین یافت می‌شود. الماس از گران‌بهاترین گوهرها و سخت‌ترین اشیاء در طبیعت است. اما الماس را با تمامِ ارزش و بهایی که دارد، باید در میان ریگ‌های بی‌ارزش

جستجو نمود و یافت. گذار **"رگ‌های ابدی سرنوشت از میانِ ریگ‌ها و الماس‌ها"** حکایت از پَستی‌ها و بلندی‌های روزگار دارد که در هر شرایطی همواره **"زیستن"**، **"ادامه دادن"**، **"ایستادن"** و **"انقلاب"** را به همراه خواهد داشت، چرا که این سرنوشتِ محتومِ طبیعت و بشریّت است.

همان‌طور که ملاحظه نمودید، سراسرِ این شعر و در بسیاری از اشعارِ دیگر، طبری با استفاده از واژه‌ها و استعاراتِ منحصر به فرد، نوید دهندهٔ **"رازِ بارآوری ابدیِ عناصر"**، امید و **"زایش"**، **"روزی نو"** و **"انقلاب"** است.

خالی از لطف نخواهد بود تا پس‌از گزافه‌گویی‌های بنده، کلّ ِ این شعر را به دور از تعابیر و تفاسیرِ نگارنده و در حدّ ِفهمِ خود مُرور کنید.*

سرچشمه: سایت مهرگان

* خوانشِ این شعر با صدای شاعر را در این نشانی بشنوید و متنِ آن‌را در این نشانی بخوانید. (ارژنگ)

بازگشت به فهرست

در ستایش و نکوهشِ نقد

م.راد

ارژنگ: "جُنگِ جوان" عنوان مجموعه‌ای از آثار نویسندگان و هنرمندان جوان ایران است که نخستین شمارهٔ آن با مقدمهٔ احسان طبری در تیرماه ۱۳۶۰ آغاز به انتشاری محدود نمود. مطلبِ برگزیدهٔ ما نوشتارِ ارزشمند و آموزندهٔ زیر به قلم م.راد است که به تبیینِ مفهومِ نظری و عملی "نقد" و "انتقاد" از منظرِ کلاسیک‌های مارکسیسم برای تعبیر و تغییرِ واقعیّت و تاریخِ جهان می‌پردازد.

ای بی‌خبر بکوش که صاحب خبر شوی

تا راهرو نباشی، کِی راهبر شوی؟ (۱)

مارکس می‌گفت: "فلاسفه فقط به انحاءِ مختلف جهان را توضیح داده اند، ولی سخن بر سرِ تغییرِ آن است." فیلسوفِ جوان با این شعار، رودرروی پیش‌کسوتانِ نابغه‌ای چون هگل و فرئرباخ قرار گرفت و آنان را به زیرِ سایهٔ خود کشید. نگاهی شتاب‌زده به این شعارِ جاودانه و دوران‌ساز پرسش‌های گرهی از این دست به‌وجود می‌آورد:

اوّل آن‌که [آیا] جهان یا بهتر بگوییم تاریخِ جهان را می‌توان تغییر داد؟ پاسخ قاطعِ این سوال را ماتریالیسم تاریخی داده است: آری! و دیگر این‌که ابزار و سِلاحِ دگرگون‌سازی جهان به‌طورِ عامّ و در رابطه با فلاسفه و نظریه‌پردازان، به‌ویژه کدام است؟ کمی بیش‌تر به کلامِ مارکس بیاندیشیم: چرا مارکس سخن از فلاسفه رانده و پای ایشان را به‌میان کشیده است؟ آیا اگر او در پسِ این شعار تنها به تغییرِ جهان می‌اندیشیده است، چه نیازی او را واداشته که به اِطناب [درازگویی] تن‌دردهد و حرف‌اش را چنین

طول و تفصیل دهد؟ حال آن‌که می‌دانیم او استادِ کلامِ جامع و مانع و خدای ایجاز است، آیا نمی‌توانست اندیشه‌اش را به‌سادگی چنین فرموله کند: "باید جهان را تغییر داد"؟ پس چه رازی در میان است؟ آیا نیازِ ویژه‌ای به فیلسوفان در کارِ تغییرِ جهان است؟ دراین‌صورت این رابطه چگونه است؟ این‌ها نمونه‌هایی از پرسش‌های احتمالی است که کمی دقّت به ژرفای کلامِ این فرزانهٔ تاریخ برمی‌انگیزاند، و امّا پاسخ؟

وظیفه و نقشِ اساسی فلاسفه تا قبل‌از مارکس چه بوده است؟ خودِ او به روشنی توضیح می‌دهد: "فلاسفه فقط به انحاءِ مختلف جهان را توضیح دادند...". آنان در بهترین حالت و در شرافت‌مندانه‌ترین تلاش‌ها همواره قصّه‌پردازِ واقعیّت بوده‌اند و هر یک به فراخورِ شرایطِ تاریخی و درجهٔ نبوغ و سطحِ تکاملِ آگاهی، کم‌وبیش، قصّهٔ خود را با وَهم و خیال، آلوده و آراسته‌اند. آنان از مجموعهٔ رویدادها و پدیده‌ها شروع کرده و با تعبیر و تفسیرشان به‌پایان می‌رسیدند. از افلاطون تا هگل، از اپیکور تا اسپینوزا، از هوبز و لاک و دکارت تا کانت و فیخته، از دالامبر و دیدرو تا گرتسن و دوبرولیوبوف، از مانی و مزدک تا ابن‌سینا و ملّاصدرا، از کنفوسیوس تا لائوتسه، همه و همه، هریک به شیوهٔ خاصّ و ارزشِ نسبی چنین کرده‌اند. آنان جهان را توضیح‌داده و ازاین حدّ، جز به‌نُدرت، گامی فراتر نگذاشته‌اند. و اگرهم تاثیری بر تغییرِ پروسهٔ واقعیّت داشته‌اند، اغلب غیرِمستقیم و ناآگاهانه بوده است. امّا مارکس اهلِ درجازدن نیست، او فرزندِ خلفِ تکاملِ تاریخی، اجتماعی، فرهنگی در مرحلهٔ خاصّ و نقطهٔ عطفی است و بنابراین باید پدرِ شایستهٔ این دوران نیز باشد، چرا که فرزندانِ شایسته، پدرانِ شایسته‌اند!... او نمی‌تواند و نباید در اسارتِ همان بندهایی بماند که جهلِ تاریخی و ستمِ طبقاتی بر دست وُ اندیشهٔ نیاکان‌اش نهاد بود.

موتورِ تاریخ دور برداشته و امکانِ جهشی تازه و صعود در جادّه‌های به‌قولِ مارکس "پُر نَشیب و فراز"، به‌سوی "قلّه‌های درخشانِ" ناشناخته و فتح‌نشده پدید آمده است و باید تحقّق یابد. باید چرخ‌دنده‌های تاریخ را عوض کرد و قبل‌از این کار، لازم است که دنده‌های مناسب را شناخت و طرح ریخت و ساخت. آری، باید شرایطِ دگرگون‌سازِ را با کمکِ اندیشهٔ دگرگون‌ساز مهیّا کرد و اندیشهٔ دگرگون‌ساز را از دلِ شرایطِ دگرگون‌ساز فراروياند و بارور ساخت. باید جبرها را شناخت و از آن‌ها در جهتِ آزادی استفاده بُرد و بنابراین اندیشه را توانایی این است که مقدّماتِ کارِ تغییرِ جهان را تدارک بیند، و آگاهی را یارایِ آن‌است که در مجموعهٔ واقعیّت دخالتِ فعّال کند و مُهر و نشانِ خود را به‌عنوانِ عاملی موثّر و برانگیزاننده به ثبت رساند.

اندیشهٔ دگرگون‌ساز: این است آن‌چه در سایه-روشن‌اش، کلامِ مشهورِ لنین رنگ می‌گیرد و برجسته می‌گردد: "مدّت‌هاست که گفته شده است که بدونِ تئوری انقلابی جنبشِ انقلابی نیز نمی‌تواند وجود داشته باشد." و در پرتوِ آن مارکس می‌خواهد "از طریقِ افزودنِ آگاهیِ فشار" بر "فشار"، آن‌را "باز فشرده‌تر" سازد و "اسلحهٔ معنویِ رهایی را به سِلاحِ مادّی آن بیافزاید ".

و این‌جاست که معنی کلامِ سِتُرگِ مارکس تاحدودی روشن می‌شود: "فلاسفه فقط به‌انحاءِ مختلف جهان را توضیح داده‌اند، ولی سخن بر سرِ تغییرِ آن است." آری، "موشِ کورِ پیرِ نقب‌زنِ تاریخ" به دستِ خویش، مامای خود را می‌آفریند تا "دردِ زایمان را کوتاه‌تر و ملایم‌تر کند".

امّا اگر بین تعبیر و تغییرِ جهان مرزی وجود دارد، پس نبایست انتظار داشت که هر تعبیری به تغییر بیانجامد، زیر را به‌قولِ ظریفی اکثرِ تعبیرها توجیه‌اند! بنابراین تفکّر و آگاهی را از این نقطه نظر گونه‌گونی‌هاست و اصولاً پویشِ اندیشه، پویشِ دینامیکِ بسیار بغرنجی است که علاوه‌بر گرایش‌های اصلی به تبعیت از پایه‌های عینی، دارای روالِ منطقی و مکانیسم و سیرِ خودویژه‌ای نیز هست و بین این دو جریان، ارتباطِ متقابل و تنگاتنگ و وحدتِ اُرگانیک وجود دارد و این مکانیسم از دیدگاهِ مورد بحث نمایی چنین دارد:

پروسهٔ تفکّر با توضیح و تعبیرِ جهان و شناختِ واقعیّات آغاز می‌گردد و دارای چنین سیرِ تکاملی است: از شناختِ جزئی، غیرِ دقیق، تقریبی، غیرِ قطعی و ناقص آمیخته با وَهم و خیال به سوی شناختِ کلّی‌تر، دقیق‌تر، قطعی‌تر و کامل‌تر و واقع‌گرایانه‌تر. امّا توضیحِ جهان هرچه‌قدر هم دقیق، اصولی و واقع‌گرایانه باشد، هنوز گامِ اوّل است و هنوز راهی طولانی و جهشی کیفی لازم و باقی است تا تمامِ ظرفیّت و تواناییِ تفکّر پایان‌پذیرد و کلّیهٔ وظایفِ تاریخی‌اش به انجام رسد: آن‌جا که دیگر کلّیهٔ زمینه‌های مناسب و ذهنیِ دگرگونی واقعیّت و ارتقاء و تکاملِ آن در قطعِ مشخّصی فراهم شده و واقعیّت در آستانهٔ نوزایی قرار گرفته است.

نکته‌ای که در این‌جا قابلِ تاکید است، اجتناب از یک‌سونگری و پُربهادادن به نقشِ عاملِ ذهنیِ اندیشه و تفکّر است. این عامل را همواره باید با درجهٔ تاثیرِ نسبی و فرعی مشخّصی در رابطه با حرکتِ تکاملی پروسهٔ واقعیّت و عاملِ عینیِ مُبدعِ آن در نظر گرفت و هیچ‌گاه نباید عملکردِ متقابلِ آن‌را با زمینهٔ عینی که مستقلّ از دخالتِ انسانی است، فراموش کرد و همواره باید به‌خاطر سپُرد که بینِ این دو عامل، نقشِ اصلی به عهدهٔ عواملِ عینی است و این‌دو، گاه چنان در هم می‌پیچند و گِرِه می‌خورند که بازشناسی و تفکیکِ آن‌ها، جز با تحمیلِ بعضی ساده‌نگری‌ها و ایده‌آلیزاسیون‌ها عملاً غیرِممکن و محال است.

در اجتناب از چنین مطلق‌گرایی و یک‌سونگری است که مارکس از هر دو سو هشدار می‌دهد: "کافی نیست اندیشه به سوی تحقّقِ واقعیّت فشار آورد، بل‌که واقعیّت نیز باید به اندیشه فشار آورد ".

با چنین برداشت و بینشی از پروسهٔ تفکّر و اندیشه، با دو فاز یا دو مرحلهٔ کیفیتا متمایز در گسترهٔ تفکّر روبرو می‌شویم:

مرحلهٔ اوّل:

در این مرحله، اندیشه به تعبیرِ جهان می‌پردازد و این روند همان‌طور که گفتیم شکل‌های بروزِ متفاوت و متنوّع دارد. گاه با پروسهٔ واقعیّت برخوردی ایده‌آلیستی، ذهنی و آغشته با وَهم‌وخیال دارد، و گاه برخوردی واقع‌گرایانه و ماتریالیستی. زمانی مجموعهٔ واقعیّت را به‌صورتِ انتزاعی، مجرّد، جامد و ساکن و بدونِ پیوند و ارتباط می‌بینند، و زمانی دیگر به‌صورتِ مشخّص، پویا و پیوسته و مرتبط. گاه با واقعیّت به‌شیوهٔ تعقّلی روبرو می‌شود، و گاه به‌شیوهٔ حسّی و تجربی. زمانی آن‌را لَمی [آپریوری] (۲) می‌جوید، و زمانی با بررسی مشخّص. گاه برخوردش خودبه‌خودی و ساده‌لوحانه (نائیف) است، و گاه آگاهانه و علمی.... امّا به‌هرحال، وجه مشترکِ همهٔ این شیوه برخوردها در این است که هیچ‌یک از منظومهٔ واقعیّت خارج نمی‌شوند و ماورای آن برای خود، نه وظیفه قائل‌اند

و نه اصلاً چیزی می‌جویند و می‌یابند. آن‌ها هر یک فقط به توضیحِ سیستمِ بسته‌ای از رویدادها و پدیده‌ها، گاه نیم‌بند و گاه جدّی اکتفا می‌کنند و در چنبرهٔ محدودِ آن به اسارت می‌مانند.

در ارزیابیِ این فاز باید گفت که دارای نقشِ مثبت و منفیِ تاریخی خاصّ خود است. ارزشِ مثبتِ آن موقعی متجلّی می‌شود که آن‌را در پروسهٔتاریخی ببینیم و توجّه‌کنیم که بدونِ وجودِ چنین مرحله‌ای، اندیشهٔ انقلابی و دگرگون‌ساز به‌وجود نمی‌آمد و بدونِ حدّ معیّنی از توضیحِ‌جهان، اندیشهٔ تغییرِ جهان و دخالتِ فعّال دراین زمینه معنا و مفهومی نمی‌داشت. یعنی، چه‌از دیدگاهِ تاریخی و چه‌از دیدگاهِ منطقی، این مرحله به عنوانِ مرحله‌ای ضرور در سیرِ تکاملِ اندیشه لازم بوده و هست. در حقیقت همان توصیفی که انگلس در اثرِ بزرگِ خود، "لودویک فوئر باخ و پایانِ فلسفهٔ کلاسیکِ آلمان"، از وظایفِ اسلوبِ متافیزیکیِ پژوهش مطرح کرده است و آن‌را از نظرِ نقشی که به عنوانِ مقدّمه‌ای تاریخی برای اسلوبِ دیالکتیکی دارد، دارای توجیه تاریخیِ بزرگ می‌داند، این‌جا نیز به تمام و کمال صادق است.

بنابراین چنین فازی به لحاظِ آیندهٔ تاریخی و منطقیِ خود، و به لحاظِ جنبه و جهتِ مترقّی که در دلِ خود نهفته دارد، قابلِ توجه و دارای ارزشِ مثبت است. امّا معایب و نقاطِ ضعف‌اش در رابطه با ماهیّتِ برخوردش با واقعیّت، ورای بعضی جهاتِ مثبت که همه به هنگامِ رشد از درونِ این مجموعه خارج می شوند، هویدا می‌گردد. و از این نظر به دلیلِ تمایلِ -دل‌خواه یا جبری-، که به اسارتِ درونِ چارچوب واقعیّت دارد، اکثراً ناپی‌گیر است و در سطح می‌ماند و خصلتِ توجیه‌پذیری و ماهیّتِ محافظه‌کارانه می‌یابد و حربهٔ دستِ پروفسورهای مُزدور و به قولِ لنین "چاکرانِ دیپلم‌دار"، برای چهره‌آرایی واقعیّت و تحمیقِ مردم می‌شود و بنابراین دارای گرایشِ ارتجاعیِ عُمده است که خارج از وظایفِ گذرای مترقّی، ماهیّتا نقشِ منفی و بازدارنده بازی می‌کند. در رابطه با همین خصلتِ ارتجاعیِ تعبیر و توضیحِ صرف است که لنین داهیانه می‌گوید:

نقدِ نظری همان‌طور که گفتیم، به بررسیِ انتقادی یک مجموعه یا سیستمِ ایدئولوژیکی، نظری و فکری، و فلسفی می‌پردازد و سعی می‌کند که از راهِ بررسی ویژگی‌ها و گرایش‌های گوناگون و نقاطِ قوّت و ضعف‌اش، به ارزیابی آن بپردازد و راهی برای حلّ تضادّها و تناقضات و کاستی‌های آن بیابد.

"گفتهٔ معروفی است که اگر قضایای بدیهیهٔ هندسی هم با منافعِ افراد برخورد می‌نمود، محقّقان آن‌را ردّ می‌کردند." و از همین‌جاست که این فاز ورای وظایفِ تاریخ مشخّص‌اش نهایتاً دچارِ نقضِ غرض شده و به‌دلیلِ ناپی‌گیری و ضعف و عدمِ جسارت‌اش، با ریشه‌های وجودیِ خود که همانا شناختِ واقعیّت است، وارد تضادّی عمیق و بنیادی می‌گردد.

مرحلهٔ دوّم:

روندی[است] که درآن اندیشه، پیلهٔ توضیح وتوجیه را شکافته، خود را از بندِ آن می‌رهاند و به فراهم‌آوردنِ مجموعه شرایطی دست‌می‌زند که منجر به تغییرِ واقعیّت‌وجهان می‌شود؛ اگرچه خود، ازهمین مجموعه و نُطفه‌ها و جوانه‌های آن برخاسته است. این مرحله از پروسهٔ اندیشه را که لنین "تئوریِ انقلابی" می‌نامید و مارکس آن‌را تحتِ عنوانِ "انتقادِ تئوریک" برای اصلاح "پراتیکِ انقلابی" لازم می‌شمرد، تحت عنوانِ "**نقد**" مورد بررسی قرار می‌گیرد.

بنابراین مهمّ‌ترین حربهٔ نظری برای تغییرِ جهان "نقد" است. نقد به انواعِ مختلف سعی می‌کند که به توضیحِ واقعیّت اکتفا نکند و خود را از چارچوبِ تنگ و حقیرِ آن بالاتر بکشد و در ورای آن، مسیرِ گذارِ تکاملِ تاریخی را ببیند و گرایش‌های رُشدیابنده و نطفه‌های بالندهٔ آن‌را دریابد و خود را تا آن حدّ ارتقاء دهد و به‌دنبالِ خویش، مجموعهٔ واقعیّت را نیز ارتقاء دهد و زایش و رویشِ آن‌را آسان‌تر سازد و انتقادِ تئوریک از واقعیّت را "–آن‌طور که مارکس می‌خواست–، به انقلابِ پراتیک در آن بدل سازد.

بنابراین چنین مرحله‌ای برخلافِ مرحلهٔ نخستین، در درونِ مسیرِ بسته‌ای دور نمی‌زند، و به خودش ختم نمی‌شود، بل‌که به‌قولِ مارکس"وظایفی را نیز برخود هموار می‌کند که برای حلّ آن‌ها فقط یک‌وسیله وجود دارد: پراکسیس!" و بنابراین چنین مرحله‌ای از اندیشه و تفکّر می‌تواند "در ارتفاعاتِ اصول" به "انقلاب" دست یابد و واقعیّت را ارتقاء دهد.

پس "**نقد**" با آن‌که از درونِ توضیح و تعبیرِ جهان و از دلِ واقعیّت در می‌آید و ادامهٔ منطقی و تاریخی مرحلهٔ پیشین است، امّا پا از این حدّ فراتر گذاشته و تا ایجاد شرایطِ ذهنی برای تغییرِ انقلابی و برآوردِ ظرفیّتِ نیروها و گرایش‌های گوناگونِ پیش‌رونده یا بازدارنده، و مهیّانمودنِ زمینه‌هایی که در لحظهٔ مناسبِ دگرگونی، تعادلِ نیروها به سودِ جهاتِ مترقّی باشد، و اتّخاذِ استراتژی و تاکتیکِ مناسب، به حرکتِ خود ادامه می‌دهد.

خصلتِ گذار از وضعیّتِ فعلیِ واقعیّت به آیندهٔ آن، بارزترین و مهمّ‌ترین خصلتِ **نقد** است؛ و **نقد** اگرچه به شیوه‌های گوناگون با ارزش‌های‌نسبیِ متفاوت به واقعیّت نگریسته و درهرشکل تا حدّ معیّنی از پسِ وظایفِ ماهُوی خود برآمده است، امّا به‌خاطرِ همین خصلتِ برجسته شایستهٔ ستایش و قدردانی است و به‌خاطرِ همین خصلت که مارکس صریحاً می‌گوید: "به محضِ این‌که انتقاد به‌صورتِ مسئلهٔ راستینِ انسانی در می‌آید، دراین هنگام است که در خارج از وضعِ موجود قرار می‌گیرد" و در رابطه با همین جنبهٔ مترقّی نقد است که آثارِ بنیان‌گذارانِ سوسیالیسمِ علمی را سراسر مملُوّ از نقد می‌بینیم.

امّا آیا گسترهٔ نقد، گستره‌ای یک‌پارچه و هم‌گِن است؟ پاسخ منفی است و ما در این گستره، دو مرحلهٔ کیفیتا متمایز را می‌توانیم تشخیص دهیم:

نقدِ نظری و نقدِ پراتیک

نقدِ نظری مربوط به‌آن مرحله از سیرِ تکاملِ اندیشه و آن شرایطِ تاریخی است که از زمینه‌های ایجادِ دگرگونی در واقعیّت و فرارویی از آن فراهم آمده است، ولی به‌دلایلِ پیچیدهٔ گوناگون هنوز گُسَستِ کامل و قاطع از آن انجام نگرفته است و آگاهیِ ضرور به ضرورتِ آگاهی برای ایجادِ دگرگونی پدید نیامده است. دراین‌صورت نقد، نظری خواهد بود و آن‌چه موردِ انتقادِ چنین نقدی است، پایه‌های نظری و تجلّیاتِ فکری و ذهنیِ مجموعِ رویدادها و پدیده‌های جهان است و ازاین‌رو، بیش‌ترین تمایل و عمده‌ترین گرایشِ **نقدِ نظری**، دگرگونیِ مبانی فکری و عقیدتی است که گِردِ واقعیّت هاله بسته‌اند.

نقدِ پراتیک که مرحلهٔ تکامل‌یافته‌ترِ نقد است، خودِ واقعیّت را موردِ انتقاد قرار می‌دهد و سعی‌اش بر این است که آن را دگرگون سازد.

نقدِ نظری جهتِ حرکتِ نقد است و وقتی کامل می‌شود که این حرکت به نقدِ عملی مُنتج شود و مجموعاً مقدمه‌ای برای دگرسازی پراتیکِ جهان گردد.

جالب آن‌که پایه‌گذاران سوسیالیسمِ علمی همگی از نقدِ نظری شروع کرده‌اند و به نقدِ پراتیک رسیده‌اند و سپس فعّالانه در عملِ تغییرِ جهان شرکت جُستند. مثلاً مارکس و انگلس از "نقدِ فلسفهٔ حقوقِ هگل"، "خانوادهٔ مقدّس" و "ایدئولوژی آلمانی" شروع کردند و به "مانیفست"، "کمونِ پاریس"، و "سرمایه" رسیدند و دخالتِ فعّالِ آن‌ها در ایجادِ بین‌المللِ اوّل و شرکتِ فعّالانه‌شان در همهٔ انقلاب‌های دوران‌شان بر کسی پوشیده نیست. و یا لنین که "از دوستانِ مردم کیان‌اند؟" شروع کرده، به "دولت و انقلاب" و "امپریالیسم به مثابه..." رسید و بنیان‌گذارِ حزبِ بلشویک و پدرِ انقلابِ کبیرِ اُکتبر شد. **امّا بعضی جوانبِ نقدِ نظری و پراتیک:**

۱ - نقدِ نظری:

نقدِ نظری همان‌طور که گفتیم، به بررسیِ انتقادی یک مجموعه یا سیستمِ ایدئولوژیکی، نظری و فکری، و فلسفی می‌پردازد و سعی می‌کند که از راهِ بررسی ویژگی‌ها و گرایش‌های گوناگون و نقاطِ قوّت و ضعف‌اش، به ارزیابی آن بپردازد و راهی برای حلِّ تضادّها و تناقضات و کاستی‌های آن بیابد. این نقد خود دارای دو شکلِ بروز و برخوردِ از بیخ‌وبُن متفاوت است:

الف: در این شکل به سیستمِ نظری از درون و بر اساسِ مناسبات و روابطِ داخلی آن برخورد می‌شود و هیچ‌گونه توجّهی به پیوندهای عمیق و بنیادی آن پایه‌های بیرونی و عینی نمی‌شود از این رو چنین نقد، یا به شیوه‌های لمی (آپریوری) متوسّل می‌شود، و یا به جای برخوردِ دقیقِ انتقادی، به مرضِ غلبه‌جویی مبتلا می‌گردد و سعی می‌کند که از راهِ به‌کنارگذاشتن و حذفِ یک سیستمِ نظری و جانشین‌کردن آن با سیستمِ نظری دیگر، بر آن فائق آید؛ و این دقیقاً همان‌گونه است که انگلس از رفتارِ فوئر باخ با سیستمِ فلسفی هگل

مثال می‌آورد: انتقاد از یک سیستمِ نظری از راهِ ابطالِ آن و سیستمی دیگر را جانشینِ آن نمودن و این را برای تغییرِ واقعیّت کافی دانستن !

چنین است خصلتِ برجستهٔ این شکل نقدِ نظری که متاسفانه دیرزمانی بر عرصهٔ نقد حاکم بوده است. مارکس دربارهٔ چنین نقدی تمثیلِ جالب و آموزنده‌ای دارد: تمثیلِ کسی که روزگاری گُمان می‌کرد که آدم‌ها فقط به این جهت در آب غرق می‌شوند که گرفتارِ اندیشهٔ ثِقل هستند و بنابراین فکر می‌کرد که اگر این تصوّر را از سر به در کنند، دیگر فراسوی هرگونه خطرِ غرق‌شدن‌اند و همهٔ زندگی خود را صرفِ مبارزه با این پنداشت کرد.

و بعد نمونه‌هایی از چنین کسانی می آورد که هر یک به‌طریقی می‌کوشند که مخلوقاتِ خود، اندیشه‌ها را دگرگون سازند و اندیشه‌ای تازه جانشینِ آن کنند تا از این راه بشر به رهایی برسد. او به استعاره ایشان را میش‌هایی می‌نامد که خود را به جای گرگ گرفته‌اند و در اعتقاد به این‌که تفکّرِ انتقادیِ آن‌ها و یا انتقادِ فکری‌شان اجبارا به نابودی اوضاعِ موجود و دگرگونی آن می‌انجامد، با هم توافق دارند. آثارِ فلاسفهٔ زیادی قبل از مارکس و هم‌چنین بعد از او تا به امروز و تا مدّت‌ها بعد انباشته از چنین نقدی بوده و خواهد بود.

> **نقدِ عملی**، خودِ سیستمِ واقعیّت را مورد بررسی و انتقاد قرار می‌دهد و گذشته و حال و سیرِ تاریخی آن‌را به‌دقّت و به‌طورِ علمی موردِ مطالعه قرار می‌دهد و آیندهٔ آن‌را از درونِ مجموعه شرایطِ کنونی‌اش جست‌وجو کرده و زمینه‌های مناسبِ ذهنی برای تحقّق امکاناتِ عینی مثبت و رشدیابنده را فراهم می‌آورد

امّا این شکل نقدِ نظری نیز درمقیاسِ تاریخی ومنطقی دارای ارزشی، هرچند محدود است و به‌عنوانِ حلقه‌ای ضرور از سیرِ تکاملِ اندیشه قابلِ تامّل است زیرا هر بررسی پی‌گیر و عمیق از واقعیّت و هر تحلیلِ انتقادی همه‌جانبه و کامل، همواره نیازمندِ این است که ابتدا نظریاتی را که اطرافِ آن به‌درست یا غلط روییده و آن‌را پوشانده‌اند، بشکافیم و موردِ تحلیلِ‌انتقادی قراردهیم تا بتوانیم به خودِ واقعیّت دست‌یافته و آن‌را موردِنقد قرار داده، دگرگون‌اش سازیم. چنین ضرورتی می‌تواند توجیه‌کننده ارزشِ محدود و نسبی و مشروطِ این شکل نقدِ نظری گردد.

خلاصه آن‌که هر برخوردِ کامل‌وپی‌گیر با واقعیّت به‌منظورِ دگرگون‌سازی آن همیشه به‌نوعی محتاجِ چنین مرحله‌ای است و این مرحله نیز بدونِ چنان ادامه به دنباله‌ای اصلا فاقدِ ارزش است. به قولِ مارکس: نقد، گُل‌های خیالی را از زنجیرها برمی‌گیرد تا نه این‌که انسان زنجیرها را بدونِ پندار و دل‌داری تحمّل کند، بل‌که برای پاره‌کردنِ زنجیرها و گردآوردنِ گُل‌های زنده چنین می‌کند...

امّا شکلِ دیگرِ نقدِ نظری چیست؟

ب: دراین شکل، عمل‌کردِ اساسی چنین است که یک سیستمِ نظری را از راهِ برگرداندن و ترجمانِ آن به پایه‌های عینی و زیربنایی‌اش موردِ انتقاد قرار داده، سعی می‌کنیم که شیوه‌ای برای حلّ آن مسائل و تضادّهایی که در واقعیّت موجوداست و بازتابِ آن در سیستمِ نظریات تجلّی یافته، جست‌وجو کرده و آن‌را ازاین طریق،

انقلابی کنیم. بنابراین در این شکل نقدِ نظری اگرچه ظاهراً این سیستمِ نظریات است که موردِ انتقاد قرار می‌گیرد، امّا واقعیّت این است که پایه‌های واقعی و عینیِ آن هدفِ حملهٔ نقد هستند و نقد به سراغِ آن‌ها آمده است. در واقع به در می‌گوید که دیوار گوش کند. این نوع نقدِ نظری دارای ارزشی والا و عالی است و استفادهٔ آگاهانه وکامل وپی‌گیر از آن می‌تواند زمینهٔ مناسب برای رشد و تشکّلِ یک جریانِ فکری مترقّی و انقلابی گردد.

نقدِ نظری در آثارِ بنیان‌گذارانِ سوسیالیسمِ علمی همیشه از نوعِ اخیر است. مثلا **مارکس** در "فقرِ فلسفه" از نظریاتِ پرودون شروع می‌کند واین نظریات را به پایه‌های‌علمیِ خود، یعنی زیربنای خرده‌بورژوایی آن برمی‌گرداند و تضادِ دوگانگی در اندیشه‌های او را بازتابِ تضادّ در سرشتِ طبقاتی خرده‌بورژوازی می‌داند و یا **لنین** که از گرایش‌های ایدئولوژیکِ اپورتونیسم شروع می‌کند و بعد پایه‌های مادّی نفوذِ آن‌را تحلیل کرده و در جهتِ مبارزه با عواملِ ایجادکنندهٔ آن حرکت می‌کند.

وقتی که مارکس اشاره می‌کند: "...جامعه... جهانِ آگاهیِ وارونه را ایجاد می‌کند، زیرا که جهان وارونه است"، و یا "وظیفهٔ فلسفه‌ای که در خدمتِ تاریخ است، در وهلهٔ نخست این است که پس‌از آن‌که پیکرِ مقدّسِ ازخودبیگانگیِ انسان عریان شد، پیکرِ نامقدّسِ ازخودبیگانگی را برهنه کند." و یا وقتی‌که تمثیلِ تاریک‌خانه را می‌آورد و می‌گوید: "اگر در همهٔ ایدئولوژی‌ها، انسان‌ها و روابطشان چنان می‌نماید که گویی روی سرِ خود ایستاده‌اند، یعنی همان‌گونه که در یک تاریک‌خانه نمودار می‌شوند، این نمود، از روشِ زندگیِ تاریخی آن‌ها نتیجه می‌شود، دقیقا از همان‌جا که واژگونی چیزها روی شبکیهٔ چشم وابسته به چگونگیِ طبیعتِ چشم است ناشی می‌شود"، از موضعِ چنین نقدی حرکت می‌کند.

این شکل نقدِ نظری همان‌گونه که گفته شد دارای ارزشِ والایی است و می‌تواند در جای خود تاثیرِ فراوان در روندِ دگرگونی واقعیّت و جست‌وجو و یافتنِ زمینه‌ها و قوّه‌ها و امکاناتِ بروز و تجلّیِ این دگرگونی داشته باشد، منتها هنوز کامل نیست و **گامی دیگر لازم است تا به آستانهٔ نوزاییِ واقعیّت برسیم. گامِ بعدی کدام است؟**

۲ - نقدِ پراتیک

این نقد همان‌طور که گفتیم به واقعیّت می‌تازد و می‌پردازد و می‌کوشد تا ماهیّت، مکانیسم و تضادّها و گرایش‌های اصلی و فرعیِ آن را بشناسد و امکانات و سیرِ رشدِ آتی آن‌را برآورد کند و راهِ حلّ اساسی برای انقلابی‌کردنِ آن‌را تشخیص دهد و چون کاتالیزوری در جهتِ تسریع روندِ آن وارد عمل شود.

نقدِ عملی نیز شامل دو شکلِ اساساً متفاوت است:

الف: این نوع نقد از راهِ غلبه‌کردن بر سیستمِ واقعیّات و "صاف و ساده" کنارنهادنِ آن، می‌خواهد جهان را تغییر دهد. اگر هم این‌جا نشد، به جزیرهٔ "اوتوپیا" یا هزاران مدینهٔ فاضله و ناکجاآبادِ دیگر پناه می‌برد تا بهشتِ برینِ خیالی خویش را در عالمِ وَهم بناکند. این نقد می‌کوشد با یک‌حُکم، واقعیّتِ‌عینی را باطل کند و به‌جای آن

ذهنیّات و تصوّراتِ ایده‌آلِ خود را بنشاند و به این طریق، کارِ دگرگونی را تمام‌شده تلقّی کند و بعد چشمانِ خود را ببندد و در عالمِ خیال سیرِ اعلا علیین نماید؛ ذهنیّات و تصوّراتی که به قولِ انگلس "به‌محضِ کشف فقط باید از بَر شوند." تا جامهٔ عمل بپوشند و اگر هنوز عملی نشده‌اند، یا از این جهت است که هنوز ناشناخته مانده‌اند و یا به این علّت است که کسی به آن‌ها عمل نکرده است.

خلاصه کافی است که دهان باز کنید و به قولِ مارکس کبک‌های سُرخ‌شدهٔ اصولِ ازلی را ببلعید تا جهانی آراسته و پیراسته و بابِ طبع پدید آید و به شما چشمک زند. اتوپینیست‌ها همه از این نوع نقّادانِ ساده‌لوح هستند که اگرچه تلاش‌شان برای گذار از واقعیّتِ زشت‌وحقیر و رسیدن به آرمان‌ها و تصوّراتِ زیبا شرافت‌مندانه است و ارزشِ انسان‌دوستانه دارد، ولی از نظرِ میزانِ تاثیر بر واقعیّتِ عینی بی‌ارزش است. تروریست‌ها و آوانتوریست‌های انقلابی و آنارشیست‌ها از نوترین نمونه‌های چنین نقّادان و اتوپینیست‌های قرن ۱۹ و ۲۰ هستند.

ب: این نوع **نقدِ عملی**، خودِ سیستمِ واقعیّت را مورد بررسی و انتقاد قرار می‌دهد و گذشته و حال و سیرِ تاریخی آن‌را به‌دقّت و به‌طورِ علمی موردِ مطالعه قرار می‌دهد و آیندهٔ آن‌را از درونِ مجموعه شرایطِ کنونی‌اش جست‌وجو کرده و زمینه‌های مناسبِ ذهنی برای تحقّق امکاناتِ عینی مثبت و رشدیابنده را فراهم می‌آورد و استراتژی و تاکتیکِ مبارزه در جهتِ دگرگونی را ترسیم می‌نماید و این‌جا دیگر در آستانهٔ تغییرِ واقعیّت قرار گرفته و تمامِ توانایی و ظرفیّتِ خود را به‌پایان رسانده (در یک مرحله) و بقیهٔ کار به عهدهٔ خودِ واقعیّت است: زایشِ نو و میرشِ کهنه!

این مرحلهٔ نقد، عالی‌ترین مرحلهٔ نقد و بالاترین تجلّیِ کارائی و توانایی اندیشه و تفکّر است و این مرحله است که در آخرین تحلیل، توانایی پاسخِ نظری دادن به تغییرِ واقعیّت را در خود دارد. "سرمایه"، "امپریالیسم به مثابه..." آثاری ازاین دست هستند. برنامه، استراتژی‌وتاکتیکِ احزابِ کمونیستی، کارگری نمونه‌های دیگرِ این نوع برخوردند.

دربارهٔ چنین نقدی مارکس می‌گوید: "انتقادی است که در حینِ گلاویزشدن روی می‌دهد، و در گلاویزی مسئله آن نیست که حریف، حریفی نجیب، هم‌زور و جالب است، بل‌که مسئله بر سرِ آن است که ضربه بر حریف فرود آید... باید مناسباتِ منجمد را، از راهِ نواختنِ سازِ خودش به رقص درآورد. باید تودهٔ مردم را از خودشان به وحشت افکند تا از این راه جسور و بی‌پَروا شوند. به این ترتیب است که انسان نیازمندی ناگزیرِ خلق... را ارضاء می‌کند و نیازمندیِ خلق‌ها آخرین حجّت‌های ارضای این نیازمندی‌هاست."

در اهمّیتِ موثرِ این نوع نقد است که هم‌او می‌گوید: "نزدیکِ خلق، تئوری تا آن‌جایی تحقّق می‌یابد که بیان‌گرِ نیازمندی‌های او باشد."

نقد در این شکلِ خود از بزرگ‌ترین دستاوردهای فکری بشر است که به‌وسیلهٔ بنیان‌گذاران سوسیالیسمِ علمی، در عرصهٔ جامعه، ساخته و پرداخته شده و خود محصولِ کوشش‌های ستُرگِ اندیشهٔ بشری در طولِ تاریخ تکاملِ خود، و هم‌چنین شرایطِ اجتماعی-اقتصادیِ خاصّ و درجهٔ معینی از تکاملِ نیروهای مولّد و قوای فکری است.

قبل‌از مارکس و انگلس، حتّی اصحابِ دائره‌المعارف در قرن۱۸ و دموکرات‌های انقلابیِ روس در قرن۱۹ اگرچه دستاوردهای شگَرفی در دانش وفلسفه به‌بار آوردند، امّا همه در آستانهٔ چنین تحوّلی که با نامِ "ماتریالیسمِ تاریخی" جاویدان شده، متوقّف شدند.

گفتهٔ لنین دربارهٔ گرتسن را به‌یاد بیاوریم: "گرتسن کاملاً به ماتریالیسمِ دیالکتیک نزدیک شد و در مقابلِ ماتریالیسمِ تاریخی متوقّف کردید." و گفتهٔ فوئرباخ را دربارهٔ خود: "هنگامی‌که به‌عقب می‌رویم، من کاملاً با ماتریالیست‌ها هستم. هنگامی‌که به‌پیش می‌رویم، با آن‌ها نیستم." اما مارکس و انگلس و به‌دنبالِ آن‌ها شاگردِ خلف‌شان لنین به منزلهٔ پی‌گیرترین ماتریالیست‌ها کاملاً به‌پیش تاختند و دستاوردِ بزرگِ خویش را در زمینهٔ نقدِ نظری و پراتیک به‌جای نهادند.

بنابراین، به‌طورِ کلّی، نقد اگر بخواهد به وظایفِ خود، پی‌گیر و کامل وفادار بماند و آن‌طور که مارکس می‌خواست تنها به تفسیرِ جهان قناعت نورزد، بل‌که جسورانه به تغییرِ آن نیز بیاندیشد؛ باید از مراحلِ زیرین بگذرد:

اوّل آن‌که "عُقبای حقیقت" را تمیز دهد و بعد آن‌را به پایه‌های واقعی و عینی‌اش ترجمه کند و به سمتِ "حقیقتِ دنیا" نشانه برود و زمینهٔ استقرارِ آن‌را فراهم آورد و بنابراین "عُقبای حقیقت" را نابود سازد.

چنین نقدی دارای چه ارزشی است؟

از آن جهت که می‌تواند پایه‌ها و زمینه‌های مناسبِ تغییرِ واقعیّت را در جهتِ تکاملِ آن فراهم کند و می‌تواند هنگامی‌که توده‌گیر شد، به‌صورت نیروی مادّی درآید و کارِ تغییرِ جهان را به‌پیش براند، **در خورِ ستایش** است.

و ازآن‌جهت که به‌تنهایی قادر به فیصلهٔ کارِ دگرگونیِ جهان نیست و بدونِ پراتیک کارش پیش نمی‌رود و نه اسلحهٔ انتقاد و نه انتقادِ اسلحه هیچ‌یک خودِ اسلحه نیستند و "قهرِ مادّی را باید به وسیلهٔ قهرِ مادّی سرنگون کرد"، و از آن جهت که کارِ دگرگونی جهان در تحلیلِ نهایی و مرحلهٔ آخر با انقلاب است و نه با انتقاد، و "انقلاب به عنصری منفعل نیاز دارد" یعنی به یک زمینهٔ مادّی و بدونِ وجود چنین زمینهٔ مادّی و شرایطِ عینیِ مناسب هیچ کاری از دستِ نظریه و انتقادِ نظری بر نمی‌آید، **در خورِ نکوهش** است.

چنین است ستایش و نکوهشِ نقد!

و امّا اگر این دو جنبه و جهت درهم‌آمیزند، نقد و عمل، تئوری و پراتیک با هم یکی شوند، آن‌وقت است که بنیادِ حال را بر می‌اندازند و کاری کارستان می‌کنند، و آن وقت است که رهایی از بندِ حال و سفر به آینده و دگرگونی جهان میسّر خواهد شد که در دورانِ ما "سرِ این رهایی فلسفه است، و دل‌اش پرولتاریاست" زیرا "فلسفه نمی‌تواند خود را بدونِ پرولتاریا تحقّق بخشد، و پرولتاریا نمی‌تواند خود را بدونِ تحقّقِ فلسفه رفع کند"، و به‌قولِ مارکس اشتباه است اگر فکر کنیم که می‌توان فلسفه را ابطال کرد، جز با تحقّقِ آن و تحقّق بخشیدن بدونِ رفعِ آن! و بالاخره پراتیک که بهترین نقّاد و داورِ نقد است.

یکی از عقل می‌لافَد، یکی طامات می‌بافَد

بیا کاین داوری‌ها را به پیشِ داور اندازیم! (۲)

سرچشمه: جُنگِ جوان *(آثاری از نویسندگان و هنرمندانِ جوان)، شمارهٔ ۱، تیرماه ۱۳۶۰، صص ۱۱۷-۱۲۸)*

پی‌نوشت‌ها:

۱ و ۳ - بیتی از غزلیات حافظ.

۲ – آپریوری (Apriori)= روشِ استقرایی شناخت(استدلالِ قیاسی)، از علّت به معلول پی‌بردن. از دیدگاهِ ارسطو به‌معنای شناختِ موجودات وپدیده‌ها وموضوعات وامورات ازطریق کشفِ علّتِ آنها و آپُست ریوری(A posteriori) شناخت آنها از طریق کشفِ اثر و معلولاتِ آن‌ها. از دیدگاه کانت شناخت‌های آپریوری به شناخت‌هایی اطلاق می‌شوند که هیچ‌گونه ریشهٔ تجربی نداشته باشند. گرچه کانت پذیرای این حقیقت بوده است که کلیهٔ شناخت‌های انسانی در قدمِ اوّل تجربی می‌باشند، امّا بر این بینش و باور بوده است که در وجودِ انسان دو منبعِ استعلائی یا غیرِتجربی هم وجود دارند که بدونِ آن‌ها هیچ‌گونه شناختِ تجربی امکان‌پذیر نمی‌باشد. (ارژنگ)

پسرم! وقتی می‌بینی کسی لهجه دارد،

معنایش این است که از تو یک زبان بیش‌تر می‌داند!

هاینریش بل

۲۱ فوریه (۲ اسفند)، روزِ جهانی زبانِ مادری را گرامی می‌داریم!

بازگشت به فهرست

در محضرِ استانیسلاوسکی، نوشین، زاوادسکی و اسکویی(بخش ۱)

خسرو باقری

مصطفی اسکویی و مهین اسکویی، عکس‌ها از: هادی شفائیه

"تئاترِ ایران را من به پیش از آناهیتا و مصطفی اسکویی و پس از آن تقسیم می‌کنم. او بود که پس‌از سقوطِ تئاترِ سعدی و خاکسترشدنِ آن به دستِ شعبان جعفری -لاتِ دربار-، به‌عنوان آخرین دژِ تئاترِ راستینِ آن روزگار به مدیریّتِ عبدالحسین نوشین، دیگر بار تئاترِ غیردولتی را از نو به جریان انداخت و کارنامهٔ بسیار موفّقی از خود به یادگار گذاشت." **(استاد بهروز غریب‌پور)**

پیش‌گفتار

"در محضرِ استاد"، عنوان کتابِ ارجمندی است به‌قلم هنرمندِ انسان‌گرا، **کاظم هژیرآزاد**، که نشرُ **هنر یارینه** آن‌را در ۳۴۰ صفحه در سال ۱۴۰۰ منتشر کرده است. این کتاب که درس‌نامه‌ای تمام‌عیار از **سیستمِ استانیسلاوسکی** است، از صافی دانش، هنر و تجربهٔ چندین استادِ مسلّمِ هنرِ شریفِ تئاتر گذشته است. نظریه‌پرداز نخست کنسانتین سرگیویچ آلکسیف مشهور به استانیسلاوسکی (۱۹۳۸/۱۸۶۳-۱۳۱۷/۱۲۴۲) بوده است که در نظریه پردازی هنر تئاتر، از چند چکاد آسمان آسای جهان تئاتر به شمار می رود. استانیسلاوسکی خود این نظریه را با چندین اجرای نمایشنامه های بزرگ جهان به پراتیک گذاشت (از جمله **مرغ دریایی اثر آنتوان چخوف**) چرا که در عین حال کارگردانی بزرگ بود و بازیگری سرشناس. لاجرم تئوری در کوره سوزان تجربه پخته شد و صیقل خورد. **عبدالحسین نوشین** (۱۳۵۰-۱۲۸۵) به همراه همسرش **لرتا هایراپتیان** (۱۳۷۷-۱۲۹۰) و **حسین خیرخواه** (۱۳۴۱-۱۲۸۸) در سال ۱۹۳۷/۱۳۱۶ برای شرکت در فستیوال تئاتر اتحاد شوروی به مسکو رفت و در آنجا با نظریه های تئاتری استانیسلاوسکی و **وسولد میرهلد**(۱۳۱۹/۱۹۴۰-۱۲۵۳/۱۸۷۴) آشنا شد و آن ها را آموخت. او نظریه سیستم استانیسلاوسکی را با عمق جان و از گذرگاه شورانگیز عشق دریافت و چون به ایران بازگشت، آن را در نمایشنامه های گوناگون (از جمله **مستنطق، توپاز،**

ولپن، محتکر و پرنده آبی) باز هم به تجربه گذاشت، تجربه مردمی که در سرزمین ایران می زیستند، چرا که نوشین هم چون استانیسلاوسکی، کارگردان هنر شریف تئاتر بود و البته بازیگری سزاوار. نوشین نظریه را با تجربه در هم آمیخت و آن در اختیار شاگردانش گذاشت. یکی از این شاگردان که به قول **استاد عباس جوانمرد** (۱۳۹۹-۱۳۰۷) یک گلوله از آتش و اشتیاق بود و نامش **مصطفی اسکویی** (۱۳۸۴-۱۳۰۲)، آموزه ها و تجربه های استاد نوشین را با بازی در نمایش های استاد، در خود پرورید و در سال ۱۹۴۸/۱۳۲۷ به همراه همسرش **مهین اسکویی** (۱۳۸۴-۱۳۰۹) به مسکو رفت که به بیان **منیر جمالزاده**، برادرزاده **محمد علی جمالزاده**، آن موقع مرکز یکتای تئاتر جهان بود. وقتی اسکویی ها به مسکو رسیدند سال ها بود که استانیسلاوسکی جهان را واگذاشته و به ستارگان راهنمای آسمان هنر شریف تئاتر جهان پیوسته بود. اینک گوی و میدان در اختیار شاگرد بی واسطه اش **یوری زاوادسکی**(۱۹۷۷/۱۸۹۴-۱۳۵۶/۱۲۷۳) بود که بر کرسی استادش به شایستگی تکیه داده بود. زاوادسکی خود در تئوری و تجربه استانیسلاوسکی پرورش یافته بود اما خود هم نظریه سیستم استانیسلاوسکی را به تجربه گذاشته و بر غنای بار و میوه های این نظریه افزوده و ریشه هایش را باز هم بیشتر در خاک هنر شریف تئاتر دوانده بود، چرا که او هم، کارگردان و بازیگری کارآزموده و توانا بود. اسکویی ها این نظریه تناور را با خود به ایران آوردند و در کلاس های **آکادمی علوم و هنرهای نمایشی آناهیتا**(۱۳۳۷) و نمایشنامه های خود (از جمله **اتللو، هیاهوی بسیار برای هیچ، تراموایی به نام هوس، سلمانی شهر سویل، هائی تی، ابن سینا در اعماق و سه خواهر**) بار دیگر به آزمون و تجربه گذاشتند. مصطفی اسکویی بارها به اشاره و به صراحت بر زبان رانده بود که آموزه های من در کلاس تنها نظریه استانیسلاوسکی نیست که البته هست اما همراه با تجربه بزرگان تئاتر جهان که آموزه را آموخته بودند اما با تجربه از صیقل روان خود گذرانده بودند. نگارنده شوربختانه شاگردان بی واسطه اسکویی ها نبوده، اما خوشبخت بوده که کاظم هژیر آزاد (۱۳۲۹-) شاگردِ آن بزرگوار بوده است؛ شاگردی دقیق و البته سخت قدرشناس و وفادار تا هم چون زاوادسکی آموزه های استاد را با دقتی در خور احترام و ستایش بر کاغذ و مویرگ های مغزش ثبت کند و امروز آن را در درسنامه "در محضر استاد" در اختیار نسل های جوان و پرشور و ما، موی سپیدان حسرت کشیده شوربخت، بگذارد تا بیاموزیم و به دیگران بیاموزیم، بر دانش و تجربه نخسین بیافزاییم و یادمان باشد که قدر و شان و منزلت استادان را به خاطر داشته باشیم و همچون هژیرآزاد بر چشمان خویش بگذاریم و به آنان که می آیند و خواهند آمد، چون نان و نمکی متبرک پیشکش کنیم.

در محضرِ استاد اسکویی

در محضر استاد وقتی آغاز می‌شود که هژیر آزادِ بیست ساله پس‌از دیدن دو نمایش **سلطان مار** به نویسندگی و کارگردانی **بهرام بیضایی و آی با کلاه و آی بی کلاه به نویسندگی غلامحسین ساعدی و کارگردانی جعفر والی**، شیفته تئاتر می شود و برای مصاحبه بازیگری می رود پیش استاد مصطفی اسکویی در فضای سالن انتظار نیمه سوخته تئاتر سعدی که حالا شده بود سینما سعدی در تابستان ۱۳۴۹.

تئاتر سعدی را بانو لرتا و حسین خیرخواه و دیگر یاران نوشین با سرمایه گذاری **عبدالکریم عمویی** بنیان گذاشتند در سال ۱۳۲۹، وقتی که نوشین را به جرم فرهنگ پروری و بنیان گذاشتن تئاتر علمی به زندان برده بودند و دو سالن تئاتری را که او بنیان گذاشته بود، یعنی سالن فرهنگ (۱۳۲۳) و فردوسی (۱۳۲۶)، درشان را تخته کرده بودند. تئاتر سعدی می توانست ۵۰۰ تماشاگر را در خودش جا دهد و با یک صحنه بزرگ گردان،

آراسته ترین و مجهزترین سالن تئاتری بود که تا آن روز تهران و ایران به خود دیده بود. نخستین نمایشی که در این سالن به صحنه رفت، **بادبزن خانم ویندرمیر** بود به نویسندگی **اسکار وایلد** و کارگردانی **نوشین** (که از زندان بانو لرتا را راهنمایی می کرد). بیش از ۳۰۰۰۰ نفر این نمایش را دیدند که رقمی حیرت آور در جمعیت آن زمان است و نشان می دهد که مردم فرهنگ دوست ایران آنجا که اثری سزاوار به صحنه آید، تا چه اندازه با شور و شوق از آن استقبال می کنند. این سخن گفته شد تا بعضی مردمان و گروهی از روشنفکران، شاید بی تامل سخن نگویند که این مردم فرهنگ ندارند. اما دیو پلید امپریالیسم و استبداد که در قامت هیولای کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ سر برآورد، نه تنهای قامت زیبای احزاب و سازمان ها، سندیکاها و اتحادیه ها و روزنامه ها و نشریات ترقی خواه را از بنیان کند، بلکه نهال جوان هنر پیشرو را هم به آتش کشید. اوباشان شاه پروده به سرگردگی **شعبان جعفری** که مردم به درستی او را به لقب سزاوار **شعبان بی مخ** مفتخر کرده بودند، تئاتر سعدی را آتش زدند و در برابر ویرانه های آن عکسی به یادگار گرفتند. بعدها آن را به سینما سعدی تغییر دادند، اما آن هم آتش گرفت و حالا **استاد اسکویی** در زیر سقف بالکن آن که سالم مانده بود، در انتظار هنرجوی جوان، کاظم هژیرآزاد، نشسته بود. اسکویی هنوز پنجاه سالش نشده بود، با قدی متوسط و موهای جوگندمی پرپشت، پیراهن خوشرنگی به تن داشت با کراواتی درخور. در این گوشه پاکیزه زیر بالکن سینمای سوخته، همه چیز جدی بود، جدی. اسکویی می دانست کجا نشسته است و روی صندلی چه کسانی.

استاد مصطفی اسکویی

مصطفی اسکویی در سال ۱۳۰۲ در تهران به دنیا امده بود، در **محله سنگلج**. در سال ۱۳۱۹ به **هنرستان هنرپیشگی** (که در سال۱۳۱۸ تاسیس شده بود) رفته بود که بنیان گذارش **سید علی نصر** (۱۳۴۰-۱۲۷۰) بود و یکی از استادانش نوشین. پس از شهریور ۱۳۲۰ و باز شدن فضای کشور از زنجیر استبداد رضا شاهی، نوشین و همسرش لرتا با یاری گروهی از فرهنگ دوستان، تئاتر فرهنگ را در خیابان لاله زار پایه گذاشتند. نخستین بازیگران هم همان دانشجویان هنرستان هنرپیشگی بودند، یعنی **حسین خیرخواه، توران مهرزاد، محمد علی جعفری، نصرت کریمی، مهدی امینی و مصطفی اسکویی**. در همین تئاتر فرهنگ بود که نمایش **های توپاز، ولپن و تاجر ونیزی** به صحنه رفتند. نوشین در سال ۱۳۲۶ تئاتر فردوسی را بنا نهاد در **کوچه ملی** و نمایش هایی چون **سرگذشت، مردم، سه دزد، پرنده آبی و دختر شکلات فروش** را به صحنه برد. مصطفی تا سال ۱۳۲۷ در همه اثار نوشین بازی کرد و در کلاس های او بود که نخستین بار با اندیشه های استانیسلاوسکی آشنا شد و البته با همسر آینده اش، **بانو مهین طاقانی (اسکویی)** که با نام **سهیلا** شناخته می شد. پس از کودتایی که شاه و امپریالیسم در ۱۵ بهمن ۱۳۲۷ به بهانه ترور شاه برپا کردند و حزب توده ایران را همان بعد از ظهر روز ترور بدون هیچ دادگاه و سندی غیرقانونی کردند، استاد نوشین هم زندانی شد. مصطفی و مهین اسکویی مدت کوتاهی بعد به فرانسه و سپس به مسکو رفتند و شدند شاگردان **آکادمی هنرهای نمایشی مسکو** مشهور به **گی تیس** یا همان **آکادمی علوم تئاتری لوناچارسکی**. پس از پایان دوره بازیگری و کارگردانی، در سال ۱۳۳۶ به ایران آمدند و در ۲۵ اسفند سال ۱۳۳۷، **آکادمی علوم و هنرهای نمایشی آناهیتا** را بنیان گذاشتند در **خیابان یوسف آباد** در محل فعلی **سینما گلدیس** که آن موقع جایی دورافتاده بود در حول و حوش تهران و در آن نمایش هایی چون **اتللو و هیاهوی بسیار برای هیچ آثار**

ویلیام شکسپیر، طبقه ششم اثر آلفرد ژاری را به کارگردانی مصطفی اسکویی و **خانه عروسک اثر ایبسن را به کارگردانی مهین اسکویی** به صحنه آورد. در سال ۱۳۴۷ یک چند به مقام استادی رسید در دانشگاه تهران، اما این یک چند که یک سال و اندی بود، بزودی پایان یافت و استاد اسکویی را از دانشگاه اخراج کردند. و حالا سال ۱۳۴۹ بود و استاد در هنرکده آناهیتا مثل همیشه در کار آموزش و تربیت شاگردان.

آموزه‌های آکادمی علوم و هنرهای نمایشی آناهیتا به سرپرستی مصطفی و مهین اسکویی

استاد در همان نخستین روز کلاس رو به هنرآموزان گفت: روش تدریس من همان روش تدریسی است که در آکادمی هنرهای مسکو آموخته ام که اساس آن کشف های کنستانتین سرگیویچ استانیسلاوسکی است. او دو کتاب معروف درسی و چندین جلد نوشته های پراکنده دارد که تمام تجربیات خود را در ارتباط با پرورش بازیگر و کارگردانی تئاتر در آن ها آورده است. نام دو کتاب درسی اصلی که منظور ما در این کلاس ها **روح و محتوای** آن هاست، **کار هنرپیشه روی خود** و **کار هنرپیشه روی نقش** است؛ یعنی یک بازیگر در تمام طول زندگیش هم روی خود کار می کند و هم روی نقش. او کتاب دیگری دارد به نام **زندگی من در هنر** که به تجارب دوره جوانی و اشتباهات آن دوران باز می گردد. استانیسلاوسکی نام این تجربیات و آزمون ها و خطاها را **سیستم** گذاشت. بنابراین در جهان آن را به نام **سیستم استانیسلاوسکی** می شناسند، ولی در ایران برای اینکه انگ سیاسی به من نچسبانند که دارم فرهنگ کشور شوراها را مطرح می کنم، من نام آن را تئاتر علمی گذاشته ام. (در محضر استاد. ص۲۳) او بلافاصله اضافه کرد: **سیستم چکیده عمل است و عمل همان بازی کردن روی صحنه است. عمل صحنه ای هم فقط در سایه داشتن یک گروه منسجم و کلکتیو به هم پیوسته، امکان پذیر است.**(در محضر. ص۲۵) اسکویی تاکید می کند که شیوه آموزش او خلاقانه خواهد بود ، نه آموزش خط به خط استانیسلاوسکی: من همان درس هایی را که در دانشکده آموخته ام به شما منتقل خواهم کرد، شاید بتوان گفت درس های آخر استانیسلاوسکی است به اضافه تجارب شاگردان مستقیم خود او مانند یوری زاوادسکی، توپورکف و دیگران... بر کشف های آخر استانیسلاوسکی نام **کنش جسمانی** گذاشته شده است، بنابراین همانطور که از نامش پیداست ، به صورت نظری نمی توان آن را درس داد و باید عملا به آن رسید. تازه این را هم اضافه کنید به تجربه شاگردانش. من هم طی این مدت با بیش از یک صد بازیگر کار کرده ام و تجاربی کسب کرده ام که در هیچ کتابی پرداخته نمی شود و مخصوص بازیگر ایرانی و زندگی مردم ایران است. **در دانشکده هنرهای مسکو روح کشف های استانیسلاوسکی را می گرفتند و خلاقانه درس می دادند نه برداشت خط به خط وجزمی از این دو کتاب را.**(همان. ص ۲۵)

تقویتِ صدا

استاد به اینجا که رسید رو کرد به هنرآموزان و گفت: خیلی خوب حالا شما خودتان را معرفی کنید. ولی هرکس که خودش را معرفی می کرد استاد ایرادی می گرفت: بلند تر حرف بزنید من که نمی شنوم؛ واضح تر حرف بزن، چرا جیغ می زنی و...؟ و بعد نخستین درس کلاس را بر زبان آورد: این یکی از درس های استانیسلاوسکی است؛ شروع کتاب های او با صدا نیست اما چون کار ما خلاقانه است باید ببینیم نیاز اولیه ما چیست؟ خیلی از صداهای شما نپخته و ضعیف است. باید همه صدایتان را تقویت کنید. شما می خواهید بازیگر شوید باید صدایی رسا داشته باشید. من که در چند قدمی شما، صدایتان را نمی شنوم، وای به حال تماشاگر در آخرین ردیف یک

تئاتر ششصد هفصد نفره. برای اینکه صدایتان را تقویت کنید بروید بیابان و با صدای بلند آواز بخوانید...بهترین راه این است که به پشت دراز بکشید و بدون هیچ فشاری به نقاط بدن، صدایتان را بالا ببرید یا متنی را از آهسته ترین صدا تا بالاترین صدا بخوانید...اگر در خانه پیانو دارید سعی کنید با نت های هفتگانه صدایتان را هماهنگ کنید."(همان. ص۲۸) پس از لحظه ای مکث، استاد کلاس را با این توصیه به پایان برد: **آشنایی با موسیقی از ارکان بازیگری است. حتما موسیقی کلاسیک بشنوید و با آن آشنا شوید یا در کلاس های درس بازیگران اپرا شرکت کنید.**(همان. ص۲۸و۳۰)

کاربردِ قوانینِ عینی زندگی در هنرِ تئاتر

استاد در همان نخستین کلاس وعده ای داد که خود درس مهمی بود از آموزه های استانیسلاوسکی:" به زودی، بعد از اینکه شما دوره فشرده ای از کلاس مرا گذراندید، می خواهم نمایش رستم و سهراب را با شما به صحنه ببرم چون درس من با شما، همراه عمل خواهد بود. این گونه درس دادن، درست تر و کاربردی تر است. درس همراه با نمایش.(همان. ص۲۸)

مصطفی اسکویی و مهین اسکویی

در نشست بعد استاد پیش از آنکه تئاتر را تعریف کند از منظر ماتریالیستی یا عینیت گرایانه به قوانین حاکم بر هر عمل انسانی پرداخت: وقتی سالاد درست می کنید یا کفش واکس می زنید یا پیراهن اتو می کنید یا تخم مرغ نیمرو می کنید به **دقت، توجه و تمرکز** نیاز دارید. به عنوان نمونه بیایید به عملیات مربوط به درست کردن سالاد نگاه کنید یا به عبارت بهتر به **مطالعه** آن بپردازید. چطور ظروف و وسایل را می آورید. بعد چطور خیار را پوست می کنید و خرد می کنید. چطور پیاز و گوجه فرنگی را خرد می کنید و ادویه ای به آن می زنید. سپس عین همین کارها را **بدون ابزار و وسایل**، به طور فرضی انجام دهید. همه این کارها را با دقت تمام مانند خود زندگی انجام دهید. باید **تمام قوانین و قواعدی** را که در زندگی با وسایل یاد شده در نظر داشتید، رعایت کنید. همه آن کارهایی را که در واقعیت انجام داده بودید، دقیق به یاد بیاورید و انجام دهید. خواهید دید به چه **دقت، توجه و تمرکزی** نیاز دارید. این اعمال ساده **فرضی** یا **کار بدون اشیا**، پایه و اساس **کار بازیگر روی خود** است. اگر ما بتوانیم عین همان کاری را که در یک سالاد درست کردن در زندگی مان انجام می دهیم و ناخودآگاه قوانینی را رعایت می کنیم، با اشیای فرضی اما این بار آگاه از این قوانین انجام دهیم، به طوری که تماشاگر همه کارهای ما، یعنی ابزار و اشیا را در دست ما ببیند و باور کند که ما داریم چه کار می کنیم، به معنی آن است که ما در انجام آن، کل قوانین **دقت، توجه و تمرکز** را رعایت کرده ایم." (همان. ص۳۶) استاد آنگاه این مثال ها را تئوریزه کرد و گفت: قوانین زندگی را به دو دسته تقسیم می کنیم؛ **بیرونی و درونی**. دقت کنید که این تقسیم بندی صرفا برای درک درست است وگرنه در زندگی واقعی چنین تمایزی وجود ندارد. به این قوانین می توان نام

دیگری هم نهاد: قوانین عینی و قوانین ذهنی. به عنوان نمونه در برداشتن پارچ آب و ریختن آن در لیوان، قوانینی را رعایت می کنیم: دقت، توجه، اندازه لیوان، وزن پارچ و حجم لیوان و غیره. توجه دارید که این عمل جسمانی ریختن آب از پارچ به داخل لیوان کاملا دیدنی و لمس کردنی است به همین علت قوانین حاکم بر آن را قوانین بیرونی می نامند. اما قوانینی هم هست که قابل دیدن یا لمس کردن نیستند مثل اینکه آب برای چه کسی و با چه چیزی ریخته می شود؟ یا چرا آب را در لیوان می ریزیم و پرسش های دیگر. این قوانین را ذهنی می نامند. ما در واقعیت زندگی تمام این قوانین عینی و ذهنی را می شناسیم و رعایت می کنیم. حالا یک هنرآموز تاتر هم باید در کار بدون اشیا مثلا در ریختن آب از پارچ به داخل لیوان در صحنه تئاتر، همه این قوانین عینی و ذهنی را رعایت کند تا تماشاگر **عمل جسمانی** او را باور کند.(همان. ص۴۰) استاد با تاکید می گفت: این حرف هایی را که به شما می گویم در عالم نمایش می گویند **تجزیه و تحلیل** اما عبارت درست تر عبارت است از **بررسی قوانین حاکم بر زندگی**.(همان. ص۱۲۸)

تعریفِ تئاتر

آنگاه استاد پس از یک پرسش و پاسخ و هم اندیشی با هنر آموزان، هنر تئاتر را این گونه تعریف کرد: **تئاتریعنی کنش یا زندگی بازیگر روی صحنه و این برای بازیگر امکان ندارد مگر با شناخت قوانین زندگی.** و بعد وظیفه بازیگر را این گونه تشریح کرد: بروید کنار پنجره و به خیابان نگاه کنید. مردم در خیابان دست به اعمالی می زنند و با هم ارتباط و مناسباتی دارند. آن ها را تماشا و ارزیابی کنید. مردم در تمام این کارها قوانین عینی و ذهنی را رعایت می کنند اما اکثر آن ها از این قوانین و رعایت آن ها آگاهی ندارند و آن ها را ناخودآگاه و به صورت عادت انجام می دهند. **تفاوت مهم بازیگر با مردم عادی این است که باید آگاهانه این قوانین را بشناسد و در بازی خود بر صحنه تئاتر آن ها را با دقت، توجه و تمرکز به کار گیرد.**(همان. ص۴۲)

تعریفِ مطالعه در تئاتر

استاد در نشست بعدی کلاس از هنرآموزان خواست که در خانه مطالعه کنند اما تفاوت مطالعه عادی با مطالعه یک بازیگر تئاتر را روشن کرد: در مدرسه بازیگری، مطالعه یعنی دیدن با تمام وجود، یعنی دیدن همراه با توجه، دقت و تمرکز؛ و تجزیه و تحلیل کردن قوانین حاکم بر آن کار بخصوصی که داریم انجام می دهیم. وقتی شما کاری را چند بار انجام می دهید، به طور طبیعی به قوانین انجام آن توجه و دقت بیش تری می کنید. در بازیگری به این کار می گویند **مطالعه و تمرین**. بهترین تمرین سراسر زندگی بازیگران دیدن کارهای مردم و به خاطر سپردن قوانین کارهای آن هاست. پس کاری که بازیگر باید بکند این است که فعالیت های مردم را خوب مطالعه و بعد آن ها را بارها در منزل تمرین کند. با دقت، توجه و تمرکز، بازیگر باید قوانین عینی و ذهنی نهفته در آن فعالیت های معین را کشف کند. آنوقت بیاید در کلاس، پیش دیگر هنرآموزان همان کارها را اجرا کند؛ منتهی این بار **بدون اشیا**. به این فعالیت شما در حضور دیگر هنرآموزان **اتود** گفته می شود. برای این که اتود خوبی داشته باشید، نباید کتاب از دست بازیگر بیفتد. بویژه مطالعه کتاب هایی که به زندگی شخصیت ها می پردازند، بسیار مهم اند.(همان. ص۴۴) استاد اضافه کرد: اتودهایی که شما انجام می دهید، برای من بسیار جدی

است. در کلاس من همه چیز جدی است. ما با کلمه **مثلا** بیگانه هستیم. مثلا دارم صندلی را بر می دارم یا مثلا روزنامه می خوانم و...، نه ما این ها را نداریم. همه اشیای فرضی ما واقعی است، جدی است. شما در روزنامه عکسی را می بینید. از شما می پرسم چه می بینید؟ باید پاسخ درست بدهید. اگر شما کارتان را جدی نگیرید، حتما بدانید تماشاگر هم جدی نخواهد گرفت. اتودی که شما در برابر من و دیگر هنرآموزان انجام می دهید، بسیار جدی است؛ صحنه و بازی شماست. این جا را شما صحنه نمایش فرض کنید. خیال نکنید که فقط چند تن از دوستان شما دارند نمایش را نگاه می کنند. بلکه هزاران نفر دارند شما را در سالن تئاتر تماشا می کنند.(همان. ص۴۹)

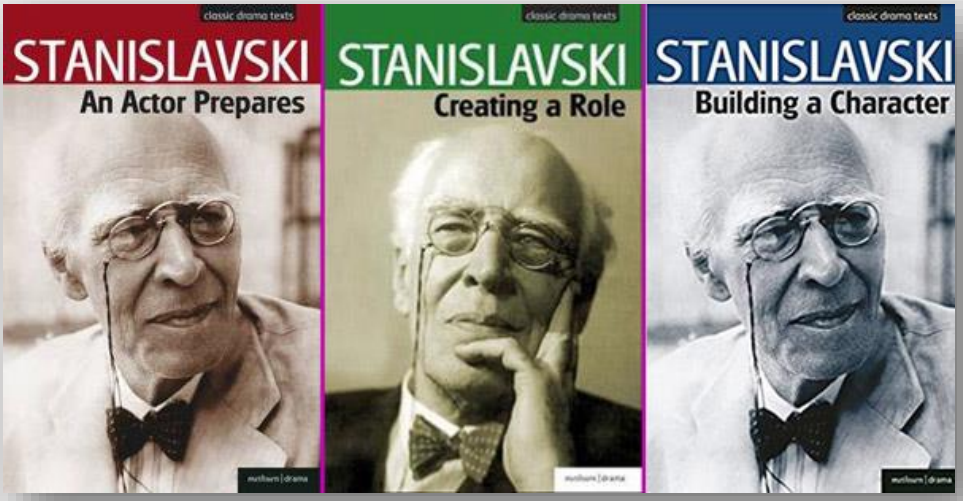
در نکوهشِ ناسپاسی

در این نشست، استاد برای آنکه رابطه دیالکتیکی قوانین درونی و بیرونی را نشان دهد، به مثال تلخی اشاره کرد که سرگذشت اکثریت دانشوران و هنرپروران خلقی در این مرز و بوم بلاکشیده است: به خاطر بدهی مالی چند روز بازداشت بودم، در همین کاخ دادگستری تهران. این کاخ قسمت هایی دارد که به بازداشتگاه موقت معروف است؛ اتاقی کوچک بود که تنها یک دریچه برای عوض شدن هوا داشت. اتفاقا این دریچه مشرف به خیابان خیام و روبروی پارک شهر بود...من انتظار می کشیدم که تبرئه شوم و از زندان آزاد شوم. همین انتظار کشیدن من یک عمل درونی بود؛ بنابراین مختصر صدایی از بیرون راهرو، مرا متوجه در ورودی می کرد که این یک عمل بیرونی است.(همان. ص۵) ببینید چقدر دردناک است که استادی دلباخته تئاتر همچون مصطفی اسکویی، شاگرد غیرمستقیم استانیسلاوسکی و مستقیم زاوادوسکی و فارغ التحصیل آکادمی هنرهای نمایشی مسکو، و شاگرد مستقیم استاد نوشین و به همراه همسرش از بنیان گذاران **آکادمی علوم و هنرهای نمایشی آناهیتا**، به خاطر بدهی در زندان باشد! این ناگواری های زندگی در یک جامعه سرمایه داری وابسته به امپریالیسم بارها در زندگی استاد اسکویی تکرار شد و با کمال تاسف، پس از انقلاب بهمن هم تداوم پیدا کرد. چرا؟ چرا؟ این چراها را باید آنقدر تکرار کنیم که شاید روزی در میهن ما این زخم خون چکان مداوا شود و بهبود یابد. **استاد محمود دولت آبادی** که خودش هم شاگرد هنرکده تئاتر آناهیتا بود، سال ها بعد، البته زمانی که نویسنده ای سرشناس بود، دو سال به اتهام داستان نویسی در زندان بود. او در **روزنامه ایراندخت**، در پاسخ به پرسش روزنامه نگار، می گوید: در آن زمان، در هر جلسه بازجویی به بازجو اعتراض می کردم که **شما برای چی من را زندانی کرده اید**؟ بعد از اینکه حالم در سلول بیش از سی نفر، به هم خورد، صدایم زدند که بفرستند زندان قصر. باز هم گفتم: برای چهلمین بار است که می پرسم چرا زندانی شده ام و او گفت: برو حبست را بکش نه دست من است نه دست تو. (ایراندخت. شماره ۴۹) تازه این سرگذشت نویسندگان و هنرمندان است وای بر فرهیختگان و مبارزانی که به خاطر مبارزه در راه آزادی، عدالت اجتماعی و استقلال واقعی میهن، در چنگال گزمگان رژیم ها گرفتار آمدند.

ضرورتِ انتقاد و انتقادپذیری

استاد در نشست بعدی به مسئله بسیار مهم **انتقاد و انتقاد پذیری** هنرمند پرداخت. وقتی یکی از هنرآموزان اتود خود را در حضور سایر هنرآموزان اجرا کرد، از او خواست روی صندلی بنشیند و از هنرآموزان خواست که انتقاد های خود را مطرح کنند اما توصیه کرد:" **یک منتقد خوب و بی غرض، نخست خوبی های کار و بعد**

ضعف هایش را می بیند. هر چه دیدید عین حقیقت را بگویید، اما اول دنبال خوبی اش بگردید و اگر خوبی در آن دیدید، هر چند کوچک باشد، حتما بیان کنید. بی دلیل هم نگویید. تعارف یا ملاحظه هم نکنید. برای خوشحال کردن دوست تان نگویید. فقط از سر وجدان و اخلاق انتقاد کنید." وقتی هنرآموزی که اتود را ارائه کرده بود خواست به فوریت به یکی از پرسش ها پاسخ دهد، استاد او را از این کار بازداشت و یادآور شد که شما به عنوان بازیگر کار خود را انجام داده اید و اکنون وقت آنست که ساکت بنشینید و با دقت، توجه و تمرکز **گوش کنید، گوش کنید و گوش کنید**. در کنار گوش کردن باید با دقت و توجه و تمرکز **ببینید، ببینید و ببینید**. آنگاه می توانید در مقام پاسخ برآیید.(همان. ص۵۴)



انضباطِ صحنه‌ای

در یکی از نشست ها، استاد به **انضباط صحنه ای** و اهمیت آن پرداخت و گفت: بدون انضباط صحنه ای، هنری وجود نخواهد داشت. من بهیچ وجه نمی پذیرم که هنرجو بعد از من به کلاس بیاید. باید خودتان را عادت بدهید که انضباطی خلاقانه را در زندگی هنری خود بوجود بیاورید. خود را عادت بدهید که صبح زود از خواب بیدار شوید. صبح ساعت پنج تا دوازده ظهر خودش یک روز کاری است. از همان دوره آکادمی هنر های نمایشی مسکو، بدن خود را عادت دادم که صبح ساعت پنج از خواب بیدار شوم اما بعد از ناهار یک ساعت بخوابم. این یک ساعت استراحت و خواب مرا برای یک روز کاری دیگر آماده می سازد. من همیشه ساعت ده شب می خوابم. هفت ساعت خواب شب، یک ساعت هم بعد از ناهار می شود هشت ساعت. کافی است. سال هاست که بدنم را به این روش عادت داده ام. **به این ترتیب من در یک شبانه روز دو روز کاری را بوجود می آورم.** از پنج صبح تا ۱۲ ظهر و از یک بعد از ظهر تا نه شب. دو تا هشت ساعت.(همان. ص۶۵) او برای هنرجویان جوانش از زندگی هنرمندان بزرگ مثال می آورد که چگونه خواب، تغذیه و ورزش خود را مدیریت می کنند: هنرمند خلق شدن، کار آسانی نیست. هنرمند مبتلا به افیون و سیگار و الکل، هنرمند مردم نیست. تکلیف خود را روشن کنید. اگر می خواهید از طریق هنر خود، خدمتگزار مردم باشید باید از هر نوع آلایش مبرا باشید... از سال ۱۳۱۹ به این سو با انواع و اقسام هنرمندان برخورد داشته ام. در میان آن ها از معتاد به الکل و تریاک بود تا آدم شایسته و منزهی مثل **عبدالحسین نوشین** که هم در هنرستان هنرپیشگی و هم در **تئاتر فرهنگ و**

فردوسی افتخار شاگردی و همکاری اش را داشتم. مردی به وا قع شایسته و سالم و ورز شکار و من ضبط و هنرمند بود.(همان. ص۶۶)

ا ستاد ا سکویی سپس به روش کار ا ستاد ا ستادان، یع نی **استانیسلاو سکی** پردا خت و گ فت: پیش از استانیسلاوسکی تئاترها نظم نداشت. تماشاگر هر وقت دوست داشت می توانست بلیط بخرد و برود داخل سالن و نمایش را تماشا بکند. استانیسلاوسکی بود که کشف کرد نظم و انضباط از خود گروه باید شروع شود. گروه خود نخست باید منظم و منزه باشد بعد از تماشاگر توقع نظم داشته باشد. استانیسلاوسکی نخ ستین کارگردان تئاتر بود که در سالن نمایش تابلویی نصب کرد که بر آن نوشته بود: **به محض شروع نمایش، ورود به سالن ممنوع است**. استانیسلاوسکی به بازیگرانش توصیه می کرد که باید دوساعت پیش از شروع ن مایش به ت ئاتر بیایند، لباس بپوشند، گریم کنند و تارهای درون خود را کوک کنند و آماده نمایش شوند.(همان. ص۶۶) ا ستاد با تعریف انضباط خلاقانه و تفکیک آن از انضباط آهنین افزود: انضباط آهنین صفت مشخصه تئاتر های ت جاری است که اصل آن ها، بر درآمد و گیشه است. وق تی **اصل یکی برای همه و همه برای یِ کی** رعا یت شود و تبعیضی وجود نداشته باشد، به خودی خود همه گروه، آمادگی انضباط آگاهانه را کسب می کنند. **گروه تئاتری واقعی یک کلکتیو است یعنی یک خانواده است**. جمعی از هر نظر همبسته و به هم پیوسته است. در گروه تئاتری کسی به کس دیگر رجحان ندارد. در گروه، بازیگری که نقش اول را بازی می ک ند، اهم یتش به ا ندازه فردی است که نقش کم اهمیت تری ایفا می کند... من تمام نمایش هایی را که بعد از سال ۱۳۳۷ که آناهیتا را بنیاد گذاشتیم، به صحنه برده ام، با کمک و همکاری هنرجویانم بوده ا ست. ما بل یت فروش م جزا ندا شتیم. مستخدم نداشتیم. نظافتچی نداشتیم. همه این کارها را هنرجویان و بازیگران گروه انجام می داد ند. کار د ست جمعی، صمیمیت را بین دوستان یک جمع بیش تر و روحیه همکاری و مودت را تقویت می کند.(همان. ص۶۷)

تفاوتِ هنر تئاتر با سایرِ هنرها

در نشستی دیگر، استاد به یک تفاوت عمده میان هنر تئاتر و دیگر هنرها پرداخت و یاآور شد که: در **هنر زنده تئاتر، خلق یک بار برای همیشه معنی ندارد. خلق یک بار و برای** همیشه در سینما، نقاشی، خط، عکاسی و هنرهای دیگر است که بوجود می آید و تمام می شود و شما هر بار که آن اثر را می بینید، یکی است. اما تئاتر این طور نیست و نباید باشد. زیرا شما آدم دیشب نیستید. شما اگر یک شب خوب بازی کردید، دیگر نمی توانید آن شب را تکرار کنید، چون روح شما با روح دیشب شما فرق کرده است. شما آدم دیروز نیستید و باید برای اینکه دوباره به هیجان و شرایط تازه روحی برسید، موضوعات خود را تغییر دهید تا به هیجان خلاقه برسید والا همه اش تقلید دیشب خواهد شد و می دانیم که تقلید از هنر دور است. تقلید کار را به ادا و اطوار و کلیشه می کشد. راز ماندگاری تئاتر خلاق، بازیگران بزرگ آن هستند. **این بازیگران بزرگ بودند که روی استانیسلاوسکی اثر گذاشتند و به او یاری کردند که سیستمی را که ما امروز سیستم استانیسلاوسکی می نامیم، کشف کند.**(همان. ص۶۹) این نشست پربار را استاد اسکویی با این رهنمود به پایان برد که: وقتی به عنوان بازیگر، کارگردانی را پذیرفتید، صندلی او را از صندلی خود متمایز بدانید. اگر کارگردان را به هر دلیلی قبول نداشتید، با او کار نکنید. اما اگر او را به عنوان کارگردان پذیرفتید، رعایت منزلت

وشان او را بر خود ضروری بدانید والا سنگ روی سنگ بند نمی شود. این احترام و پذیرش داوطلبانه، مبتنی بر انضباط خلاقانه و از روی درک است نه از روی انضباط یا اجبار سربازخانه ای.(همان. ص۶۸)

نقشِ کوچک یا بازیگرِ کوچک

استاد اسکویی برای آنکه درس های کلاس را با عمل همراه کند، اجرای نمایشنامه رستم و سهراب (۱۳۴۵) اثر **ارسلان پویا** را با بازیگری هنرآموزان آناهیتا در دستور کار قرار داد. او در همان آغاز درس بزرگی را به ما داد: این جمله استانیسلاوسکی را یادداشت کنید و هیچ وقت فراموش نکنید: **نقش کوچک وجود ندارد، بلکه بازیگر کوچک وجود دارد**. ممکن است تصور شود که نقشی که حضورش کم تر است از اهمیت کمتری برخوردار است ولی من به شما می گویم که چنین نیست. نقش کوچک به همان اندازه اهمیت دارد که نقش بزرگ. تصور کنید بازیگری که نقش کوچکی به عهده دارد، به خاطر همین عقیده که نقشش کم اهمیت است، بد بازی کند، آنوقت تمام نمایش را خراب کرده است... **در یک کلکتیو هنری**، یک روز شما نقش بزرگ بازی می کنید و در برنامه دیگر باید نقش کوچک تر را بازی کنید. قاعده نیست که کسی که در یک نمایش نقش اول را گرفت، در تمام نمایش ها نقش اول را ایفا کند. این رسم تئاتر های غیر هنری است. (همان. ص۷۷)

استاد حرف های خود را در این باره، اینگونه جمع بندی کرد: **هنر تئاتر، هنری فردی نیست. جمعی و گروهی است**. بازیگران چون حلقه های یک زنجیر به هم بافته شده اند و یک کل متشکل را تشکیل می دهند. خلق هنر واقعی با داشتن چنین گروهی امکان پذیر است. حقیقت و باور مورد نیاز خلق نمایش فقط توسط چنین بازیگرانی و در سایه چنین جان هایی است که به وجود می آید. راه ما با راه ستاره های لوس و از خود راضی جداست.(همان. ص ۸۰)

هژیرآزاد یادآور می شود که استاد اسکویی این آموزه استانیسلاوسکی را خود در عمل به کار بست: درستی و صداقت این گفتار استاد برای خود من ثابت شد. برای اینکه من در نمایش رستم و سهراب نقش **هژیر** را بازی کردم که نقش نسبتا کوچکی بود اما در اجرای همین نمایشنامه برای تلویزیون، استاد اسکویی نقش **شاه سمنگان** را به من داد که در اجرای نخست، خودش ایفا می کرد. در نمایش دیگر **ریش تراش شهر سویل**، در بزرگ ترین نقش دوران بازیگری ام یعنی **دکتر بارتولو** بازی کردم و هنرمند دیگر **فریدون خطابخش** که در نمایش رستم و سهراب نقش **رستم** را ایفا کرده بود، در نمایش ریش تراش شهر سویل نقش **دن بازیل** را ایفا کرد که تنها در دو صحنه آن حضور داشت.(همان. ص۷۸)

آموزه‌های دکتر امیرحسین آریان‌پور

هژیرآزاد به خاطر می آورد که استاد اسکویی وقتی به مبحث مهم **تخیل بازیگر** رسید توصیه کرد که همه هنرآموزان کتاب ارزشمند **دکتر امیر حسین آریان پور** یعنی **زمینه جامعه شناسی** را که آن روزها تازه منتشر شده بود، بخوانند. در کتاب دکتر آریان پور تعریف های بسیار روشن و صریحی در باره مفاهیم بسیار مهم در هنر تئاتر آمده بود: **تحریک محیط، نخست به صورتی مبهم در مغز انعکاس می یابد و احساس نام می گیرد و سپس به صورتی مشخص در می آید و ادراک می گردد. انسان بر اثر ادراک، به وجوه یک نمود جزئی پی می برد. ادراک با قطع تحریک خارجی، از میان می رود، ولی اثر آن موجد انگاره یا**

تصویر ذهنی می شود. تصویرهای ذهنی اگر به اقتضای تحریک های بعدی محیط، به صورت اصیل خود تجلی کنند، یادآوری دست می دهد و اگرباسیمایی دگرگون رخ نماید، تخیل پیش می آید. اما فانتزی تخیل پیچیده و غیر واقعی است.(آریان پور. ص۲)

استاد اسکویی تاکید می کرد که بازیگر خود باید به تخیل دست یابد و کار کارگردان جز راهنمایی چیز دیگری نیست: کارگردان هایی هستند که ورود و خروج و نشست و برخاست و همه اعمال بازیگر را از روی متن نویسنده یا دفترچه کارگردانی خود، که از پیش طراحی کرده اند، دیکته می کنند. در واقع آن ها با بازیگر مانند عروسک سخنگو رفتار می کنند و با این کارشان تخیل و خلاقیت بازیگر را از او می گیرند. معمولا کارگردان های مستبد این گونه اند. **اما نباید فراموش کرد که بازیگر، سلطان صحنه است،** برای اینکه اساسا زندگی نقش روی صحنه با تمام ریزه کاری ها، حرکات و سکناتش باید از آن خود بازیگر شود. بازیگر باید به دلایل همه حرکات خود واقف باشد. بازیگر است که زندگی نقش را از آن خود می کند. کارگردان فقط پیشنهاد می دهد و بازیگر باید آن پیشنهاد را توجیه و از آن خود کند. اگر از بازیگری سئوال شود که چرا مثلا این یا آن کار را می کنید؟ و بازیگر پاسخ دهد که کارگردان چنین گفته است و نتواند توضیح بدهد که چرا آن کار را انجام داده، خطایی بزرگ رخ داده است که ابتدا متوجه کارگردان و سپس متوجه بازیگر است. پس هر عمل بازیگر، هر چند کوچک، باید منطقی و منطبق با زندگی و مدلل باشد.(در محضر. ص۹۹)

گوش کردن

استاد در نشست بعدی به یکی دیگر از آموزه های استانیسلاوسکی **در باره گوش کردن** اشاره کرد و گفت: یکی از مهم ترین آموزه هایی که استانیسلاوسکی کشف کرد این بود که دید بازیگران بزرگ مانند **سالیونی و دوزه،** هنگامی که بازیگر مقابلشان حرف می زند، خوب گوش می کنند و تمام کلماتی را که همبازی شان ادا می کند، تصویر می کنند. او فهمید که تصویر کردن کلمات، تنها مربوط به بازیگری که سخن می گوید، نیست، بلکه با گوش دادن به همبازی مقابل هم باید تصویر سازی کرد. استانیسلاوسکی مشاهده کرد که بازیگران بزرگ، پاسخ هایی را که به بازیگر مقابل خود می دهند، دقیقا مطابق است با آنچه گوش کرده اند. در مقابل بازیگرانی را دید که جملات خود را از حفظ می گویند بدون آنکه به بازیگر مقابل خود توجه داشته باشد. او دریافت که یکی از قوانین زندگی که بازیگر در صحنه باید کاملا رعایت کند، گوش کردن به بازیگر مقابل و شنیدن پاسخ اوست. پاسخ صحیح با ریتم درست و مطابق با وضعیت پیشنهادی نویسنده و کارگردان به بازیگر مقابل، دقیقا حاصل گوش دادن واقعی بازیگر به بازیگر مقابل ، دقیقا حاصل گوش دادن واقعی بازیگر به بازیگر مقابل و تصویر سازی آنچه هست که او می گوید.(همان. ص۱۲۷)

رهایی از تنشِ عضلانی

استاد در درس دیگری در باره **رهایی از تنش عضلانی،** به مسئله ای پرداخت که بسیاری از بازیگران به خاطر فشار اجرای نقش در حضور تماشاگران، به آن برخورد می کنند: بازیگر باید به همه اعضای بدن خود تسلط و آگاهی داشته باشد و هنگام بازی، تنش های غیر لازم را که بر اثر بی توجهی و فراموشی یا توجه به مسائل دیگر به وجود می آید، در همان لحظه بر طرف کند. بازیگر هنگام بازی باید بداند که به کدام نقطه از بدنش بیش ترین تنش وارد می شود. با آگاهی آن قسمت را تحت کنترل خود بگیرد و گرفتگی را رها کند. برای حل این

مسئله از تمرینی استفاده می شود که باید بارها در منزل صورت بگیرد. این تمرین سه مرحله دارد: **انقباض عضله معین، رهایی عضله و نظارت**. مرحله نظارت که همان توجه به نقطه انقباض و رهایی آن است، خیلی اهمیت دارد زیرا ما را به **کنترل آگاهانه عضلات عادت می دهد**.(همان. ص۱۳۲)

رابطهٔ صحنه و پشتِ صحنه در تئاتر

استاد اسکویی در نشستی دیگر به رابطه پشت صحنه و صحنه اشاره و آن را روشن کرد: **پشت صحنه تنها برای استراحت و کارهای شخصی نیست، بلکه برای آماده کردن خود به قصد آمدن توی صحنه است. به عبارت درست تر پشت صحنه وقفه ای برای ادامه زندگی است. زندگی نباید در پشت صحنه قطع شود.** (همان. ص۱۲۳) اتفاقا در **نمایش رستم و سهراب** اتفاقی افتاد که باعث شد استاد این رابطه را در عمل توضیح دهد: یک شب حین اجرا، یکی از بازیگران از صحنه بیرون آمد و شاد و خندان در پشت صحنه و خارج از نقش، شروع کرد با صدایی آهسته ادایی درآوردن و شوخی کردن و لطیفه گفتن به طوری که جو پشت صحنه کاملا تغییر کرد. استاد اما با حالتی سرزنش آمیز او را مورد خطاب قرار داد و گفت: این کار تو نشان داد که روی صحنه هم زندگی نمی کردی و باور نداشتی، بلکه ادا درمیآوردی. اگر درس های کلاس را به خوبی آموخته بودی، می دانستی که شخصیتی که تو داری بازی می کنی، در واقع نه از صحنه، بلکه از مکان زندگیش به قصد رفتن به جایی و انجام کاری بیرون می آید. شما در پشت صحنه نباید از نقش خارج شوید و مثلا برای دیگران جوک بگویید. شما نه تنها خودتان از نقش خارج شدید بلکه دیگران را هم خارج کردید. در این شرایط اگر به صحنه برگردید در واقع می خواهید ریسمانی را که پاره شده، دوباره گره بزنید که نمی شود و ناچار شروع می کنید به ادا درآوردن به جای بازی کردن. این سخن سعدی چه قدر برای گفتار ما صادق است: **ریسمان که گسست، می توان آن‌را بست/ لیکن گرهی‌اش در میان هست.**/ نگذارید ریسمانِ زندگی نقش پاره شود.(همان.ص۱۳۶)

هنر را در خود دوست بدارید، نه خود را در هنر

استاد اسکویی از هر فرصتی حتی خارج از کلاس و صحنه تئاتر، بهره می برد تا آموزه های هنر شریف تئاتر را به گوش هنرجویان جوانش برساند. یک شب پس از اجرا در **سینما تاج آبادان**، بازیگران و دیگر کوشندگان نمایش برای صرف شام به باشگاه شرکت نفت آمده بودند. همه با هم شام می خوردند؛ از کارگردان تا بازیگران، زیرا تئاتر از نظر اسکویی یک کلکتیو یا کار جمعی بود. بعد از شام استاد از همه خواست که میز را ترک نکنند، زیرا می خواست درس دیگری را ارائه کند: من امشب دیدم که یکی از بازیگران، از پشت پرده صحنه، به تماشاگران نگاه می کرد و دنبال مهمانی می گشت که دعوت کرده بود. البته برای خود من هم به عنوان بازیگر پیش آمده است که شخصیتی را دعوت کرده ام و آهسته تماشاگران را نگاه کرده ام تا او را بیابم. حال او را یافته یا نیافته ام، مهم نیست. مسئله این است که وقتی نمایش شروع شده، چند بار از نقش خود خارج شده ام تا دریابم که مهمانم آمده است یا نه و آیا مهمان من از این کار خوشش آمده یا نه؟ برای مبارزه با این عادت بد و برای حفظ حرمت به نقش و بازی خودتان و نیز هنر تئاتر، باید کاری کرد که این افکار مزاحم به ذهن شما خطور نکند. از لای پرده، تماشاگر را نگاه کردن، اساسا در تئاتر ما غیر اخلاقی و ویژه تئاترهای تجاری است. در این باره استانیسلاوسکی به بازیگر چون **توماس سالوینی** اشاره می کند و می گوید که **او سه ساعت قبل از**

شروع نمایش، به تئاتر می آمد، چند تکه از لباس نقش را می پوشید، مقداری گریم می کرد و داخل صحنه و پشت صحنه قدم می زد، نقش خود را از ابتدا تا انتها مرور می کرد و گاه با صدای بلند دیالوگش را برای خودش تکرار می کرد. سالیونی این کارها را برای آن انجام نمی داد که نقش را حفظ نبود، بلکه می خواست که رسوبات زندگی بیرون از تئاتر را از جسم و روح خود جارو کند و کم کم در شرایط زندگی فرضی، یا شرایط پیشنهادی نقش قرار گیرد، مانند موزیسینی که برای اجرای کنسرت آماده می شود؛ سازش را کوک و دست و پنجه اش را نرم می کند، سالوینی هم جسم و روح خود را برای اجرای نقش مجدد برای هر شب کوک می کرد. در مقابل، بازیگری هم هست که درست هنگام زنگ آغاز نمایش، سروکله اش پیدا می شود. لباس صحنه را به سرعت به تن و با عجله گریم می کند و می پرد داخل صحنه که نمایش دهد. باید به شما هنرجویان عزیزم بگویم که این بازیگر اگر بزرگ ترین، معروف ترین و محبوب ترین بازیگر هم باشد، **خائن به تئاتر و مردم است. خود را عادت بدهید که منزه زندگی کنید و در تئاتر پاک و منزه باشید. به قول استانیسلاوسکی هنر را در خود دوست بدارید نه خود را در هنر.** اگر مهمان دعوت می کنید باید این قدرت را هم در خود تقویت کنید که یکی دو ساعت مانده به نمایش او را کاملا از ذهن خود پاک کنید.(همان. ص ۱۳۸)

ایدهٔ اصلی و باور

استاد در تجزیه و تحلیل نمایشنامه همواره یادآور می شد که هدف از این کار رسیدن به **ایده اصلی** اثر است. به این معنی که منظور نویسنده از نوشتن این یا آن نمایشنامه چیست؟ استاد می گفت که **اگر به هدف نهایی نویسنده آگاهی پیدا کنیم، آنگاه باید صحنه به صحنه آن هدف نهایی را از نظر دور نداریم و به آن بیاندیشیم. باید بدانیم که در سیر حوادث نمایشنامه، چراغ راهنمای ما همان هدف نهایی یا ایده اصلی اثر است.** معمولا آثار بزرگ نمایشی جهان، هدف های انسانی و والایی دارند. بدون آن هدف والا، هنر راهنمای حل هیچ گره ای از گره های انسان نیست. معمولا این نوع آثار در زمره **هنر برای هنر** قرار می گیرند که ما را با آن کاری نیست. وقتی تمام آنچه گفته شد، به کار رفت، **عنصر باور در بازیگر زنده می شود. زنده شدن باور در بازیگر، باور را در تماشاگر هم بوجود می آورد. برای این کار کافی است که بازیگر به کاری که روی صحنه انجام می دهد، با تمام وجود ایمان داشته باشد.**(همان. ص ۱۴۰)

اخلاقِ هنری

اما تاکید همواره استاد اسکویی بر **اخلاق آرتستیک یا اخلاق هنری** بود. به نظر او بدون اخلاق آرتستیک، هنری هم خلق نمی شود؛ در گروهی که بین اعضای آن رشک و حسد، پشت هم اندازی، توطئه، بدگویی، جاه طلبی، خودخواهی، دروغ و مردرندی حاکم باشد، مطمئنا هنری تولید نخواهد شد. به نظر استاد، بازیگر در زندگی شخصی و هنری باید از سه وجه رفتاری برخوردار باشد، **نخست رفتار بازیگر در تئاتر، دوم رفتار بازیگر در خارج از تئاتر و سوم رفتار متقابل بازیگر با عوامل اجرایی پشت صحنه و اداری تئاتر.** استاد مهم ترین اصول اخلاق هنری را چنین برمی شمارد: **۱. گروه، خانواده بازیگر است.** بازیگر اعضای گروهش را باید مانند خانواده خود دوست بدارد و از آن ها حمایت و حفاظت کند. **۲. بازیگر جمع گراست.** سرفصل

اعتقادات بازیگر در یک کلکتیو یا جمع هنری، کمک به دیگران است. او فردگرا نیست. به نظر او همه انسان ها می توانند مرتکب خطا شوند. بنابراین باید وسعت مشرب داشت و از خطاهای ناخواسته دیگران به نفع جمع چشم پوشی کرد. **۳. بازیگر خودخواه نیست**. بازیگری که از اخلاق آرتستیک برخوردار است، هر چیزی را برای همه می خواهد. بارها پیش آمده است که بر سر ایفای نقش اصلی بین بعضی بازیگران رقابت پیش آمده و کار به قهر و دشمنی کشیده است. در چنین گروهی، اثر هنری بوجود نمی آید. **۴. تخطی از هنر خلاق، جنایت است**. هنر خلاق رسیدن به لحظات" **زندگی در نقش**" است و تنها در سایه داشتن یک کلکتیو با اخلاق آرتستیک می توان به خلاقیت رسید. در غیر این صورت، تقلید هنری خواهیم داشت نه هنر خلاق. صحنه تئاتر مانند کاغذ سفیدی است که هم می تواند عرصه کارهای پلشت باشد، هم عرصه کارهای والا و انسانی. **۵. بازیگر وقت شناس است**. یکی از مهم ترین اصول اخلاق آرتستیک یک بازیگر، وقت شناسی اوست. بسیاری تصور می کنند که اگر برای کار یا تمرین دیر بیایند، مهم جلوه می کنند، در حالی که در جمع کلکتیو، چنین اخلاقی به هیچ وجه پسندیده نیست. **۶. بازیگر باید از افراط در خور و نوش پرهیز کند**. پرخوری و افراط در نوشیدن، بیماری زاست. بازیگر نباید به دود و مشروب وابسته باشد. بازیگر باید همواره ورزش کند. او به هیچ وجه حق مریض شدن ندارد. آن قدر باید به سلامت خود برسد که هنگام تمرین و اجرای نمایش مریض نشود. **۷. بازیگر باید به همه کسانی که در اجرای نمایش کمک می کنند از بلیت فروش و راهنمای سالن تا گروه بازیگران و دیگر عوامل احترام بگذارد، نه اینکه به آنان فخر بفروشد**. در گروه نباید سیستم ستاره سازی و بازیگر محوری اوجود بیاید.(همان. ص۱۴۵)

سرچشمه ها:

۱. کاظم هژیرآزاد. در محضر استاد. نشر هنر پارینه. چاپ اول ۱۴۰۰. تهران

۲. نصرت کریمی. یادنامه عبدالحسین نوشین. نشر نامک و انتشارات بدرقه جاویدان. چاپ اول۱۳۸۷. تهران

۳. زاون قوکاسیان. بردی از یادم (مروری بر زندگی لرتا هایراپتیان، نگین انگشتر تئاتر ایران). انتشارات خجسته. چاپ اول۱۳۹۳. تهران

۴. وحید ایوبی. کارگردانان تئاتر معاصر ایران (مهین اسکویی). نشر تجربه. چاپ اول۱۳۸۶. تهران

۵. امیر حسین آریان پور. زمینه جامعه شناسی. شرکت سهامی کتاب های جیبی با همکاری موسسه انتشارات فرانکلین. چاپ دهم۱۳۵۶. تهران.

هنر شعلهٔ خاموشی‌ناپذیرِ عشق است

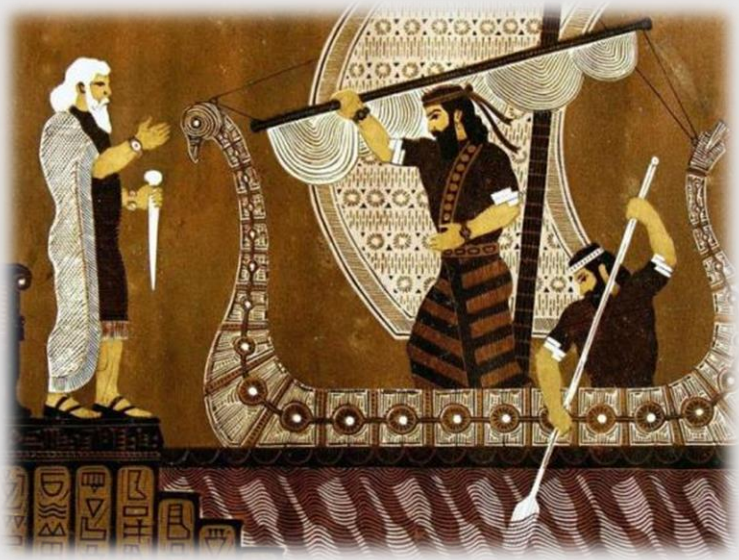
استانیسلاوسکی

بازگشت به فهرست

مُردنِ عاشق نمی‌میرانَدَش

سعید سلطانی طارمی

"اوتْناپیشتیم!...اینک در برابرِ تو ایستاده‌ام و پُرسشی دارم:*
زندگی چیست و مرگ کدام است؟ و من چگونه می‌توانم زیستی را که در پویشِ آنم دریابم؟"
(پهلوان‌نامه‌ی گیل‌گَمِش. برگردان دکتر صفوی)



تصویری از ملاقاتِ گیل‌گَمِش با اوتْناپیشتیم

ماجرای مرگ و زندگی و خواستِ غلبهٔ زندگی بر مرگ و آرزوی بی‌مرگی در ذهنِ انسان کهن‌تر از آن است که ما بتوانیم حدودِ پدیدآمدنِ آن‌را حدس بزنیم. پرسش‌هایی که در سطرهای بالا گیل‌گَمِش در سرزمینِ خدایان از یک انسانِ نامیراشده می‌پرسد، دستِ‌کم چهار هزار سال عمر دارند. قصدِ ما پرداختن به حماسه‌ی گیل‌گَمِش نیست، بل‌که می‌خواهیم بگوییم این پرسش‌ها از زمانی‌که انسانِ خردمند و ناطق در این جهان زیست می‌کند، مدام مطرح شده است، چه در متونِ مقدّس، چه در اساطیر و جادو، و چه در شعر و سایرِ شاخه‌های ادبیّات و فرهنگِ بشری. وقتی شاعر میگوید:

از کجا آمده ام، آمدنم بهرِ چه بود؟
به کجا می‌روم آخرِ ننمایی وطنم؟

همان پرسش‌های ساده‌ی گیل‌گَمِش است که در چارچوبِ فکری دیگری با وسعت و پیچیدگی مطرح می‌شود. اولین بار که انسان‌های میرا درمی‌یابند غلبه بر مرگ و رسیدن به بی‌مرگی در این جهان ممکن نیست، با ناامیدی به راه‌حلّ‌های دیگری می‌اندیشند. یکی از این راهِ حلّ‌ها این است که مرگ، پایانِ زندگی نیست. نفیِ واقعه دلیلِ باورنکردنِ آن و عدمِ آن است. بل‌که مرگ، انتقال از دنیایی به دنیای دیگرست که زندگی در آن ابدی است. آن‌جا مرگی وجود ندارد چراکه خود، دنیای مُردگان است، جایی که در آن مُردگان، زنده‌ی جسمانی هستند و به زندگی ادامه می‌دهند. مثلا در اُدیسه‌ی هومر، اولیس، قهرمانِ داستان برای دیدار با مادرش به سرزمینِ مُردگان می‌رود و در هادس یا دنیای مُردگان با او ملاقات می‌کند. بی‌شکّ کهن‌تر از آن، داستانِ دموزی

خدای باروری‌ست که ابتدا ایزدبانو اینانا، همسرش به جهانِ زیرین یا جهان مُردگان می‌رود. در مدّتی که اینانا در جهان زیرین گرفتار است دموزی چندان کار با اهمیتی برای او نمی کند وقتی اینانا دوباره به جهان بالا برمیگردد باخشم اجازه میدهد دیوها دموزی را به جهان زیرین یا دنیای مردگان ببرند. بعد از مدتی اینانا پشیمان می‌شود و اجازه میدهد دموزی نیمی از سال را در جهان زیرین به سر برد نیمی دیگر را در این جهان در کنار اینانا. بدین ترتیب باروری و فصل‌ها پدید می‌آیند در واقع داستان دموزی نوعی غلبه بر مرگ را حکایت می‌کند او که خدای باروری ست هرسال با پایان یافتن دوران محصول و برداشت آن میمیرد و در آغاز رویش گیاهان و باروری دوباره زنده می‌شود.و زنده شدن او آیینهای فراوان داشته‌است که شاید نوروز هم یکی از آن آیین‌هاست.

در ادیان اخیر سامی هم مرگ را تولدی دیگر و دوران مردگی را نوعی زندگی میدانند که سرانجام در روز رستاخیز با تنی که دراین دنیا در آن زیسته‌اند از دنیای انتظار یا برزخ به این دنیا برمی‌گردند و نیک و بد اعمالشان در زندگی دنیویشان مورد رسیدگی و سنجش قرار میگیرد. در مکاتب مختلف بودایی و هندو این مشکل مرگ را طور دیگری حل کرده‌اند. مردن تن و باز زیستن روح در موجودی دیگر. چرا که وجود موجود زنده بخصوص انسان ترکیبی دوگانه دارد جسم که میرنده است و روح که نامیراست و این روح در مکاتب بودایی و هندو در جسمهای متمادی زیست را تکرار می‌کند و در ادیان سامی و زردشتی با مرگ از جسم اولیه جدا می‌شود سرانجام در روز وعده داده شده از مرگ برمی‌خیزد.

کدام دانه فرو رفت در زمین که نرُست

چرا به دانه‌ی انسانت این گمان باشد؟(مولوی)

میل به بی‌مرگی و راندن آن از جهان انسانی چنان پر رنگ و ضروری ست که آدمیان در یافتن راهی برای رسیدن به آن بسیار فکر کرده و کوشیده‌اند که راهی بیابند در حالیکه می دانستند که این راه راهی نزدیک به محال است و قابل دستیابی نیست.

یکی از راهها این است در جهان ظلمت که بیرون از تابش خورشید است نشانی چشمه‌ای را داده‌اند که یافتنش نصیب هرکسی نمی شود چنانکه اسکندر رفت و نیافت و انبوه دیگرانی که در راه آن هلاک شدند تنها انسانی که به آن چشمه رسیده و آب آن را خورد و بدینگونه برمرگ چیره شد و به جاودانگی رسید خضر پیامبراست در واقع این میل جاودانگی منحصر به خضر نیست بلکه تک تک ما خواهان شکست دادن مرگ هستیم شوپنهاور در "گفت و گویی در جاودانگی" می‌گوید: هنگامی که می‌گویی من ،من، من می‌خواهم وجود داشته باشم فقط تو نیستی که این را میگویی . هرچیزی همین را می‌گوید قطعا هر چیزی که اندک آگاهی‌ای داشته باشد. پس نتیجه میگیریم که این تمایل فقط بخشی از وجود توست که فردی نیست بخشی که بدون استثنا بین همه چیز مشترک است این آوای خود هستی‌است نه آوای فرد، جوهر درونی هر آن چیزیست که هستی دارد؛ محرک هر چیز موجود است این میل نه به چیزی کمتر از کل هستی شائق است و نه با کمتر از آن — با هر هستی فردی خاصی –خشنود می‌شود.(شوپنهاور۱۳۸۶)

سرانجام وقتی نمیتوان به صورت جسمانی بر مرگ غلبه کرد آدمها ناگزیر به راههای دیگری اندیشیدند و هرکس به طریقی خواست با ثبت نام خود در ذهن نسل‌ها هستی خود را در جهان ثبت کند. از الواح سنگی و گلی یا کتابهای تاریخ و یا به عنوان خالق آثار هنری و معماری مرگ را منکوب کرده هستی خود را در نام خویش، زندگی بخشند حفظ نام مخصوصا نام نیک چنان اهمییت یافت که مردان قدرت و ثروت ، دهان شاعرانی را که اخلاق نیک و شهامت و شجاعت اغراق‌آمیزی به آنان نسبت می‌دادند پر از سکه ی طلا میکردند. یا از دانشمندی میخواستند که کتابش را به نام آنان بنویسد یا به آنان تقدیم کند. مثلا تقویم جلالی خیام و گروهش بیشتر

سبب ماندگاری نام سلطان جلالدین ملکشاه شده یا کارهای دیگرش؟ آنان در شعر شاعران و آثار دانشوران نیکنامی و بودن ابدی را به برقراری یک مستمری عمرانه یا مبلغی گزاف دیگرمی‌خریدند و باور داشتند که این رسانه همیشه نام آنان را در یادها نگاه خواهد داشت و بدینسان آنان در جریان زمان ادامه خواهند داشت برای همین است که برخی نظام‌های عرفانی مثلِ هندی که فرد را و ماندگاری را انکار می‌کنند، معتقدند نام‌ها سبب فردیت و غرور و نابرابری می‌شوند و برای نام تشخصی آمیخته به گمراهی قائل‌اند و خواهان ترک نام و فنا شدن در محبوب یا آن قدرت لایزال هستند که جهان را هستی داده و نیستی آن هم در اختیار اوست و بر مقدرات آن مسلط است

گاهی هم افراد با درست کردن ساختمانی باشکوه یا عمومی و یا پلی یا بندی خود را قانع میکردند که برمرگ غلبه کرده‌اند.چرا که آن اثار پس از مرگ، نام آنان را در یادها نگاه میدارد و معتقد بودند تا وقتی نامشان نسل به نسل بین مردم به نیکی در جریان است آنان زنده هستند بر همین اساس بود که سعدی بیت زیر را سرود:

سعدیا مرد نکو نام نمیرد هرگز

مرده آنست که نامش به نکویی نبرند

سرداری که با جهان‌گشایی ملت خودرا از افتخار کشتار و غارت و استعمارملل دیگر فربه می‌سازد مخترعی که با اختراعش زندگی یا مرگ انسانها را آسان میکند، پزشکان، شاعران، نویسندگان فیلسوفان، ریاضیدانان، معماران و... هر اندیشمندی که راههای بهتری برای ایجاد ارتباط و بهبود کیفیت زیست انسانی پیدا می‌کند حتی اگر در تلاش شبانه روزی خود به موضوع آگاه نباشد در نبرد با مرگ است و میخواهد با به جا گذاشتن آثاری از خود نامش را در تاریخ حک کند و بر سلطه‌ی مطلق مرگ خدشه و زخم وارد کند. معروف است که دکارت وقتی از طریق رابطه‌ی میان هستی و نیستی نتوانست هستی خود را اثبات کند راه حل دیگری یافت و گفت: "من می-اندیشم پس هستم." حال ببینید فردوسی چگونه با تفاخر و دست‌افشانی پیروزی خود را برمرگ اعلام می‌کند:

پی افکندم از نظم کاخی بلند

که از باد و باران نیابد گزند...

نمیرم از این پس که من زنده‌ام

که تخم سخن را پراکنده‌ام...

آرتور شوپنهاور درهمان منبع در فصل "ملاحظاتی در باره ی روانشناسی" می‌نویسد: "در اسپانیا " Viva muchs ano" (سالهای بسیارزنده باش= پیر شی)یک چاق سلامتی معمولی است و آرزوی طول عمر در سراسر جهان هم معمول است آنچه چنین آرزویی را توجیه میکند علم به ماهیت حقیقی زندگی نیست که علم به ماهیت حقیقی انسان است یعنی اراده و خواست زندگی."درست با این نگاه است که زنده یاد سایه می‌گوید:

زندگی زیباست ای زیبا پسند

زنده اندیشان به زیبایی رسند

آنچنان زیباست این بی‌بازگشت

کز برایش می‌توان از جان گذشت

بله مردن برای زندگی واحساس بهروزی از نظر "سایه" که خود کوتاه زمانی‌است به هفت هزارسالگان پیوسته است بهای زندگی وخود زندگی‌ست که همان طرد و انکار مرگ است.

در تمام مثنوی‌ها و غزلهای سایه امید به تداوم هستی موج می‌زند. نگاه کنید که در غزل به "مردم فردا" که در اول دیوانش با مطلع "زمانه قرعه‌ی نو می‌زند به نام شما/ خوشا شما که جهان میرود به کام شما" آغاز می‌کند. در جایی از این غزل با حسرت و تفاخر می‌سراید: "تنور سینه‌ی سوزان ما به یاد آرید/ کز آتش دل ما پخته

گشت خام شما" آن آرزوی زیست جاودانه در بیت آخر غزل به اوج می‌رسد: " به شعر سایه در آن بزمگاه آزادی/ طرب کنید که پرنوش باد جام شما" با شعر سایه طرب کنید. شعر جوهر هستی شاعر است. وقتی شعر زنده است شاعر حضور فعال خود را به جامعه می‌نمایاند و نقش زنده‌اش را بازی می‌کند.

می‌توان با نگاهی به دیوان هر یک از شاعران ابیاتی را در جهت میل به هستیِ جاودانه پیداکرد. نگاه کنید که سعدی چگونه انکیانو را زیر تازیانه‌ی اندرز می‌گیرد تا برای نیکنامی و ماندگاری نامش کاری کند.

بس بگردید و بگردد روزگار
دل به دنیا در نبندد هوشیار
این که در شهنامه‌ها آورده‌اند
رستم و رویینه تن اسفندیار
تا بدانند این خداوندان ملک
کز بسی خلق است دنیا یادگار
ای که دستت می‌رسد کاری بکن
پیش از آن کز تو نیاید هیچ کار...

سایه در شعر "زندگی" که یکی از بهترین آثار نیمایی‌اش است با زبانی رسا و روشن و عاطفه‌ای متمایل به رمانتیسیسم و تصویرهای درخشانی که از آن عاطفه برخوردارند. با پرسش آغاز می‌کند. پرسش در باره‌ی زندگی:

چه فکر میکنی؟
که بادبان شکسته زورق به گل نشسته‌ای ست زندگی؟
در این خراب ریخته
که رنگ عافیت از او گریخته
به بن رسیده راه بسته‌ای ست زندگی؟

او پرسشی را مطرح می‌کند که دست کم هرکسی لااقل یک بار از خودش پرسیده: بعد از این چی؟ کی برگشته و از آن دنیا خبر آورده؟ این پرسشها که معترضانه طرح شده‌اند دلالت بر تسلیم دارند. در واقع می‌گویند امیدی نیست. در نظر آنان زندگی یعنی نفس کشیدن، خوردن، خوابیدن وعیشیدن. جز این وظیفه‌ای بردوش انسان نیست. البته دست در جیب دیگران کردن و یا نیروی کار و مهارت فکری دیگران را به ثمن بخس خریدن و چند ساله به میلیاردها ثروت رسیدن و در تاریخ در کنار معتصم ، چنگیز، تیمور و نادر ایستادن هم هست این هم نوعی کار است که سبب ماندگاری است ونوعی ادامه را در جریان تاریخ یدک میکشد ادامه در راهی تیره و تارو رو به سمت لعنت و فراموشی.

اما پرسشهای سایه از نوعی نیست که بشود به آنها پاسخ داد به اصطلاح اهل دستور، این ها جمله‌های پرسشی انکاری هستند. او اعلام میدارد که:

– زندگی زورق به گل نسشته و بادبان شکسته‌ای نیست.
– زندگی راهِ به بن‌بست رسیده‌ای نیست.

او در این مصرع ها تداوم بی‌پایان جریان زندگی را اعلام میدارد. در عین حال که میداند انسان طعمه‌ی غم و یاس است. چرا که در افق پیش رو غباری نمی‌بیند تا امیدوار باشد آن که می‌آید پیام‌آور اوست. مخاطب مصراع های زیر هم انسان است.

چه ابر تیره‌ای گرفته سینه‌ی تو را
که با هزار سال بارش شبانه روز هم
دل تو وا نمی‌شود.

در عین حال به او (انسان) توصیه می‌کند که برگردد و پشت سر خود را نگاه کند تا ببیند چه راه درازی آمده است:

تو از هزاره‌های دور آمدی
درآن درازنای خون‌فشان
به هرقدم نشان نقش پای توست
درآن درشت‌ناکِ دیولاخ
زهر طرف طنین گامهای ره گشای توست.
....
چه تازیانه‌ها که با تن تو تاب عشق آزمود
چه دارها که از تو گشت سربلند
زهی شکوه قامت بلند عشق
که استوار ماند در هجوم هر گزند...

آری از نظر شاعر و بسیاری دیگر انگیزه تداوم زیست آدمی عشق است. عشق است که نام و زیست ابدی عاشق را با خود می‌آورد و می‌برد و انگیزه‌ی فداکاری و ایثار مانند نسیمی که جاودان وزان است جسم و جان، زمان و انسان را از جریان نوازش دائمی خود برخوردار می‌سازد و راه و رسم ادامه‌دادن را در گوش آنان زمزمه میکند. دو باره همان پرسش‌ها انگار با شکل و شمایلی دیگر می‌آیند و شروع دیگری به شعر می‌دهند. و در ادامه نظرش را که دور از نظرِ اول نیست اعلام میکند:

زمان بی‌کرانه را
تو با شمار عمر ما مسنج
.....
به سان رود
که در نشیب دره سر به سنگ می‌زند
رونده باش!
امید هیچ معجزی زمرده نیست
زنده باش!

"زنده باش." جمله امری است. امری بودن جمله بر یقین شاعر به تداوم جریان زندگی دلالت می‌کند. زنده باش. یعنی تسلیم نشو ادامه بده.

اگر تمام انسانهایی که در طول تاریخ بر این کره‌ی کوچک خاکی زیسته‌اند صف بایستند و زندگی شاخه‌ای گل باشد که در جریان دست به دست شدن با تانی رشد کند و تکثیر شود امروز آن شاخه گل آسمان را پوشانده بود ولی زندگی مثل چشمه‌ی آبیست که در جانها جاریست و از جانی به جانی میرود و زلالتر و رنگین تر می‌شود و نام و حضور زیستی آنان را که کاری چنان نیک یا بد کرده‌اند که بر جریان زندگی تاثیر چشمگیر گذاشته با خود از لحظه‌ها و سالها و قرنها عبور می‌دهد.

عشق از جانی به جانی می‌رود
داستان از جاودانی می‌رود
جاودان است آن نو دیرینه سال
رفته از جامی به جامی این زلال

از این جهت است که در شعر زندگی میگوید: به سان رود/ که در نشیب دره سر به سنگ می‌زند / رونده باش. درواقع حرکت، سازندگی، پیشرفت و بالابردن کیفیت زندگی برای نوع بشر روندگی است این است که زندگی را معنایی می‌بخشد همعنان زنده بودن. مردن به معنی زنده نبودن نیست شاعر ما هم عشق را انگیزه‌ی تدوام زیست انسانی میداند.

مردن عاشق نمی میراندش
درچراغی تازه می گیراندش

شهریور ۱۴۰۱

* اوتْناپیشتیم (Utnapishtim) = نوحِ بابلی، در حماسهٔ گیل‌گَمِش، نامِ مردی‌ا ست که خدایان به او ع مرِ جاودان بخشیدند. گیل‌گَمِش پس از مرگِ دوستش، انکیدو، و رویارویی با واقعیتِ مرگ، در پیِ او ر فت تا رازِ جاودانگی را از او بپرسد. در داستانی بسیار شبیه به داستانِ حضرتِ نوح در کتابِ مقدّس، او و ا فراد خانواده‌اش یگانه بازماندگانِ قایقی هستند که برای نجات از طوفانی ساخته شده بود که خدایان آن را نازل کرده بود ند. حماسه‌ی گیل‌گَمِش (The Epic of Gilgamesh) به‌عنوان اوّلین اثرِ ادبی تاریخ بازمانده به شعر با قدمتی چندهزارساله و دربارهٔ پادشاهی واقعی به نام گیل‌گَمِش است که گفته می‌شود حدوداً ۵۰۰۰ سال پیش بر شهر سومری اوروک (Uruk)، حکومت می‌کرده است. (ارژنگ)

هگل:

"شاه به عنوانِ شاه متولّد می شود."

مارکس:

"در فلسفهٔ حقِ هگل، شاه به عنوانِ شاه متولّد می‌شود، همان‌گونه که اسب به عنوانِ اسب متولّد می شود."

بازگشت به فهرست

ادبیّاتِ همه‌سالان: بررسیِ موردیِ شعرِ سیلورستاین

شهرام اقبال زاده

اشاره: بیش از دو دهه است که در غرب به ویژه در ادبیاتِ کودک، مقوله‌ای با عنوان "بینابین نویسی" و "ادبیات مرزی یا گذار" و "ادبیات با مخاطب دوگانه"، در نقد و نظریّ ادبی مطرح شده است. ردّ پای این گونه آثار را در رمان های چارلز دیکنز, مارک تواین و یا آثاری چون شازده کوچولو و ناتور دشت سلینجر و... می توان یافت.
در ایران نیز می‌توان شعرهای فولکلوریک شاملو مانند پریا و... برخی اشعار مشیری, سپهری, فروغ, احمدرضا احمدی و قیصر امین‌پور و حتّی عِمران صلاحی و یا داستان‌های مرادی کرمانی و دو خرمای نارس فریدون عموزاده خلیلی و برخی نوشته های فرهاد حسن‌زاده و جمشید خانیان و اثری چون هزار و یک سال مندنی پور و... را در این گونه ی ادبی جای داد. من در نشرِ قطره برای اولین بار در تاریخ نشرِ ایران شماری از آثارِ تالیفی و ترجمه را با عنوان "ادبیّاتِ همه‌سالان" در مجموعه‌ی خود منتشر کرده ام. اما اکنون و این جا بر آنم با بررسی موردی اشعار شل سیلورستاین, برخی ویژگی‌های این نوع آثار را با شما در میان گذارم.

یکی از دشواری های بررسی شعرهای سیلورستاین, گذشته از ژرف‌اندیشی ها، نوآوری ها و طنز چند لایه و زبان خاص و جایگاه ویژه ی او در تاریخ ادبیات معاصر و گستره ی فراگیرنوشته هایش و مرز سیال خیال او بین ادبیات کودک و بزرگسال است؛به طوری که ویراستاری به نام ویلیام کول کتاب درخت بخشنده او را که از اولین کتاب های وی و از بهترین آثار اوست به دلیل نوسان بین ادبیات کودک و بزرگسال رد کرد. به طور کلی آثار اودر گروه سنی خاصی نمی گنجد و همه در هرسنی می توانند مخاطب او قرار بگیرند؛ حتی آثاری از او که در کتاب‌فروشی های کودک به فروش می رسد، باز از سوی مخاطبان بزرگسال مورد توجه زیادی قرار می گیرند. او بی گمان نویسنده، طنزپرداز، شاعر و فیلسوف بزرگ دل های بزرگ و پر تپش و سر زنده است.
با توجه به گستره ی وسیع مطالبی که سیلورستاین درآثارش مطرح می کند، از بد غذا خوردن کودک و کثیف بودن وحمام نرفتن و خراب کردن اسباب بازی،تا انتقاد از اقتدارگرایی بزرگسالان, درک نکردن کودکان،همیت ندادن به احساسات و عواطف آن ها، آموزش و پرورش نادرست و عقب مانده، آلوده کردن محیط زیست،جدایی انسان از طبیعت و پدیده‌ی ازخودبیگانگی، تا پیچیده‌ترین مسایلِ اجتماعی هم‌چون انتقاد از فردگرایی افراطی، ستم بر فرودستان و بی‌عدالتی، دفاع از صلح و انتقاد از نظامی گری و جنگ افروزی،چهره ی پلید انحصارات،هیچ یک از نیش قلم گزنده و نقاد او در امان نمانده است.

بر این اساس، از زوایای گوناگون می توان به آثار وی پرداخت. سیلورستاین در وجود هر کودک، یک بزرگسال و در وجود هر بزرگسال یک کودک را می بیند و در یکی از نوشته هایش، کوکان را کهنسالانی به شمار می آورد که باید رویاهای خود را برای آن هنگام منجمدکنند. او بر آن است که کودک و برزگسال باید زبان و جهان متفاوت یکدیگر را درک کنند و به تفاهم برسند. او به حقوق برابر اما متفاوت بزرگسال و کودک معتقد است.او اعتقاد دارد که بزرگسالان باید دنیای به ظاهر ساده، اما عمیقا انسانی کودکان را لمس و درک کنند و بازی ها و شیطنت های آن ها را نه صرفا بازیگوشی بیهوده، بلکه کار خلاق و آموزنده ی کودکانه برای ارتباط با پیرامون و شناخت آن به شمار آورند,و گام به گام آن ها را برای پذیرش بار سنگین مسئولیت زندگی آماده کنند.

مخاطب شعرهای او هم بزرگسالان و هم کودکانند زیرا شعرش, شعر تردید است, اما تردیدِ او، تردیدِ شکّاکانه‌ی فیلسوفان بدبین و یا پست مدرن های واقعیت گریز نیست، بلکه تردیدِ او در شناخت عرفی ما از جهان پیرامون است. تردید در درستی گفتار و کردارمان, تردید در درستی شیوه ی رفتار ما با کودکانمان از یک سو و ایجاد تردید در کودک و نوجوان و چگونگی کار و کردارش با پیرامونش،با پدرش ،با مادرش،با اسباب بازی اش، با مداد و دفترش و با آموزگارش و ...از سوی دیگر. کوتاه سخن، در چگونگی رفتار همه با همه است، چگونگی برخورد انسان با انسان و انسان با طبیعت و اشیا!

او ما را به شک وا می دارد، شکی که به اندیشه ای ژرف منجر می شود. شکی که باید به یقینی تازه بیانجامد. اما نه هرگز یقینی نهایی و حقیقتی ایستا! برای او هیچ کمال مطلقی وجود ندارد - در عین اعتقادبه کمال و کمال جویی - و در یکی از شعر هایش به این نکته اشاره می کند. با وجود آن که می داند که رفتار کنونی و متعارف بشر درست نیست، اما تردیدی در امکان دستیابی به شناختی نوین برای تغییر و اصلاح چنین رفتاری روا نمی دارد.

شعرِ او شعرِ اعتراض است، اعتراض و انتقاد به فردفردِ ما از خرد و کلان. بینش او بینشی فرد گرایانه و به اصطلاح سیاسیو ن، لیبرالی

سیلورستاین انسانی است کمال‌جو و حقیقت‌خواه و گویی با خود - شاملو وار- می گوید "ای یقینِ گمشده بازت نمی نهم!". شعرِ او شعرِ اعتراض است، اعتراض و انتقاد به فردفردِ ما از خرد و کلان. بینش او بینشی فرد گرایانه و به اصطلاح سیاسیو ن، لیبرالی نیست، او نه تنها رفتار نادرست فردی را نمی پذیرد، بلکه به روابط نادرست و غیر عادلانه ی اجتماعی نیز معترض است و به عنوان شاعر نیک می داند ذات شعر اعتراض است!

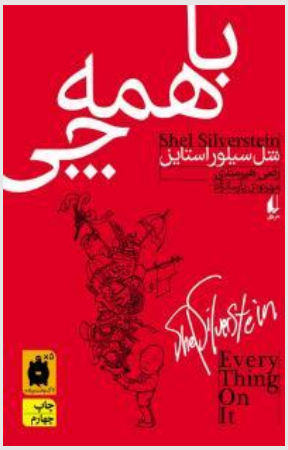
اما اعتراض او اعتراضی سنجیده و مبتنی بر اندیشه‌ای ژرف وسازنده است و با وجود عمیق‌ترین احساساتِ انسانی و بار عاطفی و معنوی شعر هایش، راه خود را از خیلِ شعارپردازانِ احساساتی و جزم اندیشِ افراطی از یک سو و خیال‌بافی‌های فردگرایانه‌ی جامعه‌گریز از سوی دیگر جدا می کند.

سیلورستاین هیچ گاه و به هیچ وجه برآن نیست که عقاید و آرمان خود را به بزرگسالان و یا آموزش های اخلاقی خود را به کودکان تحمیل کند و به طور کلی به نتیجه گیری قطعی و اندرزگویی خشک نمی پردازد و حتی با برشت تفاوت دارد -با وجود تمامی شباهت ها در روش و تکنیک و درونمایه - هرچند **برشت** هم می گفت "من نمی گویم حقّ با من است، می خواهم بدانم آیا حقّ با من است؟"برشت نیز قصد تحمیلِ عقایدش را ندارد، اما به جانبداری آگاهانه دست می یازید، تا مخاطب را به فکر وادارد که خود به نتیجه گیری بپردازد. **رولان بارت** در این باره می نویسد: "نمایشنامه های برشت اساسا اخلاقی است. یعنی نمایشنامه ای است که همراه تما شاگر می پرسد: در موقعیتی که پیش روی ماست، چه باید کرد؟چکیده ی نمایشنامه های برشت این

است :در یک جامعه ی بد چگونه می توان خوب بود؟کار برشت زدودن خرافه است. اخلاق او تحکمی نیست. کار او طرح یک پرسش است،در اندرون یک بلاهت. آثار انعطاف پذیر او به یک پرسش ختم می شود". در واقع شعرها و نمایشنامه های برشت و شعرها و داستان های شل سیلورستاین بیننده و خواننده را بدون این که پاسخ حاضر و آماده ای در اختیارش قرار دهد، وا می دارد تا در باره ی مشکلات بیندیشد.

شعرهای سیلورستاین با وجود سادگی, تاثیری ژرف بر خواننده می گذارند. او در شعرهایش تجربه های پیش پا افتاده ی زندگی را چنان دقیق بیان می کند که هم مایه ی لذت و هم شگفتی می شود. او چون صیادی کار کشته واژگان را چون کبکی خرامان یا تذروی تیز پرواز لحظه ای در دام می کشد تا حلقه ی سیلورستاین نشان به پای آن ها بیاندازد تا با بارقه ی خلاقیتش ،شعله ی پرواز را بر افروزد و واژگان آتشین اش را وادارد تا به سراسر جهان پرواز کنند. حقّا که این واژگان دلنشین و خوش پر و بال همچون عقاب هایی دور پرواز چه خوش دل ها را صید می کنند!

باری شعر او، مرز مخاطبان را به هم ریخته و در سراسر جهان از کودک و نوجوان ومیانسال تا پیران زنده دل، از دوستداران شعر او هستند.**دابلیو. اچ. آودن** می نویسد: "کتاب های خوبی وجود دارند که فقط برای بزرگسالان مناسب اند...اما هیچ کتاب خوبی نیست که فقط برای کودکان مناسب باشد" و یا سی اس لو یس نیز نوشته است :"... داستانی که فقط کودکان از آن لذت ببرند, داستانی بد است..."



درعین‌حال یکی از پژو هشگران ادبیات کودک به نام **نامی لیویس** می نویسد: "...نویسندگان همواره خود به مرز بندی دقیق سنی مخاطبان آ ثارشان آ گاه نبوده اند...بسیاری از بهترین شعر های کودکان و نوجوانان اشعاری هستند که شاعر هنگام سرودن، بچه ها را در ذهن نداشته، اما گاه شاهکاری در زمینه ی شعر کودک و نوجوان خلق کرده است."

جان راوتاونسند منتقد برجسته‌ی ادبیاتِ کودک نیز می نویسد: "کودکان بخشی از بشریت هستند. ادبیات آن ها بخشی از ادبیات است." شاید یکی از موفق‌ترین نویسندگان تاریخ ادبیات کودک در این زمینه شل سیلورستاین یا آن گونه که خود دوست داشت بچه ها صدایش کنند "عمو شلبی " باشد!

ادبیاتی که من آن را "ادبیّاتِ همه‌سالان" نام نهاده‌ام!

شهرام اقبال زاده،۱۳۷۸/بخشی از تحلیلی تفصیلی/ تلخیص ۱۳۹۲، روزنامه اعتماد

برای صادقانه سخن گفتن با مردم و برای گفتنِ حقیقت به آنان، هر چند تلخ و گزنده باشد، برای پروراندنِ مبارزانی نو در راهِ این هدف، برای یگانه ساختنِ مردم در راهِ تحقّق بخشیدن به آرمان‌های طبیعی و نجیب‌شان در مسیرِ پیش‌رفتِ بشریت و کمالِ انسان، موثرتر و نیرومندتر از "هنر" چیزی وجود ندارد.

(میخاییل شولوخوف، سخن‌رانی هنگام دریافتِ جایزهٔ نوبلِ ادبیّات، استهکلم، دسامبر ۱۹۶۵)

بازگشت به فهرست

فتیشیسم[1] در ادبیّاتِ فارسی

محمّد شهبازی

مقدّمه

ادبیّاتِ فارسی از دیرباز دارای اساطیر و افسانه‌هایی است که به نوعی با داستان‌های ایرانِ باستان اعمّ از حماسی و عاشقانه پیوند خورده است. نخستین ذهنیّت در ادبیّاتِ فارسی که بیش‌تر به چشم می‌خورد جان‌بخشی به اشیاء که اغلب با عنوانِ «آرایهٔ تشخیص» یاد می‌شود؛ است.

از این رهگذر می‌توان به «زنده‌انگاری[2]» اشاره کرد که گرایندگان به آن اعتقاد دارند که تمامی عناصرِ طبیعت دارای روح و جان و زنده‌اند. غالباً این ارواح و جان‌ها به گیاهان و حیوانات نسبت داده می‌شود. بر طبق همین پندار جنبشِ طبیعت را ارواح و شیاطین سبب می‌شوند. این ارواح برخی موجبِ بدی و برخی دیگر موجبِ نیکی هستند.

در مذاهب بدوی نیز این عقیده قابلِ رؤیت است که رفته‌رفته این نگرش به‌صورتِ گسترده‌ای خود را به نمایش گذاشت که از زنده‌انگاری به «**شئ‌پرستی**» یا همان «**فتیشیسم**» تبدیل شد. شئ‌پرستی عبارتست از «استفاده و استمداد از قوهٔ مخفی و مستور در اشیای بی‌جان (غیرِ ذی‌حیات). به عبارت دیگر نسبت به اشیایی خاصّ قبایلِ بدوی احترام و تقدیس قائل می‌شوند و آن‌ها را فتیش‌های طبیعی از آن جهت می‌گویندکه دارای صورت وشکلِ خاصّ هستند. مانند سنگ‌ریزه‌ها و قلوه‌های عجیب یا احجارِ ساقطه از آسمان (شهاب)، استخوان‌ها، چوب‌های عجیب و نادر و امثال آن که از همان دقیقه که به دست آن‌ها می‌رسد در آن نیروی عظیمی را مخفی می‌دانند که برای فرد و دوستانش مفید و سودمند و برای دشمنانش مضر و زیان‌بخش می‌باشد. این فتیش‌ها اعم از اشیاء طبیعی و مصنوعی در نظر ایشان دارای یک نوع شخصیّتِ مستقل هستند و صاحبِ اراده می‌باشند[3]».

---

1. Fetishism
2. Animism

۳ . تاریخ جامع ادیان، جان ناس، ترجمه علی اصغر حکمت، تهران: نشر پیروز، ص: ۱۲.

در تعریف فتیشیسم آمده است: «یکی از ادیانِ بسیار ابتدایی که برخی از جامعه‌شناسان مانند **اسپنسر** آن را دینِ عمومیِ بشر می‌دانند و معتقدند که ادیانِ دیگر از آن سرچشمه گرفته‌اند[۴]». و این همان دینی است که با وجه پیش‌رفتهٔ آن «بُت‌پرستی» است. اما به نظرِ ما مقولهٔ بُت‌پرستی با فتیشیسم متفاوت است. چرا که بت‌پرستان برای بُت‌ها به دیدهٔ الوهیّت نگاه می‌کنند و برای آن قربانی می‌کنند و آن‌ها به صورت‌های انسانی تراش‌خورده و ترسیم می‌شوند. هیچ بُت‌پرستی سنگ و شیشه را برای خودِ بت تلقّی نمی‌کند. امّا شئ پرستان چوب و سنگ را نیز به عنوان نیروی برتر موردِ پرستش قرار می‌دهند.

منشاءِ اصطلاح فتیشیسم مربوط به قرن ۱۸میلادی است که سیّاحان و دریانوردانِ پرتغالی در آفریقا متوجه شدند بومیانِ آفریقایی برای بعضی اشیاء مانند درخت، ماهی، گیاه، سنگ، پنجهٔ مُردهٔ بعضی جانوران، چوبِ خشک، مو و ناخن نیروی جادویی قائل‌اند و آن‌ها را تقدیس می‌کنند و در رفع مشکلات و گرفتاری‌های خود استمداد می‌نمایند[۵]. پرتغالیان لغتِ فتیش را که در زبانِ پرتغالی به معنای «طلسم و تعویذ» است به آن اشیاء دادند و عقاید و آدابِ مرتبط با فتیش‌ها را فتیشیسم نامیدند[۶].

باور به طلسم و شئ‌پرستی از قرونِ گذشته در ادبیّاتِ فارسی، چه در نثرِ کهن و نثرِ نوین و چه در نظمِ کهن و نظمِ نوین جایگاهِ خاصّ خود را دارد که ما در این مختصر به چند نمونهٔ اندک می‌پردازیم؛ امید است که دانشجویان برای مطالعهٔ بیش‌تر به سایر منابع نیز مراجعه نمایند.

باور به طلسم و شئ‌باوری در ادبِ فارسی

پرداختن به تک‌تکِ آثار نظم و نثرِ ادبی دربارهٔ طلسم و شئ‌باوری مسلّم است که از حوصلهٔ این مقاله خارج است و خود یک اثرِ مستقلی را می‌طلبد، لیکن ما در این پژوهش به چند نمونهٔ اندک با تفکیکِ انواعِ ادبی می‌پردازیم؛ امید است که خوانندگان توشهٔ اندکی از این پژوهش بردارند:

الف) ادبیّاتِ حماسی

انسان نخستین برای هر چیز اعم از گیاه و حیوان و فلز و دیگر اجسام به دیدهٔ قداست می‌نگرد و آن را می‌پرستد. فردوسی در شاهنامه، ساخت طلسم را به «ضحاک» نسبت داده است:

طلسمی که ضحاک سازیده بود سرش به آسمان برفرازیده بود[۷]

4. http://hekmatpedia.com/fa/Article/Details/919

1. “Religion in Primitive Culture”, Tylor. Edward Burnett ,New York,P:229

۶ . بنیان‌های اجتماعی دین، یوسف فضایی، شاهرضا: نشر چاپار، ص۲۷۸.

۷ . شاهنامه، فردوسی، تصحیح حمیدیان، تهران: نشر قطره، ص ۲۶.

در حماسه‌های پس از شاهنامه، بیشترین عناصر فتیشیسم در گرشاسب‌نامه است به طوری که از حیوان (اسب و سیمرغ) و گیاه تقدس آفرینی کرده است؛ برای نمونه گیاهی موسوم به مردم گیا اس ت که در گرشاسب نامه از آن با عنوان «استرنگ» یاد شده است؛ اسدی چنان می‌سراید که آن گیاه چنان روح ماورایی دارد که هر کس آن گیاه را بکَند و یا گاوی آن را بخورد از پای می‌افتد و تباه می‌شود:

هم از آن گیاهای با بوی و رنگ شناسنده خوانده ورا استرنگ

از آن هر که کندی فتادی ز پای چو ایشان شدی بی‌روان هم بجای

بگاوان از آن چند کندند و برد مر آن گاوکان کند بر جای مُرد[۸]

دیگر اثر حماسه‌ای که به آن بسنده می‌کنیم «کوش نامه» است که در آن کوش طلسمی در افریقیه ساخته است:

طلسمی دگر ساخت داننده کوش تو این داستان‌ها به دانش نیوش

به دو روی بر دو مناره بلند کشیده سر اندر ستاره بلند

یکی زان صد و شست گز بر شده یکی سی گز از وی بر شده...[۹]

داستان کوش‌نامه مربوط به کوش پیل دندان است که برادرزاده ضحاک است که سال‌ها در کشورهای چین و افریقا و مغرب زمین با ستمگری و بیدادگری حکومت می‌کرده‌است. او همیشه با جمشیدیان دشمنی داشته و در پی تعقیب و آزار ایشان بوده‌است. او با یک نسب نامه جعلی از سوی دارنوش مانوش امپراتور روم را به پرداخت باج و خراج مجبور می‌کند. با اندک دقتی می‌بینیم که طلسم در حماسه اغلب به افرادی نسبت داده شده است که چهره‌ای منفی داشته‌اند. اما وجود شئ باوری و تقدس گیاهان و حیوانات امری اهورایی تلقی شده است که در آیین قهرمانان دیده می‌شود.

ب) ادبیّاتِ غنایی

در ریخت‌شناسی ادبیات غنایی به ویژه در ساختار داستان‌های عاشقانه «طلسم» از جایگاه والایی برخوردار است که قهرمان داستان با شکستن آن طلسم و یا گشودن چندین طلسم هزار تو موفق می‌شود که به موانع غلبه کند و راهی به دل معشوق بیابد و در نهایت به وصال برسد.

در منظومهٔ «ویس و رامین» هنگامی که دایه می‌خواهد ویس را به شاه موبد برساند و از رامین او را سرد کند به نیروی ماورایی مس و روی، روی می‌آورد و از آن طلسمی می‌سازد که کارگر افتد، عقیده به فلزات در عهد

۸ . گرشاسب نامه، اسدی توسی، تصحیح یغمایی، تهران: نشر طهوری، ص ۱۶۹

۹ . کوش نامه، ایرانشان بن ابی الخیر، به کوشش متینی، تهران: نشر علمی، ص ۶۸۵.

اشکانی که منظومهٔ ویس و رامین مربوط به آن دوره است در سخن فخرالدین اسعد گرگانی به شیوایی بیان می‌شود:

ندانم چاره جز کام تو جستن به افسون شاه را بر تو ببستن

کجا این دو کاندر تو نشستست ترا خود بر همه کامی ببستست

پس آن گه روی و مس هر دو بیاورد طلسم هر یکی را صورتی کرد

به آهن هر دوان را بست بر هم به افسون بند هر دو کرد محکم[۱۰]

در ایران باستان، پیرامون مسئله فلز، جادوی عجیبی وجود دارد؛ مثلاً فلزکاران راز فلز را به هم نمی‌گفتند؛ تودهٔ مردم به فلزکاران قدیم همچون جادوگر نگاه می‌کردند و یا روئین تن وقتی با سپر فلزیی به جنگ می‌رفت، می‌گفتند سینه‌اش فلزی و روئین‌تن است.[۱۱]

در واقع از اینجاست که فلز به عنوان یک پدیده نو، قداستی که در ادیان و اساطیر دارد و به دلیل ویژگی‌های ذاتی‌اش که استحکام و قدرت آن است، در تفکر انسان باورهایی را به همراه دارد و همواره از آن گسترده‌ترین استفاده در دفع چشم زخم و دیگر ارواح اهریمنی می‌شود و مؤثرترین ماده جهت ساخت طلسم و تعویذ به شمار می‌رود[۱۲].

افزون بر منظومهٔ فوق در منظومهٔ «خورشید و مهپاره» نیز طلسم دانی و طلسم سازی و در کل فتیشیسم به چشم می‌خورد. هنگامی که خورشید از فراق مهپاره بیمار می‌شود؛ طبیبان علاج آن را نمی‌یابند و تنها راه معالجه را در طلسم می‌دانند. «صالح» که از پریان هست به طلسمی که متوسل به طبیعت و طرح عمارت است به مداوای خورشید می‌پردازد:

چون کار وی از طبیب نگشود هر روز تبش بر تب افزود

جستند شفا ز سحر خوانان جادونفسان طلسم دانان

کاندیشهٔ سحر برگمارند شاید که پری به شیشه آرند

صالح که نژادش از پری بود کارش همه شب فسونگری بود[۱۳]...

---

۱۰ . ویس و رامین، فخرالدین اسعد گرگانی، تهران: نشر نیک فرجام، ص ۶۰

۱۱ .از اسطوره تا تاریخ، مهرداد بهار، تهران: نشر چشمه، ص ۵۸۲

۱۲ . باور به وجود نیروی فوق‌طبیعی در اشیاء در فرهنگ عامه مردم ایران (فتیشیزم = شیءباوری)، عار فه صابری افت خاری، مجلهٔ انسان شناسی، دورهٔ ۱۰، شماره ۱۷، صص: ۸۷-۱۱۳/ ص ۹۹.

۱۳ .خورشید و مهپاره، محمد سعید طبیب قمی، تصحیح ذوالفقاری و اصغریان رضایی، اهران: نشر چشمه، ص ۱۶۷

در منظومهٔ دیگری (نل و دمن) طلسم و طلسم سازی به صورت اشاره بیان شده است و طلسم را به گونه‌ای بیان کرده است که در مقابل زیبایی «نل» هیچ قدرتی ندارد:

جادو نگهان به عشق خود کام در پهلوی نل نشسته آرام...

حیرانم از این طلسم نیرنگ ای بخت مزن به شیشه‌ام سنگ

یا رب در این طلسم بگشای نیرنگ طلسم خانه بنمای[۱۴]

با بررسی‌های فوق دیدیم که طلسم در انواع منظومه‌های عاشقانه از جمله موارد جدانشدنی است که منظومه سرایان آن را انتخاب می‌کنند تا داستان خود را شیوایی بخشند و از آن رهگذر به داستان خود پر و بال دهند.

ج) ادبیّاتِ عارفانه

در ادبیات عرفانی واژگان به صورت‌های گوناگونی تأویل می‌شوند و چه بسا از تعریف مصطلح خود دور باشند. معمولاً در عرفان چنین بیان شده است که به زبان ساده مجموع نظریات را به این گونه مطرح می‌کنیم. به معنی گره ناگشوده است و گفته‌اند که اسم مقلوب «مسلط» است. زیرا آن امر ناشی از قهر و تسلط است و آن علمی است که دربارهٔ کیفیت ترکیب قوای فعالهٔ آسمانی و قوای منفعلهٔ زمینی در زمان مناسب برای انجام اعمال شگفت‌انگیز بحث می‌کند، و در این جهت، بخورهای بسیار مقوی به کار می‌گیرند. این فن از سِحر آسان‌تر است.

مولوی در مثنوی معنوی چندین بار از آن بکاربرده است و در لا به لای داستان‌ها به طلسم باوری اشاره دارد:

در زمان بشست ز آواز، آن طلسم زر همی ریزید هر سو قسم قسم[۱۵]

در نثر سهروردی نیز با زبان رمزی به طلسم اشاره شده است که حکایت از فتیشیسم دارد. ایشان در مونس-العشاق (فی حقیقه العشق) گوش را با زبان تمثیل به اتاقی پیچ در پیچ تشبیه می‌کند که طلسم شده است. ناگفته نماند که در نمادشناسی «گوش‌های خدایان مصر باستان نشانهٔ پذیرش نیایش پرستندگان‌شان بود. در بعضی از تصاویر مسیحیت ارتدوکس هم قدیسان گوش‌های بزرگی دارند که نشانهٔ پذیرش کلام خداست. لاله-های بزرگ گوش‌های بودا بدون گوشوارهٔ سنگینی که وقتی شاهزاده بود به گوش می‌کرد، نشانهٔ ترک مال دنیاست»[۱۶]. سهروردی می‌نویسد: « و به دروازه‌ی دوم رود، و دروازه‌ی دوم دو در دارد هر دری را دهلیزیست دراز. پیچ‌درپیچ، به طلسم کرده و در آخر هر دری تختی گسترید‌ه مدوّر، و یکی بر هر دو تخت تکیه زده»[۱۷].

د) ادبیّاتِ عامیانه

۱۴ . نل و دمن، فیضی دکنی، تصحیح آل داوود، تهران: نشر دانشگاهی، ص ۱۶۵

۱۵ . مثنوی معنوی، مولانا مولوی، دفتر سوم، تصحیح زمانی، تهران: نشر اطلاعات، ص ۱۱۱۱

۱۶ . ۱۰۰۰ نماد، راونا و راپرت شفرد، ترجمه بیدار بخت و لواسانی، تهران: نشر نی، ص ۱۶۵

۱۷ . مونس العشاق، شهاب الدین سهروردی، تصحیح مفید، تهران: نشر مولی، ص ۵۰/ برای مطالعهٔ بیشتر به «رویکرد بینامتنیت در مونس العشاق سهروردی و عربشاه یزدی» از نگارندهٔ سطر حاضر، نشر نستعین صفحه ۱۱۴ مراجعه فرمایید.

خرافه و باور عامیانه که یک پدیده روحی - اجتماعی است، معلول زندگی آدمی و عکس العمل او در مقابله و جدال با طبیعت و محیط اسرارآمیز پیرامون وی است.آدمی آنگاه که نمی توانست رابطه منطقی بین حوادث و پدیده‌های خارق العاده بیابد، برای رهایی از آن به ذکر اوراد و نجواها می‌پرداخت تا بدین ترتیب مصیبت‌ها را کاهش دهد و نتایج دلخواه را از آن به دست آورد و همین امر سبب شد تا به تدریج باورها و عقاید خرافی در ذهن او شکل بگیرد.

- من برم دو تا مهرهٔ کبود به گردن بز سفید ببندم که از چشم بد در امان بمانه[۱۸].

باور به چشم زخم و نفرین در ادوار گوناگون تاریخ پیشینهٔ درازی دارد چنان چه در آیات و روایات نیز صحت آن اثبات شده است. اما اعتقادی که برخی اهالی دارند این است که با بستن مهره بر حیوان یا کوبیدن یک میخ بر زمین یا شکستن تخم مرغ این چشم زخم را می‌توان دفع کرد؛ البته ناگفته نماند که رایج‌ترین دفع چشم زخم دود کردن اسپند است و در آیات و روایات به خواندن «وَ إن یَکاد» توصیه شده است.

در منطقهٔ آذربایجان نیز برخی مشترکاتی در میان ادبیات عامیانه دیده می‌شود. برای نمونه باور به خیر و شر بودن ناخن‌های دست و پا که می‌گویند «ناخن دست و پا را با هم نگیرید چون خیر و شر باهم اتفاق می‌افتد». یا اعتقاد به نیروی تخم‌مرغ جهت دفع چشم زخم که در هنگام خرید چیز تازه در جلوی آن می‌شکنند تا از چشم بد در امان بماند.

نتیجه‌گیری

با اندکی بررسی در ابیات فارسی می‌بینیم ریشهٔ طلسم و باور به شئ غیر ذی روح در همهٔ انواع ادبی به چشم می‌خورد که ما تنها به چند مورد اشاره کردیم و از بررسی همهٔ آن‌ها چشم پوشیدیم. در ادبیات حماسی طلسم مربوط به آدم‌های شروری است که ریشه در خوی ضحاکی دارند اما پرستش و قداست بخشیدن به طبیعت و عناصر جزء لاینفک ادبیات حماسی است.

در ادبیات غنایی، شکستن طلسم و غلبه بر آن موجب وصال عاشق می‌شود. از لحاظ ریخت‌شناسی ادبیات عاشقانه تقریباً در اغلب عاشقانه‌ها این مورد به چشم می‌خورد.

در ادبیات عرفانی، طلسم با زبان رمز و تمثیل بیان شده است که پرداختن به آن خود یه مقالهٔ جداگانه‌ای را می‌طلبد که ما تنها به یک نمونه از سهروردی (شیخ اشراق) و مولوی اشاره کردیم و در پاورقی به منابعی ارجاع دادیم که خوانندگان می‌توانند به آن مراجعه کنند.

در ادبیّاتِ عامیانه نیز در هر منطقه نگاه‌های متفاوتی نسبت به اشیاء و طلسم و تعویذ وجود دارد که برای آن مقالاتِ ارزنده و کتاب‌های متعدّدی چاپ شده است و ما تنها به ادبیّاتِ عامیانهٔ کرمانشاه (از کتاب منصور یاقوتی) و آذربایجان (به صورت میدانی) اشاره کردیم. در آخر پیشنهاد می‌گردد دانشجویان برای کسب آگاهی و مطالعهٔ افزون‌تر به مقالات و کتبِ موجود در این زمینه مراجعه فرمایند.

بازگشت به فهرست

[۱۸] . داستان‌های آهو دره، منصور یاقوتی، تهران: نشر شبگیر، ص ۴۲.

ادبیّاتِ بومی و اقلیمی و نویسندگانِ گیلان

نرگس مقدسّیان

محقّقین می‌گویند ادبیّاتِ اقلیمی گونه‌ای از ادبیّات است که زائیده‌ی شرایطّ اقلیمی و جغرافیایی است. آن‌ها ادبیّاتِ اقلیمی در ایران را به چند شاخهٔ اساسی تقسیم می‌کنند:
ادبیّاتِ اقلیمی جنوب (مکتبِ خوزستان)، ادبیّاتِ اقلیمی شمال ایران (مکتبِ گیلان)، ادبیّاتِ اقلیمی اصفهان (مکتبِ اصفهان) و ادبیّاتِ اقلیمی خراسان (مکتبِ خراسان) و ادبیّاتِ روستایی. می‌توان گفت این محقّقین سبک را زاییدهٔ جغرافیا می‌دانند.

براین اساس نویسندگانِ جنوب (مکتب خوزستان) عبارتنداز: احمد محمود، منیرو روانی‌پور، غلامحسین ساعدی، محمدرضا صفدری و... .

«احمد محمود» از برجسته‌ترین نماینده‌ی این سبک با رمان‌ها و مجموعه داستان‌هایی چون همسایه‌ها، مدار صفر درجه، غریبه‌ها و پسرک بومی و...است.

در مقابل مکتب خوزستان، مکتب اصفهان قرار دارد که از مهم‌ترین پیروان آن می‌توان به بهرام صادقی، هوشنگ گلشیری اشاره کرد. این دو مکتب از آن رو در مقابل هم قرار دارند که اولی(مکتب جنوب) برون‌گرا است و دومی درون‌گرا. اولی بر مدار عینیت می‌گردد و دومی بر مدار ذهنیت.

بخش مهمی از ادبیات اقلیمی، ادبیات روستایی است. تحولات فرهنگی-اجتماعی دهه‌ی ۴۰ (اصلاحات ارضی، طرح مسئله‌ی غرب‌گرایی و لزوم بازگشت به زندگی ساده و سنتی روستا) نویسندگان را واداشت تا با دیدی تازه به مسائل روستایی بنگرند و موجد گرایش تازه‌ای شد که به‌عنوان ادبیات روستایی شهرت یافت. شروع جدی ادبیات روستایی با تک‌نگاری‌های جلال آل‌احمد و غلامحسین ساعدی بود؛ اما پیشرو واقعی ادبیات روستایی در ایران غلامحسین ساعدی است. بیشتر داستان‌های ساعدی مایه‌ی روستایی دارند. «عزاداران بَیَل، توپ، ترس و لرز»، از سفرها و پژوهش‌های او در اقصی نقاط ایران مایه می‌گیرند.

یکی دیگر از این نویسندگان پرکار محمود دولت‌آبادی است.(هرچند توجه به مسایل روستا، به ویژه روستاهای آذربایجان در آثار صمد بهرنگی و امین فقیری دیده می‌شود؛) اما وجه گسترده و کانونی آن به‌طور مشخص در آثار متعدد محمود دولت‌آبادی پژواک یافته است. داستان‌های محمود دولت آبادی و کسانی که به شیوه‌ی او قلم

می‌زنند باعث پیدایی مکتب خراسان شده است که به تصویر کشیدن خشکسالی‌ها و سیل‌های دشت خراسان از ویژگی آن‌ها است.

در این سال‌ها بخش عمده‌ی ادبیات روستایی حاصل سفرهای هیجان‌انگیز نویسندگانی بود که به‌عنوان معلم یا پزشک روانه‌ی روستاها می‌شدند. اما در دهه‌ی ۱۳۶۰ تفاوتی در این روند حاصل شد. ویژگی عمده‌ای که روستایی‌نگاران این دوره را از پیشینیان جدا می‌کند، جایگزینی تخیل به جای مستندنگاری است. هدف نویسنده‌ی اقلیم‌گرا از سفر به منطقه، نه ارائه‌ی گزارشی انتقادی از وضع زیست بومیان، بلکه رازواره کردن منطقه با راه‌گشایی به درون باورهای افسانه‌ای آنان است. نویسندگانی چون منیرو روانی‌پور، غرابت زندگی مردم مناطق دورافتاده‌ی جنوب را به شیوه‌ی رئالیسم جادوییِ مارکز تصویر می‌کنند. در ایران آثار غلامحسین ساعدی و منیرو روانی‌پور در قالب رئالیسم جادویی قرار می‌گیرد. **۱**

چنان‌که محققین می‌گویند ادبیات بومی از عواملی چون وضعیت جغرافیایی، معیشتی وزراعی،گویش محلی و وجود اصطلاحات و ترانه‌ها، آیین و مراسم ازدواج، تولد، مناسبات اقتصادی، منابع تغذیه و خرید وفروش محصول،کاشت و برداشت، نحوه‌ی مشارکت وکارزنان درکارتولیدی کشتزارها و باغ‌ها، انواع ورزش‌های محلی... بهره برده است. برای ادبیات اقلیمی نیز از نظر هویت دوشاخه‌ی فیزیکی و انسانی شمرده‌اند."شاخه‌ی فیزیکی شامل: آب وهوا،گیاهان، نوع خاک...و شاخه‌ی انسانی شامل مسائل فرهنگی و اجتماعی و سیاسی و اقتصادی است. براین اساس متونی که برپایهٔ فرهنگ و سنت‌های رفتاری (رسوم اخلاقی، جشن‌ها، آیین‌ها و...)سنت‌های مادی(کالا ها، اشیا، معماری، مشاغل و...)سنت‌های گفتاری (باورها، اعتقادات و دانش‌هاو...)" **۲**

می توان گفت داستان نویسی بومی و اقلیمی از نظر جنبه‌های مردم شناسی و جامعه شناختی بسیارحائز اهمیت است و این آثار بی‌شک می‌توانند مرجع و منبع خوبی برای جامعه شناسی روستایی باشند.

از نسل اول و دوم داستان نویسی گیلان، نویسندگانی که آثارشان درجنبه‌ی بومی و اقلیمی درادبیات داستانی برجسته است، می توان از محمد علی افراشته، محمود اعتماد زاده (م..ا..به آذین)، اکبررادی ، محمود طیاری، مجید دانش آراسته، هادی غلام دوست، ابراهیم رهبر و ... نام برد. **۳**

داستان‌های کوتاه محمد علی افراشته در"دماغ شاه" نخستین بار پس از پنجاه سال به چاپ می‌رسد"دماغ شاه "حاصل نوشتن محمدعلی افراشته در مهاجرت است که سرانجام درسال ۱۳۸۸ به کوشش دیمتر بلاگوتف، طنزنویس بلغاری، درصوفیه منتشر و به همت پژوهشگرگیلانی زنده یاد بهزاد موسایی درایران منتشرشد.

محمود اعتمادزاده، با تخلّصِ ادبی"م.ا.به‌آذین" مترجم، داستان‌نویس، منتقدِادبی و روزنامه‌نگار در کتاب "دخترِ رعیت" یکی از اولین و مهم‌ترین دستاوردهای تاریخ رمان‌نویسی شمال را ارائه می‌کند که شایستهٔ بررسی و معرفی است. ماجراهای" دختر رعیت" در دو بُعد گسترش می‌یابد. یکی در بُعد عینی و واقعیت‌های اجتماعی، و

دیگری در بُعد حوادث تاریخی. این داستان یکی از اولین داستان‌های واقع گرایانه ی ادبیات فارسی در روستاهای شمال است.

بخشی از دخترِ رعیت: "رعیت قحطی‌زده و لخت به آسانی زیرِ بارِ قرض می‌رفت و در فصلِ خرمن کارکرد یکساله اش را ناچار ازدست می‌داد. از آن گذشته همین‌که محصول تازه به بازار می‌آمد کسان حاج آقا احمد و برادرش (ارباب)با کیسه های نقره سرمی‌رسیدند "ص۷۵

"اقاگل شاگرد حجره حاج آقا فرصت سرخاراندن نداشت تمام روزش صرف آن می‌شد که در انبارِ سرای گلشن یا در ایوان‌ها وحیاط خانه‌ای که حاج آقا به تازگی در نزدیکی مسجد صفی، دیوار به دیوار بانک شاهی خریده بود بارهای برنج وارد و خشکبار وغیره را قپان کند، روی هم بچیند و باقلم موی درشتی که دردست داشت بارنگ آجری نمره بزند"ص۷۵

"وقتی که نرجس تبجه روی سرمی‌گذاشت پره‌های شلوارش را بالا می‌کشید چادرنمازش را محکم دورکمر می‌پیچید وگره می بست آن‌وقت پیش مهمان‌های خانم رقص برنجکاری را نمایش می‌داد و می‌خواند:

«من بجارکاری نتانم کودن ،اوهوی مار،اوهوی مار

من پلاپجی نتانم کودن،اوهوی مار، اوهوی مار»ص۷

اکبررادی نیزیکی از برجسته‌ترین و تأثیرگذارترین نمایشنامه نویسان ایران به‌شمار می‌آید که در شکل گیری تئاتراندیشمندانه و به لحاظ ملیْ هویت مند پیشگام بود و درجوانی داستان هم می نوشت.

نخستین اثری که از او چاپ شد «موش مرده» بود در سال ۱۳۴۹ مجموعه داستان‌های کوتاه وی با عنوان «جاده» منتشر شد. مهم‌ترین داستان او «باران» نام داشت که در اطلاعات جوانان انتشار یافت و توانست مقام نخست مسابقه‌ی داستان نویسیِ همان نشریه را به خود اختصاص دهد.

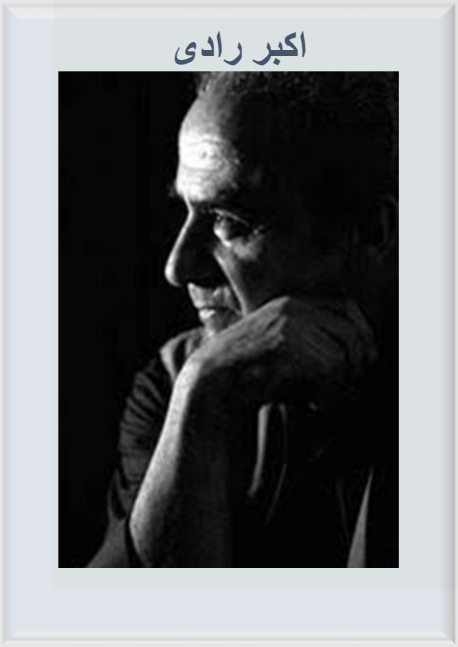
در آثار اکبر رادی تأکید بر عناصر اقلیمی جغرافیای شمال ایران (مانند رطوبت و باران) بیش از عوامل رنگ-آمیزی صحنه عمل می‌کند.

بخشی از داستانِ باران: "شب‌های دم کرده ی شرجی شب‌هایی که هرچه بود هُرم نمناک زمین بود که نَرم نَرم خوشه‌های کال برنج را می‌رویاند و به درختان لاغر انجیر و خوج، نیرو می‌داد تا درست بایستند و باردار بشوند. و او تا خورسخوان که افق رنگ برمی‌داشت وصدفی می‌شد توی کُتام چندک می‌نشست و با تفنگ سرپردولول کمین می‌کرد که ازکوهپایه شغال و خوک وحشی به شالیزار نزند، هنوز یادش نرفته روزی که ورزای کوچک خان، اشکله‌ی شاخش راپاره کرده بود و از چپر پریده بود توی شالیزار و برنج یک کله را چریده بود "ص۴۲

محمود طیاری شاعر و داستان و نمایشنامه نویس یکی دیگر از نویسندگان گیلانی است که درآثارش جنبه‌های بومی اقلیمی بارز است «خانه فلزی»، «طرح‌ها وکلاغ‌ها»، «کاکا »، «صدای شیر»، «آن سال برفی»، رمان «سینما» و «پیله برفی سال» و ...از آثار او هستند.

بخشی از داستان کوتاه" هوا هنوز می‌سوخت":

"بعد از چند کیلومتر پیاده‌روی، تو جاده‌های خاکی مالرو، زیر آفتاب، با نگاهی به نیزار، گل‌ها و پونه‌های وحشی، درخت‌ها، درخت‌ها... و زمین‌های پست و بلند، و دهاتی‌ها – که روی چوب‌بست جلوی دکان‌ها نشسته‌اند – و زن‌هاشان که تو بجار، زیر آفتاب، خم شده‌اند روی شکم‌ها و زانو هاشان، و با آن دست‌ها، دست‌ها– شاید مهربان – دارند وجین می‌کنند، و نگاه‌هاشان – وقتی از کنارشان می‌گذرم – به کیفم، به خودم، به کلاه و عینکم؛ و سربزیری و شرم، و نیم‌نگاه‌ها از پشت، - وقتی که مطمئن شدند از آن‌ها گذشته‌ام- و آن پاها، دست‌ها و تاول‌ها... و خودم، و باز خودم. و آفتاب و عرق... و دستی که خسته شد؛ کیفی که دست به دست می‌شود ؛ و حرف‌ها، حرف‌ها:- « مادرت بجارکار می‌کنه؟» « مادرم چی؟» « بجارکار می‌کنه، کارِ تو مزرعه... نمی‌کنه؟» گفتم: «می‌کنه.» و با صدایش به خانه‌ی گالی پوشیِ دیگری رفتم: « دروغ می‌گه مادر...رویش نمی‌شد بگه برنج صدری می‌خوره!» خانه کوچک و خالی بود، با یکی دو مرغ، لنگه‌پا و خفته روی هیمه‌های جنگلی، در ایوان. پرسیدم: «پیرمردمون کجاست؟»، « رفته برِ خط، آشتالو بفروشه!»، « چه جوری؟ برِ خط که کسی نیس!» « نباشه خب، اما اون می‌فروشه. به ماشین‌های عبوری و مسافرهای دریا ... یه زنبیل آشتالو می‌چینه، می‌بره کنار جاده. با یه بشقاب حلبی، برچیناشو قشنگ می‌چینه توش، روی هم. همچه که یه ماشین...» گفتم: «فهمیدم.» و پیچ رادیو را باز کردم. زن، با ته مانده‌ی غرور دوره‌ی عاشقی، که در صدایش بود، و شکوفه‌های بهار به پیراهنش، گفت: «اینو با پول بجارکاری‌ام خریدم . قشنگ می‌خوونه، نه؟ با باطری کار می‌کنه. آی ...ُترکی حالیت نیس؟ مشدی هم حالیش نمی‌شه .من می‌فهمم. می‌فهمم چی می‌خوونه: یار، یار می‌کنه. عاشقی می‌خوونه!» و مدتی به پیشانی‌ام زُل کرد «



و بخشی از داستان کوتاه" آن سالِ برفی" *(از مجموعه داستان تراس کافه ژاله محمود طیاری)*:

«در این وقت، آسمان برقی زد و رعد شکست؛ مریم خودش را خیس کرد. مادر افتاد به بدخُلقی؛ او را ُشست، اما یک جور که کار هیچ مرده شور نبود؛ خودش این طور می‌گفت! طولی نکشید برف و بوران همه جا را ، از سر چاه تا لبه‌ی سنگیِ حوض، و شاخ و برگ درخت انجیر و گردو، ُشست و بعد سفیداب زد! مادر یک تکه نان دست مریم داد؛ و ما را کنار آتش منقل گپ به سر کرد: سماور توی دلش آتش بود و آواز بی‌کسی می‌خواند. ما معده مان به قارو قور، پدر دیرکرده بود؛ و مادر چشم به راه. همه جا در ُقرقِ برف و بوران؛ شمسی با شکوفه‌خانم به

حرف و مزاح: " امسال مرگ و میر فراوونه، از تعداد گدا گشنه‌ها کم می‌شه!" مادر، برای این که صداشان را ببرد، گفت: " بچه‌ها ! تا پدرتان بیاد؛ هرچه من می‌گم ، شما هم بلند واگویه کنید!" ما تندی گفتیم: " خب!" مادر خاکی به سر آتش ریخت و سیخونکی به مریم زد، که: " نخواب!" و خواند: " تیر اوروس و - آلمانی، به قلبِ یارِ جان جانی... برفِ شبان، زمستانی ... نارنج باغان، چراغانی... شکوفانا بریزانی، هرکی خفته ویریزانی! (۱) نمی‌دانم چه بلایی از آسمان داشت نازل می‌شد. لوله چراغ‌مان دو بار ازسرما ترکید؛ و تارهای عنکبوتِ ترکِ روی شیشه، به پای مگس تاریکی پیچید. هرچه بود، نفت کم بود و انگلیسی زیاد! صدای در، و بعد پدر آمد؛ با یک زنبیل زغال، روی آن چهارتا نان سنگکِ خیس، که گویا با مُهرکاغذیِ مسجد گرفته بود؛ با کلاه شاپو و شنلی کهنه، با برگردانی سفید از برف! انگار خدا بیامرز، تازه رفته بود ملوانی، اسم نوشته بود!»

مجید دانش آراسته نیز یکی دیگر از نویسندگانی است که رویدادهای داستان‌هایش اغلب در اقلیم گیلان و بویژه رشت می‌گذرد"روزجهانی پارک شهر و زباله دانی، استخوان‌های تهی، نسیمی درکویر، سفربه روشنایی، درصدای باد، موبه مو، قضیه فیثاغورث با یک صفردوگوش، خاکسترنشین راه طلوع، متن خود یک کویراست، شاهکار همگانی و...نمونه ای ازکتاب‌های این نویسنده پرکارگیلانی است.

بخشی ازداستان "قبا" ازکتاب "درصدای باد":

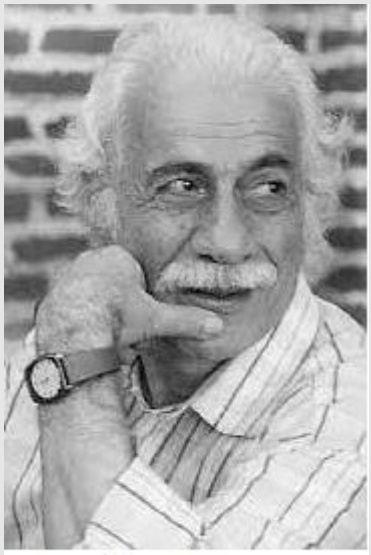
"توی باران مزرعه را شخم می‌زدم. روزها می‌گذشت ورنگ گاو کم کم از بین می‌رفت میرزاعلی کارش را تمام کرده بود و این از شانس من بود .کارم که تمام شد گاو رنگ اصلی خودش راپیدا کرده بود. دیگر با او کارنداشتم. گاو راحسابی شستم. بعد از طویله بیرون آوردم و گفتم"خیلی اذیتت کردم حیوان، ناچاربودم، سرمحصول حق الزحمه ات را می دهم. بلندگفتم که یادم باشد. بعدطناب را از گردن گاو بازکردم وگفتم "برو به‌سلامت" گاو به طرف خانه میرزاعلی می‌رفت باد صدای بچه‌ها را می‌آورد که با خوشحالی فریاد می‌کشیدند «گاو پیدا شده»"ص۶۸

محمود طیاری

و داستان "در این میدان" از کتاب در صدای باد:

"می‌دانم چرا این‌جا نشسته‌ای. میدان "صیقلان" را نگاه می‌کنی درست است میدان تغییر کرده. دکان اسماعیل دوچرخه ساز لوکس فروشی شده. میدان هم کوچک شده. دوچرخه می‌گرفتی و میدان را دور می‌زدی. برای مردم نمایش می‌دادی...»ص۸۷

هادی غلام دوست یکی دیگر از نویسنده‌های پرکارگیلانی است که به دو زبان فارسی وگیلکی می‌نویسد. از این نویسنده پیش از این مجموعه داستان‌های «زخم»، «چترقرمز»، داستان بلند« دلواپسی»، افسانه‌ی «افسانه‌های افشار»، داستان‌های بلندی برای کودکان به نام‌های «اگربابا بیاید» و «شکار روباه»، مجموعه داستان‌های گیلکی "زرخال " و "دلور" و رمان‌های«غازهای وحشی»، «سفرتنهایی»، «دسته گلی برای ماه زر» و «بالشی ازخاک» و... منتشرشده است.


مجید دانش آراسته

بسیاری از آثار این نویسنده در ژانرِ ادبیات اقلیمی یا بومی است که دارای بُن‌مایه های عمیق مردم شناسی و جامعه شناختی است. بخش عمده‌ای ازداستان دروصف زیبایی‌های طبیت و سرسبزی باغات و شالیزاها و حیوانات و ماکیان روستایی می‌گذرد. تا آن‌جاکه نویسنده به پدیده‌های طبیعت روح انسانی می‌بخشد و در وصف زیبایی‌های آن چنان می‌گوید که گویی از انسان زنده سخن می‌گوید. خوشه‌های برنج را به گیسوان یار تشبیه می‌کند:

"داس که می‌زدیم انگار گیسوان شالیزار را درمشت خود گرفته‌ایم و بعد بافه‌های شالی بود که گره می‌زدیم و در زیر آفتاب، روی بوته‌های درو شده می‌چیدیم تا خشک شوند"ص۷

غلام دوست چون نویسنده‌ی بزرگ اقلیمی نویس جنوب احمد محمود درتصویرسازی‌ها وصحنه پردازی‌های برجسته‌اش از مثال‌های بومی و اقلیمی بسیارمدد می‌جوید.

مانند : "نورهای پر شعایی که به قطر دهانه‌ی سبد چایکاران بود، به ناگهان ازآن‌سو به آسمان بلند می‌شد"ص۴۰

کتاب سرشار از واژه‌ها واصطلاحات بومی و اقلیمی چون"گاجمه"، "رَوه"، "دکه دنه"،"ورزا "همراه با اشعار وتشبیهات و استعارات بومی است.

مناسک و آیین‌های بومی و اقلیمی چون مراسم"گیشه یاور"، "عروس بران"، "برم دار"، " نارنج زنان"، "لافند بازی"، "کشتی گیله مردی"، "ورزا موشته" در سراسر کتاب به صورت روایت‌های فرعی درکنارخط اصلی روائی، روایت و تصویر می‌شوند.

گاه افسانه‌ای اساطیری در داستان نمود پیدا می‌کند و به کمک روایت می‌آیند. هم‌چنین اشعار و ترانه‌های بومی که درجای جای کتاب موجودند:

انارتی تی بونم تی دیله بینم

هزارقاصد سر ادای ته نبینم

هم‌چنین در آثار نویسندگان دیگری چون ابراهیم رهبر، محمد آقازاده و...می‌توان جلوه‌هایی از عناصر بومی و اقلیمی جغرافیای گیلان را شاهد بود.

منابع:

۱- گردآوری: گروه ادبیات تبیان زنجان

۲- ادبیات بومی چیست؟/ عبدالعلی دستغیب

۳- «از مه...تا کلمه» نمونه‌هایی از داستان‌های کوتاه امروز گیلان (۱۲۸۸-۱۳۸۰)/ از بهزاد موسایی

بازگشت به فهرست

«است» یا «هست»؟

احسان راستان

مصدرِ دو فعلِ فارسیِ «است» و «هست» چیست؟ و آیا این دو فعل با هم متفاوت‌اند؟

در موردِ پرسشِ نخست، برخی گفته‌اند که مصدرِ آن‌ها «استن»و«هستن» است، امّا این نمی‌تواند درست باشد، زیرا مصدر را در زبانِ فارسی از صورتِ گذشته‌ی فعل‌ها می‌سازند. مثلاً مصدرهای «دیدن» و «آمدن» از بُن‌های ماضیِ «دید» و «آمد» ساخته شده است، نه از بُن‌های مضارعِ «بین» و «آی» («بینن» و «آین» نداریم!). بنابراین، از «است» و «هست»، که بُنِ مضارع‌اند، نمی‌توان «استن» و«هستن» ساخت. برخی دیگر گفته‌اندکه مصدرِ این‌ها «استیدن» و «هستیدن» است. امّا این نیز درست به‌نظر نمی‌رسد، زیرا ما بُن‌های ماضیِ «استید» و «هستید» نداریم. مثلاً اگر بخواهیم جمله‌های «بهرام در خانه است» و «نان در خانه هست» را گذشته کنیم، نمی‌گوییم: «بهرام در خانه استید» و «نان در خانه هستید»، بلکه می‌گوییم: «بهرام در خانه بود» و «نان در خانه بود». این‌جا فعلِ سومی پیدا می‌شود – یعنی «بود» – که از ریشه‌ی دیگری است (ریشه‌ی «بَوْ» bav) و به جای گذشته‌ی «است» و «هست» به کار می‌رود. بنابراین، اگر بخواهیم برای این دو فعل مصدری در نظر بگیریم، آن مصدر «بودن» است. اکنون به صرفِ فعلِ «بودن» نگاهی بیندازیم:

ماضیِ ساده:

بودم، بودی، بود، بودیم، بودید، بودند

ماضیِ استمراری:

می‌بودم، می‌بودی، می‌بود، می‌بودیم، می‌بودید، می‌بودند

مضارعِ ساده و التزامیِ آن به چند صورت صرف می‌شود. نخست از بُنِ «بُوْ»:

بُوَم، بُوی، بُوَد، بُویم، بُوید، بُوَند

مثال‌های زیر از «شاهنامه»ی فردوسی نشان می‌دهد، علاوه بر «بُوَد» که فراوان است، دیگر صیغه‌های این فعل نیز در گذشته کاربرد داشته است:

همه نیکی‌ات باید آغاز کرد / چو با نیک‌نامان بُوی هم‌نورد

(دیباچه)

مرا کرد خواهد همی خواستار / به ایران بَرَد تا بُوَم شهریار

(داستانِ کیخسرو)

بفرمود تا بر سرِ کاروان / بُوَند آن گران‌مایگان ساروان

(داستانِ اسفندیار)

شما را بُویم اندر این پیشرو / نشانیم بر گاهِ او شاهِ نو

(داستانِ هرمزد)

مضارعِ ساده و التزامیِ فعلِ «بودن» از بُن‌های «هست» و «است» نیز به دست می‌آید:

هستم، هستی، هست، هستیم، هستید، هستند

استم، استی، است، استیم، استید، استند

ام، ای، است، ایم، اید، اند

>ام، ای، است، ایم، اید، اند < در فارسیِ میانه (پهلوی) بدین صورت بوده‌اند: >هَم، هی، هَست، هیم، هید، هَند<

(پرویز ناتل خانلری، «تاریخ زبان فارسی»، ج اول، تهران: نشر نو، ۱۳۶۵، ص ۲۶۳)

این کلمات «از مادهٔ کهن زبان آریائی یعنی ah–به معنی بودن و وجود داشتن مشتق شده‌اند. در فارسی باستان کلمهٔ ahmiy یعنی "هستم" و aham یعنی "بودم."»

(همان، ص ۹۲)

صیغه‌ی سوم‌شخصِ مفرد از زمانِ حالِ فعلِ «بودن»، در اغلبِ زبان‌های هند-و-اروپایی، ریشه‌ی مشترکی دارد:

سنسکریت[ásti] :؛ یونانی باستان[ésti] :؛ لیتوانی[esti] :؛ اسلاوی (روسی باستان[jesti] :(؛ لاتینی[est] :؛ ژرمنی[ist] :؛ فرانسوی[est (é)] :؛ انگلیسی[is] :؛ (فارسی [ast] :است)

(همان، ص ۱۲۱)

شکلِ دیگری را نیز از مضارعِ التزامیِ فعلِ «بودن» داریم که از بُنِ «باش» به دست می‌آید:

باشم، باشی، باشد، باشیم، باشید، باشند

و هم‌چنین مضارعِ اِخباریِ آن از همین ماده:

می‌باشم، می‌باشی، می‌باشد، می‌باشیم، می‌باشید، می‌باشند

مثال:

مجالِ خواب نمی‌باشد-ام ز دستِ خیال / درِ سرایْ نشاید بر آشنایان بست

(سعدی)

صیغه‌ی امر و دعاییِ آن را نیز به این دو صورت داریم، یکی از بُنِ «باش» و دیگری از بُنِ «بُوْ»:

باش؛ باد (بُواد)

و نیز صیغه‌ی نهی و دعاییِ منفیِ آن:

مباش؛ مباد (مبُواد)

بنابراین، صیغه‌های مختلفِ فعلِ «بودن»، علاوه بر «است» و «هست» و «بود»، از فعلِ چهارمی نیز به دست می‌آید که «باش» است. اگرچه در فارسیِ امروز تنها صیغه‌های مضارع و امر و نهیِ فعلِ «باشیدن» کاربرد دارد، در فارسیِ قدیم برخی صیغه‌های ماضیِ آن نیز به کار می‌رفته و به این شیوه صرف می‌شده است:

باشیدم، باشیدی، باشید، باشیدیم، باشیدید، باشیدند

محمدتقی بهار، در «سبک‌شناسی»، شاهدی از «تذکرةالاولیاءِ» عطار آورده که فعلِ «باشیدیم» در آن به معنیِ خاصّی به کار رفته است:

«شیخ نیز محاسن پاره‌ای ببرید و بر سر نهاد، پس گفت: "این کار هر دو باشیدیم و ما هر دو را افتاده است، چون تو گیسو بریدی من نیز ریش بریدم".»

(محمدتقی بهار، «سبک‌شناسی»، ج اول، تهران: انتشارات زوّار، ۱۳۸۶، ص ۳۷۹)

(فریدالدین عطار نیشابوری، «تذکرةالاولیاء»، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، ج اول، تهران: انتشارات سخن، ۱۳۹۷، ص ۷۲۷)

اکنون به پرسشِ دوّم می‌رسیم، یعنی تفاوتِ فعل‌های «است» و «هست». برخی گفته‌اند که «است» فعلِ اِسنادی (ربطی یا عام) است و «هست» فعلِ غیراِسنادی (خاص). مثلاً در جمله‌ی «بهرام در خانه است»، «بهرام» مسندٌالیه، «در خانه» مسند، و «است» فعلِ ربطی است. این را مقایسه کنید با جمله‌ی «نان در خانه هست»، که در آن «نان» نهاد، «در خانه» متمّم، و «هست» فعلِ خاصّ است. در جمله‌ی اول، اگر «در خانه» را حذف کنیم، جمله ناقص می‌شود: «بهرام است» معنی ندارد. جمله‌ی دوم امّا، با حذفِ «در خانه»، هم‌چنان معنادار است: «نان هست» (یعنی نان وجود دارد).

این کلیّتِ ماجرا ست، اما نه «است» در همه‌جا فعلِ عام است و نه «هست» در همه‌جا فعلِ خاصّ. دکتر فرشیدورد مثالی آورده است که نشان می‌دهد ما «هست» را در جایگاهِ فعل اِسنادی نیز به‌کار می‌بریم. مثلاً می‌گوییم: «هوشنگ معلّم هم هست». در این‌جا «هست» فعلِ اسنادی است، و نمی‌توان گفت: «هوشنگ معلّم هم است.»

(خسرو فرشیدورد، «دستور مفصّل امروز»، تهران: انتشارات سخن، ۱۳۸۲، ص ۴۲۰)

دکتر خانلری نیز بر این باور است که «میان دو کلمهٔ 'هست' و 'است' از جهت ریشهٔ کلمه و معنی اصلی هیچ تفاوتی نیست. یعنی این دو لفظ دو صورتِ یک کلمه و به یک معنی است. اما اختلافی که در استعمالِ این دو لفظ وجود دارد، بیش‌تر از جنبهٔ "معانی و بیان" است تا از جنبهٔ "لغت" و "دستور"»

(پرویز ناتل خانلری، «دستور زبان فارسی»، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۱، ص ۳۲۳)

خانلری معتقد است که «در کلمهٔ 'هست' نسبت به 'است ' تأکیدی وجود دارد.»

(همان، ص ۳۲۴)

مثلاً اگر کسی بپرسد: «آیا هوا روشن است؟»، پاسخِ انکاری این است که «نه، هوا تاریک است». اما اگر بپرسد: «آیا هوا روشن هست؟»، پاسخِ انکاری این است که «نه، هوا روشن نیست». تفاوت دراین است که در موردِ اول تأکید بر «مسند» (روشن و تاریک) گذاشته می‌شود و در موردِ دوم تأکید بر «اِسناد» (هست و نیست). هم‌چنین اگر کسی بپرسد: «آیا هنوز زنده است؟»، پاسخِ انکاری این است که «نه، مُرده است». اما اگر بپرسد: «آیا هنوز زنده هست؟» (یعنی «آیا اثری از زندگی در او وجود دارد؟»)، پاسخ این است که «نه، دیگر زنده نیست».

خانلری شاهدی هم از نثرِ قدیم (سده‌ی چهارمِ هجری) آورده که نشان می‌دهد جمله‌ای چون «زنده هست» درست و فصیح است:

«یهودا را دل برنداشت، و برفت، و بر سرِ آن چاه رفت، نگاه کرد تا یوسف زنده هست. آواز داد. یوسف جواب داد...»

(«ترجمهٔ تفسیر طبری»، تصحیح حبیب یغمایی، ج ۳، تهران: انتشارات توس، ۱۳۵۶، ص ۷۷۱)

هم‌چنین، در دو بیتِ زیر از سعدی، «هست» فعلِ اِسنادی است:

سَروها دیدم در باغ وُ تأمّل کردم / قامتی نیست که چون تو به دل‌آرایی هست

(یعنی: قامتی نیست که به دل‌آراییِ تو ست. قامتی وجود ندارد که مانندِ تو دل‌آرا باشد).

ای که مانندِ تو بلبل به سخن‌دانی نیست / نتوان گفت که طوطی به شکرخایی هست

(یعنی: نتوان گفت که طوطی به شکرخاییِ تو ست. نتوان گفت که طوطی مانندِ تو شکرخا ست).

و این‌را ما در صیغه‌های دیگر نیز فراوان می‌بینیم. مثلاً می‌گوییم: «ما ایرانیان مهمان‌نواز هستیم»، که یعنی: «مهمان‌نواز ایم». یا می‌گوییم: «شما مردمانی مهربان هستید»، که یعنی: «مهربان اید». یا می‌گوییم: «آن دختران زیبا هستند»، که یعنی: «زیبا اند». بنابراین، >ام، ای، است، ایم، اید، اند <و >هستم، هستی، هست، هستیم، هستید، هستند <می‌توانند در برخی موارد جانشینِ یکدیگر شوند.

از سوی دیگر، «است» نیز گاهی در جایگاهِ فعلِ خاص و به معنیِ «هست» به کار می‌رود. برای نمونه، در مَثَلِ «در خانه اگر کس است، یک حرف بس است» – که برگرفته از رباعیِ زیر است – «استِ» اوّل به معنیِ «وجود دارد» است و، با این حال، در زبانِ فارسی کاملاً طبیعی و خوش نشسته است:

دل گفت «مرا علم لدنی هوس است / تعلیم‌ام کن، اگر تو را دسترس است»

گفتم که «الف»، گفت «دگر هیچ مگوی / در خانه اگر کس است، یک حرف بس است»

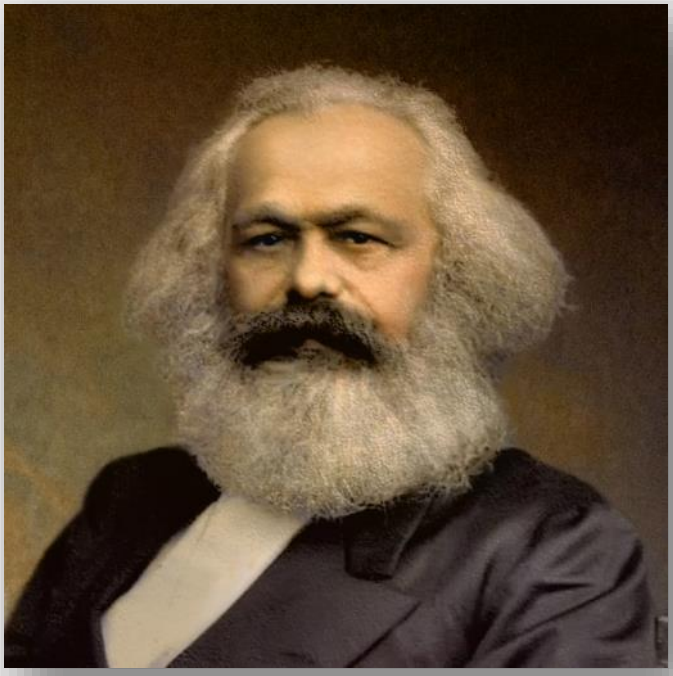
(علی‌اکبر دهخدا، «امثال و حکم»، ج دوم، تهران: نشر یاقوت کویر، ص ۱۱۵۲)

سرچشمه: صفحهٔ فیس‌بوکِ نویسنده

بازگشت به فهرست

«مارکس» و زبان - زبانِ «مارکس»

خسرو ثابت قدم



«زبانِ بیگانه، اسلحه‌ای است در نبردِ زندگی». این یکی از جملاتی است که «مارکس» همیشه تکرار می‌کرده است (۱)

امروزه دانستنِ چند زبانِ بیگانه نسبتاً عادّی است. «اینترنت» به تنهائی همه را وادار به آموختنِ انگلیسیِ «شکسته بسته» کرده است. خانواده های زیادی کودکانِ خود را چندزبانه تربیت می کنند. مهاجرت های میلیونی به اجبار باعثِ یادگیریِ زبانهای دیگر می شود. در زمانِ «مارکس» اما - یعنی زمانی که بخشِ بزرگی از جامعه اساساً سوادِ خواندن و نوشتن نداشت - چندزبانه گی مختصِ طبقاتِ بالای جامعه بود. بالا، چه به لحاظِ مالی، چه به لحاظِ فرهنگی.

مارکس هم جزوِ «اقشارِ بالای جامعه» محسوب می شد؛ هم از نظرِ تحصیلات، هم از نظرِ جایگاهِ طبقاتی. پدرش وکیلی سرشناس بود. و خاندانِ پدری اش از خاخام های برجسته در شهر و ناحیه خودشان. این زمینه خانوادگی/تربیتی، به علاوه استعداد و علاقه شخصی، به علاوه تحصیلاتِ دانشگاهی تا سطحِ دکترا، باعثِ چندزبانه گیِ او شده بود. ناگفته نمانَد که در گذشته، خانواده های یهودی بطورِ کلی اهمیتِ بسیار زیادی برای آموزشِ کودکانشان قائل می شدند. چنین است که درصدِ یهودیان در حوزه «علم و اندیشه» در اروپا بسیار بالا بود: «آینشتاین»، «توخولسکی»، «کافکا»، «لیزه مایتنر»، «فروید»، «ماری کوری»، «برِشت»، «اریش فروم»، و غیره.

«پُل لافارژ»، دامادِ «مارکس»، در خاطراتش می نویسد (همان منبعِ شماره ۱):

«مارکس می توانست همه زبانهای اروپائی را بخواند و ۳ تا را بنویسد: آلمانی، انگلیسی، فرانسوی. استعدادِ زبانش بسیار خوب بود و دخترانش آنرا از او به ارث بُردند. تقریباً ۵۰ ساله بود که شروع به یادگرفتنِ "روسی" کرد. ۶ ماهِ بعد می توانست آثارِ ادیبانِ روسیِ محبوبش را مطالعه کند: "پوشکین"، "گوگول"، "شِچدرین". علتِ اصلیِ آموختنِ "روسی" آن بود که بتواند نتایجِ تحقیقاتِ رسمی را، که حقایقِ خوفناکی را بر ملا می نمود و حکومتِ روسیه آنرا را پنهان می کرد، بخوانَد. حامیانی این اسناد را در اختیارِ او گذارده بودند»

منبعِ دیگری (۲) زبانِ «اسپانیائی» را نیز به ۳ زبانِ نامبرده اضافه کرده است که ظاهراً چندان صادق نیست، چون جای دیگری تأئیدی بر این گفته یافت نمی شود. بنابراین در این مورد باید احتیاط پیشه کرد.

افرادِ چندزبانه بطورِ کُلی ۲ نوع اند: کسانی که زبان یا زبانهای بیگانه را بصورتِ «فعال» (اکتیو) بکار می بندند؛ و کسانی که زبان یا زبانهای بیگانه را بصورتِ «بالقوه» (پاسیف) با خود حمل می کنند. «اکتیوها» گفتار و نوشتارِ خود را مدام با قطعاتی از زبان یا زبانهای بیگانه می آذینند، چه ضرورتی واقعی برای اینکار وجود داشته باشد، چه نداشته باشد. «پاسیف ها» زبان یا زبانهای بیگانه را در انبارِ ذهنِ خود دارند، اما تنها به هنگامِ نیازِ واقعی از آنها استفاده می کنند. «مارکس»، چنانکه در زیر خواهیم دید، از دستهٔ اوّل بود.

«مارکس» بطورِ روزمره با زبانهای متعددی سر و کار داشت. بدانها می نوشت و می خواند، متونِ خودش را ترجمه می کرد، متونِ دیگران را ترجمه می کرد، برخی نقل قولها یا اظهارات را به زبانِ اصلی واردِ متونِ خودش می کرد (بخصوص در نامه هایش)، یا در لابلای صحبت، ناگهان جملاتی را به زبانِ دیگری می گفت (همان منبعِ شماره ۲).

دو نمونهٔ کوتاه:

«لندن، ۲۵ مارسِ ۱۸۶۸

فردِ عزیز (منظورش فریدریش است؛ فریدریش انگلس)،

...هوای تازه و نورِ بیرون حالم را بهتر کرد و خانه for some time خوابیدم ... وضعیتم در واقع طوری ست که هر نوع کار یا فکر کردن را باید for some time تعطیل کنم Ad vocem .مآورِد: کتابهایش فوق العاده مهم اند» (۳).

«متوجه هستی my dear fellow که آثاری مثلِ مالِ من بالاجبار در ریزه کاری ها shortcomings خواهد داشت» (۴).

در دو نمونهٔ بالا می بینیم که «مارکس»، بطورِ اتوماتیک یک عبارت را به انگلیسی یا لاتین وسطِ نامه اش می آورَد، بدونِ آنکه ضرورتی واقعی برای اینکار وجود داشته باشد. این کار برای کسانی که بطورِ «اکتیو» با دو - سه زبان سر و کار دارند امری عادی و آشناست. معمولاً ناخودآگاه اتفاق می افتد و هیچ هدف یا منطقِ خاصی را دنبال نمی کند. گاهی هم گوینده فکر می کند که یک موضوعِ خاص، در یک زبانِ خاص، گویاتر است. یا گوینده فکر می کند که مخاطب، این موضوعِ خاص را به زبانِ دیگری بهتر می فهمد. در موردِ «مارکس»، تا جائی که می دانیم، همان موردِ اول صادق است. یعنی فقط یک عادت. نامه های «مارکس» - تقریباً همه - شبیه همین ۲ مثالِ بالا هستند.

در یک بررسیِ تحلیلی، از مجموعاً ۴۰ جلد «مجموعه آثارِ مارکس و انگلس» به زبانِ آلمانی، جلدِ ۱ تا ۲۶ موردِ تجزیه و تحلیل قرار گرفته است (همان منبعِ شماره ۲):(*)

از مجموعاً ۱۶۳۷۴ صفحه:

۹۶۷۸ صفحه به آلمانی (۵۹ درصد)/ ۵۴۸۰ صفحه به انگلیسی (۳۳,۵ درصد)/ ۹۲۷ صفحه به فرانسوی (۵,۵ درصد)/ ۲۸۹ صفحه به زبانهای دیگر (۲ درصد) نوشته شده است. بنابراین ۴۱ درصد از این متون به زبانهای بیگانه به نگارش درآمده است. این، جایگاهِ زبانهای بیگانه نزدِ «مارکس» را نشان می دهد.

زبان‌هائی که کُلاً در متونِ «مارکس و انگلس» مشاهده می شوند، ولو یک لغتِ تنها باشد، یا یک اصطلاح، یا یک ضرب المثلِ کوتاه، بقرار زیرند:

-دانمارکیِ باستان/ -فریزیِ باستان (نواحی شمالی آلمان)/ -آلمانیِ باستان/ -ایرلندیِ باستان/ -شمالیِ باستان (زبانِ وایکینگ ها و اقوامِ باستانی در اسکاندیناوی)/ -سوئدیِ باستان/ -آنگلو ساکسیِ باستان/ -گوتیک/ -یونانی/ -عبری/ -هلندی/ -کِلتی/ -لاتین/ -لیتوانی/ -نروژی/ -فارسی/ -لهستانی/ -پرتغالی/ -رومانیائی/ -روسی/ سانسکریت/ -صربی کروآتی/ -اسپانیائی/ -چکی (چکسلواکی)/ -تُرکی.

«مارکس» می خواست شاعر بشود. اما شغلِ پدر و رسمِ روزگار، او را نخست به دانشکده حقوق کشاند. شاید همین نیازِ درونی به شعر، که از کودکی/نوجوانی هم در او شکل گرفته بود، باعث شده بود تا زبانی «خاصِ خودش» داشته باشد: پُرمحتوا، غلیظ، پُررنگ، غنی، مملو از شوخی و طنز و استعاره و تشبیه و تمثیل و طعنه، عمیق، اما در عینِ حال منطقی و نسبتاً روان (منظور از «روان»، ساده نیست).

همهٔ ما چندین نوع نگارش و گویش داریم. بدین معنا که یک نامه را طورِ دیگری می نویسیم تا یک مقاله علمی را. با مادر طورِ دیگری صحبت می کنیم تا با دوست. «مارکس» هم از این قاعده مستثنا نیست. در «زبانِ مارکس» باید نخست بینِ «کارهای علمی» و «نوشتارِ متفرقه» تفکیک قائل شد. «کارهای علمی» زبانی بسیار سخت و سنگین دارند. نه بخاطرِ آنکه او ثقیل یا بد نوشته است. بلکه چون محتواها بسیار پیچیده هستند. زبانِ «نوشتارِ متفرقه»، یعنی نامه ها یا مقالاتِ مطبوعاتیِ عمومی و ساده، برعکس به نسبت ساده و روان است - البته به نسبت. باز در لابلای همین نوشتارِ نسبتاً ساده هم، آنجا که موضوع علمی و تخصصی می شود، مجدداً زبانی دشوار ظاهر می شود.

به عبارتِ خلاصه: خواننده باتجربه متوجه می شود که نویسنده (مارکس) تمامِ تلاشش را کرده است تا محتواهائی بی نهایت پیچیده را، در قالبی تا حدِ ممکن ساده، به خواننده عرضه بدارد. علی رغمِ همه این توضیحات، بطورِ کلی باید اعتراف کرد که «مارکس» زبانِ ساده ای ندارد. کم نیستند آلمانی زبانانِ تحصیلکرده، که از خواندنِ متونِ علمیِ او عاجزاند و بسرعت خسته و کلافه می شوند. من همیشه می گویم: «مارکس» نه به خوبیِ «برشت» می نوشت، نه به سختیِ «آدورنو». شاید - شاید - بتوان گفت که زبانش بطورِ کلی از «کانت» متأثر است. شاید .

باز هم دو نمونهٔ کوتاه:

«"یاکوب بوهمه"، که شغلاً کفاش بود، فیلسوفِ بزرگی بود. بعضی از فیلسوفانِ نامدار فقط کفاش اند» (همان منبعِ ۴).

در مثالِ بالا، «مارکس» به شیطنتِ زبانی و بازی با لغتِ کفاش پرداخته است. در عینِ حال برخی فیلسوفان را به بادِ انتقاد گرفته و به اصطلاح مسخره شان کرده است(Jakob Böhme) .، که «هِگِل» او را «اولین فیلسوفِ

آلمانی» می دانست، در جوانی دوره کفاشی دیده بود. متونِ «مارکس» مملواند از این قبیل طنزها و شوخی ها و طعنه ها.

«بنابراین شعار ما باید تحولِ خودآگاهی باشد؛ نه بواسطه دُگم ها، بلکه بواسطه تحلیلِ آن خودآگاهیِ عرفانی ئی که بر خودش ناآگاه است؛ حال چه این خودآگاهی مذهبی باشد، چه سیاسی» (همان منبعِ ۴).

مثالِ بالا را بعنوانِ نمونه ای برای سختیِ برخی نوشتارِ «مارکس» انتخاب کرده ام. پیشتر ذکر شد که «کارهای علمی» او زبانی بسیار سخت و سنگین دارند. البته طبیعی ست که جدا کردنِ یک جمله از بسترِ متن، درکِ آنرا گاهی دشوارتر می کند. زبانِ «مارکس» در «کاپیتال»، هنگامِ تشریحِ ارتباطِ مناسباتِ تولیدی با ساختارِ قدرت و تأثیراتِ آن بروی روان و خودآگاهیِ انسان، دشوارترین زبانِ اوست (عمداً این قبیل متن ها را نیاورده ام).

هم «مارکس» و هم «انگلس» روی ترجمه آثارشان بسیار حسّاس بودند و تا جائی که امکان داشت ترجمه ها را کنترل می کردند. ترجمه متونِ علمیِ «مارکس»، چه به لحاظِ محتوا، و چه به لحاظِ فُرم، کارِ بسیارِ شاقی ست (به همین دلیل تقریباً تمامیِ ترجمه های فارسی از متونِ اینها بسیار ضعیف و نارسا و ناقص هستند). محتوا بی نهایت پیچیده است؛ و فُرم، ساختاری بسیار قوی و نسبتاً خاص دارد.

«انگلس» در سالِ ۱۸۸۵ مقاله ای می نویسد بنامِ (how not to translate Marx) (مارکس را چگونه ترجمه نکنیم). در آنجا تلاش می کند تا مترجمانِ آینده را متوجه دشواری های ترجمه متونِ «مارکس» بکند. «انگلس» همان زمان شاهدِ ترجمه های بد و غلط از متونِ «مارکس» به زبانهای انگلیسی و فرانسه بود و در واقع این مقاله را در برخورد با این ترجمه ها نوشته بود. بهترین راه برای فهمِ صحیحِ «مارکس» مطالعه او به زبانِ اصلی ست.

توضیحات و منابع:

*(در آلمان ۲ «مجموعه آثارِ مارکس و انگلس» وجود دارد. یکی در ۴۴ جلد توسطِ انتشاراتِ (Dietz) که معروف است به «جلدآبی‌ها»؛ و دیگری که هنوز در حالِ تکمیل و تهیه است در ۱۱۴ جلد توسطِ «بنیادِ بین المللیِ مارکس - انگلس» در آمستردام.[(Internationale Marx-Engels-Stiftung (IMES] «آکادمیِ علومِ برلین- براندنبورگ» نسخه‌های به اتمام رسیده در هلند را به‌صورتِ آنلاین در اختیارِ علاقه‌مندان قرار می‌دهد. http://www.bbaw.de/forschung/mega

زمانی که این بررسی صورت گرفته است، هنوز ۴۰ جلد به ۴۴ نرسیده بوده است.

سرچشمه: وبلاگ سهراب

بازگشت به فهرست

روزِ کتاب‌های سُرخ

ساجیو کومار - برگردان: داود جلیلی

به بهانهٔ ۱۷۵مین سال انتشار مانیفستِ کمونیست

گروهی از کارگران در یک باری در لندن گِردهم آمدند، امّا به دلیلِ متفاوتی: آن‌ها برای در میان گذاشتنِ برنامه‌ای برای سازمان‌شان، "اتّحادیهٔ کمونیست‌ها"، که بیش‌تر کارگرانِ مهاجرِ آلمانی را دربرمی‌گرفت عجله داشتند. آن‌ها برای انجامِ این وظیفه به مارکس و انگلس نمایندگی دادند. "اتّحادیهٔ کمونیست‌ها" پیش از آن "اتّحادیهٔ عدالت" خوانده می‌شد. آن‌ها شعارِ اتّحادیهٔ خود را از "همه‌ی انسان‌ها برادرند" به "کارگرانِ همه‌ی کشورها متّحد شوید!" (آخرین جملهٔ مانیفستِ کمونیست) تغییر دادند.

مانندِ اتمی نامرئی که بالقوه‌گی آزادکردن میزانِ عظیمی از انرژی را دارد، این کتابِ کوچک جُنبش‌های بزرگی را ایجاد کرد و دنیای سرمایه‌داری را حیرت‌زده کرد. مارکس و انگلس در جوانی خود کسانی بودند که پشتِ این مادّهٔ منفجرشونده، که هم‌زمان قطعه‌ی باشکوهی از ادبیّات بود، قرار داشتند.

چاپِ اوّلِ کتاب (۲۱ فوریه۱۸۴۸)، ۲۳ صفحه بود، با یک جلدِ سبزِ تیره، که در آغاز "مانیفستِ حزبِ کمونیست" نامیده شده بود. انگلس از مارکس درخواست کرد درمورد شکلِ کتاب، که شبیهِ "اعتراف ایمان" (کتابِ دعای کاتولیک‌ها) بود، بازاندیشی کند، تا از شائبهٔ ظهورِ یک کتابِ مقدّسِ دیگر اجتناب شود، وهم چنین پیشنهاد کرد که کتاب "مانیفستِ کمونیست" نام‌گذاری شود. چاپِ آلمانی(۱۸۷۲) و چاپ‌های بعدی کتاب، پس از تغییرهای اندکی در متن در ارتباط با کمونِ پاریس(۱۸۷۱)، "مانیفستِ کمونیست" نامیده شد.

مارکس و انگلس از تغییراتِ بیش‌تردر مانیفستِ کمونیست خودداری کردند، چون مانیفست به یک سندِ تاریخی تبدیل شده بود، از این رو احساس می‌کردند که حقّ تغییرِ آن‌را ندارند.

اوّلین ترجمهٔ انگلیسی در سال ۱۸۵۰ توسط "هلن مک فارلن" و بعد در سال ۱۸۸۸ توسط "ساموئل مور" صورت گرفت. مانیفستِ کمونیست امروز به ۲۰۰ زبانِ دنیا ترجمه شده است.

("مانیفست کمونیست" از نخستین آثارِ کلاسیکِ مارکسیستی است که به زبانِ فارسی نیز ترجمه شد. ترجمهٔ "مانیفست" به زبانِ فارسی دوره‌های مختلفی را گذرانده است: نخستین بار در سال‌های ۱۳۰۰- ۱۳۰۳، روزنامهٔ "توفان" که ناشرِ آن فرخی یزدی، شاعرِ انقلابی معروف بود، قسمت‌هائی از "مانیفست" را به ترجمه‌ی محمّد دهگان به زبان فارسی منتشرکرد. در سال‌های ۱۹۳۰- ۱۹۳۵، "مانیفست" در اروپا، به وسیلهٔ اعضای حزبِ کمونیستِ ایران مقیمِ آلمان، در جزوه‌های جداگانه‌ای ترجمه و منتشر شد. در سال ۱۳۲۲ عبدالحسین نوشین

*عضوِ کمیتهٔ مرکزی حزبِ تودهٔ ایران "مانیفست" را مجددا به زبانِ فارسی ترجمه کرد. پس ازآن ترجمه‌های متعدّدی از مانیفست به زبانِ فارسی توسط افرادِ مختلف صورت گرفته است. - **افزودهٔ مترجم)***

روزِ انتشارِ مانیفست، ۲۱ فوریه(۱۸۴۸) تقریبا تاریخی فراموش شده بود، تا این‌که اقدامی به عمل آمد تا با بزرگداشتِ آن‌روز به عنوان روزِ "**کتاب‌های سُرخ**"، روحِ مانیفستِ کمونیست زنده نگه داشته شود. درطیّ چندسالِ گذشته این بزرگداشت به گلوله‌ی برفیِ پُرشتابی در داخلُ یک جنبشُ جهانی تبدیل شده است، که مردم را به مطالعهٔ آثارِ مارکس، انگلس و دیگر مردان و زنانِ انقلابی که برای سرنگونی سیستمِ سرمایه زندگی کردند و درگذشته اند، تشویق می‌کند.

ایدهٔ روزِ "کتاب‌های سُرخ" خواندنِ کتاب‌هایی در بارهٔ مارکسیسم-لنینیسم در یک فضای عمومی است، تا روح انقلابی را بپراکند و حرکت به سوی سوسیالیسم را افزایش دهد. قرنطینهٔ کووید-۱۹ حرکتِ جنبش را متوقّف نکرد، و با استفاده از فن‌آوریِ مُدرن این روز بزرگ داشته شد. با وام‌گرفتنِ عبارتِ "**تبعیدشدگان از زمانِ آینده**" از موریل روکیسر، شاعرِ امریکایی، کمونیست‌ها در حقیقت تبعیدیان از آینده‌اند که برای کاشتنِ بذرِ رویای جهانی که باید متولّد شود، جهانی فارغ از بهره‌کشی در زمانِ حال حضور دارند.

پروفسور ایجاز احمد، دانشمندِ مارکسیست خاطر نشان می‌کند علت این‌که مانیفستِ کمونیست پس‌از گذشتِ این همه سال هنوز به‌روز است، آن است که نه تنها سرمایه‌داریِ زمان خود را توصیف می‌کند، بل‌که بازتابی از منطقِ خودِ سرمایه‌داری است: مگر جز این است که بقای سرمایه‌داری بدونِ گسترش، و ازاین رو بدونِ نیاز به مستعمره کردنِ جهان با امپریالیسمِ سلطه‌جو امکان‌پذیر نیست؟

اندکی پس از انتشارِ "مانیفستِ کمونیست" درسال ۱۸۴۸، در سراسرِ اروپا قیامی ملّی به راه افتاد، که از ایتالیا آغاز و تا فرانسه و آلمان گسترش یافت. آن قیام "ایّامِ بهاریِ خلق‌ها" نام گرفت. مسئلهٔ ملّی به خطِّ مقدّم آمد و هم‌زمان منافع طبقهٔ کارگر پایمال شد. مارکس و انگلس احساس کردند که مسئلهٔ ملّی، مسئله‌ای واقعی است و کمونیست‌ها باید درآن دخالت کنند، و اگر دراین جنبش شرکت نداشته باشند، منزوی خواهند شد. چالش‌ها به شیوه‌های تغییرِ ملّی‌گراییِ شووینیستی بورژوازی به انقلابِ پرولتاری درعینِ استقبال از قیامِ بورژوایی بود.

امروز می‌توانیم نمایشی ازآن سناریو را در اشتیاقِ ملّی ایرلندی متّحد مشاهده کنیم. مسئلهٔ ملی ایرلندِ متّحدشده یک واقعیّت است: ما باید درگیرِ آن باشیم، امّا ماهیّتِ ایرلندِ متّحدی که به آن دست می‌یابیم، وابسته به آن است که مبارزه برای اتّحادِ ملّی را چگونه به مبارزه برای ایرلندی رها از بهره‌کشیِ طبقاتی و مبارزه علیهِ امپریالیسم تغییر می‌دهیم.

اهمّیتِ زنده‌کردنِ روح "مانیفستِ کمونیست" و ابرازِ همبستگی با این جنبشِ جهانی در روز ۲۱ فوریه (که روزِ جهانی زبانِ مادری سازمانِ ملل نیز هست) دراین‌جا نهفته است که انتشارِ قدرت‌مندترین سندِ سیاسی تاریخِ بشریّت را جشن بگیریم، تا روحِ انقلاب را منتشرکنیم و کلماتِ صاعقه‌وارِ انتهای کتاب را اشاعه وگسترش دهیم:

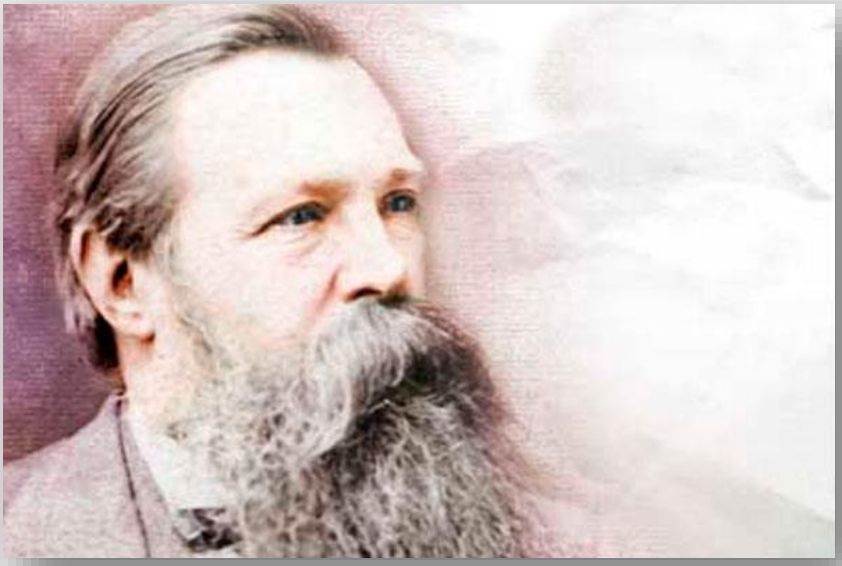
«***پرولترها دراین انقلاب چیزی جز زنجیرهای خود ازکف نخواهد داد، امّا جهانی را به چنگ می‌آورند. کارگرانِ همهٔ کشورها متّحد شوید!***"» (*نقل از مانیفستِ کمونیست، ترجمهٔ محمّد پورهرمزان*)

سرچشمه: سایت صدای سوسیالیست https://socialistvoice.ie/2023/02/red-books-day/

بازگشت به فهرست

دو نامه از انگلس دربارهٔ رئالیسمِ ادبی

برگردان: محسن حکیمی



۱) نامهٔ انگلس به مینا کائوتسکی در وین، به تاریخ ۲۶ نوامبر ۱۸۸۵

... رمانِ "کهنه و نو" را نیز خواندم، و از این بابت صمیمانه از شما سپاسگزارم. زندگی کارگران معدن نمک را با همان مهارتی توصیف کرده‌اید که پیش‌تر، در رمان استفان، زندگی دهقانان را به تصویر کشیده بود ید. در اک ثر موارد، زندگی در جامعه‌ی وین را بس به زیبایی به تصویر کشیده اید. وین در واقع تن ها شهر آل مان ا ست که ویژگی جامعه را دارد؛ برلین صرفاً شهر «محافلِ معیّن»، و حتا نامعیّن، است، و از همین روست که در خاکِ آن تنها رمان‌های مربوط به ادیبان، مقاماتِ‌دولتی یا هنرپیشگان می‌رویند. شما بهتر می‌توانید قضاوت کنید که آ یا پی رنگ این بخش از اثرتان گاه با ضرب‌آهنگی تندتر[از واقع یت] پیش می‌رود یا نه. ب سیاری از چیزهایی که ممکن است این احساس را به ما بدهند، ای بسا در مورد وین کاملاً طبیعی با شند، به ا ین شرط که ویژ گی مشخصاً بین المللی این شهر و آمیختگی فرهنگ آن با عناصر جنوبی و شرقیِ اروپا را درنظر بگیریم.

در هر دو زمینه، شخصیت‌های رمان از همان فردیت متمایزی برخوردارند که به آثار شما ویژگی می ده ند. هر کدام از آنها در عین آن که نوعی شخصیت را نمایندگی می کنند ویژگی های فردیِ خاص خود را دارند و، چنان که هگل پیر می گفت، «خودشان» هستند، و این همان چیزی است که باید باشد. و اما، ا گر ب خواهم ا صاف را رعایت کنم، ناچارم بر خطایی نیز انگشت گذارم، و آن در مورد شخ صیّتِ آرنو لد ا ست. او واق عاً ا نسان ب سیار ارزشمندی است، اما وقتی بالاخره بر اثر ریزش کوه کشته می شود آدم فقط به این صورت می تواند واقعیت این مرگ را با حقانیت شاعرانه آشتی دهد که بگوید او برای این دنیا ز یادی خوب بود. ا صلاً در ست نی ست که نویسنده قهرمان داستان اش را ستایش کند، و این خطایی است که به نظر می رسد شما تا حدودی مرت کب آن شده اید. شخصیت الزا تا حدودی واقعی‌تر است، اگر چه او نیز آرمانی شده، اما شخصیّتِ آرنولد بسی بیش از او در اصول محو شده است.

خودِ رمان ریشه های این نقص را نشان می دهد. روشن است که شما در کتاب تان خواسته اید موضعی عمومی اتخاذ کنید، و اعتقادهای تان را به اطلاع مردم سراسر دنیا برسانید. اما شما [پیش تر] این کار را کرده اید، و این مرحله را پشت سر گذاشته اید و نیازی ندارید که آن را به این شکل تکرار کنید. من به هیچ وجه مخالف ادبیات جانبدارانه نیستم. هم آیسخولوس، پدرِ تراژدی، و هم آریستوفانس، پدرِ کمدی، شاعرانی بس جانبدار بودند، و دانته و سروانتس نیز کمتر از آنان جانبدار نبودند، و بهترین چیزی که درباره‌ی دسیسه و عشقِ شیلر می توان گفت آن است که این اثر نخستین درامِ سیاسیِ آلمانی است.

روس‌ها و نروژی‌های مدرن، که رمان‌هایی عالی می‌آفرینند، همه جانبدارانه می‌نویسند. اما من فکر می‌کنم که این جانبداری نباید آشکارا و به صراحت بیان شود، بل‌که خودِ موقعیت و عملِ شخصیّت‌ها باید آن‌را نشان دهند، و نویسنده نباید راهِ حلّ تاریخیِ آینده‌ی تضادّهای اجتماعی را، که او در رمان‌اش به تصویر می‌کشد، حاضر و آماده کند و جلوی خواننده بگذارد. به این نکته این‌را نیز باید افزود که در اوضاعی که ما زندگی می‌کنیم، مخاطبان رمان‌ها عمدتاً محافلِ بورژوایی هستند، محافلی که مستقیماً به ما گرایش ندارند.

بنابراین، به نظر من، رمانِ حاوی مسائلِ سوسیالیستی در صورتی می‌تواند رسالت‌اش را به‌طورِ کامل انجام دهد که، با کشیدن تصویری صادقانه از اوضاعِ واقعی، توهّم‌های مرسوم و حاکم بر این اوضاع را کنار بزند، خواب خوشِ دنیای بورژوایی را آشفته سازد، و به گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر اعتبار جاودانیِ وضعیتِ موجود را موردِ شکّ‌وتردید قرار دهد، بی آن که خود برای مشکل مطرح شده راه حل مستقیم ارائه دهد، چه رسد به آن که آشکارا جانب این راه حل را بگیرد.

دراین‌صورت است که شما با دانشِ دقیق و شیوه‌های تحسین‌انگیزتان برای توصیف‌های زنده و جاندار، هم درمورد دهقانانِ اتریشی و هم درمورد «جامعه»ی وین، می‌توانید حرف‌های زیادی برای گفتن داشته باشید، و شما در رمانِ استفان نشان داده اید که می‌توانید شخصیّت‌هایتان را با چنان طنزِ ظریفی بپرورانید که مصداقِ آن است که نویسنده بر موجوداتِ مخلوقِ خویش احاطه دارد...

۲) نامهٔ انگلس به مارگرت هارکنِس در لندن، به تاریخ اوائل آوریل ۱۸۸۸

خانم هارکنِس عزیز،

سپاسگزارم از این که رمانِ "دخترِ کارگر" را از طریق آقای ویزِتلی برایم فرستادید. آن‌را با لذّت و اشتیاق بسیار خواندم. همان گونه که دوستم آیشهوف، مترجم کتاب شما، می‌گوید، این رمان یک اثرِ هنریِ کوچک است؛ به نظر او، که فکر می‌کنم با آن موافق باشید، ترجمه اش به ناچار تقریباً تحت اللفظی شده، چراکه هرگونه حذف یا دستکاری ناموفقِ آن فقط ارزشِ متنِ اصلی را از میان می‌برده است.

آن‌چه در این داستان توجه مرا بیش از هرچیز دیگر جلب می کند – علاوه بر حقیقتِ رئالیستیِ آن – شجاعتِ شما به‌عنوان یک هنرمندِ راستین است. نه تنها درنحوه ی برخورد تان با «سپاهِ رستگاری» به رغم احترامِ تکبّرآمیزی که دارد، احترامِ کسانی که ای‌بسا برای نخستین‌بار از داستانِ شما بیاموزند که چرا این سپاه چنین نفوذی در میان توده های مردم دارد؛ بل‌که عمدتاً در شیوه‌ی سرراست و صاف و پوست‌کنده‌ی طرح داستانِ قدیمیِ اغفالِ دختر کارگر از سوی مردی از طبقه‌ی متوسط، داستانی که محورِ کلّ کتاب را تشکیل می‌دهد. داستان نویسانِ میان‌مایه چه بسا خود را موظّف بدانند که خصلتِ پیش‌پاافتاده‌ی این پی‌رنگ را در زیرِ انبوهی از پیچیدگی‌ها و آرایه‌های تصنّعی بپوشانند، تلاشی که در جریانِ آن البته بازهم دُمِ‌خروسِ واقعیّت خودرا نشان

خواهد داد. اما شما با قدرتِ توصیفِ راستینِ خود توانسته‌اید یک داستانِ قدیمی را به‌شکل یک دا ستانِ جد ید درآورید.

آقای آرتور گرانتِ رمانِ شما شاهکار است.

اما اگر بخواهم نکته‌ای انتقادی را مطرح کنم، آن نکته شاید این باشد که، با همه‌ی آن چه گ فتم، دا ستانِ شما بازهم به اندازه‌ی کافی رئالیستی نیست. به نظر من، معنای رئالیسم، علاوه بر ب یانِ حقی قتِ جزئ یات، بازتول ید شخصیت‌های تیپیک در اوضاع و احوالِ تیپیک است. شخصیّت‌های رمانِ شما، تا آن‌جاکه خودی نشان می‌دهند، به اندازه‌ی کافی تیپیک هستند؛ امّا اوضاع و احوالی که آنها را احاطه کرده و به واکنش‌شان وامی‌دارد، شاید به اندازه‌ی کافی تیپیک نباشد. در دخترِ کارگر، چهره‌های متعلّق به طبقه‌ی کارگر آدم های مُنفَع لی ه ستند که کاری برای بهبود زندگی‌شان نمی‌کنند و حتا نشان هم نمی‌دهند که می‌خواهند زندگی شان به تر شود. ت مامِ تلاش‌هایی که برای بیرون کشیدن این آدم ها از منجلابِ را کدِ زندگی شان ان جام می‌گ یرد از ب یرون، از بالا، صورت می گیرد.

این توصیف شاید برای سال ۱۸۰۰ یا ۱۸۱۰، دورانِ سن سیمون و رابرت اوئن، صادق باشد، امّا برای سال ۱۸۸۷ و درباره‌ی کسی که سابقه‌ی حدود پنجاه سال شرکت در بیش‌ترِ ج نگ های پرولتار یا را دارد صادق نی ست. واکنشِ شورش‌گرانه‌ی طبقه‌ی کارگر بر ضدّ محیطِ ستم‌گرانه‌ای که او را احاطه کرده، تلاش های – غ یرارادی، نیمه‌آگاهانه یا آگاهانه‌ی – اعضای این طبقه برای بهبودِ زندگی‌شان به عنوان انسان، بخشی از تاریخ را می سازد و، از همین رو، استحقاقِ آن را دارد که جایگاهی را در عرصه‌ی رئالیسم به خود اختصاص دهد.

به هیچ وجه نمی خواهم شما را مقصّر بدانم و بگویم چرا یک ر مانِ آ شکارا سوسیالی ستی یا، آن‌گو نه که ما آلمانی‌ها می‌گوییم، «رمانِ جهت‌دار» (Tendenzroman) ننو شته ا ید، ر مانی که د یدگاه‌های اجت ماعی و سیاسیِ نویسنده را می‌ستاید. منظورِ من اصلاً این نیست. عقایدِ نویسنده هرچه پوشیده‌تر بماند، برای اثرِ ه نری بهتر است. در رئالیسمِ موردنظرِ من، واقعیّت به رغمِ عقایدِ نویسنده، از دلِ اثرِ هنری بیرون می‌زند.

بگذارید مثالی بزنم: بالزاک، که من آثارِ او را بس بسیار رئالیستی‌تر از آثارِ گذشته، حال و آی ندهٔ زولا می‌دانم، در "کمدیِ انسانی" تاریخ رئالیستیِ شگفت‌انگیزی درباره‌ی «جامعه»ی فرانسه به دست می‌دهد و، به شیوه ای سال شمارانه، تقریباً سال به سال از ۱۸۱۶ تا ۱۸۴۸ برخوردهای مترقّی بورژوازی بالنده با جامعه‌ی اشراف را به تصویر می کشد، جامعه ای که پس از ۱۸۱۵ خود را دوباره سازمان داد و، تا آنجا که می توانست، ضوابطِ فرهنگِ قدیمِ فرانسه را احیاء کرد. او شرح می دهد که چه‌گونه آخرین بازمانده‌های این جامعه‌ی به‌زعمِ او الگو، به تدریج یا تسلیمِ مداخلاتِ تجاوزگرانه‌ی نوکیسه‌های پول‌دار و بی‌فرهنگ شد و یا به ف ساد ک شیده شد؛ چه‌گو نه ا ین «بانوی بزرگ» (grande dame)، که خیانت‌های زناشویی‌اش شکلی از اظهارِ وجود بود و با ازدواجِ او انط باقِ کامل داشت، خود را تسلیمِ بورژوازی کرد، طبقه‌ای که شوهرِ این بانو را با پولِ نقد یا پ شم خر ید؛ و بالزاک در حول‌وحوشِ این تصویرِ محوری، تاریخِ کاملی از جامعه‌ی فرانسه به دست می دهد که من، حتّا در مورد جزئیاتِ اقتصادیِ آن (برای مثال، آرایشِ مجدّدِ مالکیّتِ واقعی و خصوصی پس‌از ان قلاب کب یر فرا سه)، از رمان های او بیش‌تر یاد گرفته‌ام تا از مجموعِ آثارِ تمامِ تاریخ‌دانان، اقتصاددانان و آماردانانِ حرفه‌ایِ آن دوران.

می‌دانیم که بالزاک از ن ظر سیا سی لژیتیمی ست* بود؛ آ ثارِ بزرگِ او مرث یه‌ی بی‌وق فه‌ای ا ست برای زوالِ برگشت‌ناپذیرِ جامعه‌ی [به زعمِ او] خوبِ فرانسه، و او در این آثار همواره با طبقه‌ی محکوم به نابودی ه مدلی می‌کند. امّا، به‌رغمِ این همدلی، او گزنده‌ترین هجو و تلخ‌ترین طنزِ خود را آن‌گاه به رشته‌ی تحریر درمی‌آورد که

درباره‌ی همان مردان و زنانی سخن می‌گوید که عمیق‌ترین همدلی‌ها را با آنها دارد: اشراف. و تنها کسانی که او همیشه با تحسینی بی‌پرده از آنان یاد می‌کند، سرسخت‌ترین دشمنانِ اویند، قهرمانانِ جمهوری خواه خیابان «کلواتر سن مری» [Cloitre Saint-Mery، خیابانی در پاریس که قیام ژوئن ۱۸۳۲ به رهبری جناح چپ حزب جمهوری خواه فرانسه از آنجا آغاز شد – م.]، مردانی که در آن زمان (۳۶-۱۸۳۰) در واقع نمایندگان توده های مردم بودند.

این که بالزاک بدین سان مجبور بود برضدّ همدلی‌های طبقاتی و گرایش‌های سیاسی‌اش موضع بگیرد، این که او ضرورتِ سقوطِ اشرافِ مطلوب‌اش را درک می کرد و آنها را کسانی می دانست که سزاوارِ سرنوشتِ بهتری نیستند، و این که او مردانی واقعی را می‌دید که آینده عجالتاً فقط از آنها تشکیل می شد – این را من بزرگ‌ترین پیروزیِ رئالیسم، و یکی از باشکوه‌ترین ویژگی‌های بالزاکِ پیر می‌دانم.

درعین‌حال، در دفاع از شما باید به این نکته اعتراف کنم که کارگرانِ «ایست اِندِ» لندن کسانی هستند که از تمامِ کارگران دنیای متمدّن کم‌تر مقاومت می‌کنند، دربرابرِ سرنوشت بیش‌تر منفعل‌اند وسرگردانی و سردرگمی بیش‌تری از خود نشان می دهند. و نکند که شما خود را قانع کرده‌اید که در این رمان تصویری از جنبه‌ی منفعلِ زندگی طبقه‌ی کارگر به دست دهید و جنبه‌ی فعّالِ زندگی این طبقه را در رمانِ دیگری توصیف کنید؟

منبع ترجمه:

Marx and Engels, Selected Correspondence, Progress Publishers, 1975.

برگرفته از : وبلاگ درابا

بازگشت به فهرست

دفاع از حقیقت و حقوقِ معنوی خالقِ شعر "ای بچّه‌های پاپَتی"

اُمید

شعرِ «ای بچّه‌های پاپَتی» نیز مانند شعر «همراه شو رفیق»، یکی دیگر از شعرهای مجموعهٔ «بپا خیز ایرانِ من» سُرودهٔ "جعفر مرزوقی" (با نامِ هنری "برزین آذرمهر") است که به اشتباه و به وفور آن‌را به زنده‌یاد "سیاوش کسرایی" منتسب می‌کنند...

شعر «ای بچّه‌های پاپَتی» در قالبی کودکانه و مضمونی سیاسی نیز مانند شعر «همراه شو رفیق» که -در ارژنگ شمارهٔ ۱۸ به آن پرداختیم-، یکی دیگر از شعرهای مجموعهٔ «به‌پا خیز ایرانِ من» سرودهٔ "جعفر مرزوقی" (با نامِ هنری برزین آذرمهر) است که به اشتباه و به‌وفور آن‌را به زنده‌یاد "سیاوش کسرایی" منتسب می‌کنند. هر دوی این سُروده‌ها نخستین‌بار در سال ۱۳۵۵ در کتابِ یادشده و با مقدمهٔ زنده‌یاد احسان طبری به همّتِ انتشاراتِ «ارانی» در خارج از کشور، و بعدها، در سال ۱۳۵۸ توسط «نشرِ صلح» به سرپرستی ناصر مؤذن در ایران منتشر گردیده است. (لینک دانلودِ کتاب).

بحثِ جعل یا انتسابِ نابه‌جای آثارِ شاعر یا نویسنده‌ای به دیگران یا برعکس، پدیده‌ای شوم و ضدّفرهنگی است که متاسفانه در سالهای اخیر گریبانگیر فضای مجازی و شامل اکثرِ نویسندگان و هنرمندان میهنِ ما شده است. نمونهٔ دیگرِ این جعلیات در ارتباط با کسرایی، فایل صوتی خواندن بدونِ سازِ ترانهٔ "اشکِ مهتاب" (سُرودهٔ کسرایی) با صدای استاد "علی محمد تهرانی" ساکن شهر واترلوی کاناداست که به کسرایی منتسب شده است. جایگاهِ سیاوش کسرایی در شعر و ادبیّاتِ انقلابی میهنِ ما آن‌قدر والاست که نیازی ندارد او را به دروغ نقّاش، خواننده، موسیقی‌دان ویا فیلسوف معرفی کنیم و این "بیانِ حقیقت" نیز چیزی از ارزشِ آثارِ گران‌سنگِ او نمی‌کاهد. درعین‌حال نمی‌توان از دیدن کلیپِ جعلی زیر که جاعلِ کم‌مایه‌ای صدای علی‌محمّد تهرانی را با عنوان "شعر و صدای بی‌پیرایهٔ خودِ استاد سیاوش کسرایی!" لیبل میزند و منتشر می‌کند، متاسّف و خشم‌گین نشد:

https://www.youtube.com/watch?v=MDLm06T_w-M

شایان ذکر است نسخهٔ اصلی اجرای ترانهٔ "اشکِ مهتاب" با صدای استاد محمدرضا شجریان و آهنگ‌سازیِ زنده‌یاد حسن یوسف‌زمانی در سال‌های دور خلق و منتشر شده که در نشانی زیر قابل شنیدن است:

https://www.youtube.com/watch?v=4kSgekH5MKE

جست‌وجو دربارهٔ شعر «ای بچّه‌های پاپَتی» که در سال‌های دور به صورت ترانه و با صدایی شبیه به زنده‌یاد "فریدون فروغی" در فضای مجازی انتشاریافته، نتایج زیر را نشان می‌دهد:

۱-این ترانه نخستین بار در سال ۲۰۰۸(۱۳۸۷) در سایت یوتیوب توسط حسابِ کاربری یا اکانتِ tudehparty با عنوان "شعر از رفیقِ فقیدِ توده‌ای سیاوش کسرایی"! همراه با تصاویری از کسرایی و آرم و پوستر و روزنامهٔ حزب مربوطه به وی منتسب شده و در لینک زیر انتشار یافته است:
https://www.youtube.com/watch?v=um7hOx0rsLk
۲-این ترانه هم‌چنین در سایتی به نام "راه توده" (که گردانندهٔ آن مدّعی است از همهٔ جیک‌وپیک زندگی و آثار سیاوش کسرایی خبر دارد)، با عنوان "یک سُرود و یک آلبوم خاطره"! به کسرایی منتسب شده است که در لینک زیر قابل شنیدن است:
https://www.rahetudeh.com/rahetude/Kasrayi/HTML/sorood-Albom.html
و البته انبوهی از سایت ها و نشریات دیگری که عموما ادّعای نزدیکی و رفاقت و ارادتِ ویژه به سیاوش کسرایی را دارند، ولی در عمل برای "حقیقت" پشیزی ارزش قائل نیستند -نظیر سایت بالاترین که با دروغی گوبلزی این ترانه را "با اجرای سیاوش کسرایی!" به خوردِ مخاطبانش داده است- که ما از ذکر نام و نشانی آن‌ها می‌گذریم... گشت‌وگذاری در اینترنت و فضاهای مجازی و شبکه‌های اجتماعی، و ازجمله نتایج تلاشِ ستودنی "انجمن مبارزه با نشرِ جعلیات"، عمقِ این فاجعهٔ فرهنگ‌برباده را بر خوانندهٔ کنجکاو آشکار می‌سازد.

جعفر مرزوقی (برزین آذرمهر)، شاعرِ «همراه شو رفیق» و «ای بچّه‌های پاپَتی» که همواره در قبال این انتسابات نادرست با شکیبایی سکوت اختیار کرده بود، در سال ۱۳۸۸ دربارهٔ شعر «همراه شو رفیق» نامهٔ سرگشاده‌ای را انتشار داد که متن کامل آن‌را در ارژنگ شمارهٔ ۱۸منتشر نمودیم. ایشان در فرازِ پایانی رنجنامهٔ خود نوشته بود:
"..به‌گمانِ من شما هم هم‌چون من، بر این باورید که به هیچ وجه گوارا نیست که شاعرِ اثری، هر بارخود را در وضعیتی بیابد که مجبور باشد دلیل و مدرک بیاورد تا ثابت کند شعری که خودِ او سُروده، متعلّق به دیگری نیست و تازه همیشه موفق هم نباشد! بی‌شکّ شما بهتر از من می‌دانید که درافتادن با توهّمی که بر اثر نفوذ برخی از رسانه‌های گروهی جا باز کرده و گسترش یافته، کارِ چندان ساده‌ای نیست؛ مگر آن‌که با سِلاحِ برابر به جنگ آن رفت. دلیلِ رویکردِ من به شما این است. در ضمن به آن‌هایی که شکّ و یقین‌شان در این مورد، نیرومندتر از آن است که آماده‌ی پذیرشِ چیزی غیر آن باشند، پیشنهاد می‌کنم دست‌کم به فهرستِ مجموعه شعرهای زنده‌یاد سیاوش کسرایی، از انتشارات «نشر کتاب نادر»، سال ۱۳۸۴، مراجعه کنند و اگر در آن، اثری از مجموعه‌ی شعر «بپا خیز ایران من» و یا شعرهایی که از این مجموعه به آن شاعرِ پُرآوازه نسبت داده می‌شود، یافتند؛ بر باورِ خود اصرار ورزند!"
جعفر مرزوقی دربارهٔ انتساب نابه‌جای شعر «ای بچّه‌های پاپَتی» نیز در بهمن‌ماه ۱۳۸۸ متن شعر را همراه با توضیحی کوتاه در فضای مجازی انتشار داد که متن کامل آن در سایت عصرنو به نشانی زیر در دسترس است.

http://asre-nou.net/php/view.php?objnr=8060

ایشان در مقدمهٔ این سُرودهٔ زیبای خود نوشته است: "*ای بچه‌های پاپتی" بخشی است از شعرِ بلندِ "برگ هایی از یک دفتر" از مجموعه شعر "بپا خیز ایران من". از آن‌جا که این شعر بارها و بارها و در نشریه‌های گوناگون به نام شاعر گرانقدر سیاوش کسرایی انتشار یافته و حتی آهنگی هم که روی آن ساخته اند، باز به نام وی ضبط و پخش شده است، ناگزیر دوباره آن را، و این بار با نام واقعی شاعر منتشر می کنم؛ به این امید که یک روز، سر انجام، این توهّمِ دیر پا، جای خود را به واقعیّت وا نهد.*

با احترام بسیار/ جعفر مرزوقی (برزین آذر مهر)"

***

***در ادامه با آرزوی سلامتی برای این شاعرِ گرامی، متن این شعرِ کودکانه با مضمون انقلابی که به بهانهٔ جشن‌های ۲۵۰۰سالهٔ دربارِرژیمِ فاسدِ پهلوی سُروده شده، تقدیم خوانندگان می‌شود:**

ای بچّه‌های پاپَتی

بخشی از شعر بلند"برگ هایی از یک دفتر" از مجموعه شعر"بپا خیز ایران من"، سُرودهٔ جعفر مرزوق (برزین آذرمهر)

ای بچّه‌های پاپَتی! نیُفته چشمام بهتون!

دورشین وُ کورشین هَمَتون! نشنوه گوشام صداتون!

زنده‌به‌گور شین هَمَتون! مهتر و سَروَرا میان!

تو شهرمون مهمونیه از همه بهترا میان!

مهمونیمون اَعیونیه پُر زر وُ زیورا میان!

دَستَک وُ تَنبور می زنن! چاروق به‌پا رو نمی‌خوام

طبلک وُ شیپور می زنن! عور وُ ندارو نمی خوام

چِش ندرونین به ماها!
زندگی این جا ارزونه!

بی‌سر وُ پاها، گداها!
نَگین که جشنِ ملّته!

دورشین وُ کورشین هَمَتون!
اون که اسیرِ ذلّته!

زنده به گور شین هَمَتون!
حرفای سَر بَسّه نگین

تا وقتی جشنِ قیصره
آسّه برین، آسّه بیاین

دس به سپیدی نزنین!
تا دیوه شاختون نزنه

دس به سیاهی نزنین!
لگد به تاقتون نزنه

مهمون داریم بدش میاد!
تو شهر کلاغ فراوونه

لرزه به گُنبدش میاد!
تو هر سوراخی پنهونه

ای بچّه‌های نازنازی!
اگه کلاغا بدونن

وقتی میاین به این بازی
دیو وُ خبردار می کنن

زبون درازی نکنین
دیوه میاد سُراغتون

با تله بازی نکنین!
زهر می‌ریزه تو آشتون!

حرفِ دوپهلو نزنین!
دَس به سِپیدی نزنین!

پهلو به جادو نزنین!
دَس به سیاهی نزنین!

نیاد صدای حرفتون!
که روزِ جشنِ قیصره!

صدای آهِ تلختون!
مهمون داره بدش میاد

نَگین که قَحطِ گندمه!
لرزه به گُنبدش میاد!

گُشنگی مالِ مردمه!

مَرگ نَگین فراوونه!

بازگشت به فهرست

عاشیق صحیح است یا آشیق؟

م.کریمی

دوستان از حقیر خواستند تا نظرم را در بارهٔ این کلمه بگویم. من هم اوامرِ دوستان را گردن می‌نهم. البته نظرِ حقیر این‌است که عرض می‌کنم و صاحبانِ دیگر نظرات برایم محترم‌اند.

عشق کلمه‌ای زیبا، دوست داشتنی و تا اندازهٔ زیادی مقدّس است. عاشیق، آشیق، آشوق، آشیغ در پیشِ ما تُرک‌زبانان نامِ خُنیاگری است که از صدها سال پیش با سازِ خود به همراهِ هم‌کارانش با دایره و بالابان به داستان‌سُرایی و خواندنِ ترانه می پردازند. نام آنان تا دورهٔ سلجوقیان اوزان بوده است. نامِ این خُنیاگران در بین دیگر مللِ ترک‌زبان نام‌هایی چون گام، قام، باکسی، بیرجی و غیره بوده است که امروزه در آذربایجان به عاشیق یا آشیق تبدیل شده و در بینِ ترکمن ها بخشی نامیده می‌شوند. امّا بحثِ این‌که آشیق صحیح است یا عاشیق؛ بحثی است که بارها موردِ کنکاش قرار گرفته و هرکسی بر روی نظراتِ خود پافشاری می‌کند. حلّ آن زمانی میسّر خواهد شد که با ادله و اسناد و در محیطی دانشگاهی انجام پذیرد. نظرِ این‌جانب قبلا در فصلنامهٔ "نجوای فرهنگ"، سال دوم، شماره چهارم منتشر شده است. متاسفانه فصلنامه در دسترس نبود که عینا آنرا ارائه نمایم. این فصلنامهٔ تخصّصی فولکلورِ مردمِ ایران است و توسطِ اساتیدی چون دکتر محمد همایون سپهر، دکتر حمید سفیدگر شهانقی و دکتر حسن ذوالفقاری مدیریت می‌شود و هر یک از این بزرگواران متخصّصِ این امر هستند.

می‌دانیم عشق معنای زیبایی داشته و تقدّسِ خاصّی هم بین مردمِ ما دارد. همه دوست داریم به عاشق بودن معرفی شویم و بسیاری از آشیق‌ها نیز به نامِ "عاشیق" عشق می‌ورزند. اما "آشیق" از مصدرِ "آشماق" هم آمده است. ریشهٔ آن "آش" با پسوندِ "ایق" (پسوندِ چهار تایی: ایق، اوق، ایک و اوک) به صورت اسمِ فاعل و اسمِ مفعول ساخته می‌شود. کلماتِ دیگری هم، چنین ساخته می شوند مثلا "قوشماق" به معنی سُرودن، سرهم‌بندی کردن، نظم دادن، و کلماتی چون قوشا، قوشما، قوشقو و قوشوق به معنی سُروده و سُراینده بکار می‌رود. "آشیق" نیز به همین شیوه ساخته شده است. باز اشاره می شود نامِ "باشیق" به مدّاحی گفته می شود که در مراسم عزاداری، اشعارِ تسلیت‌گویی و دعا را می‌خواند. (م.کریمی، تاریخ ادبیّاتِ آذربایجان، نشر اختر، ۱۳۹۶، ج ۱، ص ۲۰۷)

"آشماق" معانی مختلفی دارد به معنی فراتر رفتن، بالا رفتن، تعالی، گره زدن، مرتّب کردن، پیوند زدن، تغذیه کردن، تزریق کردن و... که می توان در اصطلاحاتِ مختلف به تبیینِ معانی آن ها نشست. مثلا آشدی – داشدی، داغدان آشدی، و آشماق متضادّ با آچماق به معنی باز کردن؛ دیگر مشتقّاتِ آن مانند آشیری: افراط‌گرایی، آشیلاماق: آشی وورماق، پیوند زدن، واکسن زدن، آشیلی: واکسن زده؛ آشی سیز: واکسن نزده؛ آش: غذا، خوراکی، آشیق به معنی استخوانی در مفصلِ زانو نیز هست، و غیره و غیره.

(رجوع فرمایید به: فرهنگ نوین ترکی، اسماعیل هادی، تبریز، ۱۳۷۹/ ارک سؤزلویو، اسماعیل جعفرزاده، تبریز، ۱۳۸۵/ تورکجه سؤزلوک، ایلحان آی وئردی / احمد توپال اوغلو، استانبول، ۲۰۰۷)

بنابراین "آشیق" به معنی پیوند دهنده، نظم دهنده، سُراینده، می باشد که درعین حال در سده‌های هفتم و هشتم با "عشقِ" عربی نیز ممزوج گشته و در افواهِ عمومی با "عاشیق" نیز هم‌معنی گشته است.

جالب است اشاره کنم که نام پایتختِ ترکمنستان "عشق آباد" است. این نام در سال ۱۹۳۷ تصویب شد و پیش از آن "اشک اووا" نام داشت. در کتاب‌های مختلف می‌خوانیم که این شهر در نزدیکی پایتختِ باستانی اشکانیان شهرِ نسا قرار دارد. نام "عشق‌آباد" در قدیم "اَشک‌آباد" بوده‌است و آن را برگرفته از نام "اشکِ یکم" سردودمان سلسلهٔ اشکانیان دانسته‌اند. جالب‌تر آن‌که در چند سال پیش، وقتی مورّخانِ ترکمنستان خواستند نامِ این شهر را به نامِ اصلی‌اش برگردانند، رئیس جمهور ترکمنستان اعتراض کرد و گفت که: "عشق کلمه مقدّسی است؛ آن‌را از ما نگیرید. وقتی چنین حسّاسیتی وجود دارد، پس "عاشیق" خواندنِ "آشیق" نیز مورد پسندِ بسیاری از مردم و به‌ویژه خودِ آشیق‌ها خواهد بود.

بیش‌از این مصدّعِ اوقات نمی‌شوم. لطفا بیایید سینه‌هایمان را فراخ‌تر کنیم و تحمّلِ شنیدنِ نظراتِ هم‌دیگر را داشته باشیم. مطمئن باشیم که مرغ یک پا ندارد!

با تشکر از همه بزرگواران: م. کریمی

سرچشمه: سایت آذر کتاب توران

بازگشت به فهرست

آشیق کیست؟

اسماعیل سالاریان

تاکنون در کشورِ ما «عاشیق‌ها» به گونه‌ای شایسته شناسانده نشده‌اند. «عاشیق» در بسیاری از کتاب‌ها و مقالات با تعابیرِ نادرست و نارسایی چون «نوازندهٔ دوره‌گرد» و «خوانندهٔ دوره‌گردِ آذربایجانی» معرفی می‌شود، حال آن‌که عاشیق، هنرمندی است که در شاعری، آهنگ‌سازی، نوازندگی، خوانندگی و داستان‌سُرایی، مقامِ استادی دارد. عاشیق می‌تواند فی‌البداهه درهریک از این زمینه‌ها هنرنمایی کند. ابزارِ موسیقی عاشیق، نوعی سازِ زهیِ هفت تار است که امروزه با نامِ «ساز» شناخته می‌شود. عاشیق نمونهٔ برجستهٔ هنرمندی مردمی است که نه تنها در آیین‌های گوناگون با ساز و سخن‌اش در میانِ مردم حضور می‌یابد، بل‌که در مبارزه‌ها و خیزش‌های حقّ‌جویانه نیز به تشویقِ مردم می‌پردازد. در کتاب **دده قورقود**-کهن‌ترین اثرِ مکتوبِ ادبیّاتِ آذربایجان-عاشیق با نام «اوزان»[Ozan] حضوردارد. دده قورقود که حکیم ودانای تُرکانِ غز است، خود بزرگ‌ترین«اوزان» قوم است وعنوانِ «دده» [dada] بیانگرِ همین پایهٔ هنری-اجتماعی اوست.

بسیاری «عاشیق» را شکلِ آذربایجانی کلمهٔ «عاشق» می‌دانند امّا محمدحسن تهماسب می‌نویسد: «ریشهٔ عاشیق (آشیق) واژهٔ آش است که دیگر در ترکیِ امروزین به‌کار نمی‌رود. مصدرِ آشیلاماق[asilamag] (تلقین کردن،تزریق کردن) از همین ریشه، هنوز هم مستعمل است.» بر پایهٔ نظرِ این پژوهش‌گر جمهوری آذربایجان، کلمهٔ «آشوله» [asula] که در زبانِ ترکی اُزبکی به معنای ترانه و آهنگ است (نیز«آشوله چی»[asulaci]به معنای خواننده)، با واژهٔ «عاشیق»(آشیق) هم‌ریشه است. در مراحلی از تاریخ، عاشیق‌ها با نام‌هایی چون وارساق، ایشیق، اوزان و یا نشاق شناخته می‌شده‌اند. برخی از پژوهش‌گران پس از مطالعه و بررسی نام‌های دیرینِ «عاشیق»، به این نتیجه رسیده‌اند که عاشیق برگرفته از کلمهٔ ترکی «ایشیق» (به معنای روشنایی) است. در داستانِ حماسی «کور اوغلو» می‌خوانیم:

کوراوغلو دئر: من عاشیقام عاشیق دئییلم، ایشیغام (کوراوغلو گوید: من عاشیقم، عاشیق نه، که ایشیق)

asiq dayilim isiqam kor oqlu deyir man asiqam

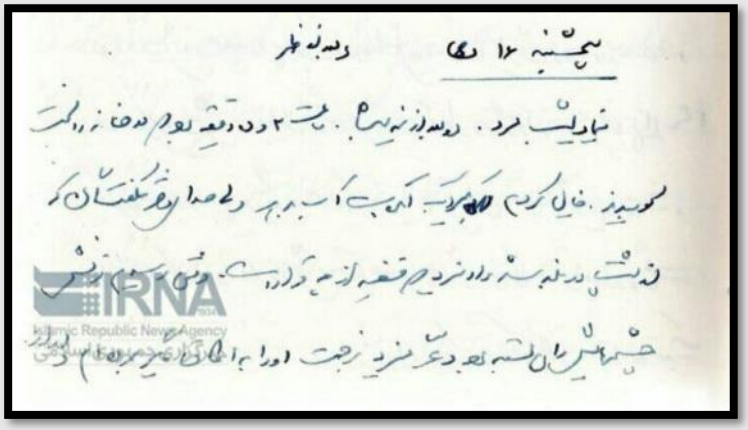
عاشیق به نام‌های دیگر در میان اقوامِ مختلفِ تُرک حضور دارد. در خراسان و در ترکمن‌صحرا و جمهوری ترکمنستان «باغشی» [baqsi] و در ازبکستان «باخشی»[baxsi] یا «جیرچی» [jirci] نامیده می‌شود. امّا در کشور ترکیه نیز با نامی که در ایران و جمهوری آذربایجان بدان شناخته می‌شود معروف است (البته به گویش استانبولی): «عاشیک» [asik]. امّا واقعیتِ انکارناپذیر آن‌که هنرِ عاشیقی در هیچ نقطه‌ای از جهان به اندازهٔ ایران و قفقاز اصالتِ خود را حفظ نکرده است. عاشیق در میانِ ایل و قبیله‌اش احترامِ بسیاری دارد. مردم ساز و سخنِ او را مقدّس می‌شمارند و بزرگ می‌دارند. در کتاب دده قورقود و منظومه‌ها و داستان‌های عاشیقی، این قِداست در هاله‌ای از افسانه بیان می‌شود. در گذشته، عاشیق‌ها هنرِ خود را یک الهامِ آسمانی می‌دانستند و افرادِ ناشایست را راهی به جَرگهٔ آنان نبود...* (منبع : *نگاهی به ادبیّاتِ تُرکانِ خراسان، تالیف اسماعیل سالاریان، چاپ اول ۱۳۹۷، نشرِ تک‌درخت، تهران*)

* خوانندهٔ علاقه‌مند می‌تواند متنِ کامل این جُستارِ ارزشمند را در سایت قره‌داغ مطالعه کند. (ارژنگ)

بازگشت به فهرست

تصحیحِ روزِ وفات و نامِ سجلّیِ نیما یوشیج

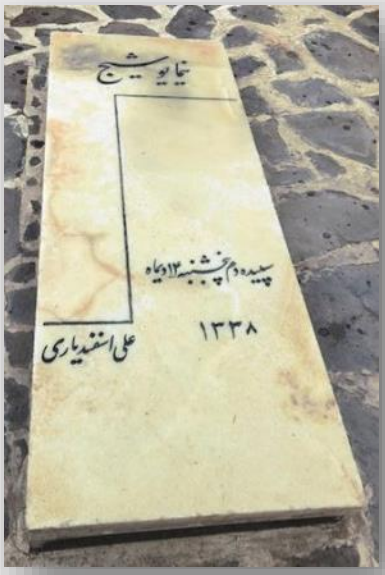
به کوشش اُمید



دربارهٔ جایگاهِ رفیع پدرِ شعر نوی فارسی -نیما یوشیج- در سدهٔ اخیر بسیار گفته و نوشته شده و می‌شود، امّا در دو موردِ مهمّ، متاسفانه اطّلاعاتِ نادرستی -به‌ویژه در سالگشتِ زادروز یا وفاتِ نیما هرساله در فضاهای مجازی تکرار و به شکلی انبوه بازنشر می‌شود: یکی در مورد نامِ سجلّی یا شناسنامه‌ای نیما، و دیگری در مورد روزِ درگذشتِ نیما که در یادداشت‌های زیر به‌آن پرداخته شده است. یادداشتِ نخست دربارهٔ روز درگذشتِ نیما با استناد به دست‌خطّ و گواهی جلال آل‌احمد، یادداشتِ دوّم با عنوان "نیما یوشیج و عنوانی مجعول به‌نامِ علی اسفندیاری" به‌قلم محمّدعظیمی از سایت نیما یوشیج، و یادداشتِ سوّم نیز حاوی نظر و پیشنهاد سیدعلی اصغرزاده برای تعیین ۲۱ آبان، -زادروزِ نیما- به عنوان "روزِ شعر و ادب" در تقویمِ رسمی کشور به‌جای ۲۷ شهریور -روزِ درگذشتِ استاد شهریار- است که با هم می‌خوانیم.

الف) در مورد روزِ درگذشتِ نیما:

نه تنها در سایت ویکی‌پدیا (دانش‌نامهٔ آزاد)، که در اکثریتِ مطلقِ سایت‌ها و فضاهای مجازی و دربسیاری از آثار و مقالات و منابع معتبر یا پُرمخاطب نظیر کانال تلگرامی شفیعی کدکنی (با ۴۰۰۰۰عضو)، کانال انجمن مبارزه با نشرِ جعلیات (با ۱۲۰۰۰عضو) برگی از تقویم تاریخ (با ۲۸۰۰عضو)، مجلهٔ هنری ادبی پرنیان (با ۲۵۰۰عضو)، و حتّی در کانالِ نیما یوشیج (با ۲۳۵۰ عضو)، ووو... روز ۱۳ دی ۱۳۳۸ به‌عنوان روزِ درگذشتِ نیما یوشیج و عموما با نام "علی اسفندیاری" ذکرشده که هردو نادرست است. برای درکِ عمق این فاجعه کافی است مبنای جست‌وجو بررسی خود را این پرسش قراردهیم و ببینیم در کدام منبع و سایت و کانال از روز ۱۶ دی به عنوان زادروز نیما یاد کرده‌اند؟ نتیجه در حدّ صفر خواهد بود! این ماجرا بیشتر جنبهٔ کمیک پیدا میکند که بدانیم بر روی سنگ قبر قبلی نیما (که سالِ گذشته با حرکتِ فرصت‌طلبانهٔ زاکانی، شهردارِ فاسدِ تهران با نوشته‌ای عجیب تعویض شده) نه تنها نام او "علی اسفندیاری"، که روز درگذشت او نیز "پنجشنبه ۱۴ دی ۱۳۳۸" درج شده است!



دربارهٔ روزِ درگذشتِ نیما، آن‌چه می‌توان به‌آن استناد کرد، یادداشتِ روزِ پنج‌شنبه ۱۶دی ۱۳۳۸ ساعت ۶ بعدازظهر جلال آل‌احمد است که می‌دانیم او و همسرش -زنده‌یاد سیمین دانشور- علاوه بر همسایگی در شمیران، ارتباط بسیار نزدیکِ دوستی و خانوادگی نیز با یک‌دیگر داشتند. جلال ۱۶ساعت پس‌از درگذشت نیما با خطِ خود چنین نوشته است:

"نیما دیشب مُرد. دو بعد از نیمه‌شب. ساعت دو و ده دقیقه بود که درِ خانه را سخت کوبیدند. خیال کردم میرآب آمده است آب بدهد، ولی صدای دخترِ کُلفَت‌شان که از پشتِ در بلند شد، داد می‌زد که قضیه از چه قرار است. وقتی رسیدم، زنش چشم‌هایش را هم بسته بود. عَر می‌زد. به زحمت او را به اطاقِ دیگر بردم و دراز رو به قبله‌اش کردم و قرآنی پیدا کردم و یک ساعتی تنها بودم و زنش را فرستادم خانه‌ی خودمان تا خواهرِ کوچکِ نیما و شوهرش آشتیانی پیداشان شد. بعد هم ابوالحسن صدیقی آمد و تا پنج صبح نشستیم و آرام‌شان کردیم و من چک‌وچانه‌ی پیرمرد را بستم..."

هم‌چنین به استناد بریدهٔ روزنامهٔ کیهان روز پنج‌شنبه ۱۶ دی ۱۳۳۸ می‌توان گفت که زمان دقیق درگذشت پدرِ شعرِ نوی فارسی ساعت دو بامداد روز ۱۶ دی ۱۳۳۸بوده است و نه ۱۳ دی! به راستی شرم‌آور است این‌که تا کنون نه فرزندِ نیما (شراگیم یوشیج) و نه ناشرینِ سودجو و کاسبان و میراث‌خوارانِ حوزهٔ نشر که بر سرِ معاملهٔ دست‌نوشته‌های نیما سودهای کلانی به جیب زدند، و نه مسئولینِ خواب‌آلودهٔ فرهنگی کشور که درطول چهاردههٔ اخیر به سرکوبِ اندیشه و سانسورِ گسترده مشغول بوده‌اند، و نه حتّی دوستداران و مُریدانِ نیما، تاکنون برای تصحیح اطلاعاتِ نادرستِ موجود در مورد تاریخ تولّدِ پدرِ شعرِ نوی فارسی -حتّی در حدّ یک اطلاعیهٔ رسمی- اطلاع‌رسانی نکرده و نمی‌کنند، خود، پرسشی است به‌جا و درخورِ توجّهی مسئولانه.

ب) در مورد نامِ سِجِلّی (شناسنامه‌ای) نیما

محمد عظیمی: نیما یوشیج پرچم‌دارِ شعرِ نوینِ سرزمینِ ماست و با ایجاد نگاهی دیگر به هستی آدمی، ساختار و وزنِ شعرِ ایران را دگرگون کرد. کوششِ ستُرگی که نیما از دی‌ماه سال ۱۳۰۱ با شعرِ "افسانه" آغاز کرد و دورانِ تکاملی هنر را با تبیینِ تئوری و شعرِ خود تا پایانِ عمر ادامه داد. در چند دهه‌ی گذشته کتبِ فراوانی از آثارِ نیما و نقد و نظرات دیگران به چاپ رسیده و پیش‌از نام نیما یوشیج از عنوان "علی اسفندیاری" استفاده شده است و این‌گونه القاء می‌شود که نام اصلی‌اش "علی اسفندیاری" بوده و نام "نیما یوشیج" را به عنوان تخلّص و یا نامِ هنری برگزیده بود.

نگارنده در اوایل دهه‌ی هشتاد اعلام نموده که براساس اسناد و مدارکِ باقی‌مانده از نیما، هیچ سندی به نام "علی اسفندیاری" موجود نمی باشد، امّا متاسفانه جماعتی عامدانه و گروهی جاهلانه، این نام را پیش از نامِ نیما یوشیج هم‌چنان ذکر می‌نمایند.

می‌توان با بررسی دست‌نوشته‌ها، آثار و اسنادِ نیما دریافت که نامِ واقعی نیما چیست. آیا در ابتدا ایشان را "علی اسفندیاری" می نامیدند؟ آیا بعدها نام و نامِ خانوادگی‌اش را تغییر داد؟ آیا نیما یوشیج نامِ هنری و یا تخلّصِ شاعر است؟

گزارش این تحقیق می‌تواند بسیاری از ابهام‌ها را روشن نماید و بر بسیاری از بی‌خبری‌ها و عدمِ جستجو در اسناد شاعری که پایه‌گذارِ شعرِ نوین است، خطّ ِپایان بکشد.

در هنگامِ تولّد، نامِ "علی" توسطِ والدینش انتخاب شد. باتوجه به درگذشت میرزا علی‌خان نایب‌الایاله، پدربزرگِ علی در دو سال قبل از تولّد، به‌احتمالِ فراوان جهت حرمت‌گذاری و سنّتِ فرهنگی مازندران، این نام توسط ابراهیم‌خان برای فرزندش انتخاب شده بود. تا پیش‌از تشکیل ادارهٔ سجلّ احوال، افراد براساسِ اضافه بنوّت نام‌بُردار شده و شناسایی باتوجه به اشتهارِ پدر، بزرگِ خاندان، بزرگِ قبیله و ... انجام می‌شد و گاهی[نیز] براساسِ لقب و یا صفاتِ مشهور شناخته می شدند.

در حاشیه‌ی قرآنِ خطّیِ این خاندان، پدرش تاریخ تولّدِ او را چنین ثبت کرده است: «تولّدِ نورچشمی علی، لیله ۱۵جمادی‌الاول ۱۳۱۵». بدونِ شکّ نام‌اش تا پایانِ درس در مدرسهٔ عالی سن لوئی، "علی" بود و در شعرِ موشّحی* که به توصیهٔ معلّمِ ادبیّاتش، "نظام وفا" می‌نویسد، نامِ "علی" وجود دارد. در تصدیق‌نامهٔ پایانی که به زبانِ فرانسه صادر شد، تنها عنوان "میرزا علی‌خان" ذکر شده است.

نیما کتاب "*قصّهٔ رنگِ پریده، خونِ سَرد*" را در حَمَل سال ۱۳۰۰با سرمایهٔ خود در۳۰ صفحه و به قیمت یک قران در مطبعه‌ی سعادت تهران به چاپ می‌رساند و باتوجه به این‌که هنوز افراد دارای شناسنامه نشده‌اند، در روی جلد نامِ گوینده را با حروفِ فارسی و لاتین فقط "نیما" می‌نویسد. سپس در دی‌ماه سال۱۳۰۱ شمسی با نامِ "نیما یوشیج"، شعرِ "افسانه" را به پیش‌گاهِ استاد نظام وفا تقدیم می‌کند.

مقرراتِ تشکیل ادارهٔ سجلّ احوال در سال ۱۲۹۷ تهیّه و از سال ۱۳۰۴ شمسی، دریافتِ شناسنامه الزامی می‌شود. نیما در سوم خردادماه ۱۳۰۴ شمسی از ادارهٔ سجلّ احوال بلدیهٔ طهران، شناسنامه‌ی خود را دریافت کرد که به نام "**نیماخان**" و نامِ خانوادگی "**یوشیج**" ثبت شده است. نیما تا زمانِ دریافتِ رسمی شناسنامه، در تمامِ نامه‌ها و اشعارِ خود از عنوانِ "نیما" و "نیما یوشیج" استفاده کرده است و خود را در هیچ نوشته‌ای "علی اسفندیاری" معرفی نمی‌نماید.

حتّی پس‌از درگذشت حسن اسفندیاری (محتشم‌السلطنه) درسال ۱۳۲۳شمسی که از صاحب‌منصبانِ مشهور و وزیر چند وزارتخانه بود، کتابی به عنوان "زندگی حسن اسفندیاری" به چاپ رسید. نیما یوشیج در آغازِ کتاب نَسَب و تبارِ خاندانش را شرح می دهد، امّا در پایانِ این بخش نامِ خود را به عنوان "نیما یوشیج" می‌نویسد.

در تمامِ دست‌نوشته‌ها، یادداشت‌ها، اشعار و مکتوباتِ نیما، نمی‌توان سندی یافت که به‌نام "علی اسفندیاری" باشد. درست است که چهار خاندانِ اسفندیاری، داوودی، جمشیدی و کریمی از بازماندگانِ نسلِ قدیم این ناحیه بوده اند، امّا نیما هرگز خود را وابسته به نَسَب‌اش نکرده است.

عنوان "علی اسفندیاری" هم از افزودنی‌های دهه‌ی چهل به مطالبِ مربوط به نیماست. عمدی که تنها می‌تواند از جانبِ بستگان‌اش تکثیر شده باشد، درحالی‌که می‌توان نظراتش را نسبت به اطرافیانِ نَسَبی‌اش در یادداشت‌ها دید. همان کسانی که نیما را به سادگی و نداشتنِ خصلتِ اربابی و گفتنِ شعرهای نامتعارف متّهم می‌کردند، پس‌از تثبیتِ جایگاهِ هنری نیما، به‌دنبالِ گسترشِ نام "علی اسفندیاری" پیش‌از نام نیما یوشیج برآمدند.

درست است که نیما از خاندانِ اسفندیاری بوده و حتّی رعیت‌های این خاندان هم به تاسی از ارباب‌شان، نامِ فامیل خود را اسفندیاری گذاشته‌اند، اما فرزندِ ابراهیم‌خان خود را "نیما یوشیج" می خواند. گستردگی و شعباتِ این خاندان چنان است که حتّی اسفندیاری‌های قومِ بختیاری، نیما را مربوط به خود اعلام می‌کنند و مانندِ دیگران می‌خواهند از این نَمَد برای خود کُلاهی درست کنند.

نیما یوشیج یک نام و نام خانوادگی است و او هرگز از نَسَبِ خاندانی‌اش استفاده نکرده است. او فرزندِ ایران است. حرمت‌گذاری به نیما از شناختِ درستِ زندگی، آثار و نقشی که در شعر و ادبیّاتِ ایران داشته است، حاصل می‌شود.

متاسفانه آثارِ نیما هم مانندِ نامِ او دست‌خوشِ دستکاری‌های ناشیانه و کاسبکارانه کسی شده که باید بیش‌از همه نسبت به صحّتِ آثارِ بنیان‌گذار شعرِ نوینِ ایران، دقت داشته باشد. تطبیق کتاب (*یادداشت‌های روزانهٔ نیما یوشیج*) به کوششِ شراگیم یوشیج که در سال ۱۳۸۷ با متنِ «*بازیابی و بازنویسی از روی دست‌نوشته‌ی نیما*» توسط انتشارات مروارید منتشر شده است، با کتاب (*برگزیدهٔ آثارِ نیما یوشیج، نثر به انضمامِ یادداشت‌های روزانه*) که با انتخاب، نسخه‌برداری و تدوینِ سیروس طاهباز در سال ۱۳۶۹ توسط انتشارات بزرگمهر به چاپ رسیده است، نشان می دهد که کتابِ منتشر شده در سال ۱۳۸۷ دارای غلط های متنی، املایی و تکرارِ فراوان است. خوش‌بختانه در سال ۱۳۹۶ چند اثرِ درپَستومانده از نیما به همراهِ آثاری که قبلا به چاپ رسیده بود، با عنوان کتابِ (*دفترهای نیما، مجموعهٔ آثار منثور نیما یوشیج*) توسط انتشاراتِ رشیدیه منتشر شده است، امّا همین خطا را به‌ویژه می توان در اثرِ مُثله‌شده‌ی داستانِ «مرقد آقا» دید که ای کاش به چاپ نمی‌رسید. واقعاً اگر نیما یوشیج زنده بود، با این شیوه‌ی چاپ موافقت می‌کرد؟

نیما در یادداشتی [دردمندانه] می‌نویسد: "*بعد از مرگِ من، نه کسی را دارم علاقه‌مند، یعنی دریابد که کدام شارلاتان نمی‌آید نوشتجاتِ مرا ببرد و ماخوذبه‌حیا نشده به‌دستِ آن‌ها نمی‌دهد، نه مرا فرزندی باشد بُرومند. من می‌میرم و آثارِ شلوغ و درهم و برهمِ من می‌ماند و از بین می‌رود. به من زمانِ زندگی من کمک نکرد که بتوانم با آرامش کارم را بکنم...*"

ج) پیشنهاد اصلاح "روزِ شعر و ادب" در تقویمِ رسمی

سیدعلی اصغرزاده: ۲۷ شهریور، برابر با درگذشت محمدحسین شهریار را در گاهنامه‌ی جمهوری اسلامی ایران "روزِ شعر و ادبِ فارسی" تعیین کرده‌اند. این گزینشِ نابخردانه در شهریور ۱۳۸۱ اعلان رسمی شد و جامعهٔ ادبی را شگفت‌زده کرد. این طرح با موافقت وزارت ارشاد انجام شد، به‌امضای سیدمحمد خاتمی، رئیس وقت شورای‌عالی انقلاب فرهنگی رسید. نام‌گذاری این روز به "شعر و ادبِ فارسی"، این‌گونه هرز می‌پراکند که شهریار سُراینده‌ای ملّی است، در صورتی‌که چنین نیست. چون شهریار، پس‌از انقلاب ۱۳۵۷ سُراینده‌ای حکومتی شد و جدا از این، سُروده‌هایش از شاهکارهای ادبِ فارسی به شمار نمی‌آید. از این‌رو گزینشِ این‌گونه روزها را باید به اهل‌اش سپرد.

یکی از گزینه‌های بزرگ برای جایگزین‌کردنِ روزِ شعر و ادبِ فارسی، نیما یوشیج است، چراکه او شعرِ فارسی را دارای ریختار و ساختارِ نو کرد و از ویژگی‌های قرادادی و پیش‌بینی‌پذیر و یک‌نواخت و تک‌صدایی رها ساخت. تاریخ شعرِ فارسی به پیش و پس‌از نیما یوشیج دسته‌بندی می‌شود. از این‌رو شایسته است روزِ شعر و ادبِ فارسی به ۲۱ آبان، زادروزِ نیما یوشیج که رهبرِ شعرِ نو و نقدِ نوینِ فارسی هست، جابه‌جا شود.

---

*مُوَشّح در صنایعِ شعری یکی‌از آرایه‌های ادبی و نوعی شعر است که شاعر در ابتدای هر بیت یا مصرع، حروفی را به‌کار می‌برد که مجموعِ آن حروف تشکیلِ نام، کلمه و یا عبارتی را می‌دهد. (امید)

بازگشت به فهرست

شعر و شاعران

شعرِ بی‌نام

حسام فراهانی

به بهانهٔ ٦ اسفند، نودو پنجمین زادروز امیرهوشنگ ابتهاج (سایه)

ساحتِ گورِ تو سَروستان شد
ای عزیزِ دلِ من
تو کدامین سَروی؟
(سایه)

"سینه مالامالِ درد است ای دریغا مرهمی"
لاله می‌روید در این خاکِ مقدّس هر دمی

خاکِ سرد وُ خونِ گرمِ یوسف‌ام
ناله‌های پیرِ کنعان بر سرِ هر برزنی

خون، بهای هر که از زنجیر رَست
خون‌بهای خونِ یاران می‌ستانم من همی

سَروِ این بوستان گهی کیوان وُ گه مرجان
این شگفتی بنگر وُ آتش بزن بر عالمی

پیرِ ما را حسرتِ دیدار کُشت
وه کجایی تا ببینی رویشِ نیلوفری

تو همی در جستجوی سَروِ خود بودی ولی
سَروها هر یک به نامی با چه زیبی وُ فَری

آفتابا می درخشی باز فردا از افق
مردمی کن بازگو این قصّه‌ها بر عالمی

بازگشت به فهرست

با نَفَس‌هایت

محمّد خلیلی

می‌باری
مثلِ بهار، در بهار
کاکُل می‌افشانی
گُل می‌پراکنی...

نَفَس‌هایت
آه که نه،
آوا
آوای زردِ قناری
آوای سبزِ پرستو
که آباد می‌کند
این باغچه‌های کوچک را
این آشیانْ،
این ایوانْ را

ببار
تا بشکوفد - فردا -
با شاخه‌هایش، گُلشن
با آفتاب‌اش، روشن.

ببار
با نَفَس‌هایت.

بازگشت به فهرست

قوش

محمّد خلیلی

کیست این شاهینِ تیزا چنگ، این شهبازِ در پرواز
کیست این افسانه پَر، شوریده سَر ، سی‌مرغکِ طنّاز
کیست این «باز»ی که می‌چرخد به اوجی خرّم وُ دل‌باز
می‌خرامد، می‌چَمَد، می‌آرَمَد در طرحِ چشم‌انداز
موجِ اندام‌اش خیال‌انگیز وُ رویایی، که جان‌پرداز
ناگهانِ نغمه‌خوان، مرغِ فراپوی بُلند آواز
حال، با قوسِ دل‌آویزی، فرودی در مکانی باز
می نشیند بر بلندِ تخته‌سنگی، این حکیمِ راز!
من، یکی دل‌خسته‌ای در روزگاری خیره وُ ناساز
با هزاران آرزو، گفتارِ خود را می‌کنم آغاز
تا ستانم قطره‌ای، از گفتِ سی‌مرغِ صفاپرداز
دل به سودای رهایی، لب به گفتن می‌کنم دم‌ساز:
کین چرا پَر بسته وُ، آن یک، چرا پَر باز
راهِ بهروزی کدام است و کدامین راه ناهم‌ساز؟
با نَهیبی می‌جَهَم از خوابِ سردرگم وُ بی‌آغاز
چیست این اوهامِ روزانِ ملال‌انگیزِ بد پرداز
باز در خوابی گران می‌بینم‌اش، اینک، یکی شهباز
باز این قوشِ سپهرآهنگ، این سی‌مرغِ در پرواز.

بازگشت به فهرست

آشویتس

آرتور سیمون جوزف/ برگردان: داود جلیلی

" انتخابی" از یهودیانِ مجارستانی در آستانهٔ ورود به اردوی آشویتس ۲- بیرکناو در لهستانِ تحتِ اشغالِ المان، ماه می/ جولای ۱۹۴۴، در مرحلهٔ نهایی هولوکاست. یهودیان یا به کار فرستاده می شدند یا به اتاقِ گاز. عکس ها بخشی از مجموعهٔ معروف به آلبومِ آشویتس است که از سوی لی لی جاکوب، بازماندهٔ آشویتس که آلبوم را در اردوی میتلبا-دورا یافته بود، به یادِ واشم (مرکز جهانی یادبود هولوکاست در اورشلیم) اهداء کرده بود.

مجمع عمومی سازمان ملل روز ۲۷ ژانویه -سالگرد آزادی آشویتس- بیرکناو- را **روزِ یادبودِ جهانیِ هلوکاست** نامید. آشویتس واقع در لهستانِ اشغال‌شده از سوی ارتشِ آلمان، متشکل از سه اردو و از جمله یک مرکز کشتار بود. اردوها در طیّ تقریبا دو سال ۱۹۴۰-۱۹۴۲ ساخته شده بودند. آشویتس در ژانویه ۱۹۴۵ با آزادسازی آن توسط ارتشِ سرخِ شوروی تعطیل شد.

از ۱.۳ میلیون نفری که به آشویتس فرستاده شدند، ۱.۱ میلیون نفر کشته شدند. کشتار شامل ۹۶۰.۰۰۰ یهودی (۸۶۵.۰۰۰ نفر از آن‌ها به محضِ رسیدن به آشویتس سوزانده شدند)، ۷۴.۰۰۰ لهستانی غیرِ یهودی، ۲۱.۰۰۰ نفر رومانیایی، ۱۵.۰۰۰ نفر زندانیانِ جنگی شوروی، و بیش از ۱۵.۰۰۰ نفر اروپایی بود. آن‌هایی که در آتش سوزانده نشدند، از فرطِ گرسنگی، فرسودگی، بیماری، اعدام‌های فردی، و یا در اثر کتک و شکنجهٔ جسمی مُردند. دیگران در آزمایش‌های به اصطلاح پزشکی جانِ خود را از دست دادند.

آرتور سیمون جوزف این شعر را در سال ۱۹۵۵، پس از دیدار از آشویتس سرود:

آشویتس

این زمین
رازهایش را حفظ کرده است.
مانند ملافه‌ای که گاهی
جسدی را می پوشاند
و علف ها
پیمان بسته اند
جنایت‌های صورت‌گرفته در این‌جا را بپوشانند.
دهانِ زمینی که مُرده را بلعید
اکنون روکشِ سبزی‌است با وصله‌های
آفتاب‌گردان.

با این حال می دانیم.
از سیم های خاردارِ زنگ‌زدهٔ حصارها،
سربازخانه های کثیف،
آجرهای لب‌پریده‌ی دیوارها با سوراخِ گلوله ها،
از دوش‌های حمّام،
از اجاق ها،
از کوهی از کفش ها:
کفش‌های مردانه
زنانه،
بچه‌گانه،
کفش‌های کار،
کفش‌های میهمانی،
سیاه، قهوه ای، سفید؛
نیم‌دار و نو،
می دانیم.

در خارج گل ها و نسیمِ ملایم
آن‌چه را پیش از این گذشته است
مخفی می کنند.

راهنمای ما، پیرتر از سنّ ِخود،
وقتِ بدرود
با چشمانِ نم‌ناک
و لب‌های لرزان خود گفت:
"همه چیز را دانستید، همه چیز"

سرچشمه: https://peoplesworld.org/article/auschwitz-a-poem/

تصویرِ تنها یکی از انبارهای کفشِ قربانیان اردوگاهِ آشویتس واقع در لهستانِ کنونی

بازگشت به فهرست

دو سُروده از علی جعفری

کور دل مباش

دریا که پس‌نشست
کور دل مباش
پایانِ کار نیست
خیزِ بلند را
به‌زانو نشسته‌ست.

نهنگانِ تیز بال
چشم در حجله‌ی ماه بسته
مَدّی بزرگ را
انتظار می‌کشند.

بگذار تا پاشنه برکشد
حتّا ماهیانِ خِرَد
با فریادهای خشم
به‌میدان درآوَرَد.

گر چند به‌سطحِ آب
خس وُ خاشاکِ بی‌هنر
ادای نهنگان
به‌چشم وُ چارِ مردم کشیده‌اند
وای اگر
توفانِ حادثه سر برآوَرَد.

خزر از شمال
عمّان از جنوب
برهوتِ بیابان را
به‌ابرِ چشم
سیراب می‌کنند
تا شوره در گُل نشیند
و مُرداب غرقِ نیلوفر شود.

❊❊❊

زنده بیدار است، آتش

از آن به‌دیرِ مغانم عزیز می‌دارند
که آتشی که نمیرد همیشه در دلِ ماست
حافظ

مَجُنبان سر ز دل‌تنگی
فرازِ تن
خانه خالی نیست

دانا بانوی زیرک
پایین کشیده نورِ لمپا را
حذر از دیده‌ی دشمن.

تنورِ خانه گُرگُر می‌زند دایم
خمیرِ چانه‌های نان
برشته می‌شود بر سینه‌ی بریان
تا که دستِ مهربانِ زن
مساوی می‌کند قسمت
بر سفره‌های نیازِ تن.

نمُرده آتشِ روشن
زنده بیدار است
خلنگرهای سُرخاش
در حجابِ سردِ خاکستر
نهاده در میان
با هیزمِ تازه
رویای شُعله‌ی سرکش.

درنگی کرد باید
پنبه‌ها را رشته می‌سازد
می‌بافد
تافته‌های خشم
بر سرِ بندِ رخت
تا که بی‌رنگی به‌رنگ آید
درفشی
در کفِ فریادهای خیابانی.

کوره می‌سوزد
لهیبِ آتشِ سوزان
آهنِ سردِ زمان را
روی سِندان
تا که آهنگر
طرحِ سوزش را
به‌شکلِ زنده‌ی خورشید
بر فرازِ گره‌کرده مُشت‌ها
برافرازد.

خانه خالی نیست
زنان
گَرد از جَبینِ آینه
با دامنِ گُل‌دار بِستُرده
زیبایی خود را
در فضای خانه می‌پاچند.

نمانده دیر
تا بلبلِ رگ‌های زیبایی
صدای منکرِ زاعان
به‌پستو دخمه‌های غار
پس راند.

بر سرِ هر کوی
هر برزن
حجله‌های روشنایی را
در تابشِ چهره‌های شاد
به‌کوریِ خفّاشانِ شب‌اندیش
به‌پا دارد.

بازگشت به فهرست

چند سُروده از م.م.موج

۱

آن‌که بود وُ رفت هستی را ستود
آنچه هست وُ نیست از ما دل رُبود
خود ندانیم زین همه معنا چه سود
آن‌چه هست وُ آن‌که رفت وُ نیز بود

(دورتموند ۲۷ نوامبر ۱۹۹۸)

***

۲

این بود وُ نبودِ من هم از راه وُجود
دیری است که من بودم وُ او هیچ نبود
دارم به وجودش همه ایمان لیکن
در برزخِ بودنم وجودش فرسود

(دورتموند تابستان ۱۹۹۰)

***

۳

با منِ شیدا شبی فرزانه‌ای هُشیار گفت
برفِکن دل زین جهان
کو هزاران چون تویی
کامِ دل برداد وُ هستی شان رُبود
زان هزاران نی یکی بیدار دل
رازِ این بازی گشود

(دورتموند ۲۷ نوامبر ۱۹۹۸)

***

۴- خلاء

ای هستیِ جاودانهٔ من
جادو شده از فسانهٔ من
شب‌ها برِ این زمانه تنها
می گفتی برای من سخن ها
می خواندی به گوشِ من کلامی
پُر کرده ز مِی به دستم جامی
خاموش اگر نشسته بودم
از شُعبدِ این زمانه گاهی
یا در دلِ این شبانِ خاموش
بگرفت مرا به بر سیاهی
تنها تو بُدی، تو شب‌چراغام
آهسته تو می گُشادی‌ام رو
در من چه سبک می سُرودی
گُل‌واژه‌های عشقِ نیکو
با من تو بمان، تو باش با من

تنها تویی اُمیدواری
در خلوتِ هم‌دلانِ عیّار

باشد که بگیری‌ام تو روزی
چون من به دوستی دل بسنده

جان مایهٔ هستی‌ام به یاری
باری کی شود دلا خاموش

ای هستیِ جاودانهٔ من
آن جان که به عشق گشت زنده

از تو بُود این ترانهٔ من
ای هستیِ جاودانهٔ من

در دایره‌ای که بسته روی‌ام
من هستم

آهسته زمان می نشیند
من این‌جا دل گرفته

چون گَرد به رویِ پای‌گَردی
اندیشه‌های فربهٔ عقل

شاید که بِروبَدَم دوباره
بر من درِ عشق را بسته

این چرخِ فلک به نامردی
ای زمزمه‌های مهرورزان

از تو بُوَدَم شُکوه وُ شادی
من بندهٔ افسانهٔ خویش‌ام

ای هستیِ جاودانهٔ من
این نابدانی وُ هیاهو

باید که دوباره جان بگیرم
سکّان رُبوده، کرده ریش‌ام

در منزلِ عشق به پایمردی
جانم، عُمرم

ای شبانِ من، تو یارِ خاموش
همه را او زُدوده

آبستنِ روزِ نااُمیدی
گویی که زنگارِ زمانه

تا کی سپُرَم چُنین مدهوش
از من، همه هستی‌ام رُبوده

جان‌مایهٔ خود به چرخِ گیتی
ای هستیِ جاودانهٔ من

ای پاکیِ شب، تو رازِ من را
من ماندم وُ تو

در پیلهٔ تیره گی تنیدی
در این میانه

چون مِهر برآورد از اُفُق روی
در بسترِ خالیِ شبان‌ام

افسانهٔ من به بادِ کُهسار
تنگ گیر مرا در این زمانه

در گوشِ هر ذرّه دمیدی
(دورتموند ۹ ژوئن ۱۹۹۸)

ای ستارگانِ شامِ تاریک

بازگشت به فهرست

من گلوی بُریدهٔ آبتین‌ام

آیدا عمیدی*

***آیدا عمیدی، عضو هیئت دبیران کانون نویسندگان ایران که در تاریخ ۱۴ آذرماه با یورش مأموران امنیتی و شکستن در و پیکر منزلش بازداشت شده بود، پس از تحمل ۳۰ روز حبس، در روز ۱۴دی۱۴۰۱ با وثیقهٔ ۵۰۰ میلیون تومانی موقتا از زندان آزاد شد! این شعر با عنوان "فروریخته در بلوارِ کشاورز" نیز بازنشر شده است.(ارژنگ)**

میانِ همهمه هر صدایی جان می‌داد

بر خیابان خاکِ مُرده پاشیده بودند

وما نمی‌توانستیم دست‌برشانهٔ هم بگذاریم وبرخیزیم

ما صدای خَش‌دارمان را

چون ماری هوشیار وُ زهرآگین

درونِ سینه پنهان کرده بودیم

کمین‌کرده میانِ خیابان

صدای همهمه را می‌شکافتیم

درجُست‌وجوی صدایی‌که ازگلوهای بریده برمی‌خاست

ما از کابوسی به کابوس دیگر پرت می‌شدیم

بی‌آن‌که مرزِ میانِ خواب‌وبُیداری را لمس کرده باشیم...

روایت‌ست که کپسولِ اکسیژن‌اش را به‌دوش گرفته بود

از صخره‌های برهنه بالا می‌رفت

و صدای زنجیرش را

در گوشِ ما فرو می‌کرد...

شناکُنان از باتلاق بیرون می‌زدیم

حشرات کمین کرده بودند تا در پوستِ زخمی‌مان تخم بگذارند

و ما

ما

ما

از منطقِ کابوس بی‌خبر بودیم...

نفس‌زنان از پلّه‌های بیمارستان بالارفتن

آوَنگ شدن میانِ بیم وُ اُمید

سرشکسته

فروریخته در بلوارِ کشاورز

صورتِ ابرآلودِ مریم

و ماکه استخوان‌ها وُ چشم‌ها وُ صدایمان درباد می‌لرزید

کابوس منطقِ خودش را داشت:

«آن‌که بالا می‌رود می‌میرد

آن‌که گم می‌شود زنده می‌ماند»

ما گم شده بودیم

و راهروهای وزارت‌خانهٔ متبوع‌شان تا بی‌نهایت کش آمده بود.

پروندهٔ شمارهٔ...

بندِ شمارهٔ...
سلّولِ شمارهٔ...
شمارهٔ هم را حفظ نبودیم
و کسی نمی‌دانست سرفه‌های تو گلوی ما را می‌خراشد رفیق!
برادر!
ستارهٔ خندان!
که مُشت‌ات را به هوا می‌کوبیدی
به دیوار می‌کوبیدی
به سینه می‌کوبیدی
و هیچ‌کس تو را نمی‌دید.

ما گرسنه وُ سرگردان بودیم
بعضی سنگ به شکم بسته بودیم
بعضی به ناخن سنگ را می‌تراشیدیم و تیغ آخته می‌ساختیم
و هیچ‌کدام‌مان از چنگِ قاتلان جان به در نمی‌بردیم

می‌شنوید صدایی را که پیوسته می‌گوید شما کُشته‌اید؟
زیرا هر کس هر جا به هر شکلی که بمیرد
شما کُشتیده‌اید
زیرا شما کُشته‌اید

و قاتلانِ تو می‌دانستند
که مرغِ نیم‌بِسمِل هرچه بدود به‌مرگ نزدیک‌تر می‌شود
رهایت کردند که بِدَوی
برای هر دَمی که فرو می‌بَری جان بِکَنی
برای هر دَمی که برمی‌آوَری جان بدهیم...

به من نگاه کنید
که ردّی از خون بر گلو دارم
به یاد بیاورید مارِ زهرآگینی را که درونِ سینه پنهان کرده‌ام
ماری که می‌داند به سمتِ کِه خیز بردارد
زهری که از حافظه برمی‌خیزد
زیرا که گلوی بُریدهٔ بسیاران‌ام من
مختاری‌ام
پوینده‌ام
غفّارم
من گلوی بُریدهٔ آبتین‌ام.

دی ۱۴۰۰

بازگشت به فهرست

نامق هورامی؛ شاعر و نویسندهٔ کُرد

زانا کوردستانی

معرّفی شاعر:

نامق هورامی (Namiq Hewrami) شاعر و نویسنده‌ی کورد، هورامان‌شناس، پارستان‌پژوه و مدیر رسانه و روابط عمومی و سخنگوی وزارت فرهنگ و جوانان دولت جنوب کوردستان، است.

در سال ۲۰۲۲ میلادی با توجه به فعالیت‌های بی‌نظیر ادبی وی، اتحادیه‌ی بین‌المللی نویسندگان عرب به وی سند افتخار اعطا کرد.

کتاب‌شناسی:

ایشان ۱۶ جلد کتاب چاپ شده دارند، از جمله:

-دوای ئەنفال (پس از انفال) - ۲۰۰۸

-هورامی زبان است یا لهجه؟ - ۲۰۲۱

نمونه‌ی شعر:

۱

حلبچه
اکنون من،
نمی‌دانم، یا تنها چیزی که می‌دانم همین است که
نیمی از من همراه شما غرق شد و
نیمه‌ی دیگرم
در گوری دسته جمعی دفن...
دیگر چیزی برایم باقی نمانده
جز یک عدم و نیستی ابدی و
حسرتی پر از تنهایی و
عکسی سیاه و سفید، بعد از شما...

۲

اکنون ناله‌های من هم،
از گلو بر می‌خیزد،
همچون ناله‌های حلبچه، میان گریه‌های مادرم
مانند شیون زخم‌های خونین، بر پیکر پدرم...

۳

چون عاشقت شدم،
دنیا را به چشمانت دیدم
زمزمه و صدای نفست و
کوچه‌ای که همیشه تو از آن گذر داری

میعادگاه آرزوهایم شدند...

۴

حالا که دارمت،
خوب خوب می‌دانم
سختی‌های زندگی،
شیرین می‌شود با حضور تو...

۵

ولنتاین
پیاده‌روی‌های غروب‌گاهان است،
وسط پارکی شلوغ،
یا که نوشیدن قهوه‌ای به رنگ چشمانت...

۶

امشب به خوابم بیا
ابری، در میان دیده‌گانم‌ست
که فقط و فقط
بر روی شانه‌های تو می‌بارد...

۷

آغوشت به من آموخت،
می‌شود میان بازوانم، محاصره نمایم،
گذرگاه آزادی را...

۸

آه، چه خوشبختی بزرگی‌ست،
بی‌آنکه خود، بفهمی
عزیز قلب کسی باشی...

۹

وقتی که لبت بر لب‌های من است،
شرمگین نباش!
فقط بنگر که گنجشککان چه خوشحال‌اند و
پر هیاهو...

۱۰

عشق،
تپیدن قلبی‌ست از دوردست،
که ناخودآگاه،
برای قلبت آواز سر می‌دهد...

۱۱

اگر در زمان پژمردنم، در کنارم باشی
به ساحل آرامش می‌رسانی‌ام،
نشان به آن نشان،
دریای خاکستری غزل و
طبیعت رنگین عشق و
موی خیس از بارانم را خواهی دید،
بعد چگونه سبز شدنم را در می‌یابی...

۱۲

برای من،
برف همراه با شعر می‌بارد!
شعری‌ست برف،
که گیسوی زنان را نمی‌لرزاند...

۱۳

ارجمندند آنانکه
وقتی، حال و هوایت بد است،
تمام فکر و ذکرشان این می‌شود، که
حال بدت را خوب کنند.

بازگشت به فهرست

چندشعرکوتاه از لیلا طیبی

۱

آواز غوکی در مرداب برپاست،
کاش،،،
زمزمه‌های عاشقانه،
تَه نشینِ گوشِ جفتش باشد؛
نه نغمه‌ی تنهایی!

۲

صدها نامه‌ی عاشقانه را،
به فراموشی سپرده بود،
پست چی‌ی لاابالی.

۳

زخمه می‌کشد؛
بر تارهای اندوهگین شعر
شاعری به تنهایی!

۴

لبخندش؛
پُر از غم بود؛
حتا روی سِن تئاتر،
دلقک پیر!

۵

اتاقم،
غمباده کرده‌ست.
***
آمدنت،
تنها مژده‌ای‌ست که؛
گره از ابروانش می‌گشاید!

۶

چه سخاوتمندست؛
(نسیم)
حتا به سرِ
علف‌های هرز!

۷

اعدام شده است؛
شاخه‌های خشکیده
بر پیکر درخت!
...
آه از برگ‌های خشکیده!

۸

شب‌پره‌ام اما،
(اگر باورت بشود)؛
در ذهن من،
خورشید خیمه زده است!

۹

شعرهایم را،
در آتش انداختم!
تو اما؛
از آتش و دود-
برخاستی!

۱۰

پروازِ پرستوها زیباست!
اما،
دلم، پیش کبوتری است؛
که روی دیوار کِز کرده بود!

بازگشت به فهرست

زانا کوردستانی و شعرهای کوتاه

۱

شاعر نمی‌میرد
بال می‌گشاید
پرنده می‌شود
و فراموش می‌کند راه زمین را

۲

سنگ‌ها هم دل دارند!
این را
از اشک‌های پدرم فهمیدم،
پدری،
که مادرم به او "سنگ‌دل" می‌گفت!

۳

باران ناخواسته آمد؛
و لبخند مرد کارتن خواب را
خواسته شست!

۴

مادرم مُرد
اما هنوز میان باغچه جوانه می‌زند!
شکوفه می‌دهد؛
سیب می‌شود وُ
می‌گوید: بخور، نوش جان!

۵

به راه می‌نگرم وُ
آه می‌کشم!
آخرین آرزویم،
آمدن توست.

۶

پرنده بودن
چه خوب است؛
بی‌گذرنامه همه جا می‌روی!

۷

توی آسمان می‌رقصید؛
پنجره را که بستم
ماه مُرد!

۸

کوچه‌ها،
خیابان‌ها وُ
تمام خانه‌های این شهر
باردار سکوتی سنگین‌اند!
با زمزمه‌ی قدم‌هایت
فارغشان کن.

۹

من،
دورترین کوچه‌ی دنیا را
پیمودم وُ،
تو
در جستجویم،
راه خانه‌ات را گم کرده بودی!
راستی؛
که گفته بود؟!
"دو خط موازی هرگز به هم نمی‌رسند؟"

۱۰

لکه‌ی ماه وُ،
قطره قطره ستاره-
روی پیراهنِ شب پاشید.
من اما؛
به طلوع خورشید می‌اندیشم
که سحرگاهان،
پیرهنِ شب بدراند.!

بازگشت به فهرست

Luther
Kant
Seghers
Hegel
Gebrüder Grimm
Marx
Böll
Schiller
Lessing
Hesse
Fontane
Mann
Brecht

ادبیّات

و از خاکِ رُس آفریده می‌شویم

ایزابل آلنده – داود جلیلی

تقدیم به تمامِ آسیب‌دیدگان از فجایعِ طبیعیِ اخیر در ایران، ترکیّه و سوریّه

تصویری از اُمیرا سانچز (Omayra Sanchez)، دخترِ ۱۳ سالهٔ کلمبیایی که در اثر گیر کردن در گِل وُ لای آتش‌فشان نوامبر سال۱۹۸۵ نجات‌اش ممکن نبود و پس‌از ۶۰ساعت درگذشت و این یکی از تکان‌دهنده‌ترین عکس‌های تاریخی است. داستان زیر بازآفرینی و پرداختِ هنری این رویدادِ تراژیک است که تقدیم خوانندگان می‌شود.

پیش زمینه:

این یک داستان به قلم ایزابل آلنده، نویسندهٔ شهیرِشیلیایی است، امّا برُخ‌دادی واقعی استوار است. در سال ۱۹۸۵ آتش فشانی درکوه‌های کشورِ کلمبیا فوران کرد. حرارتِ آتش فشان صفحه‌های یخ را آب کرد و به ریزشِ بهمنی عظیم منجر شد. بیش از ۲۳۰۰۰ نفرکشته شدند. رسانه‌ها بیش‌ترین توجه را روی دختر۱۳ ساله‌ای متمرکزکردند که درگِل گرفتار شده بود. دراین داستان، دختر"آزوجنا" و نجات‌دهندهٔ او"رولف کارل" خوانده می شوند.

***

آن‌ها کلّهٔ دختر را که از گرداب گِل برآمده بود پیدا کردند، با چشم های کاملا باز، بی صدا فریاد می‌زد. او یک اسمِ عشاءِ ربانی داشت، **"آزوجنا"**. (آسوسنا a.su'se.na نامِ گلِ زنبق). درآن گورستانِ گسترده ای که از قبل بوی مرگ، کرکس‌ها را از فاصلهٔ بسیار دور جذب کرده بود، و جایی که گریهٔ کودکان و شیونِ زخمی‌ها فضا را انباشته بود، دخترِ کوچکی که با سرسختی به زندگی چسبیده بود، به نمادِ تراژدی تبدیل شد. دوربین‌های تلویزیون آن قدر تصویرِ غیرِ قابلِ تحمّل قلمبه‌شدگی سرِ او را که مانند کدوی سیاهی از خاکِ رُس بیرون زده بود فرستاده بودند که کسی نبود که او را نشناسد و اسمِ او را نداند. و هر زمانی که ما او را در تلویزیون می دیدیم، درست پشتِ سرِ او **"رولف کارل"** قرار داشت که برای ماموریت به آن جا رفته بود، و هرگز گمان نمی‌کرد که ممکن است تکّه ای از گذشتهٔ خود را که سی سال پیش گم کرده بود، بیابد.

اول یک خروشِ زیرزمینی مزارعِ پنبه را تکان داد، و آن‌ها را مانند موج‌های کف درهم پیچید. زمین‌شناسان لرزه‌نگارهای خود را هفته‌ها قبل به کار انداخته بودند و می‌دانستند که حرارتِ فورانِ آتش‌فشان می‌تواند تمامِ

یخ‌های دائمی قلّهٔ کوه را با سرازیرشدنِ آتش‌فشان از بدنهٔ کوه جدا کند، امّا هیچ‌کس به هشدارهای آن‌ها اعتنایی نکرد. گفته‌های آن‌ها مانند قصّه‌های ترس‌ناکِ پیرزنان به نظر می‌رسید. شهرک‌های داخلِ درّه به زندگی روزانه خود ادامه می‌دادند و در برابرِ ناله‌های زمین کر بودند، تا آن شبِ شومِ چهارشنبه از ماهِ نوامبرکه خروشِ بلندی آخرِ دنیا را اعلام کرد، دیوارهای برف شُل شد و در بهمنی از خاکِ رُس و سنگ و آب فرو غلتید، بر روی روستاها ریخت و آن‌ها را زیرِ استفراغی به ژرفای چندین متر دفن کرد.

به محضِ آن‌که بازماندگان از رعشه‌های اوّلیهٔ آن دهشتِ ترس‌ناک خارج شدند، دیدند که خانه‌ها، میدان‌ها، کلیساها، مزارعِ سفیدِ پنبه، جنگل‌های تیرهٔ قهوه ، چراگاهِ گلّه ها... همگی ناپدید شده‌اند. اندکی بعد از بهمن که سربازان و داوطلبان برای نجاتِ زنده ها سررسیده بودند و برای ارزیابی میزانِ خرابی توفان تلاش می‌کردند، برآورد شد که بیش از بیست هزارنفر انسان و تعدادِ نامعلومی حیوان زیرِ لجن در داخلِ سوپی چسب‌ناک فاسد می‌شوند. جنگل‌ها و رودخانه‌ها هم ازبین رفته بودند، و چیزی جز صحرای بزرگی از گِل و شُل برای دیدن وجود نداشت. وقتی که قبل از طلوع آفتاب، ایستگاهِ تلویزیون رالف را فراخواند، من و رالف کارل با هم بودیم. من از تختِ‌خواب بیرون آمده بودم، گیجِ خواب بودم، و برای درست کردن قهوه رفتم درحالی‌که او با عجله لباس می‌پوشید. او لوازمِ خود را داخلِ کوله‌پشتی کرباسی که همیشه حمل می‌کرد چپاند، و ما مثلِ دفعاتِ قبل از هم خداحافظی کردیم. من هیچ دلهره‌ای نداشتم. در آشپرخانه نشستم، قهوه ام را مزمزه کردم و برای ساعت‌های طولانی که باید بدونِ او سر می‌کردم، برنامه‌ریزی کردم، قطعا او روزِ بعد برمی‌گشت.

او از اوّلین کسانی بود که به محلّ ِوقوعِ حادثه رسید، چون درحالی‌که دیگر گزارش‌گران برای رسیدن به کناره‌های آن مرداب برای بازکردن راهی با ماشین‌های جیپ، دوچرخه یا با پای پیاده می‌جنگیدند، رالف کارل مزیّتِ هلی‌کوپترِ تلویزیون را داشت که او را بالای بهمن به پرواز درآورد. ما در تلویزیونِ خود فیلم‌هایی را که دوربینِ دستیارِ او ضبط کرده بود تماشا می‌کردیم. دراین فیلم‌ها کارل درحالی‌که میکروفونی در دست داشت در وسطِ دیوانه‌خانهٔ کودکانِ گم شده، بازماندگانِ زخمی، جنازه‌ها و ویرانی‌ها، تا زانو توی کثافت بود. داستان با صدای آرامِ او روایت می‌شد. او سال‌ها با سرسختی ترس‌آوری، شخصیّتِ معروفی در اخبارِ تلویزیونی، گزارش زنده از صحنهٔ جنگ‌ها و مصیبت‌ها بود.

هیچ چیز نمی‌توانست او را ازاین کار بازدارد، و من همیشه حیرانِ متانتِ او در برابرِ خطر و رنج بودم، به نظر می‌رسید هیچ چیز نمی‌تواند پای‌مردی او را آشفته سازد یا کُنج‌کاوی او را خراب کند.

به نظر می رسید ترس هیچ‌گاه او را لمس نمی‌کند، اگرچه پیشِ من اعتراف کرده بود که مردِ شجاعی نیست، بل‌که از آن فاصله هم دارد. من باور داشتم که لنزِ دوربین تاثیرِ عجیبی روی او دارد، مثل این است که این لنز او را به زمانِ دیگری منتقل می‌کند که می‌تواند حوادث را بدونِ مشارکتِ فعّال در آن‌ها تماشا کند. وقتی که او را بهتر شناختم، به این درک رسیدم که برای حفظِ خود از احساساتِ خودش به این فاصلهٔ ساختگی تظاهر می کند.

رولف کارل از همان آغاز در داستانِ آزوجنا حضور داشت. او از داوطلبانی که او را پیدا کرده بوند فیلم گرفت، و اوّلین شخصی بود که به او رسید، دوربینِ او روی دختر، روی صورتِ تیره‌ی او، روی چشمان بزرگِ بی‌رمقِ او، روی موهای درهم چسب‌ناکِ او زوم شد. لجن مانند ریگِ روانی در اطرافِ او موج می زد و هر کسی که برای رسیدن به او تلاش می‌کرد، در خطرِ فرورفتن در باتلاق بود. آن‌ها طنابی را به سوی او پرتاب کردند و تا زمانی که فریاد زدند طناب را بگیر، او هیچ تلاشی برای چنگ‌زدن به طناب نکرد، او بعد از شنیدنِ فریادها یک

دست‌اش را از گِل و شُل بیرون آورد و سعی کرد حرکت کند، امّا بلافاصله اندکی عمیق‌تر فرو رفت. رالف کوله‌پشتی و تمامِ تجهیزاتِ خود را زمین گذاشت و درحالی‌که به میکروفونِ دست‌یارش توضیح می‌داد که سرد است و می‌شود بوی گندِ جنازه‌ها را استشمام کرد، به دلِ مُرداب زد.
کارل از دختر پرسید، "اسم‌ات چیه؟" و او اسمِ گُلیِ خود را گفت. رولف کارل رو به او کرد و گفت "تکان نخور آزوجنا" و بدونِ توجه به آن‌چه می‌گفت، فقط برای پرت‌کردنِ حواسّ ِاو به حرف‌زدن با او ادامه داد، درعین حال به آرامی در لجنی که تا کمرِ او می‌رسید، راهِ خود را به پیش باز می‌کرد.
هوای اطراف او تیره‌تر از لجن به نظر می‌رسید. رسیدن به دختر از محلّی که او تلاش می‌کرد غیرممکن بود، از این رو عقب نشینی کرد، دور زد و از جایی که به نظر می‌رسید جای پای محکم‌تری داشته باشد به تلاشِ خود ادامه داد. سرانجام وقتی که به اندازهٔ کافی به او نزدیک شد، طناب را گرفت و آن را زیرِ بازوهای خود بست، طوری‌که آن‌ها می‌توانستند او را بیرون بیاورند. او با همان لبخندی که چشم‌هایش را تاب می‌دهد و او را به پسرِ کوچکی تبدیل می‌کند، به روی دختر لبخند زد، به دختر گفت که همه چیز خوب است، که او حالا پیشِ اوست، که به زودی او را بیرون خواهند کشید. او به دیگران اشاره کرد که طناب را بکشند، اما به محضِ این‌که ریسمان کشیده شد، دختر فریاد کشید. آن‌ها دوباره تلاش کردند، و شانه‌ها و بازوهای او ظاهر شد، اما نمی‌توانستند او را بیش‌تر حرکت دهند، او در تله گیر کرده بود. یکی مطرح کرد که ممکن است پاهای او زیرِ آوارِ فروریختهٔ خانه گیر کرده باشد، اما دختر گفت تنها آوار نیست، بل‌که جسدهای برادران و خواهران‌اش هم که به پاهای او چسبیده اند، او را نگه می‌دارند.
رولف قول داد، "نگران نباش، ما تو را از این‌جا درخواهیم آورد." با وجودِ کیفیّتِ انتقال، من می‌توانستم وقفهٔ صدای او را بشنوم و او را بیش از همیشه دوست بدارم. آزوجنا به او نگاه کرد، امّا چیزی نگفت.

رولف کارل در همان ساعت‌های اولیه تمامِ قوهٔ ابتکارِ خود را برای نجاتِ او صرف کرد. او با تبرها و طناب‌ها رزمید، امّا هر تقلّایی، شکنجه‌ای غیرِ قابلِ تحمّل برای دخترِ زندانی بود. به نظرش رسید از یکی از تبرها به عنوانِ اهرم استفاده کند امّا نتیجه‌ای نگرفت و این فکر را رها کرد. او مدّتی با تعدادی از سربازهایی که با او همکاری می‌کردند حرف زد، اما آن‌ها مجبور بودند آن‌جا را ترک کنند، چون قربانیانِ دیگر بسیاری از آن‌ها کمک می‌خواستند. دختر نمی‌توانست حرکت کند، به سختی نفس می‌کشید، با این که یک آموزهٔ اجدادی به او اجازه می‌داد که تقدیر را بپذیرد، امّا دست از اُمید بر نمی‌داشت. از سوی دیگر، گزارش‌گر مصمّم بود او را از چنگِ مرگ برباید. یکی تایری برای او آورد، و او تایر را مانندِ جلیقهٔ نجاتی زیرِ بازوهایش جا داد، و بعد تخته‌ای نزدیکِ حفره گذاشت تا وزنِ او را نگه دارد و به او اجازه دهد به دختر نزدیک‌تر بماند. چون برداشتنِ کورکورانهٔ سنگ غیرِممکن بود، او یکی دو بار تلاش کرد تا به سوی پای او شیرجه بزند، اما پوشیده از لجن و ریگ، بی نتیجه بیرون آمد. او دریافت که باید پُمپی برای زِه‌کشیِ آب داشته باشد، و درخواستِ یک پمپ را مخابره کرد، امّا در جواب پیغامی دریافت کرد که حمل و نقلِ قابلِ دسترسی وجود ندارد و تا صبح روزِ بعد نمی‌توان پُمپی ارسال کرد.
رولف فریاد زد، "ما نمی‌توانیم این همه مدّت منتظر بمانیم!"، امّا در قلبِ دوزخ کسی برای دل‌سوزی توقّف نمی‌کند. ساعت‌های بیش‌تری باید می‌گذشت تا او بپذیرد که زمان متوقّف شده و واقعیّت به صورتِ جبران‌ناپذیری از شکلِ واقعی خود جدا شده است.

یک پزشکِ ارتش برای آزمایشِ دختر آمد، و ملاحظه کرد که قلبِ او خوب کار می‌کند و اگر هوا خیلی سرد نشود، او می‌تواند شب زنده بماند.
رولف کارل سعی کرد او را دل‌داری دهد، "پایداری کن، آزوجنا، ما فردا پُمپ خواهیم داشت ".
دختر خواهش کرد "مرا تنها مگذار".،
"نه، البته که من تو را ترک نمی‌کنم".
کسی برای او قهوه آورد و او به دختر کمک کرد تا آن‌را جرعه، جرعه بنوشد. مایعِ گرم او را زنده کرد و او حرف زدن دربارهٔ زندگی، خانواده و مدرسهٔ کوچکِ خود را آغاز کرد، او توضیح داد که وضعیّت در آن قطعهٔ کوچک از دنیا قبل از فورانِ آتش‌فشان چگونه بود. او سیزده ساله بود و هرگز از روستای خود خارج نشده بود. رولف کارل، در خوش‌بینیِ نابه‌هنگامی غوطه‌ور شد، مطمئن بود که همه چیز می‌تواند به خوبی پایان پذیرد: پُمپ خواهد رسید، آن‌ها می‌توانند آب را جابه‌جا کنند، تخته سنگ را جابه‌جا کنند، و آزوجنا می‌تواند با هلی‌کوپتر به بیمارستانی که درآن‌جا به سرعت بهبود خواهد یافت منتقل شود و او در آن‌جا به ملاقاتِ او خواهد رفت و هدایایی برای او خواهد برد.
او فکر کرد سنّ او درحالِ حاضر برای بازی با عروسک‌ها خیلی زیاد است، و من نمی‌دانم چه چیزی می‌تواند در این ساعاتِ دشوار خوش‌آیندِ او باشد، شاید لباس. او نتیجه گرفت من دربارهٔ زنان چیزِ زیادی نمی‌دانم، سرش گرم شد، روی این‌که او هم زنان بسیاری را در طولِ عمرِ خود شناخته بود تامّل کرد، امّا هیچ‌کدام از آن زنان این جزئیات را به او یاد نداده بودند. برای آن که زمان بگذرد، او تعریفِ سفرها و ماجراهایش به عنوان یک روزنامه نگارِ مهاجم را برای آزوجنا آغاز کرد، و زمانی که خاطره‌اش به پایان رسید، با خیال‌پردازی چیزهایی را که فکر می‌کرد او را سرگرم می‌کند اختراع کرد. دختر گاهی چُرت می‌زد، امّا او برای این‌که به دختر اطمینان دهد که آن‌جا است و برای غلبه بر تهدیدِ تردید در تاریکی، به حرف‌زدن ادامه می‌داد.
شبی طولانی بود. من از فاصلهٔ چندمایلی، روی صفحهٔ تلویزیون رولف کارل و دختر را تماشا می‌کردم. انتظار در خانه را نمی‌توانستم تحمّل کنم، از این رو به ایستگاهِ تلویزیونِ ملّی رفتم، جایی که من اغلب تمامِ طولِ شب را با رولف که به ویرایشِ برنامه‌ها مشغول بود می‌گذراندم. در آن‌جا من به دنیای او نزدیک بودم، و حدّاقل می‌توانستم حسّی از آن‌چه او در این سه روزِ تعیین‌کننده زندگی کرده بود دریابم. من تمامِ افرادِ مهمِّ شهر، سناتورها، فرماندهانِ نیروهای مسلّح، سفیرِ امریکای شمالی و رئیس شرکت ملّی نفت را دعوت کردم، و از آن‌ها پُمپی برای پاک‌کردن لجن درخواست کردم، امّا تنها وعده‌های مبهم دریافت کردم. من اعلان درخواستِ کمکِ فوری را از رادیو و تلویزیون شروع کردم تا ببینم کسی برای کمک به ما وجود دارد. بینِ فراخوان‌ها من باید به اتاقِ فرمان خبر می‌رفتم تا ماهواره‌هایی را که به صورت دوره‌ای جزئیات جدیدی از فاجعه را منتشر می‌کردند تماشا کنم.

درحالی‌که خبرنگاران صحنه‌هایی را انتخاب می‌کردند که روی گزارشِ خبری بیش‌ترین تاثیر را داشت، من فیلم‌هایی را که گردابِ گِلِ آزوجنا را نشان می‌داد جُست‌وجو می‌کردم. تلویزیون یک فاجعهٔ عظیم را به پلانِ واحدی تقلیل داده بود و روی فاصلهٔ عظیمِ من از رولف کارل تکیه می‌کرد، با این‌حال من در آن‌جا با او بودم.
هر دردِ کودک مرا می آزرد، انگار که این رنج بر او (رولف) وارد می‌شد، من نا امیدی و ناتوانی او را حسّ می‌کردم. با وجود عدمِ امکانِ گفت‌وگو با او، ایده ای فانتزی به ذهن‌ام رسید که اگر تلاش کنم می‌توانم با نیروی ذهنی به او برسم و به این شیوه او را تشویق کنم. من تا زمانی که گیج شوم روی این موضوع —که فعالیتی دیوانه وار و بی‌هوده بود- متمرکز شدم. گاهی می‌توانستم بر غم‌خواری غلبه کنم و دست از گریه‌کردن بردارم، و

گاهی، به اندازه‌ای خشک می‌شدم که انگار با تلسکوپی به نورِ ستاره‌ای یک میلیون سال پیش مُرده، خیره شده ام.

من آن جهنم را در اوّلین پخشِ صبح‌گاهی تماشا کردم، لاشه‌های مردم و حیوانات روی جریانِ آبِ رودخانه‌های جدیدی که از آب شدنِ برف شکل گرفته بودند سرگردان بود. سرِ درختان و برجِ ناقوس یک کلیسا که افرادِ بسیاری در آن‌جا پناه گرفته بودند و منتظرِ تیم‌های نجات بودند، از بالای گِل بیرون آمده بود. صدها سرباز و داوطلب از دفاع غیرِنظامی در جُست‌وجوی بازماندگان به سنگ‌های درهم‌شکسته چنگ می‌زدند، درعین‌حال صف‌های بلندی از اشباحِ زمخت منتظرِ نوبت‌شان برای گرفتنِ فنجانی آش بودند. شبکه‌های رادیویی اعلام می‌کردند که تلفن‌هایشان در اشغالِ زنگِ خانواده‌هایی است که برای نوزادان سرپناه عرضه می‌کنند. آبِ آشامیدنی، همراه با بنزین و غذا کمیاب بود. پزشکان قطعِ اندام‌های بازو و پا را بدونِ بی‌هوشی با اکراه قبول می‌کردند، و درخواست می‌کردند که حداقل سِرم و مُسکّن و آنتی‌بیوتیک برای آن‌ها ارسال کنند، امّا عبور از بسیاری از جاده ها غیرممکن بود و موانعِ بوروکراتیکی که در سرِ راه قرار داشتند بدتر. در راسِ همه، لجنِ آلوده با بدن‌های تجزیه شده، سلامتیِ زندگان را با شیوع بیماری‌های همه‌گیر تهدید می‌کرد.

آزوجنا در داخلِ تایری که بالای سرِ او قرار داده بودند می لرزید. عدمِ تحرّک و تنشی که داشت تا حدّ زیادی او را ضعیف کرده بود، امّا هوشیار بود و هنوز می‌توانست وقتی که میکروفونی به سوی او دراز می‌شد بشنود. لحنِ او فروتنانه بود، انگار برای تمامِ نقزدن‌ها عذرخواهی می‌کرد. ریش رولف کارل بلند شده بود، و دایره‌های سیاهی زیرِ چشماش بود، او در آستانهٔ ازپادرآمدن به نظر می‌رسید. حتّی از آن فاصلهٔ عظیم می‌توانستم کیفیّتِ خستگی او را حسّ کنم، بسیار متفاوت از فرسودگی ماجراهای دیگر بود. او دوربین را کاملا فراموش کرده بود، او دیگر نمی‌توانست از لنزِ دوربین به دختر نگاه کند. تصاویری که ما دریافت می‌کردیم از دستیارِ او نبود، بل‌که تصایرِ گزارش‌گرانِ دیگری بود که به آزوجنا اختصاص داده بودند، مسئولیتِ تجسّمِ وحشت از آن‌چه را که در محلّ رخ داده بود، بر او ارزانی می داشتند.

با اولین نورِ بامداد رولف دوباره تلاش کرد تا موانعی را که دختر را در گور نگه می‌داشتند برطرف کند، امّا او برای این کار فقط دست‌هایش را داشت، به خاطرِ ترس از زخمی‌کردنِ دختر جرات نمی‌کرد از ابزاری استفاده کند. یک فنجان غذای آردِ ذرّت و موزهایی که ارتش توزیع کرده بود را به او خوراند، امّا او بلافاصله آن‌را بالا آورد. پزشکی گفت که او تب دارد، امّا اضافه کرد که نمی‌تواند کارِ زیادی برای او انجام دهد چون آنتی بیوتیک‌ها برای مواردِ قانقاریا ذخیره شده بودند. کشیشی هم که از آن‌جا عبور می‌کرد، با انداختنِ مدالِ مریمِ مقدّس به گردنِ او برای او آرزوی خوش‌بختی کرد. هنگامِ غروب، نم نمِ بارانِ ملایم و پایداری شروع به باریدن کرد.

آزوجنا زمزمه کرد، "آسمان دارد گریه می‌کند." و او هم شروع کرد به گریه کردن.

رولف خواهش کرد،"نگران نباش، تو باید توانایی خودت را حفظ کنی و آرام باشی "

خبرنگاران برای عکس‌گرفتن از آزوجنا برگشتند و همان پرسش‌ها را از او پرسیدند، که او دیگر برای پاسخ دادن تلاشی نکرد. در همان زمان، بیش‌ترِ تیم‌های تلویزیونی و سینمایی با قرقره‌های سیم، نوار، فیلم، ویدیوها، لنزهای دقیق، ضبطِ صوت‌ها، میزهای صدا، چراغ‌ها، صفحه‌های بازتاب‌دهندهٔ نور، موتورهای کمکی، کارتن‌های تجهیزات، متخصّصانِ برق، کارشناسانِ صدا و فیلم‌برداران رسیدند: چهرهٔ آزوجنا در سراسرِ جهان به روی میلیون‌ها صفحهٔ تلویزیون ارسال شده بود. در تمامِ این مدّت، رولف کارل به درخواستِ یک پُمپ ادامه می‌داد. بهبودِ فنّی تجهیزات نتیجه داد، و تلویزیونِ ملّی دریافتِ تصاویر و صداهای روشن‌تر را آغاز کرد، به نظر می‌رسید فاصله به ناگهان فشرده شد، و من این احساس وحشت‌ناک را داشتم که رولف و آزوجنا در کنارم هستند که با

شیشهٔ نفوذناپذیری ازمن جدا شده‌اند. من می‌توانستم رخ دادها را ساعت به ساعت دنبال کنم، و می‌دانستم عشقِ من برای رهاکردنِ دختر از زندان و کمک به او برای تحمّلِ درد هرکاری را انجام می‌دهد، من قطعه‌هایی از آن‌چه را آن دو به یک دیگر می‌گفتند می شنیدم و می‌توانستم بقیه را حدس بزنم، من زمانی که او دعاکردن را به رولف آموخت، و وقتی که رولف با گفتنِ داستان‌هایی که من هزار و یک‌شب زیرِ شبکهٔ پشه بندِ رختخوابِ خودمان تعریف کرده بودم حواسّ او را پرت می‌کرد، حاضر بودم.

وقتی‌که تاریکی روزِ دوّم فرا رسید، رولف تلاش کرد آزوجنا را با آوازهای مردمی قدیمی اتریشی که از مادرش یاد گرفته بود بخواباند، امّا از خواب خیلی فاصله داشت. آن‌ها ، هردو در بی‌حسّی خستگی و گرسنگی و لرزان از سرما، تمامِ شب را به حرف‌زدن گذراندند. آن شب، دریچهٔ پنهان و سرکشی که گذشتهٔ رولف کارل را سال‌ها دربرگرفته بود شروع به بازشدن کرد، و تمامِ سیلی که در عمیق‌ترین و پنهان‌ترین لایه‌های خاطره پنهان شده بود سرریزکرد، و موانعی را که این همه مدّتِ طولانی آگاهی او را بندآورده بود، هموار کرد. او همهٔ آن‌را نمی توانست به آزوجنا بگوید، شاید که آزوجنا نمی‌دانست دنیایی ورای دریا یا زمانی قبل از او وجود داشته است، او قادر به تصوّرِ اروپا در سال‌های جنگ نبود.

از این رو او نه می‌توانست از شکست بگوید، نه از بعدازظهری که روس‌ها آن‌ها را برای دفنِ اجساد زندانیانی که از گرسنگی مرده بودند به اردوگاه بردند. چرا باید برای او توصیف می‌کرد که بدن‌های برهنه مانندِ کوهی از هیزم به چینیِ شکننده می ماندند؟

او چگونه می‌توانست به این کودکِ درحالِ مرگ دربارهٔ کوره‌ها و دارها حرف بزند؟ او به آن شبی که مادرش را برهنه با چکمه‌های قرمزِ نوک تیز درحالِ گریه از تحقیر دیده بود، اشاره‌ای نکرد.

چیزهای بیش‌تری وجود داشت که او نگفت، امّا درآن ساعت‌ها او تمامِ چیزهایی را که مغزِ او تلاش می‌کرد پاک کند، دوباره زندگی کرده بود. آزوجنا ترسِ خود را به او واگذار کرده بود و بعد، بدون آن که بخواهد، رولف را وادار به مقابله با خودش کرده بود.

آن‌جا در آن محلّ ناخوش آیندِ گِل‌آلود، دیگر فرار از خود برای رولف غیرِممکن بود، و آن دهشتِ درونی که به عنوان یک پسر با آن زیسته بود، به ناگهان حمله کرد.

او به سال‌هایی برگشت که هم‌سنّ آزوجنا و جوان‌تر از او بود، و مانند او، خود را در تلهٔ گودالی بدونِ راهِ فرار یافته بود، زنده به گور شدن، سرِ او آشکارا بالای زمین بود، با چشمانِ خود چکمه‌ها و پاهای پدرش را می‌دید که کمربندش را درآورده بود و با صدای هرگز فراموش‌نشدنی یک افعیِ چنبره‌زده برای ضربه‌زدن هوا را شلّاق می‌زد. غمِ دست‌نخورده و جامعی که انگار همیشه در ذهنِ او در حالِ انتظارِ مخفی بود، همهٔ وجودش را فرا گرفت. او بارِ دیگر در گنجه‌ای که پدرش برای تنبیهِ او به خاطرِ بدرفتاری فرضی درِ آن را قفل کرده بود گیرکرده بود، او چهار ساعتِ ابدی را با چشمانِ بسته چمباتمه نشسته بود، نمی‌خواست تاریکی را ببیند، دست‌هایش را روی گوش‌اش گرفته بود، تا تپشِ قلب‌اش را نشنود، مانندِ حیوانی که در گوشه‌ای گیر افتاده باشد، لرزان و به‌هم‌ریخته بود. سرگردان در غبارِ خاطره‌ها خواهرش کاتارینا را یافت، کودکی شیرین و عقب‌افتاده که تمامِ عمرِ خود را به این امید که پدرش ممکن است رسوایی تولّدِ او را فراموش کند، در اختفا گذراند. رولف همراه با کاتارینا زیرِ میزِ نهارخوری خزید، و همراه با او در زیرِ رومیزی بلندِ سفید مخفی شد، دو کودک گوش‌به‌زنگِ ردِّ پاها و صداها برای اوّلین بار یک دیگر را بغل کردند.

بوی کاتارینا با عرقِ خود او، با رایحه‌های پخت و پز، سیر، سوپ، نانِ تازه و بوی غیرمنتظرهٔ خاکِ رُسِ گندیده استشمام می‌شد.

دستِ خواهرش در دستِ او، نفس‌کشیدنِ وحشت‌زدهٔ او، موهای ابریشمی خواهر در برابرِ گونهٔ او، نگاهِ بی‌ریای چشمانِ او. کاتارینا... کاتارینا، مانندِ پرچمی شناور در هوا، پوشیده با رومیزی سفید، که اکنون ملافه‌ای مارپیچ به نظر می‌آمد در مقابلِ او تجسّم یافت، و او سرانجام توانست برای مرگِ او و گناهِ ترکِ او گریه کند. در آن زمان فهمید که تمامِ رفتاری او به عنوان یک گزارش‌گر، تمامِ شاهکارهایی که او را چنین شناخته و مشهور کرده بودند، صرفا تلاشی برای قرارنگرفتن در برابرِ ترس‌های قدیمی او بود، تدبیری برای پناه‌گرفتن پشتِ لنزها برای آزمون آن‌که آیا واقعیّت از آن چشم‌انداز قابلِ تحمّل‌تر است؟

او دست به خطرهای بزرگی زد مانند تمرینِ شجاعت، پرورشِ روزانه برای غلبه بر هیولاهایی که در طولِ شب او را شکنجه می‌دادند. امّا لحظه‌ای که با حقیقت رودررو شد، نتوانست به فرار از گذشته اش ادامه دهد. او آزوجنا بود، او در لجنِ خاکِ رُسی دفن شده بود، وحشتِ او احساسِ فاصله از یک کودکیِ تقریبا فراموش‌شده نبود، پنجه‌ای بود که گلوی او را می‌فشرد. در بارشِ اشک‌هایش مادرش را دید، لباسِ مشکی به تن داشت و کیف بغلی پوست کوروکودیلی‌اش را در آغوش گرفته بود، درست همان طوری که او را آخرین بار در بارانداز دیده بود که برای سوارکردنِ او به قایق برای رفتن به آمریکای جنوبی آمده بود. او برای پاک‌کردن اشک‌های او نیامده بود، بل‌که آمده بود به او بگوید بیلچه‌ای بردار، جنگ تمام شده است و اکنون باید مُرده‌ها را به خاک بسپارند.

وقتی که سپیده سر زد، آزوجنا گفت، "گریه نکن، من به کسی آسیب نمی‌زنم، من خوبم، من برای تو گریه نمی‌کنم ".

رولف کارل خندید، "من برای خودم گریه می‌کنم. به همه جا آسیب می‌زنم".

سوّمین روزِ درّهٔ سیلابی با نورِ رنگ‌پریدهٔ برطرف‌شدنِ ابرهای توفانی آغاز شد. رئیس جمهور با ژاکتِ سفری مناسبِ خود برای تاییدِ آن‌که این بدترین فاجعهٔ کشور است، از منطقه بازدید کرد. کشور در عزاداری بود، کشورهای خواهر پیشنهادِ ارسالِ کمک داده بودند، او دستورِ وضعیّتِ محاصره صادرکرده بود، نیروهای مسلّح باید بی‌رحم می بودند، هرکسی دست به دزدی می‌زد یا مرتکبِ گناه دیگری می‌شد، می‌توانست درجا کشته شود.

او افزود که برداشتنِ تمام جسدها یا شمارشِ هزاران نفری که ناپدید شده‌اند، غیرِممکن است. کلّ درّه باید زمینِ مقدّس اعلام شود، و کشیش‌ها می‌توانند برای برگزاری تشریفاتِ عشاءِ ربانی برای ارواحِ قربانیان به درّه بیایند. او به چادرهای صحرایی ارتش رفت تا با وعده‌های مبهمِ خود جمعیّتِ نجات یافته را تسکین دهد، بعد به بیمارستانِ ترمیم شده رفت تا به دکترها و پرستارانی که از ساعت‌های طولانی اختلال از پا در آمده بودند، کلماتِ تشویق‌آمیز تعارف کند.

بعد رئیس‌جمهور درخواست کرد که او را به دیدنِ آزوجنا، دخترِ کوچکی که تمامِ جهان او را دیده بود ببرند. او با دست یک سیاست‌مدارِ لنگ به آزوجنا دست تکان داد، و میکروفون‌ها صدای احساساتی و لحنِ پدرانهٔ او را زمانی که به آزوجنا می‌گفت "شجاع باش"، به عنوان یک نمونهٔ خادمِ ملّت ضبط کردند. رولف کارل حرفِ او را قطع کرد تا پُمپی تقاضا کند، و رئیس جمهور به او اطمینان داد که او شخصا به موضوع رسیدگی خواهد کرد.

من برای چند ثانیه نگاهِ رولف را که در کنارِ گودالِ گِل زانو زده بود گرفتم. در پخشِ اخبارِ شبانگاه، او هنوز در همان وضعیّت بود، و من مثلِ فال‌گیری که به توپِ کریستال‌اش زُل می زند، به صفحهٔ تلویزیون چشم دوخته بودم، می‌توانم بگویم چیزی به صورتِ بنیادی در او تغییرکرده بود. من به نوعی می‌دانستم که در طیّ شب، دفاعِ او فروپاشیده بود و او تسلیمِ اندوه شده بود، در نهایتِ آسیب‌پذیری بود. دختر قسمتی از وجود او را لمس کرده بود که خودِ او به آن قسمت دسترسی نداشت، قسمتی که او هرگز با من تقسیم نکرده بود. رولف خواسته بود او را دل‌داری دهد، امّا این آزوجنا بود که به او دل‌داری داده بود.

من لحظهٔ منحصر به فردی را که در آن رولف مبارزه را رها کرد و تسلیمِ شکنجهٔ تماشای مرگِ دختر شد، شناختم.
من سه روز و دو شب با آن‌ها بودم، از طرفِ دیگرِ زندگی روی آن‌ها جاسوسی می‌کردم. زمانی که او به رولف گفت که در تمامِ سیزده‌سال عمرِ خود هرگز کسی او را دوست نداشته است و این که ترکِ این جهان بدونِ شناختنِ عشق تاسف‌بار است، درآن جا بودم. رولف به او اطمینان داد که او را بیش‌تر از هرکسی که همیشه می‌توانست دوست داشته باشد دوست دارد، بیش‌تر از مادرش، بیش‌تر از خواهرش، بیش‌تر از تمامِ زنانی که در بغلِ او آرام گرفته بودند، بیش‌تر از آن‌که مرا، همراهِ زندگی‌اش، کسی که می‌توانست همه چیز را فدا کند تا به جای او در تله گرفتار باشد، کسی که می‌توانست زندگی‌اش را با آزوجنا مبادله کند دوست داشت حضور داشتم، و آن لحظه را که به محضِ این‌که خم شد تا پیشانی بی‌نوای او را با یک شیرینی ببوسد، با احساسِ غمی از پای درآمد که نتوانست نامی برای آن پیداکند، تماشا کردم.
من آن لحظه را که آن دو چگونه از نومیدی نجات‌یافته بودند، چگونه از خاکِ رُس رها شده بودند، چگونه به فراتر از کرکس‌ها و هلی‌کوپترها رفته بودند، چگونه با هم بر فرازِ مُردابِ بزرگِ فساد و سوگواری پرواز کرده بودند، و سرانجام، چگونه توانسته بودند مرگ را بپذیرند احساس کردم. رولف کارل در سکوت دعا می‌کرد که او زودتر بمیرد، چون چنین دردی نمی‌تواند قابلِ تحمّل باشد.
آن زمان من پُمپی فراهم کرده بودم و با ژنرالی در تماس بودم که موافقت کرده بود صبحِ روزِ بعد پُمپ با هواپیمای باری ارتش ارسال شود. امّا در شبِ روزِ سوّم، زیرِ تمرکزِ کورکنندهٔ لامپ‌های کوارتز و لنزهای صدها دوربین، آزوجنا تسلیم شد، چشم‌های او را دوستی بست که تا آخر از او حمایت کرده بود. رولف کارل جلیقهٔ نجات را کنار زد، پلک‌های او را بست، چند لحظه او را به سینه اش فشرد، و بعد اجازه داد برود.
او به آرامی شناور شد، گُلی در لجن...

تو با من بازمی‌گردی، امّا همان مرد نیستی. من اغلب تو را به ایستگاهِ تلویزیون همراهی می‌کنم و ما دوباره ویدیوهای آزوجنا را تماشا می‌کنیم، تو تمامِ آن‌ها را در جُست‌وجوی چیزی که می‌توانستی برای نجاتِ او انجام دهی، چیزی که درآن زمان فکرش را نکردی، مشتاقانه بررسی می‌کنی. یا شاید آن فیلم‌ها را انگار برای برهنه‌دیدنِ خودت در برابرِ یک آینه، بررسی می‌کنی. دوربین‌های تو در صندوقی فراموش‌شده خوابیده است، تو نمی‌نویسی یا آواز نمی‌خوانی، ساعت‌های طولانی خیره به کوه ها جلوی پنجره می‌نشینی.
من در کنارِ تو، چشم‌انتظارم تا سفرِ درونی‌ات را کامل کنی، تا زخم‌های قدیمی التیام یابند. می‌دانم وقتی که از این کابوس‌ها بازگردی، دوباره مثلِ گذشته دست در دستِ هم قدم خواهیم زد.

برگردان به فارسی از: ترجمهٔ انگلیسیِ مارگارت سایرز پدِن

بازگشت به فهرست

در جستجو... راهِ دراز ...خانه!

بهروز مطلب زاده

سرگذشت آدمی در راهِ رسیدن به آمال و آرزوهایش، به لانه وخانه و کاشانه‌اش و به اطراق گاه جانش، یعنی جائی‌که او بتواند درآن، آفتاب را مهمان دلش کند و درآینه‌ی نیلگون دریا، نشسته بر قایق آرزو، زلف طلائی خورشید را شانه بزند، سرگذشت بسیارتلخ و دشواری بوده است.

می‌گویند در زمان‌های بسیار دور، یکی ازپاد شاهان خردمند کشورهای خاورزمین، همه بزرگان وخردمندان و اندیشمندان و نویسندگان را گرد آورد و به تاکید ازآنان خواست تا سرگذشت واقعی انسان را بنویسند.

نوشتند در«سی هزارجلد».

دستور داد خلاصه‌اش کنید.

خلاصه‌اش کردند در«سه هزارجلد».

فرمود بازهم خلاصه‌اش کنید.

خلاصه‌اش کردند در«سی صد جلد».

گفت باز هم خلاصه‌اش کنید.

بازخلاصه‌اش کردند در«سی جلد».

فرمود بازهم خلاصه‌اش کنید.

خلاصه‌اش کردند در«سه جلد».

خواست تا بازهم خلاصه‌اش کنند.

خلاصه‌اش کردند درسه جمله : « انسان زاده شد، رنج برد، ومرد!»

و اکنون حکایتِ قصه پُرغصه‌ی ما آدمیان دور از میهن است درراه طولانی و پر از رنج رسیدن به خانه، راهی به درازای سفر زندگی.

زمانی درشهرمحل زندگی ما، یک نمایشگاه نقاشی از زنان پناهنده ازچند کشور، از جمله ایران بر گزار شد. از من نیز خواسته شده بود تا چند دقیقه‌ای درآن‌جا صحبت کنم. نوشته‌ای که در پی می‌آید، متن آن سخنان است

این کره خاکی خانهِ همهِ ما است. باید باشد. زمین، مادر همه‌ی ما است. باید باشد. آغوش مهربان این ز مین به روی همه فرزندانش گشوده است. باید باشد. بشریت یک پیکره است. یک خانواده است. «سعدی» شاعر بزرگ ایران می‌گفت :

بنی آدم اعضاء یک پیکرند،
که درآفرینش زیک گوهرند،
چوعضوی بدرد آورد روزگار،
دگرعضوها را نماند قرار.

آری به راستی چه فرق می‌کند؟ سیاه، سفید، زرد و سرخ. همه اعضاء یک پیکریم. ا ما آرزو و خ یال و واقع یت، همیشه همسایه‌های خوب و مهربانی نیستند. این، آرزوی نیک ما ان سان‌های ن یک ا ندیش ا ست که ج هان را چنین می‌خواهیم. اما دریغ که این پیکره‌ی زخمی، دردمند است، این غم و اندوه جانکاه، حتی چشمان ن قره‌ای ماه وستاره‌های آسمان را به اشک نشانده است.

ظاهرن حق با آن فرزانه بزرگ است که گفت «*درخت تئوری خاکستری است*».

آری اکنون میلیون‌ها نفر ازاعضاء این پیکره انسانی، با نام‌های مختلفی از قبیل "فراری"، "تبعیدی"، "پناهنده"، "آواره"، "بی خانمان"و "بی وطن" درسراسر جهان درجستجوی افق ناپیدای کاشانه‌اند. فرار وگریزی نا خوا سته از زادگاه، ازلانه و کاشانه و خانه. فرار و گریزی، نه به میل و به اشتیاق. فرار از جنگ، جهل، سودجوئی متجاوزان و جنگ افروزان و برای یافتن لانه و خانه و کاشانه ای برای آسودن، دمی به آسودگی نفس کشیدن. برای یافتن خانه امنی که درکنجی از آن بشود به آسودگی سری برشانه‌ای بگذارند و بگریند. درا ین سفردراز و بی پا یان، دراین گریز ناگزیر، در این راه دراز جستجوی خانه، چه جان‌های عزیز و عاشق ب سیاری که با هزار آرزوی بر نیامده، طعمه امواج خروشان دریا ها شدند و یا به ا شکال دی گری جان بر سر ج ستجوی بی سرانجام خود گذاشتند.

اما هنوز راه خانه دراز است و پُر از جوینده.

شاعری سروده بود "*زندگی زیباست ای زیبا پسند- زنده اندیشان به زیبائی رسند*".

به راستی این زنده اندیشان کیانند؟ این زنده اندیشان، که باید زیبائی‌های زندگی را برای دیگران ترسیم کن ند، چه کسانی هستند، جز هنرمندان؟ و در میان این پیکره بزرگ انسانیِ سرگردان درجهان ، انسان‌های زی با بین زیبا اندیشِ هنرمندی، که خود فراز و فرود این سفرِ درازِ جستجوی خانه را تجر به کرده‌ا ند کم نی ستند. ا ین هنرمندان در اصل سفیران زیبا اندیش این کاروان بزرگ انسانی‌اند.

بازگشت به فهرست

اگر کوسه‌ها آدم بودند...

برتولت برشت/ برگردان از آلمانی: فرشاد نوروزی

Wenn die Haifische Menschen wären – 1948

/Bertolt Brecht 1898–1956

Aus dem Deutschen ins Persische übersetzt von Farshad Norouzi

داستان‌کوتاه "*اگر کوسه‌ها آدم بودند*(۱۹۴۸) اثر "*برتولت برشت*" به موضوع جور و ستمِ دولت‌ها بر مردم پرداخته است، و به‌زبانِ داستانی خیالی، نقدی بر نظام‌های سیاسی حاکم بر مردمانِ جهان می‌کند. برشت با انسان‌انگاری کوسه‌ها و روابط‌شان با ماهی‌های کوچک در تمثیلِ مردم این هدف را پی می‌گیرد. این تمثیل در سراسرِ متن پی گرفته می‌شود؛ دخترک که از آقای ک. می‌پرسد: "اگر کوسه‌ها آدم بودند، آن‌وقت با ماهی‌های کوچک مهربان‌تر بودند؟"، پارهٔ اوّلِ این سوال بارها در طولِ متن تکرار می‌شود و پاسخ‌های آقای ک. با آن شروع می‌شوند؛ از زوایای مختلف رفتارهای اجتماعی کوسه‌ها را در خویی انسانی توصیف می‌کند. همان‌طور که دولت‌ها و مردم در جوامع به دو طبقه تقسیم می‌شوند، نحوهٔ زندگی و مرگِ کوسه‌ها با ماهی‌های کوچک یک‌سان نیست و هیچ‌وقت حتّی در ذهنِ ماهی‌های کوچک نباید این نگرش به‌وجود آید که آن‌ها خود را با کوسه‌ها مقایسه کنند. مطمئناً ماهی‌های کوچک قادر به دفاع از خود در برابرِ کوسه‌ها نیستند و تنها چیزی که می‌تواند در روابطِ آن‌ها تغییر ایجاد کند، اتّحاد و همدلی میانِ ماهی‌هاست، چیزی که کوسه‌ها از آن واهمه دارند-پس کوسه‌ها از میانِ خودِ ماهی‌ها، عدّه‌ای را مأمور به مراقبت می‌کنند و ماهی‌ها را از دانستنِ هرگونه عقیدهٔ معاندِ خواستِ کوسه‌ها منع می‌کنند و درعوض به آن‌ها وعدهٔ زندگی بهتر می‌دهند و این مراحلِ مطیع‌سازی از طریقِ نظام‌های آموزشی از جمله مدرسه انجام می‌پذیرد. کوسه‌ها برای رضایت‌مند نگاه داشتنِ ماهی‌های کوچک بر چهرهٔ حقیقیِ خود نقاب می‌زنند و رفتارهایی ازخود نشان می‌دهند که ماهی‌های کوچک را باورمندِ خود سازند. به ماهی‌ها رسیدگی می‌کنند و جشن‌هایی برای خوشحال بودنِ ماهی‌ها برگزار می‌کنند چراکه: "ماهی‌های شادمان از ماهی‌های افسرده لذیذتر هستند". در دنیای آن‌ها هنر، دین و موسیقی نیز وجود دارد، امّا فرهنگ، ابزاری دیگر برای اقناعِ ماهی‌ها به خواستِ کوسه‌هاست. ماهی‌های کوچک در مدرسه یاد می‌گیرند که نباید به هیچ گرایشِ پَست، اعم از ماتریالیستی یا مارکسیستی و خودپرستانه روی آورند و اگر در میان دیگر ماهی‌ها چنین چیزی مشاهده کردند، فوراً باید آن‌را گزارش دهند. کوسه‌ها امکاناتِ رشدِ ماهی‌های

کوچک را فراهم می‌آورند تا آن‌ها را برای اهدافِ والاتری آماده و پَروارکنند، آنها ماهی‌ها و زخم‌هایشان را درمان می‌کنند تا مبادا پیش‌از موعدی که خود می‌خواهند آنها بمیرند، ماهی‌ها نباید حتّی به نظام شکّ کنند؛ خطوطِ تفکرِّ کاپیتالیستی در متن هویدا هستند. ماهی‌های کوچک می‌آموزند که میانِ آنها و دیگر ماهی‌های کوسه‌های دیگر تفاوت وجود دارد. آنها نژادپرستی می‌آموزند و برای تصرّف‌گری‌های سیری‌ناپذیرِ کوسه‌ها می‌جنگند، آن‌ها هم‌نوعان خود را می‌درّند تا کوسه‌ها به هدفِ خود دست‌یابند. این متن، آمیزشِ ناسیونال سوسیالیسم و کاپیتالیسم را به خوبی به نمایش می‌گذارد.

متنِ داستان

دخترک خانمِ میهمان‌دارِ کافه از آقای ک. پرسید:

"اگر کوسه‌ها آدم بودند، آن‌وقت با ماهی‌های کوچک مهربان‌تر می شدند؟"

آقای ک. پاسخ داد:

"معلوم است که مهربان‌تر می‌شدند، اگر کوسه‌ها آدم بودند، برای ماهی‌های کوچک جعبه‌هایی بزرگ در دریا می‌ساختند و در آن‌ها تمامی غذاها از گیاهان گرفته تا غذای مخصوص حیوانات را برای ماهی‌های کوچک مهیّا می‌کردند؛ دائم نگران و مراقب بودند که آبِ داخلِ جعبه‌ها تازه باشد و به تمامی مسائلِ بهداشتی مربوط به جعبه نیز رسیدگی می کردند. مثلاً اگر ماهی کوچکی باله اش زخمی می شد، فوراً زخمش را نوار می بستند تا مبادا مرگ‌اش پیش‌از زمانی باشد که کوسه ها می خواستند. برای آن‌که ماهی‌های کوچک افسرده و ناراحت نباشند، گاه و بی‌گاه جشن‌های دریایی برپا می‌کردند؛ چون ماهی‌های کوچکِ شاداب از ماهی‌های افسرده خوش‌مزّه‌تر هستند.

البته در این جعبه‌های بزرگ مدرسه‌هایی هم می‌ساختند. در این مدرسه‌ها به ماهی‌های کوچک آموزش داده می‌شد که چگونه در دهانِ کوسه‌ها شنا کنند. ماهی‌های کوچک به جغرافیا نیز نیاز داشتند، تا بتوانند کوسه‌های

بزرگ و تنبل را در هر جا که لمیده اند، پیدا کنند. البته از هر چیز مهم‌تر مسئله آموزشِ اخلاقی ماهی‌های کوچک بود. آنها باید می‌آموختند که زیباترین و بزرگ‌ترین لحظه برای یک ماهیِ کوچک، زمانی‌است که با شادمانی خود را قربانی می‌کند؛ همهٔ آن‌ها باید به کوسه‌ها ایمان داشته باشند، به خصوص به این وعدهٔ کوسه‌ها که آینده‌ای زیبا در انتظارِ ماهی‌های کوچک است. به ماهی‌های کوچک یاد می‌دادند این آیندهٔ روشن و زیبا تنها وقتی محقّق می شود که آنها اطاعت و فرمانبُرداری را یاد بگیرند.

پیش از هرچیز باید می‌آموختند که از هر گرایشِ پست، خواه ماتریالیستی و مارکسیستی و خواه خودپرستانه دوری کنند. و اگر نشانه‌ای از این گرایشات را در کسی دیدند، فوراً آن را به کوسه‌ها خبر دهند. اگر کوسه‌ها آدم بودند، طبیعی بود که با یک‌دیگر بر سرِ جعبه‌های ماهی‌های هم‌دیگر و ماهی‌های کوچکِ خارجی جنگ به‌راه می‌اندختند و ماهی‌های کوچکی که مالک‌شان بودند برایشان می‌جنگیدند. کوسه ها به ماهی‌های کوچک می‌آموختند که میانِ آن‌ها و دیگر ماهی‌های کوسه‌های دیگر تفاوت زیادی وجود دارد. ماهی‌های کوچک می کوشیدند به دیگران بفهمانند که هرچند به ظاهر بی‌زبان‌اند، امّا سکوت‌شان به زبان‌های کاملاً گوناگون است و به همین دلیل، این‌که بتوانند یک‌دیگر را درک کنند، نشدنی و محال است. هرکدام از ماهی‌های کوچک که دسته‌ای از ماهی‌های دشمن را که به زبانِ دیگری ساکت بودند را از میان می برد، مدالِ کوچکی از جنسِ جُلبَک به بدنش می‌زدند و به او لقبِ قهرمان می دادند.

اگر کوسه‌ها آدم بودند، طبیعی بود که در میان‌شان "هنر" نیز وجود می‌داشت. تابلوهایی زیبا از دندان‌های کوسه‌ها در رنگ‌هایی پُرشکوه ترسیم می‌کردند، دهان‌شان را هم‌چون باغ‌هایی بِکر نشان می‌دادند که ماهی‌های کوچک در آن می‌توانستند بسیار خوش بگذرانند. تئاترهای کفِ دریا نمایش می‌دادند که چطور ماهی‌های کوچک با وجدِ تمام، قهرمانانه به‌سوی آرواره‌های کوسه‌ها شنا می‌کنند و موسیقی نیز به حدّی زیبا بود که ماهی‌های کوچک در آوای آن فرو می‌رفتند و جلوی ارکسترِ کوچک، شیدا و غرق در خیالاتِ مَستانه به سوی دهانِ کوسه‌ها شنا می‌کردند.

اگر کوسه‌ها آدم بودند، در میان‌شان "مذهب" هم وجود می‌داشت، کوسه‌ها به ماهی‌های کوچک می‌آموختند که زندگیِ حقیقی آن‌ها تازه در شکمِ کوسه‌ها آغاز می شود. درضمن اگر کوسه‌ها آدم بودند، مثل الان، این موضوع که تمامی ماهی‌های کوچک با هم برابرند برای همیشه پایان می‌یافت. برخی از ماهی‌ها سِمَت‌هایی بدست می آوردند و بالاتر از دیگران قرار می‌گرفتند. برخی از ماهی‌های بزرگ‌تر حتّی اجازه داشتند که ماهی‌های کوچک‌تر را بدرّند. این عمل تنها برای کوسه‌ها لذّت‌بخش است چراکه پس‌از آن همواره لقمه‌های بزرگ‌تری برای دریدن گیرشان می‌آمد. ماهی‌های بزرگ‌تری که درجعبه‌ها صاحبِ سِمَت بودند، وظیفهٔ برقراری نظم در میان ماهی‌های کوچک را بر عهده داشتند، آنها با نقش‌هایی چون معلّم، نگهبان، مهندس و... برای تحقّقِ این امر در جعبه‌ها تلاش می‌کردند. وخلاصه در دریا "فرهنگ" بوجود نمی‌آمد، مگر این‌که کوسه‌ها آدم می شدند.

برگرفته از: تارنگاشتِ نویسنده

بازگشت به فهرست

سه‌چرخه

سعیده منتظری

تقدیم به کوشندگان و حامیان کودکان کار

خسته و کوفته رسیدم خانه. سرم توپِ بسکتبال پُرباد و سنگینی بود. به خاطر یک کارِ اداری پنج‌دقیقه‌ای ساعت‌ها پلّه‌های اداره را بالاوُپایین رفته بودم، برای گرفتن امضاهایی پای نامه اداری. امضاهایی بی‌اثر، امّا ظاهرا مهمّی که فقط برای سرگرم‌کردنِ مردم و نمایشِ بوروکراسی بی‌حدّ وُ حصرِ اداری باید پای نامه زده می‌شد. یک قرصِ آرام‌بخش خوردم و روی کاناپهٔ مبلِ هال دراز کشیدم. صدای تیک‌تاکِ ساعت با ضربانِ قلبام همراه شده بود. زمان با ریتمِ همیشگی خود به پیش می‌رفت. به ساعت نگاه کردم تا این زمانِ پیش‌رونده را در لحظه‌ی نگاهِ خود به ساعت ببینم که کجا ایستاده است: ۱۲ و ۶ دقیقه و ... ثانیه را نمی‌توانم بگویم چون تا بخواهم ثانیه را ببینم که کجاست، عقربهٔ ثانیه‌شمار به ثانیهٔ بعد رسیده بود.

در همان مدّتِ کوتاه صبح تا ظهری که به دنبالِ کارهای اداری بودم، حسابی خسته و فرسوده شده بودم. به قول قدیمی‌ها کارهای اداری نیاز به کفشِ آهنین دارد. حوصلهٔ درست کردن ناهار نداشتم . گفتم غذای حاضری می‌خوریم. سعی کردم تا آمدن همسر و دختر به خانه استراحت کنم تا سنگینی و سردردم بهتر شود. همان‌طور که روی کاناپه دراز کشیده بودم و چشمان‌ام را بسته بودم، ناگهان با سروُصدای بچه‌های داخلِ کوچه ازجا پریدم. مغزم داشت از کاسهٔ سرم بیرون می‌ریخت. سرم این بار توپِ پُربادِ درحال انفجاری بود. دست وُ پایم شروع کرد به لرزیدن. آخر این چه سر و صدایی بود؟ آن‌هم در این وقتِ روز که هنوز تا تعطیلی مدارس نیم‌ساعتی باقی بود. تا آن روز سابقه نداشت در یک روز زمستانی ساعت ۱۲ظهر، آن‌هم در کوچهٔ ما چنین سر و صدایی شنیده شود. خیلی اعصاب‌ام به‌هم ریخت. گویا بچه‌های بیچاره از قصد سر و صدا می‌کردند. آن‌قدر حال‌ام بد بود که در یک لحظه به غیر از خوب‌شدنِ خودم به هیچ چیزِ دیگری فکر نکردم و با همان عصبانیّت شال و کلاه کردم و به قصد توبیخِ بچه‌ها از خونه بیرون زدم.

به محضِ خارج‌شدن از خانه با صحنه‌ای روبرو شدم که خشک‌ام زد. از خودم خجالت کشیدم به خاطرِ خودخواهی خودم. چند کودکِ کار سه‌چرخهٔ کهنهٔ زِهوار دررفته‌ای را از کوچه پیدا کرده بودند. بچه‌ها با هیاهو روی سه‌چرخهٔ بسیار کوچکی که حتّی به زور می‌توانستند توی آن جای بگیرند درحالِ سواری بودند و صدای شادی‌شان از بازی با این سه‌چرخه فضای کوچه را پُر کرده بود. این کودکان با پیداکردنِ سه‌چرخه به یادشان

افتاده بود که آن‌ها هم مانند میلیون‌ها کودک این دنیا هنوز یک "کودک" هستند و نیاز به بازی دارند و یک لحظه وقت را برای شادی و تفریح غنیمت شُمرده بودند.
یکی از آن‌ها به پسری که سه‌چرخه را می‌راند نهیب زد "تورو خدا مواظب باش نشکنه من هنوز سوار نشدم!" و به دنبال سه‌چرخه می دوید. دیگری داد می‌زد "بسه دیگه نوبتِ منه!"
من هاج و واج با دهانی نیمه باز غرقِ تماشای بازی و شادی این کودکان شدم. درآن لحظه بر سرِ جای خود میخ‌کوب شده بودم. مثل انسان‌های مسخ‌شده در تسخیرِ بازی کودکانهٔ آن‌ها بودم. افکارم به‌شدّت به‌هم ریخته بود. اعصاب‌ام از این‌که می‌خواستم این کودکان را به دلیل بازی و شادی‌شان بازخواست کنم، خیلی خورد بود. پایِ رفتن نداشتم. می خواستم بمانم و در شادی آن‌ها شریک باشم تا هیچ زمانی دیگر از صدای هیاهوی بچه‌ها که مانند ناقوسِ زندگی می‌مانند عصبانی نشوم. در افکارِ خود فرورفته بودم و به کوچه زُل زده بودم و با خود کلنجار می‌رفتم که صدای کودکانه‌ای مرا به خود آورد.
"خاله خاله! بطری، کارتون خالی، چیزی نداری به من بدی"
ناگهان تن‌ام لرزید، اشک از چشمان‌ام جاری شد. پسرک با چشمانی درشت و برّاق، با تعجّب به من زُل زده بود گویی می‌خواهد با همان صدای کودکانه‌اش از من بپرسد که "خاله چرا گریه می‌کنی، این من‌ام که برای بختِ بدم باید گریه کنم امّا می‌بینی که نه تنها که گریه نمی‌کنم بل‌که استوار به زندگی با تمامِ ناملایمت‌هایی که برای من داشته ادامه می‌دهم"
افکارم را جمع کردم. بغضم را در گلو مخفی کردم و در جوابِ کودک گفتم: "یک لحظه صبر کن بروم خانه ببینم."
به خانه آمدم یک راست به آشپزخانه رفتم. از زیرِ ظرف‌شویی کیسه‌ای که برای بازیافتی‌ها قرار داده بودم و کمی از نیمه پُرتر شده بود را برداشتم و دوباره از خانه بیرون رفتم. کیسه را به دستِ کودکی که به انتظارِ من با پایمردی ایستاده بود دادم. چشمانِ برّاقِ کودکِ کار این بار نورباران شد. لبخندِ شادی حتی شادتر از زمانی که با سه‌چرخه بازی می‌کرد روی لبانِ ترک‌خورده از سرمایش نقش بست. او با همان برقِ نگاه‌اش در چشمان‌ام خیره شد و با لحنِ کودکانه‌اش گفت "خاله خیلی ممنون."
قلب‌ام هزار تکّه شد. پسرک بزرگ‌مردِ کوچک، غمِ نان‌اش از غمِ کودکی‌اش و شادی نان درآوردن‌اش، از شادی بازیِ کودکانه‌اش بزرگ‌تربود . بازی با سه‌چرخه تمام شده بود. بچه‌ها سه‌چرخه و خِرت و پِرت‌هایی را که پیدا کرده بودند روی دوش‌شان انداختند و کوچه را در سکوتِ همیشگی خود تنها گذاشتند و رفتند. من نیز که سردردم نه به خاطرِ خستگی روز، بل‌که این بار به خاطرِ صحنه‌های آن روز هم‌چنان آزارم می‌داد، به خانه برگشتم تا به زندگی روزمرّهٔ خود ادامه دهم!

بهمن ۱۴۰۱

هیچ‌گاه مترجم را تحقیر مکن، چه او نامه‌رسانِ تمدّنِ بشریّت است.

الکساندر پوشکین

بازگشت به فهرست

شناختن

ویکتور لاواله/ برگردان: م.رامون

پیداکردن یک آپارتمان خوب در شهر نیویورک آسان نیست، حالا تصورکنید پیدا کردن یک ساختمان خوب را. این داستانی درباره ساختمان خریدن من نیست، نه. من البته درباره مردم صحبت می‌کنم. من آپارتمان خوب، و ساختمان بزرگی را در ارتفاعات واشنگتن پیدا کردم. ساختمانی ۶ طبقه در کنج خیابان ۱۸۰ ام و خیابان فورت واشنگتن. آپارتمانی یک خوابه، که برای من کافی بود. من در دسامبر ۲۰۱۹ به آن جا اسباب کشی کردم. شاید الان می‌دانید که این داستان کجا اتفاق می‌افتد. ویروس شایع شده بود و در طی ۴ ماه نیمی از ساختمان خالی شده بود. برخی از همسایه‌های من به خانه‌های دوم فرارکرده بودند یا درخارج از شهر با والدینشان می ماندند، دیگران، افرادپیرتر، و افراد فقیرتر، در بیمارستانی که ۱۲ بلوک از ساختمان ما فاصله داشت از چشم‌ها دور شده بودند. من به ساختمان پرجمعیتی نقل مکان کرده بودم و الان یک باره در ساختمانی که ازجمعیت خالی شده بود زندگی می‌کردم.

و همان زمان میرتا را دیدم.

ما در سرسرا منتظر آسانسور بودیم. این درست هم زمان بود باآغاز قرنطینه. او پرسید،" آیا به زندگی‌های گذشته باورداری؟" من اما چیزی نگفتم. این چیزی نگفتم به معنی جواب ندادم نیست. درحالی که سرم پایین بود خنده کوتاهی کردم. من جسور نیستم، اما به صورت غریبی خجالتی هستم. وضعیتی که ، حتی در زمان بیماری همه گیرهم برطرف نمی‌شود. من زنی سیاه پوستم، و مردم وقتی می فهمند که بعضی ازما هم می‌توانند دل آزار باشند حیرت می‌کنند.

میرتا ادامه داد،" کس دیگری این جا نیست، پس مجبورم باتو صحبت کنم." لحن صدایش ترکیبی از امر و نوعی شوخی بود. آسانسور که رسید، من به او نگاه کردم، و همان زمان بود که کفش‌هایش را دیدم. آکسفورد نوک تیز سیاه و سفید، که قسمت سفیدش طوری نقاشی شد بود که مانند کلیدهای پیانو به نظرمی‌رسید. با

وجود قرنطینه، میرتا زحمت راه رفتن با یک جفت کفش به آن زیبایی را پذیرفته بود. من از سوپرمارکت برمی گشتم و دمپایی‌های قدیمی کهنه خود را پوشیده بودم.

من درآسانسوررا بازکردم وسرانجام به صورتش نگاه کردم.

میرتا به لحنی که انگار می خواست پرنده ای خجالتی را اهلی کند گفت ، "دلخورت کردم".

میرتا شاید ۲۰ سال از من مسن تربود. من همان ماهی که به ساختمان اسباب کشی کردم چهل ساله شده بودم. پدر و مادرم از پیتسبورگ زنگ زدند که "تولد مبارک" بگویند.

با وجود اخبارویروس، آن‌ها ازمن نخواستند که به خانه برگردم. و من هم درخواست نکردم. وقتی باهمیم، آن‌ها سوال‌هایی درباره زندگی وبرنامه‌های من می‌پرسند، که دوباره مرا به نوجوان بدخُلقی تبدیل می‌کند. پدرم بسته‌ای ازلوازم ضروری را برای من سفارش داده بود، و آن‌ها را فرستاده بود. این نشان می‌دهد که پدرم همیشه مرا چگونه دوست داشته است – مطمئن شدن ازاین‌که من به خوبی تامین هستم.

میرتا داخل آسانسورگفت، " من سعی کردم کاغذ توالت بخرم. اما مردم وحشت زده‌اند، برای همین گیرم نیامد. مردم فکرمی‌کنند تهِ تمیز آن‌ها را ازشر ویروس نجات می‌دهد؟"

میرتا به من نگاه کرد، آسانسور به طبقه چهارم رسید. او خارج شد و در آسانسور را نگه داشت.

" تو به شوخی‌های من نمی‌خندی، و حتی اسمت را هم به من نگفتی؟"

من درجا خندیدم چون به یک بازی تبدیل شده بود.

گفت،" پس یک رقابت. دوباره می بینمت"، با اشاره به راهرو گفت،" من در شماره ۴۱ هستم."

اجازه داد در آسانسوربسته شود، و من راهی طبقه ششم شدم، چیزهایی را که خریده بودم بازکردم. در آن موقع هنوزفکرمی‌کردم ویروس ممکن است تا آوریل تمام شود. این فکرالان خنده دار است. رفتم داخل حمام. یکی از چیزهایی که پدرم فرستاده بود ۳۲ حلقه کاغذ توالت بود. من به طبقه چهارم برگشتم و سه حلقه را جلوی در خانه میرتا گذاشتم.

یک ماه بعد، من به "دورکاری"" خود عادت کرده بودم ، دریچه صفحه‌ها –کله‌های کوچک همه ما- مانند اداره دایری که زمانی در آن جا کار می‌کردیم به نظر می‌رسید، من شاید با همکارم در باره این که الان کاربیشتری ازآن چه انجام می‌دادم انجام می دهم صحبت می‌کردم. وقتی زنگ در به صدا درآمد، فرصتی پیداکردم که از لپ تاپم دور شوم. شاید میرتا است. من یک جفت دمپایی سگک دار به پاکردم، آن‌ها هم کهنه بودند، اما بهتر از دمپایی‌های بودند که دفعه پیش مرا با آن‌ها دیده بود. اما میرتا نبود.

عالی شد، آندرس بود. حدود ۶۰ساله، زاده پورتوریکو، اوخال کوبی پلنگی را روی بدنش داشت که به سوی گردن او سینه خیز کرده بود.

گفت،" هنوز اینجایی"

صدای او از پشت ماسک آبی خوشایند به نظر می‌رسید.

"جای دیگری برای رفتن نیست."

او سری تکان داد و خرناسی کشید، ترکیبی بین خنده و سرفه. " شهرداری به من می گوید من باید هرروز همه آپارتمان‌ها را بررسی کنم."

او کیفی را حمل می‌کرد که مانند کیسه مارهای فلزی تق و تق می‌کرد. وقتی نگاه کردم، او کیف را کشید و بازکرد: قوطی‌های نقره‌ای افشانه‌ی رنگ.

" من اگر پاسخی نگیرم، باید از این استفاده کنم."
آندرس کنار رفت. ته راهرو، آپارتمان ۶۶ درسبز با یک "V " نقره ای بزرگ خیلی تازه ای که هنوز ازآن رنگ چکه می کرد از ریخت افتاده بود.
" "V" برای ویروس؟"
ابروهای آندرس بالا و پایین رفت.
گفت ،" برای خالی"(Vacant)
" فکر می کنم راه خوبی برای مطرح کردن خالی بودن آپارتمان است." ساکت ایستاده بودیم، او در راهرو و من در آپارتمان. متوجه شدم که موقع جواب دادن ماسک به صورتم نزده‌ام، موقع صحبت دهانم را پوشاندم.
پرسیدم،" شهرداری شما را وادار به این کارمی کند؟"
آندرس گفت،" دربعضی محله‌ها، برونکس، کوئینز، هارلم . ومحله ما. نقاط آلوده." یکی از قوطی‌ها را بیرون آورد و تکان داد. ساچمه داخل قوطی به صدا درآمد و داخل قوطی به هم خورد. گفت، " فردا درخواهم زد، اگر جواب ندهی، من کلیدها را برمی‌دارم."
من رفتن او را تماشا کردم.
فریاد زدم ،" چند نفر ساختمان را ترک کرده‌اند؟"
او به پله ها رسیده بود، شروع کرد پایین رفتن. اگر پاسخی هم داد، نشنیدم. داخل راهرو قدم زدم. در طبقه من ۶ آپارتمان بود. پنج در به کلمه "V" آراسته شده بودند. کسی غیرازمن این‌جا نیست.
شما فکرمی کنید من باید مستقیما به محل میرتا می رفتم ، اما از دست دادن شغلم را نمی توانم تحمل کنم. صاحبخانه کلمه ای درباره بخشش اجاره نگفته است. من پیش کامپیوترم برگشتم، و تا پایان روزکارکردم. وقتی که دیدم آپارتمان ۴۱ نقاشی نشده است خیلی احساس راحتی کردم. من تا زمانی که میرتا در را بازکند در زدم. او ماسک به صورت داشت، مثل الان من، اما می‌توانم بگویم داشت می‌خندید. او سرتاپای مرا براندازکرد.
گفت،" این کفش‌ها روزهای بهتری هم دیده‌اند." ومن آن‌چنان با شادمانی خندیدم که حتی به شدت احساس خجالت کردم.
میرتا و من با هم به سوپرمارکت می‌رفتیم. دوبار درهفته به فروشگاه. ما شانه به شانه‌ی هم، با فاصله یک دست ازهم قدم می زدیم، و وقتی‌که از مسیرها با دیگران عبور می‌کردیم، ما پشت سرهم راه می‌رفتیم. میرتا، خواه من درجلو یا عقب او بودم یک ریز حرف می‌زد. من افرادی را می‌شناسم که مردم حراف را مورد انتقاد قرار می‌دهند، اما حرافی او برای من مانند بارانی تازه کننده بود.
او ازکوبا به نیویورک آمده بود. دراین بین در کی وست فلوریدا هم توقف کوتاهی کرده بود. او از کف تا سقف بیش از ۴۰ سال را در منهتن زندگی کرده بود. پیانو می‌نواخت و پروچین۱۹ را به ستاره تبدیل کرده بود، با چوچو والدز۲۰ نمایش داده بود. و اکنون در آپارتمان خود با ساعتی ۳۵ دلار به کودکان درس می‌دهد. یا حداقل تا زمانی که ویروس آمدن آن‌ها را ناامن کرد این کار را انجام می‌داد. هر زمان که صحبت می‌کردیم اومی‌گفت، آن‌ها را از دست دادم، همان طور که چهارهفته شد شش هفته، وشش هفته شد ۱۲. او هر وقت که دانش آموزان و والدین آن‌هارا دوباره می‌دید خوشحال می‌شد.

[19] - پیانیست و خواننده جاز کوبایی (۱۹۷۷-۱۹۱۳) او تاثیر زیادی روی موسقی مردمی کوبا داشت.
[20] - پیانیست و آهنگسازکوبایی(متولد۱۹۴۱)

من پیشنهادکردم درس پیانو از راه دور برگزارکند. از حساب اینترنتی محل کارم برای راه اندازی جلسه‌های چت مجانی استفاده کردم. اما این کار سه ماه ادامه داشت و میرتا راه‌های سرخوشی خود را از دست داده بود. او گفت،" صفحه‌ها به من این توهم را می‌دهند که ما هنوز در ارتباطیم. اما این حقیقت ندارد. کسانی که می توانستند بروند رفتند. بقیه‌ی ما چی؟ ما را ترک کرده‌اند."

از آسانسور دورشد.

"چرا تظاهرکنیم؟"

مرا ترساند. می‌توانم اکنون آن لحظه را ببینم. اما به خودم گفتم من باید خودم را مشغول تر کنم. انگارکه تغییر محل داده‌ام. اما من ازاو فرارمی‌کردم. همگی درلبه‌ی یاس زندگی می‌کنیم، از این رو بود که گفت- "ما را ترک کرده‌اند، چرا تظاهرکنیم؟"

چنین به نظر می‌رسید که او ازته آن گودال سخن می‌گفت. جایی که من اغلب به اندازه کافی خودم را درحال لغزیدن به داخل آن می‌یابم. از این رو تنهایی رفتم فروشگاه، و تا زمانی که آسانسور از طبقه چهارم گذشت نفسم را درسینه حبس کردم.

با این حال آندرس به کارش ادامه می‌داد. من او را نمی دیدم. او هر روز صبح در می‌زد، و من از طرف دیگر جواب می دادم. اما آثار کار او را می‌دیدم. سه آپارتمان در طبقه‌ی اول درعرض یک هفته با کلمه ’’V‘‘ نشان‌دار شده بودند. دفعه بعد که رفتم فروشگاه، سه تای دیگر هم نقاشی شده بودند. چهار آپارتمان در طبقه دوم. پنج آپارتمان در طبقه سوم.

یک بعد از ظهری شنیدم دری را در طبقه چهارم می‌کوبید. اسمی را فریاد می‌زد که من به سختی از پشت ماسکی که پوزه اورا می‌پوشاند می‌شنیدم. من ازخانه بیرون آمدم و رفتم پایین . آندرس در جلو در شماره ۴۱ چروکیده به نظر می‌رسید. او با ناامیدی در می‌زد.

دوباره داد زد" میرتا!"

وقتی رسیدم تعجب کرد. چشمانش سرخ بود. انگشتان دست راستش کاملا نقره‌ای بودند، این رنگ ابدی به نظر می‌رسید. اگرمی‌توانست نقش اسپری را بشوید من خوشحال می شدم. اما اگر این کارهرگز تمام نشود چه طوری می‌تواند دستش رابشوید؟

گفت، " من کلیدهایم را جاگذاشته‌ام . باید آن‌ها را بیاورم."

گفتم، " من این‌جا می‌مانم."

او به سرعت از پله‌ها پایین رفت. من کنار درایستادم، زحمت در زدن را به خودم ندادم. اگرآن لگد زدن او را بیدارنکرد، من چه می‌توانم بکنم؟

" آیا او رفت؟"

من تقریبا فرو ریختم.

" میرتا، با او دعوا می‌کردی؟"

ازپشت در گفت ،"نه، اما منتظر او نبودم. من منتظر تو بودم."

من طوری که سرم هم سطح صدای او باشد نشستم. من نفس نفس زدن او را می شنیدم.

او عاقبت ازپشت درگفت،" مدتیه این طوری شدم"

من یک طرف سرم را به در سرد چسباندم. "متاسفم."

او بینی اش را بالا کشید. " حتی زنانی مثل ما هم از زنانی مثل ما می ترسند."
ماسکم را پایین کشیدم، انگار بازکردن راهی بود برای آن چه واقعا لازم بود بگویم. اما هنوز کلمات را پیدا نکرده بودم.
اوگفت،" آیا به زندگی‌های گذشته باورداری؟"
"این اولین چیزی است که همیشه ازمن پرسیدی."
" وقتی پای آسانسور دیدمت، می‌دانستم قبلا هم دیگر را دیده ایم. تشخیص دادم. مثل دیدن یکی از اعضای خانواده."
آسانسور رسید. آندرس خارج شد. من ماسکم را بالا کشیدم و روی پایم ایستادم. آندرس قفل در را بازکرد.
گفتم،" مواظب باش، او درست پشت دراست."
اما وقتی هل داد تا در باز شود، راهرو خالی بود.
آندرس او را در رختخوابش یافت. مرده. آندرس درحالی که کیفی را حمل می‌کرد آمد بیرون، اسم من روی کیف نوشته شده بود. کفش‌های سفید و سیاه او داخل کیف بودند. یادداشتی در کفش پای چپ بود . وقتی دوباره مرا دیدی این‌ها را به من پس بده.
من مجبورم یک جفت جوراب اضافی بپوشم تاکفش‌ها اندازه پایم بشود. اما هرجا که می‌روم آن‌ها را می‌پوشم.

سرچشمه متن انگلیسی:

https://www.nytimes.com/interactive/2020/07/07/magazine/victor-lavalle-short-story.html

بازگشت به فهرست

حرف‌های همسایه(۲)

نیما یوشیج

چه بسیار آدم‌های ناشی که ماله به دست راه می‌روند، امّا بنّا نیستند...

ارژنگ: درشمارهٔ پیشین به بهانهٔ ۱۳دی‌ماه، ۶۳مین سال‌روز درگذشت نیما یوشیج ضمن تقدیم فایلِ پی‌دی‌اف کتاب "حرف‌های همسایه" بخشِ نخست از متنِ این نامه‌ها شامل ۴۰نامهٔ اوّل کتاب را با اندکی و یرایش و مقدّمه‌ای جهت استفادهٔ علاقمندان به مباحثِ "شعر و شاعری" منتشر نمودیم. اینک بخشِ دوّم شامل نامه‌های ۴۱ تا ۷۱ تقدیم می‌شود. یادآور می‌شویم "حرف‌های همسایه" در واقع یکی‌از بهترین و الهام‌بخش‌ترین آثار نیما یوشیج است که به سبکِ کار شاعر، ادیب و داستان‌نویسِ اتریشی آلمانی‌زبان، راینر ماریا ریلکه Rainer Maria Rilke (۴ دسامبر ۱۸۷۵ - ۲۹ دسامبر ۱۹۲۶)، در کتاب "نامه‌هایی به شاعری جوان" نوشته شده است. در ایران برخی از سُروده‌ها و داستان‌های ریلکه توسط مترجمانی چون شرف‌الدین خراسانی، پرویز ناتل خانلری و علی عبداللهی به فارسی ترجمه و منتشر شده‌است. کتاب "چند نامه به شاعری جوان" به قلم ریلکه خطاب به شاعری جوان به نام "فرانتز کاپوس" بین سال‌های ۱۹۰۲ تا ۱۹۰۸ به کوشش خانلری ترجمه و موردتوجه نیما در نگارشِ اثر قرار گرفته است. کتاب "حرف‌های همسایه" حاوی ۷۱ نامه در خرداد ۱۳۲۴ توسط نیما با توضیح کوتاه زیر گردآوری شده، ولی نخستین‌بار توسط انتشارات دنیا در شهریور۱۳۵۱در ایران به‌چاپ رسیده است.

❊❊❊

حرف‌های همسایه(۲)

(مقدمهٔ نیما یوشیج و متن نامه‌های ۴۱ تا ۷۱ نیما به همسایه)

همسایه!

خواهش می‌کنم این نامه‌ها را جمع کنید. هرچند مکرّرات و عبارات بی‌جا و حشو و زوائد زیاد دارند و باید اصلاح شود، اما یادداشت‌هایی است. اگر عمری نباشد برای نوشتنِ آن مقدمه‌ی حسابی درباره‌ی شعرِ من، اقلا این‌ها چیزی‌ست.

من خیلی حرف‌ها دارم برای گفتن. نگاه نکنید که خیلی از آن‌ها ابتدایی‌ست، ما تازه در ابتدای کار هستیم. به اسمِ «همسایه» یا «حرف‌های همسایه» باشد، اگر روزی خواستید به آن عنوانی بدهید. درواقع این کار وظیفه‌ای‌ست که من انجام می‌دهم. شما در هرکدام از آن‌ها دقت کنید خواهید دید این سطور با چه دقّتی که در من بوده است نوشته شده است. امیدوارم روزی شما هم این کار را بکنید و به این کاهش بیفزایید.

نیما یوشیج/ خرداد ۱۳۲۴

۴۱

عزیزم!

من عقیده‌ی خود را به کسی تحمیل نمی‌کنم. به‌عکس اگر کسی قبول نداشته باشد از او نمی‌پرسم چرا. بلکه می‌گویم اگر پرتگاهی را می‌بینی به آن نزدیک نشو. اما دیگران می‌روند، و عمده رفتن است. کسی که نمی‌رود، راهی را نمی‌خواهد و نباید چشم به راه باشد. از بچگی فکر مردِ بزرگی، بزرگ‌تر از آن‌چه بتوانید به اندیشه بیاورید، راهنمای من بوده است که گفته‌اند:

هرچه در این پرده نشانت دهند

گر نپسندی، بِه از آنت دهند...

چیزی که بر من مسلّم است، و حتماً فرزندان ما به‌زودی آن را به‌خوبی مشاهده می‌کنند، این است که همه چیز عوض می‌شود و هیچ حرفی در آن نیست. در این میان فرم و وزنِ شعری ایران و طرزِ کار آن عوض خواهد شد.

اگر ما از خیلی کامل‌ترهای این میدان نباشیم می‌توانیم از آن‌هایی باشیم که به این میدان درآمده‌اند و آن بینایی را داشته‌اند. هنرمندِ عاقل فکر می‌کند برای چه دست به‌کار می‌شوم، و برای کدام مقصود راهی را می‌پذیرم و هم‌چنین به چه دلیل راه خود را عوض می‌کنم؟ زیرا هنرمندِ عاقل و واقعی، که این نام سزاوار او باشد، به بطون و نبضِ هنرِخود آشناست. نمی‌خواهد فقط بسازد، بل‌که می‌کوشد تا زیباتر و بهتر از آن را بسازد. و برای این کار کاوشی را که مکمّلِ هنرِ اوست ترک نمی‌کند. عمده، تشخیص دادن است و آن مربوط به ذوق ماست. اما ذوق فی‌نفسه این نیست که ذاتی و غیرقابل‌تبدیل باشد و رابطه‌ی خود را با جهان گم کرده باشد. در صورتی‌که این را نسبتاً اصل مسلّم بدانیم برای ما راه کامل‌شدن باز است. این جام را فقط به یک نفر نداده‌اند. نوشنده لازم است.

۴۲

دوستِ من!

می‌پرسید میدانِ غزل‌سُرایی تنگ نیست؟ لازمه‌ی غزل این است که موضوع عاشقانهٔ خود را گم نکند. میدانی باشد که من یا شما عشقِ خود را با آن بیان کنیم. البته کسانی هم یافت می‌شوند که احساساتِ من و شما را داشته باشند و غزل از این راه دنیایی می‌شود. موضوعی که به کارِ عموم بخورد نه فقط به کار خودِ گوینده.

اما یک چیز را گویندهٔ غزل می‌بازد اگر تمامِ عمرش غزل‌سُرایی بیش نباشد، و آن همه‌ی دنیاست و همه‌ی طبیعت؛ در صورتی‌که غزل جزئی از طبیعت است.

حسّی که مانند مرضی به وجود آمده، مخصوصاً در عشق‌های ساده و ابتدایی که هنوز تطوّر نیافته است و در غزل‌های ما، که وصف‌الحال است، با جوانی می‌آید و با جوانی می‌رود. به‌عکس اگر شما بتوانید از خودتان بیرون بیایید و به دیگران بپردازید می‌بینید دایره‌ی فکر کردن و خیال کردن شما چقدر وسیع شده است. اگر داستانی خلق می‌کنید یا اگر نمایشنامه‌ای می‌نویسید عشقِ شما چاشنی به چقدر حوادث داده است که برای دیگران هم اتفاق افتاده در عین حال برای شما موثر بوده است زیرا شمایید که صاحبِ حسّ‌ِسرشار هستید. محال است بتوانید راجع به دیگران فکر نکنید. چون راجع به دیگران فکر می‌کنید گذشته‌ی دیگران هم برای شما اهمیت دارد. (ولو همه این‌ها را با حسّ خود سنجیده باشید.) در نظر شما تاریخ قوم شما با اقوام دیگر حتما وزنی را پیدا

می‌کند و در این صورت محتاج هستید برای نوشتن فلان داستان تاریخی مطالعه کنید. زیرا اختیار ندارید هر رنگ و وصفی را که تصور می‌کنید به آن بدهید. باید همه چیز زمانی را که در آن وقایع داستان شما می‌گذرد شناخته باشید...

این است که گفتم غزل جزئی از طبیعت است که شما در آنید. غزل، خودِ شماست و داستانی که می‌سازید؛ شما و دیگران...

خودتان بسنجید آیا میدانِ غزل برای شاعر تنگ‌ترین میدان‌ها نیست... آیا شاعری که امروز زندگی می‌کند و وسائل زیادی را می‌شناسد می‌تواند خود را خفه و کور نگاه داشته فقط به چند نمونه‌ی غزل اکتفا کند؟

جوابِ مختصری را که می‌خواستم بدهم این است.

۴۳

عزیزم!

می‌خواهید به او جواب بدهید؟ چرا و برای کدام فکرِ عالی‌مرتبه این کار را می‌کنید و وقت را، که از دست رفت دوباره بازگشت ندارد، این‌طور تلف می‌کنید؟

مع‌الوصف، اگر خیلی اصرار دارید به او بنویسید: آقای من، غزلِ شما را خواندم. چقدر تذکره‌ها مملو از غزل و چقدر آب و خاکِ ما غزل‌سُرایان داشته است که اسمی هم از آن‌ها نیست. علتاش این است که طرزِ کار در ادبیاتِ ما وصف‌الحالی است، و حال _که شاملِ احساسات آدمی‌ست_ آحادِ معیّن دارد.

مگر از چند راه می‌توان رفت؟ هر چیز در ادبیاتِ ما به‌طور اخص وصف نشده است و وصفِ هر چیز شامل هر چیز است. در غزل به‌مراتب بدتر. در این دایره‌ی محدود همه چیز به بن‌بست رسیده و تمام شده‌است، باید به تکرار پرداخت یا شیرین‌کاری‌های خُنُک به خرج داد و بسیار قانع بود برای یافتنِ چند مضمون در تمامِ عمر. شما درین دایره‌ی محدود و تنگ خود را مقیّد و محدود می‌کنید.

چرا زیر و رو می‌کنید چیزی را که مربوط به شما نیست؟ چرا قانع می‌شوید و خودتان را گول می‌زنید که عمده معنی است، در هر لباسی که باشد؟ درصورتی‌که شما منکرِ تکامل نیستید، چرا نمی‌خواهید در نظر بگیرید این‌که می‌گویند ادبیات راهِ تکامل را رفته است، این تکامل در تکنیک است؟

قدرت، برای شما که حسّ و هوش دارید آسان به دست می‌آید. اگر هدفِ نزدیک اختیار کرده‌اید که چند نفر در دوروبر شما شعر را مدح کنند، خیلی ستم به احساسات و هوشِ خودتان کرده‌اید... باری اگر شما مایه‌ای دارید و عشق و دردی روح شما را ویران می‌کند، چرا ویران نمی‌کنید آن‌چه را که سدّ راهِ شماست، تا این‌که بتوانید بهتر بیان عشق و درد خودتان را بکنید؟

امثال این چیزها را چند کلمه هم می‌توانید در کاغذ بیفزاید اما اگر قبول نکرد به خودتان دیگر زحمت ندهید... در مزرعه خیلی خوشه‌ها سَقَط می‌شوند و خیلی خوشه‌ها می‌گندند و خیلی خوشه‌ها به دست نمی‌آیند، زیرا تنها خوشه بودن کافی نیست. شما فقط اشارتی بکنید. به قول آن مردِ بزرگ نخواهید که مکرّر شود و بگویید اشارتی کردم و مکرّر نمی‌کنم.

۴۴

باز چه سفارشی کنم به شما راجع به طرز کار؟ همان را که شما می‌بینید، خواننده‌ی شما هم باید ببیند. اوّل فهمی که من در کارِ خود کردم، این بود.

می‌بینید که من در «افسانه» به چیزها اسم داده‌ام. البته برای این کار مختصاتِ چیزهای خارجی را از نظر دور نداشته باشید. چند کلمه‌ی مختصر، که مختصاتِ چیزی را جمع می‌کند و آن را با چیزهای دیگر ممتاز می‌سازد، کافی‌ست. حرفِ زیاد لازم نیست.

با این کار حالتِ درونی را هم بهتر می‌توانید نمایش بدهید. زیرا حالتِ درونی شما و نتیجه‌ی آن چیزِ دیگر نیست. به رفیق همسایه باز این را گوشزد کنید. بعد خودش روزی خواهد دانست «آه و فغان، آخ مردم، آخ رنج می‌کشم» او چقدر زیادی بوده است و چرا مردم شعرِ او را بی‌جان می‌دیده‌اند.

۴۵

آن‌چه وسعت دارد، پوشیده است. برای نظرهای عادی پیچیده، مبهم و گنگ به‌نظر می‌آید؛ اما نظرهای عادی هم اگر ورزش کنند عوض می‌شوند. شما خودتان را گم نکنید. آن‌چه دل‌کش است و از پیِ آن می‌گردید در آن وسعت قرار گرفته است.

هنرِ وصفی جدید از این راه می‌تواند مزیّت‌های طرز کارهای کلاسیک را به‌دست بیاورد. وصف‌کردن و با آن وسیع ارتباط داشتن، یک وسیله دارد و آن سمبول‌های شماست. آن‌چه عمق دارد با باطن است، باطنِ شعرِ شما با خواندن دفعه‌ی اول، البته باید به‌دست نیاید. سعی کنید در این کار ماهر باشید .آن‌چه همه فی‌الحال می‌فهمند، آن چیزی‌ست که جمع همه است. در این صورت چه می‌گوید آن‌که عمیق‌تر می‌فهمد. آن‌که عمیق‌تر می‌فهمد زودتر نیافته است. در این‌صورت چقدر ابلهانه‌ست که بخواهد زود بفهماند.

سمبول‌ها شعر را عمیق می‌کنند، دامنه می‌دهند، اعتبار می‌دهند، وقار می‌دهند و خواننده خود را در برابرِ عظمتی می‌یابد.

هنگامی‌که می‌بینید باید بکاوید تا بیابید، این وسیله‌است که برای عوام با تعقیدِ معنوی یا لفظی مُشتبه می‌شود، اما برای من و شما برخلاف این است، تعقید، غیر از عُمق است. هر بیتِ حافظ، عمق دارد در نظرِ من و شما نسبت به‌خود، اما عُقده‌ای‌ست برای عوام. عوام آن را (من باز می‌گویم، چون سابقاً گفته‌ام بینِ دانستن و فهمیدن فرق است) فقط ممکن است بتوانند بدانند، اما خواصّ یک مرتبه بالاتر...

سمبول‌ها را خوب مواظبت کنید. هرقدر آن‌ها طبیعی‌تر و متناسب‌تر بوده، عمقِ شعر شما طبیعی‌تر و متناسب‌تر خواهد بود. ولی فقط سمبول کاری نمی‌کند باید آن را پرداخت ساخت. باید فرم و طرح و احساساتِ شما به آن کمک کند. بدونِ تردید داخل شوید، هر چه هست آنست که در هر جا نیست، یعنی در هر جا نمود نمی‌کند.

۴۶

در راه فکر می‌کردم چقدر مختصرتر می‌توانم به شما جواب بدهم. چون می‌خواهید آن‌ها را به صورت کتابی چاپ کنید و خرج شما زیاد می‌شود. پس چرا از هر چیز ساده و پیش‌افتاده می‌پرسید و چرا تکرار می‌کنید؟

برای «**تَوارُد**» در علمِ بدیع داد سخن داده‌اند. من فقط اضافه می‌کنم دراین هم زیاد دقّت به‌خرج داده‌اید. اگر مرکوبم به رقص نیفتد در همین خانه‌ی زین که نشسته‌ام و به طرف درّه‌های سبز و خرّم می‌روم، به شما جواب می‌دهم.

بسیاری فکرها متعارفی و همه‌دانی‌ست. مثلاً «هر چیز فانی است» اگر دو نفر شاعر هر دو این را گفته‌اند، توارد نشده است. اهلِ تتبّع بی‌جهت وقت‌شان را به مصرف این می‌رسانند که کدام شاعر از کدام شاعر گرفته است.

می‌گویند هیچ چیز تازه نیست. اما باید دید که هر مطلب تازه است و چون با هنر می‌آمیزد، کدام مردِ هنر آن را روشن‌تر و بهتر بیان کرده است. چشم به معنی توارد نباید داشت. توارد در خصوصِ مطالبی صدق پیدا می‌کند که در آن اِمعانِ نظری شده و شعرا شکلِ مخصوص به آن‌ها داده‌اند.
مثلاً مسئله‌ی فنا در موضوع کوزه‌های خیام. کوزه‌ساز، همان خودِ خیّام است. اما در بسیاری چیزهای دیگر تَوارُدی به‌معنی صحیح و اصلی در کار نیست. چون شما او را با «**معرّی**» می‌خواهید بسنجید، دقت در این امر برای شما لازم است. مسائلِ متعارفی را کنار بگذارید که با طرزِ زندگی مردم چسبیده است. طرزِ معیّن زندگی، فکری معیّن دارد وسلیقه وذوقی معیّن. باز تکرار می‌کنم. درمطالبی که نظری‌است وفکری به‌خرج رفته، تَوارِد معنی دارد و بس.

۴۷

عزیز من!
در تعریفِ شعر نوشته بودید. خوب بود قبلا چیزهایی را که دیگران نوشته‌اند می‌دیدید و به راهِ بن‌بست نمی‌رفتید، وانگهی این کارِ شما نیست.
شما هنوز به سبکِ دوستِ خودتان دوست دارید کار بکنید و مدّعیِ راه و رسم تازه‌ای نیستید که تئوریسین باشید، وقتی که شدید این کار هم شدنی‌ست زیرا برای پیدا کردن چیزِ تازه، مجبور به کاوش و تحقیق و معلوم داشتنِ ماهیّت‌هایی می‌شوید. مجبورید اساسی تازه را بشناسید تا پایه‌ی معیّنی یافته باشید.
کارِ کنونی شما عمل است از روی سرمشق و فقط جواب‌داشتن برای کاری‌که می‌کنید. با وصفِ این، من کاغذی را که سابقاً راجع به شعر برای شما نوشته‌ام، و هنوز پیش من مانده است، برای شما می‌فرستم.
اگر بگوئید شعر عبارت از غزل است یا پیس است یا داستان است و امثالِ این‌ها. هرکدام از این‌ها، این ژانرها، که منسوخ بشود، شعر هم البته منسوخ باید شده باشد و این دلیل این است که تعریفِ شما ناقص است. زیرا شعر قبل از همه‌ی این ژانرها بوده وهست وخواهد بود وتا انسان هست و زندگی او معنا دارد، شعر هم هست... تعریفی که شما کرده‌اید، و آن‌قدر به توسط آن دور رفته‌اید، برای تعریفِ هر یک از ژانرها مناسب‌تر است. تعریفِ شما مانع‌الجمع ندارد و فارق ماهیّتی از ماهیّت دیگر نمی‌شود...
یقیناً اگر در زمان به روی کار آمدن **ایلیادِ** «**هومر**» بودید، می‌گفتید شعر عبارت از سُرائیدن حماسه است و اگر کمی عقب‌تر بودید می‌گفتید عبارت از غزل است و کمی ازاین هم به عقب‌تر، شعر را حتماً درام‌نویسی می‌دانستید، درصورتی‌که شعر هیچ‌یک از این‌ها نیست و هر یک از آن‌ها می‌تواند شعر باشد، اعمّ از این‌که کلمات ریتمیک باشند یا نه... فقط کافی است آن کاغذ را بخوانید. خاطرجمع باشید به آن اندازه که ممکن بود در دوره‌ی ما کسی در خصوصِ شعر فکر کند و بنویسد، دوستِ شما فکر کرده و نوشته است.
جمعه مهر ۱۳۲۳

۴۸

همسایه‌ی عزیز من!

می‌خواهی از من بشنوی که شعر در حدّ بسیار اعلای خود چه چیز است؟ حسّی که بالقوّه با انسان بوده، میلیون‌ها سال کشیده و با کارِ انسان خرده‌خرده آشکار شده است. مختصری که می‌بینی در نظر داشته باش که نتیجه، خیلی مفصّل‌تر است.

شعر، در درجهٔ اعلای خود مشاهده‌ای‌ست که افرادی معیّن و انگشت‌شمار دارند برای افرادِ معیّن و انگشت‌شمارِ دیگر. در این صورت عزیز من توقع نداشته باشید چیزی را که چنین است همه‌ی مردم بفهمند. هر کس به نسبتِ خود دارای تمیزِ شعری‌ست و به اندازه‌ی خود می‌فهمد و یک پلّه بالاتر را نزدیک شده فقط می‌داند، به‌جای این‌که بفهمد. پس هرکس در عالمِ شعر در یک درجه می‌فهمد و در یک درجه می‌داند. چیزی را که می‌فهمد می‌گوید: شعر است به‌به! چقدر خوب سُرائیده شده... چیزی را که نمی‌داند می‌گوید: مبهم است، معلوم نیست چه می‌گوید.

این ابهام از جلوی چشمِ مردی برداشته می‌شود که همهٔ وجودش شعر است. در طبیعت ساخته شده پیش‌از این‌که خودش بداند و با زندگی پرداخته آمده، بدون این‌که بخواهد یا نخواهد. همیشه این را در نظر داشته باشید آن را که شاعر می‌داند، مردم می‌فهمند، امّا آن‌را که شاعر می‌فهمد مردم می‌دانند...

سابقاً نوشته بودم فکری که برای مردم عالی‌ست برای شاعر، عادّی‌ست. برای شاعر ترکیب‌نشدهٔ منفرد و جزء است. مثل قطعه‌ی «یافته» که «**گوته**» برای زنش گفته است و اخیراً در مجلّات دیدید.

در خلالِ این احوال، شعرِ عالی بیان‌کردنی نیست و آن چیزی‌ست که باز بالقوّه هست و بالفعل به همان اندازه که آئینِ شعرگویی رو به کمال می‌رود، به وجود می‌آید. برای فهمِ این نکته‌ی اخیر، یک مراجعه‌ی مختصر به شعرهای ابتدایی قرن‌های گذشته کافی‌ست. می‌بینید شعرها چقدر از روی سادگی و صداقت سُروده شده و چقدر خام و ابتدایی‌ست از هر حیث.

اگر در فاصله‌ی بین هزارسال شعرها را به یک اندازه و قدرت بیان شده بدانید، نقصی در کارِ شعر و شاعری شما هست و بی‌هوده از من پرسیده‌اید شعر در درجهٔ اعلا چه چیز است. شعر در درجهٔ اعلا، نهایتِ میلِ انسان در این راه است. نسبت به هر دوره، مخصوصاً از نظرِ بیان، هر دوره شعرِ اعلای به‌خصوصی دارد و شعر راهی‌ست برای دوره‌ی بعد که می‌آید.

بیش‌از این از من توضیح و تفسیری نخواهید که بی‌فایده است. فقط یک دو سه کلمه دیگر برای شما می‌نویسم:

شعرِ در درجه‌ی اعلاء، انسانی هم در درجه‌ی اعلاء می‌خواهد.

خرداد ۱۳۲۴

۴۹

می‌خواستید نظر مرا در خصوص قطعه شعری که برای من فرستاده‌اید بپرسید؟

در این شعر خواسته‌اید کارِ تازه بکنید که کارِ شما، مثل کارِ پسرخاله، از کارِ من متمایز باشد. اما عزیزُ من! خواندن غیر از آهنگ اداکردن است. مع‌الوصف هم‌شهری‌های ما هر چیز را نمی‌خوانند مگر با آهنگ.

پیش از خواندن هر شعر، آهنگی غلط، که تناسبی با معنی شعر ندارد، در گوشِ هم‌شهری‌هاست.

این کار، پیوستگیِ موذی و پُر از ضررِ شعر و موسیقی را رایج می‌دارد. حتّی در مدرسه‌های ما درسِ فیزیک و تاریخ را هم دیده‌ایم که بچه‌ها با آهنگ به معلّم جواب می‌دهند. یک چیزِ طوطی‌وار حفظ شده با آهنگی غلط و نابجا ادا می‌شود.

در عوض تنزّل و بینوایی خروارخروار، طبعِ موزون به همشهری‌های ما داده شده است. همین اساس فراوانی محصولاتِ شعری ماست. این است که همه می‌گویند ایرانی‌ها «شاعر»ند و کسی به کُنهِ این نکته پی نبرده است که ایرانی‌ها «ناظم»اند.

ایرانی‌ها با موسیقی خودشان بیشتر تعلّق‌خاطر دارند تا با شعر، مگر این‌که شعر چاشنیِ مختصر برای نظمِ کلمات باشد یا شعر، همان نظمِ کلمات معنی بدهد. در واقع ایرانی‌ها ابزاری کارِ شاعر را دوست دارند و آن همان وزن دادن است.

متاسفانه بایدگفت شعرِما با موسیقی جُفت است. اساس یک موسیقی وصف‌الحالی، اساس همه‌چیز وصف‌الحالی. که من برای اول دفعه در «مجلهٔ موسیقی» به آن اشاره کرده‌ام. مفصّل این را، اگر عمری باشد، در «مقدمهٔ شعرِ من» خواهید یافت.

این اساس، یک سایهٔ غلط در طبع هر کس دارد. هر کس شعر را با آهنگی می‌خواند و چون به شعرِ بی‌آهنگ من و شما می‌رسد، می‌خواهد همان کارِ غلط را بکند و شعر، از حیثِ وزن، در نظرش مکروه، جلوه می‌کند. می‌گوید: این که وزن ندارد. این با ذوقِ ما جور نیست. مثل این‌که ذوقِ «ما» غیر از ذوقِ آدمی‌زاد است. زیرا با ذوقِ آدمی‌زادهای آن طرفِ آب خیلی جور است. من نمی‌خواهم به‌طور طبیعی و با آهنگِ طبیعی حرف زدن بخوانم.

خیلی ساده است فهمِ این مسئله. ما «عادت» را اساسِ یک حقیقتِ تغییرنیافتنی می‌شناسیم. بعد با این فریب، خود را خوش می‌داریم و نمی‌توانیم ببینیم و بدانیم آنچه را که هست و واقعاً هست و حقیقی‌است. زیرا که هستی دارد و با طبیعتِ انسانِ سالم دَمساز است.

شما موضوعِ مضمون را تازه گرفته‌اید، اما طرزِ کار همان طرزِ قدیم است.

مهر ۱۳۲۳

۵۰

قطعه‌ی «دیدار» شما را خواندم. به سبک کلاسیک بود. اما چرا با کلمات شل و ول بازاری آن را ضایع می‌کنید. به شما گفته بودم هر چیز را زمان به وجود می‌آورد و چیزی را که زمان به وجود آورد، زمان هم در خصوص آن قضاوت می‌کند.

قسمت اول این حرف به کار قطعه‌ی شما می‌خورد. یقین بدانید ژانرهای کلاسیک ما در طول زمان‌های طولانی، کلمات خاص خود را پیدا کرده‌اند. این است که ژانر تکمیل شده. با کلمات بازاری، کاری که شما کرده‌اید، این حد کامل را تنزل داده‌اید. در این صورت خوب بود سبک انشای خود را بسیار ساده و طبیعی می‌کردید و دارای آهنگ طبیعی تا بتوانید کلمات بازاری را استعمال کنید. اما موضوع را چون سمبولیک ساخته‌اید و معنی در الفاظ تودار شده است، این کار فایده نداشت. خاطرتان باشد اول باید ببینید برای کدام صنف می‌نویسید.

۵۱

«روزگارِ نو» را فرستاده بودید که من لذت بی‌نهایت ببرم. باز هم با من از اینطور شوخی‌ها داشته باشید و ترک نکنید. قطعهٔ «برگ» جوان‌گیلانی اگر سی سال پیش بود برای من حقیقتاً لذت می‌داد. برای این‌که آن‌وقت تازه پا به جهان شاعری می‌گذاشتم. همان‌طور که این روزها همه پا می‌گذارند. در این قطعه مثل این است که آدم عادی خواسته شاعر باشد، همانطور که اکثر شعرای قدیم ما بودند. عشق و ذوق و دید در آن عوض نشده است . احساسات مال جهان شاعر نیست چون در جهان شاعر، چیزها، شکل، رنگ و بو و خاصیت، موضوع و مضمون هر

چیز و همه چیز دیگر است. فکر عادی شاعر در این جهان قطعهٔ «**گوته**» برای زنش را فراهم می‌آورد که عنوانش را فراموش کرده‌ام ولی مال جهان شاعر است. می‌بینید به‌جای زن، گل و به‌جای ازدواج، باغبانی و به‌جای زائیدن، غنچه کرده و میوه داده است.

اما در این قطعه که شما خواسته‌اید مرا به لذت با آن هم‌آغوش کنید همه‌چیز دلچسب است، همه چیز حساس و از حیث نتیجه هم ممتاز؛ اما مال جهان شاعر نیست. به این جهت در نظر مردم خیلی زیباست زیرا با رویه‌ی شاعرانه ساخته نشده است.

من خودم هم از این قبیل شعرها داشته‌ام و خواهم داشت. برای جوان این را عیب ندانید و اگر مصالح و رنگ‌ها هم منظم و قوی کار نشده است باز عیب ندانید. به استعداد و دید او که برق می‌زند نگاه کنید. بله من هم لذت می‌برم که ادبیات ما بعد از مدت‌های مدید پر از استهزاء به من، دارد تکانی می‌خورد.

ولی تکرار می‌کنم: با من باز از این‌طور شوخی‌ها داشته باشید.

خرداد ۱۳۲۴

۵۲

قطعهٔ «غروبِ سردِ» شما را خواندم. در حدّ یک معرفتِ عادی، موضوعی نه‌چندان عمیق بود. فقط شما می‌توانستید آن را با چشم شاعرانه دیده از حیث تخیل و دید خود بزرگ کنید. یا احساساتی را به آن چاشنی بدهید. هیچ یک از این‌ها را نکرده‌اید، یعنی نخواسته‌اید که بکنید. تنها قافیه و ردیفی‌ست. خود من هم وقتی شبیه به این قطعه را داشتم:

مثلا: (**آمد شب براند ترا از دری که بود**

بی‌شرم رفتی از در دیگر درآمدی)

مردم‌پسند است، ولی شاعرپسند نیست. در دنیای پر از غوغا آیا چه خواهد ماند و نوبتی برای ماندن خواهد داشت؟ اگر شما در قطعه شعر یا غزلی بگویید که یعقوب‌وار برای یوسف گریه می‌کنید و نظیر مضمون‌های کهنه را با عبارات دیگر به پرده بیاورید، حمالی برای الفاظ مردگان بوده‌اید... چون دوست شما هستم از من ممنون باشید که به‌جای به‌به گفتن می‌گویم قطعهٔ «غروبِ سردِ» شما مایه‌دار نیست و تا این مایه، حرف من هم بس است.

۵۳

این دفعه راجع‌به معنویات و درونی‌های قطعه شعر شما چند کلمه می‌گویم: از حیث صنعت بسیار خوب آمده‌اید، اما از حیث منطق داستان ضعیف است. من به شما بارها این را گفته‌ام:

دانستنِ متد، مثل دانستن جدول‌ضرب است. مثل اینست که شما ابزار خوبی برای نجاری به دست دارید و حال آن‌که نجار نیستید. این دانستن به عقیده‌ی من بکار نمی‌خورد ـ باید بتوانید ان را به‌کار ببرید. هوش سرشار و دقت شما نسبت به آن‌چه شما را در احاطه دارد آن‌وقت شناخته می‌شود. اما حالا فقط حافظه‌ی شما به‌کار رفته است که می‌دانید بی‌علت و جامد و مجرد چیزی را در نظر نگیرید و امثال آن. در صورتی‌که ضعف اشخاص در داستان شما پابرجا و بدون تغییر در ضمن حوادث است. از اول آن‌ها را با این صفحات پیش چشم گذاشته‌اید و تکانی نخورده‌اید.

بهتر این بود که نگویید رحیم بود یا بخشنده بود، بلکه بنای داستان را طوری بگیرید که رحم او را آشکار کند و مجبور به بخشندگی شود. این جریان علاوه بر اینکه منطق محکم به محتویات فکری شما می‌داد، داستان شما را بسیار طبیعی می‌ساخت. (مثل این‌که از روی مدل زنده برداشته باشید و عیناً همان باشد) این عیناً اثری است که شما می‌طلبید تا در خواننده‌ی داستان تولید شود.

اگر آن مرد، بعد از آن منظره‌ی خیالی، به رحم و تاثر می‌افتاد چه ضرر داشت که قبلاً رحم و تاثر را با خود سوقات آورده باشد؟

این سوغات برای خواننده هیچ ثمره‌ای ندارد، زیرا مثل چیزهایی است که با او مربوط نمی‌شود. اما زمانی‌که مربوط می‌شد و پابه‌پای حوادث آمده بود ...باقی را خودتان فکر بکنید. البته پیش از انتشار برای شما آسان است این اصلاح، که داستان شما بهتر از آن باشد که هست و هنر شما بیهوده به مصرف نرسیده باشد؛ مثل بازیگری که در بیابان و شب تاریک بیهوده دارد می‌رقصد...

همسایه‌ی شما/ آذر ۱۳۲۴

۵۴

در قطعه‌ی اخیر شما شوق سرایش عجیبی وجود دارد. فکر ما با هم این معنی را می‌یابد. شما در اشعار حماسی هوگو این حاصل را برداشت کرده‌اید و معلوم است که مدت‌ها در ذوق شما و با احساسات شما نطفه گرفته تا این‌که به این حدّ نموّ عالی رسیده است. در تمام موقع سرائیدن مثل این است که چیزی نه به‌خود جاری می‌شود و سراینده به روی بادپایی سوار شده، پهناور و سبک و راحت و چسبان پرواز می‌کند. شعرش با او و او با شعرش پر می‌کشند .حقیقاً این لذتی‌ست که خواننده‌ی هوشمند و کارآگاه و حساس، مثل خود شما، آن را کم‌وبیش درک می‌کند، هنگامی که احساسات او با شما جور باشد. درست نقطهٔ مقابل قطعه‌ی «رازِ شب» رفیق همسایه‌ی شما که خیلی یکنواخت و کسل‌کننده است .نه شکوه کلمات و مصالح درخور ژانر قدیم را اندوخته و نه لوازم جلوه و طرز کار جدید را داراست. فقط کلمات آرتش و امثال آن ورود کرده‌اند. پس از آن شعر «کینه» که مثل این است که گوینده در گفتن آن جان‌کنده و اگر گاهی روانی در جملات دیده می‌شود دچار تشنج هم هست. فقط مواظبت کرده است که با تشبیهات مکرر جلوه و جلای از دست رفته را به‌جای لوازم جلوه‌بخش به دست بیاورد. و حال آن‌که تشبیه برای قوت دادن به مقصود است. تشبیهات مکرر، بسیار زننده واقع شده ذهن را دور می‌کند. گوینده مثل این است که از دست می‌راند و با پا پس می‌کشد و بیا و نیا می‌گوید.

در این صورت من خیلی متحیّرم چرا می‌خواهند ناقدینِ شعر، راه مقایسه‌ای بین شعر شما و او به دست بیاورند و چرا؟

به همین قدر اکتفا می‌کنم.

۵۵

برای من ایران و غیر ایران وجود ندارد. تاریخ و گذشتهٔ هر ملتی که درست باشد در نظرم دلکش است. در قلب من یادگارهایی‌ست که مربوط به دیگران می‌شود ولی شبیه به یادگاری‌های خود من است. هنگامی که یاد می‌آورم یا در تصور خود می‌سازم که در فلان گوشه از دنیا زندگی‌هایی گذشته، صحبت‌های شیرینی، انس‌ها و محفل‌ها و شب‌نشینی‌هایی؛ همه جای دنیا برای من شیرین می‌شود. این سرمایه، یعنی این نظر به من وسیله‌ی بهره‌مندی از لذت‌های موجود را می‌دهد.

از تاریخ فرانسه و روسیه من گوشه‌هایی دارم که وقتی به یاد می‌آورم، حسرت‌ناک و بی‌اختیار، آه می‌کشم. مثل این‌که در آن زمان بوده‌ام. به این جهت بود که به شما گفتم حکایت‌های عربی را بسیار دوست دارم. حکایت‌های راست‌الف لیله را بیش از حکایت‌های تصوری... و همه چیز تقریباً مثل هم در مغز من ردیف می‌شوند، برای رنجور ساختن خاطر من.

اما این رنجوری از ناحیه‌ی حسرت و لذت و شیرینی‌های زندگانی انسان‌های گذشته، انسان‌های دردکش و با محنت، سرچشمه می‌گیرد. خاطرتان می‌آید چند سال پیش من تاریخی از حبشه به زبان عربی به‌دست آوردم. هرچند مهارتی در نوشتن آن به‌کار نرفته و تاریخ بنا بر قانون صحیح فکری نوشته نشده است، اما حبشه را با من آشنا ساخته است و توانسته است این نوشته‌ی نه‌چندان باارزش، برای من ارزشی داشته باشد. زیرا مربوط به زندگی می‌شود.

حقیقتاً آیا دوست‌داشتنی نیست و موجب این دوستی آدم‌هایی نیستند که در آن هستند ولو هرقدر بد، که ما می‌گوییم؟ می‌بینید در جمعیت بدها، جرقه‌ای از خوبی هست و در میان بدها همیشه خوب‌ها وجود دارند.

لذت می‌بخشد روشنی چراغ در کوچه‌های تاریک و شما که فکر می‌کنید مثل این است که در خلوتی قرار دارید و چون به آن لذت دست پیدا می‌کنید روشن می‌شوید.

به‌دنبال این‌گونه لذت‌ها بکاوید بدون احتیاط و دریغی. در قلب شما محبت چشمه‌هایی را پاک می‌کند. سرچشمه‌ی همه چیز خود مائیم و با این است که خود ما معنی پیدا می‌کنیم.

حقیقتاً خیلی بی‌معنی است اگر ما آن‌قدر خودپسند باشیم که به‌جز خود را نبینیم... شاعری که فقط غزل می‌سراید و موضوع عشق او عامیانه و همان عشقی‌ست که هر بی‌شعوری دارد، گمان نمی‌کنم تصویری چنان چنگ به‌دل‌زن باشد. هرچند در آن فایده‌ای هم باشد. این عشق را بسنجید با آثار شاعرانی که عشق شاعرانه پیدا کرده‌اند و این کیمیا سراپای حرف‌های آن‌ها را در همه‌جا، در موضوع‌های غیرعاشقانه هم، تغییر داده است.
من لذت تاریخ را برای این قبلاً به‌گوش شما کشیدم. مقصود من دانستن گذشته است، نه خواندن تاریخ.

۵۶

در بین شعرای ما حافظ و «ملا»، عشق شاعرانه دارند. همان عشق و نظر خاصی که همپای آن است و شاعر را به عرفان می‌رساند. هم‌چنین «نظامی». می‌توانید مابین شعرای متوسط و گمنام هم پیدا کنید. در سعدی این خاصیت بسیار کم است و خیلی به‌ندرت می‌توانید در این راه با او برخورد کنید. عشق او، برای شما گفته‌ام، عشق عادی است. عشقی که همه دارند و به کار مغازله با جنس ماده می‌خورد. درصورتی‌که در شاعر به عشقی که تحول پیدا کرده است می‌رسیم. به عشقی که شهوات را بدل به احساسات کرده است و می‌تواند به سنگ هم جان بدهد.
این عشق در موضوع‌های غیرعاشقانه، در حوادث داستان، در همه جا، می‌تواند با او باشد. این عشق، مبهم است و راه به تاخت‌وتاز دل‌هایی می‌دهد که رنج می‌برند. آن را که می‌جویند در همه جا هست و در هیچ کجا نیست. من در این خصوص وقتی می‌خواستم بدون شاخ و برگ چیزی بنویسم ولی آن فرصت‌ها برای من نیست. چون

برای شما هم نیست به همین اکتفا می‌کنم. می‌خواهم از شهر بیرون رفته او را پیدا کنم. به بیابان‌های خلوت و دنج و خاموش نظر بیندازید، باقی حرف مرا با شما خواهند گفت.
فروردین ۱۳۲۵

۵۷

پرسیده بودید آیا همه شاعرند و این چگونه است که در کشور ما همه شعر می‌گویند؟ چون دو روز است پریشان و مضطرب هستم مختصر جواب می‌دهم.
برای شما به یک مثل کوچک اکتفا می‌کنم. در خانه‌ای که بچه زیاد است و بنّا هم کار می‌کند، ابزار دست بنّا به دست بچه‌هاست. در عالم هنر، در هر رشته‌ی آن، همین را می‌بینید. این است که در بیشتر خانواده‌های اشرافی یک پیانو در گوشهٔ اتاق معطل است. بیش‌تر جوان‌ها ویولون می‌زنند و آدمیزادی نیست که نخواند. اما نه همه کس پیانیست است و نه همه کس ویولون‌زن. بلکه ابزار کار شاعر را و پیانیست و ویولون‌زن و خواننده را به‌دست دارند.
در کار اولی این ابزار عبارت از توانایی در تنظیم کلمات است که در زبان ماکاری آسان‌تر از این نمی‌شود. مثل این‌که این کار مادرزادی آن‌ها است. من فقط یک نکته را در این خصوص اضافه کنم: بچه‌های خودخواه و سرتق و بسیار چشم‌دریده‌ای هستند که ممکن نیست سال‌های سال به نادانی و خامی خود پی ببرند.
شهریور ۱۳۲۳

۵۸

همسایهٔ عزیز من!
خیلی سیاسی شده‌ای و نمی‌گویم چرا. ادبیاتی که با سیاست مربوط نبوده در هیچ زمان وجود نداشته و دروغ است. جز این‌که گاهی قصد گویندگان در کار بوده و گاهی نه. دراین‌صورت مفهوم بی‌طرفی هم بسیار خیالی و بی‌معنی است.
پس از این مقدمهٔ کوچک به سر حرف خودمان می‌رویم. بعضی از نوشتجات **ماکسیم گورکی** به‌خاطرم می‌آید. می‌گوید: ادبیات، افکار روشن‌تر و قانع‌ترکننده‌تر از آنی را بیان می‌کنند که علم و فلسفه بیان می‌کنند.
با این عقیده من کاملاً موافقم. امکان‌پذیربودنِ این فکر نظیرِ این‌است که بگوییم آیا ممکن‌است داروی مناسب مرض، برای مریض مفید باشد یا نه. درهرصورت اگرمریض زنده‌بودنی باشد، جواب منفی نمی‌توان به‌این سوال داد.
ملت ما بیش از همه محتاج به این‌گونه ادبیات است، چه نظم باشد چه نثر .یعنی ادبیاتی که زندگی را تجسم بدهد. اما تصور داشتن این‌گونه ادبیات، باید ما را داخل اقدام مجدانه کند. این ادبیات، به‌منزلهٔ خون است در عروق... در این‌صورت می‌آییم به سر فکر خودمان. شاعر کسی نیست که به کلمات وزن و قافیه می‌دهد. مثل این‌که حساب و نظام‌نامهٔ اداره‌ای را به نظم آورند. این کار جز اتلاف وقت و فشار بی‌فایده به مغز آوردن چیز دیگر نیست، درصورتی‌که شاعر باید مطلب عادی را، که علم و فلسفه و آن‌طور موثر بیان نکرده، بیان کند و گاهی از اوقات بهتر به ثبوت برساند. زیرا علم نتیجهٔ تجربه و فلسفه نتیجهٔ قیاس معالغیر و استقراء و استدلال است. ریشهٔ همهٔ این‌ها هم در زندگی است و شاعر یا نویسنده، هر کدام در موردی، عمیق‌تر چشم بینا و با قوهٔ

زندگی بشمار می‌روند. زیرا در قضایای آن واردترند. اگر این چشم نباشد هیچ نیست، چون عالم و فیلسوف هم نیست، پس بسیار مرد خودخواهی‌ست.

اگر شاعر نتواند یک مطلب عادی و به گوش همه رسیده را قوی‌تر از آن اندازه قوت که هست نشان بدهد، اگر شاعر نتواند معنی را جسم بدهد و خیالی را پیش چشم بگذارد، با داستان‌های خود ثابت بدارد یا باطل کند؛ کاری نکرده است. شاعر نیست و همان است که گفتم. اشعار موزون و موافق طبع‌های کنونی بالعموم این فقدان قدرت ذوقی و دماغی را بیان می‌کنند. مثلاً می‌گوید «کارگر باید مزدش را بخواهد و زندگی کند». خیلی احمقانه است این تکرار به نظر من و احمقانه‌تر آن وقت که عین عبارت عادی را که همه می‌دانند از شکل و شباهت طبیعی برگردانده در قالب وزن و قافیه ریخته باشند، آن هم وزن‌هایی غیرطبیعی، که هوایی عقب تار و ویولون می‌رود.

شاعر باید این مطلب را زنده کند. کاری کند که دیگران آن را نبینند آن‌طور که او می‌بیند و تکان می‌خورد. همان‌طور باید تکان بدهد. شاعر باید موضوع را لباس واقعه و صحنه بدهد. آن وزن را که در خود او دارد، در مردم تولید کند.

ادبیات جدید ما به‌کلی فاقد این است. یعنی برای افکار جدید وسیلهٔ موثری هنوز به کار نرفته است. احمق‌ها خودشان را گول می‌زنند و از شدت حماقت است که دقیقه‌ای از خود نمی‌پرسند آیا این مطلبی را که من موزون ساخته‌ام دیگران نمی‌توانند؟ نکته این است که بیشتر مردم می‌توانند و در میان صد نفر اقلاً پنجاه نفر این کاره‌اند. یعنی طبع روانی دارند و همین دلیل بر انحطاط شرم‌آور ادبیات ماست که همه شاعر و همه نویسنده‌اند. درصورتی‌که عده بسیار کم‌تر باید باشد و هرجای رودخانه نباید ماهی و هرجای کوه نباید معدن داشته باشد. اما بیچاره‌ها در نتیجهٔ خودخواهی و حماقت، کار و کسب خود را گذاشته‌اند و به نظم الفاظ مشغولند. زیاد حرف زدم، مرا ببخشید. می‌توانیم برای هر طبقه مطلب موثر بیان کنیم. نظم کلمات فقط یک روکش است، اصل مطلب حقیقی و مجسم ساختن است. یعنی جانی که بدن لازم دارد.

چون این‌را دانستید می‌توانید عامل موثر در جمعیت باشید. ادبیات ما محتاج به این طرح است که من به شما داده‌ام و همیشه در خصوص آن حرف می‌زنم و می‌دانید که همسایه همه کارهای خود را روی آن گرته تمام می‌کند.

اسفند ۱۳۲۴

۵۹

چند روز است که هیچ کار نمی‌کنم. به گردش می‌روم یا به صحافی کتاب‌های خود مشغول هستم. حالاست که می‌فهمم شعرهای من و نوول‌های من عادی و سرسری نبوده است. بس که تند می‌نوشتم و در یک روز چند کار مختلف و داخل با هم می‌کردم و در شک افتاده بودم: پس من بیهوده و مزخرف می‌نویسم؟

اما این‌که حالا گفتم می‌فهمم این است: کار، یعنی چه؟ مثل ماشین بودن؟ ماشین هم، ساعت تعطیل دارد و محتاج به مرمت می‌شود. کار، یعنی توانایی، یعنی حال کار داشتن. چه بسا با شروع، به وجود می‌آید. یا بنا بر عادت که من دارم.

چند سطر خواندن، حال خواندن را در من تحریک می‌کند. مگر وقتی که حال کار نیست. با حال کار، کار حال‌دار را انجام می‌دهید. ارزش خود را خودتان خواهید دانست وقتی که با حال کار می‌کنید، حتماً ارزشی در کار است.

با طبع خودتان لجاجت نداشته باشید. مانند غلام گوش‌به‌فرمان او باشید تا چه وقت شما را صدا می‌زند. چه بسا در دل شبکه که ناگهان از خواب می‌پرید .چه‌بسا در حین راه رفتن در کوچه. چه‌بسا در مجالس مهمانی.

شما باید فوراً از همه چیز چشم بپوشید و به او بگویید: ای فرمان‌روا حاضرم. یک پاره کاغذ از هرجا به دست بیاورید و یک نوک مداد. کافی‌ست.

کفایتِ خود را شناختن و اطاعت کردن، این است کار، در کارخانه‌ی آن‌هایی که کار کشته‌اند.

هیچ چیز مانندحال بارآور نیست. یک وقتی الهام شاعر در حال است. چه‌بسا که برای به‌دست آوردن آن باید خود را در معرکه‌ها و واقعه‌ها بیندازید. این است که خواندن موثر است. چون عکس معرکه‌ها و واقعه‌هاست در واقع. ولی آن موضوع دیگر است. اصلی‌ترین حال‌ها آن است که خودش به واسطه‌ی زندگی فراهم بیابد، پیش از آن‌که خودتان قصد کنید.

۶۰

اکنون که گوشه‌ی دنج‌تر برای پرداختن به ضمیر خود پیدا کرده‌ام به‌خوبی حس می‌کنم ناهمواری‌های زندگی محل بیش‌تری برای اندیشه‌های ابهام‌آمیز شما باز می‌کند، حتی می‌توانید به چیزهای خیلی تصوری _که بالاخره بستگی نهانی و خاصّی با زندگی شما دارند_ بپردازید. این است که من یک‌بار دیگر به‌دنبال همان حرف‌ها رفته می‌کوشم تا نکته‌ی لازمی را که برای زخم‌های شعر شما به‌منزله‌ی مرهم است تا اندازه‌ای روشن کرده باشم. ولی درخواهید یافت که این کار علت دیگر هم دارد.

قطعه‌ی اخیر شعر شما بعداً مرا با بی‌مواظبتی غریبی که از شما سر زده است برخورد داد. ناگهان دریافتم که شعر شما خواننده را در حین این‌که در آن غرق شده است، به واخوردگی و پرتی حواس بی‌ثمری می‌اندازد. به‌واسطه‌ی تصویری اضافی که در آن، در چند مورد بخصوص به وجود آورده‌اید. درصورتی‌که موضوع از حیث تشریح به اندازه‌ی قوت خود باقی مانده و چیزی با این رویه بر قوت و تاثیر آن اضافه نکرده. فقط در چند لحظه‌ی کوتاه خواننده را دور از زمینه‌ی اندیشه‌های اصلی شما نگه می‌دارد، بعد با وضع پریشانی به آن بازگشت می‌کند. حال آن‌که هر رنگ و تصویری برای رفع احتیاجی است. چنانکه هر تشبیهی برای قوتی است. این نازک‌کاری هم که در روی کار فراهم می‌آید برای دلالت و اثربخشیدن مخصوصی است. متاسفانه ذوق شما شانه خالی کرده، نفس‌زنان و با التهاب عجیبی پیش رفته نخواسته‌اید که محل واقعی این کار را به‌خوبی دریافته باشید. حتی فکر نکرده‌اید که این کار فقط در سبکی که شما اخیراً نسبت به آن تمایل می‌ورزید وجود ندارد، بلکه در طرز کارهای دیگر هم به این نکته برمی‌خورید و آن این است که گوینده به‌وسیله‌ی انگیختن و به‌جاگذاشتن رنگ‌های معینی، میدان به خواننده‌ی خود می‌دهد. ولی این رنگ اساسی که آن‌قدر با مواظبت بجا گذاشته و به یک جمله معترضه شباهت دارد، برای برانگیختن حسّ کنجکاوی خواننده و برای این است که خواننده را با رنگ و تصویری اضافی و در نقطه‌ی معین میخ‌کوب کرده، رخنه برای نشست دادن اندیشه‌های خود در دماغ او باز کند. چون این است، این کار بار دیگر شما را با نکات اساسی و مربوط به پایه‌گذاری‌های ساختمان شعر شما برخورد می‌دهد.

اگر برداشت‌های قبلی شما مقصود اصلی شما را متمایز نساخته و دلالت‌های شما ضعیف بوده و سمبول‌ها بی‌جا و بی‌مناسبت باشند؛ این کار بعکس نتیجه می‌بخشد. حالت ابهام و پیچیدگی سبک کار شما را، در موردی که مجبور به اجرای آن سبک بوده‌اید، زیادتر کرده مثل این خواهند بود که شما اسبی را که می‌تازد، بدون قدرت بر این‌که پیوستگی زمانی و مکانی آن را تشخیص داده و لوازم جلوه‌ی مادی آن را به‌دست آورده باشید، یال‌های پریشان او را به پنجه‌ی سردِ مُردگان تشبیه کنید. یا کوهی را نمودار نساخته سنگی را در آن بغلتانید و در ضمن گریز زده تشبیه بیاورید که این سنگ شبیه به فلان چیز است...

به نظر من شبیه به هیچ چیز و همه چیز، و چیزی که در حکم همه چیز است آن یک چیز را که هنرمند صراحتاً به آن قصد کرده است، نیست. درصورتی هنر جلوه می‌نماید که نماینده‌ی خود را هضم کرده پس از آن مایه برای جلب انظار مردم پیدا می‌کند. این استعداد و چگونگی فراهم آمدن آن را شما باید بجا آورده، حتماً در نظر داشته باشید که همسایه‌ی محبوب شما هم در آن قطعه که به دنبال آن رفته‌اید چه کرده است. اول نقطه‌های جلوه بخش به آواز خروس داده پس از آن محل برای این تصویر (که بمانند رنگ خشک که در تن مردگان خون بدواند) به دست آورده است. من زیر و بم این کار را مخصوصاً در همین قطعه شعر او به چشم شما می‌کشم و از شما می‌خواهم که در نظر بگیرید، اول بتوانید خلاق خوبی باشید و بسازید و قدرت ایجاد شما «ناشی از نشانه‌های زندگی خود شما» باشد و بروز و ظهور با اقتدار و نیرومندی را از خود نشان بدهد، پس از آن آرایش‌های دیگر که در حکم پوست به روی مغز و دستکاری به روی ساختمان اصلی است، تابع همان استحکام در پیکربندی اصلی شعر شما است.

اگر پیکره‌ی شعرِ شما می‌لغزد و مثلِ این‌است که چندان از روی رغبت واقعی و بصیرت و ایمان به آن نظر نداشته‌اید (و به این جهت راه نفوذ در دیگران ندارید) هر رنگ و تصویری هم که در ضمن آن فراهم بیاید بی‌مغز و لغزان است. فرصت به پا برجا شدن هیچ‌یک از اندیشه‌های شعر شما را به خواننده‌ی شعر شما نمی‌دهد. درست مثل این است که نقش در روی آب بسته باشید و به مدعیان شعر خود میدان وسیع برای خرد ساختن خودتان می‌دهید. ولی چرا؟ آیا استاد زبردستی را می‌شناسید که با بی‌مواظبتی خود همان اثر عالی را که در هنگام مواظبت دقیق، بخلق آن توفیق می‌یافته است به وجود بیاورد؟ بعد آیا این راز سربسته برای شما فاش نخواهد شد که چرا گاهی استادان زبردست اثری بسیار نازل و کودکانه به بازار هنر می‌آورند؟ البته در جواب به من به نکاتی تصدیق خواهید کرد و من راه بدست می‌آورم که به شما توصیه کنم در کار خودتان مواظبت بیشتر داشته باشید.

۶۱

قطعه‌ی «صبحِ بیدارِ» شما را خواندم. خیلی چیزها از همسایه‌ی شما در آن بود که به شما گوشزد می‌کنم: خط مشی او، گرته‌ی کار او، و به‌طور وضوح شکل درآمدها و پایان‌بندی‌های او؛ که چطور به‌آسانی یک قطعه‌ی شعری را پایان می‌دهد. در عین حال که طرز اجرای وزن و طرز کار او در ذوق شما گوارا بوده و از پی آن رفته‌اید، مفرداتی که خاص شعرهای خود او و معلوم است که مال زندگی اوست ـو گاهی خود ترکیب‌های اوـ به شعر شما سر و صورت داده‌اند. البته با مصالح حاضر و آماده، کار کردن آسان است. راه شما را دیگری هموار کرده، شما می‌توانید به‌آسانی بروید. ولی چرا به رفیق همسایه‌ی خودتان که اخیراً قطعه‌ی «عصیان» را ساخت نگاه نمی‌کنید؟

بگذارید بیشتر به مشکلی برخورد کرده شخصیت شما هم برای نمو خود راهی داشته باشد. برای این منظور فقط کاویدن در خودتان لازم است. همین‌که دقیق شدید می‌بینید همیشه مشکلی در هنر هست. آسان آن است که بوده است و می‌بینید خیلی به‌تدریج و تأنی و مدارا با طبع باید کار کرد. مثل کسی که در تاریکی جاده می‌ترسد و به حال ترس جلو می‌رود. آن‌چه را که در شما ذخیره ساخته‌اند به وسیله‌ی کاوش شما به دست شما می‌آید، اگر این بها نباشد؛ آن کالا هم نیست. عادت کنید که خودتان بیابید و با یافته‌های خودتان انس بگیرید .اساساً اینکه شما از همسایه‌ی خودتان پیروی کنید خرسندی‌ای برای دل او نیست.

خرسندی او فقط در این است که شما به حاشیه‌نشین‌ها و آن همه وازده‌ها که شما را بیگانه می‌بینند گوش نداده و به راه مناسب‌تر افتاده‌اید. اما آینده‌ی هنر شما، که خواب کمال و جمال آن را _به‌مانند فرمانداری که به تخت نشسته_ می‌بینید مرهون خواستن شماست که تا چه اندازه بخواهید و علاوه بر آن بکاوید و زندگی شما را برای آن تجهیز کرده باشد. هر کس ذخیره‌ی جداگانه‌ای است. آن هم با اهمیتی که هست خود شمایید. طعن و ملامت کسی را به گوش نگیرید. زودزود و سفارشی ننویسید. شما ماشین نیستید. می‌خواهید که به شما هنرمند بگویند. برداشت مطلب برای هنرمند کفایت کار را نمی‌کند و از روی سفارش مزه نمی‌گیرد. اگر خود شما برای آنچه که می‌خواهید ساخته نشده و مزه‌ی بی‌انقطاع کار خودتان نباشید. در هر صورت مطلب از شما قوت و جان و ریشه می‌خواهد. آن چیزی که زود و به‌طور وفور به‌دست می‌آید در عالم هنر تردیدناک است. آن را با قدرت قلم و توانایی بر تندکاری مشتبه نکنید. هر تندکاری، وقتی کندکار بوده است. شما هم! صبر داشته باشید. حوصله به خرج بدهید. بیشتر از این وقت خودتان را به کارتان بفروشید. وقت، تریاق است. زشتی‌ها و زیبائی‌ها و هر جلوه‌ای با آن برومند و شناسا می‌گردد. جوجه کبوتر وقت می‌گذارد تا روزی پروازی طولانی در پیش بگیرد، ذوق و هوش شما هم همین حال را دارند. تکوین شده‌اند و با وصف این باید برد دوباره و بارها تکوین شدن را به آن‌ها داد. آن توفیقی که برای شما روزی ممکن است باشد _چون از من می‌پرسید_ از این راه است و بس...

۶۲

از فرستادن شعرهای خودتان برای من خودداری نکنید. در این ناحیهٔ دوردست هم که ده‌کوره‌ی کوچکی در میان جنگل بیش نیست، و من از خستگی به آن پناه آورده‌ام، به یاد شما هستم. من خاصیت خود را از دست نمی‌دهم.

فکر من در پیرامون آن چیزی است که مانند میراثی از من ممکن است برای دیگران باقی بماند و میل دارم رموز آن را در زندگی خودم برای شما شرح بدهم .اما شما چرا از این ابهام که دید شما را پرعمق و لطیف و باشکوه می‌گرداند، می‌پرهیزید؟ این وسوسه‌ی خطرناک که برای هنر به منزله‌ی سم ریشه براندازی است و مصالح به‌کار آمده را خام و کمرنگ نگاه می‌دارد، اگر از سرتاسر اشعار شما پیدا نبود از نامه‌ای که به ضمیمه‌ی اشعارتان برای من نوشته بودید پیدا بود.

باید نخست ایمان آورد و بعد به‌کار افتاد. حقیقت سرنوشتی که روزی رقم مسلم می‌شود از این‌جا آب می‌خورد. نکته‌ای که می‌خواستم مخصوصاً راجع به شعر اخیر با شما به میان بیاورم این بود و باز می‌گویم: کدام اشخاص در بین خوانندگان شما هدف واقعی شما هستند؟ اگر بر طبق ذوق و درخواست دسته‌ای نوشته‌اید و مایه‌ی جان‌بخش شعری اگر در آن سراغ دارید و می‌توانید آن‌ها را اقناع کنید و به آن نشانه که می‌خواهند آن‌ها را رسانیده‌اید؛ دیگر شک و تردیدی در خصوص خوبی و بدی اشعارتان نداشته باشید. مثل کوه محکم در مقابل

بادهای هرز قرار بگیرید، بدانید که شما کار خودتان را می‌کنید و هر کس باید کار خود را کرده باشد. حقیقی‌تر از این حیث تاثیر واقعی، چیزی نیست. اراده برای هر فرد اردهای است که حوادث جمعی آن را فراهم آورده است. با در نظر گرفتن هر نکته برای شما که از همه چیز زمان خودتان مزه می‌چشید چه نگرانی است؛ در حالتی که شما می‌دانید به نقطه‌ی دوردست و دقیقی از هنر پیوسته‌اید.

همچنین باید بدانید آن چیزی که عمیق است، مبهم است. کنه اشیاء جز ابهام چیزی نیست. جولانگاهی که برای هنرمند هست، این وسعت هست (درحالی‌که می‌خواهد به همه چیز برسد و همه چیز را با قوت آن دریابد) این وسعت، هنرمند واقعی را تشنه‌تر می‌دارد. در عروق او در نقطه‌ی پرعمقی، آن چاشنی تلخ و شیرین زندگی را که او بخود و نابخود به‌هوای آن می‌رود می‌چشاند. در آن یافته‌های زندگی او را باید دید. لذت‌های گمشده با ساعات دور و دراز هجران را حاکی از شبی که در میان شب‌ها بیهوده به روز پیوست. روزی که او در روشنی زنده‌ی آن انتظار شب را می‌کشید. جان هنر بازندگی است. شما بارها به آثاری برخورده‌اید که همین ابهام آن‌ها را زیباتر ساخته به آن‌ها قوه‌ی نفوذ عمیق داده است. اگر این حرف را دوباره‌خوان کنید: «انسان نسبت به آثارِ هنری یا اشعاری بیشتر علاقه‌مندی نشان می‌دهد که جهانی از آن مبهم و تاریک و قابلِ شرح و تاویل‌های متفاوت باشد.»

من تمنایی در این خصوص از شما ندارم و مدعی این نیستم که بدون ابهام هنرمند هیچ کاری از کارهای خود را نباید به پایان برساند. اول باید دانست که شعر هم حرفی از حرف‌های ما است. از حیث کم‌وکیف و چگونگی خود در زمان و مکان معین. ماده‌ی بی‌ارتباطی با ماده‌ی زندگی ما نیست و باید نشانه‌ای از زندگی ما باشد. به‌این‌جهت از حیث موضوع می‌تواند یک وقت ابهام‌آمیز جلوه کند. همچنین عقیده دارم که هنر تابع موضوع است اما چون شعر واقعی میوه‌ی زندگی ما است و ادراک عالی آن منحصر برای دسته‌ی مخصوصی است، تصرف غیراهل در آن منطقی بسیار خنک و خیالی و خالی از چیزهایی جور با حساب می‌خواهد .فقط در این مورد هوشیاری هنرمند (از این دهکده به شما دستور می‌دهم) در چه چیز خواهد بود؟

برای هنرمند که می‌خواهد کارش را از روی مصلحت انجام داده باشد، هوشیاری او در این‌جا است که فکر کند و بیابد برای کدام طبقه می‌نویسد، و واجب‌تر آن است که برای آن طبقه نوشته باشد، پس از آن هنر را به‌حد زبان پایین آورده یا به‌حد اعلا بالا برده است. در هر یک از این دو کار اگر فکر خود را درخور هضم و ذوق و توانایی بر درک آن طبقه که منظور اوست به‌میان گذاشت باید گفت این هنرمند در کار خود چیزی را تعهد نکرده است که فروگذار کرده باشد، مثل قطعه‌ی «ز دریا خیزان» شما. اگر این قطعه برای کارگرهایی بود که شانه‌های لختشان از زیر دیوار شما رد شده و بارهای سنگین عزیزانی را که می‌شناسید به سرمنزل می‌رسانند، من با کمال صراحت به شما می‌گفتم: شما بسیار ثقیل و ناگوار این قطعه را ساخته‌اید. ولی چون این نیست و برای آن‌هایی نوشته‌اید که در خصوص نجات آن‌ها تشنه‌ی تحریک بیشترند، این قطعه را حقیقتاً خوب از آب درآورده‌اید. کاری را که لازمه‌ی هنر و منظور دیگری از آن بود انجام داده‌اید. اگر کاملا موضوع راجع به ساحت وسیع‌تری بود ـو راجع به همه‌ی طبیعت که زندگی من و شما هم در جزو آن قرار گرفته است_ باز همین را می‌گفتم. و می‌گفتم:

کارهای باعمق اساساً ابهام‌انگیز هستند. این ابهام در همه جا ـوقتی که عمیق می‌بینیم_ وجود دارد. در همه‌ی روزنه‌های زندگی، مثل مه که در جنگل پخش شده است. با نظر ما که می‌یابد یا نمی‌یابد یا مجبور شده است که نیابد، کم و زیاد می‌شود. حال آن‌که برای کسانی که نظری با این عمق ندارند، ابهامی هم وجود ندارد و باید

گفت برای آن‌ها چیزهایی که در اطراف آن‌ها قرار گرفته‌اند، مثل خوراک دست‌پخت روزانه‌شان، از اندازه‌ی معین و مسلم حکایت می‌کند که در دایره‌ی ظرف محدودی محدود شده است. اما هر کس حق دیدی در این دنیا دارد و برای مقصودی که می‌خواهیم به‌دست جمعی انجام بگیرد هرکس به‌نوبه‌ی خود ایرادی به‌شمار می‌رود. راهی که شما می‌روید راهی است که حتماً همه چیز در آن باوضوح نیست. بلکه در بسیاری از آن چیزها روشنی‌ها تاریک و پررنگ‌ها کمرنگ می‌شوند؛ تا این‌که شما به کنه باقوت هر چیزی با کمال تشنگی برسید، خطوط ناآشنایی روشنی می‌دهد و رنگ می‌اندازد و با تماس دور یا نزدیک از زندگی شما چاشنی می‌گیرد. مثل این‌که در قعر دریا دست انداخته‌اید. کاوش شما در جهانی بزرگ‌تر است و شما خود را تنها در آن‌جا نمی‌توانید بیابید. بنابراین، به شما اطمینان می‌دهم، در پیرامون شما تشنگانی به‌حال انتظار وجود دارند که بعد از رفع همه‌ی تشنگی‌ها تشنگی‌های دیگر آن‌ها را در این بیابان وحشتناک می‌دواند. توصیه‌ی من درباره‌ی تردیدی که شما دارید چیزی بیش از این نخواهد بود. ولی آیا چه کمبودی در قطعه‌ی شعر اخیر شما وجود داشت؟ چگونه باید به اشعاری به این سبک و در این ردیف ترکیب مناسب داد؟ بعداً برای شما خواهم نوشت. آن‌چه که مقدمهً می‌گویم این است: ابهام خود را واضح‌تر بیان کنید.

۶۳

روز بارانی است. باران در روی جنگل و گاو بُنه و خاموشی آن با وضع رویاانگیزی سرریز کرده، چنان افسرده می‌بارد که من باید دلتنگ باشم. اما باز در فکر شما هستم. قطعه‌ی شعر اخیر شما به من تصویرهایی می‌دهد، شاید برخلاف آن تصویرهایی که متوقع بودید در خواننده‌ی اشعارتان ایجاد شود. علت آن، حالت ابهام‌انگیز گنگی است که در میان تاروپود اشعار شما رخنه بسته است. مثل اینکه کاری از روی هوس انجام گرفته تا طرزی بر طبق طرزی که بوده است و بعضی می‌پسندند به وجود بیاید. به این واسطه خود شما هم چشم‌پوشی نمی‌کنید که اشعارتان _مخصوصاً قطعه‌ای که پیش از این ساخته‌اید _معنی را در تعقید سرگیجه‌آوری انداخته است. و حال آن‌که در هر طرز کاری واسطه‌ی معینی بین ما و دیگران، که مثل ما فکر می‌کنند، وجود دارد و ما را در نقطه‌ای به‌هم ربط می‌دهد. به هر اندازه که مبهم یافته باشیم، بدون این واسطه، کار هنری از توازن و قدرت رسوخ، که باید در آن برقرار باشد، بیرون افتاده است. مثل این است که ظرف محتوی مایعی را به طرف دیوار پرتاب کنید. مایعی که از آن ظرف به دیوار پاشیده شده است طرح‌های عجیب و خیالی را که در زمینه‌ی ابهامی به‌دست می‌آیند، می‌سازد. نیروی یافتنی که با ذوق و هوش و ذخایر یافته‌های شما هست، چیزهایی را چه بسا به مقتضای حال و موقع که می‌طلبید _ در آن طرح‌های عجیب و خیالی می‌یابد.

البته هیچ کس مانع از رویه‌ی آزادانه و طرز یافتن شما نخواهد بود. هنر هم آزادانه می‌تواند راه خود را طی کند. برای کسی که معتقد به تغییرات در هر چیز باشد حتمی است. مثل بالا رفتن سطح همه چیز، سطح هنر هم بالا می‌رود. یعنی به‌واسطه‌ی حرکتی که در چیزهای دیگر به وجود آمده در هنر هم کم‌وبیش حرکتی به‌وجود می‌آید .مع‌الوصف این آزادی عبارت از این نخواهد بود که هر کس هر چه می‌خواهد می‌کند. بلکه عبارت از بهتر به‌مصرف رسانیدن هنر به خرج فهم کم‌وبیش دیگران است. اگر شما بدعتی گذارده و سنت‌های گذشته را به پاس روش‌های تازه، از هم گسسته‌اید برای این است که هنر را به قیدهای دیگر مقید کرده آن را زنده‌تر، پرمغزتر، بیان‌دارتر و دقیق‌تر ساخته باشید. در این صورت راهی را که هنر می‌سپارد راه معین است. این راه حاکی از حد و اندازه‌ای است، نسبت به یافته‌های ما و چگونگی بروز و ظهور آن‌ها. اگر شما کارتان را بی‌نهایت

مبهم انجام داده باشید هنر شما در مورد شما، که زبردستی خود را نمایان ساخته‌اید، صدق پیدا می‌کند. ولی یک نکته قبل از هر چیز برای شما یافتن است.

قبل از هرچیز متمایز بودن موضوع، نیروی کاوش را در خواننده‌ی اشعار شما بیدار می‌کند و او را برای دریافتن نکته‌هایی که در کار شما است حاضریراق می‌دارد. گواراتر این است که کار نخستین شما، با برداشت مخصوصی، پیش از هر چیز مقصود را در جلو چشم بیاورد. پس از آن این قضاوت، قضاوت جداگانه‌ای است که آیا این طرز کار مبهم انجام داده شده است یا نه؟ یعنی در آن چیزهای ابهام‌آمیز وجود دارد یا ندارد. و البته هر کدام از این دو صورت سهم مخصوصی از زیبایی می‌برند. آدم پخته و باتجربه انکار نمی‌کند که طرز کارهای رئالیست مثل طرز کارهای ایده‌آلیست، هر کدام واجد جلوه‌های مخصوصی نسبت به خود هستند. کفایت و قابلیت در این‌جاست که هنرمند تا چه اندازه به کار خود آن جلوه‌ی مخصوص را بخشیده و چطور در آن زبردستی و عمق به خرج گذاشته است.

اگر شما می‌خواهید ابهامی مقبول به اشعارتان داده باشید فقط به این ابهام کمی روشنی بدهید، راهش این است: قصد شما این باشد که چیز مبهمی را با صراحت بیان کنید. پس‌از آن‌که برداشت نخستین شما از روی دقت لازمی بود، تناسب رنگ‌ها را با موضوع و هدف‌های خودتان بسنجید. مثلاً انتظار کشیدن درخت‌های صنوبر و یاس، در صورتی‌که انتظاری در موضوع شعر شما نبود، چیزی را در اشعارتان بی‌جا و منزل و سرگردان به نظر من می‌آورد. هم‌چنین کلمه‌ی(درختی) بدون اسم از آن درخت، که قوتِ رئالیست به آن می‌بخشد، طرز کارهای کلاسیک را به یاد می‌اندازد که به چیزها رنگ وضوح نمی‌دهند.

در ضمن بعضی کارهای بی‌ثمر، کلمات دریا و شب و صبح را، که نشانه‌های خاص شعرهای همسایه‌تان شناخته شده‌اند، بدون این‌که به وجودشان احتیاجی داشته باشید، در قطعه شعر اخیر خودتان جا داده‌اید. و به‌زحمت جا داده‌اید. به‌طوری به‌زحمت جا داده‌اید که محسوس است. زمختی و ناجوری آن‌ها ذهن را مشوب می‌کند. مثل این‌که خیلی آن‌ها را دوست داشته‌اید و فقط به پاس دوستی یا برای شکوه و شکل دادن به شعر خودتان _به خیال این‌که شکلی می‌دهد_ به آن‌ها محل نمودی داده‌اید. حال آن‌که شعر فرمول‌بندی نیست. چنانکه همسایه‌ی رفیق شما با تغییر محل قافیه‌ها این کار را می‌کند.

شاعر نباید برای این‌که حتماً سرمشق تازه نشان داده و مدل‌ساز باشد شعر خود را به چشم مردم بکشد. این کار مآل‌اندیشی و بدون توجهی است و با هنر ارتباط کوری را داراست. در عوض تفحص داشته باشید چه چیزهاست که واقعاً در ضمن کار لزوم پیدا می‌کنند .مدل و فرمول مثل اجرای وزن و هر طرز کاری باید محصول بی‌بروبرگرد ضرورتی در زندگی هنری شما باشد. شما می‌خواهید، بنا به ضرورتی، عمقی ابهام‌آمیز به وجود بیاورید، همان‌طور که در دماغ شما به وجود آمده، به آن مبهم نظر انداخته‌اید و یا از روی مصلحتی آن را مبهم جلوه می‌دهید.

در هر حال و در هر طرز کاری، در حین توصیف از چیزی لازم است که لوازم جلوه‌ی مادی آن چیز را چنان‌که در خارج از شما قرار گرفته است در نظر داشته باشید. قسمت ساحل را، با وجود چراغ‌هایی که در آن

می‌سوخت، در قطعهٔ ماقبل قطعهٔ اخیر اشعار خودتان؛ چنان وصف کرده‌اید که مبهم نیست، بلکه رنگ‌ها مُرده‌اند و تجسم نمی‌دهند. پس از آن سمبل‌ها بدون لزوم و فایده به پای کار آمده‌اند؛ مانند بعضی مصالح دیگر. در چند جا چند قافیه که فصل عوض شده، محل نداشتند. لازم بود گفته باشم _ اگر چیزی سمبل شده باشد یا نه، برای این‌که در چیزی نیروی اثر بیشتر فراهم بیاورید یا نیاورید_ سمبل‌ها باید تناسب قطع‌نشدنی و معین و حساب‌شده را با هدف‌های خود داشته باشند و مثلاً تناسبِ «صبح» به روز بهتر و تناسبِ «دریا» به دل و «شب» به یک وضعیت تاریک و پوسیده...

با وجود همهٔ این‌ها موضوع را در چند نوبت به مراتب بهتر از قطعهٔ ماقبل قطعهٔ اخیر اشعارتان که عنوان آن «شهر گمشده» بود تعهد کرده‌اید. برای این‌که در چند نوبت لوازم وضوح آن را به آن داده‌اید. رنگ‌ها به جای خود گذارده شده، در انتخاب آن‌ها دقت به عمل آمده و به قوت خاص خودند. به این جهت نقطه‌های مبهم هم جلا و شکوه خود را به دست آورده‌اند. همین مراقبت را در سرتاسر اشعارتان داشته باشید. من باقی حرف‌ها را برای وقت دیگر می‌گذارم و گمان می‌برم آن‌چه را که به شما قول داده بودم در میان این سطور بیابید. هرچند که بعضی مطالب در این سطور به هم پیچیده و ممکن است در چند نقطه توضیح بخواهد. چشم شما که دست در کار هستید با این پیچیدگی‌ها آشنایی دارد...

۶۴

عزیزم!

می‌گویید چگونه فرا بگیریم؟ خیلی آسان است. بخوانید. من باز تکرار می‌کنم: بخوانید.

هیچ چیز ما را نجات نمی‌دهد، جز خواندن؛ درصورتی‌که دریابیم و مطلب به کارِ ذوق و طمع ما بخورد. ملت ما زیاده بر آن‌چه تصوّر می‌کنید به این‌کار احتیاج دارد. وضعیّتِ ما عوض نشده و اگر رشدِ خود را نکرده یک راه برای فهمیدن هست: خواندن.

اگر بدانید چقدر این توصیه سودمندی‌ست. بعد از چند سال که به کار ادامه بدهید و برطبق آنچه می‌خوانید کار کنید و در کار و آنچه خوانده‌اید، دقت کنید، خواهید دانست من چه می‌گویم. ولی اگر سرسری می‌خوانید، همان بهتر که نخواهید. تمام آنچه را که گفتم بعکس آن توصیه می‌کنم. زیرا غلط فهمیدن، غلط عمل کردن است. یکی از بزرگان زمان ما می‌گوید «کسی که کار می‌کند، خطا می‌کند». اگر از اول به خطا رفته باشیم، دیگر مطلب معلوم است. من هیچ تند نمی‌روم که در این خصوص حرف می‌زنم.

درخصوص هر یک از این موضوع‌ها حرف بسیار می‌توان زد. ولی عمده این است که برای مرد عمل کدام مهم‌ترند. آیا شخصیت‌های ما از شخصیت‌های دیگران نشانه نمی‌گیرد یا بخودی خود و به حال تجرد، کسی می‌شویم؟ چون نه چنین است شخصیت در همه چیز: در استیل، در فرم، در طرز کار و در همه چیز فرع بر این است که با شخصیت‌های دیگر چگونه ارتباط داشته‌ایم...

این دنیا را خودبه‌خود نگیرید، پس از این فکر، این خیال در سر شما بگذرد که بتوانید یا نتوانید بزرگوار مردی باشید و منشأ اعمال و صفات پسندیده. هیچ‌کدام از این‌ها مستغنی از خواندن، نیست. خواهش می‌کنم به همین قدر اکتفا کنید.

تهران ۲۵ بهمن ۱۳۲۲

۶۵

چرا باید شکّ کرده باشید؟ در دوره‌ای که ما زندگی می‌کنیم کار یعنی تخصص و برای تخصص باید فراهم آورد دانش را... شاعری هم همین‌طور است.

همسایه‌ی شما یک روز آمد و دید «منهج الطلاب فی عمل الاسطرلاب» عمربن علی خوارزمی را می‌خوانم. هیچ نگفت. روز دیگر آمد و دید «تحفه حکیم» در پیش من است. باز هیچ نگفت. زیرا خیال می‌کرد جز تاریخ و فلسفه و حدیث و تفسیر نخواهم خواند. ولی روزی که آمد دید نسخه‌ای خطی در دست دارم پرسید: چرا؟ مثل اینکه بغضش ترکید.

ولی شاعر باید از هر خرمن خوشه‌ای بردارد. من نمی‌گویم تمام خرمن را، اما می‌گویم گاه چند خوشه بیش‌تر. این کار را ما تازه نمی‌کنیم و کشف و اختراعی هم ننموده‌ایم. قدما هم می‌کرده‌اند به نظامی عروضی رجوع کنید. و چون به من رجوع شده است می‌گویم **استه‌تیک** بخوانید و فلسفه‌ی صنعت (مثلاً فلسفه‌ی صنعت تن) و در کتاب‌های دیگران مثل **هگل** و **مارکس** هرچه یافت می‌شود و راجع به ادبیات است. زیرا امروز بیراهه نمی‌توان رفت و کلمه را در شعر به کار برد و کلمات هم مخازنی دارند...

آیا باز هم شک دارید که امروز شاعر طبیعی بودن و هیچ در پیرامون طرز کار دیگران نگشتن، یک نوع یاوه‌سرایی و حماقت و خودپسندی است و انسان را رو به قهقرای هولناک و کریهی می‌کشاند؟

اسفند ۱۳۲۳

۶۶

در خصوص اینکه کدام خواندنی مفیدتر است خیلی حرف‌ها زده‌اند. من فقط یک چیز را می‌گویم: کدام یک از خواندنی‌هایی که مفیدند برای شما می‌تواند مفید باشد.

خواندن کسی را کس نمی‌کند، مطلبِ عمده فهمیدن است و کار را طبقِ فهم کردن. از این گذشته باید دید آیا می‌توانیم با آنچه می‌خوانیم هم‌رنگ بشویم و چیزی شبیه به آن فایده در طبعِ ما بیدار می‌شود؟ عمده این است برای اهل هنر که اهل کارند. به این واسطه من به شما سال پیش می‌گفتم همه اشعار مرا نخوانید و بیهوده وقت تلف نکنید. من شعر زیاد گفته‌ام، اما همه یکدست نیستند. باور کنید هنوز یک اقدام لازم در پیش هست که فکری تردیدآمیز آن را به عقب انداخته است. من مطمئن نیستم آنچه در حد اعلی‌تر می‌خواهم بنویسم آیا کسی خواهد فهمید و جز چند نفری بیش درخواهند یافت و برای آن چند هم آیا ابهامی در کار پیدا می‌شود یا نه؟

در این قسمت است که باید گفت وسائل بیان با وسائل حسّ و ادراک هم‌قوّه نیستند، در این‌صورت کدام یک از آن قطعات که در نظر دارم اگر روزی به دست شما افتاد مفید خواهد بود؟ دانه‌ی نبسته را هیچ‌وقت خرمن نکنید. پس از دانستن این مطلب حالا برویم در پی آنچه واقعاً برای شما خواندنی است.

۶۷

می‌گویید با بزرگ‌ترین شاعرِ زمانِ خود سروکار دارید و خلوتِ شما این را بر شما روشن‌تر کرد. حرفِ صحیحی است، امّا با حرفِ اول چندان موافق نیستم. با وقتِ خود سروکار داشته باشید. زیرا کوچکی‌ها و بزرگی‌ها همه ساخته و پرداخته‌ی آن است. هر اندازه وقت می‌کنید همان اندازه یافته‌اید. هنگامی که این وقت با نیروی عظیمی به کار می‌افتد مثل سیل خراب می‌کند. هنگامی که این وقت با نیروی عظیمی به کار می‌افتد در روی خرابه‌های کهن‌سال، دیواری نوتر می‌سازد.

همه چیز خام است، اما همه چیز شایسته‌ی تکمیل شدن هم است. این را که دریافتید به دریافت نکته‌های فراوان حرکت کرده‌اید. هیچ‌وقت راضی نشوید به کاری که می‌کنید. زیبایی آثار شما نباید طوری شما را بفریبد که توقف کنید. دلتان را خالی کنید از قضاوت‌های مردم دربارهٔ شعرا و نویسندگان بزرگ .خودتان، مردم نشوید. هیچ قضاوتی را به مثابه‌ی مذهب و تعبدی نپذیرید و نگذارید در شما رسوخ کند. آنچه در شما و با شما به وجود آمده است درست است .شما با دنیایی دیگر آمده‌اید و به دنیایی دیگر نظر دارید. این حرف چقدر در شما اثر داشته باشد من تخمین آن را نمی‌توانم بزنم.

تخمین بزنید چقدر کار کرده‌اید؟ و فکر کنید چگونه کار خود را ادامه می‌دهید. در هر چند مدت این لازم است. این تنفسی است که دل را استراحت می‌بخشد و توانایی فراهم می‌آورد. عیناً مثل این است که شما راه وادی بزرگی را می‌پیمائید در آفتابِ گرمِ تابستان و باید نفس تازه کنید. خلوت شما هم با این وسیله روشن می‌شود.

۱۳۱۸

۶۸

همسایه‌ی عزیز من!

صبح است. در سایه قرار گرفته می‌خواهم از سبزی برگ‌ها در اطراف آسمانی آبی‌رنگ، مثل اینکه در خود آسمان روئیده‌اند، لذّت ببرم. اما حرف شما نمی‌گذارد.

شما خودتان هم بیهوده وقت تلف می‌کنید برای اینکه بشناسید کی بوده که ادبیات را عوض کرده است. این فکر بی‌نظم و کودکانه را در تمام نویسندگانِ مقالات مجلات و اهلِ تتبّع، که قدیمی فکر می‌کنند، می‌بینید. از اختراع در فلان کارخانه گرفته برای هر چیز در عالم معنویات و معقولات هم مخترعی پیدا می‌کنند.

به‌عکس همه چیز تدریجی است و هیچکس اول به‌طور کامل نیست. همه چیز و همه کس، ناقص است. اما هنرمند می‌تواند روزبه‌روز کامل‌تر باشد. شما بدون تفسیر از من قبول کنید، بعد خودتان با فکرتان پیدا می‌کنید.

چند روز پیش‌ها در روزنامه نوشته بودید: اول کس که شعر آزاد گفت منم. من یا دیگری چه فایده دارد اول بودن و این تفحّص؟ عمده خوب کار کردن است. چون هرچیز به‌تدریج پیدا می‌شود. هر اولی از یک اول دیگر که پیش از او بوده است چیزی گرفته است. انقلاب در هر مورد با جمع معنی پیدا می‌کند. این خیال را از سر بیرون کنید. بله، اول منم. از ۲۵ سال، سی سال پیش که جوان بودم و هنوز این نوزادها نبودند یا از کاغذ، کشتی روی آب می‌انداختند. اما پیش از من هم اولی بوده است خیلی بینوا و پیش از او اول‌های دیگر و از او بینواتر. فکر کنید که اولی همیشه کار جزئی را می‌کند. در عالم کون و فساد هر اولی جزء است. آنچه کل می‌شود نتیجه‌ی اجزاءست و باید دید که چطور کلی است. پس اول، آن اولی که در پی آن تردید دارید، کسی‌ست که شکل به‌تدریج پیدا شده را نسبت به زمان خود کامل می‌کند.

من به همین چند سطر آخر به‌خصوص اکتفا می‌کنم. برای من بنویسید آیا در شهر خواهید ماند یا به ییلاق می‌روید و فردا که به شهر می‌آیم شما را خواهم یافت یا نه؟

آن‌کس اول است که همیشه مستعد یافتن است و سعی می‌کند که به پایان برسد .و البته پایانی بالقوه در عالم هنر نیست مگر خرابی و انهدام خود انسانی که هنری دارد.

۶۹

عزیز من!

آن نامه را در روزنامه خوانده می‌گویید: چرا در خصوصِ اشعارِ خود، حقّ ِانتقاد به مردم نمی‌دهم؟

مردم آن‌چه بخواهند می‌کنند. زمان بعد از ما طولانی‌ست. ما نیستیم که بگذاریم، یا نگذاریم.

ولی یک چیز وجود دارد. مردم نمی‌دانند من چه نظری دارم و چرا شعر را بلند و کوتاه کرده‌ام و چگونه و برای چه منظوری می‌کوشم که صورتِ آن را کامل کنم، امّا برای انتقاد حاضرند.

این خیلی مسخره است. موضوعی‌ست برای یک پرده‌ی کمدی که حماقت در آن تصویر زنده و بالابلندی را دارا خواهد شد. پیش از هر فکر، شروع کنید به ساختن نمایشنامه‌ای در این زمینه، زیرا از من برنمی‌آید.

خیلی دماغ‌سوخته هستم. من [که] در هر مجلس جماعت را می‌خندانم، امروز مجسمهٔ غمم. قسمتی از وقت من هم تلف می‌شود یا برای کارهای مطبخ، یا برای جاروب کردن اتاق، یا شستن لباس‌های بچه‌ام و کارهای دیگر. میز تحریر من، که هیچ‌وقت در عمرم نداشته‌ام، پیش از این سنگ کنار رودخانه‌ها و امروز سکوی اجاق خانه‌ی من است. حواسّ ِمن به کارهایی که عادت دارد، مشغول است.

از این‌ها که بگذرید، تعجب نکنید چرا از موضوع پرت می‌شوم. اول کسی که می‌تازد بر اشعار من، خود من هستم. رسم من این است که می‌گذارم قطعه شعر یا منظومه‌ای، کهنه می‌شود. پس از آن‌که نسبت به آن بیگانه شدم آن را به باد انتقاد و اصلاح می‌گیرم از هر حیث.

وسوسه‌ای که من در همه کارهای خود دارم، و به مرتبه‌ی جنونی در من رسیده است، و آن بدبینی که زندگی مرا در هر لحظه می‌خواهد واژگون بدارد، کافی‌ست. من کار به این ندارم که با لباس‌های کهنه و مندرس و

لکه‌دار از خانه بیرون آده، به سوراخ خانه‌ی خود برمی‌گردم؛ هیچ چیز از من دل نمی‌برد، مگر آنچه در اشعار من است. حتی منظره‌های طبیعت. در آن‌ها هم وارد نمی‌شوم، مگر از راه صفحه‌ی کاغذ و هنگامی که بر قلم خود سوار می‌شوم.

هرکس این‌طور شود و همه‌ی ساعات زندگی‌اش به مصرف هنرش برسد، حتی در ضمن انجام کارهای خانه هم راجع به نوشتن فکر کند؛ چنین کسی می‌تواند پوسخند بزند به مردمی که در طول چند دقیقه می‌خواهند درخصوص کار چندین سال یک نفر اظهار ذوق و سلیقه کنند...

دربارهٔ هوش خود و طبع مرده‌ی این شهری‌ها، دقت کنید، خواهید یافت که من چرا به مردم حق انتقاد نمی‌دهم.

مردم نیستند که می‌خواهند و نمی‌دانند، شما چه می‌کنید؟

۷۰

خردادماه است. لبِ استخر نشسته به موج‌های کوتاه وبلند تماشا می‌کنم. چه رنجی‌ست که همه چیز به آدم موضوع برای شعر گفتن یا چیز نوشتن بدهد، هر چیزی با هر چیزی شباهتی یا تناسبی داشته باشد، این خاصیت سرگیجه می‌آورد. باری حرف خود را بزنیم.

مثل اینکه استخر حرف می‌زند. موج‌های کوتاه و بلند جملات او هستند که به اقتضای موقع و مقام و معنی، بلند و کوتاه می‌شوند.

حرفی که استخر می‌زند مرا به یاد طرز شعر گفتن خودم می‌اندازد. بله عزیزم نکته‌ی مهم این است که من می‌خواهم انتظامِ طبیعی به فرمِ شعر داده باشم. در واقع فرمِ شعرِ من «سنتزِ» «حتمی» «تز»ها و «آنتی‌تز»هاست به اصطلاح مثلاً می‌گوییم: (چرا با من قهر کرده، چرا پیش من نمی‌آید، چرا حرف نمی‌زند) بعد جمله بلندتر (برای اینکه وقتی من به مسافرت رفتم و از همهٔ دوستانم خداحافظی کردم او را فراموش کرده بودم).

همین کار را در وزن شعری باید انجام داد و قافیه را سرد نگرفت. قافیه را باید طنین مضاعف ساخت که به مطلب بخورد و ته مطلب و جمله را ببندد و الا لزومی ندارد.

فرم شعر همسایه روی این پرگار می‌گردد. هنر نظم دادن، برای شاعر در این است که چگونه با این پرگار بگردد و اثر هنری خود را تطبیق کند. چه بسا که در همه‌ی اشعار آزاد من خوب تطبیق نشده، ولی خوب تطبیق نشدن غلط نمی‌شود.

هر قاعده و سنتی باید در برابر این خواهشِ طبیعت که طبیعتِ کلامِ گوینده باشد، زانو به زمین زده و تابع شود. چه انسان، چه فکر او، چه طبیعت برای همه چیز یک قانونِ کلّی می‌گذرد و آن این است که همه چیز می‌گردند که با هم ربطی یافته تناسبی به هم رسانند، یعنی وزن پیدا کنند.

بگو همسایه فرمِ شعرش را با این دقایق تطبیق می‌دهد و از این شیرین‌تر کاوشی در عالمِ نظم دادن به کلمات، او پیدا نکرده است

.

خرداد ۱۳۲۵

۷۱

دوست من!

برای خوب دویدن، میدان لازم است. انسان قفسه نیست که هر وقت هر دارویی را که بخواهد از یکی از جعبه‌های معین آن بیرون بکشد. به گمانم کم‌تر کسی اگر به وضع زندگی من بود قادر به ادامه دادن حیات می‌شد و کسی جز خود من نمی‌داند چطور و چرا.

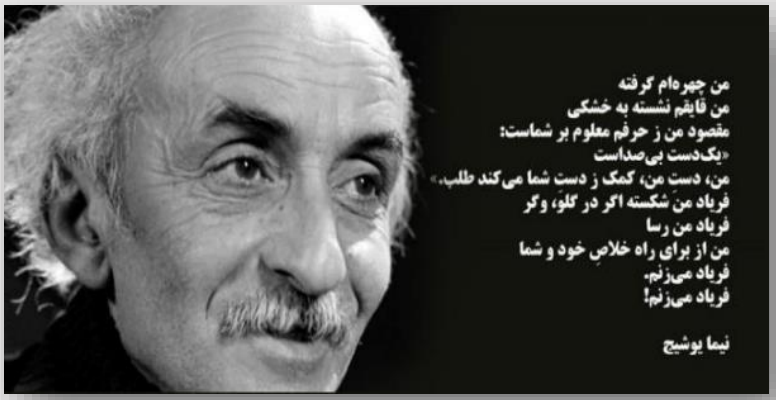
درست مثل داروهای رطوبت‌زده شده‌ام. برای من حرارت و آفتاب کافی لازم است و آسمان، که متاسفانه ابری است و من به‌خوبی می‌دانم که این ابرها در همه وقت و زمان بوده‌اند. بعضی از روی دریاها بلند می‌شوند، بعضی از روی مرداب‌ها و جاهایی که نمی‌دانند کجاست و مرغابی‌های ترسو در کجاهای آن منزل دارند. باید در حساب گرفت که دنیا جای چشم‌دریده‌هایی هم که آفتاب نمی‌خواهند هست، آن‌ها هم سهم می‌برند.

جوری برای زندگی کردن خود دست و پا می‌کنم که خودم خنده‌ام می‌گیرد. مثل کبوترهایی که از پرواز طولانی برگشته، زیاد پرسه زده‌اند. در دایره‌ی امکان همه‌ی ما را به مثابه‌ی یک مشت ریزه‌خوار مفلوک و عاجز به‌هم ریخته‌اند. پر از فکرهای علیل و طولای برای رهایی. معنی کمال را در پیرامون این به‌هم‌خوردگی‌ها برای پیدا کردن یک توانایی مختصر باید به دست آورد.

آنچه دائمی‌ست همین حرکت است از برای همان توانایی یا کمالی که گفتم. از نوشتن دست برمی‌دارم. رفتم به سروقتِ آب‌دادنِ بوته‌هایی که با دستِ خودم آن‌ها را کاشته‌ام. در صورتی‌که من تابستان به ییلاق می‌روم و می‌ماند برای دیگران، نمی‌دانم چرا وقتِ مرا می‌گیرد؟

خداحافظِ شما/ دوستِ شما

فروردین ماه ۱۳۳۴



بازگشت به فهرست

گزارشِ دِق‌مرگیِ شاعر از سرکشی‌هایِ یک شعر

سعید سلطانی طارمی

داشتم می‌رفتم کوه، دیدم زنِ پیری نشسته و چندتا آینه جلوی پاش بساط کرده برای فروش. مردم بدون توجه از کنارش می گذشتند. فکر کردم اگر به جای این زن پیر، دختر جوانی پشتِ بساط بود الان آینه‌هایش تمام شده‌بود و آینه‌فروشی هم شده بود شغلی پُر از زیبایی و حکمت. یاد روزهایی افتادم که گروه‌های سیاسی نشریات‌شان را به وسیله‌ی هوادارانشان در سر چهارراه‌ها می‌فروختند و پسرهای بی‌ریخت معمولا برای فروش سهم خود دست به دامن هم‌فکرانِ زیبارو می‌شدند. آدمی است دیگر، اسیرِ زیبایی. گفته‌اند: زیبا باش و قاتلم باش. بیچاره سعدی هزار بار این مفهوم را فریاد زده: "گر دست به شمشیر بری عشق همان است "یا" پرِ طاووس در اوراقِ مُصاحف دیدم "...

مخاطب شیخ قطعا زن پیری که نیست، جوانی زیباست. حالا از هر جنسی که او می‌پسندید. همین جوری داشتم به تاثیر زیبایی در رفتار و قضاوتِ آدم‌ها فکر می‌کردم و نمونه‌هایی را که در ذهن داشتم کنار هم می‌چیدم که ناگهان به نظرم رسید اگر این آینه‌ها مال خود او بوده‌باشد چه؟ یعنی اینها آینه‌هایی باشند که او در جریانِ زمان برای استفاده‌ی شخصی خودش خریده‌باشد چه؟ آن وقت هرکدام از این آینه‌ها واقعا چه خاطره‌ای از او دارند؟ اولین آینه و آخرین آینه‌اش کدام‌ها بوده؟ در کدام آینه جای اولین بوسه را بارها و بارها با کنجکاوی نگاه کرده؟ صبح شبِ زفاف، خود را در کدام آینه تماشا کرده؟ کدام آینه لحظه به لحظه‌ی تغییرات اولین بارداری‌اش را در چهره و هیکل‌اش برایش نقل کرده؟

....خدایا انسان چه دغدغه‌هایی دارد! یادم است، شاید هم خواب دیده‌ام: زنم بعد از تاییدِ اولین بارداری‌اش، هر روز در آینه نگاه می‌کرد و می‌گفت: دماغم دارد باد می‌کند.

باید خیلی دردناک باشد که زنی آینه‌هایش را بفروشد. هر آینه بخشی از عمرِ عاطفی اوست.

بخصوص قدیمی‌ترین آینه‌اش. کمی که دور شدم از زنِ آینه‌فروش، ذهنم یواش یواش از آینه به کتاب رفت و سپس به چیزهای دیگری که به هزار دلیل عاطفی، آدم‌ها نگهشان می‌دارند و گاهی زندگی چنان ناخن‌خشک و نانجیب می‌شود که مجبور به چشم‌پوشی و فروش‌شان می‌شوند. یعنی تکّه‌ای از عاطفه‌شان را. عاطفه‌ی بازگشت‌ناپذیرِ جوانی‌شان، کودکی‌شان یا میانسالی‌شان را ناگزیر به لقمه‌ای می‌فروشند. آه از ... با همین خیالات رفتم بالا، تا جایی که با خودم قرار گذاشته‌بودم. با قلبم که در تهران ادا درآورده‌بود قرار گذاشته‌بودم. دیدار داشتم با خودم. رسیدم و حالا باید برمی‌گشتم. در برگشت به ذهنم استراحت داده‌بودم مثلِ مست‌ها خود را رها کرده‌بودم، نه چیزی حس می‌کردم و نه کسی را می‌دیدم. قلبم هنوز جوان بود و مرا در سربالایی‌های تند تاب می‌آورد. شادی کمی نیست، وقتی همه رهایت می‌کنند، خودت باید خودت را بگیری. شیبِ نرم یا به قول دکتر "...ملایم " راه را طوری می‌آمدم که مصرع‌های بازیگر یک غزلِ پخته‌شده از ذهن به زبان سرازیر می‌شوند خدایا دست و دامنِ آدم پر می‌شود از سهولت و زیبایی، جهان کوچک می‌شود و روی زانویت می‌نشیند و مثل گربه‌ای خودش را به دست و بالت می‌مالاند. که دیدم برای خودم دارم می‌خوانم: "وقتی زنی آیینه‌های کهنه‌اش را می‌فروشد / یعنی جهان خالیست ..."وقتی پشتِ رُل می‌نشستم شمای کلّی کار را داشتم، فقط باید می‌نشستم و می‌نوشتم. وقتی در خانه پشتِ کامپیوترم نشستم، انگار چند باری به خودم احسنت و آفرین هم گفته بودم به خاطر .. چی؟....

وقتی زنی آیینه‌های کهنه‌اش را می‌فروشد
یعنی جهان خالیست.
یعنی زمان ذهن عقیم آبستن پیریست
یعنی که در رؤیای دور آرزوهایش
حتی تمنای گناهی نیست
یعنی که در آلزایمر آیینه‌اش هم
جای پای نیم آهی نیست.
یعنی که روز از نو
باید دوباره بازی دزدیدن عقل از سرِ آدم
و خوردن سیب سؤالی سرخ را در بینهایت‌های تکراری
آهسته کرد آغاز
باید درون این فضای منتظر پوسید
تا مرگ درهای تولد را در این بازی نماید باز.
وقتی زنی آیینه‌های کهنه‌اش را می‌فروشد
یعنی که دیگر جانِ او زن نیست

یعنی که با هیچ ابر و بارانی

او را امید تازه‌گشتن نیست.

خوب، وقتی نوشتی برای قضاوتِ بهتر، باید بگذاری خنک شود تا زیادی خمیر یا خشک نشده‌باشد. شعر برای من در حلولِ اول، همان نان است. در جریانِ کار اگر شیرمال و شیرینی شود، یعنی دارد مسیرِ درستی را طی می‌کند و اگر به کره و عسل تبدیل شود و از آن جا خود را به مرتبه‌ی میواره‌گی بکشاند یعنی به کمال دست یافته‌است. اما بعضی شعرها به صورت کره و عسل و بعضی فراتر از آن حتّی در هیئتِ شرابِ خالصِ بی‌غش درمی‌آیند. اینان مسیرِ تکامل را در حوزه‌ی ناآگاهی شاعر طی می‌کنند و نیاز به گشتن هفت شهرِ عشق ندارند انگار بی‌اُفت و خیز و تراش‌خورده می‌آیند.

از آغاز پیر و پخته‌اند. با این وجود، برخی شعرها که مسیرِ طبیعی از نان یا غوره یا هرچیز دیگری تا شراب‌شدن را به صورت بیرونی و در جریان تنش‌های بی‌امان ذهنِ شاعر طی می‌کنند، درگام‌های نهایی چنان شعله‌ور می‌شوند که از تمامِ شعرهای از آغاز شراب پیش‌تر می‌روند. شاعر است که باید راهِ درستِ هدایت و تعالی‌بخشی را پیدا کند.

زخاکِ من اگر گندم برآید / از آن گر نان پزی مَستی فزاید....

یکی دو روزی پهن‌اش کردم در پستو تا خنک شود. وقتی رفتم سراغش هنوز گرما داشت و گفتم: اِ... هنوز دارد می‌جوشد. خواندم‌اش، چند بار با صدای بلند خواندم‌اش. مثلِ دیوانه‌ها شروع کردم به حرف زدن که خیلی شلوغ شدی. بی‌خودی به جاهایی سرکشیدی که به تو مربوط نبوده. تو باید در حوزه‌ی آن حسّ، آن حسّ نازکِ زنانه متوقّف می‌شدی و سعی می‌کردی آن را از پرده بیرون بکشی. چه کار داشتی به عوالمِ دور از ذهن...

گفت: من با شناسنامه‌ی خودم آمده‌ام. تو نمی‌تونی به من بگی که چه چیزی را باید به تماشا بگذارم.

من نمی‌توانم آزادی و سیلانِ خویش را فدای پسند و اراده‌ی تو کنم.

گفتم: ولی بی‌ریخت شدی. به جای این ترکیب و آن مصراع یا واژه یا مفهوم باید چیزهای دیگری که مناسب جسم و جانِ توست قرار گیرند.

گفت: باشد. هرکاری دلت می‌خواهد بکن، نتیجه را خواهیم دید.

فهمیدم قصدِ سرکشی دارد. فکر کردم باید قانع‌اش کنم.

گفتم مثلا این واژه‌ی "کهنه" صفتِ مناسبی برای آیینه نیست یا این ترکیب "ذهنِ عقیم آبستن" متکلّف است. بهت نمیاد.

گفت: چی داری میگی؟ کهنه اینجا به معنی قدیمی آمده، فکرش را بکن وقتی زنی قدیمی‌ترین آینه‌اش را بفروشد، یعنی تو این نکته را نمی‌تونی تصوّرکنی؟ از آن گذشته "عقیم‌آبستن" هم یک واژه‌ی نو است هم مفهومی را بیان می‌کند که پیش از این بیان نشده، و هم پارادوکسی عمیقا شاعرانه را به نمایش می‌گذارد. من فکر می‌کنم چشم‌پوشی از آن نشانه‌ی به قولِ قدما سَخافتِ عقل و تَهافتِ نقل است.

گفتم: اولش من هم همین فکر را می‌کردم ولی حالا معتقدم این‌جوری نیست "کهنه" ما را فریب می‌دهد. در بیان عاطفه و مفهوم، رساییِ لازم را ندارد. "عقیم آبستن" را قبول دارم خوب است ولی می‌زند بیرون، خودش را به رخ می‌کشد و با این کار زیبایی‌های دیگرت را از جلوه می‌اندازد.

مثل زنِ زیبایی که چشم‌های فوق العاده‌ای دارد. همه می‌گویند چه چشم هایی دارد! هیچ‌کس دقت نمی کند که او زنی است که در تمامِ ابعادش زیباست. زیبایی تجلّی هماهنگی‌های آشکار و پنهانِ یک مجموعه است، که این‌جا این" عقیم آبستن "شما تن نمی‌دهد به هماهنگی با دیگران. صبر کن چیزهای بهتری جاشون می‌ذارم.

گفت: ببینیم و تماشا کنیم.

شما اگر هزاران واژه در ذهن داشته باشید ولی ذهن در موقعیت باردهی نباشد انگار یک واژه هم ندارید. حتی اگر مته هم بگذارید نخواهید توانست یک واژه‌ی سالم و مناسبِ کار از دریچه‌های بسته‌ی ذهن بیرون بکشید. آنان که گاو دوشیده‌ان، یا دوشیدن گاو را دیده‌اند، می‌دانند اگر گاو دوست نداشته باشد، اگر عضلات پستان‌هایش را رها نکند اگر سرحال و متمایل نباشد، نمی‌شود یک قطره شیر از پستان‌های لبالب از شیرش بیرون کشید. برای همین درگذشته، اول گوساله را زیر گاو می‌بردند و دهان گوساله را با پستان‌های گاو بازی می‌دادند به این ترتیب که گوساله پستان را در دهان می‌گرفت تا دو مک می‌زد و شیر جاری می شد، پسِ کله‌ی گوساله فشار می‌آوردند و پستان را از دهانش بیرون می‌کشیدند و پستان به پستان این کار را تکرار می‌کردند. گاو دوست نداشت ولی اتفاقی که گاودار می‌خواست، افتاده بود. عصب پستان تحریک شده و عضله شل شده بود و روزنه‌های شیر باز گشته بودند و زمان دوشیدن بود. امروزه این کار را دستگاه‌های شیر دوش به طور اتوماتیک انجام می‌دهند...ذهن درست مثل پستان گاو است باید تحریک شود و روزنه‌ی خروج واژه‌ها را باز کند. آن‌وقت واژه‌ها خارج شده رقصان رقصان می‌روند درست در همان جایی که لازم است می‌نشینند.

البته ذهن آموخته و فرهیخته این‌کار (گزینش و نشاندن واژه‌ها) را در سطحی بهتر از ذهن کم تجربه انجام می‌دهد. به هرحال من خیلی تلاش کردم که کار را آن‌طور که دلم می‌خواست پیش ببرم. نشد. هر تغییری در قیاس با نسخه‌ی اول در سطحی پایین‌تر قرار داشت. بعد از چندین روز و هر روز چند بار تلاش کردن تسلیم شدم.

گفتم: رهات می‌کنم که بمانی گوشه‌ی فلش و بپوسی. گفت: به جای آن مرا برای یک زن بخوان. مطمئن باش خوشش خواهد آمد. این یک معیار است، تو داری حال یک زن را توصیف می‌کنی. البته قبول دارم کار تو جنبه ی بیرونی دارد و متکی بر تخیل توست نه درونی و متکی برتجربه ات. گفتم: بهتر است به جای متلک، قبول کنی که در شرایط حاضر وضع مطلوبی نداری. گفت: تو نباید این حرف را بزنی. این را باید یک زن بگوید. چاره‌ای جز قبول نداشتم. دست به کار بی‌سابقه‌ای زدم ساعت ۱۱ شب زنگ زدم به بانوی فرهنگی، دوست عزیز و ناشرکتابهایم. خانم لاهیجی که می‌دانستم اگر از چیزی خوشش نیاید بی‌تعارف نظرش را می‌گوید. و شعر را خواندم. جمله‌های مبهمی گفت. که البته ناامید کننده نبود ولی برای من روشن می‌کرد که پافشاری من بر وجود ایراد بی‌پایه نیست. ولی او اصرار داشت که: دیدی نگفت ایراد دارد و بد است و از این حرف‌ها.

گفتم به هرحال من باید بیشتر فکر کنم. به نظرم یکی از آن سه" نیست "باید تغییر کند. از مصراع" یعنی که روز از نو "تا آخر بند اول یا باید حذف شود یا مناسب سازی. نوعی تظاهر حس می‌کنم آن‌جا. گفت: اون قسمت، شناسنامه‌ی سبکی تو هستش چطور می تونی از بازیی که حالا دیگر به یک نشانه در شعر تو تبدیل شده چشم پوشی کنی؟ جایی که اسطوره و فلسفه در هم می‌آمیزند. من اجازه نمی دهم. گفتم: از کی تو به جای من تصمیم می گیری؟ من این چیزا حالیم نیست هرچیز مزاحمی باید حذف یا اصلاح شود.

گفت: فکر نمی کنی زیادی مستبد هستی؟ بیا برای یک بار هم شده بر پایه ی اصول دموکراسی عمل کن. من پیشنهاد می‌کنم برای زن‌های دیگری هم مرا بخون. گفتم: این کار شدنی نیست. گفت: پس منو بذار روی صفحه‌ی فیسبوک. گفتم: آبرو ریزی نمی‌کنی؟ گفت: بابا خیلی دست کم گرفتی ما را، دیگه آن‌قدر هم بد نیستم که...

با تغییراتی که به زور اعمال کرده بودم گذاشتم روی فیس بوک.

...

وقتی زنی آیینه‌های کهنه‌اش را می‌فروشد

یعنی جهان خالی ست

یعنی که یک بایت از فضای خاطرش چشمک‌زن و پر نیست

یعنی که در آیینه‌هایش یاد تلخ نیم‌آهی نیست.

یعنی که روی صورت فردا

حتی تمنای گناهی نیست

یعنی که باید بازگشت آن سوی این قصه

این قصه‌ی بی‌بازگشتن‌ها

یعنی که روز از نو

باید دوباره بازی دزدیدن عقل از سر آدم

و خوردن سیب سؤالی سرخ را در بینهایت‌های تکراری

آهسته کرد آغاز

باید درون این فضای منتظر پوسید

تا مرگ درهای تولد را در این بازی نماید باز.

وقتی زنی آیینه‌های کهنه‌اش را می‌فروشد

یعنی که دیگر جان او، زن نیست

یعنی که با هیچ ابر و بارانی

او را امید تازه‌گشتن نیست

قضاوت چند تن از دوستانم برایم خیلی مهم است .جالب است که عکس العمل ها و ابراز احساسات ها بیشتر مربوط به چهار مصراع پایانی یا بند دوم شعر بود که از نظر من درست همان چیزی بود که باید می بود. کسی به آن آمیزه‌ی فلسفه و اسطوره توجه نکرده بود. فکر کردم زیادی لوسش کرده‌ام باید رهاش کنم ببینم کی سر عقل می‌آید.

یقین داشتم بی‌توجهی و دوری جستن را تاب نخواهد آورد. مثل آینه‌ای که بزنی به دیوار و تماشاش نکنی جان آینه‌ها به تماشا بند است. مثل بعضی زیبارویان که جانشان به توجه و تمجید بند است. شبی به دیدنم آمد. به قول آن قصیده‌ی بی‌پایان. "شبی به دیدنم آمد خیالوار و خموش / شبی که پنجره‌ی بسته‌ی دلم وا بود". دیدم رام و سربه‌راه است. خواندمش، خواندمش و خواندمش... ناگهان به نظرم رسید که این صفت" کهنه "از اول اضافی بوده، بخصوص که حضورش سبب آمدن علامت جمع" ها "هم می‌شده‌است که می‌دانستم زاید است ولی نظام هجایی وزن وجودش را ضروری می‌کرد. پس مصراع اول را تبدیل کردم به" : وقتی زنی آیینه‌اش را می‌فروشد " گفتم نظرت چیه؟ بهتر نشد؟ سکوت کرد. تیغ را بر داشتم و شش مصراع پایانی بند اول را بریدم گذاشتم کنار.

....

وقتی زنی آیینه‌اش را می‌فروشد

یعنی جهان خالی ست

یعنی که یک بایت از فضای خاطرش چشمک‌زن و پُر نیست

یعنی که در آیینه‌هایش یاد تلخ نیم‌آهی نیست. یعنی که روی صورت فردا

حتی تمنای گناهی نیست

یعنی که باید بازگشت آن سوی این قصه

این قصه‌ی بی‌بازگشتن‌ها

وقتی زنی آیینه‌اش را می‌فروشد

یعنی که دیگر جانِ او، زن نیست

یعنی که با هیچ ابر و بارانی

او را امید تازه‌گشتن نیست

اعتراض کرد. گفتم: من فقط دامنت را کوتاه کردم این‌جوری کلی جلب توجه خواهی کرد. گفت: پاهایم را هم با دامنم بریدی. گفتم: چرند نگو... گفت: یک نگاهی بکن به این‌جا. یعنی تو فرق بین دامن کوتاه و بلند را نمی‌دونی؟ همه چیز را خراب کردی. این‌که درست کردی برام، دامن کوتاه نیست دامنیه که پاش را بریده‌اند. بدتر از اون پایین‌تر، مصراع‌هایی‌اند که لابد فکر می‌کنی جوراب و کفش‌اند. اصلا به این دامن پابریده نمیان. چرا این کار و کردی؟

گفتم: دارم می‌بینم چکار کرده‌ام. الان درستش می‌کنم. مصراع‌های چهارم، پنجم و ششم را عوض کردم و برای این‌که دامن کوتاه شکل خودش را بگیرد یک مصراع هم به عنوان مصراع هفت بهش اضافه کردم و اندام‌ها و شکل دامن را کامل کردم. گفتم حالا برو جلو آینه خودتو ببین.

وقتی زنی آیینه‌اش را می‌فروشد
یعنی جهان خالی ست
یعنی که یک بایت از فضای خاطرش چشمک‌زن و پُر نیست
یعنی که در راه دراز آرزوهایش
بادی، سواری، یا غباری نیست
یعنی که در شنزار بی‌پایان تنهائیش
پرهیب ناپایای یاری نیست
یعنی که باید بازگشت آن سوی این قصه
این قصه‌ی بی‌بازگشتن‌ها
وقتی زنی آیینه‌اش را می‌فروشد
یعنی که دیگر جان او، زن نیست
یعنی که با هیچ ابر و بارانی
او را امید تازه‌گشتن نیست

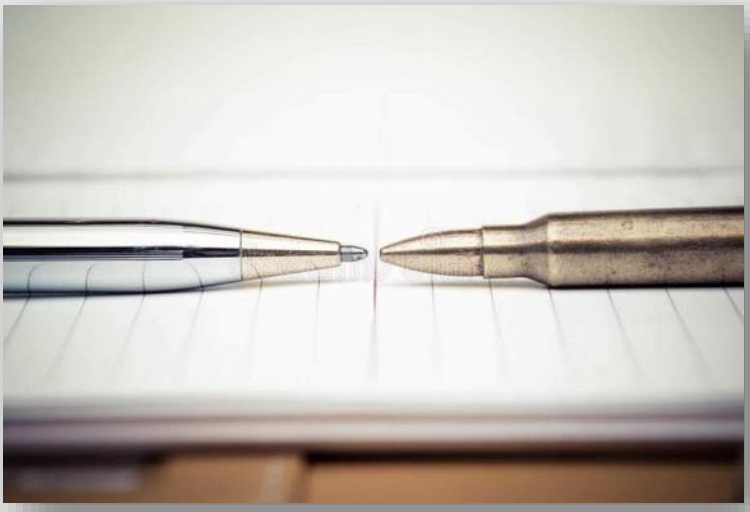
خودش را سیر نگاه کرد و لبخندی زد و در حالی‌که با ادا و قمیش می‌گفت: دیکتاتور. دیکتاتور... برگشت، رفت توی فلش‌مموری.

۹۳/۰۲/۲۲

بازگشت به فهرست

خطرِ نوشتن

هاینریش بل/ برگردان: شاپور چهارده چریک



هفت سال پیش به ملاقات سردبیرِ یکی از مجلّاتِ معروف رفتم تا یک نسخه از یکی از کتابهایم را به او بدهم. موقعی که مرا پیش او بردند، من کتابم را به او دادم. ولی او اصلاً اعتنائی به نوشتهٔ من نکرد و کتاب مرا روی نوشته‌های دیگری که تمام میزتحریرش را پوشانده بودند، پرت کرد. دستور داد تا منشی اش یک استکان قهوه برای من بیاورد و خودش یک لیوان آب نوشید وگفت: من نوشتهٔ شما را بعداً خواهم خواند. شاید چندماهِ دیگر. همان‌طور که ملا حظه می فرمائید، من باید تمام این نوشته ها را بخوانم . ولی لطفاً به یک سؤال من جواب بدهید، سؤالی که دیگران هنوز نتوانسته‌اند به آن جواب بدهند؛ با وجودی‌که امروز هفت نفر اینجا بودند.

سؤال من این است: چرا ما اینقدر نابغه داریم (بدون شوخی و مضحکه) و درعوض مدیر کم داریم؟ مثلاً کسی مانند من. من مجله ام را دوست دارم ولی بطور قطع نخواهم مُرد، اگر به کار سابقم برگردم. شغلِ سابقِ من ریاست تبلیغات در یک شرکت سازندهٔ تیغ صورت‌تراشی بود. در جوار این کار منتقدِ تئاتر هم بودم. زیرا که از این کار لذّت می برم. شغل شما چیست؟

-من در حال حاضر کارمند ادارهٔ آمار هستم.

-آیا شما از این شغل متنفّرید؟ فکر می کنید که اگر در این سمت اشتغال داشته باشید، به شخصیتِ شما لطمه خواهد خورد؟

-نه. من از این شغل متنفر نیستم و فکر هم نمی‌کنم که اشتغال به این شغل به شخصیت‌ام لطمه بزند. من فعلاً دارم از طریق همین شغل نان زن و بچه ام را در می آورم ، گرچه با زحمت زیاد.

-ولی شما این احساس را دارید که با این چند صفحه ای که نوشته اید، گرچه اشتباهات زیادی دارد و مرتب هم نیست، از این مجله به آن مجله بروید یا نوشته‌تان را از طریق پست به آنها بفرستید و اگر همهٔ آنها برگشتند، دوباره همهٔ آنها را تصحیح کرده و از نو بنویسید؟

من در جواب گفتم : بله، همین‌طوره.

چرا این کار را می کنید؟ خوب فکر کنید و بعد جواب بدهید. زیرا که جوابِ شما، جوابِ سؤالی است که من قبلاً هم از شما پرسیده بودم.

تا حالا کسی از من چنین سؤالی را نپرسیده بود. همان‌طور که داشتم به این سؤال فکر می کردم، سردبیر هم شروع به خواندنِ مقالهٔ من کرد.

بالاخره در جوابش گفتم: من چارهٔ دیگری نداشتم.

سردبیر سرش را از روی نوشته برداشت، نگاهی به من کرد و ابروانش را در هم کشید و گفت: این حرف، حرف بزرگی است. این حرف را یک بار یک سارقِ بانک هم بر زبان آورده است. موقعی که قاضی دادگاه از این سارق پرسید: چرا این سرقت را طراحی و نهایتاً آن‌را عملی کرده است؟ سارقِ بانک در جوابِ قاضی می گوید: من چارهٔ دیگری نداشتم..

شاید حقّ به جانبِ سارقِ بانک بوده باشد، ولی این نمی تواند مانع از آن گردد که حقّ به جانب من نباشد.

سردبیر خاموش بود و نوشتهٔ مرا می خواند. این نوشته چهار صفحه بود و سردبیر برای خواندن آن به ده دقیقه وقت نیاز داشت.

در این مدت من باز هم به حرفِ ایشان فکر می کردم و می اندیشیدم که جوابِ بهتری برای آن بیابم. ولی جوابِ بهتری نیافتم.

من قهوه ام را نوشیدم و سیگاری کشیدم . برای من خوش‌آیند نبود که سردبیر نوشتهٔ مرا در حضورِ خودم بخواند. ولی بالاخره کارش تمام شد. من سیگار دوم را تازه روشن کرده بودم که سردبیر گفت: جوابی که به سؤالِ من دادید، خوب بود ولی نوشته تان متأسفانه اصلاً خوب نیست. نوشتهٔ دیگری ندارید؟

چرا دارم. دستم را توی کیفم برده و از میانِ پنج نوشته ای که در درون کیفم داشتم، داستان کوتاهی را بیرون کشیده و به او دادم و اضافه کردم: بهتر است که من در این اثنا بیرون باشم.

سردبیر جواب داد: نه، اصلاً. بهتر است که شما همین جا بمانید.

داستانِ دوّم کوتاه تر بود و شامل سه صفحه می‌شد. موقعی که سردبیر داستان را می خواند، من سیگارِ دیگری را آتش زدم.

سردبیر بالاخره گفت: این داستان، داستانِ خوبی است. آنقدر خوب است که من نمی توانم قبول کنم که هر دو داستان را یک نفر نوشته است.

ولی باور بفرمائید که هر دو داستان را خودم نوشته ام.

سردبیر گفت: من نمی فهمم. قبولِ آن برای من مشکل است. داستانِ اوّل، داستانی است که از خِرت و پِرت‌های اجتماعی به شمار می رود. ولی داستانِ دوّم عالی است. بدونِ اینکه از شما تعریف و تمجیدِ بی‌جائی کرده باشم. این تضادّ را چگونه توضیح می دهید؟

من توضیحی برای او نداشتم و تا به امروز هم توضیحی برای این تضادّ نیافته ام. ولی واقعاً نویسنده‌ها را می توان با همان سارقِ بانک مقایسه کرد. سارقی که با زحمتِ زیاد طرحی می ریزد و در تنهائیِ مرگ آور، شبانه به سراغِ گاوصندوق می رود تا درِ آن را باز کند، بدونِ اینکه بداند در درونِ این گاوصندوق چیست؟ پول؟ جواهرات؟ چه مقدار؟

این سارق اگر به دام افتد، باید ۲۰ سال حبس را تحمل کند. بیگاری و جریمه و غیره. بدونِ اینکه بداند در درونِ این گاوصندوق چیست؟

نویسندگان و شعرا، به عقیدهٔ من با هر کار جدیدی که شروع می کنند، تمام آنچه را که تا کنون نوشته‌اند، به خطر می اندازند. این خطر هم برای آنها وجود دارد که گاوصندوق خالی باشد. که آنها دستگیر شوند و هر چه تا آن موقع کسب کرده اند، یک‌جا از دست‌شان قاپیده شود.

این درست است که هر نویسنده ای سبک و سیاقِ خاصّی دارد. شیوه و روش معیّنی دارد، که کارش را از کارِ بقیهٔ نویسندگان جدا می کند، مانند مُهری که بر نوشته ای زده باشند. ولی به محضِ اینکه دیگران، یعنی خوانندگان، منقّدین و منتقدین، کارشان را شروع کردند، کارِ واقعی نویسنده هم؛ تازه شروع می شود. دیگر نویسنده در جواب این سؤال که چرا می نویسد، نمی‌تواند بگوید برای اینکه چارهٔ دیگری نداشتم. اینجا دیگر کار بر روی غلطک افتاده و روزمرّه شده است. کارِ روزمرّه ای که مُهرِ استادی زیرش خورده باشد. همان‌طور که برای یک سارقِ بانک یا یک بوکسورِ با سابقه، هر سرقت یا مبارزه ای، سخت تر و خطرناک تر از قبلی‌ها می گردد، زیرا که پردهٔ بکارت دیگر از بین رفته و به جای آن دانش نشسته است. یک نفر نویسنده هم باید همین‌طور باشد. و من مطمئن هستم که برای خیلی‌ها چنین نیز هست. با وجودی که دانشنامهٔ آنها با مُهرِ سندیکا در کتابخانه‌شان آویزان است.

برای هنرمند راه‌های زیادی وجود دارد، فقط یک راه به روی آنها مسدود است: بازنشستگی، و واژه ای به نام تعطیل یا خاتمهٔ کار، و کلمهٔ بزرگِ دیگری به نام ارزش که حسادت ایجاد می کند. او این کلمه را نمی شناسد. مگر اینکه کار و هنرش برای همیشه یا لااقل برای مدّتی به بن بست رسیده باشد. آن موقع این هنرمند، این واقعیت را می پذیرد و از این لحظه به بعد او دیگر هنرمند نیست. و این برای من قابل تصور نیست.

روزی در کتابی که اسمِ نویسنده اش را فراموش کرده ام ، خواندم که: "ما نمی توانیم بگوییم که ما کمی حامله هستیم" . هنرمند بودن هم به همین ترتیب است. ما نمی‌توانیم کمی هنرمند باشیم.

من در جواب این سؤال که چرا می نویسم؟ گفتم: چون‌که چارهٔ دیگری نداشتم. و تا به امروز هم جوابِ بهتری برای آن پیدا نکرده ام . هنر یکی از معدود امکاناتِ ماست، تا بدین‌وسیله زندگی را درک کنیم و زندگی را زنده نگه داریم، هم برای هنرمند و هم برای هنردوست.

هر وقت که تولّد و مرگ و هر آنچه در میانِ این دوست، روزمرّه و عادی گشت، به همان مقدار هم هنر، روزمرّه و عادی می گردد. البته هستند کسانی که زندگی‌شان یک‌نواخت وعادّی است، با این تفاوت که این افراد دیگر زندگی نمی کنند. اساتید و هنرمندانی هم وجود دارند که زندگی‌شان یک‌نواخت وعادّی است، بدونِ اینکه آنها این امر را برای خود و دیگران روشن کرده باشند. و آنها مدّت‌هاست که دیگر هنرمند نیستند. ما موقعی دیگر هنرمند نیستیم که از ریسک کردن بترسیم، نه موقعی که اثری ناشایست خلق کنیم.

بازگشت به فهرست

عکس

میترا درویشیان

هر روز برای رفتن به مدرسه از خیابانی می‌گذشتم که عکاسی شهر در آن قرار داشت و حتما چند لحظه‌ای برای دیدنِ عکس‌های زیبا و بزرگی که داخلِ ویترین‌های دو سوی درِ ورودی گذاشته بود، توقّف می‌کردم و از تماشای آن‌ها لذّت می‌بردم:

چطور می‌شود بعضی از آدم‌ها این‌قدر قشنگ باشند؟ مُژه‌های بلند، چشمانِ میشیِ روشن، صورتی که از صافی و تمیزی برق می‌زند. آرزو می‌کردم کاش من هم پول داشتم و یکی از این عکس‌ها می‌انداختم که توی ویترین جا بگیرند، ولی حیف که درونِ جیب‌های من شپش مشغولِ قمار بود. گاه بچه‌هایی را می‌دیدم که دست در دستِ پدر یا مادرشان واردِ عکاسی می‌شوند و چنان با غرور به من نگاه می‌کردند که دلم می‌سوخت.

کلاسِ ششم که بودم، گفته شد برای صدور کارتِ ورود به جلسه‌ی امتحان باید عکس بیاوریم. دلم درد گرفت؛ چگونه می‌توانستم این را به ننه بگویم. او به زحمت می‌توانست شکم‌مان را سیر کند و برای این‌گونه مخارج، دیگر بودجه‌ای نداشت.

ظهر که به طرفِ خانه می‌رفتم از هر خانه‌ای صدای حرفی می‌آمد و بوی غذایی: قورمه‌سبزی به به، آبگوشت، کوکو سیب‌زمینی و... . درِ حیاط طبقِ معمول روی هم بود که با فشارِ مختصری بازش کردم. خانه مانندِ همیشه سرد وُ خاموش بود؛ نه بوی غذایی و نه جُنب و جوشی.

خانه‌ی ما هفت اتاق داشت که در هر اتاقِ آن، خانواده‌ای زندگی می‌کرد و من و ننه هم در یکی از این اتاق‌ها با مختصر وسایلی که داشتیم، روزگار می‌گذراندیم. بابام چندسال پیش برای کار رفت و دیگر برنگشت و ننه می‌گفت: حتما یا در میانِ راه گرگ او را خورده، یا از خجالت خودش را گم وُ گور کرده.

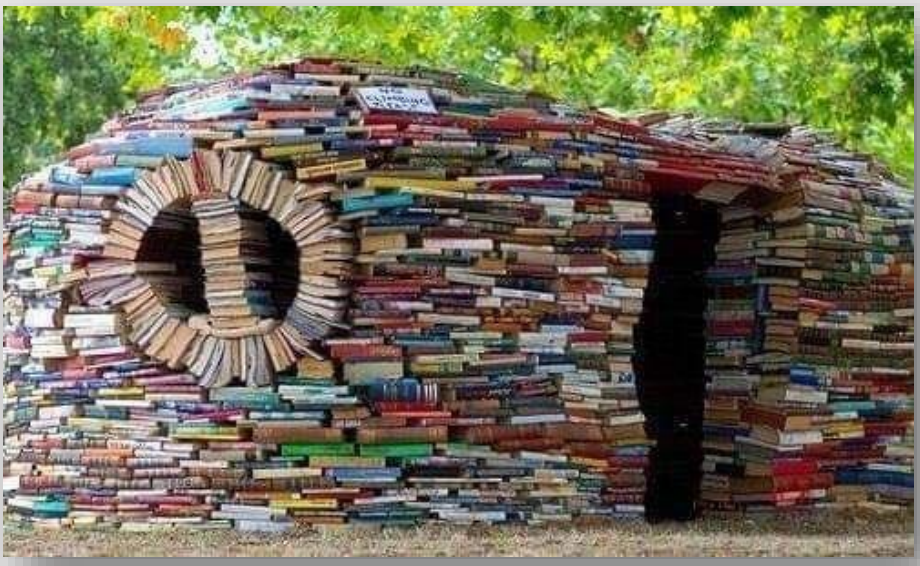
ولی من همیشه با شنیدنِ صدای درِ حیاط از جا نیم‌خیز می‌شدم، شاید خودش باشد!

ننه با کارهای دستی که درست می‌کرد یا می‌بافت، خرجِ خانه را در می‌آورد و من هم گاه اگر جایی کاری بود، خارج از وقتِ مدرسه می‌رفتم تا خرجِ دفتر و کتاب خودم را در بیاورم.

روزی موقعِ برگشت از مدرسه جلوی عکاسی بهروز را دیدم که دست در دستِ پدرش داخلِ عکاسی شد. برای لحظه‌ای بُغض گلویم را فشرد ولی بعد که چشم‌ام به عکس پشتِ ویترینِ عکاسی افتاد، برای اولین بار فهمیدم که بینِ انسان‌ها تفاوت زیاد است و راهم را به سمتِ خانه ادامه دادم.

عکسی که روی کارتِ من قرار گرفت پسرکی را نشان می‌داد لاغر و رنگ‌پریده، با چشمانی درشت و سری از ته تراشیده و یقه‌ی سفیدی که معلوم بود هرگز در عمرش رنگِ اتو به خود ندیده. آن سال شاگردِ دوم شدم و سرِ صف برایم کف زدند، ولی هرگز عکس‌ام پشتِ شیشه‌ی ویترینِ عکاسی جای نگرفت.

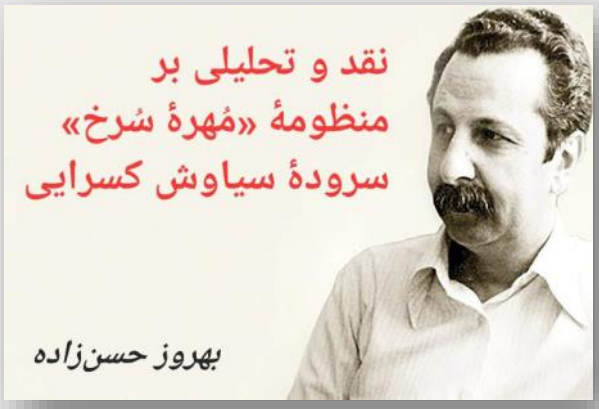
بازگشت به فهرست



نقد و معرّفی

نقدوتحلیلِ منظومهٔ «مُهرهٔ سُرخ» زنده‌یاد سیاوش کسرایی

بهروز حسن‌زاده



مُهره‌ی سرخ نامِ آخرین منظومهٔ زنده‌یاد سیاوش کسرایی است. کسرایی که نام وی با آرش گره خورده است، در یکی از آخرین سروده‌هایش به سراغ سهراب رفته است. (سهراب شاهنامه را می‌گویم) آن جان ناشکیبا که در گیر و دار زندگی به دست پدر بر خاک می‌افتد. کسرایی، سهراب را از همین جا یعنی درست پس از آخرین پرده‌ی حماسه‌ی جاودانه حماسه‌سرای بی‌بدیل ایران -فردوسی حکیم- وارد حماسه‌ی جدید خود می‌کند و تصاویری نمایش‌گونه از آخرین شب زندگی وی خلق می‌کند.

داستان از همان کلاغ پیرِ قصّه‌ها آغاز می‌شود. کلاغِ پیری که در تکِ این شام می‌پرد و هنوز پُرسان و پی‌کننده‌ی هر قصّه از نخست است. و در ادامه بلافاصله با تصویرپردازی‌های شاعرانه، استعاره‌ی ستاره‌ی خونین که سهراب را به ذهن می‌آورد خواننده را به فضای حماسی نبردِ رستم و سهراب می‌کشاند.

خورشید غروب کرده و ستاره‌ی خونین شامگاه در ابر می‌چکد.

پهلو شکافته،
سهراب،
روی خاک
می‌سوخت، می‌گداخت
در شعله‌های تب

آوایی به گوش نمی‌رسد، جز تک شیهه‌ی شوم از یک اسبِ بی‌سوار، میدانِ نبرد و شیهه‌ی شومِ اسب خبر از حادثه‌ای ناگوار می‌دهد. سکوتِ ترس‌ناک، هجومِ تب، سهراب را در بسترِ خونین‌اش به سخن وامی‌دارد. او از سوختن، تشنگی، عطش و سراب می‌گوید که استعاره‌هایی از خامی، ناپختگی، آرزوی دانایی و سیرِ حرکتِ نادرست سهراب است و مادر را به آرزو می‌خواهد:

مادر ز بهر من
این جاودانه بستر را که گسترید

او مادر را می‌خواهد که با وی از باغ بگوید. از آنچه به باد رفت و از میوه‌ی کال گسستگی که بر جای است و نیز از پهلوان- رستم دستان- و شوق دیدار وی.

مادر به قصه‌ای
با من ز آمدن
و از شور و شوقِ دیدن آن پهلوان بگو
بیم از دلم ببر

سهراب در هجومِ تب، دیدگان را به نقشِ تازه می‌دهد. نقشِ مادر- تهمینه- که در آرزوی ورود رستم به دربارِ سمنگان است. تهمینه‌ی جوان سرمستِ عشق است و زمزمه‌پردازِ آن، گیسو را در نفسِ باد می‌افکند و این‌گونه می‌گوید:

آخر، شکار گور و گم شدن رخش
هر یک بهانه‌ایست در انبان روزگار
تا فرصتی پدید کند بر نیاز من

تهمینه شوق دیدار رستم را با التهاب وا می‌گوید:

آیا نه من به دلبری و حسن شهره‌ام
دیگر کرا رسد
جز تهمتن که بر گُل آتش گرفته‌ام
باران شبنمی برساند؟
آری کرا سزد
تا کودکی یگانه‌ی دوران
بر دست و دامانم بنشاند؟

کسرایی با این تصویر که در واقع یک نوع بازگشت به گذشته است می‌خواهد هدف زایش سهراب را باز گوید «کودکی یگانه‌ی دوران» پهلوانی که می‌خواهد «یگانه» باشد و «دوران» جدید را پی ریزد. و صد افسوس با خامی و ناپختگی ... .

صحنه عوض می‌شود، ابری در آسمان سیاه شب چون دستمالی سفید خیال را از دیدگان خسته‌ی سهراب می‌سترد. تشبیه ابر به دستمال بر بالین بیماری که خون از پهلویش جاری است و عرق بر پیشانیش نشسته است. تصویر زیبایی خلق می‌کند که خواننده را به فضای میدان نبرد سهراب باز می‌برد.

این بار تهمینه در برابر اوست. باره‌ی سهراب را از پای تا به سر همه می‌بوید، بر زین و برگ و گردن او دست می‌کشد، رخساره‌اش را در یال‌های او می‌فشارد و می‌گوید:

ای جنگلِ جوانه‌ی امید
چون شد کزین درخت پر از شاخِ آرزو بی‌گه جدا شدی!؟

تهمینه رازِ ناشکیبایی سهراب را در غرور به پندارهای نیک می‌داند. در بستن چشم خرد و نشستن با دو رویه‌گان:

گفتم ترا نگفتم!؟
کز عطر راز تو
افراسیاب نیز مباد که بو برد!؟
اما ترا غرور به پندارهای نیک
اما ترا شتاب به دیدار تهمتن
چشم خرد ببست
دشمن به مصلحت
می‌داد با تو دست
اما تو
بی‌خبر
با آن دورویگان به خطا داشتی نشست.

تهمینه زین و برگ و سلاح و لگام را می‌نوازد. آنگاه در درون ظلمت‌گویی که با باد شِکوه می‌کند. آخرین بدرود خود را با سهراب می‌گوید. در آن آرزوی خود را در داشتن کودکی یگانه‌ی دوران شرح می‌دهد.

گویی که این آرزو، آرزوی تهمینه نیست. بل، آرزوی ملتی است. ملتی رنج کشیده که در آرزوی سوزاندن بیخ گیاه کینه و گستراندن بال‌های مهر است.

گفتم به پروراندن فرزندی
زیبا و پر هنر،
در رامش آورم سر پر شور تهمتن
باشد که همنشینیِ این پور و آن پدر
در سرزمین ما
بیخ گیاه کینه بسوزاند
وین مرز و بوم را
با بال‌های مهر بپوشاند.

تهمینه دردمند و غم‌گینانه دور می‌شود. چون لکّه‌ای از شب سیاه‌تر، سهراب در بیابان خسته، مانده، بر جای است. بادی در دور دست آوازهای خاموش سهراب که پدر را می‌طلبد، با خود می‌برد.

نه، آب خود مبر
ای مرد در به در
باز آ که هم ز سنگ تو جوشند چشمه‌ها
یک‌دم کنار من بنشین، پهلوان پدر!

رستم، پُر درد، مانده، اشک فرو خورده، از خود به خشم، خسته و خاک‌آلود، کنار پیکر بی‌تاب پسر می‌نشیند:

با صد نشان که بر رخ و بالاست
نشناختم ترا
نشناختی مرا
این پرده‌پوشِ شعبده‌گر، چشم‌بند، کیست؟
این کوری از کجاست!؟

رستم، گریان، در گیسوان در هم سهراب سر فرو می‌برد و می‌اندیشد از راهی که رفته است: راه راستی، نه تنها او، که پدر و پدران او نیز چنین کرده‌اند. او شکست را با تمام وجود احساس می‌کند و نه به سهراب که به نوآمدگانی چون او چنین می‌گوید:

آری شکست گرچه در این جنگ ننگ بود
اما به روز واقعه
افسوس
آن نابه‌کار خنگِ خِرد نیز لنگ بود.

تجربه‌ی تلخ به خاک غلتیدن فرزند که با فریبِ رستم به انجام رسید. او را بر آن می‌دارد که علیه فریب و خدعه فریاد بزند و هشدار دهد. فریب زشت‌ترین گناه‌هاست و حتی به راه داد نیز نه تنها پذیرفته نیست، بلکه عواقب آن به سوی خود فریبکار باز می‌گردد:

دستت چو تیغ خدعه فرود آرد
حتی به راهِ داد
هشدار
عاقبت
آن تیغ را به قلب تو می‌کارد!

سرنوشتِ غم‌انگیز رویارویی پدر و پسر، اندیشه‌ی پیوند و مهر را در رستم بیدار می‌کند. قلبِ بزرگِ رستم با مهر آمیخته و از او سرشار است.

پیوند و مهر ماست
رشک‌آورِ کَسان
اما غم و جدایی هر جفت نازنین
آرام‌بخش خاطرِ این قومِ زشت‌کار

رستم که دست پسر را در میان دست گرفته، در درون ظلمت شب فرو می‌رود. شب چون برکه‌های قیر تاریک است. همه چیز در هم پیوندی با حماسه پرداخته شده است. تشبیه شب به قیر متأثر از اساطیر ایرانی و اوستا است. آنجا که اوستا ، شب و ظلمت را اهریمنی می‌داند، تاریکی و ظلمت جایگاه اهریمن است و غلظتی چون قیر دارد که می‌توان آن را با کارد برید.

چراغ ماه پیدا نیست. صدایی به گوش نمی‌رسد، سهراب دردمند در دل خویش می‌طلبد او آن عطر ناشناس، آن نسیم خیس، آهوی گمشده‌اش، گردآفرید، آن گل پرخاش‌جو را به آروز می‌خواهد:

چونان گلی سپید
به نرمی
گردآفرید از زرهِ شب- برون خزید

گردآفرید، سهراب را به آرامش می‌خواند، او به حسرت از دیدار بیگاه و پرشتابشان یاد می‌کند و از سهراب می‌خواهد که همچو سایه در این شب فرو شود. در حماسه‌ی رستم و سهراب دیدار گردآفرید و سهراب نیز آنجا که سهراب کلاه خُود از وی بر می‌گیرد چون سایه‌ای بیش نیست.

بگذار همچو سایه در این شب فرو شوم با شورهای دل
تنها گذارمت
همراه عشقِ خویش
به یزدان سپارمت

شوری غریب سهراب را به سخن وا می‌دارد. جان ناشکیبایی چون سهراب نمی‌تواند از عشق بی‌بهره باشد. تمام وجود او با عشق درآمیخته، اما با اینکه موفق به چشیدن آن نیز نمی‌شود، باز عاشقانه می‌میرد.

آری
ما عشق را اگر نچشیدیم
آن را چو دسته‌ی گل
بر روی آب‌های روان دیدیم
وینک که راه وادیِ خاموشان
در پیش می‌گیرم
عاشق می‌میرم

از نگاه کسرایی سهراب مظهر از خود گذشتگی است. نه تنها مرگ او با هشدار آمیخته است که عشق وی نیز سرشار از دلهره است. سرشار از هشدار است.

اما تو ای عبور نوازش
اما تو ای وزیده بر این برگِ ناتوان
هشدار تا سوارِ شتابان عشق را
در هر ردا و جامه به جای آری
دریاب وقت را که ترا جاودانه نیست
این بی‌کرانه را
زنهار
بی‌کرانه نپنداری

گردآفرید از صحنه چون شبحی دور می‌شود. شب دامن می‌گسترد و رخنه‌ها را می‌بندد. کور می‌شود. سهراب یک دم از خویش می‌رود. پس چشم می‌گشاید و سقف سیاه آسمان را می‌نگرد. ناگاه صحنه‌ای شگفت از دور دست آسمان چهره می‌نماید. سهراب- در چشم یا گمان- می‌بیند که درهای آسمان گشوده می‌شود و حکیم، فردوسی حکیم، بر هودجی از بال عقابان به سوی او می‌آید، با دفترش به دست، مرغان به راهش پر می‌گسترند. سهراب از جای برمی‌خیزد و با حرمتی که شایسته‌ی حکیم گرانقدر توس است، بر او نماز می‌برد. سپس شکسته‌وار بر دفتر گشوده‌ی شه‌نامه می‌ایستد و شِکوه می‌آغازد. از نیک پروردنش و زود رها کردنش می‌گوید. از اینکه آیین نگارش فردوسی نه این بوده است. از اینکه جوان به دست پدر کشته می‌شود، شِکوه می‌کند. آرزوی سهراب نشاندن داد و دوستی بر تخت و برداشتن آیین خودسری است.

می‌آمدم
تا داد و دوستی
بر تخت برنشانم
آنگاه سر به خدمت
پیش پدر نهم
بردارم از میان آیین خودسری
کاووس را نمانم و هر جان که دیو خوست
کاخی به داد برکشم و مهرپروری

آیین او آزادگی است. او می‌خواهد درهای گنج و خواسته را برگشاید تا کسی گرسنه نخُسبد. او جنگ خود را پایان جنگ‌ها می‌داند و چنین می‌گوید:

چون قصدِ نیک بودم و باور به کارِ خویش
پروا نداشتم به دل این کارزار را

و فردوسی حکیم را به عتاب برمی‌خواند که:

زالِ زرت چه شد که به تدبیر می‌نشست؟
سیمرغ راهنمای کجا بود؟
... کاووس شاه کیست که بی‌رأیت ای حکیم
دارو کند نهان؟
... در کشور تو، آه
یک سرگذشت نیست چو از آنِ من تباه
جنگ و شکست و بی‌کسی و غم
پاداش کدام گناهست
این ستم؟

حکیم به گفتن پاسخ دمی درنگ دارد. در پهنه‌ی خیالش، نقش‌ها می‌آیند و می‌گردند. سیاوش در شعله‌های سرخ، افراسیاب و دشت و طشت خون، اسفندیار و عاقبت کار، شغاد بدکنش، رستم درون چاه، گریختن یزدگرد و آن شومباره جنگ، اشک‌نامه‌ی بی‌داد، آن شور بخت جنگی، رستم فرخزاد و ... پس این‌گونه سخن می‌آغازد:

آرام
ای آروزیِ تنگ‌دلانِ
بر کشیده نام
تا تارکِ سلاله‌ی رستم
آرام
در راهِ پر مخاطره بگذاشتی چو گام
دیگر چه جایِ شِکوه و اندوه
پرمایه پهلوان
در خورد پهلوانی،
این قصه کن تمام

کسرایی فردوسی را گوینده‌ای حکیم، آیینه‌دار سیرت و سیمای روزگار و خوشه‌چین کِشته‌ی دهقان می‌داند. به اعتقاد او فردوسی آنچه را که سپردنش در پیشگاه داد باز سروده است:

نه، من نمی‌کِشم
گردونه‌های ساکت و سنگین مرگ را
آن را کسان به شیوه و کردارِ گونه‌گون همراه می‌کشند.
نه، من به باغ خویش
بی‌گاه، بر نمی‌کَنم از شاخه، برگ را

فردوسی از دیدگاه کسرایی مُهر جهان پهلوانی، مُهره‌ی بازوی سهراب را مُهره‌ای گران می‌داند که حتی در مرز و بوم خویش، نقشی جهانی برای مرد به ارمغان می‌آرود.

مهره‌ای که ناپیش بین و غافل کسان، آن را نباید به نو خاسته جوان یا هر از راه تازه‌رسی، ناگشوده چشم، بسپارند.

کسرایی از زبان فردوسی مُهره‌ی جهان پهلوانی و مردمی را عامل شناخت و روشن‌بینی سهراب می‌داند، مُهره‌ای که او را با مِهر و کینه‌های بسا ناشناخته پیوند می‌زند. مُهره‌ای که:

... هر پلیدی و هر پستی
ناداری و ندانی و بی‌داد و بیم را
پیش تو
همچو نقش
پدیدار می‌کند
وینگونه،
چشم‌های تو
بر دردِ روزگار

بیدار می‌کند.

اما فردوسی به باور کسرایی برای کار سترگ باور به خویش و پاکی پندار را کافی نمی‌داند.

کارِ سترگ را
باور به خویش و پاکی پندار نیست بس
شادان کسی که در ظلمت سرای جهل
در سوز خود به نور خِرَد یافت دسترس

شب از دست می‌رود و حکیم همچنانش حرف‌ها دارد:

شرمنده آنکه پشت به یار و دیارِ خویش،
با صد بهانه روی به بیگانه می‌کند ...
فرخنده آنکه بی‌کژی و کاستی، به جان در کار می‌رود.
فرخنده آنکه راهِ به هنجار می‌رود.

این مُهره، مُهره‌ی جهان پهلوانی و مردمی، مُهره‌ی شگرفی است. میرایی و شکفتگی جاودان با خود می‌آورد. بیگاه می‌کُشد و پگاه چون آفتاب بر می‌کشد. پس دیگر چه جای یاری کاووس خویشکام یا زال زر است. سیمرغ برای علاج کدامین درد، آتش بر پر نهد.

زخم و مرگ سهراب خونین پیامی است در چشم خستگان شب‌زده، در چشم کسانی که بی‌خبر از چند و چون کار، با طوق پهلوانی بر بازو به پیکار می‌روند. تا مباد که عاشقان از این پس خطا روند.

تو می‌روی که زخم تهیگاه خویش را
در چشم خستگان پریشان شب زده
بر آن کسان که بی‌خبر از چند و چونِ کار،
بازوی خویش را،
بر طوقِ پهلوانی و پیکار می‌دهند.
بگشایی.
تا عاشقان مباد کزین پس خطا روند.
با این چراغ سرخ به رهِ آشنا روند.

به فرجام حکیم با پهلوان و قهرمان خویش نجوا کنان بدرود می‌گوید و با اندکی درنگ رو به سهراب می‌کند و ندا سر می‌دهد، از شه‌نامه‌ی خویش و نسب‌نامه‌ی مردم، از ستم‌نامه‌ی ملت و از زرنامه‌ی خرد می‌گوید:

آن جاودان سفینه که سرگردان،
با بار مُهره‌های امانت،
بگشاده بادبان
بر روی آب‌های جهانست،
گر نیک اگر بد
گر دل‌شکن، اگر که دل‌آراست،

گهواره‌ی شما،
پیشینه‌ی شما،
غم‌نامه و سرود و ستم‌نامه‌ی شما،
زرنامه‌ی خرد, عطش داد، عطرِ عشق،
شه‌نامه‌ی شما و نسب‌نامه‌ی شماست.

سهراب با لبخندی به چشم و لب، آرام بر پهنه‌ی کتاب می‌نشیند، می‌لغزد، می‌خُسبد، چون قویی بر آب. حکیم با قطره اشکی در نگاه، آهسته، دو بالِ دفتر از هم گشوده را می‌بندد.

در چشم نیمروز
بر دشت می‌رود
اسبی خمیده گردن و دُم
لخت،
بی‌لگام
چون مهره‌ای نشسته به بازوی آسمان
خورشید سرخ‌فام

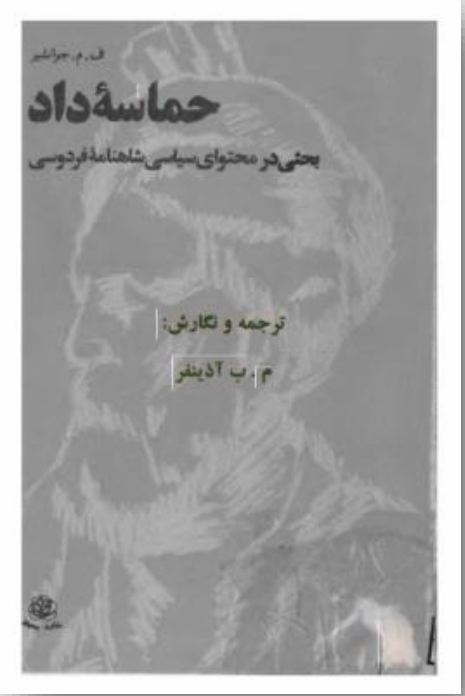
پرده‌ی حماسه‌ی نمایش‌گونه‌ی کسرایی فرو می‌افتد و خواننده و بیننده‌ی خود را با زنهاری تلخ و گزنده تنها می‌گذارد. **زنهار مباد که عاشقان از این پس خطا روند.** در این منظومه شور و شوق و فریادی که آرش سرشار از آن است، به چشم نمی‌خورد. پیام و پُختگی و هشداری دارد و تلخ‌کامی شکستی را می‌نماید. تصاویر بسیار زیبا با موضوع حماسی گره خورده‌اند. کسرایی بار دیگر نشان داده است که آگاهی و دانشِ وی از فرهنگ ایرانِ باستان و بیانِ حماسی آن بسیار بالا و والاست. مُهره‌ی سرخ هرچه هست، بازآفرینیِ زیبایی است از غم‌نامه‌ای بزرگ که هم‌چون آرش، با زندگی، جامعه و فرهنگِ کنونی ما پیوند خورده است و اگر چه کمی و کاستی‌هایی در آن به چشم می‌خورد و در جاهایی شعر و شعار در هم آمیخته است؛ امّا هنرِ شاعر را در تلفیقِ آگاهانه‌ی فرهنگ و حماسه‌ی دیرینه‌ی ایرانی با فرهنگ و اندیشه‌ی امروزینِ ما به خوبی نشان می‌دهد. از سوی دیگر صحنه‌پردازی‌ها و تصاویرِ این منظومه، نمایش‌گونه به نظر می‌رسند. انگار زنده‌یاد کسرایی منظومه را به قصدِ اجرای نمایشی آن سُروده است و صد البتّه که چنین قابلیّتی را نیز دارد.

بازگشت به فهرست

نگاهی به "حماسهٔ داد" اثر جوانشیر

احسان طبری

به بهانهٔ یکمِ بهمن، زادروزِ خالقِ شاهنامه، حکیم ابوالقاسم فردوسی



رفیقِ ما ف.م.جوانشیر (فرج‌الله میزانی) سرانجام کتابی را که طیّ سالیانِ اخیر سرگرمِ نگارشِ آن بود، به نامِ "**حماسهٔ داد**" و با عنوان دوّمِ "بحثی در محتوای سیاسی شاهنامهٔ فردوسی" در ۳۴۲ صفحه در دسترس خوانندگانِ منتظر و مُشتاق گذاشت. این کتابی است سرشار از اندیشه‌ها و داوری‌ها و یافته‌های نو دربارهٔ حماسهٔ عظیمِ شاعرِ نامدارِ ما که اگر نه بهترین، مسلما یکی از بهترین و بزرگ‌ترین حماسه‌های آفریدهٔ هنرِ انسانی در تاریخِ جهان است.

انتشارِ این اثرِ پُر ارزش در دورانی که ممکن است حتّی مخالفانِ انقلابی نظامِ شاهنشاهی، دروغِ بزرگِ پژوهندگانِ ستایش‌گر رژیمِ گذشته را به جدّ بگیرند و "**حماسهٔ داد**" فردوسی را "حماسهٔ شاهان و خسروان" بپندارند، یک واقعهٔ نه تنها **ادبی و تحقیقی**، بل‌که **کاملا سیاسی** است و از آن‌جا که موءلّف، خواه از جهتِ بررسی دقیقِ شاهنامه، خواه از جهت بررسی جامع منابعِ قدیم و جدید، و خواه از طریقِ توسّل به **استدلالاتِ عقلی و نقلی و آماری**، احکامِ موردنظرِ خود را به شکلی مُقنِع اثبات می‌کند، ما با سندی روبرو هستیم که هر شکّاکی را اگر به نظریاتِ موءلّف قانع نسازد، لااقل به فکر می‌اندازد زیرا این اثر نوعی مصاف‌طلبی در مقابل "مفسّرانِ" شاه‌پرست و نژادگرای اثرِ فردوسی است که طی ۵۰ سالِ گذشته در ایران و خارج از ایران ده‌ها و صدها کتاب و رساله و مقاله در مسخِ شخصیّتِ فکری و هنری فردوسی نگاشته‌اند و از آن میان بسیار اندک -مانندِ ملک‌الشعرای بهار- متوجّهٔ نکاتی شدند که جوانشیر آن‌ها را با گسترشِ شایانی عرضه داشته است.

بدین‌سان، "**حماسهٔ داد**" دفاع سوزانی است از اندیشه‌ها و داوری‌های فردوسی و استقلالِ هنری و آفرینشی او، و خدمتی است به این گویندهٔ بزرگ که کلامِ شیوا را با روانِ پاکِ انسانی همراه داشته و رهاسازیِ این شخصیّتِ مبرّزِ تاریخِ هنر است از پیرایه‌ها و آلایش‌های پلیدی که بر او بسته‌اند.

خواندن این کتاب برای همه، به‌ویژه دختران و پسرانِ ایرانی فرض و واجب است تا بدانند که به قول موءلّف، شاهنامه، حماسهٔ ملت‌گرایانه و نژادگرایانه و دفاع از نژادِ اصیلِ ایرانی و شاهنشاهانِ معظّم و فرّ و شکوهِ باستانی نیست، بل‌که ستایشِ خرد، داد، هنر و مردمی و دشمنی با خودکامگی و پیمان‌شکنی است. در عصری که هنوز "حُبّ"، و "نژاد" و شیوهٔ تفکّرِ اشرافی و مشعوبی بر جهان تسلّط داشت، این فردوسی است که می‌گوید:

"گُهر بی هُنر ناپسند است وُ خار" و یا: **"هنر برتر از گوهر آمد پدید."**

اوجِ بینشِ فردوسی در مقابله‌های یزدانی و اهریمنیِ انسان‌ها: در مقابلهٔ کاوه با ضحّاک، در مقابلهٔ رستم با کاووس، در مقابلهٔ مزدک با قباد، در مقابلهٔ بزرگمهر با خسرو، در مقابلهٔ بهرام چوبین با پرویز، در تراژدی‌های جاودانی و لرزانندهٔ رستم و سهراب، رستم و اسفندیار، در عشق‌های بزرگِ زال و رودابه و غیره دیده می‌شود.

موءلّف به‌درستی می‌گوید: "تضادِ اصلی که پایهٔ تراژدی‌های شاهنامه است، تضادّ میانِ **دمکراتیسمِ دودمانی** و **شاهی خودکامه**، و به تصوّری دیگر تضادّ میانِ **دهقانِ آزاد** و **فئودالیسمِ اسارت‌گر** است که در نظرِ فردوسی منطبق است بر **تضادّ میانِ داد و حکومتِ بیداد**. (صفحه ۳۳۴)

در واقع این یک واقعیّتِ تاریخی است که "پادشاهانِ مشورتی" (با پهلوانان و دستوران و فرزانگان) به "پادشاهی خودکامه بدل می‌شوند و این روندِ تاریخی با گسترشِ مالکیّتِ بزرگِ ارضی فئودالی دارای نوعی توازی است.

موءلّف می‌نویسد: "تصمیم‌هایی که شاهان بدونِ مشورتِ قبلی با پهلوانان و وزیران خویش و به طریقِ اولی، به‌رغمِ نظرِ آنان گرفته‌اند، نادرست بوده و اجرای آن بدبختی به‌بار آورده است و بالعکس، ۱۰۰ درصدِ تصمیم‌هایی که با نظرِ پهلوانان و دستورانِ دل‌سوز گرفته شده است، درست و توأم با داد است". (صفحه ۱۴۵)

سرنخی که موءلّف دربارهٔ تضادّ خاندان‌های پهلوانی با خاندان‌های پادشاهی به‌دست می‌دهد، می‌تواند در صورتِ تحقیق کلاف‌هایی را بُگشاید که تاکنون از کنارش گذشته‌ایم. **(۱)**

ف.م.جوانشیر در کتابِ خود تقریباً کلیهٔ مسائلِ قابلِ بحثی را که از جهت درجهٔ خلّاقیتِ فردوسی و شیوهٔ تالیفِ شاهنامه، رابطهٔ این اثر با مختصاتِ دورانِ معاصرِ فردوسی، فلسفهٔ سیاسی موردِ اعتقادِ فردوسی و قشرِ اجتماعی او، برخی ویژگی‌های هنری کارِ فردوسی و غیره مطرح است، در کتابِ خود مطرح ساخته و به آن‌ها پاسخ‌های مقبول و قابل‌قبول داده است.

با دقّتِ زیادی که کارِ سیاسیِ سنگینِ روزانه از رفقای ما می‌گیرد، فرصتِ چندانی برای پرداختن آنان به امورِ پژوهشی نمی‌باشد، ولی **"حماسهٔ داد"** نشان داد که باید از این موءلّف توقّعِ کارهای بیش‌تری را در زمینهٔ تحلیلِ آثارِ ادبیِ فارسی داشت.

پانوشت: ۱- این‌جانب در بررسیِ خود از تاریخِ بیهقی به این دفاعِ دائمی او از خواجه حسن میمندی و خواجه احمد عبدالصمد و بونصر مشکان در قبالِ "لجاجِ" مسعود غزنوی برخورده‌ام و بیهقی شکستِ پُرعواقبِ "دندانقان" را ثمرهٔ بی‌توجّهیِ مسعود به پندهای ارزش‌مندِ فرزانگانِ درباری می‌دید. مطلب در نبردِ بزرگمهر و خسرو، و به شکلی دیگر در مقابلهٔ رستم و کاووس مطرح و سزاوارِ دقّت است. **(ا.ط)**

سرچشمه: *مجلهٔ دنیا، فروردین ۱۳۶۰، شمارهٔ ۱*

توضیحی دربارهٔ فصل‌های کتاب:

نویسنده در **فصل‌های اوّل و دوّم** این اثر، محتوای شاهنامهٔ فردوسی را از نگاهِ سیاسی و اجتماعی بررسی و ارزیابی می‌کند و بر تحریفِ آن انگشت می‌گذارد. شاهنامه فردوسی مجموعهٔ تصادفی از قصّه‌های ایرانی نیست، کتابی است منسجم که همهٔ اجزای آن پیوندِ درونی دارند. از حوادثِ هر داستان، حوادثِ داستان بعدی مایه

می‌گیرد و رابطه، علّت و پی‌آیندِ آن‌ها را به هم می‌دوزد. کاری که فردوسی کرده چه‌بسا بیش‌از آفرینشِ یک رمان، نیازی به نیروی خلّاقه دارد.

در **فصلِ سوّم**، دورانِ فردوسی با مباحثی ازاین‌دست شرح و تبیین می‌شود: مرحلهٔ تکاملیِ جامعه، نبردهای سیاسی(جنبش‌های توده‌ای ضدّ فئودالی، نبردِرقابت‌آمیز فئودال‌ها، نبردِایدئولوژیک، ونوزاییِ فرهنگی).

مباحثِ **فصلِ چهارمِ** کتاب به بررسی اجمالی حکمت فردوسی اختصاص دارد که طی آن به سه مقولهٔ خِرَد، انسانِ خِرَدمند **و** زندگی و مرگ از منظرِ فردوسی اشاره می‌شود.

نگارنده در **بخشِ پنجم**، اصلی‌ترین اندیشه و آرمانِ فردوسی را **"داد"** معرفی کرده و معتقد است شاهنامه، حماسه علیه بیدادگری‌ها و به تعبیری **"حماسهٔ داد"** است.

نویسنده **مباحثِ بعدی** کتاب را به‌این موضوعات اختصاص‌داده است: نبردِ پهلوانان و بزرگان با شاهانِ خودکامه، نژاد در شاهنامه، جنگ و صلح در شاهنامه، زن و عشق در شاهنامه و تراژدی در شاهنامه.

مقدمهٔ فصلِ اوّلِ کتابِ "حماسهٔ داد":

"نوشتن پیرامونِ شاهنامه دشوار است و امروز خاموش‌ماندن گناه. «جماعتِ قوّادان و دلقکانِ» مدافعِ خودکامگی و خدمهٔ پستِ دربارِ پهلوی، شاهنامه، این درخشان‌ترین گوهرِ فرهنگِ غنی مردمِ ما را تبه‌کارانه به بازی گرفته‌اند و با مسخ سیمای این اثرِ ماندگارِ قرون و اعصار می‌کوشند تا واقعیتِ چرکینِ نظامِ خودفروختهٔ پهلوی را از قول «ابرمردِ توس» به‌حسابِ «جلوه‌هایی از خِرَد و اندیشه و روحِ ایرانی» بگذارند. روشنفکرنمایانِ فرومایهٔ خادمِ دربارِ پهلوی دست‌دردستِ مأمورانِ استعمار وامپریالیسم پنجاه‌سال است که به گونه‌ای سازمان‌یافته فردوسی را می‌کوبند و اثرِ جاودانهٔ او شاهنامه را با بی‌شرمی وصف‌ناپذیری به ابتذال می‌کشانند تا شاید از این راه اعمال و اندیشه‌های زهرآلود خود را که با هیچ معیار و مقیاس و قانونی قابل توجیه نیست، با استناد به فردوسی توجیه کنند. در برابر این خیانت به فرهنگ ایران و تلاش برای فریب افکار عمومی نمی‌توان سکوت کرد. نمی‌توان و نباید اجازه داد که مشتی دلقک درباری از شاهنامه اثری ضدّ شاهنامه بسازند. شاهنامه آن نیست که دربارِ پهلوی عنوان می‌کند. فردوسی آن مردِ جنگجوی، شاه‌پرست و نژادپرستی نیست که مبلّغینِ دربارِ پهلوی و قزاقانِ رضاخانی به مردمِ ناآگاه معرّفی می‌کنند. فردوسی اندیشمندِ بزرگی است که معاصرین‌اش به حقّ او را «حکیم» نامیدند؛ او آن‌چنان دشمنِ خودکامگی است که یک عمر در خارج از دربارها زیست و در برابرِ شاهان سر فرود نیاورد؛ او آزاداندیشی است که روحانی‌نمایان سیه‌دل، مدافع رژیم‌های خودکامه و خرافه‌پرست، جسد او را در گورستان نپذیرفتند. فردوسی مردی است که سی‌وپنج سال از عمرش را برای گردآوری و تدوینِ شاهنامه صرف کرد تا پیامی از تاریخِ پُردرد و رنج و تجربهٔ تلخِ نسل‌های پیشین را به هم‌میهنانش برساند. باید این پیام را شنید. باید شاهنامه را بازیافت. تردیدی نیست که مردم ایران هنگامی که بندهای اسارت سیاسی و اجتماعی را از دست و پای خود بگسلند و گرد پیری، خستگی و عقب‌ماندگی قرون را از سر و روی خویش بزدایند، از سکوی آینده به گذشته خواهند نگریست، تاریخ خود را از نو و از موضع درست علمی و طبقاتی بررسی خواهند کرد و در آن هنگام کار بزرگ بازیافت شاهنامه نیز به انجام خواهد رسید. بزرگ‌مردانی چون فردوسی و آثارِ درخشانی چون شاهنامه تولّدِ نوینی خواهند یافت.

ما را در این نوشته ادّعای انجام این کار بزرگ نیست و فقط می‌خواهیم توجه خواننده را به ضرورتِ بازیابی و بازشناسی شاهنامه جلب کنیم و در نبردِ ایدئولوژیکِ کنونی، اسلحه‌ای را که دشمنانِ مردم از تحریفِ شاهنامه برای خود ساخته‌اند، از دستِ آنان بیرون کشیم. اگر این کارِ خُردِ ما درعین‌حال یکی‌از تکانه ها و آغازهای کوچک برای انجامِ کارِ بزرگِ آینده باشد، نگارنده چیزی بیش از اجرِ خود به دست آورده است".

بریده‌ای از کتاب دربارهٔ قیامِ کاوه:

"با شکوه‌ترین قیام در شاهنامه، قیامِ کاوه است که بسیار شهرت یافته. ولی عملا ***از مضمون اصلی خود خالی شده است****. بر اثر تبلیغات دهه‌های اخیر، چنین عنوان شده است که گویا قیام کاوه عبارت است از قیام ایرانیان علیه تازیان. گفته می‌شود که گویا ضحّاک به آن دلیل مورد نفرت مردم ایران بود که شاهی بیگانه بود. قیامِ کاوه در نظرِ مبلّغین درباری عبارت است از: "شوریدن بر پادشاهِ بیگانه و برانداختنِ بیداد"*

بنابراین ادّعا و ادّعاهای نظیر آن، انگیزه‌ی قیامِ کاوه ناسیونالیسم ضدّ عربی ایرانیان است! در حالی که فردوسی در توصیفِ شاهی ضحّاک و قیامِ کاوه با وجودِ تفصیلِ فراوان، به اشاره هم که شده، نژادِ او را دلیلِ بیدادگری و دستاویزِ قیام نمی‌داند. در آن‌زمان در شاهنامه هنوز "هفت کشور" یکی است و این جداییِ مرزها وجود ندارد تا سخن از بیگانه و خودی باشد. تازه در زمانِ فریدون است که جهان بین سه پسرِ او تقسیم می‌شود که در آن‌زمان هم، سرزمینِ تازیان در کنار ایران به ایرج سپرده می‌شود و بیگانه به حساب نمی‌آید.

از ایشان چو نوبت به ایرج رسید / مر او را پدر شاه ایران گزید

هم ایران و هم دشتِ نیزه‌وران / هم آن تخت شاهی و تاج سران

بدو داد کو را سزا بود تاج...

از نوشته‌ی طبری نیز چنین بر می‌آید که در زمانِ طبری هم، ایرانیان ضحّاک را از خود می‌دانستند: "اهلِ یمن دعوی انتسابِ او را دارند و عجم دعوی انتسابِ او را"

قیامِ کاوه، قیامِ داد است علیه بیداد. قیامِ تودهٔ مردم است علیه شاهِ بیدادگر و نه قیامِ ایرانیان علیه اعراب..."

(صفحهٔ ۱۶۳)

***

لینک دانلود چاپ اولّ، سال ۱۳۵۹

لینک دانلود چاپ دوم، سال ۱۳۸۸

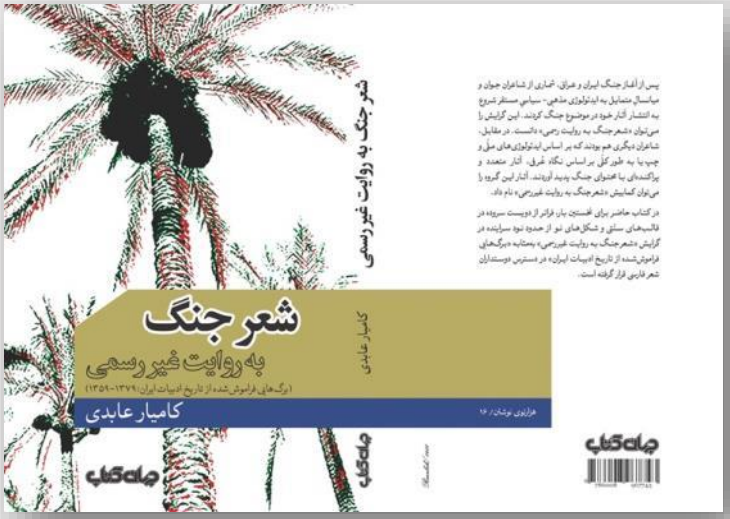
*** ارژنگ: در شمارهٔ آینده، نقدِ مفصّلی بر چاپِ اوّلِ این اثرِ ارزشمند را تقدیمِ خوانندگان خواهیم نمود.**

بازگشت به فهرست

شعرِ جنگ به روایتِ غیررسمی

(برگ‌هایی فراموش‌شده از تاریخ ادبیّاتِ ایران ۱۳۷۹ - ۱۳۵۹)

کامیار عابدی



کتاب «شعرِ جنگ به روایتِ غیررسمی (برگ‌هایی فراموش‌شده از تاریخ ادبیات ایران ۱۳۷۹ - ۱۳۵۹) » نوشته کامیار عابدی به‌تازگی توسط انتشارات «جهانِ کتاب» منتشر و راهی بازار نشر شده است. این‌کتاب شانزدهمین‌عنوان از مجموعه «هزارتوی نوشتن» است که این ناشر چاپ می‌کند.

کامیار عابدی پژوهشگر تاریخ و ادبیات که پیش‌تر دو کتاب «مهدی حمیدی شیرازی؛ شاعر و عاشق» و «سیمین بهبهانی شاعر و تکاپوگر مدنی» را با همکاری این‌ناشر منتشر کرده، در اثر جدید خود سراغ شعر جنگ ایران در سال‌های دفاع مقدس رفته است. او زادهٔ فروردین ۱۳۴۷، ماسال گیلان و مدرک کارشناسی ارشد در رشتهٔ تاریخ ایران را دارد. عابدی به‌سبب کتاب‌ها و مقالات متعدد خود در حوزه ادبیات معاصر و شعر، شهرت دارد. شاید جامع‌ترین تعاریفی که از کار ایشان شده تعریف زنده‌یاد احسان یارشاطر باشد که گفته است: *آقای کامیار عابدی از صاحب‌نظران بسیار بصیر شعر فارسی است. کسانی که ایشان را می‌شناسند می‌دانند چقدر در کاربرد صفات امساک می‌کرد.*

این پژوهش‌گر می‌گوید: *پس از آغاز جنگ ایران و عراق، تعدادی از شاعران جوان و میانسال کشور که به ایدئولوژی مذهبی و انقلابی تمایل داشتند، به شروع به سرایش و انتشار آثار خود درباره جنگ کردند. این‌گرایش **«شعرِ جنگ به روایتِ رسمی»** است اما در مقابل، جریان دیگری هم بود که براساس ایدئولوژی‌های ملی یا چپ و یا براساس نگاه عرفی آثار زیاد و پراکنده‌ای درباره جنگ سرود. عابدی این‌گونه اشعار جنگ را در گروه یا جریان غیررسمی طبقه‌بندی می‌کند و در کتاب پیش‌رو سراغ آن رفته است.*

«**شعر جنگ به روایت غیررسمی**» دربرگیرندهٔ بیش از ۲۰۰ قطعه شعر سنتی و نو از حدود ۹۰ تن سراینده است. عابدی می‌گوید این‌آثار به‌مثابه برگ‌هایی فراموش‌شده از تاریخ ادبیات ایران هستند که در قالب این‌کتاب چاپ شده و در دسترس قرار گرفته‌اند. این‌کتاب در ۳۸۴صفحه، شمارگان ۴۰۰ نسخه و قیمت ۱۴۰هزار تومان در مهرماه ۱۴۰۱ توسط نشر جهانِ کتاب منتشر شده است.

کتابِ پیش‌رو یک‌مقدمه با عنوان «پیش‌سخن (دگرها شنیدستی این هم شنو)» دارد و پس از آن، آثار شاعرانی که برای جنگ ایران و عراق شعر سروده‌اند، مرور می‌شود. در این‌زمینه نام این‌شاعران در کتاب درج شده است:

عمران صلاحی، احسان طبری، م.آزرم، سیمین بهبهانی، محمد خلیلی، خسرو فرشیدورد، طارم سربلند، جلال سرافراز، سید محمد محیط طباطبایی، ژاله اصفهانی، سیاوش کسرایی، محمد مختاری، خلیل سامانی، رضا براهنی، جهان، بتول عزیزپور، محمدرضا نعمتی‌زاده، منصور اوجی، کاظم سادات اشکوری، فریدون فریاد، مسعود فرح، شمس لنگرودی، ناهید، محمد احمدپناهی سمنانی، آزاد ماتیان، ح. خسروی، عظیم خلیلی، فرامرز سلیمانی، شرف‌الدین خراسانی، عبدالعلی ادیب برومند، کامیار صالحیار، غلامحسین متین، مهدی اخوان ثالث، مرتضی ثقفیان، محمدعلی شاکری یکتا، حسن فدایی، م.آزاد: محمود مشرف آزاد تهرانی، کاوه گوهرین، کریم امیری فیروزکوهی، عباس مهری آتیه، سیدعلی صالحی، محمدعلی اسلامی ندوشن، محمد باقری، محمد زُهری، رضا فیاض، منوچهر نیستانی، حسن نیک‌بخت، آرمان هارطونیان، علی باقرزاده، یعقوب طبری، جعفر حمیدی، هادی مومنی، غلامحسین مولوی، حیدر رقابی: هاله، نیّر سعیدی، محمدابراهیم جعفری، کیانوش شمس اسحاق، خاطره حجازی، محمدعلی سپانلو، فرشته ساری، علی باباچاهی، احمدرضا احمدی، سیروش شمیسا، بهزاد زرین‌پور، آرش باران‌پور، محمدرضا شفیعی کدکنی، م. آزاد (محمود مشرف آزاد تهرانی)، مرسده لسانی، غلامحسین سالمی، همایون صنعتی‌زاده، جعفر کوش‌آبادی، حسین منزوی، پرویز حسینی، توران بهرامی، حافظ موسوی.

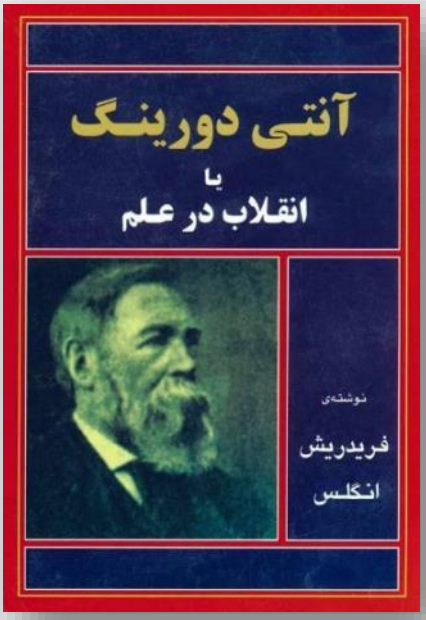
در قسمتی از این کتاب می‌خوانیم:

در شعرهای دوره نخست جنگ به روایت غیررسمی (تا حدود آزادی خرمشهر در خرداد ۱۳۶۱ (علاوه بر بیان رنج‌ها و اندوه‌های مرتبط با جنگ، جنبه حماسی نیز در سروده‌های شماری از شاعران این‌روایت موکد شده است. به عبارت دیگر، هم از ویرانی‌ها و کشتارها نشانه‌هایی در شعرها دیده می‌شود و هم از کوشش سربازان و رزمندگان در دفاع از سرزمین و مردمان خود. علاوه بر این، در آثار برخی شاعران، مشکل انسانیِ جنگ و نه حالت آرمانی‌شده‌ای از آن، جلب نظر می‌کند .به‌طور کلی «رنج، ایران، مردم و انسان» در زمره پر بسامدترین مفهوم‌ها در شعر جنگ به روایت غیررسمی است. صرف نظر از نفوذ خبرهای مرتبط با جنگ، به نظر می‌رسد برخی شاعران با حضور در شهرها یا منطقه‌های جنگی (به‌ویژه استان خوزستان) یا تجربه حمله‌های هوایی یا موشکی دشمن به پایتخت و دیگر شهرها، شعرهایشان را سروده باشند. در چند نمونه از آثار شاعران هم جنگ در موقعیت ایران و آنیران تعریف شده است.

بازگشت به فهرست

آنتی دورینگِ انگلس به روایتِ احسان طبری

ارژنگ



اشاره: ***در فهرست آثارِ مکتوبِ احسان طبری موجود در بسیاری از منابع و به‌ویژه در فضاهای اینترنتی، به عنوانِ کتابِ "آنتی دورینگ (گردآوری سیاووشان)" برمی‌خوریم که انتسابِ آن به طبری درحالی‌که نسخه‌ای از آن موجود نیست، نیازمندِ بررسی و پِی‌کاوی است. جُستارِ حاضر کوششی است برای معرفّی جایگاهِ این اثرِ مهمّ از آثارِ فریدریش انگلس و نزدیک‌شدن به پاسخِ پُرسشی که در ذهنِ دوستدارانِ احسان طبری می‌تواند مطرح باشد.***

***

دربارهٔ اهمّیت و جایگاهِ کتاب "آنتی دورینگ" اثر فردریش انگلس، رفیق و همکارِ کارل مارکس که نخستین بار در سال ۱۸۷۸ به زبانِ آلمانی منتشر شد، همین بس که لنین در وصف آن می‌گوید: "*دراین اثر مهمّ‌ترین مسائلِ فلسفه، طبیعت‌شناسی و علومِ اجتماعی تحلیل‌شده و این کتابی است به شکلِ حیرت‌آور پُرمضمون و آموزنده*" و به توصیفِ طبری "*بیانِ جامعی است از اجزای سه‌گانهٔ آموزش مارکسیستی، یعنی: ماتریالیسمِ دیالکتیک و تاریخی، اقتصادِ سیاسی، و تئوری کمونیسمِ علمی... و ترازنامهٔ رشد و تکاملِ آموزشِ مارکس و انگلس طیّ ۳۰ سال قبل‌از تالیف...*".

نام کامل این دانش‌نامهٔ جامع مارکسیسم و نظریهٔ سوسیالیسمِ علمی در نقد و ردّ همهٔ نظریاتِ سوسیالیسمِ تخیّلی و خُرده‌بورژوایی در زبان آلمانی چنین است:

Herrn Eugen Dührings Umwälzung der Wissenschaft

(آقای اویگن دورینگ علم را واژگون می‌کند).

دربارهٔ نخستین ترجمهٔ کتاب آنتی دورینگ به‌فارسی، در برخی از منابع و اظهارات (ازجمله محسن قائم‌پناه) آن‌را به "میرزا آقاخان کرمانی" منتسب کرده‌اند که از متفکّرانِ دورهٔ مشروطه و هم‌عصر با شخصیت‌هایی چون ملکم‌خان، مراغه‌ای، آخوندزاده، اسدآبادی، طالبوف و دیگرانی بوده و به "پیشگامانِ ناسیونالیسمِ نوینِ ایرانی" شهرت یافته‌اند. از ترجمهٔ مذکور متاسفانه نسخه‌ای در دست نیست.

ادّعای "ترجمهٔ آنتی دورینگ به‌قلمِ احسان طبری به فارسی" که گفته می‌شود آن‌را در ایّام زندان نوشته، -گرچه نسخه‌ای از آن موجود نیست-، امّا نمی‌تواند گزاره‌ای دور از واقعیّت باشد. طبری در نامه اول فوریهٔ ۱۹۵۲ (۱۲

بهمن ۱۳۳۰) به ژاله اصفهانی می‌نویسد: "*در ایّامِ زندانی‌بودن،... در زندان بخشِ بزرگی از "فائوست" گوته را از آلمانی که در زندان آموخته‌بودم ترجمه‌کردم (به شعرِ هجاییِ فارسی)...*".

از سویی دیگر، طبری در معرفّی کتاب "آنتی دورینگ" که در ادامهٔ این جستار می‌خوانیم، به وجود نسخهٔ ناکاملی از آنتی دورینگ چاپ سال ۱۳۲۷ اشاره کرده و می‌گوید: "*در فارسی، قسمتِ عمدهٔ بخشِ اوّل (فلسفه) آنتی دورینگ با مقدماتِ کتاب ترجمه و در سال ۱۳۲۷ از طرفِ حزب تودهٔ ایران چاپ و نشر گردید که این ترجمه اکنون نایاب است...*".

بنابراین می‌توان حدسِ قریب به یقین زد که اشارهٔ طبری به ترجمهٔ خود از همین اثر باشد که متاسفانه نسخه‌ای از آن نیز موجود نیست.

سال‌های پیش و پس‌از انقلاب سال ۱۳۵۷ نسخه‌های متعدّدی از کتاب "آنتی دورینگ" (و عموما با ادّعای "متنِ کاملِ اثر") با اسامی ناشران و مترجمانِ مختلف چاپ و منتشر شده است. جُست‌وجویی گذرا در فضای اینترنت که این کتاب را در معرضِ فروش گذاشته‌اند این نتایج را نشان می‌دهد:

نشرِحامد، مترجم: ناشناس، سال۱۳۵۷ در ۳۶۰صفحه/ **نشرآهنگ**، مترجم: علی فرهادپور(متن کامل)، سال۱۳۵۷ در ۲۷۳صفحه/ **نشرِ روزبه**، مترجم: ناشناس، آبان۱۳۵۷، در ۳۱۶صفحه/ **نشرِ جامی(مصدق)**، مترجم: آرش پیشاهنگ، سال ۱۳۹۵، در ۴۰۸صفحه/ **نشرِ فردوس**، مترجم: عزیزالله علیزاده، سال ۱۳۹۵، در ۳۶۸صفحه... و نسخ دیگری با ترجمهٔ حجت برزگر یا فرهاد سمنار و غیره و غیره... که اشاره به همهٔ آن‌ها ضروری نیست.

روشن شدنِ این‌که کدام‌یک از این نسخه‌ها ترجمهٔ میرزا آقاخان کرمانی، کدام ترجمهٔ احسان طبری و کدام نسخه حاصلِ "سرقتِ ادبی" است که ناشران و یا مترجمانِ سودجو آن‌را با هدفِ کاسبی به نامِ خود سکّه زده و منتشر کرده‌اند، کاری است نیازمند گردآوری و مقابلهٔ متنِ همه نسخه‌های موجود با یک‌دیگر برای یافتن نسخه‌ای معتبر که تاکنون بر زمین مانده است. برای درک میزانِ بی‌توجّهی و سهل‌انگاری در انجام این وظیفهٔ خطیر، همین بس که ترجمهٔ این اثرِ سِتُرگِ انگلس در کتابخانهٔ سایتی متعلق به قدیمی‌ترین سازمانِ سیاسی طبقهٔ کارگر ایران، اساسا وجود ندارد و پیروانِ سوسیالیسمِ علمی و آثارِ کلاسیک‌ها برای یافتنِ نسخهٔ معتبری از ترجمهٔ این "اثرِ پُرمضمون و آموزنده"(به تعبیرِ لنین)، کماکان باید به دورِ خود بچرخند...

و امّا برای جبرانِ این خلاء، دو راهِ زیر برای خوانندهٔ مشتاقِ این اثرِ کلاسیک وجود دارد:

۱- مطالعهٔ نسخه‌ای نسبتا کامل (و شاید معتبر) از کتاب "آنتی دورینگ" اثر فردریش انگلس (به‌صورت فایل پی‌دی‌اف) که از لینک زیر قابلِ دریافت است. این نسخه، چاپِ اول اثر در سال ۱۳۸۲ در ۴۱۱ صفحه است که به همّت نشرِ جامی و ترجمهٔ "آرش پیشاهنگ" (که نامی مستعار است)، چاپ و منتشر شده است:

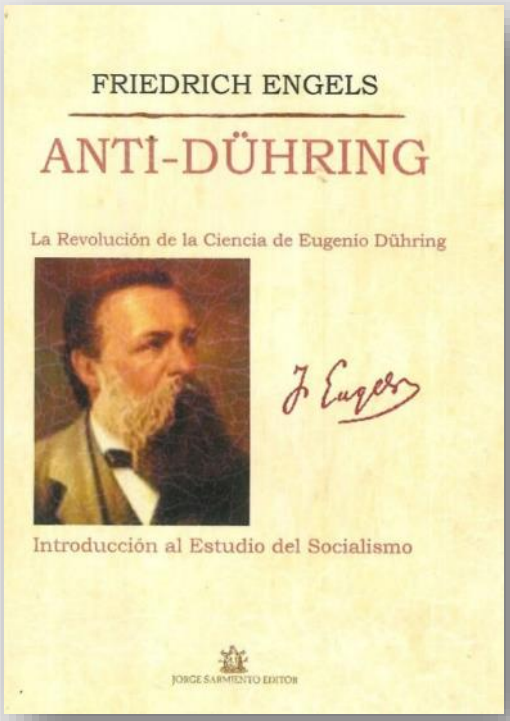
https://aftamat.com/dl/literature/Public/2020/11/26/anti_doring_ya_enghelab_dar_elm(aftamat.com).pdf

۲- مطالعهٔ متنِ معرفی کتاب "آنتی دورینگ" به‌قلمِ احسان طبری که با نامِ مستعار "ا.کوشا" در*مجلهٔ پیکار، بهمن و اسفند ۱۳۵۲، شمارهٔ ۵* انتشار یافته و در ادامهٔ این جُستار تقدیم می‌شود.

***

آنتی دورینگ (آقای دورینگ علم را واژگون می‌کند)

ا.کوشیار (احسان طبری)



"**آنتی دورینگ**" کوتاه‌شدهٔ نامِ اثرِ کلاسیکِ فریدریش انگلس است و عنوانِ کامل این کتاب چنین است: "**آقای دورینگ علم را واژگون می‌کند**".

اویگن دورینگ (Eugen Dühring) از ایدیولوگ‌ها و صاحب‌نظرانِ خرده‌بورژوازی آلمان بود. کتابِ "آنتی دورینگ" مناظره و پلمیکِ همه‌جانبه‌ای است با نظریاتِ این ایدئولوگِ خرده‌بوژوا و بیانِ جامعی است از اجزای سه‌گانهٔ آموزشِ‌مارکسیستی، یعنی: ماتریالیسمِ دیالکتیک و تاریخی، اقتصادِ سیاسی، و تئوری کمونیسمِ علمی.

لنین در توصیفِ کتابِ "آنتی دورینگ" چنین می‌نویسد:

"*در این اثر مهمّ‌ترین مسائلِ فلسفه، طبیعت‌شناسی و علومِ اجتماعی تحلیل‌شده و این کتابی است به شکلِ حیرت‌آور پُرمضمون و آموزنده*" (کلّیات به‌زبانِ روسی، چاپ چهارم، جلد ۲، صفحه ۱۱)

ضرورتِ حادّ سیاسی موجبِ تالیفِ کتاب آنتی دورینگ شد. نظریاتِ دورینگ، نظریاتی بود گُل‌چین شده و التقاطی از ماتریالیسمِ عامیانه، پوزیتیویسمِ اگوست کنت (Auguste Cont) (که به اصطلاح "علومِ مُثبته" را دارایِ ارزش می‌دانست و فلسفه را انکار می‌کرد)، و پاره‌ای اندیشه‌های ایده‌آیستی. دورینگ بر اساسِ این فلسفهٔ التقاطی در سال ۱۸۷۵ به میدان آمد و نوعی سوسیالیسمِ خاصّ خود را که از انواع سوسیالیسمِ خُرده‌بورژوایی بود، عرضه داشت و به‌ویژه به مارکسیسم تاخت آورد.

حزب سوسیال دموکراتِ آلمان در همین سال ۱۸۷۵ تازه متولّد شده بود و این نظریاتِ به‌اصطلاح سوسیالیستیِ اویگن دورینگ در برخی اعضای حزبِ نام‌برده تاثیراتی گذاشت و از آن جمله یکی‌از افرادِ شناخته‌شدهٔ حزب به نامِ مُست (I.Most) به یک دورینگ‌گرای فعّال مبدّل شد. ویلهلم لیبکنشت (Wilhelm Liebknecht) (پدرِ کارل لیبکنشت) که از دوستان و یارانِ نزدیکِ مارکس و انگلس بود، برای جلوگیری از رخنهٔ بیش‌ترِ درهم‌اندیشی‌های دورینگ از طریقِ کسانی مانند "مُست" به فریدریش انگلس مراجعه کرد و از او خواهش نمود با این نظریات مقابله کند. انگلس نیز وظیفهٔ خود شُمرد که با این مُبدعِ نوظهور واردِ مناظره شود و حزب را از تجدیدنظرطلبی در مارکسیسم محفوظ دارد.

بدین‌ترتیب، اثرِ انگلس که از جهتِ **شکلِ** خود یک ردّیهٔ پُرشور علیه دورینگ‌گرایی و از جهتِ **مضمون** یک جُنگِ جامعِ دانشِ مارکسیستی است، به‌وجود آمد.

انگلس در سال ۱۸۷۶ کارِ خود را بر روی "آنتی دورینگ" آغاز کرد. او دست‌نویسِ خود را برای مارکس می‌خواند. بخشِ مربوط به "نکاتی دربارهٔ تاریخِ علمِ اقتصاد" این کتاب را خودِ مارکس نوشته است.

از ژانویه سال ۱۸۷۷ تا ژوئیه سال ۱۸۷۸ "آنتی دورینگ" به‌صورتِ مقالات در روزنامهٔ **"به پیش"**، که ارگانِ مرکزی و ناشرِ افکارِ حزب سوسیال دموکراتِ آلمان بود، انتشار یافت.

دشمنانِ مارکسیسم سخت از این سلسله مقالات خشم‌ناک شدند و دست به حملهٔ متقابل زدند. در سال ۱۸۷۷ کنگرهٔ حزبِ سوسیال دموکرات تشکیل شد. دورینگ‌گرایانِ عضوِ حزب طلبیدند که از ادامهٔ انتشارِ این سلسله مقالات خودداری شود. در سال ۱۸۷۸ "قانونِ فوق‌العاده" علیه سوسیالیست‌ها از طرفِ دولت تصویب شد. موافقِ این قانون کتابِ "آنتی دورینگ" در آلمان ممنوع اعلام گردید.

"آنتی دورینگ"، بر حسبِ سه جزءِ اساسیِ مارکسیسم، به سه بخشِ جداگانه تقسیم شده است: فلسفه، اقتصاد، سوسیالیسم. هدفِ اساسی کتاب عبارت‌است از نبرد برای ماتریالیسمِ دیالکتیکِ پیگیر و جامع. این نبردی است که امروز هم فعلیّت و اهمّیتِ فراوان خود را حفظ کرده است، زیرا شیوهٔ التقادپطی و استفاده از احکامِ جداگانه و مُصطلحاتِ جداگانهٔ مارکسیسم در داخلِ سیستم‌های فکری شبهِ سوسیالیستی در دورانِ ما سخت معمول است و لذا آن‌چه انگلس در برابرِ خود نهاده بود، یعنی دفاع از آن مارکسیسمی که در کلّیهٔ اجزای اساسی خود بر پایهٔ ماتریالیسمِ دیالکتیک قرار دارد و از خصلتِ التقاطی و تضادّ درونی اسلوبی و فکری مُبرّاست، برای مارکسیست‌های عصرِ ما، مکتبی است بسیار آموزنده.

لنین در این زمینه می‌نویسد: "*یا ماتریالیسم که تا آخر پیگیر است، و یا دروغ و درهم‌اندیشی‌های ناشی از ایده‌آلیسمِ فلسفی: چنین است طرحِ مسئله در همهٔ ابوابِ کتابِ آنتی دورینگ*." (جلد ۱۴، صفحه ۳۲۳)

اینک به بررسی اجزای مختلفِ کتاب بپردازیم.

در "مدخل"، انگلس رشد و تکاملِ فلسفه را موردِ بررسی قرار می‌دهد و ضرورتِ تاریخی پیدایشِ مارکسیسم را مبرهن می‌سازد. انگلس ادوارِ مختلفِ فلسفه را یاد می‌کند: ماتریالیسمِ ساده‌لوحانهٔ (نائیف) عهدِ باستان، و سپس متافیزیکِ قرون ۱۷ و ۱۸، و آن‌گاه دیالکتیکل ایده‌آلیستی فلاسفهٔ کلاسیکِ آلمان (از کانت تا هگل)، و سرانجام ماتریالیسمِ دیالکتیکیِ مارکسیستی.

انگلس قانون‌مندبودن تسلسلِ این ادوارِ تاریخی را مدلّل می‌دارد و نشان می‌دهد که انطباقِ ماتریالیسمِ دیالکتیک بر سیرِ تکاملِ اجتماع، یعنی به تاریخ، پایهٔ علمی را برای بررسی شیوهٔ تولیدِ سرمایه‌داری به‌وجود می‌آورد و امکان می‌دهد که سوسیالیسم از مرحلهٔ تخیّلی پا به مرحلهٔ علمی بگذارد. انگلس نشان می‌دهد که تکاملِ علومِ طبیعی از سویی، و گسترشِ مبارزاتِ طبقاتی از سوی دیگر، در رشد و تکاملِ فلسفه نقشِ موثّری ایفا کرده است و با پیدایشِ ماتریالیسمِ دیالکتیک، خودِ موضوعِ فلسفه در معرضِ تحوّلِ عمیق واقع شد و فلسفه از تجریداتِ دور از زندگی، که فوقش می‌خواست جهان را توضیح دهد، به سِلاحِ انقلابیِ نیرومندی مبدّل می‌گردد که هدفاش تغییرِ جهان است.

در بخشِ اوّل (فلسفه)، انگلس عمده‌ترین مسائلِ ماتریالیسمِ دیالکتیک را طرح و حلّ می‌کند و دربارهٔ استنباطِ مادّیِ تاریخ سخن می‌گوید. انگلس در این بخش مسئلهٔ اساسیِ فلسفه را که مسئلهٔ رابطهٔ مادّه با شعور است، با پیگیریِ ماتریالیستی و دیالکتیکی حلّ می‌کند و می‌گوید که شعورِ انسانی محصولِ مغزِ است و مغزِ انسانی محصولِ طبیعت است و به‌همین‌دلیل قوانینی که بر فکرِ ما مسلّط است، با قوانینی که در طبیعت حُکم‌فرماست توافق و هماهنگی دارند و تفکّر، چیزی ماورای طبیعی نیست. به دیگر سخن، اندیشهٔ انسانی انعکاس و بازتابِ هستی (وجود) است. حتّی انتزاعی‌ترین و تجریدی‌ترین مفاهیم و احکام از واقعیّتِ خارجی اخذ شده است و ازآن‌جمله مفاهیم و اصولِ ریاضیّات را ما در آخرین تحلیل از واقعیت خارجی استخراج کرده‌ایم.

امکاناتِ معرفتِ انسانی را حدّ و کرانی نیست و خودِ روندِ معرفت نیز بی‌پایان است و حقیقتِ مطلق تنها در ریسهٔ بی‌پایانِ حقایقِ نسبی تحقّق می‌یابد. جهان از جهتِ گوهر و سرشتِ خود یگانه است، ولی یگانگی و یک‌سانیِ وجود در مادّیّتِ آن است، یعنی سراپای جهان از مادّه جُنبنده تشکیل شده است نه چیزِ دیگر. این جهانِ مادّیِ پیوسته جُنبان، هم در زمان و هم در مکان بی‌کران است و زمان و مکان، خود جواهرِ مستقلّی نیستند، بل‌که اشکالِ عمدهٔ هستیِ موجودات‌اند.

هم‌چنین مادهٔ بی‌حرکت و جُنبش و یا برعکس، حرکت و جُنبشِ بدونِ مادّه، هر دو محال است. حرکت نیز شکلِ هستیِ مادّه است و به‌همین‌جهت، حرکت نیز مانندِ مادّه آفریدنی و نابودکردنی نیست و جاویدان است .

اشکالِ مختلفِ حرکت عبارت است از: حرکتِ مکانیکی، حرکتِ فیزیکی، حرکتِ شیمیایی، و حرکتِ زیستی، و بر اساسِ آن‌که یک علم از کدام‌یک از این اشکالِ چهارگانه حرکت را بررسی کند، از علمِ دیگر متمایز می‌گردد. لذا پایهٔ عینی تقسیمِ علوم، تنوّعِ حرکاتی است که در جهانِ هستی وجود دارد.

همهٔ علوم را نیز می‌توان به سه گروه تقسیم کرد:

۱) علومی که طبیعتِ نازیست‌مند را بررسی می کند؛

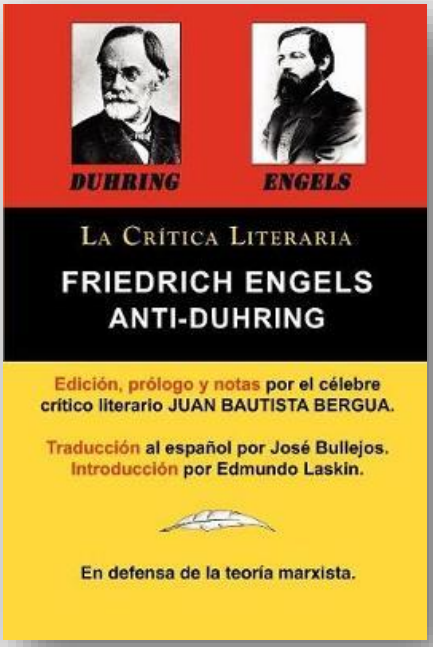
۲) علومی که طبیعتِ زیست‌مند را بررسی می‌کند؛

۳) علومِ تاریخی.

علمی که قوانینِ تفکّرِ انسانی را مورد بررسی قرار می‌دهد عبارت‌است از منطق (منطقِ صوری یا ارسطویی و منطقِ دیالکتیک). انگلس رابطهٔ منطقِ صوری را که اشکالِ مختلفِ تفکّر (مفهوم، حکم، استقراء، قیاس) را مورد بررسی قرار می‌دهد و منطقِ دیالکتیک را که محتوای تفکّر را از جهتِ قوانینِ عامّ حاکم بر جهان که در آن انعکاس می آورند بررسی می‌یابند، توضیح می‌دهد و می‌گوید رابطهٔ این دو نوع منطق با یک‌دیگر مانندِ رابطهٔ علمِ حساب با ریاضیّاتِ عالیه است، لذا یکی را نمی‌توان جانشینِ دیگری دانست و آن‌ها را در مقابلِ هم قرار داد، بل‌که هر یک جایِ محکم و ویژهٔ خود را دارند.

دیالکتیک تنها قانونِ تفکّر نیست زیرا چنان‌که گفته‌ایم، دیالکتیک در بررسی قوانینِ تفکّر، قوانینِ حاکم بر جهانِ خارج را که بازتابِ آن در تفکّرِ آدمی است، بیان می‌دارد. لذا دیالکتیک علمِ قوانینِ فوق‌العاده عامّ حرکت و تکاملِ طبیعت، انسان، جامعه، و اندیشه است. سپس انگلس در بخشِ اوّلِ کتاب "آنتی دورینگ" (فصولِ ۱۲ و ۱۳) قوانینِ عمدهٔ دیالکتیک را عرضه می‌دارد، یعنی قانونِ تضادّ که سرشتِ واقعی جُنبش و خودجُنبی را توضیح می‌دهد. قانونِ گذار از حرکتِ کمّی به حرکتِ کیفی، و قانونِ نفی در نفی. انگلس در همین بخش، از نظرِ

ماتریالیسم دیالکتیک، مسائلِ مختلفِ علوم طبیعی و اجتماعی را بررسی می کند، مانند: اهمّیتِ فرضیهٔ کانت دربارهٔ پیدایشِ جهان و تئوری تحوّلِ انواعِ داروین و نقشِ یاخته‌های اُرگانیک و محیطِ زیست و خصلتِ طبقاتیِ اخلاق و مسئلهٔ برابریِ اجتماعی و رابطهٔ مابینِ جبر و اختیار و غیره.



در بخشِ دوّمِ کتاب، که به بیانِ آموزش اقتصادی مارکس اختصاص دارد، موضوع این علم و اسلوبِ آن تشریح شده است. پس از تعریفِ موضوع و اسلوب، انگلس تئوری ایده‌آلیستیِ "نُفوس" را موردِ بررسی قرار می‌دهد. موافقِ این تئوری، گویا عامل افزایشِ جمعیّت، عاملِ تعیین‌کننده در تحوّلاتِ اجتماعی است. انگلس برخلافِ این دعوی، نشان می‌دهد که این اقتصادِ جامعه است که نقشِ قاطع را در تکاملِ ارتش، سیاست، و قدرتِ حاکمه ایفا می‌کند و نشان می‌دهد که طبقات در جامعه از دو راه (اسارت در جنگ و بردگی از راهِ وام) پدید شده‌اند انگلس محمل‌های اقتصادی انقلابِ سوسیالیستی و نقشِ انقلابی اعمالِ قهر را در تعویض نظامِ اجتماعی کهن به اجتماعی نوین روشن می‌سازد و استنباطِ مارکسیسم را از ارزش، کارِ ساده و بغرنج، سرمایه، ارزشِ اضافی، بهای زمین، بهرهٔ زمین و غیره توضیح می‌دهد.

در همین‌جاست که مارکس فصلی نگاشته است (فصل دهم). در فصلی که مارکس نگاشته، برخی مسائلِ تاریخ اقتصادِ سیاسی بررسی شده است و ازآن‌جمله معمّای جدول‌های اقتصادی کِنه (Quesnay) ، اقتصاددانِ فرانسوی حلّ می‌گردد.

در بخشِ سوّمِ کتاب، تاریخ و تئوریِ سوسیالیسمِ علمی موردِ بررسی قرار گرفته است.

انگلس می‌گوید سوسیالیسمِ علمی بیانِ تئوریکِ جُنبش پرولتاری است و این تئوری، جامعهٔ کمونیستیِ آینده را توصیف می‌کند. انگلس بر پایهٔ استنباطِ مادّی تاریخ، تضادّ اساسی سرمایه‌داری را نشان می‌دهد. این تضادّ عبارت‌است از تضادّ بینِ نیروهای مولّده و مناسباتِ تولید، بینِ خصلتِ اجتماعی تولید و شیوهٔ خصوصیِ تملّک. مظاهرِ این تضادّ عبارت است از: تضادّ بینِ سازمانِ تولید در هر بنگاهِ جداگانه از سویی، و هرج‌ومرج و آشفتگیِ تولید در مجموع اجتماعِ سرمایه‌داری از سوی دیگر، تضادّ بینِ پرولتاریا از سویی و بورژوزی از سوی دیگر.

برای حلِّ این تضادّهای سرشتی و بنیادی جامعه سرمایه داری که خود هرگز قادر به رفعِ آن‌ها نیست تنها چاره انقلابِ پرولتاری است. پرولتاریا قدرتِ حاکمه را به‌دست می‌گیرد و وسایلِ تولید را به مالکیّتِ اجتماعی درمی‌آورد. در چنین حالتی، سازمانِ نقشه‌مندِ تولید در مقیاسِ سراسرِ اجتماع جای هرج‌ومرجِ تولید را می‌گیرد و تکاملِ بلاانقطاع و شتابندهٔ نیروهای مولّد آغاز می‌گردد. بر همین اساس، آن تقسیمِ کاری که اکنون موجبِ مُثله‌شدنِ شخصیّتِ بشری است، از بین می‌رود. همهٔ اعضای جامعه در کارِ مولّد شرکت می‌جویند و خودِ کار، از

بارِ سنگین به نیازِ اوّلیهٔ حیاتی مبدّل می‌شود. در نتیجه، تضادّ بینِ کارِ فکری و کارِ جسمی، بینِ شهر و ده از میان برمی‌خیزد و تمایز و اختلاف بینِ طبقات از میان می‌رود و دولت زوال می‌یابد. خانواده به شکلِ بنیادی تغییرِ شکل می‌دهد. پرورشِ کودکان و جوانان با کار همراه می‌شود. انواع شیوه‌های تفکّرِ خرافی و غیرِعلمی و ازآن‌جمله مذاهب به‌تدریج رخت برمی‌بندند آدمیان عنانِ سرنوشتِ اجتماعی خویش را با آگاهیِ تمام در دست می‌گیرند و درنتیجه برطبیعت نیز سیطره می‌یابند و بشریّت با جهشی از عرصهٔ جبر واردِ عرصه اختیار می‌شود.

بسیاری از آن‌چه انگلس در این بخش از کتاب بیان کرده و روزی تئوریِ محض بوده، امروز در کشورهای سوسیالیستی به واقعیّت تبدیل یافته و محمل‌های حقیقی تحقّقِ سراسرِ این توصیف به واقعیّت از هم‌اکنون فراهم شده است. یعنی محکِ واقعیّت، صحت و اصالتِ عیارِ تئوری را هم اکنون به ثبوت رسانده و روشن شده است که سوسیالیسمِ علمیِ مارکس و انگلس پندارافی نیست، آن‌طور که ایدئولوگ‌های بورژوا سعی دارند آن‌را جلوه بدهد، بل‌که علم است.

"**آنتی دورینگ**" ترازنامهٔ رشد و تکاملِ آموزشِ مارکس و انگلس طیّ ۳۰ سال قبل‌از تالیفِ این کتاب است. انگلس در اثرِ مهمّ دیگر خود "دیالکتیکِ طبیعت"*، اندیشه‌های این کتاب را بسطِ بیش‌تری می‌دهد. در آثارِ بعدی انگلس، یعنی "منشاءِ خانواده، مالکیّت و دولت" و "لودویک فوئر باخ"، این اندیشه‌ها بازهم تکامل و گسترشِ بیش‌تری می‌یابد بی‌هوده نیست که **لنین** توصیه می‌کرد که کتابِ "آنتی دورینگ" باید "هم‌دمِ هر کارگرِ آگاه" باشد. (جلد ۱۹ صفحه ۴).

در حیاتِ انگلس، "آنتی دورینگ" سه بار تجدیدِ چاپ شد: لایپزیک ۱۸۷۸، زوریخ ۱۸۸۶، و اشتوتگارت ۱۹۹۴ . در فارسی، قسمتِ عمدهٔ بخشِ اوّل (فلسفه) آنتی دورینگ با مقدّماتِ کتاب ترجمه و در سال ۱۳۲۷ از طرف حزب تودهٔ ایران چاپ گردید. این ترجمه اکنون نایاب است. ترجمهٔ اثرِ کلاسیکِ انگلس به فارسی که لنین برای آن اهمّیتِ فراوان قائل بوده، ضرورتی است انکارناپذیر.

***

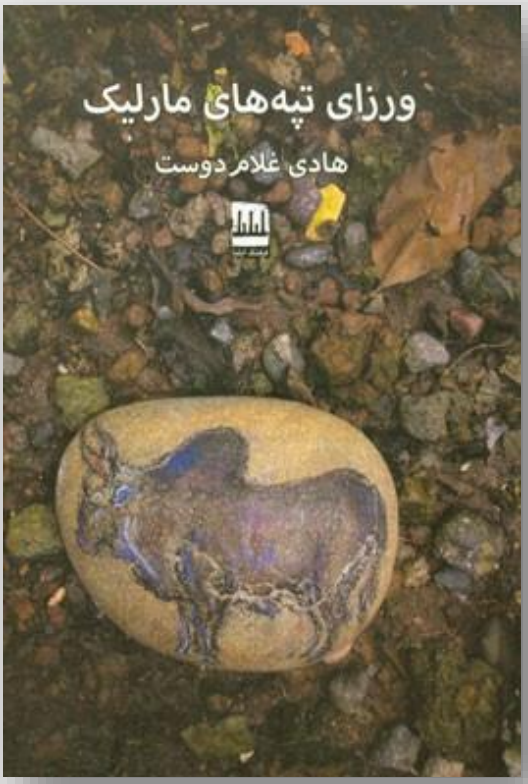
* بررسی کتابِ "**دیالکتیکِ طبیعت**" اثر دیگری از انگلس به قلم احسان طبری، پیش‌تر در ارژنگ شمارهٔ ۹، مرداد ۱۳۹۹ منتشر شده و بررسی کتاب "**منشاءِ خانواده، مالکیّت و دولت**" را در شمارهٔ آینده تقدیم علاقمندان خواهیم کرد. (ارژنگ)

بازگشت به فهرست

شی وارگی

یادداشتی بر رمانِ "وِرزای تپّه‌های مارلیک" نوشته‌ی هادی غلام‌دوست

نرگس مقدسیان



"**ورزای تپه‌های مارلیک**" تازه‌ترینِ رمان "**هادی غلام‌دوست**"، نویسنده‌ی پُرکارِ گیلانی‌است که به دو زبانِ فارسی و گیلکی می نویسد. از این نویسنده پیش ازاین، مجموعه داستان‌های کوتاه «زخم»، «چترقرمز»، نوول «دلواپسی»، «افسانه‌های افشار»، «افسانه‌های گیلان»، داستان‌های بلندی برای کودکان به نام‌های «اگر بابا بیاید» و «شکارِ روباه»، «گزل»، مجموعه داستان‌های کوتاهِ گیلکی "زَرخال" و "دَلور" و رمان‌های «غازهای وحشی»، «سفرِ تنهایی»، «دسته گلی برای ماه زَر»، «بالشی از خاک»، «سرباز و چترِ قرمز» و... منتشرشده است.

"**ورزای تپّه‌های مارلیک**" در سال ۹۶ از سوی انتشارات "**فرهنگِ ایلیا**" به چاپ رسیده است. این رمان سه فصل "بلبلِ سرگشته"، "عروسی پسرِ خان بود" و"خُرّم کوه" را در بردارد. رمان با زاویهٔ دیدِ دانای کلّ محدود به پسرِ دانشجویی به نام **بابک** است که به گفته‌ی پدربزرگش شباهتِ زیادی به **دایی‌اش بابک** دارد.

"تو همه چیزت به او رفته، قدّ و قامتِ بلندت، کرد و کارت، چشمانِ زاغت، همه چیزت به دایی‌ات رفته کأسی جان من" (ص ۱۰)

دایی که از نسلِ بابک اساطیری است، بابکی که *"چهار دست و پایش ببریدند و چون یک دست بریدند دستِ دیگر در خون و در رویِ خویش بمالید. معتصم گفت: ای سگ این چه عملی‌است؟ گفت: دراین حکمتی‌است که شما هر دو دست و پای من بخواهید بریدن و روی مردم از خون سرخ باشد. چون خون از تن مردم برود روی زرد شود. من روی خویشتن به خون آلودم تا مردم نگویند که از بیم رویش زرد شد. پس فرمود تا بابک را در چرمِ گاوی دوختند، پوست خشک شد و زنده بردارش کردند تا به سختی بمیرد"*(ص۲۲)

"ورزای تپه‌های مارلیک" داستانی واقع‌گرای نمادین با مضمونِ تاریخی-سیاسی و اجتماعی است که با حفظِ جنبه‌های بومی و اقلیمی، نقب به اساطیرِ مبارزاتی ایران به‌ویژه تمدّنِ درخشانِ مارلیک[۲۱] می زند.

آدم‌های پیرامونِ بابک، شخصیّت‌هایی که به‌نوعی الگویِ راوی یا با او درارتباط و تعامل‌اند، آدم‌های کتاب‌خوان، باسوادِ و چیزفهمی‌اند. اخراجی‌های آموزش‌وُپرورش یا جاهای دیگر که برای گذرانِ زندگی مجبورند کنارِ خیابان دست‌فروشی یا در شهرها مسافرکشی کنند، کسانی نیز مثل عموی آنار دیگر نتوانسته اند این زندگی را تاب بیاورند و به آن پایان داده‌اند.

بابکِ جوان تحتِ تاثیرِ عمو اسد، دوستِ مشترکِ پدر ودایی‌اش بوده که معلّمِ اخراجی است، وحالا کنارِ خیابان کتاب می‌فروشد. عمو اسدی که قبلا دوستِ خسرو گلسرخی بود، عمو اسدی که دوستِ مسافرکش‌اش زمانی با محمد امین لاهیجی "م-راما" در زندانِ اوین بود. بابکِ جوان خسته از جورِ زمانه و ناکامی‌های عاطفی به دایی‌اش فکر می‌کند. دایی که مثل عموی آنار وقتی دهان باز می‌کرد، "شعر مثلِ آبشار از دهانش بیرون می‌ریخت، تاریخ، ادبیّات، هنر، سیاست ... از هرچه فکر کنی حرفی برای گفتن داشت و می‌گفت جایم این‌جا نیست، کنارِ این خیابان دست‌فروشی کار من نیست" (ص۱۶۰) و خسته از جورِ زمانه، روزیِ خودش را زیرِ درخت به دار می‌آویزد.

بابک که در گُل‌گشت و کوهنوردی با دختری به نام نگار یا آنار آشنا شده و قرار گذاشته بود، حالا کنارِ استخرِ بزرگِ لاهیجان انتظارش را می‌کشد. در تمامِ مدّتی که او منتظرِ آنار می‌ماند و از او خبری نیست، درحالی‌که ورزای "بی نشان" هدیه‌ی آنار را در دست‌هایش دارد، اطرافِ استخر به تماشای قاب بال(سوسک) توی آب می‌ایستد، به گفت‌وگویی که با دختر در کوه‌پیمایی داشته فکر می‌کند، به گذشته‌های دور و نزدیک.

---

۲۱ - **تپّهٔ مارلیک** (به انگلیسیMarlik) یا مؤذنی تپه یک محوطه‌ی باستانی در کرانه‌ی خاوری سفیدرود و در دره‌ی »گوهررود «در روستای نصفی، دهستان رحمت‌آباد، بخش رحمت‌آباد در شهرستان رودبار در استان گیلان است. تپه مارلیک بقایای به‌جای مانده از تمدن باستانی متعلق به دست‌کم سه هزار سال پیش از میلاد است. پژوهشگران گمان می‌برند این تپه، آرامگاه خصوصی فرمانروایان و شاهزادگان مردم آمارد بوده‌است. «جام مارلیک» به‌عنوان نماد قوم آمارد در گیلان شناخته می‌شود.

گورستان مارلیک بر روی صخره‌ای طبیعی قرار گرفته و ۵۳ گور آن کاوش شده که در ترتیبی نامنظم در قسمت‌های آزاد بین تخته‌سنگ‌ها جای گرفته‌اند. گورستان از حدود ۱۴۰۰ تا ۱۰۰۰ سال پیش از میلاد و حتی پس از آن مورد استفاده بوده‌است. در برخی گورها اشیاء مربوط به چند دوره دیده می‌شوند که احتمالاً نشان از چندین تدفین پی‌درپی در یک گور در زمان‌های مختلف است.

نام: گروهی از پژوهش‌گران نام مارلیک را برگرفته از واژگان «مار» و «لیک» (سوراخ) می‌دانند و دلیل این نام‌گذاری را انبوه مارهایی می‌دانند که در گذشته در آن زندگی می‌کردند. گروهی دیگر مارلیک را برگرفته از نام قوم آمارد می‌شمارند. آن‌ها مارلیک را ساخته شده از ۲ واژه‌ی «مارد» (اشاره به آماردها (و «لیک» (قوم) می‌دانند. اگر این نظریه درست باشد این تمدن به مردم آمارد تعلق دارد.

پیشینه: تپه‌ی مارلیک تا سال‌های دهۀ ۱۳۴۰ تمدّنی ناشناخته بود. درطولِ سال‌های ۱۳۲۰–۱۳۳۰ دامنه‌های البرز جولانگاه قاچاقچیانی بود که اشیای به دست آمده از دره‌ی گوهررود را در بازارهای عتیقه به فروش می‌رساندند. در سال ۱۳۴۰ دره‌ی گوهررود توسط یک تیم باستان‌شناس ایرانی به سرپرستی عزت‌الله نگهبان کاوش شد. در این دشت تپه‌های باستانی زیادی وجود دارند که ۵ تپه‌ی مارلیک، زینب بیجار، دور بیجار، پیلاقلعه و جازم کول از همه مهم‌تر هستند.[برگرفته از ویکی‌پدیا] (ارژنگ)

راویِ سرنوشت قاب بالی را که با پاهای رشته‌ای‌اش بی‌وقفه هوا را چنگ می‌زند، از خانوادهٔ بی‌نشان می‌داند، همانندِ زندگی و سرنوشتِ خود می بیند، "*پس چرا آرام نمی‌گیرد؟ یعنی تا زنده‌ای باید برای زندگی دست‌وُپا بزنی؟!*" (ص۵۱)

(این‌همانی با انسان) بابک وقتی به قاب بال کمک می‌کند، انگار به خودش کمک می‌کند. وقتی که قاب بال از غرق‌شدن نجات‌یافته، زیرِ نورِ آفتاب خودش را خشک می‌کند، بابک دلِ سیر نگاه‌اش می‌کند و لذّت می‌برد. انگار که خودش بود که از غرق‌شدنِ حتمی نجات یافته بود. "*طفلک! بی‌نشانِ بی‌چاره‌ی من! تو هم مثلِ من گیر افتادی ؟! چه‌کار می توانم بکنم؟! حتما وقتی صبح بیدار شدی، روشنایی روز را دیدی، ذوق کردی و بی‌محابا شیرجه زدی در دلِ هوای آبی آسمان و روی سطح آب به پرواز درآمدی تا خوش و خوش‌تر باشی که بادی بی‌رحمانه یقه‌ات را گرفت محکم ترا کوبید به دلِ آب! ها ؟! این طوره؟! یا این‌که! کسی چه می داند واقعاً چه در پیشِ رو داردا! زندگیِ فی البداهه! غیرقابلِ پیش‌بینی!*" (ص۴۳)

وقتی که بالاخره قاب بال چون کفش دوزکی به نرمی بال‌هایش را می‌گشاید و پرواز می‌کند، بابک می‌گوید "*بالاخره پرید و رها شد! حالا فضا مالِ توست! آسمان مالِ توست! همه چیز از آنِ توست! خودتی و خودت، یله و رها، بی‌بزرگ‌تر، بی‌سرخَر، بی دیکتاتوری بالای سرا تو چقدر خوشبختی دوستِ من! خودِ خودِ من*" (ص۵۷)

زندگی و سرنوشتِ قاب بال(ورزای کودکی)، عکس برگردانِ زندگی و سرنوشتِ بابکِ جوان، و ورزای "بی‌نشان" هدیه‌ی آنار تداعی‌گرِ سرنوشت و سنگ‌شدگی آزادگانی است که در طولِ تاریخ بشری علی‌رغم آخته‌شدگی برخی از هم‌نسلانِ خود، برای آزادی، رهایی و دستیابی به دنیایی بهتر جنگیده‌اند.

این‌همانیِ زندگی و سرنوشتِ قاب بال توی آب(ورزای کودکیِ راوی) و خرده‌روایت‌هایی چون دیالوگ‌های رهگذران و عابرانی که کنارِ استخر نزدیکِ بابک، استراحتِ کوتاهی دارند، خطوطِ فرعی داستان هستند که فضایی را که بابک درآن دست‌وُپا می زند، واقعیّاتِ اجتماعی که بابک با آن‌ها مواجه است و دست‌وُپنجه نرم می‌کند را به خوبی نشان می‌دهد. واقعیّت‌ها و دغدغه‌های اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی چون بیکاری، گرانی و کم‌رنگ شدنِ عواطف انسانی...

و دریغ آن‌که آمال‌ها ،آرزوها، دغدغه‌ها و تنگناهای جامعه‌شناختی که بابکِ جوان و هم‌نسلان‌اش با آن‌ها دست‌وپنجه نرم می‌کند، نه تنها مانند آرمان‌ها و دغدغه‌های نسلِ پیشین، (پدر، عموی آنار، دایی و دوستانش...)، بل‌که مانند دغدغه‌ها و آرمان‌هایی است که در طولِ تاریخ بشری، به روایتِ تاریخ خونِ اسطوره‌هایی چون بابک خرمدین، به خاطرِ آن‌ها ریخته و قربانی شده‌اند. چنان‌که به نظر می‌رسد سیرِ حوادث و اتفاقاتِ تاریخی در طولِ تاریخ، انگار که تاریخ را با پرگار نوشته باشند، دَوَرانی و تکراری است...

افسانه‌های ایرانی، بخشِ عظیمی از فولکورِ غنی و بارورِ ما را تشکیل می‌دهد و قرن‌هاست که زندگی و آداب و رسومِ جامعهٔ ما ایرانیان با هزاران افسانه و قصّه مملو و ممزوج است. **هادی غلام‌دوست** یکی از بارزترین نویسندگانِ ایرانی است که در تمامی آثارِ خود از افسانه‌های ایرانی یا غیرِ ایرانی چون افسانه‌های ایتالیایی ایتالو کالوینو به طور بینامتنی در راستای مضمونِ غالبِ داستان سود می‌جوید...

"*پدر بزرگی که بی‌صدا اشک می‌ریخت و از افسانه‌های ایرانی می‌خواند*"، "*پدری مرا کِشته / مادری مرا پخته/ خواهرک دل سوخته/ خاش و پیش مرا جمع کرده/ زیر درخت دفن کرده/ حالا من شدم بلبل سرگشته/ هفت کوه وکمر گشته*" (ص۹)

و به یادِ شعرِ مادر بزرگی که می خواند:

"*مست بلبل منم، شیدا بگردم*
سفید ماهی ببوم دریا بگردم
پلنگ در کوه وُ آهو در بیابان
همه جُفت‌اند، من تنها بگردم " (ص۷۳)

تشبیهاتی که معمولا در فضاسازی و صحنه‌پردازی کتاب بکار می رود، چون آثار **احمد محمود**، نویسنده‌ی بزرگِ جنوبی که از خودِ اقلیمِ جنوب مثال می آورد، هادی غلام دوست نیز مثال‌ها و تشبیهاتش همه از اقلیمِ شمال است:

"کوه با درختانِ انبوه که بی شباهت به کلاه نمدی گالش‌ها (مردمانِ کوه نشینِ گاودار) نبود"(ص۷۲)

واژه‌های بومی و اقلیمی چون: "سیرولگ"، "ترش اَنار" و "پیله باقلا" به جای برگِ سیر، اَنارِ ترش و باقلا مازندرانی، دوش کل به جای کوهان در این کتاب چون دیگر آثارِ غلام دوست فراوان است...
جای جای کتاب مانند گلستان سعدی در کنارِ نثر، شعرهایی هم برای تکمیل‌کردن مضمون آورده می‌شود.
"*آن یکی اشتر را گفت که هی*
از کجا می آیی ای فرخنده پی
گفت از حمام گرم کوی تو
گفت خود پیداست از زانوی تو"
بخشِ بزرگی از کتاب خوابِ بابک هست، خوابِ ورزاهای نسل‌های پیش و پیش‌تر خوابِ "بی‌نشان." خوابِ سنگ شدن، سنگ شدگی، خوابِ ورزای تپّه‌های مارلیک ، خُرّم کوه و رهایی ... گاوسنگ طوری ایستاده است که انگار در اندیشه‌ی ژرفی فرورفته است عظمتِ پیکرش شکوهِ کوهانش و زیبایی شاخ‌هایش... "*همه چیز دستِ توست می‌دانم، می‌دانم این را می‌خواهی به من بگویی اَنار*"
گاوسنگ یا "بی‌نشان" تمثیلی از سنگ‌شدگی انسانِ معاصر است ازخودبیگانگی، کالاوارگی انسانِ مدرن. شاید از همین روست که بحثِ بیگانگی و کالاشدگی عصرِ مدرن توسطِ **آدرنو** مطرح می‌شود. آن‌طور که نظریه پردازان جامعه شناسی می‌گویند، دردنیای سرمایه‌داری و ساختارهای اقتصادی آن، انسان به شی وکالایی تبدیل می‌شود درحد وسیله‌ای درچرخه‌ی تولید وابزاری برای صاحبان سرمایه...
نظریه‌پردازانی چون **لوکاچ** "*اندیشه‌ی بُت‌وارگی کالا را در اصطلاحِ شی‌وارگی به صورت‌های گوناگون مطرح می‌کنند. شی وارگی الگویی ست که در آن صفات انسانی مانند یک شی تلقی می‌شود، بدین ترتیب منطبق با حیاتی که اشیاء واجد آن هستند زیستِ خاصّ خود را پی می‌گیرد. در چنین فرایندی است که در نظام سرمایه‌داری توسط لوکاچ به نقد کشیده می شود. این نقد را به صورت فرهنگی می‌توان به دوجنبه از چنین جوامعی تعمیم داد. اول جنبه‌ی اخلاقی چنین نظام‌هایی است که انسان‌ها را به اشیایی بدل می‌سازد که می*

توان آن‌ها را در فرآیندِ خرید و فرو ش قرار داد. جنبه‌ی دومی که لوکاچ به آن اشاره دارد مسئله ی ناتوانی در شناخت کلیت جامعه است که در فرایند شی شدگی یا شی وارگی به کل زندگی اجتماعی سرایت می‌کند "[۲۲]

عشق به حیوانات و انسان‌پنداری آن‌ها، استفاده از ضمایری که در مورد انسان به‌کار برده می‌شود، در مورد آن‌ها و این‌همانی گره‌خوردن سرنوشتِ انسان‌ها بویژه جوانان نسلِ امروزی و نسلِ آرمان‌گرای قبل با تمثیلِ ورزاهایی که در طولِ تاریخ با رویای رهایی، در زنجیر بوده‌اند که اگر از اخته‌شدگی نجات می‌یافتند، باید به جانِ هم انداخته می‌شدند، با یکدیگر می‌جنگیدند، بدون آن‌که بدانند برای چه می‌جنگند. که جنگیدن‌شان برای منافع صاحبانِ قدرت بود و همواره صاحبانِ زر و زور چون قصّاب‌هایی بوده‌اند که برای جان‌شان نقشه می‌کشیدند.

"آن‌ها که از ضربات تیز شاخِ آغشته به سیریک دیگر لحظه به لحظه زخمی تر می‌شدند ، بیش‌تر تحریک شده و از زخم و سوزش سیرِشاخ‌های تیز رقیب به ستوه آمده، جری‌ترشده، بیش‌تر عصبی تر و بی محاباتر به جان هم افتاده و یک دیگررا دریده بودند! وقتی مردم صدای کوبیده شدن ضربه‌های کاری سر دو حیوان غول پیکر را برپیشانی و تن یکدیگر می شنیدند بیش‌تر به هیجان می‌آمدند و بی اختیار با لذت و حیرت می‌گفتند آه ! اووه ! احسنت! و لبخندی از شگفتی برلب می آوردند و چشمانشان ازتعجب به بزرگی پیاله ای می‌شد. ابتدا فرود آمدن سهمگین پی درپی ضربه‌ها بر پیکر یک دیگر بود. وقتی کله‌ها به هم می خورد ، چون کوه صدا می داد. تنِ کوه می لرزید...و قصّابان سرِ قیمت ورزایی که درجنگ به شدّت زخمی شده بود و اینک مفلوک برزمین افتاده بود ، چانه می زدند...اما ورزا نمی دانست چرا می جنگد؟! آن‌چه بیش ازهمه تاسف انگیزبود یک بارنشده بود که از خود بپرسد به چه جهت می جنگد؟!..." (ص ۱۱۶)

و بخش‌هایی از کتاب که از جنبه‌ی فولکلوریک و مردم شناسی بسیار حائزِ اهمیّت است:

"از هر سو صدای مردان شالیکارمی آید که یوغ برگرده ی زخمی ورزاهای اَخته شده شان انداخته وآن ها را به "گاجمه"(گاو آهن) بسته و ترکه ی اَناری به دست به کفل و پشت شان فرود می آوردند و پا برروی گاجمه ، دست بردسته ی خیش، هی فشار می آوردند تا گاجمه بیش تر در گِل فرو رود و دل و روده ی خاک را به هم بریزد..." (ص۱۲۸)

"صاحب ورزای برنده از میان آهنگ ورزا جنگ که نوازندگان "سرنا" و" نقاره" به راه انداخته بودند و از میان تماشاگران فراوان هیجان زده‌ای که روی شاخه‌های درختان و تلمبار و روی تلار خانه‌های گالی پوش و پای درختان دورِمیدان را پرکرده بودند، به سوی خان رفت. به طرف تلاری که خان و دارو دسته اش آنجا نشسته بودند...گاودار پیروز "برم دار"از دست خان می‌گرفت"(شاخه بزرگی که برهر یک از سرشاخه‌های متعددش چیزی آویزان بود. انتهای شاخه ی اصلی پارچه ی پنبه ای یک زرو نیم آویزان بود. چند روسری رنگارنگ، چند جوراب پشمی رنگی، و چند تا نارنج و یک کیسه ی کوچک پول خرد درکیفی ابریشمی، بار شاخه های بَرم داربود.) (ص ۱۲۰)

"ورزای تپّه‌های مارلیک" با مضمونِ عمیقِ جامعه‌شناختی خود به شکلی نمادین نقب به تاریخ مبارزاتی جوامع بشری می‌زند، از ورزای تپّه‌های مارلیک که با رویای‌های بزرگ و بلندِ روشنایی خُرّم کوه پنجه‌های

---

[۲۲] - با نگاهی به کتاب "فرهنگ و مسائل پیرامونی" ۱- صنعت فرهـنگ سازی، ازخودبیـگانگی، بـُت‌وارگی کالا و شی/ کالاشدگی/ محقق سید حسین خلیلی

نیرومندش با کوهِ پیشِ رویش می‌ستیزد تا شاعرِ معاصرِ شهر لاهیجان "م. راما" که می‌سراید: دنیا قفس/ زمان قفس و/ زندگی قفس/ آه، ای پرندگانِ فرو مانده در قفس!" حالا اگر بود می گفت: "ورزاهای نیرومندِ فرومانده درگِل/ پای درگِل /پای در گِل/ پای در گِل!" و تا نسلِ معاصر چون راویِ جوان که با نگاه و اندیشه به گذشته و تاریخ مبارزاتی خود به گاوسنگِ توی دستش می‌اندیشد، به "واهمه‌های بی نام و نشان، به ترس و لرز" به غلام حسین ساعدی به روزگارِ خودش! و گام‌هایش را با ترس و تردید رو به جلو برمی دارد...

"**ورزای تپّه‌های مارلیک**" در حین نمایشِ سنگ شدگی انسانِ معاصر، به او خاطرنشان می‌کند که همه چیز در دستانِ اوست، اوست که در کنکاش و اندیشه‌ی درس‌گرفتن از تاریخ، تاریخ اسطوره‌های ایرانی و جوامع بشری می تواند از سنگ شدگی بدر آید و دگربار خودش را زنده کند.

"**ورزای تپّه‌های مارلیک**" تلگنری است به انسانِ عصرِ مدرن، که همه چیز به او ربط دارد تا زمانی که تکانی به خودش ندهد، درحالتِ سنگ شدگی خواهد ماند و همه و همه بسته به خودش و میزانِ هوشیاری، همّتاش بستگی دارد ..."*همه چیز دستِ توست، می دانم، می دانم این را می خواهی به من بگویی اَنار* "یا آن طورکه پشتِ جلدِ کتاب هست "*ببین می توانی زنده اش کنی. شاید یک بار دیگر شادی به سراغت آمد*".

مشخّصاتِ کتاب "ورزای تپّه‌های مارلیک":

ناشر: **فرهنگ ایلیا** / تعداد صفحات: 164صفحه/ شابک 9789641904472

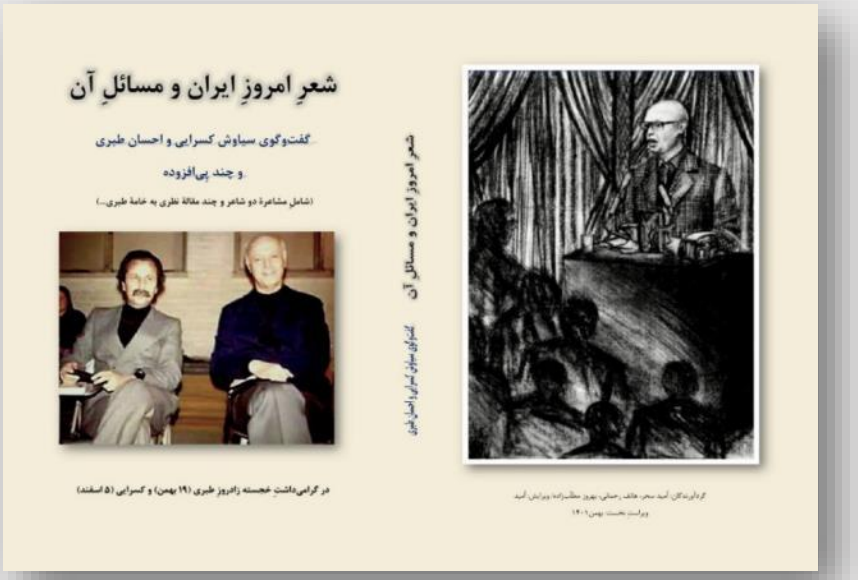
سال انتشار: 1396/ نوبت چاپ:1/ قطع: رقعی/ جلد: شومیز

بازگشت به فهرست

شعرِ امروزِ ایران و مسائلِ آن

گفت‌وگوی سیاوش کسرایی و احسان طبری و چند مقاله...

در گرامی‌داشتِ خجسته زادروزِ طبری (۱۹ بهمن) و کسرایی (۵ اسفند)



گردآورندگان: اُمید سحر، هاتف رحمانی، بهروز مطلّب‌زاده/ ویرایش: اُمید/ ویراستِ نخست: بهمن ۱۴۰۱

کلامی چند از گردآورندگانِ مجموعه:

دوستی می‌گفت، "*پرداختن به آثارِ عتیقه و وقت را صرفِ بالاوُپایین‌کردن آن، دردی از دردهای امروز را در مان نمی‌کند.*" این دوست، البتّه در بسیاری از مواردِ هنر و ادبِ این مرزوبُوم از سانِ صاحب‌نظری ا ست و در ضمن چشم‌وُدلی هم به تحوّلاتِ روزمرّهٔ زندگی در کفِ جامعه دارد و درعین‌حال، ارادتی هم به طبری و کسرایی نشان می‌دهد. گفته‌های او پرسش‌های مختلفی را پیشِ چشمِ ما مطرح کرد: آیا پرداختن به هنرِ گذشته، ک ندوکاو در میان "عتیقه"هاست؟ آیا دردهای امروز از دردهای گذشته جدا و جزیره‌ای مستقلّ را تشکیل می‌دهند؟ جایِ گاهِ فرهنگ و به‌ویژه فرهنگِ ترقّی‌خواهی که هر لحظه‌اش دغدغهٔ روندِ کار و پیکارِ روزمرّهٔ زحمتکشان این جام عه و جهان است کجاست؟ نقشِ گذشتگان در این فرهنگ چیست؟ و...

به نظرِ ما، فرهنگ، و به‌ویژه فرهنگِ ترقّی‌خواه، پا یه‌هایش را روی خِ شت‌هایی ب نا کرده که در طیّ حدّاقل ۱۵۰سالِ گذشته از سوی تولیدکنندگانِ آثارِ مترقّی و مردمی ساخته شده ا ست. ه مهٔ نیرو های ضدّ مرد می، تلاشِ همواره‌شان این بوده است که با گُسیختنِ رابطهٔ بینِ ا ین سازندگانِ خِ شت‌ها و آدم یانِ ا مروز به یک گُسستِ همیشگی در فرهنگِ مترقّی دست یابند. آن‌چه در گذشته تولید و عرضه شده ا ست، بخ شی از ستون فقراتِ همان‌چیزی است که ما امروز در همهٔ ابعاد روی آن تکیه کرده‌ایم. تعبیر به "عتیقه‌کاوی" در بررسیِ ا ین آثار و تولیدکنندگانِ آن، اگر نه آگاهانه، حدّاقل به‌صورت ناآگاهانه یاری به همان تلاشِ ضدّ فرهنگی در چندپاره کردن و ازهم‌گُسیختنِ فرهنگِ مترقّی جامعهٔ امروزِ ماست.

احسان طبری و سیاوش کسرایی در فضای پَسا انقلاب این ضرورت را حسّ می‌کرده اند که برای تداومِ هنر و ادبیّاتی که از بندهای دیکتاتوریِ ستم‌شاهی رها شده بود، چشم‌اندازهایی را مطرح و توجّهِ پی‌جویان را به این چشم‌اندازها جلب نمایند. گفت‌وگوی دو انسانی که صلاحیّتِ مباحثهٔ علمی را در مقولهٔ شعر و ادبیّات و فرهنگ و هنر داشتند، عملا گشودنِ راهی در پیشِ روی جوانانی بود که بیش تر از سرِ عاطفه به ادبیّات و شعر می‌پرداختند. توجّه‌دادن به این امر بود که "جزیره" نیستند، بل دریایی هستند که باید در طولِ تاریخی پیوسته ابعاد و حجمِ حضورِ خود را به بررسی بنشینند. آنها از راه‌های مختلفی که در سطحِ جهان و ایران پیموده شده و کمبودها و توانمندی‌های آن سخن گفته‌اند. گفت‌وگو رو به آینده دارد، امّا تلاشِ عمده‌اش را بر واکاویِ گذشته و کارِ گذشتگان هِشته است. درگفت‌وگو، دیالکتیکِ تاریخیِ بررسی و کشف حاکم است و خواننده را با افق های جدیدی رودررو می‌کند. امری که امروزه پس‌از چهاردهه سانسور و سرکوبِ فرهنگی بی‌امان، جای خالیِ آن به‌شدّت احساس می‌شود.

"نقد و بررسی" بنیانِ این گفت‌وگوهاست. مهم‌ترین امر در این گفت‌وگو احساسِ ضرورتی است که هر دو شاعر شرکت‌کننده در بحث برای طرحِ موضوع‌ها احساس می‌کنند. مسئولیّتِ عظیمی در این گفت‌وگوها موج می‌زند. نقشِ آزادی را در بیان به عالی‌ترین شکل تبیین می‌کند و از عدمِ اطاعتِ هنر و ادبیّات از دستورها به روشنی سخن می‌راند. باز انتشارِ این آثار از دو جنبه برای ما اهمّیت دارد: **۱**- ادایِ دینی است به تاریخِ پُرفرازونشیبِ فرهنگ این جامعهٔ هماره دیکتاتورزده و دچارِ گُسست‌های تاریخی. **۲**- ادایِ دین به دو اندیشمندی است که در طول عمر پرثمرِ خود در بالاترین حدّ توانِ خود به پُرباری ادبیّاتِ مترقی و مردمی ایران یاری رسانده‌اند. در واقع این گفت‌وگوها، تبادل‌نظرِ غول‌هایی است که ممکن است انتشارِ امروز آن به مذاقِ کوتوله‌ها خوش نیاید.

در بخشِ نخست از مجموعهٔ پیش‌رو، متنِ گفت‌وگوی سیاوش کسرایی و احسان طبری دربارهٔ شعرِ امروزِ ایران را در قالبِ پرسش‌وپاسخ می‌خوانیم که در سه نوبت در طیّ سال‌های ۱۳۵۸ و ۱۳۵۹ انجام گرفته است. در این نشست‌ها "*دو شاعر به گفتگو می‌نشینند. مسائل را سیاوش کسرایی نه‌تنها مطرح می‌سازد، بل‌که پا سخِ خود را نیز بر آن مزید می‌کند و احسان طبری نظراتِ خود را در زمینه‌های مطرح‌شده بیان می‌دارد. گفت‌وگویی بدونِ سیر و سفرهای محقّقانه و روشن‌فکرانه*".

در بخشِ دوم از این مجموعه، ابتدا "مشاعرهٔ دو شاعر" را داریم. قطعه شعری که کسرایی پس‌از اوّلین دیدارش با احسان طبری در آبان ۱۳۵۹ تحتِ عنوان "اخوانیّه" برای او سُروده و پاسخِ مِهرآمیزِ طبری؛ اشعاری حاکی از عاطفه و ارادت و رفاقتِ هنری این دو غولِ ادبی. در ادامه نیز تعداد ۹ مقاله در بابِ "شعر و شاعری"، "نقد و تفسیرِ هنری" و "تئوری یا بوطیقای شعرِ" به خامه و از نظرگاهِ احسان طبری که پیش‌تر در آثار و کتاب‌ها و یا نشریاتِ ادبی نظیر "دنیا" و "ارژنگ" و غیره انتشار یافته و اینک به منا سبت زادروز خجسته‌ٔ این دو انسانِ فرزانه گردآوری شده و در دسترسِ علاقه‌مندان قرار می‌گیرد.

گردآورندگان/ بهمن ۱۴۰۱

لینک دانلود کتاب:

https://drive.google.com/file/d/1XWKixVmx4VJ02jRoikBDgZHoXunyXuyz/view?usp=sharing

بازگشت به فهرست

آوازهای اسیر / مجموعهٔ شعر

زمستان رفتنی‌ست/ بهار در راه است...

محمود مهرآور

"آوازهای اسیر" عنوانِ دفتری از سُروده‌های "محمود مهرآور"، فیلم‌نامه‌نویس، نویسنده و شاعری از خطّهٔ خوزستان است که چاپ نخستِ آن درسالِ جاری به‌همّت نشرِ "نونوشت" چاپ‌ومنتشر شد. دفتری حاوی ۵۲ قطعه سُروده‌های کوتاه شاعر در بازهٔ زمانی خرداد ۱۳۹۲ تا دی ۱۴۰۰ که در ۹۴ صفحه و قیمت ۵۵،۰۰۰ تومان به تازگی روانهٔ بازار کتاب شده و قابلِ تهیه است. در اکثرِ سُروده‌های این دفتر از نمادهای "*نخل و نیشکر و رود*" و آب‌های جاری "*کارون و اروند و بهمنشیر*" در جنوب تا "*شالی و شقایق و حصارِ خار*"، و بلبل و سار و توکا... در شمال همگی حضور دارند. درعین‌حال در برخی از قطعات نیز با این‌که پیش‌از جنبشِ اعتراضی موسوم به "مهسا" سُروده شده، ردّ عناصرِ "زن، زندگی و آزادی" و بوی "*خونابهٔ جاری در خیابان*" به دست "*اهرمنِ پَلشت*" "*از جنگل‌های شمال تا نخلستان‌های جنوب*" برای خواننده قابلِ شناسایی و استشمام است.

ارژنگ ضمن تبریک به شاعر محترم بابت انتشار این کتاب، نقد و بررسی سُروده‌های این دفتر را در شمارهٔ آینده تقدیم علاقمندان خواهد نمود.

واحد فروش نشر نونوشت: کرج، شاهین‌ویلا، کوی گوهر، لاله۲، پلاک۷، واحد۸، تلفن: ۳۴۵۱۲۲۱۸-۰۲۶

شمارهٔ تماس و سفارشِ کتاب: واتس‌آپ ۰۹۲۲۶۷۷۸۲۷۹ آقای دمشناس

پستِ الکترونیک: noneveshtpub@gmail.com

مراکز پخش کتاب در تهران: آثار، پراگ، چشمه، سرزمین، صدای معاصر...

بازگشت به فهرست

و دیگر هیچ نگفت...

فریبرز مسعودی/ مجموعهٔ ۱۲ داستانِ کوتاه

داستان‌های مجموعهٔ «و دیگر هیچ نگفت» [به قلمِ فریبرز مسعودی] هر یک مُهری تاریخی بر پیشانی دارند که با وجودِ گوناگونی، رشته‌ای آن‌ها را به یک‌دیگر پیوند می‌دهد و آن تلاش برای شدن و نماندن در بودن است که انسان در پویش وُ حرکت "انسان" شده است. در داستانی اگر قهرمانی در خود مانده، چیزی جز حسرت و دور شدن از هستیِ ارجمندِ خود برجا نگذاشته است. مرگ وُ عشق تقریبا مضمونِ اصلی داستان‌های این مجموعه را تشکیل می‌دهند که هر دو تاثیرگذارترین عامل در دگردیسیِ انسان‌ها هستند .اگر مهمّ‌ترین دغدغه و گرفتاریِ هر هنرمندی آزادی در ارائهٔ اثر بدونِ ترس از تیغِ سانسور باشد، "نوگام" توانسته این فرصت را برای نویسندگانِ ادبیّاتِ داستانی فراهم کند که با ذهنِ آزاد خلّاقیت‌شان را بروز دهند، زیرا هیچ سدّ و مانعی بالاتر از سانسور باعثِ خمودگی و پریشانی هنرمند نمی‌شود. از این رو نویسنده نخستین مجموعهٔ داستانی خود را برای انتشار به "نوگام" سپرده تا با امانت‌داریِ تمام آن‌را در دسترس علاقه‌مندان به ادبیّات قرار دهد.

از خوزستان، از روستای تفتیده و خشکی که کربلایی باید برایش نماز باران بخواند، تا قبرهای بی‌نشان خاوران که ایران‌دخت می‌رود تا ببیند بازماندگان جنایت چه چهره‌هایی دارند؛ همه‌ی این داستان‌ها از ایران است. مردمانی با آرمان‌ها، آرزوها و سرخوردگی‌ها و شکست‌ها. عشق و مرگ آن‌ها را به هم پیوند می‌دهد و در عین حال، آن‌ها را از هم دور می‌کند.

بخشی از کتاب:

«این ما نیستیم که دنبال سیاست می‌رویم، این سیاست است که سایه‌به‌سایه ما را دنبال می‌کند. این بار گناهان ناکرده‌ی پدران ما، که تو گریبان آن‌ها را گرفته و می‌فشاری نیست که کمر ما و مادرهای ما را خم کرده، اتفاقا این بار بی‌گناهی آن‌هاست که کمر ما را شکسته. اگر این جمله‌ای را که از پدرت نقل می‌کنی درست باشد که لابد هست، به نظرم این عصاره و فشرده‌ی تاریخ یک ملت است. عصاره‌ی همه‌ی جان‌فشانی‌های پدران ما از چند صد سال پیش تا الان و داستان مصیبت‌هایی است که همیشه در این ملک بلا دیده به سر این مردم مصیبت زده آمده. کسی به استقبال داغ و درفش نمی‌رود. اگر کسی تلاش کند روزنی در این شب سیاه به سوی نور و

روشنایی باز کند گناه‌کار است؟ آیا تا ابد باید این تاریخ محنت‌بار، همین‌طور ادامه یابد؟ آیا نباید یک جایی تمام بشود؟»

این کتاب به روال باقی کتاب‌های نوگام، برای خوانندگان **داخل ایران** نسخه رایگان الکترونیکی دارد. اگر خواننده خارج از ایران هستید، می‌توانید به راحتی نسخه چاپی کتاب را بخرید (کمی بالاتر در همین صفحه نحوه خرید توضیح داده شده) یا پس از دانلود نسخه الکترونیک، **مبلغی به عنوان پشت جلد** بپردازید .ما این کتاب را بدون هیچ مانعی برای ایران، آزاد برای دانلود می‌گذاریم اما ادامه‌ی کار نوگام بدون حمایت‌های مالی کتاب‌دوستان خارج از کشور، میسر نخواهد بود. لطفا از نویسنده و ناشر حمایت کنید و یاری‌مان کنید تا بتوانیم کتاب‌های بدون سانسور بیشتری را برای ایران منتشر کنیم. در این مقاومت به ما بپیوندید:

کافی است روی دکمه» **حمایت می‌کنم** «بالای صفحه سمت چپ کلیک کنید و مبلغ دلخواهی را برای کتاب یا نشر اهدا کنید.

این کتاب روز ۱۱ بهمن ۱۴۰۱ (۳۱ ژانویه ۲۰۲۳) منتشر شده است.

متن معرفی برگرفته از: سایت نوگام

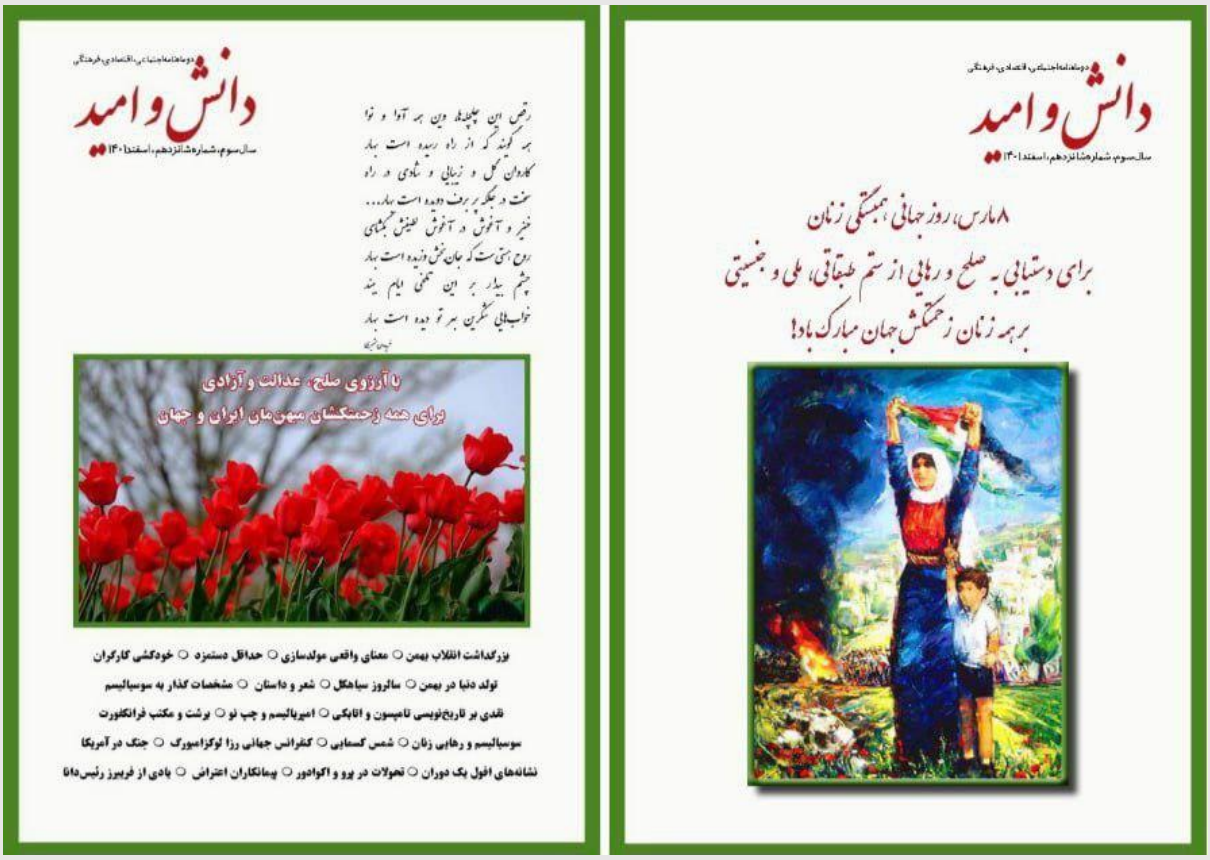
لینک دانلود رایگان کتاب از سایت نوگام

(ویژهٔ فارسی‌زبانان ساکنِ ایران و افغانستان)

https://www.nogaam.com/sites/default/files/Hich%20Nagoft%20%20e-Book.pdf?fid=2577

بازگشت به فهرست

مجله دانش و اُمید شمارهٔ ۱۶، اسفند ۱۴۰۱ منتشر شد



دوماه‌نامه دانش و امید شماره ۱۶، اسفند ۱۴۰۱ با مطالبی متنوّع انتشار یافت

دراین شماره می خوانید:

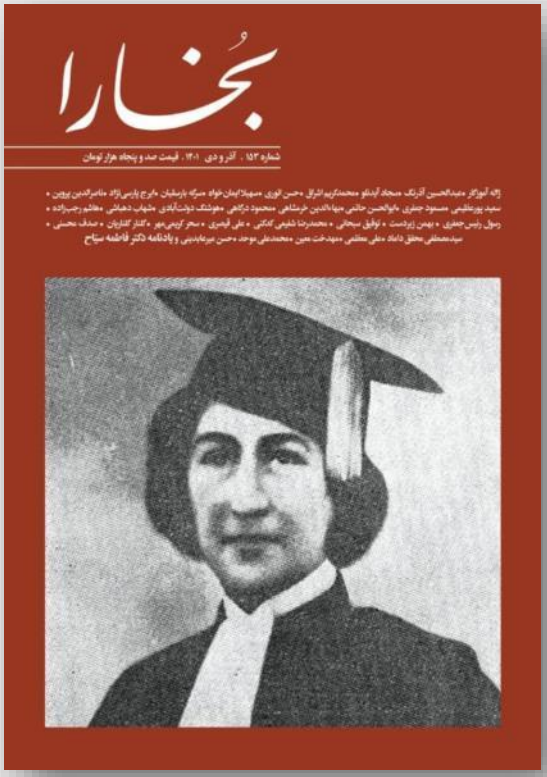
در بزرگداشت انقلاب بهمن؛ معنای واقعی مولّد سازی؛ بحثی پیرامون حداقل دستمزد؛ یادی از «سیاهکل»؛ نقدی بر تاریخ نویسی به‌سبک تورج اتابکی؛ برشت، مکتب فرانکفورت، امپریالیسم و «چپ نو»، سوسیالیسم و رهایی زنان؛ گزارشی از کنفرانس جهانی روزا لوگزامبورگ؛ تحولات پرو و اکوادور؛ یادی از فریبرز رئیس دانا؛ معرفی چند کتاب؛ و دیگر مطالب...

برای دریافت مجلّه کلیک کنید

https://t.me/DaneshvaMardom/743

بازگشت به فهرست

بخارای زمستانی منتشر شد



یکصد و پنجاه و سوّمین شمارهٔ مجلّهٔ بخارا با تصویری از دکتر فاطمه سیّاح بر روی جلد در ٤٤٨ صفحه منتشر شد و از صبح چهارشنبه بیست و هشتم دی‌ماه ۱۴۰۱ در کتاب‌فروشی‌ها و دکّه‌های روزنامه‌فروشی در دسترس است.

نویسندگانِ این شماره:

محمدعلی موحد ـ محمدرضا شفیعی کدکنی ـ ژاله آموزگار ـ مهدخت معین ـ سیدمصطفی محقق داماد ـ حسن انوری ـ سجاد آیدنلو ـ هوشنگ دولت‌آبادی ـ حسن میرعابدینی ـ علی قیصری ـ بهاءالدین خرمشاهی ـ ناصرالدین پروین ـ سعید پورعظیمی ـ عبدالحسین آذرنگ ـ رسول رئیس‌جعفری ـ محمود درگاهی ـ هاشم رجب‌زاده ـ بهمن زبردست ـ محمدکریم اشراق ـ سحر کریمی‌مهر ـ صدف محسنی ـ گلنار گلناریان ـ ابوالحسن حاتمی ـ سهیلا ایمان‌خواه ـ شهاب دهباشی ـ سرگه بارسقیان

بخش یادنامهٔ دکتر فاطمه سیّاح با نوشته‌هایی از:

محمّد گلبن ـ حسن میرعابدینی ـ مسعود جعفری جزی ـ توفیق سبحانی ـ ایرج پارسی‌نژاد

بخارا را می‌توانید از نشانی‌های زیر تهیه کنید:

ـ کتاب شهاب (۰۹۲۰ — ۴۸۴۵۰۰۳)
ـ کارنامه (نیاوران، ۰۲۱ — ۲۲۲۸۵۹۶۹)
ـ شهرکتاب آرین (میرداماد، ۰۲۱ — ۲۲۲۲۴۰۴۸)
ـ قفنوس (۰۲۱ ـ ۶۶۴۹۰۲۴۵)
ـ کتابفروشی پنجره (میدان پالیزی، ۰۲۱ ـ ۸۸۵۱۱۰۶۰)
ـ شهرکتاب مرکزی (شریعتی، ۰۲۱ - ۸۸۴۰۸۲۸۸)

بازگشت به فهرست

یادِ بعضی نَفَرات

سیمین بهبهانی

سیمین بهبهانی علاوه بر این‌که در شاعری استاد بود، در نثرنویسی و خاطره‌گویی نیز تبحّری ویژه داشت. او هم شعر اجتماعی می‌سُرود و هم شاعری اجتماعی و پُر حشرونشر بود. او در کتاب "یادِ بعضی نَفَرات" گوشه‌هایی از زندگی، احوال‌وآثارِ برخی شعرا ونویسندگان معاصر را ــبعضا در قالب خاطرات و دریافت‌های شاعرانه- به دست می‌دهد. سیمین بهبهانی در ابتدای این مجموعه با لحنی شاعرانه به برخی خرده‌ها در باب شعر خود پاسخ می‌گوید و طی آن, به این موضوعات اشاره می‌کند: زمان و شعر, انسجام در شعرِ امروز و شعرِ سنّتی, ارزشِ طنینِ واژه‌ها, ارزشِ تشکّلِ واژه‌ها, زبانِ شاعر, تصویر, شعرِ کم‌تصویر و تصویرِ کنایی. وی سپس با عنوان "یادِ بعضی نفرات" گوشه‌هایی از زندگی, احوال‌وآثارِ برخی شعرا و نویسندگان معاصر را بعضا در قالبِ خاطرات و دریافت‌های شاعرانه، "گاه از درِ نقد و گاه از درِ دوستی" به‌دست می‌دهد.

سیمین بهبهانی در مقدمهٔ کتاب می نویسد: "*بیشترینه‌ی نوشته‌هایم دراین مجموعه، حاصلِ دقّت در آثار و احوالِ یاران و عزیزان و شناخت رفتار و گفتار ایشان بوده و به خاطره‌ی همنشینی با آنان در آمیخته، و کمتر فصلی است که از این گونه حال و حکایت بی بهره مانده باشد. اسلوب نگارش یادگزاره ها گاه ساده است و گاه پیرایه مند: نظر به موقعیت و احوال خودم، از هر دو شیوه بهره گرفته ام. این حقیقت را هم هیچ‌گاه فراموش نکرده‌ام که هر هنرمند، در آن‌چه می آفریند، بازتابی از چندوچونِ روان و ضمیرِ خویش دارد. از این روست که، ضمنِ اندیشیدن دربارهٔ هر اثر، به خُلق‌وخوی آفریننده اش هم توجّه داشته ام.*"

فهرستِ مطالب کتاب: پیش‌گفتار/ آتشی، منوچهر/ ابتهاج، هوشنگ/ احمدی، احمدرضا/ احمدی، پگاه/ اخوان ثالث، مهدی/ اسماعیلی، دکتر عباس/ اعتصامی، پروین/ الهی، صدرالدین/ امین‌پور، قیصر/ امینی، مفتون/ اوجی، منصور/ براهنی، رضا/ پارسی‌پور، شهرنوش/ ترقّی، گلی/ تقی‌زاده، صفدر/ تمدن، رباب/ جلالی، بیژن/ چوبک، صادق/ چهل‌تن، امیرحسن/ حق‌شناس، علی‌محمد/ حقوقی، محمد/ خرّمشاهی، بهاءالدین/ خویی، اسماعیل/ خیام/ دانشور، سیمین/ درویشیان، علی‌اشرف/ دولت‌آبادی، محمود/ دهباشی، علی/ رحمانی، نصرت/ روانی‌پور، منیرو/ رؤیایی، یدالله/ زراعتی، ناصر/ سپانلو، محمدعلی/ سپهری، سهراب/ سهراب (خلعت‌بری)، ترانه/ شاملو، احمد/ شجریان، همایون/ شهریار، محمدحسین/ شیبانی، منوچهر/ صالح‌پور، محمدتقی/ صالحی، سیّدعلی/ عبادی، شیرین/ فرخزاد، فروغ/ فلاحتی، مهدی/ قائم‌مقامی، عالمتاج (ژاله)/ گلشیری، هوشنگ/ مجابی، جواد/ مختاری، ابراهیم/ مشیری، فریدون/ مصدق، حمید/ معروفی، عباس/ معینی کرمانشاهی، رحیم/ مکلّا، ابراهیم/ مندنی‌پور، شهریار/ موحّد، ضیاء/ نادرپور، نادر/ نجدی، بیژن/ نراقی، احسان/ نظام‌شهیدی، نازنین/ والا، لعبت/ وزیری، قمرالملوک.

متنِ پیش‌گفتارِ کتاب به‌قلمِ نویسنده: اگر سخنی باید گفت، با خواننده‌یی‌ست که دل پیش دلم می‌گذارد، یعنی در میان این نوشته‌ها، بیش از آن‌که به برداشت‌هایم توجه کند، به درک عواطف‌ام می‌کوشد که آن‌چه نوشته‌ام نه‌تنها «بررسی» و «نقد»، بل یادگاره‌یی‌ست از سرِ صداقت وُ مهر.

نخستین بخش این کتاب، با همین عنوان *(یاد بعضی نفرات)*، در ۱۳۷۸ منتشر شد (نشر البرز، تهران). اکنون دومین بخش را، که از همان سال تا امروز فراهم شده است، بر آن افزوده و پیشکش دوستداران مقولاتی از این دست کرده‌ام. بیشترینه‌ی نوشته‌هایم، در این مجموعه، حاصل دقت در آثار و احوال یاران و عزیزان و شناخت رفتار و گفتار ایشان بوده و به خاطره‌ی همنشینی با آنان درآمیخته، و کمتر فصلی‌ست که از این گونه حال و حکایت بی‌بهره مانده باشد.

دریغ که چندین تن از دوستانم، که زندگیم بی‌آنان به‌سر نمی‌شد، به جاودانگی پیوسته‌اند (یادشان از خاطرم دور مباد، و عمر آنان که هستند دراز باد که همچنان گرمِ آفریدن هنرِ خویشند). در سوگِ برخی از رفتگان، یا به تسلّای خاطر یکی/دو تن از ماندگانِ مصیب کشیده، شعرهایی نوشته بودم. پس، برای تنوع بخشیدن به محتوای کتاب، این سروده‌ها را به پایان فصل‌های مربوط به ایشان افزودم که پیشکشی ناچیز بود و مجالی مناسب.

اسلوبِ نگارشِ یادگاره‌ها گاه ساده است و گاه پیرایه‌مند: نظر به موقعیت و احوال خودم، از هر دو شیوه بهره گرفته‌ام .مهم آن است که در نقل و شرح درست عواطف خویش از عهده برآمده باشم. این حقیقت را هم هیچ‌گاه فراموش نکرده‌ام که هر هنرمند ــ از شاعر و قصه‌نویس و فیلم‌ساز گرفته تا بازی‌نویس و موسیقی‌دان و نقاش و تندیس‌گر و... ــ در آن‌چه می‌آفریند، بازتابی از چند و چون روان و ضمیر خویش دارد. از این روست که، ضمن اندیشیدن درباره‌ی هر اثر، به خُلق‌وخوی آفریننده‌اش هم توجه داشته‌ام.

نکته‌ی مهمّ: گفتاوردهای منظوم یا منثور یارانم را (با پوزش از ایشان)، در این مجموعه، با شیوه‌ی نویسِ امروزم (درست یا نادرست) هم‌خوان کرده‌ام تا در سامان‌بندی‌ی صوری‌ی واژه‌ها و جمله‌ها جدایی نیفتد و چندگانگی‌ی نگارش خط موجب پراکندگی‌ی حواس نشود. «شِکوِه»یی اگر هست، باری، از خط فارسی‌ست که هنوز رام هیچ قاعده‌ی ثابتی نشده. البته باید از بابت این واقعیت ببالیم که پیشینه‌ی فرهنگی‌ـادبی‌ی ما چندان است که، با گذشت دو/سه هزار سال، چندبار خط عوض کرده‌ایم و گستره‌یی درازدامن از آمیختگی‌ی قوم‌ها و زبان‌ها و گویش‌ها داشته‌ایم. از این روست که دیگرسانی‌ی اندک در شیوه‌ی نگارش خط امروزمان را، به یُمنِ آن همه آثار مکتوبِ پوینده و پُردوام، باید برتابیم.

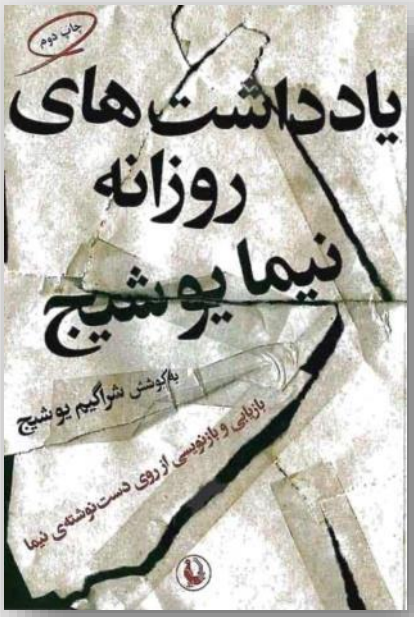
نکته‌ی دیگر: در این کتاب فقط آن چیزی را در دسترس گذاشته‌ام که، طی‌ی سالیان و در موقعیت‌های متفاوت، خوانده و به‌صورت گزارشی ناتمام عرضه کرده‌ام. این مجموعه شاید فصلِ کوچکی باشد در کنار آثاری از این دست، با شیوه‌یی خاص و خودانگیخته. از این رو، جای بسیاری از یارانِ هنرمندم در این دفتر خالی‌ست که «بعضی نفرات»شان از میان ما رفته‌اند و بسیارشان زنده‌اند و سرشار و امیدوار آینده‌یی پُربار.

دریغ که چشم‌ام دیگر نمی‌تواند براین مختصر چیزی بیافزاید، و دریغی دیگر بر جوانمرگیِ دوستِ نازنینم، عِمران صلاحی، شاعر وطنزپردازِ هم‌روزگارمان، که چندان به‌شتاب از دست رفت که فرصت نیافتم، ضمنِ این صفحات، ازاو یادی‌کنم؛ باشد تا فرصتی دیگر- و مگر خودرا فراموش کرده‌ام که... آهیّ و دمیّ و زان‌سپس هیچ! **(س.ب)**

بازگشت به فهرست

یادداشت‌های روزانهٔ نیما یوشیج

به کوشش شراگیم یوشیج



انتشاراتِ مروارید، چاپ دوم، سال ۱۳۹۸

یادداشت ناشر

"میراث ادبی نیما یوشیج به اعتبار نقش بی‌بدیلی که این هنرمند در تحوّلِ بنیادین و تغییرِ سرنوشت شعرِ فارسی ایفا کرده از اهمّیتِ شگرفی برخوردار است. تا آن‌جا که تدوینِ دقیق و روش‌مند و نیز انتشار همه آنچه که از او بر جا مانده ضرورتی فرهنگی محسوب می‌شود. یادداشت‌های روزانه نیما که اکنون متن کامل آن به اهتمام جناب آقای شراگیم یوشیج برای نخستین بار منتشر می‌شود، دربردارنده داوری‌های صریح و قاطع نیما دربارهٔ بسیاری از مقوله‌ها و شخصیت‌هاست. انتشار این کتاب البته به این معنا نیست که نشرِ مروارید با همهٔ داوری‌های نیما موافقت دارد." (صفحهٔ ۷ کتاب)

ارژنگ: لازم به یادآوری است یادداشت های نیما در این کتاب متضمّنِ برخی تاملات و تالماتِ روحی و احوالِ خصوصی نیما در سالهای پایانی عمر و ایام تنهایی او بوده که اگر زنده بود چه بسا با انتشار آنها موافقت نمی کرد، امّا وسوسهٔ کسبِ نام و نان و شهرت مانع گردآوری و انتشار این مجموعه توسط فرزندش شراگیم و ناشرِ محترم نشده است.

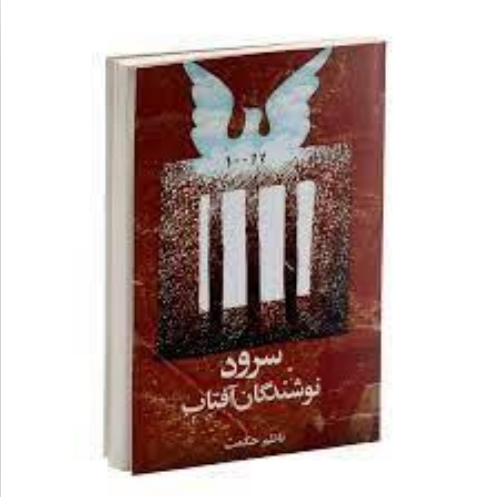
لینک دانلود کتاب - اسکن تک‌صفحه‌ای

لینک دانلود کتاب – اسکن دوصفحه‌ای

بازگشت به فهرست

سرودِ نوشندگانِ آفتاب

ناظم حکمت/ برگردان: ایرج نوبخت



ناظم حکمت (۱۹۶۳-۱۹۰۲) از برجسته‌ترین شاعران و نمایشنامه نویسان کمونیستِ ترکیه به شمار می‌آید. حکمت در سفری که به شوروی داشت، از نزدیک با نسلِ جدید هنرمندانِ انقلابی آشنا شد و جسارت بیشتری برای ایجاد تحول در شکل و محتوای شعر ترکیه یافت. او با انتشار اشعار و مقاله های خود در میان جوانان محبوبیّت ویژه‌ای داشت. از برجستگی‌های اشعارِ حکمت سادگی و روانی آنهاست که تاثیر بسیاری از مایاکوفسکی دارند. ترانه هایی که عاشیق های ترک می‌خواندند و بخشی‌از فرهنگ فولکلور ترکیه محسوب می شوند نیز تاثیر بسزایی در شعر حکمت داشتند. **ناظم حکمت** شاعری است که برای آزادی و استقلال سرزمینش می نویسد. اشعار او هیجان زیادی برمی انگیخت و آثارش به بیش از ۳۰ زبان ترجمه و چاپ شدند، امّا در زمان حیاتِ حکمت در ترکیه اجازه چاپ نداشتند. مجموعه اشعار پیشِ رو که توسط دکتر ایرج نوبخت (۱۳۲۱ -) دارای مدرک لیسانس ادبیات فارسی و فوق لیسانس و دکترای تاریخ هنر ترجمه شده اند، در سال ۱۳۵۸ و توسط انتشارات یاشار در تیراژ ۳۰۰۰ نسخه به چاپ رسیده اند. عناوین برخی از این اشعار عبارتند از: از سرودِ نوشندگانِ آفتاب، زبان یک هندی، بیداری، درباره مرگ، نامه های زندان، وداع، در میان خون و عرق، من و چنار و خوش بینی... [در ارژنگ شمارهٔ ۵ فروردین ۱۳۹۹ برگردان دیگری از شعر "سرود نوشندگان آفتاب" منتشر شده بود.].

ناظم حکمت در عین اعتقاد به استقلال کشورش و آزادی مردم سرزمین‌اش با همهٔ انسان های محروم و زحمتکش جهان بویژه کارگران و دهقانان هم‌بسته بود و مبارزه ی آنان را در راه کسب آزادی و استقلال و رهایی چون مبارزهٔ ملت خود می دانست در مقدمهٔ یکی از آثارش می نویسد: نویسنده ی این کتاب قلبش را، قلمش را، اندیشه و سراسر زندگی‌اشش را به خلقِ کشور خود بخشیده است. امّا درعین‌حال ورای حدّ مرز و بوم، اسم و محل جغرافیایی، نژاد و ملیت؛ مبارزهٔ همه خلق ها را در راه کسب آزادی، استقلال، عدالت اجتماعی و صلح در اشعار خود ستوده است، پیروزی آنان را پیروزی خلقِ خود و شکست‌شان را شکستِ مردمِ خود می‌داند".

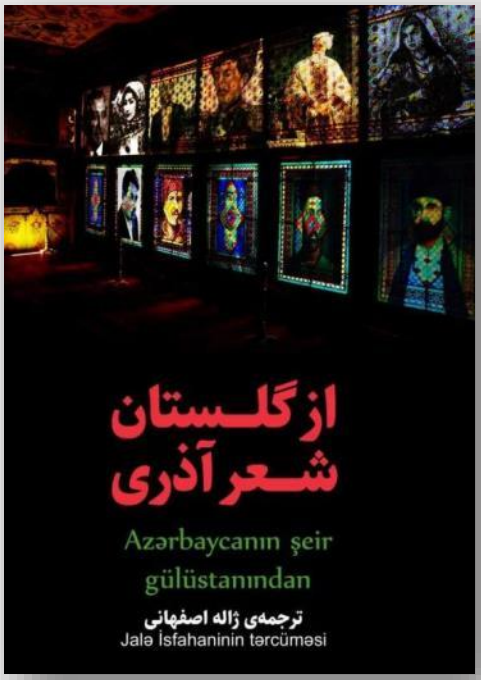
درپایان ذکرِ این نکته ضروری‌است که این مجموعه نه برگزیدهٔ اشعار ناظم حکمت است و نه بهرینشان. تعدادی شعر است که از بین ۸ کتاب به سلیقه شخصی برگزیده شده و طبیعی است که اشعار این مجموعه روالِ مشخّصی دنبال نکرده و یک‌دستی لازم را نخواهد داشت. و نیز با آن‌که در برگردان سخت کوشیده شده که معادل واژه ها با وسواس و امانت لازم انتخاب و بکار گرفته شود، امّا مسلما خالی از نقص نخواهد بود چرا که اشعار ناظم باید به‌کرّات ترجمه شود تا از صافی قلم بگذرد و چهرهٔ درخشان ناظم حکمت آن چنان‌که هست در دیدگاه اهل شعر ظاهر گردد. **لینک‌های دانلود کتاب:** لینک اوّل - لینک جایگزین

بازگشت به فهرست

از گلستانِ شعرِ آذری

گزیده‌ای از شعرِ شاعران آذربایجان شوروی

برگردان: ژاله اصفهانی/ دفتر شعر دوزبانه



بخشی از مقدمهٔ کتاب به قلم ژاله:

"در دهه‌ی ۱۹۴۰ میلادی، ژاله اصفهانی در تابستانِ گرمِ باکو، برای واردشدن به دانشگاه دولتی آذربایجان سرگرم فراگیری زبانِ آذری است. یک روز سردبیر مجله‌ی کیرپی (خارپشت) شماره‌ی تازه‌ی نشریه‌ی طنزآمیز خودرا برای ژاله می‌آورد. سلام می‌کند و می‌گوید: «اسمِ من عوض صادق‌اُف است.» او مردِ چهارشانه‌ی شوخ‌طبعی است که فارسی را بسیار خوب می‌داند و گویا مدت‌ها در ایران بوده است. عوض صادق‌اُف برگه‌ی قراردادی را می‌دهد به ژاله و می‌گوید، «آکادمی علوم آذربایجان می‌خواهد شما سه هزار مصرع شعرهای شاعرانِ ما را به شعرِ فارسی برگردانید و پاداشِ خودتان را دریافت‌کنید». ژاله ناگهان برآشفته قراردادرا می‌گیرد و پاره می کند و می گوید: من شعرم را به پول نمی فروشم!

عوض لحظه‌ای آرام می‌ایستد وبا ادب می‌گوید: «شاعرِ محترم! شما تقصیری ندارید که در جامعهٔ استثمارزده بزرگ شده‌اید. به نظرِ ما هرکاری مزدی دارد و شاعری برجسته‌ترین کار است. در ضمن باید نانِ شاعر را نیز تامین کرد. اختیار با شماست، اگر نمی‌خواهید شعرها را ترجمه کنید امّا اجازه بدهید این اشعار را نزدِ شما بگذارم تا با ادبیّاتِ آذربایجان آشنا شوید...» گویا ترجمه‌ها را از نظر ابوالقاسم لاهوتی، شاعرِ بسیار شهیرِ ایران و تاجیکستان گذرانده‌اند، زیرا در زیرِ یکی از شعرها خطّ او دیده می‌شود که نوشته است: خوب است، خیلی خوب است..."

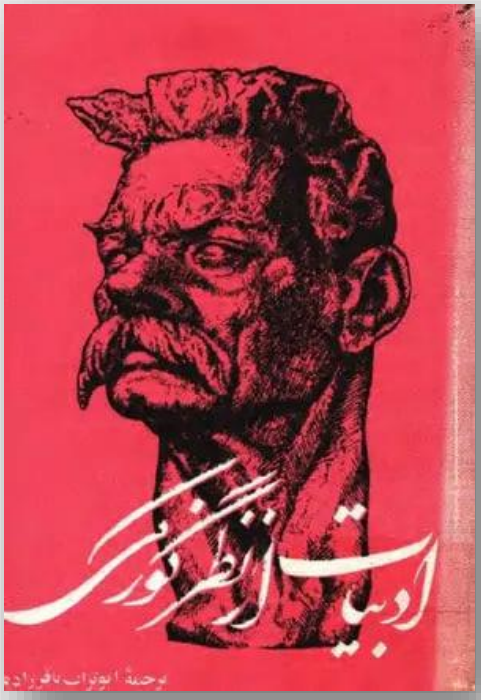
«از گلستانِ شعرِ آذری» برگردانِ گزیده‌ای از شعرِ شاعرانِ آذربایجان به فارسی در کنارِ اشعار به زبانِ اصلی و با خطّ جدیدِ آذری است و حاوی سُروده‌هایی از: محمد فضولی، میرزاعلی‌اکبر صابر، سید عظیم شیروانی، ذاکر، واقف، خورشید بانو ناتوان، قدسی، حیران خانم، عمادالدین نسیمی، رسول رضا، صمد وورغون، میر مهدی سیدزاده، و میرزا ابراهیم خان.

ناشر کتاب: خانهٔ نیکان، لندن، مهر ۱۴۰۱ (اکتبر ۲۰۲۲)/ - **لینک دانلود کتاب**

بازگشت به فهرست

ادبیّات از نظرِ گورکی

برگردان: ابوتراب باقرزاده



این کتاب شامل چهار بخشِ عمده: گورکی و تجربیات ادبی‌اش، مقالاتی دربارهٔ ادبیات، سیماهای ادب و نامه‌هایی درباره ادبیات است، چکیده و فشرده تجربیات و نظریات ادبی این نویسنده نامدار است.

در بخش اول گورکی شرح می‌دهد که چگونه عشق به مطالعه در او بیدار شده و چگونه مطالعه می‌کرده است. در مقالات ادبی او نقش شخصیت و جریان زوال آن را از روزگاران قدیم تا عصر حاضر مورد بحث قرار می‌دهد و نشیب و فرازش را بررسی می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه و از کجا قهرمانان کتاب‌های خود را پیدا کرده است.

در قسمت سوم خاطرات و نظرات خود را درباره سه سیمای برجستهٔ ادبیاتِ روس: آنتون‌چخوف، لئو تولستوی و سرگئی یِسِنین شرح می‌دهد. بخشِ چهارم نامه‌هایی است که گورکی با ادبای آن روز جهان و روس مبادله کرده و طی آن نظریات خود را درباره بعضی از آثار آنها ابراز داشته است.

این کتاب نخستین بار در سال ۱۳۴۷ توسط انتشارات روز چاپ و منتشر شد و نسخهٔ حاضر در ۴۱۰ صفحه در سال ۱۳۵۶ توسط انتشارات شبگیر با پیش‌گفتار مترجم به چاپ رسیده است.

مترجم این اثر، زنده‌یاد ابوتراب باقرزاده از افسران انقلابی که از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ تا انقلاب سال ۱۳۵۷ به مدت ۲۵ سال زندانی بود، در کشتار زندانیان سیاسی در تابستان سال ۱۳۶۷ سر به دار شد. از دیگر ترجمه های وی می‌توان از کتابهای "چهل و یکمین" (بوریس لاورنیوف)، "گفتارهایی دربارهٔ تربیتِ فرزندان" (آنتون سیمونوویچ ماکارنکو)، "جنگل" (آپتون سینکلر) . "رمان دوپولی" (برتولت برشت) نام برد. او انسانی بزرگ، عاشقِ زندگی و شیفتهٔ آزادی بود.

لینک دانلود کتاب

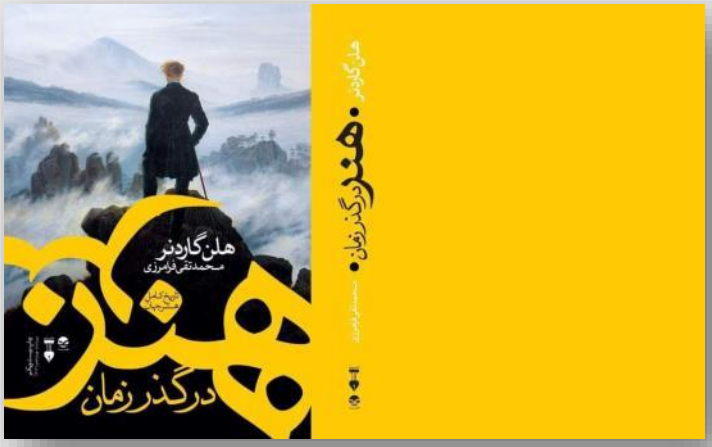
https://eliteraturebook.com/books/view/12068/%D8%A7%D8%AF%D8%A8%DB%8C%D8%A7%D8%AA+%D8%A7%D8%B2+%D9%86%D8%B8%D8%B1+%DA%AF%D9%88%D8%B1%DA%A9%DB%8C

بازگشت به فهرست

هنر در گذرِ زمان

هلن گاردنر/ برگردان: محمدتقی فرامرزی

دربارهٔ کتاب:



«هنر در گذرِ زمان» کتابی است در مورد تاریخ هنرِ جهان و سبک های مختلف هنری با فهرست ذیل:

«دنیای کهن»، «تولد هنر»، «خاورنزدیک کهن»، «هنر مصر»، «هنر اژه‌ای»، «هنر یونان»، «هنر اتروسک و هنر رومی»، «هنر صدر مسیحیت، بیزانس و هنر اسلامی»، «سده‌های میانه»، «هنر سده‌های میانه آغازین»، «هنر رمانسک»، «هنر گوتیک»، «رنسانس و باروک»، «رنسانس آغازین در ایتالیا»،«هنر ایتالیا در سده پانزدهم»، «هنر ایتالیا در سده شانزدهم»، «رنسانس در اروپای شمالی»، »هنر باروک»، «دنیای نوین»، «سده‌ی نوزدهم»، «سده‌ی بیستم»، «دنیای غیر اروپایی»، «هنر هند»، «هنر چین»، «هنر ژاپن»، «هنر آمریکایی پیش از کریستف کلمب»، «هنرِ بومیانِ آمریکا، آفریقا، اقیانوسیه»، «عکاسی از آغاز تا امروز» و«روش‌های تهیهٔ نقشه و مقطع»

کتاب «**هنر در گذرِ زمان**» گزارشی از چگونگی شکل‌گیری و تغییر پویای هنر طی زمان، از غارهای آلتامیرا تا قرن حاضر است .نویسنده در این کتاب ثابت می‌کند که آن‌چه در طول زمان تغییر می‌کند، نه آثار هنری، بلکه دیدگاه‌های انسان‌ها یا آفرینندگان آثار هنری نسبت به معنای زندگی و هنر است. مخاطب در این کتاب با آثار هنری برجسته تاریخ، ویژگی‌های اختصاصی هر اثر و همچنین شرایطی که هنرمندان اقدام به آفرینش آن‌ها کرده‌اند، تاثیرگذاری‌ها و تاثیرپذیری‌ها، سبک‌ها گوناگون هنری و همچنین با زندگی، آثار، فعالیت‌ها و شیوه و سبک و سیاق هنری هنرمندان بزرگ تاریخ آشنا می‌شود. تصاویر بسیار رنگی و سیاه و سفید کتاب کمک فراوانی به مخاطب در راستای درک روشن‌تر و ملموس‌تر از مطالبِ کتاب خواهد کرد.

محمدتقی فرامرزی، در صفحهٔ فیس‌بوک خود درباره چاپ ترجمهٔ جدید اثر نوشته است:

"این کتاب را من نخستین بار در سال ۱۳۶۳ از روی متن انگلیسی چاپ ۱۹۷۵ ترجمه کردم و دو ناشر به نامهای نگاه و آگاه آن را در سال ۱۳۶۵ منتشر کردند. از عمر آن کتاب بیش از ۴۴ سال میگذرد ولی یکی از آن دو ناشر، همچنان همان متن کهنه را چاپ و بازچاپ میکند و به علاقمندان کتاب (خوانندگان بی خبر از وجود آخرین ترجمه من) می‌فروشد. اما آخرین ترجمه من از کتاب هنر در گذر زمان را ناشری دیگر به نام کاوش پرداز منتشر میکند. حجم مطالب و عکسهای ترجمه جدید (از روی متن انگلیسی چاپ ۲۰۱۴) دو برابر مطالب و عکسهای ترجمه قدیمی است. ترجمه جدید من اکنون به چاپ دوم رسیده، که جدیدترین ترجمه از آخرین متن

جامع کتاب بزرگ هنر در گذر زمان به شمار میرود و امروزه در دانشگاههای انگلیسی زبانِ جهان همزمان با ایران تدریس می‌شود.

دربارهٔ مترجمِ کتاب:

متولد ۱۳۲۵ هستند ، متولد دندی، زنجان. تحصیلات ابتدایی و متوسطه را در تهران)دبیرستان دارالفنون) به پایان رساند (۱۳۴۵)، و در همان سال وارد دانشگاه تهران شد. تحصیل در رشته زبان انگلیسی را در سال ۱۳۴۹ به پایان رساند. در سال ۱۳۵۶ وارد تحصیلات فوق لیسانس (رشته کتابداری) دانشگاه تهران شد. به علت تعطیلی چند سالهٔ دانشگاه های ایران در جریان انقلاب فرهنگی، در سال 1362از این رشته فارغ التحصیل شد. از سال ۱۳۵۲ کار ترجمه را با انتشار کتاب مسایل زیبایی شناسی و هنر آغاز کرد. دو سال از عمرش را به کارمندی)سرپرستی مترجمان و انتشارات فارسی) در سازمان بین المللی کار، سازمان ملل، در ایتالیا و چند کشور دیگر گذراند (۱۳۵۴ـ ۱۳۵۶). در این سال ها، فرصتی برای سفر به دیگر کشورهای اروپایی و بازدید از موزه ها و مراکز فرهنگی و دانشگاهی را در کنار تماس مستقیم با محیط های انگلیسی زبان و آشنایی عمیق تر با این زبان نیز به¬دست آورد و با کوله باری پرتر برای ترجمهٔ کتاب های بعدی گام برداشت. در سال ۱۳۵۶ به ایران بازگشت. تا سال ۱۳۵۹ در شرکت انتشاراتی دانش نو (به درخواست روانشاد دکتر حمید عنایت) سرویراستار بخش کتاب های مصور شد. در آن سال ها برای آشنایی با اصول و روش های پیشرفتهٔ تالیف، پژوهش، ویرایش، سازمان دهی، و انتشار کتاب های مصور به آمریکا اعزام شد. در سال های ۱۳۶۳ـ۱۳۶۴، سرپرست بخش ویرایش شرکت ایران یاد بود، و تدوین دایره المعارف تاریخ جهان از جمله کارهایی بود که در آنجا زیرنظر وی و با همکاری تعدادی از مترجمان و ویراستاران کشور آغازشد. در سال های ۱۳۶۵ـ۱۳۷۵ با شرکت خدمات مهندسی برق (مشانیر)، وابسته به وزارت نیرو، در ترجمهٔ گزارش های فنی مربوط به پروژه های نیروگاهی (به ویژه آبی) همکاری کرد. کارهای تالیف و ترجمه را نیز در خلال فرصت هایی، از ۱۳۵۲ تا کنون دنبال کرده است .از سال ۱۳۷۶ تا پایان ۱۳۷۷ مراحل تکمیل یک دایره لمعارف عمومی (الکترونیک) را در شرکت خدمات کامپیوتری بهین سیستم برعهده داشت. علاوه بر کار ترجمه رسمی و غیررسمی، به ویژه در زمینه های فنی از فارسی به انگلیسی.

فهرست تألیف‌ها:

۱. راهنمای سفر به ایران
۲. فرهنگ فشرده انگلیسی- فارسی
۳. فرهنگ اصطلاحات انگلیسی - فارسی
۴. دایره المعارف فارسی

فهرست ترجمه ها:

۱ .مسایل زیبایی شناسی و هنر
۲ .بررسی آثار و اندیشه های برتولت برشت، رونالد گری
۳ .اخلاقیات و زیبایی شناسی چرنیشفسکی، آناتولی لوناچارسکی
۴ .تاریخ، گوردون چایلد
۵ .جامعه و دانش، گوردون چایلد
۶ .هنرهای نمایشی در آسیای جنوب شرقی، مجموعهٔ فرهنگ آسیا
۷ .تاریخ مختصر جهان
۸ .تاریخ عصر جدید
۹ .پیرمرد و دریا، همینگوی
۱۰ .فلسفهٔ هنر معاصر، هربرت رید
۱۱ .فلسفهٔ تاریخ هنر، آرنولد هاوزر
۱۲ .مارتین ایدن، جک لندن
۱۳ .بیان اندیشه در موسیقی، سیدنی فینکلشتاین
۱۴ .هنر در گذر زمان، هلن گاردنر،
۱۵ .تاریخ هنر نوین، ی. هـ آرناسن
۱۶ .ادبیات آمریکا و دو انقلاب،
۱۷ .تاریخ رئالیسم، بوریس ساچکوف
۱۸ .شبکهٔ امنیتی، هاینریش بل
۱۹ .انسان بر جهان پیروز می شود، م. ایلین، ا. سگال
۲۰. هنر جنوب شرقی آسیا، فیلیپ راوسون

بُریده‌هایی از کتاب "هنر در گذرِ زمان"

"بدین‌سان مقولاتِ زمان ومکان، زندگی هنرمند، تأثیرات و مکتب‌ها- تماماً در ترکیب‌بندی تصویر یا منظرهٔ تکامل سبک‌ها به‌کار گرفته می‌شوند. گونهٔ دیگری از طبقه‌بندی، یا گونهٔ دیگری از کلیدِ شناختِ آثارِ هنری، پیکرنگاری - مطالعهٔ موضوع و نوع نمادپردازی مورد استفاده در آثارِ هنری است. در این روش، نقاشیها و پیکره‌ها بر حسب موضوع‌شان گروه‌بندی می‌شوند نه بر حسب سبک‌شان و تکامل موضوع آثار مزبور شدیداً مورد توجه قرار می‌گیرد. مطالعاتِ پیکرنگارانه در تحلیلِ سبکها نقشِ فرعی دارند زیرا غالباً در ردّیابی مسیرِ تأثیرگذاری‌ها و تعیینِ تاریخ و محلّ آفرینشِ آثار به کار گرفته می‌شوند."

*"**اثرِ هنری**، یک شیء و درهمان‌حال یک رویدادِ تاریخی است. ما برای توصیف و تحلیل این اثر، از مقولات و واژگانی بهره می‌گیریم که کم‌وبیش پذیرفته شده‌اند و برای درک مطالب این کتاب نیز ضرورتِ قطعی دارند. شکل، در بررسیهای تاریخ هنر، غالباً به نمای بیرونیِ هرآن چیزی اطلاق می‌شود که «موضوع» یا «برون ذاتِ» هنر باشد؛ در هر شیء ساخته شده، مضمون به صورت همین شکل یا نمای بیرونی بیان می‌شود. البته هنرمندان برای آفریدن شکل یا ساختن اثر هنری، مجبورند با استفاده از ابزارهایی به مواد کارشان شکل دهند."*

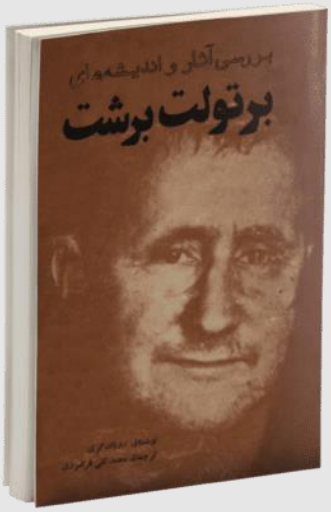
*"**سطح و سطحُ محصور**. اصطلاحاتی هستند که در توصیفُ فضای محدود و دو بعدی به کار می‌روند و به رویهٔ کار اشاره دارند. سطحُ محصور، که با اصطلاحاتِ هندسهٔ مسطّحه نیز قابل توصیف است، غالباً به سطحِ مسطّح یا صافی گفته می‌شود که محصور یا محدود شده باشد. پرنینی، هنگامی که سطح اساساً مسطّح مقابل کلیسای سان پیترو در رم را با ستون‌کاریهای منحنی تعیین کرد، در آن‌جا یک سطحِ محصورِ جدید پدید آورد".*

*"**هدفِ تاریخِ هنر** یعنی موضوعِ این کتاب عبارت است از شناخت و ارزیابی هنر، از هر زمان و مکانی که آمده باشد و با هر دستی که ساخته شده باشد. در خارج‌از عرصهٔ فرهنگ، دو اصطلاحِ هنر و تاریخ این‌چنین تنگاتنگ در کنار یکدیگر قرار نمی‌گیرند. مردم غالباً تاریخ را سند و تفسیر کارهای گذشتهٔ (بویژه سیاسی (انسان، هنر را - بدرستی- چیزی موجود در برابر قوای بینایی و لامسه می‌پندارند، که البته رویدادهای از یاد رفته و محو شده‌ای که اجزای تشکیل دهندهٔ تاریخ به شمار می‌روند چنین نیستند. واقعیت این است که اثر هنری، به دلیل مریی و ملموس بودنش، گونه‌ای رویداد پایداری کننده است. این اثر در زمان و مکانی خاص و به دست اشخاصی خاص آفریده شده است، حتی اگر ما همیشه آگاهی درستی دربارهٔ زمان و مکان و آفرینندهٔ آن نداشته باشیم".*

بازگشت به فهرست

بررسی آثار و اندیشه‌های برتولت برشت

رونالد گری/ برگردان: محمدتقی فرامرزی



برتولت برشت یکی از برجسته ترین نمایشنامه نویسان و تئوریسین های آلمان است که تاثیر بسزایی در تئاتر قرن بیستم دارد. شهرت این نمایشنامه نویس پس از سالهای ۱۹۲۷ آغاز شد؛ زمانی که بحران های اقتصادی جهانی آغاز شده بود و درگیری های سیاسی و جنبش های کارگری در تمامی دنیا به ویژه آلمان، رو به رشد نهاده بود. از نظر برشت ناتورالیسم فقط تصویرِ محدودی از روابط انسان و عواملِ خاصّی از محیط را بررسی می کند درحالی‌که تئاتر بایستی انسان را در چشم‌اندازی وسیع‌تر که همان کلّ جامعه است نشان دهد. به این معنا که اگر تا پیش از این در آثارِ دراماتیک یک فرد در رابطّ خاص و محدودهٔ خاصّی از جامعه مورد بررسی قرار می‌گرفت و در تحلیلِ شرایط و موقعیتِ او مناسباتِ محدودی در نظر گرفته می شد، حالا فرد می باید در ارتباط با سیستمِ اجتماعی و شرایطِ حاکم بر کلّ جامعه قرار گیرد تا از این طریق تاثیرِ شرایطِ اجتماعی نظیر اختلافِ طبقاتی، شرایطِ اقتصادی و تضادّهای ناشی از این عوامل بر زندگی فرد، نشان داده شود.

کتاب **"بررسی آثار و اندیشه‌های برشت"** توسط محمدتقی فرامرزی از نسخهٔ انگلیسی به قلم رونالد گری به فارسی برگردانده شده و در ۱۳۴ صفحه در زمستان سال ۱۳۵۲ توسط انتشارات بابک منتشر شده است.

فهرست مطالب: زندگی و زمانِ برشت، آثار و منتقدینِ برشت، نمایشنامه‌های نخستین، تئوری‌ها و اندیشه‌های برشت،آخرین نمایشنامه ها، آخرین نمایشنامه ها (دنباله)، و کتاب‌شناسی

لینک دانلود کتاب/ انتشارات بابک/ زمستان ۱۳۵۲
https://www.bashgaheadabiyat.com/product/brecht-grey/

بازگشت به فهرست

یادِ بعضی نَفَرات

اِرانی، انسانِ ماهِ بهمن

به یادِ "دکتر تقی اِرانی" در ۸۳مین سالروز شهادت‌اش

(۱۳ شهریور ۱۲۸۲ تبریز – ۱۴ بهمن ۱۳۱۸ زندانِ قصر، تهران)

سال‌هاست این‌تابلو بر سَردرِ خانه‌ای‌که دکتر تقی اِرانی درآن می‌زیست، در Fasannen Strasse (خیابانی معروف در بخشِ‌غربی برلین) نصب شده است. مردمان شریفِ آلمان و شهرِ برلین این تابلوی یادبود را به‌پاسِ ارزش‌های بزرگ‌اش به‌یادگار گذاشته و چنین نوشته‌اند:

"*دردههٔ ۲۰ میلادی دراین خانه، دانشمندِ ایرانی و ضدّ فاشیست، دکتر تقی اِرانی زندگی و کار می‌کرده است*".

بازگشت به فهرست

گُل‌بارانِ مزار دو فرزندِ دلاورِ خلق، کرامت و خسرو

سخن‌رانان ضمن تاکید بر روحیهٔ قوی و عنصرِ مبارزاتی آن عزیزان، به نقشِ ساواک و شخصِ "پرویز ثابتی" در شکنجه و پرونده‌سازی برای آنان اشاره داشتند

۲۹ بهمن هر سال یادآور اعدامِ جنایت‌کارانهٔ دو تن از شریف‌ترین فرزندانِ این مرز و بوم، رفقا کرامت دانشیان و خسرو گلسرخی به دست دژخیمانِ رژیمِ پهلوی است. این دو مبارزِ راهِ آزادی و سوسیالیسم با دفاعِ شورانگیز از آرمان‌هایشان در بی‌دادگاهِ رژیم به افشای ساواکِ جنایت‌کار و دیگر مزدورانِ نظامِ شاهنشاهی پرداختند و نقاب از چهرهٔ بزک‌کردهٔ سفّاکان برداشتند.

برای یادکردِ رزمِ دلیرانهٔ آن دو مبارزِ قهرمان و در چهل‌وُنهمین سال‌گردِ آن پویندگانِ راهِ آزادی و سوسیالیسم، جمعی کثیر از عاشقان در روز شنبه ۲۹ بهمن ۱۴۰۱ با حضور در قطعه ۳۳ بهشت زهرا، با نثارِ گل بر مزارشان، یاد و خاطرهٔ عزیزشان را گرامی داشتند.

در این مراسم تنی چند از یاران به سخن‌رانی و بیان خاطراتِ شورانگیز پرداختند. سخن‌رانان ضمن تاکید بر روحیهٔ قوی و عنصرِ مبارزاتی آن عزیزان، بر نقشِ ساواک و شخصِ "پرویز ثابتی" در شکنجه و پرونده‌سازی برای آنان اشاره داشتند. شعرخوانی و اجرای سُرودهای انقلابی دسته‌جمعی از دیگر برنامه‌های این مراسمِ پُرشکوه بود. در پایانِ این مراسم به رسمِ یادبود عکسِ یادگاری گرفته شد. (سرچشمهٔ گزارش: اخبار روز)

بازگشت به فهرست

برای اولدوزها و یاشارها

نامهٔ شاگردان صمد بهرنگی

-به دوستان اولدوز سلام داریم، هر که از اولدوز خبری برای ما بیاورد مژده می دهیم. ما نگران کلاغ ها، یاشار و اولدوز هستیم. ما صابون زیاد داریم. می خواهیم بدهیم به اولدوز. ما منتظر بهاریم. دیگر کلاغ ها را اذیت نخواهیم کرد. ما می خواهیم که ننه ها مثل ننه کلاغه باشد. ننه کلاغه مادر بود. ما مادر را دوست داریم. ننه کلاغه با شوهرش دوست بود. می خواهیم ننه ی ما هم با بابایمان دوست باشد. ما خیال می کنیم آقا کلاغه، اولدوز و یاشار رفته اند به دعوا. دعوا کنند. با باباها، زن باباها. ما به یاشار تیر و کمان درست خواهیم کرد. لانه ی کلاغ ها را خراب نخواهیم کرد تا آقا کلاغه آن بالا بنشیند ، هر وقت زن بابا آمد، بابا آمد، اولدوز را خبر کند. ما به اولدوز کفش و لباس خواهیم داد. ماهیها را خواهیم دزدید. عنکبوتها را جمع خواهیم کرد. آقا کلاغه مژده خواهد آورد. در جنگ پیروز خواهند شد. یاشار دست اولدوز را خواهد گرفت، خواهند آمد. اولدوز مادر خوب خواهد شد و یاشار بابای خوب. ما در عروسی آنها خواهیم رقصید. ما نگران هستیم. نگران همه شان. می خواهیم برویم کمک آنها. می خواهیم آنها از شهر کلاغ ها زود برگردند.

دوستدار اولدوز، یاشار، کلاغ ها

نام و امضای ۲۸ نفر شاگردان کلاس ششم دبستان

(دولتی امیرکبیر – آذر شهر)۱۳۴۴/۱۱/۱۴

بازگشت به فهرست

اجتماعی

تنیدگیِ روزمرّگی و انقلاب

گزارشِ سفرِ پاییز ۱۴۰۱ به ایران و مراسمِ ۲۴مین سال‌روزِ قتلِ هولناکِ داریوش و پروانه فروهر

پرستو فروهر

شهر حیاتی دوزیستی یافته است، انقلاب و روزمرّه هم‌زمان می‌تپند. انگار باهم می‌رقصند و در امتزاجی ناشناخته و نایاب، آداب و کُنش‌های نو خلق می‌کنند.

ده روز پیش‌از ۲۴مین سال‌گردِ قتلِ سیاسی پدروُمادرم، داریوش و پروانه فروهر، به روالِ هرساله به تهران رفتم برای پیگیری یک کنشِ دادخواهانه، که در فرازونشیبِ سال‌ها مانند اندامی در زندگیِ من روییده و بالیده است؛ اندامی از جنسِ عضله و آه... سفر این بار، امّا در شرایطی یک‌سره دگرگون و در بسترِ یک خیزشِ انقلابی پُرشور و جسور انجام می‌شد. جُنبشِ «زن، زندگی، آزادی» نویدِ دورانِ نوینی بود که افقِ آینده را به عدالت و برابری و هم‌بودِ گوناگونی‌ها می‌گُشود. از سوی دیگر گُماشتگانِ سرکوب، لجام‌گسیخته و دریده و بی‌رحم، به جانِ مردم افتاده بودند. گزارش‌ها نمایان‌گر شرارتِ بی‌مرزی بود که به خشم و درد و استیصال دامن می‌زد.

در چنین شرایطی عزمِ سفر دشوارتر از سال‌های پیش شده و هر تصمیم حاملِ یک بحران بود. بارها از نزدیکانم این پرسش را شنیدم که واقعاً می‌خواهی بروی؟ در پاسخ گاه می‌پرسیدم: می‌شود نروم؟

جایی میان این کشاکش، یادِ جمله‌ای از کیوان صمیمی زندانی افتادم که گفته بود «هرکسی از هرجایی که هست یک قدم بیاید جلو!» این جمله انگار موقعیت را برایم شفاف کرد. چطور می‌توانستم در شرایطی که میلیون‌ها ایرانی در سراسر جهان این قدم به جلو را برداشته‌اند، پا پس بکشم؛ عقب بروم؟ رفتن درست و ضروری بود اما این از واهمه‌اش نمی‌کاست.

رفتن به ایران همواره برایم با تلاطم همراه بوده است. تبلور بحران رابطه‌ی من است با زادگاهم؛ کشیده شدن میان دو قطب متضاد. از یک سو تعلقی ریشه‌دار و گرانقدر که انکارش نمی‌توان کرد، مانند یک آغوش عزیز که تا عمق وجود به آن نیازمندی و با ولع طلبش می‌کنی، از سوی دیگر وحشتی که بی‌اختیار به سلول‌های ذهن و تن هجوم می‌برد و به تصمیم‌ها و رفتارهای آدم پیشروی می‌کند و حلول فاجعه‌ای‌ست که در آن کشور روی داده و بر سرگذشتم مُهر زده، درست روبروی چشمانم. این بار اما، بحرانِ این دوپارگی ملتهب‌تر از هربار به جانم افتاده بود.

دلم شور می‌زد، شورِ گیر افتادن به چنگ آنها که ازشان بیزارم، شورِ پاره شدن رشته‌های زندگی که با تلاش بسیار ساخته‌ام، شورِ عزیزانم که شریک زندگی من‌اند و بار سرگذشتم را همراهم می‌کشند.

اولین تماس رسمی با کشور در فرودگاه اتفاق می‌افتد، با مُهر ورود که بر پاسپورت آدم می‌زنند. چند قدم دورتر از باجه‌ی مُهر، مأمور جوانی با لباس شخصی ایستاده بود و از زیر چشم نگاهم می‌کرد. رد که شدم صدایم کرد، پاسپورتم را گرفت و گفت همراهش بروم تا بارم را تحویل بگیریم. پشت او از پله برقی پایین رفتم و بعد با چمدان دوباره پشت او بازگشتم تا دفتری که مشرف به ردیف باجه‌های کنترل پاسپورت است و در اغلب سفرهایم دومین مکان تماس رسمی من با کشور است. آنجا یک بازجویی سطحی انجام می‌شود و برگه‌ی احضاریه برای بازجویی‌های بعدی به دست آدم می‌دهند. اگر بنا به ضبط پاسپورت باشد، در همین دفتر ابلاغ و اجرا می‌شود.

مأمور جوانِ دیگری، او هم با لباس شخصی، پشت میز نشسته بود. گفتند دستور بازرسی اسبابم را دارند. برخلاف روال گذشته نه دلیل سفرم را پرسیدند و نه هیچ حرفی که ردی از سیاست داشته باشد، زدند. فضای حاکم یکسره اداره‌وار بود. مأمور جوان با دستکش‌های نازک پلاستیکی، با دقت و آرامش اسباب‌هایم را گشت. هر از گاه پرسشی درباره‌ی چیزی کرد. به مرور چیزهایی را جدا کرد و روی میز گذاشت: یک کتاب آلمانی، یک دفترچه‌ی تلفن کوچک و چند کارت ویزیت تعمیرکارهای آشنا از لوله کش و برقکار و نجار و غیره. دو دفترچه‌ی دیگر را هم برداشته بود که وقتی متوجه شد خالی هستند، پس داد. لابد دستور مربوطه تنها شامل کاغذ نوشته‌دار می‌شده است.

یکی از آنها پرسید این کدام کتاب الف شفق است؟ از اینکه نویسنده‌ی محبوب من را می‌شناخت جا خوردم. وقتی اعتراض کردم که بدون آن دفترچه‌ی تلفن امکان تماس با بستگان و دوستان سالخورده‌ی پدرومادرم را نخواهم داشت، یکی از مأموران دفترچه را به سویم دراز کرد و گفت خب از روی آن شماره‌های واجب را بنویسید. در حال رونویسی متوجه شدم که بسیاری از کسانی که چشمم به نامشان می‌افتد از دنیا رفته‌اند.

بی‌اختیار از نوشتن دست کشیدم. موقعیت غیرمنتظره و غریب بود. یک دستور بی سر و ته که با دقت و جدیت اجرا می‌شد و مایه‌ی کلافگی بود و دستمایه‌ی مزاح. برای آنچه ضبط کردند روی برگه‌ی رسمی رسید نوشتند و همراه پاسپورتم به من دادند. از اینکه بر خلاف انتظارم پاسپورت را ضبط نکردند، سبکبال شده بودم.

وقتی دوباره از پله‌برقی پایین می‌آمدم پشت شیشه، آنجا که مردم منتظر مسافرانشان می‌ایستند، نگاهم را به جستجوی بستگانم می‌گرداندم که اینجا و آنجا روی موهای زنان خیره ماند. این گیسوان بی‌حجاب در سالن فرودگاهی که نامش امام خمینی‌ست، نخستین نشانه‌های آن انقلاب بودند، که من از راه دور شیفته‌اش شده بودم؛ نخستین رد آشکار سیاست‌ورزی با تن خویش که سال‌ها به آن فکر کرده بودم. دقت که کردم دیدم اغلب

این زنان شورشی جوان هستند. یادِ حرفِ دوستی افتادم که از تظاهراتِ شبانه‌ای بازگشته بود. او که کارکشته‌ی شرکت در اعتراض‌های سال‌های اخیر بود، می‌گفت این‌بار توانِ هم‌پا شدن با ضربانِ تظاهرات را ندارد. می‌گفت این دوره پایِ تیز می‌خواهد و تن چابک.

در راه طولانی از فرودگاه تا خانه هم نمودهای تغییر مانند رد جرقه‌های امید بر تن شهر نشسته بود، روی دیوارها جابه‌جا شعار بود. بنرهای حکومتی جر خورده بودند. چند جا نرده‌های وسط خیابان کنده شده بود. بر دیوار یک پل زیرزمینی نوشته شده بود «مرگ بر دیکتاتور، مرگ بر خامنه‌ای». از پیچ لاله‌زار که گذشتیم بر دیوار باریکی نوشته بود «زن، زندگی، آزادی». چه کسی فکر می‌کرد روزی این شعار درخشان بر دیوارهای تهران نقش ببندد؛ در طول این راه آن حس ترس که در هفته‌های پیش مثل خوره به جانم بود، کم کم زیر طعم رضایتی عمیق محو می‌شد.

در حیاطِ خانه، درختِ مگنولیای مادرم که دهه‌ها پیش کاشته بود و در طول سال‌های گذشته کم کم جان می‌داد، خشک شده بود. شاخه‌هایش را مانند بازوان و دست‌های رقصانی چنان رو به بالا گرفته بود که در همان نگاه نخست دریافتم که در پیکرِ این درخت، تصویرِ نمادینی نهفته است.

***

روزهای نخست سفر همیشه به پرسه در خانه، کوچه پس‌کوچه‌های اطرافش و محله‌هایی می‌گذرد که در آنها بزرگ شده‌ام. مواجهه با خانه و قتلگاه پدر و مادرم هربار مانند لمس تن عزیز و زخم‌خورده‌ای است که ذره ذره روایت‌هایش را به یادم می‌آورد و مرا به عمق حافظه و سرگذشتم می‌برد.

پرسه در محله‌های آشنا اما با سبکی و کنجکاوی همراه است، مزمزه‌ی زمان حال است. در خیابان جمهوری مغازه‌دار جوانی به زنی که از هوای خفه‌ی مغازه‌اش گله کرد می‌گوید «تقصیر این حجاب کوفتیه که به سر شماست. اول از شر این خلاص می‌شیم بعد از شر آخوندا». زن آمین می‌گوید. مغازه‌دار دیگری از قطع و وصل اینترنت گله می‌کند و ناسزا به حکومت می‌گوید. یک راننده‌ی تاکسی از تورم کمرشکن می‌نالد؛ از هر روز از سه صبح تا آخر شب جان کندن اما از پس خرج و دخل زندگی برنیامدن. می‌گوید و می‌گوید تا به ناسزا می‌رسد. جای دیگری مسافری می‌گوید که اینها مثل سرطان به جان مملکت افتاده‌اند و تا از شرشان خلاص نشویم روی بهبود نخواهیم دید.

دست‌فروشِ جوانی روسری‌های پشمی می‌فروشد اما داد می‌زند شال‌گردن. دربرابر لبخندِ پرطعنه‌ی‌من می‌گوید «خب به گردن هم میشه بست. اینا هم ایشالله به زودی میرن». پرسیدم آنوقت چه می‌کنی. گفت «زندگی» و چهره‌اش به لبخندی سرخوش باز شد. رد که می‌شدم گفت: زن، زندگی، آزادی. گاهی از ماشینی که رد می‌شود، طنینِ آشنای ترانه‌ی **«برای»** به گوش می‌رسد. اینجا و آنجا زنان بی‌حجاب می‌گذرند با موهایی که اندامی از پیکره‌ی قیام است. همه‌ی این نمودها مانند قول و قراری در شهر دست به دست می‌شود و توری نامرئی از اراده و همبستگی می‌بافد. مثل آن دست‌نوشته‌ها روی نوارهای باریک کاغذ که دختران و پسران جوان در مشت آن رهگذرانی می‌گذارند که در نگاهشان همبستگی را با جنبش می‌خوانند. نوشته‌های شاعرانه و مشوق در رثای آزادی و زندگی و امید. یا شعارهای شبانه که ساعت ۹ از پنجره‌ها و بام‌ها یا حتی ترک یک موتور فریاد زده می‌شود تا شهر را هم‌صدا کند، اراده را از روزی به روز بعد بکشد و دلگرمی فردا شود.

شهر حیاتی دوزیستی یافته است، انقلاب و روزمرّه هم‌زمان می‌تپند. انگار باهم می‌رقصند و در امتزاجی ناشناخته و نایاب، آداب و کُنش‌های نو خلق می‌کنند.

دختر جوانی برایم از جدول زمانی‌اش می‌گفت از تقسیم وقت و نیرو و لباس بین کار و کنشگری. از زخم‌هایی که بر گردنش داشت و هر روز صبح زود با دقت زیر لایه‌ی ضخیم کرم‌پودر مخفی‌شان می‌کرد.

***

«شاید از فرطِ آرزوی چنین روزهایی زیادی خوش‌بینی می‌کنم.» این جمله را یکی از نزدیک‌ترین همرزمان پدر و مادرم گفت که در همان روزهای نخست سفر به دیدنم آمد. او از انگشت‌شمار بازماندگان خانواده‌ی سیاسی من است، که با آنها بزرگ شده‌ام، از آنها آموخته‌ام و به جان دوستشان دارم. بسیاری از آنان در طی سال‌های پیش مثل برگ‌های پاییزی جهان را وانهاده و رفته‌اند. او را بار آخر سال پیش دیده بودم. به‌طرز محسوسی پیر شده است. پشتش خمیده و قدم‌هایش را پی عصایی می‌کشد. چهره‌اش اما شاداب‌تر از گذشته بود. نگاهش می‌درخشید، بلند و پرشور می‌خندید و با هیجان از آنچه در این روزها دیده و اندیشیده بود، می‌گفت. مبارزه‌ی سیاسی ۷۰ ساله‌اش را به یاد می‌آورد، از دوره‌های پیاپی آن مثال می‌زد و در هر مقایسه به تحسین جنبش کنونی می‌رسید. گفت: کاش پیروزی را ببینم، خلاصی از شر این نکبت را ببینم، نه فقط برای خودم، برای همه‌ی همرزمان عزیزم که آن همه ایثار کردند و آرزو به خاک بردند. او با شیفتگی از قیام زنان جوان می‌گفت. می‌گفت زنان ایران مانند ققنوس از دل خاکستر خویش برخاسته‌اند. با شرمساری می‌گفت چقدر تحقیر شدند، چقدر محدودشان کردند و ما مردان نه به کفایت قدرشان را دانستیم و نه به حد لازم پشتشان ایستادیم. آنها اما ما را هم نجات خواهند داد. ایران را نجات خواهند داد. گفت حیف که پروانه نیست تا ببیند و میدان‌داری کند. گفت: پروانه در نسل ما و در حزب ما گوهر نایابی بود. اما ما قدرش را آنطور که باید نمی‌فهمیدم، آنطور که باید او را جلو نمی‌انداختیم. اگر زنده بود حالا چه غوغایی می‌کرد.

حال‌وهوای خوش‌بینی و پُرشورُ این مبارزِ سال‌خورده یکی‌از زیباترین یادگارهای این سفر برای من است. هر بار که به یادش می‌آورم از ته دل آرزو می‌کنم که کاش بماند و ببیند.

در روزهای اقامتم یکی از خاله‌های عزیزم پیشم بود. به پیروی از عادت خاله جان، کانال ایران‌اینترنشنال یکسره روشن بود. گزارش لحظه به لحظه از خیزش انقلابی می‌داد و بسته به برنامه و مجری کم‌وبیش فراخوان سرنگونی. در گزارش‌ها، بازنمایی شرایط به تصویرهای تظاهرات و درگیری و سوگواری محدود بود. آن تنیدگی روزمرگی و انقلاب که در شهر ملموس و بدیهی و تازه بود در این بازنمایی ناپیدا می‌شد.

به نظرم این خلاصه‌شدنِ بازنماییِ شرایط انقلابی کنونی در آنچه که خبرساز است، عمق و پیچیدگی موقعیت را به دست نمی‌دهد. انقلاب وجه درونی و ناپیدایی دارد، اراده و امیدی پرشور که در این هیجان ماهواره‌ای، مسکوت می‌ماند اما با آن روایت خوشبین عموی سالخورده‌ام جفت‌وجور می‌شود.

اما این امید و عزم، تنها نیرویی نبود که در فضای همزیستی موج می‌زد. درد زخم‌هایی که سرکوب لجام‌گسیخته‌ی گماشتگان نظام بر جان و تن هر فرد می‌نشانند، به‌طرز محسوسی در تن این همزیستی نفوذ می‌کند و تکثیر می‌شود؛ بغض و خشم و ناسزا می‌شود و در روزمره‌ی شهر زبان به زبان می‌گردد. هر فرزندی که کشته می‌شود، فرزند همه است، عزا و سرگشتگی‌اش برای همه است. کشته‌ها و زخمی‌ها، دیگر دیگران نیستند

که پاره‌ی جان همه‌اند. این همبستگی نه تنها در سوگواری‌ها و گردهم‌آیی‌ها و شعارها نمود می‌یابد، که لابلای روزمره‌ی شهر، در مترو و بقالی و کافه و در هر بیان، به شکلی بی‌چون و چرا، قدرت حاکم و گماشتگانش را از دایره‌ی همزیستی با خویش بیرون می‌اندازد.

نیروهای سرکوب سرِ چهارراه‌ها و در خمِ گذرها با زره و سپر و سِلاح‌های جورواجور، تنگ هم و کنار خودروهای زره‌پوش در حاشیه‌ی روزمره‌ی مردمِ بی‌دفاع کشیک می‌کشند تا دستورِ درّنده‌خویی برسد. هر جا فریادِ آزادی بلند می‌شود به جان و مال مردم هجوم می‌برند و از هیچ شرارتی ابا ندارند؛ شرارتی که همه‌ی مرزهای تصوّر را شکسته است، کودک می‌کشد، زیبایی دختران و پسرانِ جوان را به رگبار ساچمه می‌بندد، چشم کور می‌کند و تجاوز، این بی‌رحمانه‌ترین تصاحب و تخریبِ دیگری، را عادی کرده است. همه و همه‌ی این شرارت‌ها در بی‌شمار گفتگو در فضای عمومی بازگو می‌شود، بیان می‌شود تا فرد زیر باز شوک این دریدگی، لال و مقهور نشود؛ تا درد این دوران از تجربه و درک تلخ فرد به همزیستی اجتماعی سرریز شود.

گماشتگانِ جورواجورِ سرکوب، این جماعت کف‌کرده‌ی بی‌رحم و آنها که از منبرهایشان موعظه‌ی سرکوب می‌کنند و با هرزه‌گویی‌های شرم‌آور سعی در باژگونه‌نمایی آرمان‌ها و کنش‌های جنبش دارند، تفاله‌های این همزیستی شده‌اند، طرد و منفور. در زبانِ آلمانی عبارتِ گویایی هست برای نامیدن این موجودات: Untoten به معنای کالبدهایی که از جنسِ زندگی نیستند، زمان‌شان به‌سر آمده، امّا از پذیرشِ مرگ سر باز زده و در فضای همزیستی انسان‌ها چرخ می‌زنند و وحشت و انزجار می‌پراکنند.

***

عصرِ سه‌شنبه بیست‌وچهارم آبان، پس‌از مدّتی تماشای تصویرهای اعتصاب سراسری از تلویزیون، که راستش با ناباوری فکر می‌کردم شاید اغراق‌شده باشد، به تماشای وضعیت محله رفتم. از پیچ‌شمیران تا سر سعدی جز میوه و نان و خواربارفروشی بیشتر مغازه‌ها بسته بودند. برخی هم نیمه‌بسته بودند. از مرد جوانی که پشت کرکره‌ی تا نیمه پایین‌کشیده‌ی مغازه‌اش ایستاده بود و بیرون را تماشا می‌کرد پرسیدم بازی یا بسته؟ با لبخندی گفت «بستگی داره. اگر مشتری باشی بازم خانوم. هنوز اجاره‌ی ماه بعد را درنیاوردم».

خیابان به‌طرز محسوسی خلوت بود و حال‌وهوایی شبیه آرامش پیش از توفان داشت. سعدی را که رو به جنوب رفتم، در پیاده‌رو، روبه‌روی تنها مغازه‌ی نیمه‌بسته، یک ابزارفروشی که صاحب مسن و ریشویش از زیر چشم بیرون را نگاه می‌کرد، زن و مرد جوانی با صدای بلند مشاجره می‌کردند. روسری زن روی شانه‌اش افتاده بود. کنارش زن سالخورده‌ای ایستاده بود با چادر کدری که می‌شد فکر کرد مادر اوست. زن جوان کلافه و پرسر و صدا بود. آنچه می‌گفت از دور نامفهوم بود اما میان حرف‌هایش داد می‌زد: «دیگر تحمل ندارم. مگر چه کردم؟» مرد تَشَر می‌زد که بس کند. سر و ریختی سنتی و مذهبی داشت. گاهی بازوی زن را می‌گرفت تا او را به داخل

مغازه‌ی ابزارفروشی بکشد. زن مقاومت می‌کرد و سر کوتاه آمدن نداشت. مادر، نگران و تسلیم موقعیت بود. معلوم نبود که مرد شوهر است یا برادر یا مأمور. معلوم نبود که ابزارفروش پدر است یا پدرشوهر یا مأمور. امّا موقعیّتِ زن شفّاف بود. کلافه بود و نمی‌خواست تحمل کند. مانند میلیون‌ها زن دیگر در ایران که انقلاب کرده‌اند و در تکاپوی عظیمی در بی‌شمار سلول‌های همزیستی جامعه، کرامتِ انسانی و حقّ انتخاب خویش را به کرسی می‌نشانند.

رو به جنوب سر خیابان کوشک، روبه‌روی قنادی مینیون سطل‌های بزرگ و فلزیِ زباله، سد معبر کرده بودند. رد تظاهرات بر خیابان دیده می‌شد، خودش اما دیگر نبود، به جای دیگری دویده بود. مشتی موتورسوار دوترکه در پی طعمه چرخ می‌زدند. مغازه‌های خیابان منوچهری و لاله‌زار هم یکسره تعطیل بودند. با رسیدن غروب در خلوتیِ خیابان حس ناامنی می‌کردم. عابران تک و توک می‌گذشتند. برخی‌شان زنان جوانی بودند بدون روسری، با قدم‌های مصمم. آنها از ما شجاع‌ترند. این هم جمله‌ای بود که در ذهن و به زبان بارها و بارها تکرار می‌شد.

***

تهران که باشم عصرهای پنجشنبه در خانه‌ی پدرومادرم مهمان دارم. مهمانان اهلِ سیاست‌اند و منتقدِ حکومت. برخی بستگان کشته‌شدگان دوره‌های پیاپی سرکوب هستند، برخی زندانیان سیاسی سابق یا روزنامه‌نگار و شاعر و فمینیست و از این دست. این بار جمع چنان پر از گفتگو و پرسش بود، که گاهی انگار همه باهم حرف می‌زدند:

آیا عمّامه‌پرانی واکنشِ به حقّی‌ست علیه اقتدارِ تحمیلیِ آخوندها یا به انتقام‌جوییِ کور از یک قشرِ اجتماعی می‌انجامد؟ فحاشی‌های رکیک در شعارها از چه ناشی می‌شود و چه واکنشی درخورِ آن است؟ جنبش را به کجا می‌برد؟ خشونت بر ضدّ نیروهای سرکوب در چه شرایطی و تا کجا مشروع است؟ در برابر دینامیسمِ انتقام به عنوان انگیزه‌ی کنشگری بازماندگان کشته‌شدگان، چه واکنشی می‌توان داشت؟ تجربه‌های سیاسی را چگونه می‌توان به این نسل جوان و میدان‌دار که تاریخ را نمی‌شناسد، منتقل کرد؟

زنی که سال‌ها تجربه‌ی کنشگری در عرصه‌های گوناگون داشت تعریف می‌کرد که غروب‌ها حاضر به رکاب است و در تجمع‌های محله‌شان شرکت می‌کند. می‌گفت جوانانی که میدان‌دار و خط‌دهنده‌ی تجمع‌ها هستند با او که پای ثابت میدان است رفتاری شبیه مادربزرگ‌های محبوب دارند، تر و خشکش می‌کنند و مواظبش هستند اما چندان جدی‌اش نمی‌گیرند. می‌گفت از این نقش کلافه و دلزده است اما امکان تغییر آن را هم ندارد.

روزنامه‌نگاری باتجربه از انبوه قربانیان بی‌نام و نشانِ قیام می‌گفت. تحقیقی کرده بود در شهرکی دورافتاده و کوچک. می‌گفت آنجا رد دو تن را گرفته است که می‌دانسته در تظاهراتی بازداشت یا سربه‌نیست شده‌اند. می‌گفت حتی خانواده‌ی آن‌ها محو و ناپیدا شده‌اند. درِ خانه‌شان بسته و چراغ‌ها خاموش بوده است. از اینکه ردّ بسیاری از قربانیان را در شبکه‌های مجازی و رسانه‌های پر سر و صدا نمی‌توان یافت خشمگین و نگران بود. می‌گفت باز هم فرودست‌ترین‌های ما در بازنمایی گم و گور می‌شوند.

در بابِ نقش‌آفرینی رسانه‌ها و مخالفانِ سیاسی خارج از کشور و تأثیرشان بر بازنمایی جهانی و دینامیسمِ داخلی جنبش با حرارت بسیار بحث می‌شد. پرسش این بود که خطرِ مصادره یا به انحراف کشیدنِ حرکت از سوی آنان تا کجاست؟ چه باید کرد؟ تجربه‌ی شکست انقلاب ۵۷ و روایت‌های گوناگون از ساخت و پاخت‌های پشت‌پرده، یا

خوش‌باوری‌های ساده‌لوحانه مانند شبحِ هولناکی در گفتگوها می‌چرخید. واهمه‌ی تکرار این تجربه، اُمید را کدر می‌کرد.

با وجود اختلاف‌نظرهای اساسی و تفاوت پیشینه‌های سیاسی، همه در جمع توافق داشتند که دگرگونی پیش‌آمده بنیادین و برگشت‌ناپذیر است، که حفظ و تعمیقِ همبستگی تنها با به رسمیت شناختن تکثّرِ هویّت‌ها ممکن است.

از امکان برگزاری مراسمِ سالگرد و گستره‌ی مشارکت که پرسیدم نظرها متفاوت بود، امّا همگی به روالِ هرساله عزمِ آمدن داشتند.

جمعه صبح زود در راه بهشت‌زهرا، دو سه جا کارگران شهرداری شعارها را با رنگ می‌پوشاندند. حکومت در بسیجی بی‌وقفه و پرهزینه تلاش می‌کند تا رد اعتراض و انقلاب را از تن شهر محو کند. بنرهای تبلیغاتی فوتبال جام جهانی هم جابه‌جا آویزان تیر چراغ‌برق و درخت و پل‌عابر بود. در درخشش رنگ‌های سبز و سفید و سرخ، زن و مرد و کودک، با شال و کلاه نمایشی، با شادی اغراق‌شده‌ای دست‌افشانی می‌کردند. بر همه‌ی تصویرها شعار واحدی نقش بسته بود: هوادار ایران. بنرها نمونه‌ی آشکاری از استه‌تیکِ همبستگیِ ملّی به روایتِ جمهوری اسلامی بودند، تداعی‌کننده‌ی تبلیغاتِ باسمه‌ای برای یک مهدکودک نمونه. در یکی از طرح‌ها حتی علامت جمهوری اسلامی بر پرچم مربوطه، پشت فیگورهای خندان مخفی شده بود. لابد برای جذب حداکثری عابران زیر آن شعار هوادار ایران. همان روز جمعه گروهی از بازماندگان شهدای جنگ بر مزار عزیزانشان در بهشت زهرا گردآمده بودند تا از حکومتی که به نام دفاع از آرمان‌های شهدا جوانان معترض را به خاک و خون می‌کشد، تبری جویند.

***

صبحِ شنبه فراخوانِ مراسمِ سالگرد را در شبکه‌های مجازی منتشر کردم. برخلافِ سال‌های پیش از سفارشِ آگهی در ستونِ یادبود روزنامه‌ی اطّلاعات چشم پوشیدم. دوستی گله داشت و می‌گفت آن اعلام همیشه هاله‌ی امنی برای مراسم ایجاد می‌کرد که به نفع ما بود. من امّا دیگر نمی‌خواستم آن عکسِ باحجابِ مادرم را که از آن بیزار بود، چاپ کنم.

مدّتِ کوتاهی پس‌از نشرِ فراخوان در یک تماس تلفنی از شماره‌ای ناشناس، برای صبح روز بعد به یک نهاد اطلاعاتی که دفترش در اداره‌ی گذرنامه است، احضار شدم.

در ورودی اداره، اتاقک «بازرسی خواهران» همچنان سنگر مستحکم حجاب بود. خواهران محجبه با ترش‌رویی امر و نهی می‌کردند و به موها و لباس‌های مراجعان گیر می‌دادند.

دفتری که به آن احضار شده بودم در ساختمانی در انتهای حیاط، انتهای راهروی طبقه‌ی هم‌کف قرار دارد. سال‌هاست این دفتر را می‌شناسم. اول در ساختمان سنگی در خیابان جردن بود و بعد به این دفتر در اداره‌ی گذرنامه در خیابان ستارخان منتقل شد. آنچه از قدیم تا کنون ثابت مانده چیدمان عجیب سالن انتظار است. ردیف صندلی مراجعان پشت به باجه‌ی اطلاعات و رو به در ورودی چیده شده است. تلویزیونی هم به دیوار نصب

شده، که اغلب روشن است. این بار مشغول پخش یک به‌اصطلاح مستند بود درباره‌ی مجاهدین خلق در دهه‌ی ۶۰، از روایت‌های محبوبِ‌حکومت به‌هنگام اوج‌گیری اعتراض‌ها، برای مظلوم‌نمایی و نمایش حق‌به‌جانبی.

کارشناسان مربوطه با تأخیر آمدند. به دفتری که درش به سالن انتظار باز می‌شد، رفتند و مرا صدا زدند. به روال معمولِ این احضارها، کارشناسان دو مرد هستند. اگرچه هر از گاه تغییر می‌کنند، اما همیشه از زیر و بم زندگی و کارهای من باخبرند. یکی بیشتر حرف می‌زند و دیگری بیشتر گوش می‌دهد. این بار مأمور جوانی که روبه‌روی من نشسته بود، بیشتر حرف می‌زد. دیگری پشت میزی نشسته بود که بر گفتگوی ما مشرف بود.

شروع جلسه اغلب روال تکراری و کندی دارد. جمله‌هایی که سال به سال تکرار می‌شوند، لابد بر اساس پروتکلی که لای پرونده‌ای‌ست. کارشناسان اغلب از زبانِ «**نظام**» حرف می‌زنند و این نام را با تأکید و احترام ادا می‌کنند.

برای مثال اینکه **نظام** از حادثه‌ای که برای پدرومادرِ من اتفاق افتاده، متأسف است. هر بار چیزی گفته می‌شود که من خود را موظّف به تصحیح می‌بینم. برای مثال اینکه واژه‌ی حادثه گویای مرگ پدرومادرم نیست و آنها قربانی جنایت سیاسی شده‌اند و قاتلانی که آنها را بی‌رحمانه کشته‌اند، همگی کارمندِ رسمی وزارتِ اطلاعات بوده‌اند. آنها می‌گویند که **نظام** پیرو تعهد اسلامی خود پیگیری کرده و خاطیان را به مجازات رسانده است. وقتی من به استناد همان روندِ قضایی، که آنها به آن ارجاع می‌دهند، برای نادرستی روایتشان دلیل می‌آورم، سر و ته بحث را هم می‌کشند. می‌گویند دستگاه قضایی مستقل است و آنها هم بیش از این از جزئیات باخبر نیستند. یکی دیگر از جمله‌های تکراری این است که همه جای دنیا چنین اتفاقاتی می‌افتد. منظورشان کشتنِ مخالفانِ سیاسی از سوی سازمان‌های اطلاعاتی است. به اقتضای محل زندگی من، اصرار دارند که در اروپا و آلمان هم این اتفاق‌ها افتاده و می‌افتد. اگر نفی کنم، وانمود می‌کنند که ساده‌دل و بی‌اطلاع هستم. در مورد آیین سالگرد هم با گفتن این‌جمله که برگزاری یادبود برای پدرومادرم حقّ من و خانواده‌ام است، شروع می‌کنند. **بعد، امّاهایشان را ردیف می‌کنند:**

امّا تنها با حضور اقوام و آشنایان، **امّا** با دعوت خصوصی و نه عام، **امّا** اگر شما مسئولیت حفظ مقررات را در درون و بیرون و اطراف خانه برعهده بگیرید. **امّا** به شرط اینکه خودتان افراد مسئله‌دار را راه ندهید. بعد اصرارشان بر محدود کردن مراسم با بالاگرفتن تهدید درمورد عواقب و ترسیمِ سناریوهای وحشت‌برانگیز همراه می‌شود. درصورتِ تخطّی، عواقبِ‌قانونی متوجهِ شخصِ شماست. **اگر**تشنجی پیش‌آید وخونی بریزد، مسئولیتش با شماست. **اگر** افراد معلوم‌الحال اغتشاش کنند و درگیری در خانه بالا بگیرد و به تخریب آن مکان بیانجامد خودتان مسئولید. این **اگرها و امّاها** هر بار تکرار می‌شوند تا آدم را به وا دادن وا دارند. چنین موقعیتی جای ایستادگی و حفظ آرامش است؛ جای پافشاری بر حق. نتیجه چه ممنوعیت مراسم باشد و چه کجدار و مریز آنها با مراسم، مهم به نظرم حفظ موضع درست خویش است.

پس از مدتی مأمور روبه‌رو از کیفش برگه‌ای درآورد تا روی آن مشخصات مراسم را از دلیل و مکان و زمان و برنامه بنویسم. یک فرم تکراری که لابد در پرونده‌ای روی برگ‌های دیگر بایگانی می‌شود. به توضیح برنامه که رسیدم، پس‌از خواندنِ **سرودِ «ای ایران»** نوشتم: «**سر دادن نواهایی در رِثای آزادی، از جمله زن، زندگی، آزادی**». از این جمله‌ی غریب که فی‌البداهه برای ایستادگی بر سر شعار بی‌نظیر این جنبش ساختم، حس رضایت می‌کردم. مأموران جا خورده بودند. حرف‌هایی در باب جایگاه والای زن در نظام زدند که به یادم نمانده است. دست آخر مأمورِ پشتِ میز بی‌مقدمه گفت که در این جلسه دریافته که من خیلی بی‌انصاف هستم. در برابر

نگاهِ متحیّرِ من توضیح داد: شما نسبت به **نظام** بی‌انصاف هستید. این هم یک روال شناخته‌شده و تکراری‌ست: نظام همواره به جای مسئولیت‌پذیری و پاسخگویی، مظلوم‌نمایی می‌کند؛ بی‌انصاف همیشه دیگران هستند حتی فرزند پدرومادری که **نظام** کشته است.

در راهِ بازگشت چشم‌ام به بنرهای جدید حکومتی افتاد. بر پس‌زمینه‌ای شاداب و رنگین‌کمانی، کیان پیرفلک، پسرکِ نُه‌ساله‌ای که چندروز پیش در شهرِ ایذه در تیراندازی مأموران کشته شده بود، با آن نگاهِ درخشان و لبخندِ شیرین، با کت‌وشلوارِ آراسته در باد تکان می‌خورد. کنارِ نام‌اش نوشته بود: «رفیقِ شهیدم». حکومت لقبِ شهید به او داده بود زیرا ادّعا می‌کرد که تیراندازان از تروریست‌های داعش بوده‌اند که یک‌باره ظاهر شده و خودروی خانواده‌ی پیرفلک را به رگبار بسته‌اند! مات و مبهوت مانده بودم، واژه‌ی بی‌انصاف در ذهنم پُتک می‌زد و گلویم پر از ناسزا شده بود. گاهی ناسزا، تنها گزینه‌ی آدم است برای بیرون‌ریختنِ بُغضی که راهِ نفس را می‌بندد، برای گفتن آن‌چه زبان از بیان‌اش قاصر است.

***

یکمِ آذرماه، امسال به سه‌شنبه افتاده بود. به روالِ هرساله از صبح زود جمع کوچکی از بستگان و دوستان آمدند، برای تدارکِ سالگرد و بودن در خانه درصورتِ ممنوع‌شدن مراسم و سدّ معبرِ مأموران. در طولِ سال‌ها این صبح‌های یکم آذر روالِ جاافتاده‌ای یافته است.

گل‌هایی که صبح زود یا روز پیش از عمده‌فروشی خریداری شده‌اند در گلدان‌ها چیده و اینجا و آنجا کنار عکس‌ها گذاشته می‌شوند. **قتل‌گاهِ پدر و مادر** با گل و شمع و پرچم آذین می‌شود. اگر ممنوعیت مراسم به من ابلاغ نشده باشد، اسباب چای و پذیرایی آماده می‌شود. میز و صندلی و مبل جابجا می‌شوند تا جا برای جمعیتی باز شود، که شاید از سد مأموران بگذرد و بیاید. در سال‌های گذشته گاهی هم ممنوعیت مراسم، بدون ابلاغ اعمال شده است. آن‌وقت مأموران از مدتی پیش از مراسم دو سر کوچه را بسته‌اند و مانع آمدن مردم شده‌اند. بسته به شرایط، توهین و تهدید و خشونت کرده‌اند. چند سال پیش از نیروی انتظامی به جرم این «سدّ معبر» شکایت قضایی کردم، که مانند دیگر شکایت‌های قضایی که در طی سال‌ها کرده‌ام، به جایی نرسید.

امسال هم هیچ‌یک از ما که در تدارک مراسم بود، نمی‌دانست که بعدازظهر چه اتفاقی خواهد افتاد. آن دوستانی هم که از راه دور پای ثابت مراسم هستند و در تدارک و همفکری و خبررسانی قدم به قدم همراهی می‌کنند، بیش از همیشه نگران بودند. به‌روالِ معمول چند مأمور لباس‌شخصی هم سرِ کوچه‌واطرافِ خانه کشیک می‌دادند. من احساس خطر می‌کردم و نگران بودم؛ برای مهمانان و آسیب‌دیدنشان اگر به مراسم حمله می‌شد، برای خانه و حریم آن اگر به آن یورش می‌کردند و به یادگارهایش دست‌اندازی، برای خاله‌های خوددار و مقاومم که سالخورده شده‌اند.

امسال علاوه بر تدارک‌های معمول، درختِ خشکِ ماگنولیا را هم آذین بستیم. روی برگه‌های کوچک و نازک فیش‌های کاغذی که در کشوی میز تحریر اتاق کتابخانه از زمان زندگی پدر و مادرم باقی بود، نوشتیم «زن زندگی آزادی، دادخواهی، پاینده ایران، ژن ژیان ئازادی». هر برگه را با ریسمانی به شاخه‌های خشک درخت آویختیم. باد می‌وزید و درخت مرده انگار بال بال می‌زد و می‌رقصید.

بعدازظهر که تصویرهای این درخت در فضای مجازی پخش شد، دوستی زیر عکسی از آن نوشته بود: درختی که پروانه سال‌ها پیش کاشت، بیست‌وچهار سال پس از کشته‌شدنش با زیباترین میوه‌های سرزمین ما به بار نشسته است.

بعدازظهر تعداد مأموران در اطراف خانه بیشتر شد. چهره‌شان را پوشانده بودند و در کوچه بالا و پایین می‌رفتند و ناامنی و ترس می‌پراکندند. با دوربین‌های بزرگ پشت سر هم از کسانی که می‌آمدند عکس و فیلم می‌گرفتند. اما تا آنجا که می‌دانم جلوی آمدن کسی را نگرفتند. هنوز ساعت مراسم فرا نرسیده بود که خانه و حیاط پر از جمعیت شد. فضا انباشته بود از عزم و شعف کنار هم ایستادن. از اراده‌ی مشارکت در یک آیین مقاومت که سال‌ها برای حفظ آن تلاش جمعی شده است. جمعیت بیشتر و جوان‌تر از سال‌های پیش بود. از چهره‌های شناخته‌شده‌ی جنبش دادخواهی و مخالفان سیاسی طیف‌های گوناگون تا جوانانی که برای بار نخست آمده بودند و کنجکاوی در نگاهشان موج می‌زد. در میان آن جمع که ایستاده بودم، وقتی همراهشان سُرودِ محبوبِ پدرومادرم «ای ایران» را می‌خواندم، همراهشان "زن زندگی آزادی، آزادی آزادی" فریاد می‌زدم، فکر کردم این جمع و این خانه که مکان یادآوری و مقاومت است، انگار پیکره‌ی واحدی ساخته‌اند که تبلورِ آن سرزمینی‌ست که آرزویش گرمابخشِ تنهایی‌ها و ترس‌هایم بوده است، که به سهمِ کوچکِ خود برای تحقّق‌اش پایداری و تلاش کرده‌ام، رؤیا بافته‌ام.
آن عموی سال‌خورده‌ام هم که در این روایت از او نوشته‌ام، مثل هرسال آمده بود. روی صندلی کنارِ ایوان نشسته بود، غرقِ تماشای جمع، چشم‌هایش از شَعَف می‌درخشید و به پهنای صورتش لبخند می‌زد.

***

زن، زندگی، آزادی

این شعار، این سه کلمه، افقی گُشوده است به آینده‌ی ایران که نه تنها شایسته‌ی تاریخ طولانی مبارزه‌ی نسل‌های پیاپی برای دست‌یابی به کرامت و آزادی و عدالت است، که از هر شعاری که تا کنون سر داده شده پیش‌روتر، از هر آن‌چه تاکنون بوده، شایسته‌تر است. مثل یک جهشِ زیبا و جسور که از تلاقیِ توانایی و تخیّل برآمده است.

❦ ❦ ❦

هرکسی از هرجایی که هست، یک قدم بیاید جلو!

(کیوان صمیمی)

سخن همین است که این مرد گفت!

رحمتِ خدا کسی را که برخیزد و گامی فَرا پیش نهد

(ابوسعید ابوالخیر)

بازگشت به فهرست

هنر و جنبش

م.سازور

امروز، مال وُ جاه خَسان دارند - بازارِ دَهر بُلهوسان دارند
در غم‌سرای عاریت از شادی - گر هیچ هست، هیچ‌کسان دارند
دولت به اهلِ جَهل دهند آری - خوانِ مسیح، خرمگسان دارند (خاقانی)

اگر بگوییم تاریخ سرزمین ایران آکنده از استبداد است سخنِ تازه‌ای نگفته‌ایم، استبدادی که تنها در زمینهٔ فرهنگی یا سیاسی جامعه روا داشته نشده، بل‌که جزئی از تاریخِ ماست. همان شمشیری که ثروت می‌آفریند، کسی را که دیروز در عرش بود بر فرش می‌کشاند و چه‌بسا آن‌که بر فرش بود را به عرش می‌برد. با مشیّتِ الهی و فرمانِ شاه ستیز نمی‌توان کرد[۲۳]. پسرکُشی و پدرکُشی و آدم‌فروشی و سعایت و بدخواهی و دسیسه‌چینی تدبیر و سیاست عینِ مملکت‌داری و تعدّی‌دیدن از مأموران و خوردنِ صد چوبِ ناصواب حکمِ داودی و فتوای قتلِ مظلوم به دستِ علما حکمِ حق و نص حدیث و نفاق و نقار تجّار، سکهٔ رایج بازار و چیگین‌ها[۲۴] اسبابِ سیاست و تعذیر. امّا همان اندازه که استبداد، شمع‌آجین‌کردن، گردن‌زدن، لای جرزِ دیوار گذاشتن و به توپ بستن پُرشمار است، به همان میزان شورش‌ها و جنبش‌ها و قیام‌ها و انقلاب‌ها فراوان و اندیشه و هنر و فرهنگِ استبدادستیز و آزادی‌پرور فراوان‌تر. در دورانِ معاصر و ورود نظامِ سرمایه‌داری به ایران و پدیداری بازارِ یک‌پارچه در گسترهٔ ایران و ارتباطِ پیچیده‌تر با جهان، به‌ویژه جامعه‌های کانونی پیوندِ سپهرهای سیاسی، اقتصادی و فرهنگی را در یک‌دیگر تنیده و پیچیده‌تر کرده است. اگرچه در این داد وُ ستدها اقتصاد با سرعتِ بیشتری در برابرِ استبداد واکنش نشان می‌دهد، امّا واکنش‌ها در سپهرِ فرهنگی وهنری با طمأنینه روی می‌دهد، به همان نسبت واکنش‌ها پیچیده‌تر، ماناتر و تأثیرگذاری بیش‌تری بر سلطه‌گری استبداد دارد. فراوانی درآمدهای نفتی در

---

۱ نصرالله فلسفی- زندگانی شاه‌عباس اول

۲ چیگین یعنی گوشت خام‌خوار، و آن فرقه نیز آلت سیاست و غضب بودند، گناهکاران واجب التعذیر را از یکدیگر می‌ربودند و انف و اذن ایشان را به دندان قطع نموده، بلع می‌فرمودند، و همچنین بقیه اعضا ایشان را به دندان انفصال داده، می‌خوردند، تا حیات از آن گروه مسلوب می‌گشت. روضه الصویه.

دههٔ ۵۰ خورشیدی به‌سرعت موجب بروزِ تورّم، کم‌یابی و گسترشِ مفاسدِ اقتصادی گردید که روی زندگی جامعه تأثیر مستقیم داشت، و سال‌ها پس از آن شاهد تأثیرِ استبدادِ رأی شاه ایران و سیاست سرکوبِ اقتصادی، اجتماعی و سیاسی که به انقلاب ۵۷ فرا رویید بودیم. انقلابی که سال‌های سال عطر وُ بوی خوشِ آن، شعر و ترانهٔ شاعران سینه‌سُرخ را آکنده و رنگُ سرخ آن بر بی‌شمار آثارُ هنرمندانُ انسان‌دوست پرتو افشانده و هنرُ متعالی هنرمندان پیش‌رو را لب‌ریز از اُمید و آرزوی سروری و خرّمی انسانی کرده بود.

هنرِ انقلاب

در هنگامهٔ انقلاب سال ۵۷ جامعه با فورانِ انواع و اشکال خلّاقیت‌های هنری اعتراضی و انقلابی روبرو شد که در زیر پوستِ جامعه برای سال‌های سال زیسته و با توده‌ها دم‌خور بوده و ناگهان در خدمتِ انقلاب و دگردیسی جامعه‌ای رها و آزاد شکفته شد. نقاشی‌های دیواری عظیم دیوارهای خیابان‌های شهرها را آراستند، رودِ خروشانِ شعر و داستان در پیاده‌روهای خیابان‌های شهرها جاری شدند، مجسّمه‌ها نمودِ حضورِ توده‌های رزم‌جو در این میدان‌ها و پارک‌ها و سرِ گذرها شدند، موسیقی محزون و زنجموره‌ها در جادوی انقلاب به سُرودهای جنبش و زندگی پوست انداختند و جامعهٔ خموده را به شور وُ غرور درآوردند. این **معجزهٔ هنر** بود که چون تخمِ گیاهی سال‌ها در تاریکی و سرمای زَمهَریرِ زمستانِ دیرپای استبداد در زیرِ خاکِ توده‌ها زیسته و اینک با وزشِ نخستین نسیمِ بهاری به هُرمِ گرمِ نفس عاشقانِ آزادی و خرّمی سر از خاک برآورده بود.

اندرین زندان برین دندان زنانِ سگ صفت- روزکی چند ای ستم‌کش، صبر کن دندان فشار
تا ببینی روی آن مردم‌کُشان، چون زعفران- تا ببینی رنگِ آن محنت‌کِشان، چون زعفران (سنایی)

انقلاب ۵۷ همپای خود هنرِ رهایی‌بخش رئالیستی را که در انواع و شکل‌های درونی شده در ارتباطِ پویا و رفت وُ برگشت با جنبش‌های انقلابی اجتماعی و سیاسی در جای‌جای جهان علیه فردگرایی سرمایه و ابتذالِ هنری آن شکفته شده بود پدید آورد و چون سخنی که از دلِ توده‌ها جوانه‌زده بود، بر دل‌ها شکوفه زد. ولی درختِ آزادی هنوز پروُبال نگشوده، جوانه‌ها و بل شاخه‌های تنومندِ آن به داس و تبرِ تیزِ دیوان و شحنه‌ها و گزمگانِ رخت‌نوپوشیده به نامِ انقلاب و توده قلع‌وُقمع شد. این یورش بس سهمگین‌تر و ناجوانمردانه‌تر از هجومِ بیابان‌گردانی که اهلِ هنر و دانش و خرد را تکّه پاره کرده و آثارِ هنری را ویران و با کینه‌توزی می‌سوزاندند بود، چرا که این گروه خود را نمایندگانِ توده‌ها و در ضدّیت با هنر استعماری و امپریالیستی جا زده بودند و هم‌زمان با قتل و حبس و به غلّ وُ زنجیر کشیدنُ هنر و هنرمندان، و با جا زدنِ هنری فاقد عنصرِ رهایی‌بخش به نام هنرِ انقلاب، بر هنر و هنرمندان چون بهمن فرو ریختند. نعمت جنگ که از راه رسید، پرِ مرغِ خوش‌خوانِ آزادی را چید و ثنویت و دوگانهٔ تاریخی خیر و شر، نور و تاریکی بر عرصهٔ هنر رواجی دوباره یافت. هنر یا در خدمت انقلاب است یا بهتر که نباشد زیرا پایگاهِ دشمن است و با یکی دانستنِ هنرِ درباری و بی‌خاصیّتِ پیشاانقلاب، با هر آن‌چه خارجی است، راه بر ارتباطِ هنر و هنرمندان با جهان خارج بسته شد.

هنر خار شد جادویی ارجمند

در این دوره سانسور و سرکوبِ هنر و هنرمندان به مراتب پیچیده‌تر و اندیشه و بودِ هنرمند را نشانه رفت. سانسورچیانی که رختِ انقلابی پوشیده بودند، خود را مظهرِ انقلاب وانمود کرده و هر آن‌چه در عرصهٔ فرهنگ و هنر در جهان در جریان بود را انحرافی و ساخته و پرداختهٔ ضدّ انقلابِ جهانی جا زد و در تلاش گسستنِ رابطهٔ هنرمندِ ایرانی با جریان‌های هنری جهان، از هیچ سرکوب و ایجاد هیچ انحرافی برای جازدنِ خَزَف به‌جای گوهر

فروگذار نبود. اگرچه تأثیرپذیری هنرمندان و جامعهٔ هنری پساانقلاب به مددِ وسایلِ ارتباطی با خارج از کشور بیش‌تر از گذشته بود، امّا فروپاشی اتّحادِ شوروی و یورشِ جهانی‌سازی و هژمونی فضای شبه‌هنری با رواج انواع جریان‌های هنری ضدّ اجتماعی یا دست‌کم بی‌خاصیت و بی‌رقیب که توسط امپراتوری‌های رسانه‌ای و سرگرمی‌سازی غربی فراهم می‌شد، هنر، عرصهٔ تاخت وُ تازِ سطحی‌گری و ابتذالِ فردگرایی سرمایه‌داری گردید و هر آنچه رئالیستی و واقعی بود با تازیانهٔ هنرِ توده‌ای و خلقی کوفته شد تا هنرمندان در هجومِ شبِ قطبی که می‌رفت تا جهان را در کام بکشد، به پیلهٔ تنهایی خویش بخزند. تأثیر این فضای سمّی بر هنرمندِ ایرانی در پیروی از جریان‌های هنری انحرافی و طرفدارِ فردگرایی سرمایه‌داری و استثماری دو چندان بود. زیرا از سویی با انقلابی شکست‌خورده و مردمانی سرکوب‌شده رو در رو بودند، و از سویی با پس‌روی جامعهٔ فرهنگی و هنری جهانی در برابر تجاری‌سازی هنر درگیر. رواج انواع موسیقی‌های مبتذل و سطحی، نقاشی‌ها و مجسّمه‌های تجریدی بی‌پیام، ادبیّاتِ شخصی ضدّاجتماعی و دیجیتال آرتِ مبتذل و پیش‌پاافتاده چنان رواجی یافتند که هنرمند را از دو سو در منگنهٔ خودسانسوری و سانسورِ حکومتی گذاشته بود. این سانسورِ درونی شده همان‌گونه که گفته شد با تقدّسِ فردگرایی در برابرِ جمع‌گرایی به شدّت زیبایی‌شناسیِ هنری این دوران را به سمتِ کارهای مینی‌مال، شخصی و ذهنی و حتّی مالیخولیایی هُل داد و آن‌را از عنصرِ رهایی‌بخش تُهی کرد. تجاری‌سازی و پولی شدن که از سوی حکومت برخلافِ هیاهو و معنویتِ ادّعایی عرصهٔ هنر را تسخیر کرد، فضای هنری و روابطِ هنرمندان را چنان مسموم کرد که هرگونه استقلالِ فردی هنرمند و خلّاقیتِ هنری را نابود کرد و از هنر جز سرگرمی سطحی و ادا و اصولِ شبه‌هنری چیزی برجای نگذاشت.

جنبشِ ژینا و هنرِ رهایی‌بخش

اگرچه جنبشِ ژینا ناگهان لُخت‌بودن پادشاه و پوشالی‌بودن هیمنهٔ آن‌را بر سرِ بازار و برزن فریاد زد، امّا هم‌پوشانی هنرِ تجاری کمپانی‌های سرگرمی‌سازی سرمایه‌داری جهانی با سانسورِ حکومتی هنرمندان، گلستانِ هنرِ ایران را که با وزیدن نسیمِ آزادی در بهمن ۵۷ شکوفا شده بود، به شوره‌زاری در تُندبادِ مسمومِ ترسِ درونی‌شده و زیستن در زیر سایهٔ سنگینِ استبداد بدل کرده بود. ظهورِ ناگهانی جنبشِ متعالی **"زن، زندگی، آزادی"** همان‌اندازه که پوچ‌بودنِ هیمنهٔ دستگاهِ سرکوب را به باد داد، نشان‌دهندهٔ تُهی‌بودنِ دستانِ هنرِ ایرانی نیز بود. هنری که چیزی برای عرضه جز زنجموره (**برای...**) یا دیجیتال آرت‌های خرچنگ قورباغه نداشت. سال‌ها تبلیغ فردگرایی و حریمِ خصوصی و عمده کردن مسائلِ شخصی، زبانِ هنری را الکن و به اشکالِ اَبتَرِ آن دامن زده، به‌گونه‌ای که از عنصرِ سرشتی طغیان علیه سلطه و بیداد و ستم تُهی و هنرمند را در بهترین شکل به تماشاچی منفعلِ درد و رنج توده‌ها و نشخوارگرِ ذهنیّات و توهّماتِ مالیخولیایی برای خوشایندِ اربابانِ بورژوا بدل کرده و هنوز نشانی از شراره‌های شورآفرینِ آزادی و اخگرِ بامدادان آزادی را نشان نمی‌دهد.

بازگشت به فهرست

منشورِ مطالباتِ حدّاقلّی ۲۰ تشکلِ مستقلِّ صنفی و مدنی ایران

مردمِ شریف و آزادهٔ ایران!

در چهل‌وچهارمین سالروز انقلابِ پنجاه و هفت، شیرازهٔ اقتصادی و سیاسی و اجتماعی کشور به چنان گردابی از بحران و ازهم‌گسیختگی فرو رفته است که هیچ چشم‌اندازِ روشن و قابلِ حصولی را نمی‌توان برای پایان‌دادن به آن در چهارچوب روبنای سیاسی موجود متصوّر بود. هم ازاین‌رو ست که مردم ستمدیده ایران ـزنان و جوانان آزادیخواه و برابری طلب ـ با ازجان‌گذشتگی کم‌نظیری خیابان‌های شهرها را در سراسرِ کشور به مرکزِ مصافی تاریخی و تعیین‌کننده برای خاتمه‌دادن به شرایط ضدّانسانیِ موجود تبدیل کرده اند و از پنج ماه پیش ـبه‌رغمِ سرکوب خونینِ حکومت ـ لحظه‌ای آرام نگرفته‌اند.

پرچمِ اعتراضات بنیادینی که امروز به‌دست زنان، دانشجویان، دانش آموزان، معلمان، کارگران و دادخواهان و هنرمندان، کوئیرها، نویسندگان و عمومِ مردم ستمدیدهٔ ایران در جای‌جای کشور ازکردستان تا سیستان وبلوچستان برافراشته شده و کم سابقه‌ترین حمایت‌های بین‌المللی را به خود جلب کرده، اعتراضی است علیه زن‌ستیزی و تبعیضِ جنسیّتی، ناامنی پایان‌ناپذیرِ اقتصادی، بردگی نیروی کار، فقر و فلاکت و ستمِ طبقاتی، ستمِ ملی و مذهبی، و انقلابی است علیه هر شکلی از استبدادِ مذهبی و غیرِمذهبی که درطولِ بیش‌از یک قرن گذشته، بر ما -عموم مردمِ ایران ـ تحمیل شده است.

این اعتراضاتِ زیر وُ رو کننده، برآمده از متنُ جنبش‌های بزرگ و مدرنُ اجتماعی و خیزش نسلُ شکست ناپذیری است که مصمّم‌اند بر تاریخ یک‌صد سال عقب‌ماندگی و در حاشیه‌ماندن آرمانِ برپایی جامعه ای مدرن و مرفّه و آزاد در ایران، نقطهٔ پایانی بگذارند.

پس از دو انقلاب بزرگ در تاریخ معاصر ایران، اینک جنبش‌های بزرگ اجتماعی پیشرو ـجنبش کارگری، جنبش معلمان و بازنشستگان، جنبش برابری‌خواهانهٔ زنان و دانشجویان و جوانان و جنبش علیه اعدام و...ـ در ابعادی توده‌ای و از پایین در موقعیّتِ تاثیرگذاری تاریخی و تعیین‌کننده‌ای در شکل‌دهی به ساختارِ سیاسی و اقتصادی و اجتماعی کشور قرار گرفته اند.

از همین رو، این جنبش برآن است تا برای همیشه به شکل‌گیری هرگونه قدرت از بالا پایان دهد و سر آغازِ انقلابی اجتماعی و مدرن و انسانی برای رهائی مردم از همه اشکال ستم و تبعیض و استثمار و استبداد و دیکتاتوری باشد.

ما تشکّل‌ها و نهادهای صنفی و مدنی امضا کنندهٔ این منشور با تمرکز بر اتّحاد و به هم پیوستگی جنبش‌های اجتماعی و مطالباتی و تمرکز بر مبارزه برای پایان‌دادن به وضعیّتِ ضدّ انسانی و ویرانگرِ موجود، تحقّقِ خواست‌های حدّاقلی زیر را به مثابه اولین فرامین و نتیجه‌ی اعتراضاتِ بنیادینِ مردم ایران، یگانه راهِ پی‌افکنی ساختمانِ جامعه‌ای نوین و مدرن و انسانی در کشور می‌دانیم و از همهٔ انسان‌های شریف که دل در گروِ آزادی و برابری و رهائی دارند می‌خواهیم از کارخانه تا دانشگاه و مدارس و محلّات تا صحنهٔ جهانی پرچمِ این مطالباتِ حدّاقلی را بر بلندای قلّهٔ رفیعِ آزادی‌خواهی بر افراشته دارند.

۱ .آزادی فوری و بی‌قید و شرط همه زندانیان سیاسی، منع جرم انگاری فعالیت سیاسی و صنفی و مدنی و محاکمه علنی آمرین و عاملین سرکوب اعتراضات مردمی.

۲ .آزادی بی‌قید و شرط عقیده، بیان و اندیشه، مطبوعات، تحزب، تشکل‌های محلی و سراسری صنفی و مردمی، اجتماعات، اعتصاب، راهپیمایی، شبکه های اجتماعی و رسانه های صوتی و تصویری.

۳ .لغو فوری صدور و اجرای هر نوع مجازات مرگ، اعدام، قصاص و ممنوعیت هر قسم شکنجه روحی و جسمی.

۴ .اعلام بلادرنگ برابری کامل حقوق زنان با مردان در تمامی عرصه‌های سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی و خانوادگی، امحا و لغو بی قید و شرط قوانین و فرم‌های تبعیض آمیزعلیه تعلقات و گرایشهای جنسی و جنسیتی، به رسمیت شناختن جامعه‌ی رنگین کمانیِ "ال‌جی‌بی‌تی‌کیوآی‌ای‌پلاس"، جرم زدایی از همه تعلقات و گرایشات جنسیتی و پایبندی بدون قید و شرط به تمامی حقوق زنان بر بدن و سرنوشت خود و جلوگیری از اعمال کنترل مردسالارانه.

۵ .مذهب امر خصوصی افراد است و نباید در مقدرات و قوانین سیاسی و اقتصادی و اجتماعی و فرهنگی کشور دخالت و حضور داشته باشد.

۶ .تامین ایمنی کار، امنیت شغلی و افزایش فوری حقوق کارگران، معلمان، کارمندان و همه زحمتکشان شاغل و بازنشسته با حضور و دخالت و توافق نماینده‌های منتخب تشکل‌های مستقل و سراسری آنان.

۷. امحا قوانین و هرگونه نگرش مبتنی بر تبعیض و ستم ملی و مذهبی و ایجاد زیرساخت‌های مناسب حمایتی و توزیع عادلانه و برابر امکانات دولتی برای رشد فرهنگ و هنر در همه مناطق کشور و فراهم کردن تسهیلات لازم و برابر برای یادگیری و آموزش همه زبان‌های رایج در جامعه.

۸ .بر چیده شدن ارگانهای سرکوب، محدود کردن اختیارات دولت و دخالت مستقیم و دائمی مردم در اداره امور کشور از طریق شوراهای محلی و سراسری. عزل هر مقام دولتی و غیر دولتی توسط انتخاب کنندگان در هر زمانی باید جزو حقوق بنیادین انتخاب کنندگان باشد.

۹ .مصادرهٔ اموال همهٔ اشخاص حقیقی و حقوقی و نهادهای دولتی و شبهِ‌دولتی و خصوصی که با غارت مستقیم و یا رانت حکومتی، اموال و ثروت‌های اجتماعی مردم ایران را به یغما برده اند. ثروتِ حاصل از این مصادره‌ها، باید به فوریت صرفِ مدرن‌سازی و بازسازی آموزش‌وپرورش، صندوق‌های بازنشستگی، محیط زیست و نیازهای مناطق و اقشاری از مردم ایران شود که در دو حکومت جمهوری اسلامی و رژیم سلطنتی محروم و از امکانات کم‌تری برخوردار بوده‌اند.

۱۰ .پایان دادن به تخریب‌های زیست محیطی، اجرای سیاستهای بنیادین برای احیای زیرساخت‌های زیست محیطی که در طول یکصد سال گذشته تخریب شده‌اند و مشاع و عمومی کردن آن بخش‌هایی از

طبیعت،(هم‌چون مراتع، سواحل، جنگل‌ها و کوهپایه‌ها) که در قالب خصوصی‌سازی حقّ عمومی مردم نسبت به آن‌ها سلب شده است.

۱۱ .ممنوعیت کار کودکان و تامین زندگی و آموزش آنان جدای از موقعیت اقتصادی و اجتماعی خانواده. ایجاد رفاه همگانی از طریق بیمه بیکاری و تامین اجتماعی قدرتمند برای همه افراد دارای سن قانونی آماده به‌کار و یا فاقد توانایی کار. رایگان سازی آموزش و پرورش و بهداشت و درمان برای همه مردم.

۱۲ .عادی سازی روابط خارجی در بالاترین سطوح با همه کشورهای جهان بر مبنای روابطی عادلانه و احترام متقابل، ممنوعیت دستیابی به سلاح اتمی و تلاش برای صلح جهانی.

از نظر ما مطالبات حداقلی فوق با توجه به وجود ثروت‌های زیر زمینی بالقوه و بالفعل در کشور و وجود مردمی آگاه و توانمند و نسلی از جوانان و نوجوانانی که دارای انگیزه فراوان برای برخورداری از یک زندگی شاد و آزاد و مرفه هستند، به فوریت قابل تحقق و اجراست.
مطالبات مطروحه در این منشور، محورهای کلی مطالبات ما امضا کنندگان را لحاظ و بدیهیست در تداوم مبارزه و همبستگی خود به صورت ریز و دقیقتری به آنها خواهیم پرداخت.

شورای هماهنگی تشکل های صنفی فرهنگیان ایران
اتحادیه آزاد کارگران ایران
اتحادیه تشکل‌های دانشجویی دانشجویان متحد
کانون مدافعان حقوق بشر
سندیکای کارگران شرکت نیشکرهفت تپه
شورای سازماندهی اعتراضات کارگران پیمانی نفت
خانه فرهنگیان ایران(خافا)
بیدارزنی
ندای زنان ایران
صدای مستقل کارگران گروه ملی فولاد اهواز
کانون مدافعان حقوق کارگر
انجمن صنفی کارگران برق و فلز کرمانشاه
کمیته هماهنگی برای کمک به ایجاد تشکل‌های کارگری
اتحاد بازنشستگان
شورای بازنشستگان ایران
تشکل دانشجویان پیشرو
شورای دانش آموزان آزاد اندیش ایران
سندیکای نقاشان استان البرز
کمیته پیگیری ایجاد تشکل های کارگری ایران
شورای بازنشستگان سازمان تامین اجتماعی(بستا)

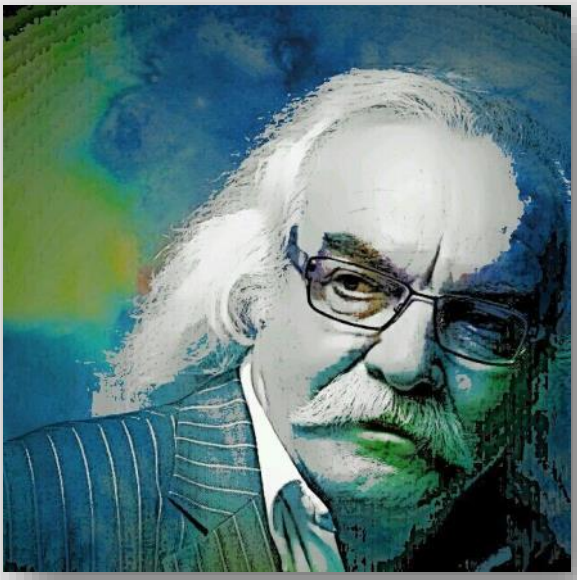
بازگشت به فهرست

سانسورِ شدید تازه‌ترین دفترِ شعر سیدعلی صالحی

چاپ (ذکر لیلی در غمنامهٔ قیس) ممنوع و دوّمین دفترِ شعر صالحی نیز با سانسورِ همه‌جانبه روبه‌رو شد.

ارژنگ: سیدعلی صالحی پیرامون قلع و قمع و سانسور آثارش توسط حوزهٔ شعر وزارت "ارشاد" اسلامی دو بیانیه کوتاه صادر و منتشر کرده که عینا بازنشر می شود.

رنج‌نامهٔ دی‌ماه ۱۴۰۱ سیدعلی صالحی:



«ذکر لیلی در غمنامه‌ی قیس» که قرار بود به همّتِ نشرِ چشمه منتشر شود، با حذف‌ها و محرومیّت‌هایی در حدّ قلع و قمع روبه‌رو شد. پیش از این؛ دفتر شعر «در غیابِ سیمرغ» انتشارات ققنوس نیز با همین عنادِ روشن، کلاً سانسور و ممنوع شد. تا امروز که آن بخشِ همیشه بیدارِ وزارت‌خانه اعلام کردند: مجموعهٔ اصلاحات اعمال شود! اعمال و قبول این نوع سانسورِ بی‌رحم، علناً به معنای ممنوع‌الچاپ شدن این دفتر است.

صالحی می‌گوید: «نمی‌دانم این همه حذف به چه معناست!» امّا پُر واضح مسئولِ این اتفاق با چشمِ بسته این مجموعه را داغون کرده است. باقی‌مانده‌ی کار قابل چاپ نیست. از مدیر محترم انتشارات چشمه عذرخواهی می‌کنم به دلیل هزینه و وقت!... با این بمباران، چیزی از وجود این دفتر باقی نمانده است. تقاضا می‌کنم منصرف شویم. من این بازی را می‌شناسم، با این هجمه‌های پنهان و آشکار می‌خواهند ناامیدم کنند تا به گوشه‌ای عاری از خلاقیت پناه ببرم.

این چهل و چند سال از خودتان بپرسید در همین حوزه‌ی شعر چه گِلی به سر خود گرفته‌اید؟ ما را که به سوی خاموشی هُل می‌دهید، خودتان هم که هنوز دوره‌ی تمرین را طی می‌کنید.. پس ما باید چکار کنیم؟ بمانیم یا برویم؟ ناشرین بیرون از ایران از آثار ما استقبال می‌کنند، دستشان درد نکند، اما من هستم، می‌مانم، همین جا...! آقای بررس، همین دو سال اخیر دو کتاب مرا زنده به گور کردید، منتظر باش، بزودی کتاب بعدی به دستت خواهد رسید. شادمان باش که ما هستیم وگرنه از بیکاری چه می‌کردی؟ «ذکر لیلی در غمنامه‌ی قیس» یکی از بهترین کتاب‌های من در این نیم قرن اخیر است. شما با تبر به جان پروانه افتاده‌اید. من رضایت به چاپ این جنازه‌ی هزار پاره نمی‌دهم. دلت خنک شد!؟

«به یاد سیمرغ» -نشر ققنوس، و «ذکر لیلی در غمنامه‌ی قیس- نشر چشمه همچنان برقرار می‌مانند تا روز درست! اما درد دارد ببینی شعرت را سلاخی کرده‌اند. خوش خوش... خوش به حالت آقای بررس! نمی‌خواهید رسماً بگویید چاپ این کتاب ممنوع است، در عوض کل آن را درو کرده‌اید!

رنج‌نامهٔ بهمن‌ماه ۱۴۰۱ سیدعلی صالحی:

محضرِ مردمِ اهلِ شعر!

می‌دانم داستان از چه قرار است. احتمالاً دایره ممیزی- حوزه شعر- مایل به حذفِ نام من هستند تا دفتر شعرهایم: مجموعهٔ اول، اواخر تابستان ۱۴۰۱ خورشیدی به اهتمام نشر ققنوس راهی ارشاد شد، چنان «ارشاد» شد که یک صفحه از آن به سلامت نَرَست. به انعکاس خبری کوتاه بسنده کردم. اواخر پاییز همین سال دفتر شعر من (حاصل سه سال اخیر از سوی نشر چشمه به امید کسب مجوز انتشار، دچار توقفی طولانی شد. خیرِ سرِ این روزگار، این دفتر هم «درو» شد. ناشر محترم طی اعتراضیه‌ای، خواستار دلیل این تعلل شد. کتاب به همان زاویه رانده شد که نگو، که نپرس! با دقت به شیوهٔ سانسور، تا حدودی دریافتم بررسی هر دو دفتر به عهدهٔ یک نفر، یک نگاه، یک خواسته بوده است. چه انتقامی از من گرفت: خود مرا حذف شده می‌خواهد و نه اثرِ مرا...! مرحبا! چه مکتبی! کتاب بهانه است، کاتب را به تیرِ بلا برآخته است. هم «در غیاب سیمرغ» - هم «ذکر لیلی در غمنامه قیس» پیاپی لت و پار شدند و نه فقط سانسور! ای کاش او که این دو مجموعه را باطل اعلام کرد، خود مطمئن می‌بود که اندکی برحق است. این دایرهٔ مربوطه اگر «مسئله‌دار» می‌داند، لااقل به اعتراض کتبی ناشر محترم جواب بدهد. باری نه لیلی را ذکری بوده و نه قیس را نوشتن غمنامه‌ای!

من این نوشتم که اهلِ علاق... عذرِ مرا بپذیرند، زیرا پیش از این خبرِ درآمدن از آینه آوردیم، اما پیشانی شکسته به سنگِ عبرت و عذاب.

کودکان و نوجوانان، مُعترض‌اند نه مُجرم!

آزادشان کنید!

بازگشت به فهرست

فهمی از دلایلِ وقوع انقلابِ سال ۵۷

وارطان (با اندکی ویرایش)

اخیرا در محافلِ سلطنت‌طلب این ادّعای سُست تکرار می‌شود که *"انقلاب اسلامی بهمن ، کارِ خود آمریکا و انگلیس بود که در "گوادلوبِ فرانسه" گرد آمدند تا شاه را که سودای احیای امپراتوری پارس را درمنطقه و جهان داشت و در جشنهای "شکوهمند دوهزاروپانصد ساله" بازتابِ فرهنگی و جهانی نیز یافت و "دروازهٔ تمدّنِ شاه" صنعتِ نوینِ ژاپن را نوید می‌داد، با تحریکِ مردمِ نادان و ناسپاس، نظام سلطنتی را از سریرِ قدرت به زیر کشیدند و آخوندها را بر سر کار آوردند!... مردمِ ایران از سرِ سیری شکم دست به انقلاب زدند. آزادی به اندازهٔ کافی در ایران وجود داشت. زندان و شکنجه و فقرِ گسترده و فساد دربار و دزدی خاندانِ پهلوی... فقط تبلیغاتِ دروغین مخالفین و کمونیست‌ها و کنفدراسیون دانشجویان ایرانی در اروپا و جهان بود و واقعیّت نداشت. اعلیحضرتِ همایونی اگر به هر قیمتی می خواست بر سرِ قدرت بماند می توانست هزاران نفر را کشتار کند و سلطنت را حفظ نماید!، امّا مِهر و وجدان روح بزرگِ او ترکِ ایران را ترجیح داد تا بیش ازاین خون‌ریزی نشود!"*

یعنی انقلابِ مشروطهٔ ایران، نهضتِ ملّی کردنِ نفت وکودتای ننگین و خائنانهٔ ۲۸ مرداد ۳۲، سرکوبِ وحشیانه مخالفین، زندان و دوختن زبان شعرا و نویسندگان و منتقدین و جرم دانستن مطالعهٔ کتبِ سیاسیِ "بودار"، فقدان آزادی‌های سیاسی و احزاب واجتماعات... دلایلِ کافی برای توضیح عللِ بروزِ انقلابِ بهمن نمی‌باشند. در دوران پهلوی همه چیز پابرجا بود: کار، مسکن، آزادی و عدالت و... و انقلاب هم از سرِ شکم‌سیری و ناشکری بود!

این منطقِ سلطنت‌طلبان به‌قدری مضحک و بی‌اساس است که حتّی مرغ پخته را هم به خنده می‌اندازد! آنها علتِ وقوع انقلابِ سال ۱۳۵۷ ایران را که به مدّت یک‌سال با تظاهرات‌های میلیونی خیابانی، اعتصابات شکوهمند کارگری و سرانجام نبردِ مسلّحانه با گاردِ شاهنشاهی صورت گرفت و خونها ریخته شد، با "توطئه آمریکا و اروپا" در "گوادلپِ فرانسه " تحلیل می‌کنند و نه ناشی از رشدِ تضادّهای اجتماعی و سیاسی و اختلافاتِ طبقاتی که ریشه در تاریخ صد سالِ اخیر ایران داشته است!

این بی‌خردانِ وطن‌فروش هنوزهم نفهمیده و نمی‌خواهند بفهمند که انقلاب با ارادهٔ این شخص و یا آن دانشجو و یا یک حزبِ سیاسی صورت نمی‌گیرد، بل‌که ناشی از رشدِ تضادّهای عینی اجتماعی است و وقتی نیروهای مولّدهٔ جامعه و عنصرِ تعیین‌کننده‌اش یعنی "انسان" پاسخ شایسته‌ای برای تکاملِ زندگی سیاسی و اقتصادی و فرهنگی‌اش نگیرد، دست به طغیان می زند و آتش‌فشانِ انقلاب برای یک تحوّلِ کیفی، نتیجهٔ این برآمدِ عمومی است که ارکانِ پوسیدهٔ نظمِ کهن را به لرزه درمی‌آورد. فقط دراین شرایط است که رهبرِ مستبد و گماشتهٔ حاکم،

ظل‌الله این سایهٔ خدا ناله سر می‌دهد که "آی مردم! من صدای پای انقلاب را شنیدم! لطفا به من مجال دهید تا دوباره بر خرِ مراد سوار شوم!

خیر! عللِ انقلاب سالِ ۱۳۵۷ ایران را نمی‌شود ناشی از ناسپاسی مردم از سرِ سیر بودنِ شکم، توطئهٔ خارجی‌ها و تزهای کهنهٔ دائی‌جان ناپلئونی و یبوست و بی‌ارادگی و یا مِهر و عطوفتِ بی‌حدّ وُ مرزِ همایونی..... دانست. ما از نرخ ۶۰ درصدی بیسوادی در آستانه انقلاب، شکافِ عظیم جنوب و شمالِ تهران، فقر و حاشیه‌نشینی پایتخت، وشهرهای سیستان وبلوچستان، کردستان و آذربایجان، حتا مناطق روستایی و شهرهای شمال کشور و سانسور و سرکوب و تیرباران مخالفانِ سیاسی هیچ نمی‌گوییم. این اخبار را می توان از ورای خودِ روزنامه‌های رسمی کشور در سالهای ۵۵ تا ۵۷ مطالعه و مورد نقد و بررسی قرارداد. شاه در واقع نه ملّی بود و نه دمکرات، وی عامل و دست‌نشاندهٔ امپریالیسمِ آمریکا بود و بیل کلینتون، رئیس‌جمهورِ اسبقِ آمریکا و مادلین آلبرایت، وزیرِ خارجهٔ آمریکا نیز در گذشته به دخالتِ مستقیم سازمانِ جاسوسی آمریکا در کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ و سرنگونی دولتِ ملّی دکتر محمّد مصدق اعتراف کرد و تلویحا از مردمِ ایران نیز "عذرخواهی" نموده‌اند!

توسّل به چنین تحلیل‌های غیرمنطقی و غیرعلمی، مُهرِ باطلی بر بسیاری از انقلاباتِ شکوهمندِ اجتماعی معاصر ولی شکست‌خورده‌ای است که به‌واسطهٔ ماهیّتِ رهبری ارتجاعی سیاسی منجر به استقرارِ مناسباتِ نوین و پویا نگشته و درهم‌شکسته شدند. با تئوری توطئهٔ "کار کارِ انگلیسی‌هاست" و پاسخ‌های ساده و سطحی نمی‌توان از کنارِ پیچیده‌ترین مسائلِ سیاسی و اجتماعی گذشت و به جادو و جَنبَل و تحلیل‌های دایی‌جان ناپلئونی، بیماری بواسیر یا یبوستِ این امپراتور و یا آن شاه روی آورد.

سراسر تاریخ بشری، تاریخ نبردِ طبقاتی خلق‌هاست و تمامِ جنگ‌ها و انقلابات و قیام‌های اجتماعی باید در کادرِ تضادّهای درونی جامعه مورد بررسی و تحلیل قرارگیرند.

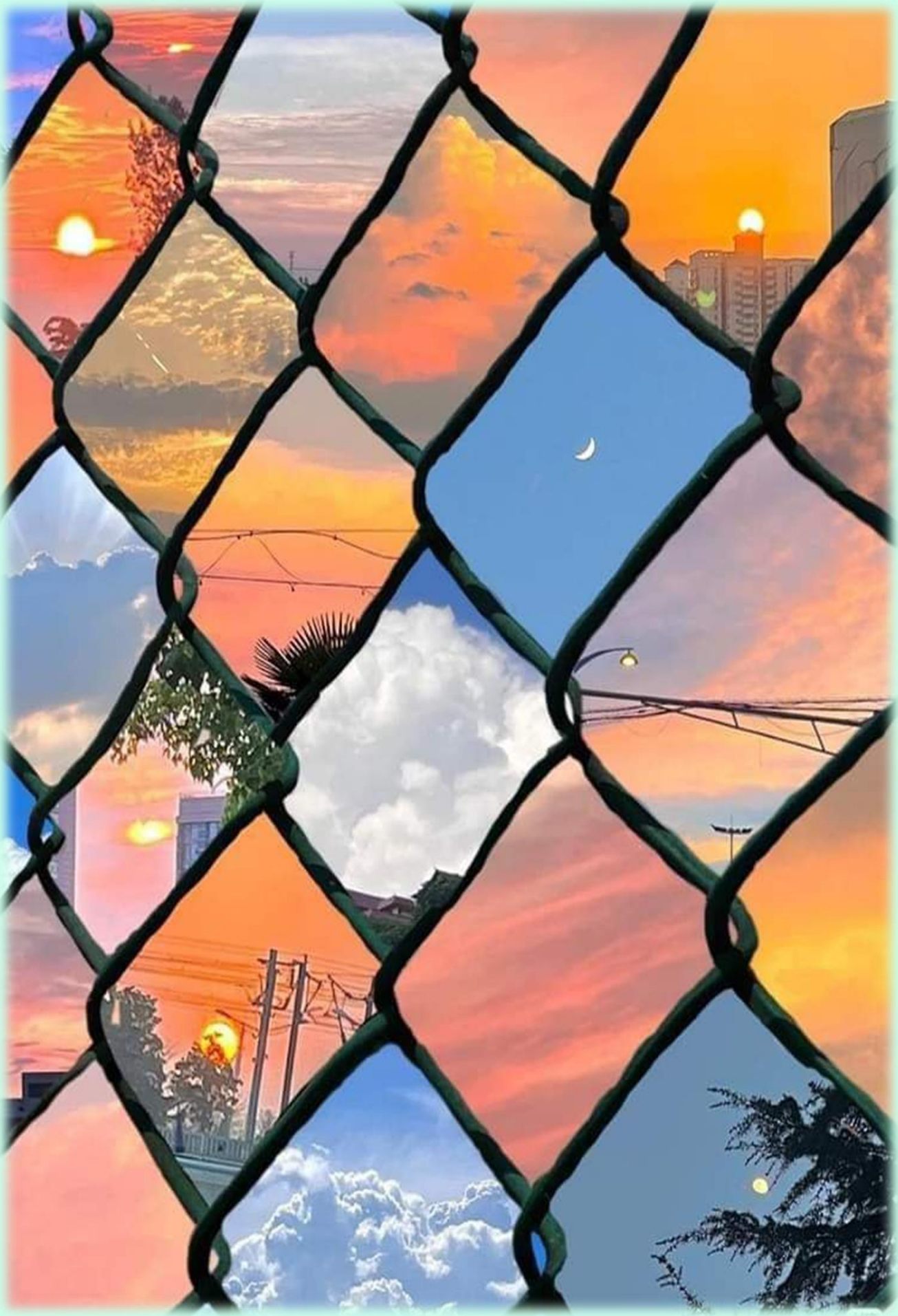
***

عالی‌ترین عملِ پادشاه: فعّالیتِ جنسی!

خصیصهٔ موروثی شاه از مفهومِ آن سرچشمه می‌گیرد. او باید شخصی باشد به‌طورِ ویژه متمایز از کُلّ نوعِ بشر و متمایز از دیگر افراد. [حالا ببینیم] آن‌چه در نهایت و قاطعانه فردی را از تمامِ اشخاصِ دیگر متمایز می‌سازد، چیست؟ جسمِ او! عالی‌ترین فعالیّتِ جسم، فعّالیتِ جنسی است. بنابراین، عالی‌ترین عملِ پادشاه، فعّالیتِ جنسیِ اوست؛ چرا که از رهگذرِ این فعالیت، شاهِ دیگری می‌سازد و جسمِ خود را تداوم می‌بخشد. جسمِ پسرش بازتولیدِ جسم او و خلقِ جسمی شاهانه است.

مارکس، «نقدِ فلسفهٔ حقّ هگل»، بخشِ حاکمیّتِ پادشاه

بازگشت به فهرست



تاریخ توالیِ فصول نیست، توالیِ چشم‌اندازهای بی‌بازگشت است. (امیرپرویز پویان)