نشریهٔ ادبی، هنری و اجتماعی نویدِنو

ARZHANG

ارژنگ

mahnameh-arzhang.com

دوماه‌نامهٔ ادبی، هنری و اجتماعی ارژنگ، دورهٔ اوّل، سالِ چهارم، شمارهٔ ۳۰، خرداد و تیر ۱۴۰۲

در سرزمینِ ما/ اوّلِ زن‌ها بیدار می‌شوند/ بعد، آفتاب طُلوع می‌کند/
چون آفتاب و اُمید/ از قلبِ زنان زاده می‌شوند. (ناظم حکمت)

✍روشِ آفرینش، رئالیسم(۲)(۸) ✍ازخنده وُشوخی تاهزل وُطنز(۲۷) ✍زندگی‌نامهٔ لسینگ(۴۲) ✍نوآوریِ ایرانی(۵۱) ✍نقدِ ادبی چیست؟(۶۳) ✍گالیله(۷۶) ✍برطبلِ رزمْ بی‌خستگی بکوب!(۸۰) ✍آبگیرِ غمگین(۸۲) ✍دریا نتوان کُشت(۹۰) ✍فردا(۹۱) ✍ضحّاکِ نو(۹۲) ✍هدفِ ادبیّات(۱۰۳) ✍ابرهای پرنده (۱۱۹) ✍سفربه سرزمینِ آسمانی چین(۱۳۴) ✍انفرادیّه‌ها(۱۵۱) ✍ایدئولوژیِ آلمانی(۱۶۲) ✍بُردی ازیادم(۱۶۹) ✍هوایِ مُرغِ آمین(۱۸۶) ✍گفت‌وگو با شهرام اقبال‌زاده(۲۰۵) ✍۱۳گُلِ سُرخ las 13 rosas (۲۲۰)

با آثاری از:

م.ابوالحیات/ پ.اسماعیل‌زاده/ م.اشک/ ژ.اصفهانی/ ش.اقبال‌زاده/ اُمید/ ن.بادی/ خ.باقرپور/ ر.بُداق/ م.بصیر/ ک.بوسه/ ش.بیکس/ س.پشتیوان/ ک.م.پیوند/ ف.تنکابنی/ د.جلیلی/ ش.چهارده‌چریک/ ر.حلبچه‌ای/ م.خلیلی/ ر.خندان(مهابادی)/ م.درویشیان/ دنیا/ ب.دهقانی/ آ.زیس/ ط.سربلند/ س.سلطانی‌طارمی/ س.سلگی/ م.ر.شفیعی‌کدکنی/ م.شهبازی/ س.ع.صالحی/ ا.طبری/ ل.طیّبی(رها)/ م.عاطف‌راد/ ا.عزّتی/ م.فرجامی/ س.فلّاحی(ز.کوردستانی)/ ک.گُردی/س.گنج‌بخش‌زمانی/ م.گورکی/ ا.لاهوتی/ ح.محمّدی/ م.مُستَجیر/ ب.مطلّب‌زاده/ م.مهرآور/ ن.میر/ ش.نخعی‌اشتر/ م.نوید/ ت.واحید/ و دیگران...

ارژنگ

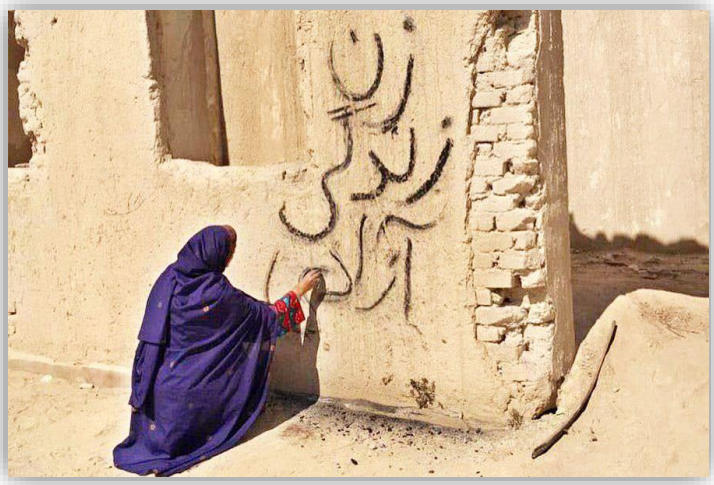
دوماه‌نامهٔ ادبی، هنری و اجتماعی نویدنو

دورهٔ اوّل، سالِ چهارم، شمارهٔ ۳۰، خرداد و تیر ۱۴۰۲

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.

آثارِ خود را به‌صورتِ تایپ و ویرایش‌شده در محیطِ وُرد (word) برای ارژنگ ارسال کنید.
ارژنگ در انتخاب، انتشار و یا عدمِ انتشارِ 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



زنانِ سیاسی زیباترند!/ این زخمه‌های زیتون را/ مزارعِ مهتابی/ شهادت خواهند داد... (محمود درویش)

تصویر: از دیوارنوشته‌های جنبشِ اعتراضی گستردهٔ زنان و جوانانِ شجاع، دانشجویان، دانش‌آموزان، کارگران،اساتیدِ دانشگاه، نویسندگان، هنرمندان، ورزش‌کاران، پزشکان، وکلا، ... موسوم به "زن، زندگی، آزادی" که از روز ۲۵ شهریور ۱۴۰۱ و در پیِ قتلِ مهسا (ژینا) امینی توسط "گشتِ ارشاد" شُعله‌ور است و سرِ بازایستادن ندارد...

فهرست

[برای رفتن به صفحهٔ موردنظر، بر روی عنوانِ مطلب و برای بازگشت به فهرست، گزینهٔ آبی در انتهای مطلب را کلیک/ لمس کنید]

سرسخن/ شورای دبیران ارژنگ ۵

مقالات

روشِ آفرینش، رئالیسم(۲)/ آونِر زیس- برگردان:ک.م.پیوند ۸
IMF، منفورترین سه حرفِ اختصاری دنیا/ رینولد لَمبِرت- برگردان: ش.نخعی اشتر ۱۷
از خنده وُ شوخی تا هزل وُ طنز/ فریدون تنکابنی ۲۷
زندگی‌نامهٔ گوتهولد افرایم لِسینگ/ کارل بوسه- برگردان: شاپور چهارده‌چریک ۴۲
نوآوریِ ایرانی/ سعید سلطانی طارمی ۵۱
نقدِ ادبی چیست؟/ دکتر سعید گنج‌بخش زمانی ۶۳
نظرِ میرزاآقاخانِ کرمانی دربارهٔ شعر و شاعر/ محمدرضا شفیعی کدکنی ۶۸
نگاهی به فرقهٔ کاتاریسم/ محمّد شهبازی ۶۹
شاهکاری که هیچ‌کس را راضی نکرد! توئیتر آدورنو ۷۲
نقاشی "گازِ خَردَل"، شاهکارِ جان سینگر سارجنت/ حسام محمّدی ۷۴
گالیله/ **پیرامون دونسخه از سُرودهٔ ژاله اصفهانی**/ اُمید ۷۶
گالیله (فلورانس ۱۵۶۴-۱۶۴۲)/ ژاله اصفهانی ۷۷

شعر و شاعران

بَر طبلِ رَزمْ بی‌خَستگی بِکوب! [نثرِ موزون]/ احسان طبری ۸۰
آبگیرِ غمگین/ شیرکو بیکس- برگردان:بهروز حسن‌زاده ۸۲
ایران/ طارم سربلند ۸۳
پریشان [به ماندگاران، پوینده و مختاری]/ محمّد خلیلی ۸۴
مبادا مدرسه‌ام دیر شود!/ رسول بُداقی – معلّمِ زندانی ۸۶
جلوهٔ.../ محمود مهرآور... ..... ۸۷
پناه/ سیدعلی صالحی ۸۸
فرازآمدن بر شانه‌های کوهِ بلند.../ خسرو باقرپور ۸۹
دریا نتوان کُشت!/ م.نوید ۹۰
فردا/ دنیا ۹۱

میهنِ اُفتادهٔ ما باز جان خواهد گرفت [ضحّاکِ نو]/ ابوالقاسم لاهوتی ۹۲
چند شعر کوتاه از سعید فلّاحی(زانا کوردستانی) ۹۳
گذری بر زندگی و اشعار بانو روژ حلبچه‌ای، شاعرِ کُردِ عراقی ۹۵
چند شعر کوتاه از لیلا طیّبی (رها) ۹۷
دو شعر از سمیّه سلگی ۹۸
منتخبِ اشعار بانو ساراپشتیوان، شاعرِ کُردِ عراقی ۱۰۰

ادبیّات

هدفِ ادبیّات/ ماکسیم گورکی- برگردان: م.ه.شفیعی‌ها ۱۰۳
ابدیّتِ آمار/ هاینریش بُل- برگردان: پروانه اسماعیل‌زاده ۱۱۶
ابرهای پرنده/ ترانه واحید- برگردان: بهروز مطلّب‌زاده ۱۱۹
شکاف/ مایا بوالحیات- برگردان: داود جلیلی ۱۲۶
چمدانِ قرمز/ میترا درویشیان ۱۳۰
رویاهای دورانِ کودکی/ نسرین میر ۱۳۲
سفر به سرزمینِ آسمانیِ چین(۱)/ محمود مُستَجیر ۱۳۴
اعلان (داستانِ کوتاه)/ سعید فلّاحی (زانا کوردستانی) ۱۴۷
گزینشِ استخدامِ رانندهٔ تاکسی/ محمود فرجامی ۱۴۸

نقد و معرّفی

انفرادیّه‌ها (مجموعهٔ داستانی)/ رضا خندان(مهابادی) ۱۵۱
غوغای انقلاب/ هواره و اسمیت- برگردن: کوهیار گُردی ۱۶۱
ایدئولوژی آلمانی [معرّفی وتلخیصِ اثرِ مشترک مارکس و انگلس]/ احسان طبری ۱۶۲
چامه‌ای برای سایه/ **مجلهٔ شمارهٔ ۹ چامه** ۱۶۷
مجلّهٔ دانش و اُمید شمارهٔ ۱۸، تیر ۱۴۰۲ منتشر شد ۱۶۸
بُردی از یادم...[مروری بر زندگی لُرتا]/ زاون قوکاسیان ۱۶۹
نقدی بر کتاب "بچّه‌های کوچکِ این قرن"/ زنده‌یاد بهروز دهقانی ۱۷۹
جای‌خالیِ داستانِ "آرش" درشاهنامه/ ساقی گازرانی- برگردان: سیما سلطانی ۱۸۱
ناممکنِ ممکن/ فنونِ ترجمهٔ شعر از نگاهِ احمد پوری ۱۸۴
هوای مُرغِ آمین [نقدها، داستان‌ها، گفت‌وگوهای سیاوش کسرایی]/ مهدی عاطفراد ۱۸۶
سنگرهای برلن/ کلاوس نیوکرانتس- برگردان: ع.بایرام ۱۹۵
زندگیِ گالیله (نمایش‌نامه)/ برتولت برشت- برگردان: عبدالرحیم احمدی ۱۹۶

گئورگی دیمیتروف/ حاجی نیکولوف و دیگران- برگردان: م.سعیدی ۱۹۷
دخترِ رعیّت/ محمود اعتمادزاده (م.ا.به‌آذین) ۱۹۹
دارایی شخصی در شوروی/ ر.خالفینا- برگردان: ف.مرشد ۲۰۱
نقشِ قهر در تاریخ/ فردریش انگلس- برگردان: ناصر طهماسبی ۲۰۳

گوناگون

گفت‌وگو با شهرام اقبال‌زاده/ مریم شهبازی ۲۰۵
استاد «سؤنمز»؛ شاعری متبحّر و زبان‌شناسی عالی‌قدر/ ملیحه بصیر ۲۱۴
سوک‌سُرودِ "باور"/ رکوئیم ایرانی برپایهٔ شعرِ سیاوش کسرایی ۲۱۷
۱۳ گُلِ سُرخ/ **las 13 rosas** [معرّفی فیلم]/ امیر عزّتی ۲۲۰
آبروی ازدست‌رفتهٔ کاترینا بلوم [معرفی فیلم]/ هاینریش بُل- نُزهت بادی ۲۲۳
چرا هیچ‌کس دوست ندارد بندِ دوّمِ "مرغِ سحر" را بخواند؟/ م.اشک ۲۲۵

اجتماعی

مدرسه، پایگاهِ ارتباطیِ جامعه/ رسول بُداقی- معلّمِ زندانی ۲۲۸
غرق‌شدنِ قایقِ پناهجویان در یونان، جنایتی هولناک! ۲۳۰

یادِ بعضی نَقَرات

یک تصویر و یک جهان سخنِ ناگفته!/ ب.م.ستّار ۲۳۳
آزادی، به اندازهٔ خودِ زندگی ضروری است/ غَسّان کَنَفانی ۲۳۶

***

عرضِ تسلیّت...

استاد شهرام اقبال‌زاده گرامی؛

تسلیّت واژهٔ بسیار حقیری است در برابر اندوهِ بزرگ از دست‌دادن فرزندِ دانشوری چون "پانتهآ اقبال‌زاده" که جانِ شیفته ادبیّات و انسانیّت بود و در دامانِ پُر مهرِ پدری چون شما بالیده بود. تحمّلِ چنین ضایعه‌ای "صبرِ مردان وُ دلِ اُمیدواران" می‌طلبد. لطفا ما را در غمِ خود شریک بدانید.

(از طرف تحریریهٔ دوماه‌نامهٔ ارژنگ)

سرسخن

فرارسیدن جشنِ باستانی "تیرگان" بر ایرانیان، تاجیکان و خراسانیان فرخنده باد

هریک از ما هنگامی که در دشت و صحرا قدم می‌زنیم، شاید چشم‌مان به سوراخ‌ها و حفره‌های کوچکی افتاده باشد که به شکلِ مخروطی معکوس در سطح زمین ایجاد شده‌اند. "مورچه‌خوارها" این حفره‌ها را با خاکی بسیار نرم می‌سازند که اصطلاحا به آن "تاسِ لغزنده" می‌گویند. "مورچه‌های غافل" هم به محضِ این‌که پایشان به لبِ حفره می‌رسد، داخلِ تاس می‌افتند و دیگر نه راهِ پیش دارند و نه راهِ پس! درست مثل چرخِ ماشینی که در ماسه‌های نرم کنارِ ساحل فرو رفته و مرتباً بوکسوات می‌کند، دست‌وپازدنِ مورچه به‌دام‌افتاده هم حاصلی ندارد جزآن‌که با ریختنِ خاک‌ریزه‌ها به داخلِ سوراخ، مورچه‌خوار را از وجودِ طعمه با خبر سازد و به‌راحتی صید شود، امّا به تعبیرِ زیبای نظامی گنجوی: "*چو در تاسِ لغزنده افتاد مور/ رهاننده را چاره باید نه زور*"! آلبرت اینشتین می‌گوید "*ما نمی‌توانیم مشکلات را با همان طرزِ تفکّری که مشکلات را ایجاد کردیم، حلّ کنیم.*"

حکایتِ حاکمانِ امروزِ ما پس‌از چهاردهه ظلم و فساد و فریب و غارتِ سیری‌ناپذیر، شاید مصداقِ همان "*مورِ فروغلتیده در تاسِ لغزنده*"ای باشد که تلاش می‌کند از آن بیرون بیاید،امّا کماکان با همان زبانِ دروغ و ابزارِ زور و سرکوب که کارشان را به این‌جا رسانده و آنان را رودرروی مردمی قرارداده که مطالبه‌ای جز "آزادی" و "عدالت" ندارند.

هدفِ انقلابِ مردم ایران از صدرِ مشروطه تا کنون رفع ستم و تبعیض و نابرابری و حرکت به سمتِ برقراریِ "عدالت" به مفهومِ عمیق و انسانی آن در جامعه بوده و عدالت هم توزیعِ فقر نیست. البتّه هر نابرابری را نمی‌توان بی‌عدالتی دانست، امّا هر بی‌عدالتی بی‌شکّ ظلم است و مطرودِ عقل و وجدانِ بشری.

در دورانِ کنونی که عصرِ حاکمیتِ متزلزلِ سرمایه‌داری نئولیبرال-نئوفاشیست در جهان است، سرعتِ تحوّلات جهانی به نحوِ چشم‌گیری بالاست و فضای جنبشی جامعهٔ ما -ایران- نیز از این روند مُستثنی نیست. برای درکِ این کیفیّت نیازی نیست به سراغ جامعهٔ آمریکا یا فرانسه در قلبِ نظامِ سرمایه‌داری برویم که در سال‌های اخیر و همین‌روزها به کانون مبارزاتِ ضدّنژادپرستی، ضدّاستبدادی و ضدّسرمایه‌داری تبدیل شده‌اند. کافی است به روند رشدِ نارضایتی و اعتراضات صنفی-سیاسی اقشار و طبقات زحمت‌کشِ خودمان از جنبشِ دانشجویی تیر۱۳۷۸ و جنبشِ سبز در خرداد ۱۳۸۸ و به‌ویژه از دی ۱۳۹۶ بدین‌سو نظر کنیم که به طورِ متوسط روزانه بین ۷ تا ۱۰ تجمّع یا اشکال دیگرِ اعتراض در سراسر شهرها و روستاهای میهن برپا می‌شود. در این پویش یا "راه‌پیماییِ انقلابیِ جامعه" ما شاهد "استمرارِ" این مبارزات برحقّ و مدنی

هستیم که برای پیروزی یک جنبش شرطی لازم، امّا ناکافی است زیرا در غیاب عنصر "رهبری و سازمان‌دهی" و به عبارتی در نبودِ یک آلترناتیوِ ملّی و دمکراتیک با برنامه‌ای روشن، این کشتی به ساحلِ امنِ پیروزی نخواهد رسید.

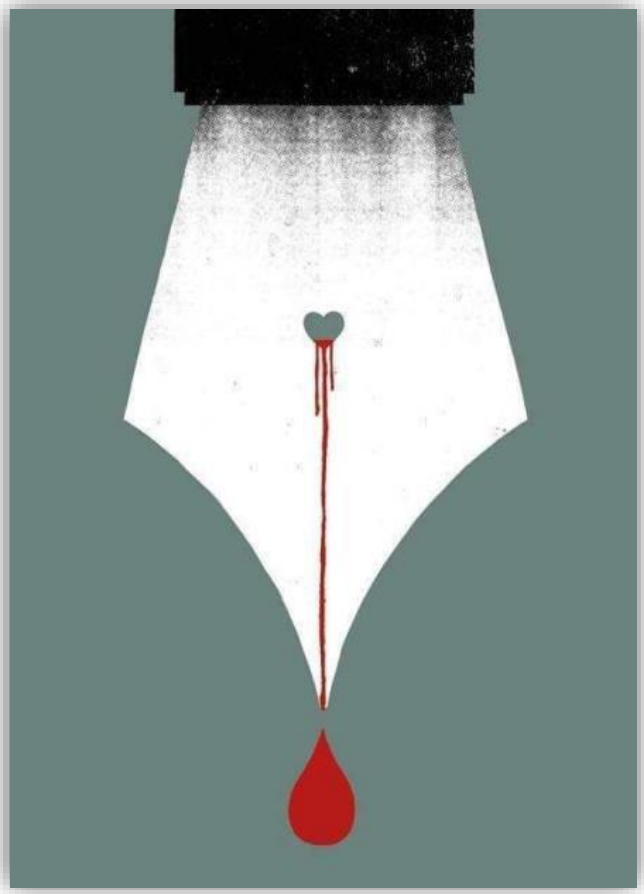
علتِ نُضج‌گیری مبارزاتِ جاری در سال‌های اخیر برخلاف تبلیغاتِ گوبلزی رسانه‌های رسمی، نه دخالتِ دولت‌های خارجی و "توطئهٔ دشمنانِ" موهوم، که محصولِ رشدِ عینی تضادّهای اجتماعی، تعمیقِ شکافِ طبقاتی و تورم و فقرِ روزافزون اکثریّتِ جامعه به سببِ حجمِ بالای فساد و ناکارآمدی و دست‌اندازی حاکمان در اموالِ عمومی و تجاوز به حریم زندگی خصوصی و البتّه "دروغ‌پردازی" به عنوانِ اصلی جاافتاده در قاموسِ حُکمرانی و ساحتِ اندیشه و کردارِ مقامات و مسئولینِ حکومتی است. "دروغ" اگرچه در مبانی فقه و شریعتِ اسلامی از "گناهانِ‌کبیره" است، امّا به توصیهٔ دکتر یوزف گوبلز -شاگردِ خلفِ ماکیاولی و وزیر تبلیغاتِ جنگِ هیتلر- "*هرچه بزرگ‌تر، تاثیرش بیش‌تر!*"، که این‌روزها در میهنِ ما سکّهٔ رایج است.

نمونه‌اش: دروغ حیرت‌آورِ عیسی زارع‌پور، وزیر بهداشت کابینهٔ رئیسی در اردیبهشت سال جاری که آمار کاربرانِ فعال در پیام‌رسانِ حکومتی روبیکا را ۴۰میلیون نفر اعلام کرده بود در حالی‌که مهدی موحّدی -سخن‌گوی سازمان امور مالیاتی- گفت "این پلتفرمِ داخلی کمتر از ۵۰۰هزار کاربر دارد"! آماری ۸۰ برابرِ آمارِ واقعی که مُرغِ پخته هم خنده‌اش می‌گیرد، همان‌گونه که وعدهٔ کذبِ رئیس‌جمهور مبنی بر ساختِ سالیانه یک میلیون مسکن و ایجاد یک میلیون شغل تحقّق پیدا نکرد و مایهٔ مضحکهٔ عامّ و خاص شد. نمونهٔ دیگر، اظهارات غلامرضا شریعتی، نمایندهٔ مجلسِ‌اقلیّت در دفاع از احداثِ غیرقانونیِ مجتمعِ پتروشیمی در میانکاله مازندران است که ابتدا به دروغ مدّعی شد "پروژهٔ مزبور مجوزِ سازمان محیط زیست را دارد" و پس‌از تکذیب توسط سخن‌گوی سازمان با وقاحت می‌گوید:"*سازمانِ محیط زیست به مانعی بزرگ بر سرِ راهِ تولید تبدیل شده است*"! و یا آن جانورِ دیوخویی که در کسوتِ یک فرماندهٔ ارشدِ انتظامی به نیروهایش فتوا می‌دهد: "*گردن بشکنید، پاسخ‌اش با من*"!... و دهها و صدها نمونهٔ دیگر از فشارها و پیگردهای فراقانونی، تصمیماتِ غیرکارشناسی و تضییقاتِ فزاینده بر فعالین صنفی و سیاسی و فرهنگی تا مرزِ تهدید به مرگ و اعدام که اشاره به همهٔ آن‌ها در حوصله و مجالِ این مقال نیست...

همین چند طنزِ تلخ و نمونه‌وار، معرّفِ میزان صداقت و شرافتِ نداشته و سطح نازلِ دانش و تخصّص در "حاکمیّتِ یک‌دستی" است که همگان دیدیم چگونه در برابر انتقادات و اعتراضاتِ اجتماعی مسالمت‌آمیز زنان و جوانان و اقشار فرهیخته در جنبشِ موسوم به "مهسا" زبانی جز سرکوب و قتل و آزارِ زنان و کورکردنِ جوانان، مسموم‌سازی انتقام‌جویانهٔ دانش‌آموزان مدارس دخترانه، احضار و بازداشت گستردهٔ دانشجویان، معلّمان و هنرمندان نمی‌داند...، امّا بلدند که درس‌های بانک جهانی و نسخه‌های صندوقِ بین‌المللی پول را حتّی در اوج اعتراضات و سرکوب معترضان اجرایی کرده و در دفاع از منافعِ کلان‌سرمایه‌داران زالوصفتِ تجاری و بوروکراتیک و سیاست به حراج گذاشتن اموالِ عمومی گام بردارند. قانونِ سرمایه‌دارانهٔ "مولّدسازی" و لایحهٔ ضدّکارگری و ضدّملّی"برنامهٔ‌هفتم‌توسعه" که به رغمِ اعتراضاتِ گستردهٔ اقشار و طبقات زحمت‌کش اخیرا توسط رئیس‌جمهور تسلیم مجلسِ اقلیّت شده، تنها نمونه‌ای ازاین مجموعه سیاست‌های نئولیبرالی برای سلبِ‌مالکیّت از اموالِ‌عمومی و پولی‌سازی عرصه‌های زندگی و معیشتِ اکثریتِ مردمِ ایران به نفع طبقهٔ سرمایه‌دار است که بی‌وقفه جریان دارد. البتّه جریانی میرنده و روبه‌زوال در تاریخ دیرپای میهنِ ما که دیر یا زود با ارادهٔ متّحد و جنبشِ نیرومند کارگران و زحمتکشانِ آگاه و جامعهٔ مدنیِ بالنده و رزمندهٔ ایران متوقّف خواهد شد و این "بایای تاریخ" است.

شورای دبیران ارژنگ

بازگشت به فهرست



مقالات

روشِ آفرینش، رئالیسم(۲)

(ادامهٔ بخشِ نخست از فصلِ پنجم کتاب "پایه‌های هنرشناسی علمی")

نویسنده: آونِر زیس/ برگردان: ک.م.پیوند

روشِ آفرینش، رئالیسم(۲) [ادامه از شمارهٔ پیشین]

نادرست خواهد بود که همهٔ پدیده‌های هنری را زیر عنوانِ رئالیسم، روندِ ویژه‌ای در هنر که در مرحلهٔ معیّنی از تاریخ به ظهور رسیده است قرار دهیم. در تاریخ هنر آثارِ شکوه‌مندی پا به عرصهٔ وجود نهاده‌اند که ضدّرئالیست نبوده‌اند، ولی نمی‌توان آن‌ها را با هیچ روندِ رئالیستی نیز مربوط دانست. به‌این دلیل است که تاریخِ هنر، تاریخِ رئالیسم نیست و همین‌امر روشن می‌کند که چرا نباید تکاملِ هنر را به‌مثابهٔ چیزی که از تاریخ مراحلِ گوناگونِ رئالیسم فراتر نمی‌رود، تلقّی کرد. اگر کلاسیسیسم و رمانتیسیسم را به مثابهٔ مراحلی از تکاملِ رئالیسم اعلام کنیم، ماهیّتِ این روندها و کیفیت‌های خاصِّ آن‌ها را که آن‌ها را از روندهای دیگرِ هنری متمایز می‌سازند، دچارِ ابهام ساخته‌ایم.

دلایلِ کافی برای توافق با آن دسته از نویسندگان وجود دارد که معتقدند، ویژگی‌های رئالیستی همیشه جنبهٔ اساسی هنر بوده است، لکن باید در نظر داشت که رئالیسم به مثابهٔ یک روشِ آفرینش که بینشِ انسان را نسبت به جهان تا حدِّ فوق‌العاده زیادی گسترش داده است، به‌طرزِ معنی‌داری با روندهای هنری پیش‌از خود متفاوت است. یکی از وجوهِ مشخّصهٔ رئالیسم، رهاسازی هنر از افکارِ اسطوره‌ای و گسترش‌دادن فوق‌العادهٔ عرصهٔ پدیده‌های زندگی واقعی که در محدودهٔ هنر واقع می‌شوند به‌واسطهٔ تحلیلِ اجتماعی واقعیّت و نظامِ خاصّی از تکنیک‌های هنری، و استفاده از ایماژسازی و نظایرِ آن است.

اصولِ آفرینشِ خاصِّ رئالیسم را نمی‌توان به سبکِ خاصّی محدود کرد، به‌همان ترتیب کاملا نادرست خواهد بود که روشِ رئالیستی را در مقابلِ سبک یا شیوهٔ بیانِ یک هنرمند قرار دهیم. وقتی رئالیسم سبکِ ویژه‌ای می‌شود که تنها وجه مشخّصهٔ آن توجه دقیق به جزئیات است، وقتی رئالیسم برای افادهٔ "بازآفرینی واقعیّت"

در شکل‌های ماخوذ از خودِ زندگی به‌کار می‌رود، نتیجه این خواهد بود که مفهومِ رئالیسم دچارِ فقر شود و امکاناتِ آن جهت استفاده از انواع افزارِ بیانی محدودتر گردد. جهتِ مشخّصهٔ رئالیسم نه تنها تصویرِ حقیقی، بل‌که هم‌چنین نفی وفاداری به اشکالِ خارجی واقعیّت و استفاده از انواع افزارِ بیانی متداول است.

ماهیّتِ رئالیسم در وسایلِ هنری بروز نمی‌کند، زیرا که هدفِ آن نیل به حقایقِ عمیقِ زندگی است. ممکن است یک اثرِ هنری به‌ظاهر انعکاسِ واقعیّتِ زندگی باشد، درحالی‌که جوهرِ درونی آن با واقعیّتِ زندگی ناسازگار بوده و آن را تحریف نماید. از طرفِ دیگر، انعکاس‌هایی از واقعیّت که به لحاظِ عینی به واقعیّت وفادارند، ممکن است "غالبا چنین جلوه کند که شباهت‌های خارجی را مورد غفلت قرارداده و تصویرِ رئالیستی جزئیات را کنار نهاده‌اند. لیکن اَشکالِ کارِ آفرینش یک هنرمند، و به همان ترتیب چگونگی استفادهٔ او از ایماژهای خود تنها در متنِ روشِ رئالیستی حائزِ اهمّیت است. رئالیسم از آن‌گونه وسائل و ایماژهای هنری استفاده می‌کند که بیش‌ترین تطابق را با ماهیّتِ این روند در هنر، و الزاماتِ روشِ آفرینشِ آن داراست.

تفاوتِ اساسی بین رئالیسم و همه روش‌های دیگر، نه تنها در گزینشِ پدیده‌هایی که تصوّر می‌شود می‌توانند موضوعِ هنر واقع شوند، بل‌که هم‌چنین در خصلتِ بیانِ هنری، آن‌ها منطقِ رشد و تکاملِ ایماژِ هنری، الگوی عمل در یک اثر و در شیوهٔ حلّ تضاد تجلّی می‌یابد. نفوذِ عمیقِ رئالیسم در زندگی و در انواع پدیده‌هایی که خود تصویرگرِ آن‌هاست، درصورتی‌که پی‌گیر و منسجم باشد، می‌تواند یک هنرمند را بهتر از هر روشِ آفرینشِ دیگری قادر سازد به‌این‌که از حقیقت تبعیّت کند و خویشتن را از چنگِ وَهم‌ها، فریب‌ها و تعصّب‌ها برهاند. **سرگذشتِ داستایووسکی** به‌عنوانِ یک نویسنده از این حیث بسیار روشن‌گر است. دقیقا همان واقع‌بینیِ سازش‌ناپذیرِ او، درکِ عمیقِ او از روان‌شناسیِ انسان، و تمسّکِ وفادارانهٔ او به روشِ رئالیستی بود که در آثارِ این هنرمندِ بزرگ غالب درآمد و سرانجام او را در برجسته‌ترین آثارش موفّق ساخت که خویشتن را از چنگالِ آن اندیشه‌های ارتجاعی که بخشِ اساسیِ فلسفهٔ زندگی او بودند، برهاند. لیکن حتّی هنرمندِ بزرگی هم که روزگاری گرفتارِ یک جهان‌بینیِ نادرست بوده است ممکن است به هنگامی‌که مشغولِ آفرینش است، در غالبِ موارد بتواند پا را از محدودهٔ اندیشه‌های نادرست فراتر گذارد. روشِ رئالیستی با فلسفهٔ نادرستِ زندگی به مقابله برمی‌خیزد، ولی همیشه نمی‌تواند که از این درگیری پیروز درآید.

اندکی پس‌از انقلابِ اکتبر، "جان رید" و "ه.ج.ولز" از اتّحادِ شوروی دیدن کردند. این دو نویسندهٔ بزرگ مجال یافتند که روسیهٔ انقلابی را در اوجِ عظمتِ آن ببینند. **رید** "ده روزی را که دنیا را تکان داد" را آغازی برای یک دورانِ نوینِ تاریخی و طلوعِ یک آیندهٔ شکوه‌مند می‌نگریست. **ولز** با آن‌که نویسنده‌ای بود که در خیال‌پروری بسیار توان‌مند بود و به جنگِ دنیاها و سفر به سیّاراتِ دیگر می‌اندیشید، از دریافتنِ شکوهِ تغییراتِ انقلابی آینده عاجز ماند و روسیه را تنها به صورتِ سایه‌ها دید. تاثّرِ عاطفیِ رید برای ولز نامفهوم بود. جهان‌بینیِ نادرستِ ولز در این موردِ خاصّ به‌صورتِ مانعِ عبورناپذیری برای انعکاسِ رئالیستیِ واقعیّت درآمد.

رئالیسمِ سوسیالیستی با جهان‌بینی مارکسیست-لنینیستی پیوندِ اُرگانیک دارد. جهان‌بینیِ سوسیالیستی هنرمند را با درکی از معنایِ درونی حوادثِ تاریخی، و شناختِ دورنمای تکاملِ آینده مجهّز می‌سازد. این جهان بینی، موضعِ ایدئولوژیکِ او را از دقّتِ روشنی برخوردار می‌سازد.

الکسی تولستوی می‌نویسد: "*من نمی‌توانم چشمان‌ام را به دنیا بگشایم قبل‌از آن‌که کلّ آگاهیِ من با اندیشهٔ آن دنیا اشباع شده باشد، دراین‌صورت است که دنیا در برابرِ من معنی‌دار و هدف‌مند جلوه می‌کند. من، یک نویسندهٔ شوروی، با اندیشهٔ تشکیلِ ساختمانِ دنیای نوینی درگیرم. این همان چیزی است که چشمان‌ام را می‌گشاید. من ایماژهای دنیا را می‌بینم، معنیِ آن‌ها را، و آن‌چه آن‌ها را به‌هم پیوند می‌دهد، رابطهٔ آن‌ها را با خودم و رابطهٔ خودم با آن‌ها را درمی‌یابم.*" *A. N. Tolstoy, Collected Works, in 9 Volumes, Vol. 3. P. 173 (in Russian)*

آن‌چه برای روشِ رئالیسمِ سوسیالیستی جنبهٔ اساسی دارد، اصلِ پژوهشِ پی‌گیرِ حقیقتِ زندگی، و تصویرِ مشخّصِ واقعیّت همراه با مضامینِ تاریخیِ آن است. هنرمندی که روشِ رئالیسمِ سوسیالیستی را به‌کار می‌گیرد، نمی‌تواند خود را به انعکاسِ انفعالیِ زندگی محدود سازد، او ناگزیر است که فعّالانه با زندگی بیامیزد، و به مردمِ خود در ساختنِ جامعهٔ نوین یاری رساند. هنرِ سوسیالیستی باید پرده‌ها را از سیمای دنیایِ فردا برگیرد، و بدین منظور وی باید زندگی را در جریانِ رشدِ انقلابیِ آن تصویر نماید.

گورکی بر آن بود که هنرمند باید **سه واقعیّت** -گذشته، حال و آینده- را درک کند و باید بتواند که حال را از سکّوی فردا نظاره کند. گورکی، این نیازِ هنرمند به درک و تصویرِ زندگی در جریانِ رشدِ انقلابیِ آن را اصلِ انقلابی عصرِ ما ارزیابی و تعریف می‌کرد. برای پاسخ‌گفتن به این هدف‌ها، روشِ رئالیسمِ سوسیالیستی از هنرمند، دانشِ عمیقی از زندگی معاصرانِ خود، و درک از آفرینشِ تاریخیِ توده ها طلب می‌کند.

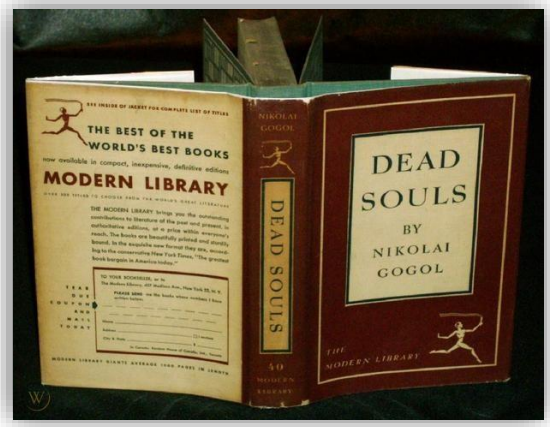
انعکاسِ حقیقی زندگی، دخالتِ فعّالِ در آن و تصویرِ زندگی در جریانِ رشدِ انقلابی آن، همهٔ وجوهی هستند که در هنرِ رئالیستی گذشته می‌یابیم. **موسورگسکی** (Moussorgsky) حقّ داشت بگوید *هنرمند نمی‌تواند سُرایندهٔ آینده نباشد زیرا که آینده در درونِ او زندگی می‌کند.* روشِ رئالیسمِ سوسیالیستی در سنّت‌های رئالیسمِ گذشته ریشه دارد و درعین‌حال آن سنّت‌ها را غنی‌تر ساخته و رشد می‌دهد تا پاسخ‌گوی واقعیّتِ سوسیالیستی زمانِ حاضر باشد. لیکن هنرِ رئالیسمِ سوسیالیستی نه تنها تجربهٔ هنرِ رئالیستیِ گذشته، بل‌که هم‌چنین سنتِ مترقّی سایرِ روندهای هنری را نیز در بر می‌گیرد.

یکی دیگر از وجوهِ اساسی روشِ رئالیسمِ سوسیالیستی، رمانتیسیسمِ انقلابی، به‌مثابهٔ یک اصلِ ویژهٔ هنری است؛ این اصلِ هنری خصیصه‌ای است که در مقیاسِ وسیع از هنرِ رمانتیسیسمِ انقلابی اخذ شده است. معهذا، رئالیسمِ سوسیالیستی با رئالیسمِ گذشته تفاوتِ اساسی دارد. رئالیسمِ سوسیالیستی، خصیصه‌ها و ویژگی‌های برخاسته از برخوردِ نوینِ هنر با جهانِ واقعی را در بردارد هیچ دلیلی برای قبولِ این نظر وجود ندارد که روشِ رئالیستِ سوسیالیستی را به دو بخش تقسیم کنیم، گرچه این برداشت، هواداران متعدّدی پیدا کرده است. اینان روشِ رئالیستِ سوسیالیستی را به یک جنبهٔ رئالیستی که از گذشته و سنتِ هنرِ گذشته گرفته شده، و یک جنبهٔ سوسیالیستی که از روحیهٔ نوآورِ جامعهٔ سوسیالیستی اخذ شده است تقسیم می‌کنند. گرهِ قضیّه در این‌است که درکِ رئالیستی دنیایِ واقعی در هنرِ سوسیالیستی با درکِ رئالیستی خاصّ گذشته تفاوتِ کیفی دارد. مفاهیمِ "سوسیالیستی" و "رئالیسم" را نمی‌توان مترادف یا جانشینِ "نوآوری" و "سنّت" تلقّی کرد.

اگرچه معنیِ آن‌ها این جنبه‌ها را نیز در بر می‌گیرد. نکتهٔ اساسی در این‌جا عبارت از این است که رئالیسم در هنرِ سوسیالیستی نمایندهٔ پدیدهٔ کاملا نوینی است؛ نوآوری است دقیقا به‌این علّت که سوسیالیستی است.

این جنبه‌های روشِ سوسیالیستی نه تنها به‌واسطهٔ علمای استه‌تیکِ شوروی، بل‌که به‌واسطهٔ ستایش‌گرانِ هنرِ شوروی در خارج نیز موردِ تاکید قرار گرفته‌اند. مثلا **رومن رولان** بر آن بود که ادامهٔ سنّتِ رئالیستی ادبیاتِ قرنِ نوزدهٔ روسیه در عالی‌ترین آثارِ نویسندگانِ شوروی، در درجهٔ اوّل در وسعتِ بینش و برداشتِ عینی نویسندگانِ جدیدی منعکس است که زندگی را بدونِ تحریف منعکس می‌کنند و مایل‌اند که "*هنرمند را مخفی کرده و موضوعِ هنرِ او را آشکار سازند*" (۱)، و در گسترهٔ وسیعِ تابلوهای آن‌ها که همهٔ لایه‌های زندگیِ انسان را تصویر می‌کنند. **رولان** چنین ادامه می‌دهد که: "*ادبیّاتِ جوانِ شوروی به این خصوصیات بنیادی ادبیّاتِ عظیمِ سراسرِ تاریخ روسیه حیاتِ تازه‌ای می‌بخشد نه تنها بدین علّت که موضوع مطالعهٔ آن چیزِ نوینی است -دنیای نوینی که در میانِ مبارزات زاده می‌شود-، بل‌که هم از این‌رو که خود با روحِ نوینی می‌تپد. روحِ جمعی، آمالِ توفان‌زایی که میلیون‌ها انسان را به‌سوی هدف‌های شکوه‌مند ساختمانِ سوسیالیسم می‌رانَد.*"

روشِ آفرینش در هنرِ سوسیالیستی از هنرمند، تعهّد و خوش‌بینیِ فعّال، و علاقهٔ سوزان به ساختمانِ زندگی نوین را طلب می‌کند، درحالی‌که هنر مکتبِ رئالیسمِ انتقادی پیش‌از همه هنرِ اعتراض است که مخالفِ جامعهٔ معاصر است و مخالفتِ آن نه متوجهٔ ضعف‌های منفرد یا خاصّ آن جامعه، بل‌که متوجهٔ اساس و بنیادِ آن، و متوجهٔ ماهیّتِ اساسیِ آن است. قدرتِ عاطفی هنرِ رئالیسمِ سوسیالیستی در برخوردِ خوش‌بینانه و مثبتِ آن با زندگی است، که برخوردِ هنرمند را با تصویرِ واقعیّتِ نوین شکل می‌بخشد و ارزیابیِ استه‌تیک و فلسفیِ او را از پدیده‌های ماخوذ از زندگی پیرامونِ خود تعیین می‌کند. قدرتِ عاطفی هنرِ رئالیسمِ انتقادی در نفیِ دنیای معاصر، و بیش‌از همه در محکوم ساختنِ ستمِ اجتماعی است. در نظامِ سرمایه‌داری نه تنها واقعیّتِ اجتماعی با هنر خصومت می‌ورزد، بل‌که هنرمند هم نمی‌تواند خود را با واقعیّتِ بورژوائی آشتی دهد.



در هنرِ رئالیسمِ سوسیالیستی شکاف بینِ ایده‌آل (آرمانی) و واقعی که وجهِ مشخّصهٔ هنرِ گذشته بود، از میان برمی‌خیزد. وفاداری به حقیقت در آفرینش‌های هنری غالبا هنرمندانِ گذشته را وامی‌داشت که پدیده‌های گوناگون را به‌عنوان تضادّهای مستقیمِ آن‌چه ایده‌آل است ترسیم کنند. کوشش به معرّفی شیوهٔ موجودِ زندگی به‌عنوانِ چیزی که با ایدآل تطبیق می‌کند، به انحراف از حقیقت، تحریف، و فقدانِ صمیمیّتِ هنری منتهی می‌شد. **این وضعِ ناگوار سرچشمهٔ وضعِ دردناکِ بسیاری از هنرمندانِ گذشته بود. نمونهٔ بارزِ این مورد آثارِ گوگول است:**

بخشِ اوّل ارواحِ مُردهٔ (Dead Souls) او، هم از حیثِ فلسفی و هم از حیثِ هنری با بخشِ دوّمِ آن تفاوت دارد. در بخشِ اوّل، نویسنده یک تصویرِ عمیقا حقیقی از دنیای معاصرِ ملّاکان و کارمندانِ دولت ارائه می‌کند و یک شخصیّتِ مثبت درآن یافت نمی‌شود. در**بخشِ دوّم**، آن‌جا که گوگول خودرا موظّف می‌سازد ملّاکان‌را شخصیّت‌های مثبت ترسیم کند، ما شاهدِ انحراف از حقیقتِ‌اجتماعی وتاریخی هستیم و لحنِ مجموعهٔ کلام کاذب است.

انقلابِ سوسیالیستی، آن معمّای تراژیک را که رودرروی هنرمندانِ گذشته قرار داشت به‌پایان بُرد، زیرا که تضادّ آشتی‌ناپذیرِ حیاتِ ایده‌آل و حیاتِ واقعی را بزُدود. هنرمندِ رئالیستِ سوسیالیست از آرمان‌هائی الهام می‌گیرد که در اصل در همان دنیایی که محلّ زندگیِ انسان است قابلِ وصول است و رشدِ واقعی جامعهٔ سوسیالیستی، وصول به آن‌ها را امکان‌پذیر می‌سازد. این نکته روشن می‌کند که چرا هنرمند در این متن، زیبائیِ زندگی را به همان‌گونه تصویر می‌کند که حقیقت آن‌را تصویر می‌کند یا به‌عبارتِ دیگر، هنرمند با تاییدِ ایده‌آل، به‌طورِ طبیعی و آزادانه حقیقتِ زندگی را بیان می‌کند.

در جامعهٔ سوسیالیستی طرزِ برخوردِ هنر با زندگی تغییر می‌پذیرد. واقعیّتِ سوسیالیستی در رشدِ انقلابی خود، به‌مثابهٔ کامل‌ترین تجلّیِ زیبایی، موردِ تایید قرار می‌گیرد. یکی از اصولِ اساسی آفرینش در هنرِ رئالیسمِ سوسیالیستی، تمرکز بر روی زحمت‌کشان است که انقلاب را مستمرّا به‌پیش می‌برند و برای ساختمانِ نظمِ نوینِ اجتماعی به مثابهٔ هدفِ برتر مبارزه می‌کنند. این سخن البتّه بدین معنی نیست که هر اثرِ هنری باید تغییرِ انقلابی را در جلوه‌های بلافصلِ آن تصویر نماید. طیفِ موضوعات و اندیشه‌هایی که قابلِ عرضه در هنرند، درست مانندِ خودِ زندگی پایان‌ناپذیر است. هنرِ سوسیالیستی آثارِ متنوّعی را در سطوحِ مختلف در بر می‌گیرد: اشعارِ کوتاهِ تغزّلی، تراژدی و کمدی، سمفونی‌های سنگین و ترانه‌های سبُک. اگر این اندرزِ ولتر را که همهٔ سبک‌ها به‌جز سبک‌های مَلال‌آور خوبند با اندک تغییری بکار گیریم، می‌توانیم بگوئیم که همهٔ موضوعات ارزنده‌اند و تصویرِ هر پدیده ای موجّه است، به‌شرطِ آن‌که تصویرِ آن‌ها خصوصیّاتِ انسانِ نوین، آن‌چنان‌که هست تجلّی یابد و زندگیِ مردم دقیقا منعکس گردد.

هنرِ رئالیسمِ سوسیالیستی در وهلهٔ نخست واقعه‌نگارِ تکاملِ فشُردهٔ تاریخی، زندگی و تلاش و مبارزهٔ توده‌های انقلابی است، و در حقیقت، زندگی‌نامهٔ هنریِ مردم است. روشِ رئالیسمِ سوسیالیستی برای نخستین‌بار در تاریخِ هنر این امکان را پدید آورد که مردم به‌عنوانِ نیرویی که نه تنها ویران‌گر است، بل‌که می‌تواند آفریننده هم باشد، یعنی به‌عنوان اهرمِ اصلی ترقّیِ اجتماعی مطرح شوند.

در پرتوِ همهٔ این‌ها، روشِ رئالیستِ سوسیالیستی یک راهِ حلّ‌رضایت‌بخش را برای این مسئله که بهترین راهِ تصویرِ کار چیست، امکان‌پذیر می‌سازد. در هنرِ رئالیسمِ انتقادی، کار به‌عنوانِ نیروئی مطرح می‌شود که خصمِ انسان و علائق و هدف‌های او، و دشمنِ وصلِ او به زیبایی است. هنرِ شوروی، کار را به‌مثابهٔ عرصهٔ اصلی فعّالیتِ انسان، به‌مثابهٔ نیروئی که توانِ آفرینشِ انسان را متجلّی می‌سازد، به‌مثابهٔ عاملی که تاثیرِ تعیین‌کننده‌ای بر منشِ (کاراکتر) انسان باقی می‌گذارد، معرفی می‌کند. هنرِ شوروی نقشِ کار را به‌عنوانِ عاملی خلّاق و تعالی‌بخش موردِ ستایش قرار می‌دهد. این هنر، کار را به‌عنوانِ جلوهٔ کاملِ زیبایی در زندگی می‌شُمارد. **گورکی** دقیقا همین اندیشه را در نظر داشت وقتی می‌گفت که ماهیّتِ روشِ رئالیسمِ سوسیالیستی را می‌توان از این کلماتِ **انگلس** استنتاج کرد که هستی عمل است.

علمای استه‌تیکِ رویزیونیست از تفاوتِ کیفیِ موجود بین رئالیسمِ انتقادی و رئالیسمِ سوسیالیستی غفلت ورزیده و ابراز می‌دارند که وظیفهٔ اصلیِ رئالیست‌ها در همهٔ شرایط این‌است که شیوهٔ موجودِ زندگی را افشاء کرده و به انتقاد گذارند. در این اندیشه یکی از شایع‌ترین و عامّ‌ترین تعابیرِ گمراه‌کننده از وظایفِ هنرمند بیان شده است: ادبیّات همیشه به لحاظِ ماهیّتِ خود انتقادگر بوده و همیشه نیز چنین خواهد بود؛ هنرمند موظّف است لکّه‌هایی را که جامعهٔ نوین را "می‌آلایند" افشاء کند؛ در هنر بدبینی همواره از خوش‌بینی که البتّه همیشه "رسمی و سفارشی" است، مهمّ‌تر است... و قس علیهذا.

چنین اندیشه‌هایی شدیداً ضدّ تاریخی هستند. این‌گونه مولّفان از پذیرفتنِ این نکته اکراه دارند که رئالیسمِ ناب یا رئالیسمِ برای خود، وجود ندارد، و اینان به‌طورِ اتوماتیک، جنبه‌هایی از هنرِ گذشته را به هنرِ جامعهٔ سوسیالیستی انتقال می‌دهند. هنرِ سوسیالیستی هرگز به انتقاد از نقائص پُشت نکرده است، لیکن قدرتِ عاطفی آن همواره در جهتِ حمایت و ستایش از زندگیِ نوین، آرمان‌های سوسیالیستی و اخلاقِ کمونیستی بوده و خواهد بود. روش رئالیسمِ سوسیالیستی خواهانِ آن‌است که تمامِ طیفِ عاطفی انسان، -اعمّ از شادی یا غم- تصویر گردد، امّا هنرِ سوسیالیستی همیشه خوش‌بین و پُر از شورِ زندگی بوده و خواهد بود. زیرا خودِ جامعهٔ سوسیالیستی از ایمانی فناناپذیر به زندگی و آیندهٔ آن اشباع شده است.

علمای استه‌تیکِ مارکسیستی در تبیینِ نقشِ برجستهٔ این آرمانِ مثبت در هنرِ رئالیسمِ سوسیالیستی، نه تنها به صحّت، بل‌که به ناگزیربودنِ اصلِ انتقاد اشاره می‌کنند. لیکن، این اصل در هنرِ سوسیالیستی از کیفیّتی اساسا متفاوت برخوردار است، و عاملی است در درجهٔ دوّمِ اهمّیت که به پرورشِ ارزش‌های مثبتِ انسان در زندگی یاری می‌رساند.

نوع جدیدِ رابطه بینِ هنر و واقعیّت در عصرِ سوسیالیسم، وجوهِ کیفیّتا نوینی را در روشِ رئالیستی به وجود می‌آورد. لیکن نادرست خواهد بود که از این وجوه، یک حکمِ جَزمی (Dogma) یا یک قاعدهٔ (Canon) استه‌تیکِ تزلزل‌ناپذیر بسازیم. هنرِ رئالیسمِ سوسیالیستی را نمی‌توان مطابقِ سفارش درست کرد. رئالیسمِ سوسیالیستی در وهلهٔ نخست حاوی فعّالیتِ پُربارِ آفرینش است و درکِ صحیح آن را می‌توان از بهترین آثارِ هنرمندانی کسب کرد که طیفِ گستردهٔ اشکال و انواعِ هنری موجود در هنرِ سوسیالیستی را به‌کار می‌گیرند. رئالیسمِ سوسیالیستی در برگیرندهٔ کتاب‌ها، نمایشنامه‌ها، فیلم‌ها، عکس‌ها، مجسّمه‌ها، اُپراها و سمفونی‌هایی است که انسان ها و فضای روحیِ حاکم بر حوادثِ عظیمِ انقلابی را که چنین گنجینهٔ بزرگی به هنر و فرهنگِ جهانی ارمغان کرده‌اند، جاودانه می‌سازند.

مخالفانِ رئالیسمِ سوسیالیستی، نقطه‌ضعفِ آن را در تمایل فرضیِ آن به یگانه‌ساختنِ آفرینشِ هنری، خفه‌ساختنِ فردیّتِ هنری و پدیدآوردنِ یک‌نواختی می‌دانند. بهترین رویهٔ این اتّهام را در آثارِ مشخّصِ (کُنکرت) هنری می‌توان یافت. برای ما کافی است که مثلا آثار نمایندگانِ برجستهٔ رئالیسمِ سوسیالیستی در ادبیّاتِ شوروی، نظیرِ الکسی تولستوی و فادیف، شولوخوف و فِدین، اِهرنبرگ (Ehrenburg) و گلادکوف (Gladkov)تواردوفسکی (Tvardovsky) ، سیمونوف، مارتینوف و بسیاری دیگر را مقایسه کنیم تا دریابیم که این هنرمندان از حیثِ فردیّت بی‌همتا، و در سبکِ‌آفرینش خاصّ خود تا چه اندازه با یک‌دیگر تفاوت دارند.

سبک، نوع (ژانر) و گاه حتّی موضوعاتِ **گذر از رنج‌ها** (Ordeal) (الکسی تولستوی)، **جادّه** (ا.فادیف)، **زمینِ نوآباد** (م.شولوخوف)، **توفان** (The Storm) (ی.اِهرِنبرگ) و **سیمان** (Cement) (ف.گلادکوف) چه وجهِ مشترکی با هم دارند؟ **وضعیّتِ مشابهی هم در سایرِ حوزه‌های هنرِ شوروی حاکم است:**

ما استلانیسلاوسکیِ کبیر را داریم و در کنارِ او روویچ دانچنکو، میرهولد و تایروف (Tairov) ، کاچالوف (Kackalov) و استوژف (Ostuzhev) را **در کارِ تئاتر** داریم؛ گراسیموف و یوهانسون(Iohanson) ، ساریان (Saryan) و کورین(Korin) ، یوئون (Yuon) و پلاستوف(Plastov) ، کوننکوف و موخنیا را **در دنیای هنرهای زیبا** داریم؛ پروکوفیف(Prokofiev) ، آسافی(Asafiev) ، شوستاکویچ، کابالوسکی (Kabalevsky)و خرنیکوف (Khrennikov) و خاچاطوریان را **در موسیقی** داریم: این شخصیّت‌ها کهکشانِ بزرگی از هنرمندانی را تشکیل می‌دهند که همه از قریحه‌ای درخشان برخوردارند و لیکن هر کدام، با دیگران کاملا متفاوت است.

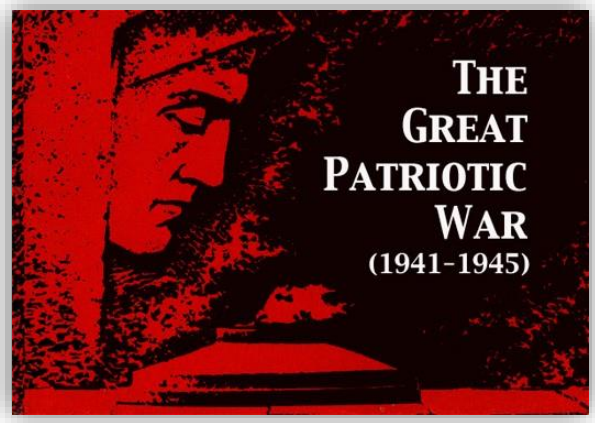
این تنوّع حتّی در آثار نسلِ جوان هنرمندانِ شوروی هم محسوس است. مثلا" غنای بی‌همتای فردیّتیِ خلّاق در آثارِ هنرمندانِ زیر موج می زند؛ آیتماتوف (Aitmatov) ، بایکوف (Bykov)، و زالیگین (Zalygin) **در نثرنویسی**؛ نارووچاتوف (Narovchatov) ، لوکونین (Lukonin)، و وزنِسنسکی (Voznesensky) و یوتوشنکو (Yevtushenko) **در شعر**؛ یفریموف (Yefremov)، اِفروس (Efros) ، لیوبیموف (Lyubimov) **در تئاتر**؛ و چوخرای (Chukhrai) ، خوتسیف (Khutsiev)و کولیدژانوف (Kulidzhanov) **در سینما**.

هر کدام از این هنرمندان، بینشِ خاصّ خود را نسبت به جهان، علائقِ هنری خاصّ خود، زبان و سبکِ خاصّ خود، و شیوهٔ بیانِ خاصّ خود را دارند؛ با این حال در اصول، مشترک و در روشِ هنریِ مشترک سهیم‌اند. اینان درعینِ این‌که در کردارِ هنری خویش فردیّت‌های خود را حفظ می‌کنند، وقتی سخن از هدفِ هنرشان در میان است، نظرِ مشابهی دارند. استقبالی که از همهٔ این هنرمندانِ بسیار متفاوت به‌عمل می‌آید نشان می‌دهد که هنرِ رئالیسمِ سوسیالیستی، نه تنها به‌واسطهٔ انعکاسِ حقیقی و عمیقا هنریِ خود از زندگی، بل‌که هم‌چنین به‌واسط تنوّعِ خویش، لذّاتِ هنریِ عظیمی به بشریّت می‌بخشد.

رئالیسمِ سوسیالیستی یک روشِ آفرینش است و نه یک سبکِ هنری متّحدالشکلی که حاوی مجموعهٔ ثابتی از وسائلِ وصف و بیانِ الزامی برای همهٔ هنرمندان باشد. رئالیسمِ سوسیالیستی یک حُکمِ جَزمیِ مُرده نیست، بل‌که روشِ زنده و بالنده‌ای برای آفرینشِ هنری است. پیش‌رفتِ این روش به‌سوی کمال، با رشدِ خودِ جامعه، با آن تغییراتِ دوران‌سازی که مردم در جامعه ایجاد می‌کنند، پیوندِ اُرگانیک دارد. درعینِ‌حال، روشِ رئالیسمِ سوسیالیستی نه تنها آفرینشِ هنری را الهام می‌بخشد، بل‌که خود نیز از رهگذرِ تجربهٔ هنر غنی‌تر می‌شود.

از همهٔ این لحاظ، **بحثِ تئوریکی** که هدفِ آن مشخّص‌کردن و تعریفِ جنبه‌های گوناگونِ روشِ آفرینش در هنرِ سوسیالیستی باشد، می‌تواند بسیار آموزنده باشد. در سال‌های اخیر برخی از مقالاتِ ادبیِ چاپ‌شده طالبِ تعریفِ دقیق‌تری برای مفاهیم: "هنرِ شوروی"، "هنرِ سوسیالیستی"، و "هنرِ رئالیسمِ سوسیالیستی" بوده‌اند. در این چارچوب، مفهومِ هنرِ سوسیالیستی از مفهومِ رئالیسمِ سوسیالیستی وسیع‌تر است، زیرا شاملِ بعضی پدیده‌های هنری نیز هست که ضمن دارا بودنِ مضامینِ سوسیالیستی نه در ادراکِ رئالیستیِ واقعیّت، بل‌که در ادراکِ رمانتیکِ واقعیّت ریشه دارند. این سخن بدین معنی است که هنرِ سوسیالیستی می‌تواند شاملِ روندهایی باشد که ولو در ریشه‌های فلسفی اشتراک دارند، از روش‌های متفاوتی، هم‌چون رئالیسمِ سوسیالیستی و رمانتیسیسمِ سوسیالیستی، بهره می‌گیرند.

دلایلی بر این سخن وجود دارد که همهٔ اندیشه‌ها و تکنیک‌های هنری متنوّعِ موجود در ادبیّات و هنرِ دو سالِ اوّلِ پس‌از انقلاب را نمی‌توان در مفهومِ رئالیسمِ سوسیالیستی جا داد. در جمهوری شوروی سال‌های بیست (۱۹۲۰-۲۹) هنرمندانی بودند که هدفِ سوسیالیستی را با تمامِ قلب ادراک می‌کردند، ولی پشتیبانی آنان از انقلاب بیش‌از آن‌که جنبهٔ عقلی داشته باشد، جنبهٔ عاطفی داشت. آثارِ آنان آکنده از اندیشه‌های دموکراتیک و کنجکاوی‌های انسان‌گرایانه بود و آنان پیش‌رفتِ معیّنی را در جهتِ رئالیسمِ سوسیالیستی سبب شدند. لیکن قبولِ این نظر ممکن نیست که در جامعهٔ سوسیالیستیِ پیش‌رفته، هنری می‌تواند وجود داشته باشد که از حیثِ محتوا و اندیشه‌ها سوسیالیستی باشد، ولی از حیثِ روش، رئالیستی نباشد. هنرمندی که پی‌گیرانه از جهان‌بینیِ سوسیالیستی عزیمت می‌کند، آرمان‌های استه‌تیکِ خود را از دنیای پیرامونِ خود خوشه‌چینی می‌کند و بینِ آن‌ها و واقعیّت رابطهٔ متقابل برقرار می‌سازد، ضرورتا روشِ رئالیستی خواهد داشت.



تنوّعِ سبک‌ها و ژانرهای هنری در هنرِ شوروی نه بر تنوّعِ روش‌های آفرینش، بل‌که به‌عکس بر وجودِ اصولِ غنی استه‌تیک که در طبیعتِ رئالیسمِ سوسیالیستی ریشه دارند، شهادت می‌دهد. در حقیقت، هنرِ سوسیالیستی، در دههٔ گذشته از رهگذرِ تعدادی آثارِ قابلِ توجهٔ هنری در اتّحادِ شوروی و سایرِ کشورهای سوسیالیستی، و نیز به‌واسطهٔ چندی از آثار مترقّی هنرمندانِ کشورهای سرمایه‌داری غنای بیش‌تری کسب کرده است. کافی است به نمونه‌هایی از آثار نویسندگانِ شوروی نظیرِ اثرِ سه‌جلدیِ سیمونوف دربارهٔ **جنگِ کبیرِ میهنی** (۱۹۴۵ - ۱۹۴۱) و داستان‌های آیتماتوف؛ **الوداع، گل‌ساری** (Aitmatov, Farewell, Gyulsary) و **کشتیِ سفید** (Aitmatov, The White Steamer) اشاره کنیم تا کاملا روشن شود که تلاش‌های هنریِ معاصر، هم از حیثِ سبک و هم از حیثِ نوع (ژانر)، محتوای مشخّصِ نوینی را که از لحاظِ تاریخی اهمّیت دارد، وارد اصولِ آفرینشِ رئالیسمِ سوسیالیستی می‌سازند، و مهم‌تر از آن‌ها این‌که هنرمندانِ شوروی، با تکیه بر این اصول به درکِ عمیق‌تری از تکاملِ تاریخی عصرِ حاضر رسیده‌اند.

این‌که **آیتماتوف** در داستانِ **کشتیِ سفید**، خود از اصولِ ترکیبِ هنریِ متفاوت با اصولِ ترکیبِ هنریِ نهفته در اثرِ سه‌جلدی سیمونوف بهره می‌جوید، سبب نمی‌شود که آن دو نویسنده را به روندها و روش های هنریِ متفاوتی مربوط بدانیم. آثارِ هنرمندانِ گوناگون خبر از تمایلِ آنان به افزارِ بیانیِ گوناگونی می‌دهد. در ادراک و تصویرِ هنرمند از زندگی، بعضی‌ها به عناصرِ شعری و بعضی دیگر به عناصرِ نثری (یا عناصرِ رمانتیک، اگر از امکانِ دیگری هم نام ببریم) اولویت می‌بخشند. و گروهِ دیگری نیز وجود دارند که به پدیده‌های خاصّی از زندگی توجه دارند، لیکن هیچ‌کدام از این‌ها دلیل بر محدودیّتِ رئالیسمِ سوسیالیستی نیست، بل‌که حاکی از وسعتِ فوق‌العادهٔ مَجال‌های اجتماعی و استه‌تیک است که روشِ رئالیسمِ سوسیالیستی برای هنرمند فراهم آورده است.

پی‌نوشت‌ها:

۱ - درحالِ‌حاضر حتّی در بعضی از آثارِ مارکسیستی چنین ابرازنظر می‌شود که خودِ هنرمند بخشِ بزرگ‌تری از محتوای یک اثرِ هنری را تشکیل می‌دهد تا موضوعی که او تصویر می‌کند. تا جایی که به تعبیرِ تئوریکِ هنر مربوط می شود، طرحِ این سئوال که کدام‌یک به دنیای موردِ تصویرِ هنرمند، یا هنرمندی که آن دنیا را ترسیم می کند- جالب‌تر و مهمّ‌تر است بی معناست، در واقع در این‌جا نفسِ انتخاب بی‌مورد است. دستِ کم گرفتنِ اهمّیتِ هر کدام مترادف با پُشت‌کردن به رئالیسم است. امّا یک نکته تردیدناپذیر است: توانایی روحیِ هنرمند از لحاظِ استه‌تیک تا آن‌جا برای هنرِ رئالیستی اهمّیت دارد که او را قادر سازد ماهیّتِ دنیایی را که در آن زندگی می‌کنیم، بیان کند. بحث بر سر روابطِ متقابل بین عناصرِ "باز" و "بسته" در هنرِ معاصر یک نکتهٔ اساسی را آشکار می سازد: هنرمند غالبا در جریانِ حوادثی که در یک اثرِ هنری اتّفاق می‌افتند، به طورِ مستقیم درگیر می‌شود و همیشه خود را "مخفی" نمی‌کند. این امر به‌هیچ‌وجه با سننِ هنرِ رئالیست ناسازگار نیست، زیرا هر چه استعدادِ خلّاقیّتِ هنرمند غنی‌تر باشد، وی به همان اندازه بیش‌تر کوشش خواهد کرد که تصویرِ علنی‌تری از دنیا را پیشِ روی ما بگُستراند، ولو این‌که خودِ او همان تصویر را تا حدّی ذهنی‌گرایانه تلقّی کند. (**مولّف**)

.....

تصحیح و پوزش:

در مطلب *نقد و بررسی "حماسهٔ داد" اثر جوانشیر- به قلم م.مزدا* که در شمارهٔ پیشین ارژنگ (۲۹) - ص۱۶۳ به چاپ رسید، متنِ پانوشتِ شمارهٔ ۱ در ارتباط با فصلِ دوّم کتاب(فردوسی مولّفِ شاهنامه) به شرح زیر از قلم افتاده بود:

۱- بنگرید به گفتارِ پروفسور محمّد نوری عثمان در "*جشن‌نامهٔ محمّدپروین گنابادی*" تحت عنوان "*خدای‌نامه‌ها و شاهنامه‌های مآخذِ فردوسی*"، صص ۳۲۲-۲۸۷ از انتشارات توس.

بازگشت به فهرست

IMF، منفورترین سه حرفِ اختصاری دنیا

دربارهٔ صندوقِ بین المللیِ پول (IMF)

Renaud LAMBERT/ برگردان: شهباز نخعی اشتر

تصویر تظاهرات مردم آرژانتین علیه صندوق بین‌المللی پول در سال ۲۰۱۸

در طول سال‌ها، این نهاد تحوّل یافت و به صورت دژِ جزم‌گرایی لیبرال نو درآمد. اصلاحاتی که این نهاد دربرابر کمک های خود طلب می کند – خصوصی سازی، مقررات زدایی، ریاضت اقتصادی و...- به شکلی گسترده شرایط زندگی مردمان بسیاری را تعیین می کند. آیا این مردم می توانند به خدمات درمانی دسترسی داشته، به مدرسه بروند و غذا داشته باشند؟ این پرسشی است که ما برای پی بردن به پاسخ آن به داخل یکی از منفورترین نهادهای دنیا وارد شدیم

پرده‌ای اسرارآمیز گردِ «صندوقِ بین المللیِ پول» Internatinal Monetary Fund (IMF) کشیده شده و این نهاد مقرراتِ شناوری دارد که به نظر می آید برحسب انگیزه‌های سیاسی تغییر می‌یابد. این انگیزه ها، تجویز ریاضت شدید اقتصادی برای برخی و سخاوتمندی بی حد و مرز برای بعضی دیگر است. کنکاشی در قلب یک نهاد جهانی.

***

درِ آسانسور باز می شود. دو زن جوان در حال گفتگو به یک زبان اسلاو خارج می شوند. نوشته روی سینه شان نشان می دهد که اهل بلغارستان و اقتصاددان هستند. مسئول ارتباطات همراه ما که فلسطینی است، ما را به تاریخ دان سازمان که میزبانمان است معرفی نموده و سپس ما را به سوی دفتر مسئول بخش هدایت می کند. این فرد یک اقتصاددان اهل ترکیه است. ما در طول دیدار با اقتصاددان هایی اهل هلند، فرانسه و نیز ژاپن دیدار کردیم که این یکی از ما خواست دربرابر علامت سازمان از او عکس بگیریم. شغل او هم مانند قبلی ها بود (۱).

برای رسیدن به این بهشت اقتصاددان‌های بین المللی، در پایتخت آمریکا، درحالی که یک بالگرد را دنبال می کردیم راه رفته بودیم. غرش آن برای بیشتر رهگذران غیرمحسوس بود زیرا ظاهرا به این صدا عادت داشتند. پس از گذر از چمن محوطه یادبود لینکلن، محل فرود در محوطه کاخ سفید قرار داشت. تقریبا یک کیلومتر از راهی که درپیش داشتیم باقی مانده بود. فاصله ای که طی آن از برابر وزارت خزانه داری، سازمان کشورهای آمریکایی(OAS) ، بانک مرکزی، وزارت امور خارجه، بانک جهانی و نیز موزه قربانیان کمونیسم عبور می کردیم. مقصد ما در قلب این عصاره قدرت قرارداشت که ساختمانی مستحکم بود که خطوط آن یادآور دورانی بود که خشونت حکمفرما بود. به مقر «صندوق بین المللی پول» (IMF) رسیده بودیم.

این صندوق که در پایان جنگ جهانی دوم، همزمان با بانک جهانی برای اجتناب از بروز عدم تعادل های اقتصادی ای که به درگیری های دیگر منجر شود ایجاد شد، هدفی دوگانه داشت: هماهنگ کردن سیاست های پولی در چهارچوب بازسازی، و کمک به پایتخت هایی که بر اثر کمبود ناگهانی نیاز به ارزهای خارجی داشتند و ایجاد صندوق مشترکی که اعضاء پول آن را تأمین می کردند.

با این حال، در طول سال ها، این نهاد تحول یافت و به صورت دژ جزم گرایی لیبرال نو درآمد. اصلاحاتی که این نهاد دربرابر کمک های خود طلب می کند – خصوصی سازی، مقررات زدایی، ریاضت اقتصادی و...- به شکلی گسترده شرایط زندگی مردمان بسیاری را تعیین می کند. آیا این مردم می توانند به خدمات درمانی دسترسی داشته، به مدرسه بروند و غذا داشته باشند؟ این پرسشی است که ما برای پی بردن به پاسخ آن به داخل یکی از منفورترین نهادهای دنیا وارد شدیم.

آیا به همین دلیل است که «صندوق بین المللی پول» (IMF) پذیرایی ویژه برای روزنامه نگاران ترتیب می دهد ؟ در اینجا تصریح می شود که تلاش هایش برای «شفافیت» و «باز بودن» است و درعین حال تذکر داده می شود که همه گفتگوها غیررسمی است و نقل قول های استفاده شده باید تأیید یا حتی بازنویسی شود. دیدارها با حضور یک مسئول ارتباطات انجام می شود که همه گفتگوها را ثبت می کند. نگاه یکی از مخاطبان ما که مرتب به بلندگویی که آشکارا روی میز گذاشته شده، این پرسش را پیش می آورد که آیا وجود این دستگاه برای جلب نگاه های روزنامه نگار است یا کارمند «صندوق» ؟ نتیجه تحقیقات ما نشان می دهد که روحیه سنگ قلاب کردن براین نهاد متشخص حاکم نیست. لارا مرلینگ، پژوهشگر مرکز سیاست توسعه جهانی، که یک اندیشکده پیشرو در دانشگاه بوستن است با ریشخند می گوید: «در صندوق بین المللی پول (IMF)منطق حرفه ای حاکم است» و «با دور شدن از خط رسمی نمی توان در سلسله مراتب بالارفت». برمبنای گفتگوهای ما، در اغلب مواقع، برای بیشتر کارکنان چشم اندازهای زیبایی ترسیم می شود.

«صندوق» از ۲۴۰۰ حقوق بگیر خود مراقبت می کند. حقوق اقتصاددان ها بین ۱۰۰ تا ۲۰۰ هزار دلار در سال (۹۶ تا ۱۹۵ هزار یورو) در نوسان و حقوق روسای بخش ها بین ۳۲۰ تا ۴۰۰ هزار دلار است. کمترین حقوقی که پرداخت می شود برای یک دستیار منشی است که بین ۴۲ تا ۶۳ هزار دلار است. مزایای اجتماعی، بازنشستگی، دورکاری، مرخصی طولانی مدت یا در اختیار اندیشکده ها قرار گرفتن، سخاوتمندانه این حقوق های غالبا خالص و بدون کسر مالیات را تکمیل می کند چون کارکنان غیرآمریکایی مالیات بر درآمد نمی پردازند.

کارکنان این نهاد، که اهل ۱۶۰ کشور از میان ۱۹۰ کشور دنیا عضو آن هستند، در بهترین دانشگاه ها (پلی تکنیک، مدرسه ملی اداری -ENA– در مورد گروه فرانسه زبان)، همه به یک زبان سخن می گویند. طبعا این زبان به انگلیسی شباهت دارد و زبانی با گویش بازارها است. اما این زبان انگلیسی خاصی است که عباراتش مانند اقتصاد کلاسیک نو برپایه تصور جامعه ساخته می شود: بنابراین، مسئله «جانبداری»، «بهترین عملکردها» و « تاثیرات جانبی» در آن مطرح است. همچنین، این زبانی پر از واژه های تقطیع یا کوتاه شده به صورت مخفف حرف اول کلمات است که دیوارهایی نامریی بین دژ IMF و بقیه دنیا تشکیل می دهد. دیدار کننده ناگزیر از رمزگشایی از عباراتی مانند «La MD a evoque l’IV sur les CFM/MPM avec les CSO»است که معنی آن این است که «مدیرکل موضع جدید نهاد درباره کنترل سرمایه ها و اقدامات فوق محتاطانه با سازمان های غیردولتی را مطرح کرد». ترجمه گوگل نمی تواند کمکی در این مورد بکند.

در سال ۲۰۰۷، جیمز ریموند وریلند، پژوهشگر آمریکایی کتاب خود درمورد قدرت نهادهای مالی بین المللی را این طور آغاز کرد: « IMFدر جهان سوم بخوبی شناخته شده است (...) ولی شهروندان کشورهای توسعه یافته آشنایی کمتری با آن دارند (۲)». در آن زمان، IMF بحران موجودیتی ای را از سر می گذراند و تلخی دارویی که تجویز می کرد، بیشتر کشورها را به روگردانی از آن وامی داشت. در آن سال، یک تبلیغ برای کریستینا فرناندز دو کیرشنر ، نامزد ریاست جمهور آرژانتین وعده می داد «دنیایی بسازد که کودکان شما و فرزندان آنها به سرنوشتی که IMF رقم می زند دچار نشوند.»

باید صحبت شود!

در این شرایط، وام های اعطایی «صندوق» به پایتخت هایی که دچار مشکل مالی هستند – که دلیل اصلی وجود آن است- از ۱۱۰ میلیارد دلار به کمتر از ۱۸ میلیارد دلار در فاصله سال های ۲۰۰۳ تا ۲۰۰۷ کاهش یافته است. مارک ویزبروت، اقتصاددان که از دیرباز از نقش IMF در رشد نابرابری ها انتقاد می کند (۳) با خشنودی می گوید که این نهاد دیگر «چیزی جز سایه خودش نیست» از زمان انتصاب دومینیک استراوس کان، سوسیالیست فرانسوی به سمت مدیر اجرایی این نهاد در ۲۸ سپتامبر ۲۰۰۷، او مأموریت یافت از تعداد کارمندان آن بکاهد... این امر چندماه پیش از شروع بحران مالی سال ۲۰۰۷- ۲۰۰۸ بود. یکی از کارمندان آن با شرط ناشناس ماندن – که تنها مورد در طول تحقیقات ما نیست- می گوید: «این دوران مسخره ای بود. ارقام سنگینی برای ترک کار به افراد پرداخت شد. گاه کسانی که کنار گذاشته شدند، تقریبا بلافاصله بکار بازگردانده شدند». با تسری بحران به اروپا، توفانی که از وال استریت برخاسته بود، اسپانیا، ایرلند، پرتغال و

البته یونان را بی ثبات کرد. نه تنها IMF به جلوی صحنه بازگشت، بلکه این کار را در کشورهای پیشرفته کرد و به تدریج که بحران عمیق تر شد، نام آن نیز مانند کشورهای جنوب برای همه آشنا شد. این امر درحدی بود که ۱۵ سال پس از گفته وریلند، ۳ حرف IMF در سراسر دنیا تصویری واحد ایجاد می کرد. تصویری معادل بابا نوئل اما در حوزه مالی. پایتخت های قاره اروپا نقاشی های دیواری ای را به خود دیدند که از دیرباز در کشورهای جهان سوم دیده می شد. مانند آنچه که در سال ۲۰۱۱ هنگام رسیدن «صندوق» به پرتغال دیده شد. دیوار نوشته ای که IMF را به عنوان مخفف کلمات «گرسنگی، بدبختی و بیعدالتی (Faim, Misere, Injustices)» معرفی می کرد.

در زمان گفتگوهای از جمله غیررسمی ما در این نهاد، گفته می شد «مردم تصویر بدی از ما در ذهن دارند که غالبا خیلی غیرمنصفانه است». در اینجا ترجیح داده می شود اصول متعالی عنوان شده در کنفرانس برتون وودز، که در سال ۱۹۴۴ موجب تأسیس IMF شد یادآوری شود. این اصول هماهنگی، کمک متقابل و دوجانبه است. نزدیک به ۸۰ سال بعد، همان قطب نما هادی صندوق بین المللی پول است. اصولی که به دو وجه بازرسی و کمک تقلیل یافته است.

آقای کریستف روزنبرگ، اقتصاددان آلمانی، که اکنون معاون بخش ارتباطات است می گوید: «ماده ۴ اساسنامه IMF پیش‌بینی می کند که همه کشورهای عضو یک بار در سال از جانب آن مأموریت یابند درباره وضعیت اقتصادی خود در چهارچوب بررسی های متداول صحبت کنند». در بیشتر موارد، گروه های ما مستقیما توسط وزیران دارایی و نیز روسای بانک های مرکزی پذیرفته می شوند». سندی که در پایان این گفتگوها منتشر می شود، تجزیه و تحلیلی از وضعیت کشور و نیز پیشنهادهای IMF است. سند مربوط به فرانسه، که در ۲۶ ژانویه ۲۰۲۲ منتشر شد شامل ۸۳ صفحه بود که در آن از کشور خواسته شده بود برنامه اصلاح بازنشستگی رییس جمهوری امانوئل ماکرون، با وجود «مخالفت های عمومی» با آن، به اجرا گذارده شود تا موجب استحکام بودجه چندین ساله (یعنی کاهش هزینه های عمومی) گردد و آزاد سازی «خدمات غیربازرگانی» (ازجمله خدمات عمومی) را درپی آورد.

یکی از اقتصاددان های IMF می گوید: «برخی از کشورها هنگامی که گروه های ما مشکلاتی را مشاهده می کنند، تحت مراقبت ویژه قرار می گیرند. درمورد بقیه کشورها این امر تنها یک کار تشریفاتی است». در سال ۲۰۰۷، یونان به این دسته دوم تعلق داشت. در آن زمان، گزارش IMF حاکی از ثبات و آرامش وضعیت آن بود: «بخش بانکی به نظر سالم می رسد و نرخ سوددهی آن بالا و وضعیت سرمایه و نقدینگی آن مستحکم است»، «ما پیش بینی می کنیم که یونان نرخ رشدی بالاتر از متوسط منطقه یورو داشته باشد»، «یونان در سال های گذشته به صورت نظام مند و مثبت موجب شگفت زدگی شده است». دو سال بعد، بحران یورو شکنندگی ساختار اقتصادی این کشور را نشان داد.

نخستین نوع کمکی که FMI به اعضای خود ارائه می کند ماهیت فنی دارد. این کمک غالبا اثرات معوق مانده استعمار را نشان می دهد. هنگامی که استقلال به دست می آید، کشورها دارای حاکمیت می شوند ولی حکومتی که درخور این نام باشد وجود ندارد. یکی از کارکنان به ما توضیح می دهد: «در چهارچوب مأموریت های من برای کمک در آفریقا، گاه پیش آمده که به کارکنان بلندپایه کشور محل مأموریت زبان انگلیسی درس بدهم. گاه به کشوری وارد می شوی و می بینی که حسابداری ملی برپایه برنامه "اکسل" (Excel) انجام می

شود، در برخی از کشورهای دیگر حتی رایانه ندارند» و با لبخندی ناراحت ادامه می دهد: «و ناگزیر می شوی گزارش های سالانه را برایشان بنویسی». این اقتصاددان درخشان و جوان بی تردید می داند که این نوع از کمک شباهت زیادی با قیمومیت دارد.

اما، کمک اصلی ای که IMF به اعضای خود می کند شکل مشخص یعنی وام دارد. همه اعضایی که به مشکل تراز پرداخت ها برخورد می کنند می توانند درخواست کمک مالی نمایند. این نوع مشکل به معنای آن است که کشور دیگر ارزهای قوی لازم برای پرداخت بدهی یا واردات مواد غذایی مورد نیاز مردم خود را ندارد. مانند سریلانکا که در حال حاضر چنان که آقای روزنبرگ با خنده نقل می کند: «به سادگی با تلفن مقامات محلی به نماینده IMF در کشور آغاز می شود: "باید با هم حرف بزنیم"». پس از آن گفتگوهایی انجام می شود که طی آن مسئول «صندوق» خطوط اصلی شرایط مداخله خود را ترسیم می کند. یکی از مخاطبان ما تصریح می کند که : «IMF تنها برمبنای یک برنامه تعدیل برای حل مشکلات ناشی از بحران وام می دهد». اطمینان یافتن از این که کشور دچار مشکل، در انجام اصلاحات قاطعیت دارد همواره آسان نیست. از این رو، وام های پرداختی در چند نوبت انجام و در صورت عدم انجام تعهدات پرداخت ها قطع می شود. آقای استراوس کان در زمانی که مدیر این نهاد بود گفته بود (۴) :« IMF یک موسسهٔ نیکوکاری نیست.»

مشروط کردن پرداخت وام ها که در آغاز وجود نداشت، به صورت یکی از اصول مهم IMF درآمده است. در سال ۱۹۵۴، نخستین توافق برای پرداخت وام به کشور پِرو ۲ صفحه بود. توافق امضاء شده با آتن در سال ۲۰۱۰ شامل ۶۳ صفحه است. اکنون IMF شرایط پرداخت وام را به تعداد کارکنان، انجام اصلاحات در موسسات دولتی، نظام تأمین اجتماعی، خصوصی سازی و غیره گسترش داده است. ماهیت این داروی تلخ چیست ؟ آقای میشل کامدسوس، مدیر نهاد از سال ۱۹۸۷ تا ۲۰۰۰ می گوید: «اقدامات بی نهایت جدی که جنبه جراحی در زمان جنگ، آن هم بدون وسیله بیهوشی، را دارد (۵)». این امر از آن رو است که از دید IMF، «بیماری» مالی تنها کسانی را مبتلا می کند که از پیش زمینه بیماری دارند و باید جراحی شوند.

پس از یک دیدار تقریبا دو هفته ای با رییس کل بانک مرکزی، نمایندگان وزارت اقتصاد و نیز مرکز ملی آمار گروه فرستاده شده شناخت بهتری از وضعیت به دست می آورد و همراه با مقامات محلی نامه ای خطاب به FMIمی نویسند. آقای روزنبرگ توضیح می دهد که: «این نامه نوعی قرارداد ناشی از روندی "الزام آور" است.»

عکسی که اکنون مشهور شده شیوه نگارش متمایز این نامه را نشان می دهد. این عکس در ۱۵ ژانویه ۱۹۹۸ گرفته شده است. در آن آقای کامدسوس در لباس تیره و بازوهای متقاطع دیده می شود که با نگاهی جدی ناظر امضای یک توافق نامه توسط سوهارتو، رییس جمهوری اندونزی است که در حالت نشسته و قلم به دست قرار دارد. آقای جوزف استیگلیتز، اقتصاددان ارشد پیشین بانک جهانی (۲۰۰۰- ۱۹۹۷) و برنده جایزه بانک سوئد در سال ۲۰۰۱ در علوم اقتصادی به یاد آلفرد نوبل (۶) می گوید: «رییس جمهوری ناتوان خود را ناگزیر می بیند که از حاکمیت اقتصادی کشور خود دربرابرIMF بخاطر دریافت کمکی که به آن نیاز دارد صرفنظر کند». همه چیز حاکی از آن است که مثل غالب موارد، حتی یک کلمه از متنی که امضاء شد توسط مقامات اندونزی نوشته نشده بود. با آن که این سند نوعی قرارداد است نه یک توافق بین المللی ، در بسیاری از کشورها، باید به تصویب مجلس برسد و برای این کار به بحث گذارده شود، درحالی که IMF ترجیح می دهد

چنین کاری انجام نشود. به این دلیل، یک تصمیم هیئت مدیره آن در ۲ مارس ۱۹۷۹ تصریح می کند که در این متن ها باید از هرگونه محتوای قراردادی اجتناب شود.

به این ترتیب، برخی از مقامات ملی کشورها «با کمال میل» متعهد می شوند که دشوارترین اصلاحات را دربرابر دریافت مقداری دلار اجرا کنند. یک کارمند تحلیل می کند که: «برای ما مسئله این است که شاهد حسن نیت مدیران بوده و مطمئن شویم که آنها جدی هستند». به ندرت پیش می آید که کشوری مقاومت کند: «به طور کلی، کشورهایی که به IMF مراجعه می کنند، چنان نیاز به پول دارند که حاضرند همه چیز را بپذیرند». اما گاهی نیز پیش می آید که مقامات از محرمانه بودن گفتگوهای خود با IMF استفاده نموده و از آن می خواهند کارهایی انجام شود که جرئت بیان علنی آن را ندارند. یکی از مخاطبان ما با ریشخند می گوید: «این امر چنان رایج است که برخی‌از همکاران به‌شوخی می‌گویند ما برای این حقوق می‌گیریم که نقش گرگِ بزرگِ بدجنس را بازی کنیم.»

توافق نامه سرانجام به IMF می رسد. در اینجا قاعده «یک کشور ، یک رأی» که در مجمع عمومی سازمان ملل جاری است رعایت نمی شود. حق رأی برمبنای میزان پولی است که از تاریخ تأسیس توسط هرکشور به IMFپرداخت شده است. به این ترتیب، ایالات متحده از حق وتو برخوردار است زیرا سهم آن همیشه از سطح تعیین شده حداقل برای تصمیم گیری های مهم یعنی ۱۵ درصد بیشتر است. این میراثی از دوران گذشته است که ۷ کشور حق رأی مخصوص داشتند. این کشورها عبارتند از ایالات متحده، فرانسه، انگلستان و نیز آلمان (از سال ۱۹۶۰)، ژاپن (از سال ۱۹۷۰)، عربستان سعودی (از سال ۱۹۷۸) و چین (از سال ۱۹۸۰). ۱۷ رأی دیگر در اختیار مدیران اجرایی مسئول نمایندگی بسیاری از پایتخت های بهم پیوسته در ائتلافی متغیر و غیرمنسجم از نظر جغرافیایی است. در سال۲۰۲۲، مدیر اجرایی ایرلندی درعین‌حال جزایر امرود، آنتیگوآ و باربودا، باهاماس، بارباد، بلیز، دومینیک، گرناد، جاماییکا، سن کیتز و نویس، سنت لوسی، سن ونسان، گرنادین و کانادا را نمایندگی می‌کند.

تصمیم‌های هیئت مدیره، تا زمان حصول اتفاق آراء، موجب اجتناب از رأی گیری می شود. آقای کامدسوس تحلیل می کند که: «توضیحی که می توانم بدهم کیفیت کار لازمه پیش از ارائه خدمات و گفتگوی مدام بین شورای مدیریت عمومی است. خلاصه، این واقعیت که مدیران به طور روزمره در زندگی نهاد مشارکت دارند، منجر به بوجود آمدن نوعی خرد جمعی و اشتراک دیدگاه ها، در هر کشوری که باشد، می شود (۷)». وریلند پژوهشگر خوانش دیگری از این «سنت» دارد: «ابراز نظر از راه رأی گیری غیرممکن است زیرا هرگونه مخالفت با ایالات متحده باید به صورت شفاهی باشد. ظرفیت ایجاد مزاحمت واشنگتن برای چنین ابتکارهائی، جلوی تمایل برای انجام آنرا می گیرد.» (۸)

در این مرحله از روند کار، برنامه موجب گفتگوهای بسیاری بین مدیریت «صندوق» و مدیران اجرایی شده است. پس از مدتی کوشش، برخی تغییرات جزئی موجب حصول توافق هایی می شود. دو ساعت پس از چراغ سبز شورای اداری، نخستین بخش پول به حساب کشور دریافت کننده وام واریز می شود.

با این حال، پیش می آید که با وجود چنین چارچوب مشخص شده ای، وضعیتی ناهنجار پیش می آید. یک عدم توافق در شورای اداری ؟ زد و بندهای بی پایان در راهروها ؟ فاجعه در هرزمانی می تواند رخ دهد و مخاطبان ما با پیشانی چروک خورده و چهره درهم موضوع را روایت کنند. در زمان رأی گیری نهایی، یک

مدیر اجرایی به این نتیجه می رسد که برای بیان ناخشنودی خود از وسیله ای هم وزن سلاح اتمی استفاده کند و زیر نگاه شماتت بار ۲۳ همکار دیگر رأی ممتنع می دهد. آیا این امری جزیی است ؟ نه کاملا، زیرا اصل اتفاق آراء وجود دارد که اسطوره جامعه بین المللی ای است که خواست کارشناسی و اراده همکاری آن را بهم پیوند می دهد. وضعیت با انباشته شدن شکاف ها بد و بدتر می شود.

آقای پائولو نوگیرا باتیستای جونیور، مدیر اجرایی بین سال های ۲۰۰۷ و ۲۰۱۵ که کشورهای تحت هدایت برزیل (جمهوری دومینیکن، اکوادور، گویان، هاییتی، پاناما، سورینام، ترینیته و توباگو، کاپ وِرت، نیکاراگوئه و تیمور لِست) را نمایندگی می کند، با تأسف می گوید«IMF :نهادی فوق العاده فنی است. وام های آن مشروط به طی روندی رمزآمیز است که مانع از خودسری می شود. اما زمانی که پای اولویت های سیاسی یکی از کشورهای قدرتمند درمیان باشد، "صندوق" در بند مقررات خود درجا می زند». او دستکم دو بار از دادن رأی در شورای اداری IMF خودداری کرده است، یک مورد مربوط به یونان و دیگری اوکراین بوده است.

در سال ۲۰۰۸ و بعد ۲۰۱۰، کی یف از IMF درخواست کمک کرد. این نهاد اجرای شرایط ریاضت اقتصادی چنان سختی را طلب کرد که ویکتور یانوکوویچ، رییس جمهوری (۲۰۱۴- ۲۰۱۰) نزدیک به مسکو در سال ۲۰۱۳ درخواست را به حال تعلیق درآورد. «صندوق» پرداخت ها را قطع کرد. در نبردی که آشکارا جنبه ژئوپولیتیک داشت، مسکو در ۲۰ دسامبر ۲۰۱۳ با پرداخت یک وام ۳ میلیارد دلاری وارد عمل شد. درپی رویدادهای «میدان» در سال ۲۰۱۴، یانوکوویچ سرنگون شد و جای خود را به پترو پوروشنکوی نزدیک به غرب داد. ناگهان، IMF نرم شد و با پرداخت یک وام ۱۸ میلیارد دلاری به کی یف موافقت کرد.

قصدِ کودتا

معمولا، دریافت چنین رقم بزرگی که تنها می تواند از طریق یک مجرای استثنایی تأمین شود، مستلزم داشتن شرایط بسیاری است. از جمله این شرایط در جنگ نبودن است، درحالی که درگیری مسلحانه بخش شرقی کشور را تکه پاره کرده بود. شرط دیگر نشان دادن قاطعیت در انجام اصلاحات خواسته شده توسط IMF است، در حالی که چنان که آقای نوگیرا باتیستا جونیور با ریشخند می گوید: «هرکسی از سال های دهه ۱۹۹۰ می دانست که مقامات کی یف حتی قادر نبودند وعده های چند ساعت پیش خود را تأیید کنند». درمورد نکته اخیر، بخش فنیIMF تردیدهایی اساسی ابراز کرده بود. درسال ۲۰۱۵، «صندوق» سرانجام تخفیفی ۲۰ درصدی در وام خصوصی کی یف قایل شد و پذیرفت که در بازپرداخت آن بازنگری کند. کاری که یکی از اعضای تحریریه روزنامه « لوموند»آن را «خیلی سیاسی (۹)» توصیف کرد.

در طول این دوره، موضوعی دیگر نیز «صندوق» را به نشان دادن نرمش درحد توان واداشت. در ۲۰ دسامبر ۲۰۱۵ کی یف می بایست بدهی خود به مسکو را واریز می کرد تا مشمول «تأخیر پرداخت به یک اعتبار دهنده حکومتی» نشود. مقرراتIMF در چنین وضعیتی ادامه دادن به پرداخت ها را منع می کند. در ۸ دسامبر، یعنی چند روز پیش از انقضای سررسید پرداخت به روسیه، جری رایس، سخنگوی IMF در یک کنفرانس مطبوعاتی گفت: «شورای اداری امروز تشکیل شد و تصمیم گرفت سیاست خود درمورد عدم تحمل دیرکرد بازپرداخت اعتبارات حکومتی را تغییر دهد». در ۲۱ دسامبر، بازپرداخت وام دریافتی از مسکو به تأخیر افتاد اما IMF توانست به کمک به اوکراین ادامه دهد.

هنگامی که یونان در سال ۲۰۱۰ به IMF روآورد، بدهی اش سنگین تر از بدهی اوکراین نبود. آقای نوگیرا باتیستا جونیور می گوید: «معمولا "صندوق" نمی بایست بدون بازسازی بدهی این کار را می پذیرفت، اما اروپایی ها ، به ویژه آلمان و فرانسه، می خواستند از بانک های خود، که از یونان طلبکار بودند، محافظت کنند. آنها فکر کردن درمورد بازسازی را تا جایی به تأخیر انداختند که پول بانک هایشان تقریبا بازپرداخت شده باشد». آن زمان IMF گذاشت این کار انجام شود. زمانی که در سال ۲۰۱۵ یونان آقای آلکسیس تسیپرای مخالف سیاست ریاضت اقتصادی را انتخاب کرد، به گفته مخاطب ما«وضعیت سیاسی شد. من از جمله افرادی در "صندوق" بودم که پرسش "آیا نباید بفهمیم که یونان علیه برنامه ما رأی داده ؟" را مطرح کردم. به ما پاسخ داده شد: "ولی دموکراسی در آلمان و فرانسه هم وجود دارد و مردم دولت هایی جدی را انتخاب کرده اند که نمی خواهند جریمه اشتباهات دیگران را بپردازند.»

بنابراین، در یک سو کشوری است که حس مسئولیت پذیری در آن ازبین رفته و در سوی دیگر ملتی که وظیفه ایجاب می کند نسبت به آن سخاوتمندی نشان داده شود. آقای نوگیرا باتیستا جونیور بیاد می آورد که: «به ما تکرار می شد که "اوکراین یک اولویت است! حتما باید مداخله کرد"». در حالی که روسیه هم عضو IMF بود. یکی از کارکنان آن می گوید: «"صندوق" می توانست در درگیری بین دو عضو کامل خود عدم مداخله را برگزیند». عدم مداخله روشی بود که «صندوق» درمورد ونزوئلا درپیش گرفته بود و در توجیه آن توضیح می داد که قادر به تشخیص این نیست که کدام طرف – رییس جمهوری منتخب نیکولاس مادورو یا فرد منصوب شده توسط واشنگتن، خوان گوایدو- مشروعیت دارد. از دید IMF وضعیت ونزوئلا در زمان کودتای سال ۲۰۰۲ روشن تر بود، چون به محض آن که دولت دموکراتیک هوگو چاوز سرنگون شد، IMF آمادگی خود برای همکاری با کودتاگران را اعلام کرد (۱۰).

طبعا از ابزاری چنین نیرومند براحتی صرفنظر نمی شود. به این دلیل روند تجدیدنظر در حق رأی سرانجام به نتایجی رضایت بخش در بیرون از بلوک غرب منجر شد. مهم ترین روزآمد کردن تناسب نیروهادر شورای اداری در سال ۲۰۱۰ انجام شد که در نتیجه رأی ایالات متحده از ۱۶.۷ به ۱۶.۵ درصد، چین از ۳.۸ به ۶ درصد، هند از ۲.۳ به ۲.۶ درصد تغییر یافت و بیشترین باخت را اروپایی ها داشتند. اما ۶ سال طول کشید تا کنگره آمریکا آن را تصویب کند. یکی از مدیران اجرایی که به شرط ناشناس ماندن حاضر به گفتگو با ما شد می گوید: «درواقع، همه چیز زمانی تغییر یافت که هیلاری کلینتون، وزیر امور خارجه آمریکا پرونده ای را در اختیار گرفت که در دست تیموتی گیتنر وزیر خزانه داری بود.

یعنی زمانی که یک مسئله اقتصادی تبدیل به مسئله ژئوپولیتیک شد». به نظر او تجدید گفتگو درباره حق رأی در FMI بخشی از «بخششِ کلی» واشنگتن به پکن بود: وعده ساخت«G2 » که یک مرکز هماهنگ سازی بین دو کشور بزرگ اقتصادی دنیا بود؛ ارتقاء یوآن در رده ذخایر ارزی بین المللی و کاهش نابرابری ها در FMI. »ولی چین می بایست بودن در وضعیت زیردست را بپذیرد». داروی تلخی که پکن، به ویژه در زمان «جنگ بازرگانی» اعلام شده توسط رییس جمهوری دونالد ترامپ (۲۰۲۱- ۲۰۱۷) هیچ انگیزه ای برای خوردن آن نداشت.

بسیاری به این پی بردند که شرایط برای یک تجدیدنظر بزرگ دیگر در حق رأی آماده نیست. آقای نوگیرا باتیستا جونیور نتیجه می گیرد که: «ما کشورهای "جنوب" فهمیدیم که اصلاحات IMF وعده داده شده توسط اروپایی ها و ایالات متحده در زمان برگزاری نشست G20 در سال ۲۰۰۸، رخ نخواهد داد. ما از این امر درس گرفتیم». از سال ۲۰۱۰، چین اقدامات متعددی برای ایجاد مراجع پولی جدید، مانند تأسیس بانک آسیایی سرمایه گذاری در زیرساختها (BAII) انجام داد. آیا این یک منبع امید بود ؟ یک مدیر اجرایی با ریشخند می گوید: «بالارفتن قدرت چین در حکم گرفتن کاخ زمستانی(اشاره به انقلاب روسیه.م) نیست، بلکه بیشتر به رقابت خانواده های بزرگ مرفهی شباهت دارد که سریال های تلویزیونی علاقمند به نشان دادن آنها هستند». ساختار های ایجاد شده توسط چین که اغلب لنگ می زنند، درحال حاضر، جز در عرصه « شروط اهدای وام»، تقلیدی از عملکردIMF است.

با این همه، در سال ۲۰۲۰ بدهی (عمومی و خصوصی) جهانی جهشی ۲۸ درصدی داشته و به ۲۵۶ درصد تولید ناخالص داخلی (PIB) جهان رسیده است. در چنین وضعیتی، وام های IMF کافی نخواهد بود و این ایده که این نهاد توان لازم برای رویاروئی با این وضعیت را ندارد ، موجب وحشت در راهروهای «صندوق» می شود. کارمند نهاد توضیح می دهد که: «در طول سال ها، سیاست های آزادسازی مالی موجب مشارکت در وخیم تر شدن بحران ها شده است». این درحالی است که در IMF هرگونه رشد منابع که توسط حکومت های عضو تأمین می شود، منجر به تغییر حق رأیی می شود که وابسته به مشارکت هر عضو است، بدون آن که این اعضاء توافقی درمورد آن داشته یا به نیرویشان افزوده شود «مثل این است که آتش سوزی بزرگ شده باشد اما آتش نشانان فشار آب کافی برای خاموش کردن آن نداشته باشند.»

بنابراین، می باید سنگینی بدهی را بازسازی کرد. از پیش هیچ چیز را نمی توان درنظر گرفت زیرا IMF از آن یک تخصص ساخته و از قدرت خود برای متقاعد ساختن اعتبار دهندگان در الزام به گفتگو استفاده می کند. آری، اما اکنون نیمی از بدهی کشورهای فقیر به چین است و هیچ چیز نشان نمی دهد که این کشور خواهان هماهنگی با نهادی باشد که تابحال به آن روی خوش نشان نداده است. چین می تواند تنها درمورد شرایطی که برای «کمک» خود به کشورهای دستخوش بحران درنظر می گیرد تصمیم بگیرد.

چشم‌اندازِ این وضع بر پیشانی واشنگتن گره می اندازد. در سال ۲۰۰۰، استیگلیتز به شدت از IMF انتقاد و تصریح می کرد که این نهاد مسئول ویرانگری های جهانی گری لیبرال نو است: «اگر IMF به این عنوان بررسی شود که گویا هدف آن خدمت به منافع جامعه مالی است، می توان معنایی برای کارهایش یافت. بدون این کار، اعمال آن ضد و نقیض و ازنظر فکری غیر منسجم است (۱۱)». ۲۰ سال بعد، این نهاد چشم های خطاپوشش بر دنیای مالی را حفظ کرده، اما دیگر نادیده گرفتن این که یک قطب نمای دیگر ، اولویت های

ژئوپولیتیک غرب ، هم در هدایت آن مشارکت دارد دشوار شده است. امری که امکان مانوورهای بزرگ را از آن می گیرد.

درژانویه ۲۰۲۱، یک تحقیق داخلی کریستینا جورجیوا، مدیرکل نهاد را مورد تهدید قرار داد. موضوع این بود که او هنگام رفتن به بانک جهانی گزارشی درمورد چین را سانسور کرده است. در آن زمان، در مطبوعات اقتصادی شایعاتی درمورد اعلام – یا درخواست- استعفای او رواج یافت. به نظر استیگلیتز و ویزبروت، موضوع درواقع یک «قصدِ کودتا» به هدایت ایالات متحده بود.

خطای خانم جورجیوا چه بود؟ این بود که دیوید لیپتون، معاون آمریکایی نهاد را اخراج کرده بود، درحالی که به نوشته نشریه اکونومیست، سلف او خانم کریستین لاگارد «به نقش ویترینی خود در این نهاد رضایت داده بود و آقای لیپتون پرونده ها را هدایت می کرد (۱۲)». زمانی که کودتا نافرجام ماند، جانت یلن، وزیر خزانه داری آقای لیپتون را به سمت مشاور خود در امور IMF منصوب کرد. بنابر نمودار رسمی سازمانی، خانم جوجیوا موقعیت خود را حفظ کرده ولی واقعیت تناسب نیروها حاکی از شکست او است و بنابر نتیجه گیری ویزبروت «در نهایت IMF بدل به خزانه داری آمریکا شده است».

متن برگرفته از: صفحهٔ فیس‌بوک مترجم

منبع و مستندات مقاله: مجلهٔ لوموند و نیوز کلیک

دزدی از بانک، کارِ دزدهای تازه‌کار است.

دزدانِ حرفه‌ای، بانک تاسیس می‌کنند!

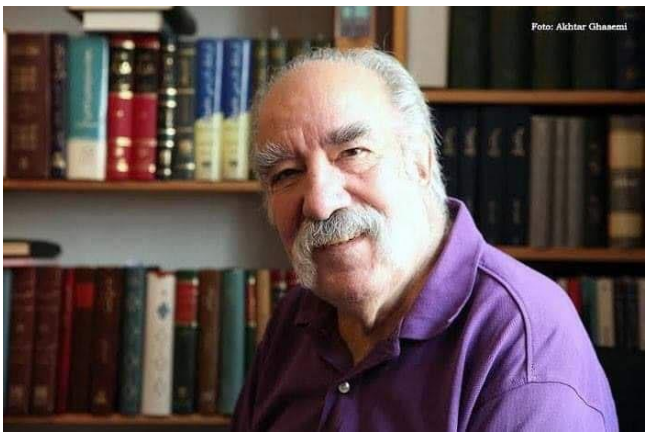
برتولت برشت

بازگشت به فهرست

از خنده وُ شوخی تا هزل وُ طنز

فریدون تنکابنی

ارژنگ: برای استفادهٔ بهینهٔ خوانندگان در پیوند با نوشتارِ حاضر، مطالعهٔ مبحث "مقولاتِ استه‌تیک/ کُمیک" به قلم "آونر زیس" مندرج در ارژنگ شمارهٔ ۲۸، بهمن و اسفند ۱۴۰۱ صص ۸ تا ۲۰ توصیه می‌شود.



شوخی، فُکاهی، کُمِدی (در هنرهای دراماتیک)، هَجو، هَزل و طَنز از "خنده" جدا نیستند. در برخی از آن‌ها "خنده" هدف است و در برخی به ویژه طنز، "خنده" وسیله‌ای است برای برانگیختن و به حرکت درآوردنِ اندیشهٔ انسان و تنبیه و عبرتِ او. پس بهتر است ابتدا ببینیم "خنده" چیست؟

لوناچارسکی در کتاب **"دربارهٔ ادبیّات"** (ترجمه زنده‌یاد عطا نوریان) خنده را این‌طور تعریف می کند:
"خنده از نظر فیزیولوژیکی چیست؟ توضیح اسپنسر در باره ماهیت بیولوژیک خنده بسیار جالب ا ست. او می گوید که هر فکر تازه، هر واقعیت یا موضوع تازه، علاقه انسان را بر می انگیزد. هر امری غیرعادی، مسئله ا ست و ما را نگران می کند. ما برای اطمینان دادن به خویش، باید هر فکر تازه را به فکر آ شنا تحو یل ک نیم تا از رمزآلود بودن و بنابراین، خطرناکی احتمالی آن بپرهیزیم. بدین‌گو نه بدن ان سان در برا بر ترک یب نامنتظره انگیزه‌های بیرونی، بر فعالیت خویش می افزاید. ناگهان معلوم می شود که مسئله ما، م سئله مو هومی ا ست. پرده‌ای نازک است که در ورای آن، امری بسیار آشنا وکاملاً بی‌خطر، رخ می‌نماید. سراپای "م سئله" و ت مامی حادثه بی‌اهمّیت از آب درمی‌آید. اما در این میان، شما خود را آماده کرده‌اید و نیروی روانی- تنی خود را بسیج کرده‌اید. اما دیگر بسیج نیروها ضروری نیست، چرا که دشمن سهمناک در کار نیست. باید از بسیج در آیید. در مراکز فکر و تحلیل شما انرژی‌ای ذخیره شده که باید بلافاصله مصرف شود، یع نی تخا یه شود. ا گر ا نرژی رهاشده ضعیف باشد، فقط تبسمی بر لب‌ها می نشیند. اگر انرژی بیشتری ذخیره شده باشد، خنده‌ای پُـرطنین به‌وجود میآ ید. خنده‌ای رودهُبرکننده..."

پس ما به چیزهایی می‌خندیم که برایمان شگفت‌آور و نامنتظر باشد. شوخی یا لطیفه یا جوک به‌این سبب خنده‌دار است که برای دشواری‌ها راه حل‌هایی عجیب و دور از ذهن می‌جوید. چرا که منطقِ خاصّ خود را دارد. منطقی بی‌منطق و ابلهانه. (مانند تدبیرِ دُخو برای بیرون آوردن سرِ گاو از خُمره)
هانری برگسون، فیلسوف فرانسوی، در رساله‌اش در باره خنده می گوید: *"...خنده جز در عالم ان سانی و جود ندارد. تنها انسان است که می خندد. همین‌طور تنها انسان است که خ نده می آورد. ان سان پیش از آن که*

حیوان ضاحک باشد، حیوان مضحک است. پس اگر به حیوانی می خندیم، تنها از جهت مشابهتی است که در آن حالت با انسان پیدا کرده یا دست انسان در ایجاد آن حالت خنده‌آور دخالت داشته است." مانند فوتبال بازی کردن سگ‌ها در سیرک. یا میمونی که لباس انسانی بر او پوشانده‌اند و او را پشت میزی نشانده‌اند و تلفن به دستش داده‌اند.

ما به اشیا هم در رابطه‌شان با انسان می خندیم. مانند کلاهی کوچک بر سری بزرگ یا کلاهی بزرگ و پردار بر سر خانمی در سالن تئاتر که نمی گذارد تماشاگر بداقبال پشت سر او صحنه را ببیند.

برگسون می‌افزاید: *برای آن‌که خنده بیاید، وجود یک از سانِ مُضحک کافی نیست، خنده دو اقتضاء دارد؛* ***اول*** *یک نوع فراغت و بی‌طرفی. مثلاً در یک مجلسِ میهمانی شخصی که برای میهمان چای می آورد، پایش به پایهٔ میز یا صندلی می گیرد و سکندری می خورد و سینی از دستش می‌اُفتد. گیجی و دست و پا چُلفتی بودن این شخص و همین‌طور وحشت و سراسیمگی او شما را به خنده می‌اندازد. اما اگر شخصی که دچار این حادثه ناگهانی شده، خواهر و یا همسر شما باشد، ماجرا دیگر مضحک نیست، بل‌که رقت‌آور است. زیرا شما دیگر فارغ و بی‌طرف نیستید، بل‌که از حادثه متأثر می شوید.* ***اقتضای دوم*** *خندهٔ اجتماع انسانی است. به این معنی که باید شما در حلقه جمعیتی باشید تا با خنده آن‌ها خنده‌تان بگیرد. پس خنده هم ناچار مانند دیگر عواطف اجتماعی انسان، دارای مقصدی است. یعنی حوایج خاصی باید پیش بیاید. آن‌گاه خنده پاسخ آن حوایج باشد.*

برگسون به نکته‌ای دیگرهم اشاره می‌کند: "*در عالمِ نباتی و حیوانی، زندگی صُوَر و اشکالی بیرون از تصوّر و انتظار خلق می‌کند، امّا همین‌که آن صُوَر و اشکال خلق شدند، دیگر ماشین‌وار تکرار می‌شوند*".(کندوی زنبور عسل)

اما در عالم انسانی خودآگاهی یا شعور حاضر نمی شود که در تحت سلطه یک تکرار ماشینی درآید. به این معناست که خودآگاهی مترادف آزادی و ابتکار است. اما شعور و خودآگاهی در برابر خود دشمنی دارد به نام ناخودآگاهی. در این حالت هوش به خواب می رود و بیکار است و عادت و غریزه درکارند. در این حالت است که انسان بدل می شود به یک ماشین بی‌جان.

زندگی و اجتماع از ما انتظار دارند که دائماً هشیار باشیم و چابکی و انعطاف داشته باشیم. اگر در نتیجه عادت، این هشیاری و انعطاف از دست برود، موضوع خنده قرار می گیریم. بنابراین خنده یک اشاره و تنبیه اجتماعی است. (تنبیه به دو معنی)

خنده با ترس و بیمی که ایجاد می کند، غفلت و بی‌خبری ما را مجازات می نماید. مثلاً خنده به رهگذری که توجه نکرده و پایش روی پوست موز رفته و به زمین خورده. یا کشیدن صندلی از زیر کسی که دارد با اطمینان روی آن می نشیند، اگرچه او را ناراحت می کند، دیگران را به خنده می اندازد.

زشتی و بی‌تناسبی تنها در صورتی خنده می آورد که برای یک شخص سالم و متناسب قابل تقلید باشد. برای همین است که کاریکاتور خنده‌آور است. زیرا کاریکاتوریست بی‌تناسبی‌های یک چهره یا اندام را می جوید و آن را با اغراق نشان می دهد. مثلاً بلندی قد ژنرال دوگل و دماغ دراز او. همچنین خندهٔ گَل‌وگُشادِ کارتر و مانند آن‌ها.

اکنون می خواهیم بدانیم چگونه ممکن است یک عمل انسانی خنده به‌بار آورد. ناطقی را تصور کنید که هنگام سخنرانی یکی از اعضای بدنش را متناوباً اما به‌طور منظم و در سر نوبت معین تکان می دهد. این حرکت او شما را از توجه به موضوع سخن باز می دارد و از تکرارِ آن حرکت خنده‌تان می گیرد.

علتِ خنده، نه خودِ آن حرکت، که تکرارِ آن است. زیرا یک حرکتِ یک‌سان و یک‌نواخت، انسان را به صورت یک ماشین درمی‌آورد.

از این‌جا می‌توان دانست که چرا تقلیدِ کسی را درآوردن خنده می‌آورد. تقلیدِ کسی را درآوردن یعنی انتزاع و نمایش قسمتی از حرکات خود به خودی و ماشینی یک انسان. پس نتیجه می گیریم هرگاه شخصی از وجود خودش تصور یک شئی را به ما بدهد، ما به او می خندیم. می توانیم این قانون را به صورت کلی‌تری درآوریم: هرگاه چیزی را در غیرِ صورتِ اصلی‌اش نمایش بدهند، خنده‌آور خواهد بود.مانند تأسف خوردن مردی مسافر به خاطر یک آتشفشان خاموش و ملامتش به مردم شهر مجاور آن: این‌ها چه مردمانی هستند؟ حیف از این آتشفشان! معقول برای خود آتشفشانی بود. ولش کرده‌اند تا خاموش شده! شوخی‌هایی که درباره آدم های حواس‌پرت و دیوانه‌ها می سازند عموماً این ویژگی را دارد. یعنی از منطق عاقلانه تهی می شود اما در عین‌حال نوعی منطق ابلهانه و دیوانه‌وار دارد.

اکنون به‌طورِ فشرده و خلاصه از فُکاهه و هَجو و هَزل و طَنز تعریفی به دست می‌دهیم:

فُکاهه: شوخی و خوش‌مزه‌گی، آن‌چه مردم را به خنده بیندازد.

هَجو: بدگویی از کسی و دشنام دادن به او به سببِ انگیزه‌های کم‌وبیش خصوصی.

هَزل: انتقاد از پدیده‌های گوناگون اجتماعی، همراه با نیش قلم و زخم‌زبان.

طَنز: انتقادِ اجتماعی، در جامه رمز و کنایه، با رعایت جنبه‌های هنری و زیبایی‌شناسی.

در حقیقت این نردبانی است که عالی‌ترین طنز برترین و آخرین پلّهٔ آن است و زشت‌ترین هجو، که بیان‌کننده درگیری‌های ناچیز فردی است، نخستین و فروترین پلّهٔ آن.

طنز مانند شعر است. آن‌را هم نمی‌شود به زور و اجبار آفرید. و مانندِ شعر ترجمه‌ناپذیر است یا ترجمه‌اش بسیار دشوار است و در ترجمه بیش‌ترِ ویژگی‌های خود را از دست می‌دهد.

شوخی:

همان‌طور که گفتیم، عجیب بودن و نامنتظره بودن پدیده‌ها و در جای درست خود نبودن آن ها و غیرمنطقی بودن استدلال‌ها با داشتن ظاهر منطقی است که سبب خنده می شود. بر این ویژگی خنده است که شوخی ساخته می شود.

من در اینجا شوخی را معادلِ لطیفهٔ عربی، (Anecdote فرانسوی و Joke انگلیسی) به کار می برم. شوخی باید ظرافت و تازگی داشته باشد، بکر و بدیع باشد، واضح و رو نباشد، پیچی و گرهی داشته باشد و اندیشه را به کار اندازد. و مهم‌تر از همه سالم باشد.

در جوامع ناسالم از طبایع ناسالم، بی‌فرهنگ یا دارای فرهنگ منحط شوخی‌های ناسالم بر می خیزد. این شوخی‌ها را می توان چنین دسته‌بندی کرد:

شوخی‌های جنسی (سکسی). در این شوخی‌ها غالباً وقاحت و پرده‌دری گوینده و عبور از مرز مجاز و ممنوع است که شنونده را به خنده می اندازد.

با این‌همه، این شوخی‌ها هم اگر آمیخته با ذوق و ظرافت، پوشیده و غیرمستقیم باشد و مبتذل نباشد، پذیرفتنی است. مانند شوخی مشهور برنارد شاو (پایه میز)

یا: جوجه تیغی از روی برس پایین آمد و گفت: هرکس در زندگی ممکن است اشتباه کند!

شوخی‌های قومی نیز از شوخی‌های ناسالم است که در گذشته رواج داشت و هنوز هم رایج است. به نظر می

رسد دوستان نادان و دشمنان دانا این شوخی‌ها را رواج می دهند. البته تیز تیغ این نوع شوخی متوجه هم‌میهنان آذربایجانی ماست که آنان را به جای ترک‌زبان، به غلط ترک می خوانند. البته این‌که اهالی شهری یا ناحیه‌ای را دست بیندازی، در ایران و جهان همیشه رایج بوده. ما خودمان درباره ترسو بودن کاشی‌ها، سادگی لرها و ساده‌لوحی قزوینی‌ها و زرنگی و خسیس بودن اصفهانی‌ها شوخی‌های بسیار داشته‌ایم و داریم. عبید زاکانی که خود قزوینی بوده، شوخی‌های بسیار با قزوینی ها دارد: "قزوینی با سپری بزرگ به جنگ ملاحده رفته بود. از قلعه سنگی بر سرش زدند و بشکستند. برنجید و گفت: ای مردک، کوری؟ سپر به این بزرگی نمی بینی، سنگ بر سر من می زنی!؟"

همین‌جا باید اشاره کنم که شوخی قالبی و فورمی است که می شود در آن فکاهه ساده ریخت یا طنز متعالی. مثلاً آن چه هم‌اکنون آمد، طنز است چرا که بلاهت و بی‌منطقی جنگ را نشان می دهد.

چند نمونه دیگر از عُبید:

- شخصی از مولانا عضدالدین پرسید که چون است که در زمانِ خلفا مردم دعویِ خدایی و پیغمبری بسیار می‌کردند و اکنون نمی‌کنند. گفت: مردمِ این روزگار را چندان از ظلم و گرسنگی افتاده که نه از خدای‌شان یاد می‌آید نه از پیامبر.

- زنِ طَلحَک فرزندی زائید. سلطان محمود از او پرسید که چه زاده است. گفت: از درویشان چه زاید، پسری یا دختری.

گفت مگر از بزرگان چه زاید؟

گفت: ای خداوند، هیزی زاید ناهنجارگویی، خانه‌براندازی یا قَحبه‌ای!

یا این حکایت که نشان‌دهندهٔ وضع اجتماعی آن روزگار یعنی انحطاطِ اخلاقیِ از حدّ گذشته است: زن بخارایی دختری بیاورد. مادرش گفت: دریغا که چیزی میان پایش بودی. دایه گفت: تو عمرش از خدا بخواه که اگر بماند، چندان چیز میان پایش ببینی که ملول شوی!

اما برخی دیگر از حکایات عبید، شوخی ساده است. مانند این: قزوینی را پسر در چاه افتاد. گفت: جان بابا، جایی مرو تا من بروم رسن بیاورم و تو را بیرون بکشم!

شوخی بر اساس بازی با کلمات:

این شوخی، یعنی استفاده کردن از ایهامی که معنای برخی واژه‌ها دارند، نزد ما ایرانیان بسیار رایج است. البته در این زمینه هم کار با خودش ذوقی و ابتکار آغاز می شود، اما در پایان به افراط و ابتذال می کشد. نمونه آن این است که زمانی رایج شده بود می گفتند مردم فلان شهر به حمام می گویند پاکستان، به مسجد افغانستان، به همسرشان زنجان! به رختخواب همسایه می گویند مازندران! به اتوموبیل مراکش! به گوشت‌کوب لهستان! به مسلسل حیدر (هی‌در)

شوخی بر اساس غفلت:

گفتیم کسانی که موضوع خنده و شوخی قرار می گیرند، معمولاً آن اعضای جامعه‌اند که به نوعی دچار غفلت‌اند. بسیاری از آن‌ها از غفلت که دربیایند، متوجه دسته گلی که به آب داده‌اند می شوند، تازه به عذر بدتر از گناه متوسّل می‌گردند. یعنی می‌بینیم دچارِ غفلتی مضاعف‌اند. و همین از چاله به چاه افتادن آن ها سبب خنده ما می شود.

کسانی که بیش‌تر دچار غفلت می شوند و موضوع این نوع شوخی‌ها قرار می گیرند عبارتند از بچه‌ها، پدر و مادرها، دیوانه‌ها و البته روان‌پزشکان، اشخاص ساده و ساده‌لوح، روستائیان یا مسافران در برخورد با شهرهای

شلوغ و محیط‌های تازه و ناآشنا. و کسانی که اگرهم دچار غفلت نباشند، نفع‌شان در این است که خود را به غفلت بزنند و جواب سربالا بدهند.

شوخی بر اساسِ حسّاسیّت‌ها:

مانند حساسیتِ زنان و بسیاری از مردان به سنّ و سالِ خود و پنهان‌کردنِ آن. یا حسّاسیتِ داماد به مادرزن و عروس به مادرشوهر. (دلپذیرترین ایام زندگی زنان آن ده سالی است که میان ۲۹ سالگی و ۳۰ سالگی فاصله است)

البته این موضوع سابقه تاریخی دارد. مثلاً در گلستان سعدی می خوانیم: "یکی را زنی صاحب جمال درگذشت و مادرزن فرتوت به علت کابین در خانه متمکن بماند. مرد از مجاورت وی به جان رنجیدی و از محاورت او چاره ندیدی تا گروهی آشنایان به پرسیدن آمدندش. یکی گفت چگونه‌ای در مفارقت یار عزیز؟ گفت نادیدن زن بر من چنان دشوار نمی آید که دیدن مادرزن.

گل به تاراج رفت و خار بماند/ گنج برداشتند و مار بماند

دیده بر تارک سنان دیدن/ خوش‌تر از روی دشمنان دیدن

واجب است از هزار دوست برید/ تا یکی دشمنت نباید دید

شوخی‌های سیاسی:

در رژیم‌های استبدادی و دیکتاتوری شوخی‌های سیاسی که مردم در باره وضعیت سیاسی و اجتماعی نا شی از سلطه آن رژیم‌ها یا در باره سران و رهبران‌شان می سازند، در واقع نوعی مبارزه مردم با آن رژیم است. مردم با خنده بر رژیم، هم ترسی را که از آن دارند کم می کنند و هم مشروعیت آن را انکار می کنند. یعنی به گفته لوناچارسکی، دشمن را از نظر اخلاقی شکست می دهند تا زمانی برسد که او را از نظر مادی و فیزیکی هم شکست دهند.

این نوع شوخی، اگر زیرکانه و ماهرانه باشد، چون محتوای اجتماعی دارد، در حقیقت طنز است. در ایران که حکومت‌ها از گذشته‌های دور تا امروز اغلب مستبد و زورگو و بیدادگر و فاسد بوده‌اند، یکی از واکنش‌های مردم پناه بردن به طنز سیاسی و اجتماعی و مسخره کردن حکومت و آشکار کردن بلاهت‌ها و حماقت‌های حاکمان وقت بوده است. این وظیفه را زمانی کسانی که خود را به ساده‌لوحی یا دیوانگی می زدند (شخصیت‌هایی مانند ملانصیرالدین و بهلول) به عهده می گرفتند و گاه طلحک‌ها (دلقک‌های درباری) به آن می پرداختند. به عنوان نمونه در **گلستان سعدی** آمده است:

درویشی مستجاب‌الدعوه در بغداد پدید آمد. حجاج یوسف را خبر کردند، بخواندش و گفت: دعای خیری بر من بکن. گفت: خدایا جانش بستان. گفت: از بهر خدا این چه دعا ست؟ گفت: دعای خیر است تو را و جمله مسلمانان را.

ای زبردست زیردست آزار/ گرم تا کی بماند این بازار؟

به چه کار آیدت جهانداری؟/ مُردنت به که مردم‌آزاری

حکایت: یکی از ملوک بی‌انصاف پارسایی را پرسید: از عبادت‌ها کدام فاضل‌تر است؟ گفت: تو را خواب نیمروز تا در آن یک نفس خلق را نیازاری.

ظالمی را خفته دیدم نیمروز/ گفتم این فتنه است، خوابش برده به

وان که خوابش بهتر از بیداری است/ آن‌چنان بد زندگانی مرده به

از عبید پیش از این چند نمونه آوردیم. نمونه دیگری می آوریم:

در مازندران علا نام حاکمی بود سخت ظالم. خشک‌سالی روی نمود. مردم به استسقا (طلب باران) بیرون رفتند. چون از نماز فارغ شدند، امام بر منبر دست به دعا برداشته، گفت: اللهم دفع عناالبلاء و الوباء و العلاء (خدایا بلا وبا و علا را از ما دور کن.)

نمونهٔ دیگر: دهقانی در اصفهان به در خانه خواجه بهاءالدین صاحب دیوان رفت. با خواجه‌سرا گفت: با خوا جه بگوی که خدا بیرون نشسته است با تو کاری دارد. با خواجه بگفت: به احضار او اشارت کرد. چون درآمد پرسید که تو خدایی؟ گفت: آری. گفت: چگونه؟ گفت: حال آن‌که من پیش، ده‌خدا، باغ‌خدا و خانه خدا بودم. نواب تو ده و باغ و خانه از من به ظلم بستندند، خدا ماند.

در رژیم‌های استبدادی مردم معمولاً یکی از رهبران سرشناس رژیم را به عنوان سمبل بلاهت انتخاب می کنند و با مسخره کردن او تمامی رژیم را به مسخره می گیرند.

در ز مان رضا شاه کریمآ قا بوذرجمهری و در اوا یل سلطنت محمدرضا شاه، ساعد مرا غه‌ای... در جمهوری اسلامی این ن قشِ برج سته خواه ناخواه به ع هده شیخ ح سینعلی منت ظری گذا شته شد و شوخی‌های زیادی در باره او ساخته شد. اما جالب توجه آن‌که پس از برکناری منتظری از جانشینی خمی نی و بعد از آن که منتظری عملاً در موضع مخالفت با سیاست‌های رژ یم حاکم قرار گر فت، د ست ا نداختن او و ساختن شوخی در باره او نیز متوقف شد.

نکتهٔ دیگر لقب‌هایی است که مردم به رجال و سردمداران حکومت ها می ده ند. پس از کود تای ۲۸مرداد به شعبان بی‌مخ، تاجبخش لقب دادند و او هم پذیرفت. به علی خامنه‌ای "آیت‌الله اک سپرس" گفت ند چرا که یک‌شبه آیت‌الله شد. پس از آن‌که هاشمی رفسنجانی در انتخابات مجلس نفرُ سی‌ام شد، او را "آقاسی" نامیدند. به تلویزیون می‌گویند ناطقِ نوری. ا براهیم نبوی(طنز نویس) اح مدی‌نژاد را "رئیس‌جم هورِ م شنگ" نامید، یعنی منتخب شورای نگهبان. به خاتمی در آغاز کارش می‌گفتند "سیّدِخندان" و در پایانِ کارش "فریبا خاتمی"

طنز

لوناچارسکی می گوید: خنده نشانهٔ پیروزی است. اما می‌دانیم که خنده همیشه از فرازِ بل ندی‌های پ یروزی نمی‌آید تا بر فرقِ دشمنِ شکست‌خورده فرود آید. خنده از فرود هم برمی‌خیزد و طبقهٔ حاکم، قدرتِ حاکم و کشورِ حاکم را نشانه می‌گیرد. انسانِ ستم‌کش وقتی از این خنده‌ها سر می دهد که د شمنِ خود را از ل حاظِ اخلاقی و معنوی شکست داده است و بر آنان چون بخردان بر ابلهان می نگرد. اصول و قواعدشان را تحقیر می کند. اخلاق طبقه حاکم را چیزی جز انبوه پوچی‌ها نمی داند.

لوناچارسکی می نویسد: انسان وقتی می‌خندد که پیروز است. وقتی می‌فهمیم مسئله‌ای به ظاهر حلّ نشدنی را به سادگی می شود حلّ کرد، نیروهای روانی و جسمی خود را رها می‌کنیم و می‌خندیم. خنده بازتابِ فعّالیتِ عصبی مغز است که به صورت حرکتِ چهره و عضله درمی‌آید. ما وقتی می خندیم، خود را راحت و آسوده می کنیم.

لحظهٔ باشکوهی که بدن حالتِ بسیج و گردآوری نیروهای خود را وامی‌نهد، لح ظه‌ای که ان سان می‌فه مد به ب سیجیدنِ نیرو ها ن یازی نی ست، خ ندهٔ شادمانه سر می د هد. ا ین خ ندهٔ پ یروزی ا ست. اما می دانیم که خنده همیشه از فراز بلندی‌های پیروزی بر نمی آید تا بر فرق دشمنِ شکست‌خورده فرود آید. خ نده از فرود هم بر می خ یزد و طب قه حاکم، قدرت حاکم و ک شور حاکم را ن شانه می گ یرد.

اگر خنده نشانهٔ پیروزی است، چرا طبقات و گروه‌هایی که هنوز ستم می‌کشند، خنده سر می‌دهند؟ **لوناچارسکی** در پی‌گیری ریشهٔ این‌گونه از خنده می گوید: "*انسانِ ستم‌کش وقتی از این خنده‌ها سر می دهد که دشمن خود را از نظر اخلاقی و معنوی شکست داده است و بر آنان چون بخردان بر ابلهان می نگرد. اصول و قواعدشان را تحقیر می کند. اخلاقِ طبقه حاکم را چیزی جز انبوه پوچی ها نمی داند...اما از لحاظ سیاسی ناتوان است و به آن درجه از بلوغ فکری نرسیده که طغیان اقتصادی آینده را به انجام برساند. در این لحظه‌هاست که انسان ستم‌کش خنده تلخ می زند.*"

این خندهٔ تلخ را امّا نباید با قهقههٔ شخصِ بی‌فکر و سربه‌هوایی که از کوکش درروفته و به همه‌چیز و همه‌کس می‌خندد، اشتباه کرد. توصیفی از این خندهٔ ابلهانه و سفیهانه در یکی از شعرهای **سیاوش کسرایی** چنین آمده است:

تو چه خوش می‌خندی
تو چه آسان و چه راحت می‌خندی ای مرد!
تو چنان می‌خندی
که من آن کِرم‌زده دندان را در دهنت می‌بینم.
(خانگی، تهران، ۱۳۴۶، ص ۲۸)

به گفته نویسندهٔ کتاب "خرمگس": "*در مردی که به همه‌چیز می خندد، چیزِ کثیفی وجود دارد.*" بی‌دردان و بی‌فکران و بی‌خبران، به همه‌چیز و همه‌کس، یک‌سان می خندند. اما فرزانگان در دنیایی که بدی و پلیدی‌ها هنوز نیرومندند، قهقهه نمی زنند، زهرخند می زنند.

برشت در شعری با اشاره به "دورانی سخت ظلمانی" می گوید:

راستی را که به دورانی سخت ظلمانی عمر می گذرانیم
کلماتِ بی‌گناه
نمودی نابخردانه دارند.
پیشانی صاف
نشانِ بی‌دردی است
آن‌که می خندد
خبرِ هولناک را هنوز نشنیده است.

اشارهٔ برشت به همان خندهٔ بی‌دردانه است وگرنه برشت هم، مانند همتای ایرلندی خود، برنارد شاو، با سلاح طنز با پلیدی‌های دوران، از جمله پلشتی نازیسم و نژادگرایی و جنگ، جنگیده است.

لوناچارسکی، برنارد شاو را به عنوان فرزانه‌ای که زهرخند می‌زند نمونه می آورد: "*او می خندد، اما می داند که هیچ‌چیز چنان‌که می نماید، خنده‌دار نیست. او می خندد تا با خندهٔ خویش تلخی شکست‌های انسان را از میان بردارد. او خندهٔ زهرآلود، زیرکانه، طنزآمیز و کنایه‌دار سرمی‌دهد. این‌ها گلِ بی‌آزارِ هَزل نیست: او سلاحِ ظریف و شکوه‌مندِ جهانِ نو را بر ضدّ جهانِ کهنه به‌کار می گیرد.*"

اینک ببینیم ویژگی های طنز چیست و چه‌چیز آن را از شوخی و فکاهه متمایز می کند.

نخست این‌که طنزنویس باید نویسنده‌ای مترقی و پیشرو باشد و جهان‌بینی‌ای مترقی و متعالی داشته باشد یا به گفتهٔ **تولستوی** در کتاب "**هنر چیست؟**": "*هنرمند باید بر سطح رفیع‌ترین جهان‌بینی عصرِ خویش جای*

داشته باشد." این جهان‌بینی او را یاری می کند که هر جزء را در درونِ کلّ خود، در درونِ مجموعهٔ خود ارزیابی کند، و حتا وقتی از جزء سخن می گوید، سخن‌اش قابلِ تعمیم بر کلّ باشد.

طنزنویس هنگامی که از فقیر سخن می گوید، مسئله فقر را مطرح می کند و هنگامی که از قلدر و زورگو حرف می زند، موضوع دیکتاتوری و استبداد را در نظر دارد.

برای جلوگیری از سوءتفاهم‌های مرسوم، ناچار با ید ا ین نک ته بدیهی را یادآور شد که ج هان‌بینی ه مان ایدئولوژی نیست و با آن تفاوت دارد. جهان‌بینی عام است و ایدئولوژی خاص. جهان‌بینی یا شیوه ن گرش به جهان و مسائل جهان هم‌چون چراغی راهنما و راهگشاست و هرچه چراغ پرتوافکن‌تر، راه‌گشاتر. اما ا یدئولوژی، اعم از سیاسی یا مذهبی، حصار تنگی است که ادعای مالک یت حقی قت مط لق را دارد. پس نا چار تع صب و تنگ‌نظری ایجاد می کند. حال آن‌که طنزنویس به اقتضای کارش، باید آزاداندیش و بلندنظر با شد. با ید سعه صدر داشته باشد. حتا خطاهای بشری تنفر او بر نمی انگیزد، ترحم او را بر می انگیزد. آنجا خشم و خروش می آید و بیزاری نشان می دهد که به هر بهانه‌ای، حتا به بهانه اصلاح و ارشاد و بهبود، به ساحت ان سان و ز ندگی انسانی تجاوز شود و حرمت انسان خدشه‌دار گردد.

آن‌چه طنزنویس مطرح می کند، موضوعاتِ اجتماعی است. فرد را درونِ اجتماع مطرح می کند، نه ا فرادی را مانند اجزایی پراکنده.

طنزنویس کل سیستمِ ظالمانه و غیرانسانی را مطرح می کند و به مسخره می گیرد، نه گوشه‌های جداگا نه آن را، هرچند که هربار گوشه‌ای را بگیرد و نشان دهد. تفاوت طنزنویس و هزل‌نویس در همین ا ست. هزل نویس تکه‌ای را در گوشه‌ای می گیرد و بی‌توجه به ارتباط آن با کل، آن را مانند یک نابه‌سامانی مجزا و مستقل نشان می دهد. حال آن‌که طنزنویس همان را به عنوان جزئی که نماینده کل است و مشتی نمونه خروار، ن شان می دهد.

طنزنویس موضوع‌های عجیب و غریب و غیرعادی را طرح نمی کند. موضوع‌هایی را که از شدت ت کرار، و به سبب عادت کردن ما به آن‌ها، خیلی طبیعی و عادی و پذیرفتنی به نظر می رسند به گونه‌ای مطرح می کند، از زاویه‌ای مطرح می کند و به آن نور می تاباند که عجیب بودن، غیرطبیعی بودن و مهم تر از ه مه، غیرا نسانی بودن آن‌ها برجسته شود و به چشم بیاید.

مثلاً چه در جوامع سرمایه‌داری پیشرفته و صنعتی و چه در جوامع واپس‌مانده‌ای که تلاش می کنند خود را به آن‌ها برسانند، موضوع‌هایی نظیر زندگی ماشینی، اسارت انسان در چنگال ماشین که یادآور مُثلِ خودمان است: تره گرفتم قاتق نانم شود، قاتل جانم شد. یا دویدن بی‌وقفه به دنبال پول و مسابقه برای پولدار شدن، یا گذشته از اسارت انسان در چنگ ماشین، اسارت انسان امروز در دست اتوموبیل و درد بی‌در مان تراف یک، یا بی ماری مصرف‌زدگی در بخشی از دنیا و دویدن از بام تا شام به دنبال لقمه‌ای نان در بخشی دیگر. یا بلاهت ج نگ یا تهی شدن زندگی از معنای خود یا انواع آلودگی‌های محیط‌زیست یا دروغ‌گویی ها و دوزدوزه بازی کردن های سیاستمداران یا همان ماجرای دست‌های آلوده و دستکش‌های سفید و تمیز. همه این‌ها منبع الـ هام و مو ضوع طنزپرداز است. او همه این‌ها را که زندگی هر روزه ماست و به آن‌ها عادت کرده‌ایم، به گونه‌ای مطرح می ک ند که گویا بار اول است که با آن‌ها روبرو می شویم و غیرطبیعی بودن و غیرانسانی بودن آن‌ها را در می یابیم.

تفاوتِ طنزنویس و فکاهه‌نویس

گفتیم که طنز همیشه اجتماعی است. یعنی عیب‌ها و نقص‌ها و نارسایی‌ها و نابسامانی‌های اجتماع را می یابد و برجسته می کند و نشان می دهد. تفاوتِ فکاهه‌نویس و طنزنویس در ه مین ا ست. فکا هه‌نویس هر ع یب و

نقصی را در هر فردِ جداگانه چنان نشان می دهد که گویی صفت و خصلت ذاتی همان فرد است. طنزنویس نشان می دهد که آن نارسایی و نابسامانی یک بیماری اجتماعی است که آن فرد نیز ناچار به آن دچار شده است.

فکاهه‌نویس می گوید که فلان فرد پول‌پرست است و این خصلت را در او نکوهش می کند. طنزنویس نشان می دهد که اجتماع نابسامان، بر اساس ارزش پول بنا شده و قهرمان نوشته او هم، مانند دیگران، در مسابقه پول‌پرستی شرکت کرده است.

"تفاوتِ طنزنویس و فکاهه‌نویس در این است که گرچه هر دو یک موضوع را می نویسند، و گرچه هر دو خواننده را می خندانند، طنزنویس از دید و بینشِ عمیقِ اجتماعی برخوردار است، در حالی که فکاهه‌نویس فاقدِ آن است.

طنزنویس خواننده را به تفکّر وا می‌دارد و به مسائلِ عمیق‌تر و مهم‌تری رهنمون می شود، حال آن که فکاهه‌نویس تنها به شرح یک حادثهٔ مجرّد بَسنده می کند و ناچار اندیشهٔ خواننده با خندهٔ او پایان می گیرد. طنزنویس مصوّرِ عصرِ خویش است: فکاهه‌نویس مصوّر رویدادهای مضحکِ زندگی آدم‌های پراکنده عصر خویش است. طنزنویس و فکاهه‌نویس هر دو دود را می بینند. فکاهه‌نویس دود را تصویر می کند، حال آن که طنزنویس خبر از آتش‌سوزی می دهد." (یادداشت‌های...ص ۱۷۳)

فُکاهه بادکنکِ رنگینی است که یک لحظه ما را سرگرم می کند و بعد می ترکد. **طنز** دریچه‌ای است که در برابر دیدگان ما گشوده می شود. **فکاهه** قندرونی است که ساعت‌ها آن را می جویم و سرگرم می شویم. **طنز** غذایی است که به ما نیرو می دهد تا تکاپو کنیم. حتا در شوخی و فکاهه نیز باید عنصری از طنز وجود داشته باشد. تفاوتِ اساسی شوخی و فکاهه با طنز در آن است که در شوخی و فکاهه، خنداندن هدف است، حال آن‌که در طنز، خنداندن وسیله‌ای است برای رسیدن به هدف.

شوخی و خنده، به‌خصوص در جوامعی که مردم زندگی دشواری دارند، به خودی خود بد نیست، حتا ضروری است. اما شوخی یا انتقادهای سطحی و آبکی و تکراری را تنها به این خاطر که نحوه بیان آن ها شوخ‌طبعانه است، به عنوان طنز جا زدن، فریبی شیادانه است. نظیر آن‌که بخواهیم روزنامه را به جای کتاب بنشانیم. هرچند که روزنامه به خودی خود چیزی ضروری است.

فُکاهه بلاهت‌های انسانی را به مسخره می گیرد. شاید در تهِ دل، کمی هم می‌خواهد که انسان اَبلَه باشد تا وسیلهٔ مسخرگی از دست نرود.

طنز با زهرخندِ خود، که همدردی و دلسوزی در پسِ آن نهفته است، می‌گوید: ای انسان! می توانی خردمند باشی، اَبلَه مباش! می‌توانی تحسین‌انگیز باشی، تمسخرانگیز مباش!

طنز با چیزهای عجیب و استثنایی کاری ندارد. طنز آن‌چه را که برای همه عادی و طبیعی و خردمندانه به نظر میرسد، از چنان زاویه‌ای به تماشا می‌گذارد که غیر عادی بودن، غیرطبیعی بودن و ابلهانه‌بودن آن آشکار می‌شود.

برای همین است که می‌خندیم. اما میانِ خنده، با اندکی هراس درمی‌یابیم که داریم به خود می‌خندیم. با اندکی شرم درمی‌یابیم که داریم به دور و بری‌های خود، به دوستان و آشنایان خود می خندیم. **خنده** که تمام شد، **اندیشه** جایش را می گیرد. می اندیشیم که چرا چنین و چنان است و چرا باید چنین و چنان باشد؟ **این هدفِ طنز است:** ***از کوره‌راهِ خنده به فراخنای اندیشه رسیدن.***

طنز آن‌گاه که حماقت‌ها را مطرح می کند، خنده‌دار است، اما آن‌گاه که دردها را مطرح می کند، به آن‌چه می خوانیم، تنها لبخندی می زنیم یا نیشخند یا زهرخند.
آن‌گاه که نیشِ طنز در تنِ دشمن فرو می رود، لبخند می‌زنیم و آن‌گاه که می بینیم نابسامانی و پلشتی در این جهان بسیار است و برای زدودنِ آن‌ها هنوز راهی طولانی و مبارزه‌ای دشوار در پیش است، زهرخند می‌زنیم.
طنز قادر است در عین حال ما را بخنداند و بگریاند. هنگام تماشای فیلم‌های چارلی چاپلین حتماً این تجربه را کرده‌اید. با چشمی خندیده‌اید و با چشمی گریسته‌اید. چرا که او تیره‌روزی‌ها و نابسامانی‌های زندگی بشری را نه به زبان شوخی و فکاهه، نه به زبانِ مرثیه، که به زبانِ طنز بازگو کرده است. رازِ موفقیت و محبوبیت و ماندگاری او در همین است.

هدف داشتنِ طنز

اگر شوخی سبب خنده‌ای می شود، که آن خنده به گفته برگسون تنبیهِ خفیفی است، برای افرادِ غافلِ جامعه، طنز فریادی است که به خواب‌رفتگان را بیدار می‌کند. تازیانه‌ای است بر اندام‌های بی‌حسّ. به گفتهٔ لوناچارسکی، بیدارکنندهٔ صفاتِ نیک است در ما، تا آن صفاتِ نیک نه تنها با بدی‌های جامعه، با بدی‌های دیگران بجنگد که حتا در وجود ما، با بدی‌های ما نبرد کنند.
طنز ما را همواره آماده و هوشیار و گوش به زنگ نگاه می دارد تا با "عادت کردن" که بی‌حس کننده و رخوت‌آور است، مبارزه کنیم.
نکته دیگری که در طنز و در موفقیت طنز مهم است، مشابهت و هم‌گونی جوامع بشری است. چرا هنوز هم طنزهای چخوف برای ما دل‌پذیر است؟ زیرا جامعه آن روز چخوف با جامعه امروز ما شباهت‌های فراوان دارد. هنوز هم "بوقلمون‌صفتی" در جامعه امروز ما رواج دارد و هنوز هم "لاغر"ها در برابر "چاق" ها دست و پای خود را گم می کنند و به خود می لرزند.

نکتهٔ دیگری که باید به آن اشاره کرد، این است که همه نوشته‌های یک طنزنویس الزاماً طنز نیست. بهتر است از لطیفه‌های عُبید زاکانی چند نمونه بیاوریم تا مشخّص شود که در نوشته‌های این طنزنویسِ بزرگ، هم طنز وجود دارد، و هم هَزل و هم شوخیِ ساده.

نمونهٔ طنز: گذشته از آن‌چه در بخش شوخی سیاسی نقل شد، این لطیفه است که بازگو کننده وضع زمانه است: لولی‌ای با پسر خود ماجرا می کرد که تو هیچ کار نمی کنی و عمر در بطالت به سر می بری. چند با تو گویم که معلق زدن بیاموز و سگ از چنبر جهانیدن و رسن‌بازی تعلم کن تا از عمر خود برخوردار شوی. اگر از من نمی شنوی، به خدا تو را در مدرسه اندازم تا آن علم مرده‌ریگ ایشان بیاموزی و دانشمند شوی و تا زنده با شی در مذلت و فلاکت و ادبار بمانی و یک جو از هیچ جا حاصل نتوانی کرد.
نمونهٔ هزل: شیطان را پرسیدند که کدام طایفه را دوست داری. گفت: دلالان را. گفتند چرا؟ گفت: از بهر آن‌که من به سخن دروغ از ایشان خرسند بودم، ایشان سوگند دروغ نیز بدان افزودند.
نمونهٔ شوخی: شخصی از مولانا عضدالدین پرسید که یخ سلطانیه سردتر است یا یخ ابهر. گفت: سئوال تو از هر دو سردتر است.
مردی پیشِ طبیب رفت و گفت: موی ریشم درد می کند. پرسید که چه خورده‌ای؟ گفت: نان و یخ. گفت: برو و بمیر که نه دردت به دردِ آدمی می‌ماند و نه خوراک‌ات!

ویژگی‌های طنز

بار دیگر به طنز بازگردیم و ببینیم طنز چه ویژگی‌هایی دارد وچه انتظارهایی از آن داریم.

لوناچارسکی می گوید: طنز باید شادمانه... و خشم‌آگین باشد... طنزپرداز بیش از هرچیز، بیننده‌ای دقیق ا ست. او متوجه ویژگی‌های متغیر جامعه، که برای شما به عنوان مشکل مطرح است، می شود. شما که خواننده اویید، هنوز متوجه این ویژگی‌های متغیر نشده و یا بدان‌ها توجه کافی نکرده‌اید. روزنامه‌نگار وقتی با لحنی جدی می نویسد و توجه شما را به یک پلشتی جلب می کند، آن را مسئله‌ای مهم و مانعی جدی در سیر عادی امور می نمایاند. او از نمایش این پلشتی برای ترساندن شما استفاده می کند. فرق طنزپرداز با روزنا مه‌نگار " جدی" در این است که می خواهد شما بر این پلشتی بخندید، و این را القا کند که پیروز هستید، که این پلشتی حق یر و ناتوان است و شایسته توجه جدی نیست. از شما بس فروتر است و شما می توان ید بر آن بخند ید، ز یرا که مرتبت شما از لحاظ اخلاقی بس فراتر از این پلشتی است. از این‌رو شیوه طنزپرداز ا ین ا ست که به د شمن حمله کند و در همان هنگام او را از پیش شکست‌خورده اعلام کند و مایه مضحکه قرار دهد.

امّا طنز چرا باید خشم‌آگین باشد؟ و چرا طنزی که خشم‌آگین نیست، بد است؟

مسئله درست در همین‌جاست. زیرا طنز ف قط وان مود می کند که دشمن بس زبون است. فقط کافی است بر او بخ ندیم، و می شد قبلاً خ لع سلاحش ک نیم و شکستش دهیم. طنز اما ا صلاً چ نین مع نایی ندارد. گذشته از این، در اکثر موارد، طنزپرداز غم‌گنانه معتقد است که دشمنِ طرفِ مبارزه‌اش، بس سهمگین و بس خطر ناک ا ست و سعی او ف قط در ا ین ا ست که هم‌رزمانِ خود و خوانندگانِ خود را به مبارزه بخواند. او فقط سعی می ک ند که د شمن را از پیش با نوعی رجزخوانی بی‌اعتبار کند: "ما دمار از روزگارت بر می آوریم!" تنها کاری که از دست ما بر می آ ید، تم سخر توست!

طنز می کوشد با خنده دشمن را نابود کند و هرچه ناپیروزتر باشد، خشم‌اش شعله‌ورتر است. خ نده در چ نین حالتی به جای آن‌که قهقه‌آسا و پیروزمندانه باشد، تلخ می شود و به صورت یک رشته حمله نیشدار، آمیخته با خشمی مُفرَط، درمی‌آید. نیش‌خند کوششی است برای پیروز به‌نظرآمدن بر دشمنی که مانده است تا شک ست بخورد...

چنین چیزی امّا چگونه ممکن است؟ آیا طنزپرداز، کودکی ناسزاگو و لافزنی پُر گو، و فریب‌دهِ ندهٔ ان سان که دشمن عملاً توانا را ناتوان جلوه می دهد، بیش نیست؟ نه! مطلب بس دقیق‌تر از این است. طنزنویس بر ک سی که مورد تمسخرش قرار می گیرد، واقعاً پیروز است. فضیلت و برتری اخلاقی او را پیروز می کند. اگر طنزنویس از قدرت بدنی لازم، علاوه بر خرد و عواطف ظریف خود برخوردار باشد، به آسانی می تواند د شمن را شک ست بد هد و پیروزمندا نه بخ ندد. ط نز یک پ یروزی اخلا قی ا ست که پ یروزی مادی را کم دارد. اما آیا طنز از کینه سرچشمه می گیرد و در خود تنها بغض و بیزاری دارد؟ بی‌شک چنین نیست. طنز از عشق و دوستی و دلبستگی سرچشمه می گیرد، و بغض و بیزاری و کینه او نیز به خاطر همین دو ستی و دلب ستگی اوست. طنز نیمی مهر و نیمی کین نیست. آمیخته‌ای است از مهر و کین. در حقیقت، مهر و کین دو روی سکه طنز هستند.

شاید این پرسش پیش بیاید که نیک‌خواهی طنز که از آن سخن می گوئیم، چگونه می‌تواند با مبارزه با دشمن، که پیش‌تر از آن سخن گفتیم، سازگار باشد.

باید دانست که طنز بدخواهِ انسان نیست و با انسان نمی جنگد. با صفات غیرانسانی او، با خصوصیات ضدانسانی او می جنگد. طنز پلیدی و نادرستی را هدف می گیرد، خواه در دشمن، خواه در دوست. به ویژه در دو ست. و راز این‌که در طنز خنده و گریه، شادی و اندوه، بی‌خیالی و تفکر چنین به‌هم آمیخته‌اند، در همین است. در اوج خنده ناگهان در می یابیم که داریم به خودمان، به بدی‌ها و پلیدی‌های خود می خ ندیم و وح شتمان می گیرد.

یکی از اساسی‌ترین وظایف طنزنویس این است که با نیروی عادت بجنگد. می دا نیم که ی کی از ویژگی های خوب یا بد انسان این است که به همه‌چیز عادت می کند. آن چه ابـ تدا برایش عج یب، ز شت، باورنکردنی و تحمل‌ناپذیر بوده است، پس از مدتی عادی می شود و به آن خو می گ یرد و کم و بیش با آن می سازد. طنزنویس این مسئله را از زاویه‌ای می بیند و به نمایش می گذارد که عادی، غیرعادی، طبیعی، غیرطبیـ عی، و جدی، مضحک می شود. آن‌چه می خواهد خود را انسانی جا بزند، غیرانسانی دیده می شود و آن چه خود را مهم وانمود می کند، بی‌اهمیت جلوه‌گر می شود.

طنزنویس البته در این کار از شیوه کاریکاتوریست، یعنی اغراق و مبالـ غه و حـ تا غـ لو پـ یروی می کـ ند. مثلاً خسیسی و پول‌پرستی ضعف رایجی است که حتا آن را با رنگ و لعاب "مقتصد بودن" و "ولخرج نـ بودن" می پوشانند و تحسین می کنند. وقتی که طنزنویس می خواهد ا ین صفت را نـ کوهش کـ ند، شخص خـ سیس و پول‌پرستی را با چنان مبالغه‌ای تصویر می کند که به گفته مـ شهور، "آب هم از د ستش نـ می چـ کد." مانـ ند "حاج‌آقا"ی **هدایت** که با آن‌همه ثروت، حبه‌های قند یا آلوهای خورش را می شمرد و به زن‌هایش می داد. یا ثروتمندی که **سعدی** در این حکایت او را توصیف کرده است:

مالداری را شنیدم که به بخل چنان معروف بود که حاتم طایی در کرم. ظاهر حالش به نعـ مت دنـ یا و باطنش بخیل و بخل آکنده، چنان‌که نانی به جانی از دست ندادی و گربه بوهُریره را به لقمه‌ای ننواختی و سگ اصحاب کهف را از استخوانی نینداختی. فی‌الجمله خانه او را کسی ندیدی در گشاده و سفره او را سرگشاده.

درویش به‌جز بوی طعامش نشنیدی

مرغ از پس نان خوردن او ریزه نچیدی

سعدی با این اغراق خواسته است شدت خست آن شخص را نشان دهد، اما برای آن‌که بخل و خـ ست را نـ شان دهد، از اغراق به غلو روی آورده است. مثل این بیت:

گر به جای نانش اندر سفره بودی آفتاب

تا قیامت روزِ روشن کس ندیدی در جهان

یک شیوهٔ دیگر در کارِ طنزنویسی، شیوهٔ "نعلِ وارونه زدن" است. یعـ نی نویـ سنده در ظاهر خود را موا فق و هوادارِ پدیده‌ای نشان می دهد و از آن جانبداری می کند، امّا آن‌چه به هواداری می گوید و دلایلی که از سرِ موافـ قت می آورد، چـ نان مـ سخره و رـ سواکننده ا ست که از هر مـ خالفتی بـدتر و از هر ا ستدلالِ جدی، ویران‌کننده‌تر است. و این کاری است که من در "حجابِ کاملِ اسلامی" کرده‌ام.

در ظاهر چنین است که گویا نویسنده با حجابِ کاملِ اسلامی موافق است و برای آن‌که خاطرِ "عُلَمای اَعلام" و "حُجَجِ اسلام" از بی‌حجابی و بدحجابی آسوده شود، طرحی را پیشنهاد می کند و آن این‌که: "کلّه قندِ مقوّاییِ بزرگ و توخالی‌ای ساخته شود و زنان را در آن پنهان کنند تا دیگر برجستگی‌ها و فرورفتگی‌های بدن‌شان پیدا نباشد. و البته برای این کلّه قند می شود همه‌چیز گذاشت، از چشم و دهان تا چرخ و شماره و چراغ (مانـ ند

شماره و چراغِ اتوموبیل) و زیرِ آن می شود با مایوی دو تکّه به دریا رفت. (نگاه کنید به کتاب: *جمهوری عوضی اسلامی، چند طنزِ منثور و منظوم از فریدون تنکابنی*)

حسّ درکِ طنز یکی از ویژگی‌های اساسی انسان بافرهنگ است. این سلاح حملهٔ او، ابزار دفاع او و جان‌پناه اوست. اگر هر ملتی، به‌خصوص ملت ما، دوره‌های دشوار تاریخی را تاب آورده و از سر گذرانده است، اغراق نیست که بگوئیم یکی هم به یاری این سلاح بوده است. هنرمندانِ بی نام و نشانی، در کنار هنرمندان بانام و نشان، داستان‌ها یا لطیفه‌های طنزآمیز می ساختند و مردمی که خوشبختانه همیشه از حس درک طنز برخوردارند، آن‌ها را می گرفتند و بازگو می کردند و رواج می دادند. مردم با این نفس زدن‌های کوتاه، خفگی را پشت سر می گذاشتند.

قالب‌های طنز

نکته دیگری که باید به آن اشاره کرد، شکل و قالب (Form) طنز است. طنز می تواند به شکلِ جمله‌ای کوتاه، شوخی و لطیفه، قطعهٔ طنز، داستانِ کوتاه یا رمانِ بلندِ طنزآمیز باشد. همین‌طور می‌تواند منثور یا منظوم یا ترکیبی از هر دو باشد. همهٔ این شکل‌ها در ادبیّاتِ کلاسیکِ ما نیز سابقه دارد.

نمونه‌ای از طنز سعدی:

شنیدم که از پادشاهان غور/ یکی پادشه خر گرفتی به زور
شنیدم که باری به عزم شکار/ برون رفت بیدادگر شهریار
تکاور به دنبال صیدی براند/ شبش درگرفت از حشم دور ماند
ناچار به خانه یکی از روستائیان رفت. پیرمردی در آن خانه بود که پسران را پندی داد که خران خود به شهر نبرند. پسر گفت راه دراز و سخت است و پیاده نمی توان رفت. تدبیری کن. پدر گفت سنگی بردار و دست و پای خر خود را زخمی کن شاید از سخره گرفتن خر زخمی بگذرند. در همه این احوال دشنام‌های سخت به شاه می دادند و او ناچار دم بر نمی آورد.
بامدادان سواران شاه دررسیدند و او را یافتند.
یکی گفتش از دوستان قدیم/ که شب حاجبش بود و روزش ندیم
رعیت چه نزلت نهادند دوش؟/ که ما را نه چشم آرمید و نه گوش
شهنشه نیارست کردن حدیث/ که بر وی چه آمد ز خبثِ خبیث
هم آهسته سر برد پیش سرش/ فرو گفت پنهان به گوش اندرش
کسم پای مرغی نیاورد پیش/ ولی دست خر رفت اندازه بیش
(بوستان سعدی- باب اول)

چند نمونه از طنز عبید زاکانی:

عبید در دوره ایلخانان مغول می زیست. از ویژگی‌های این دوره یکی دخالت وسیع خاتونان (همسران ایلخانان) در کار ها بود که گاه به درگیری های خونین می انجامید و دیگر فسادِ اخلاقی گسترده. انعکاس این اوضاع را، از جمله در رساله "تعریفات" عبید، می بینیم:

الخاتون: آن‌که معشوق بسیار دارد.
الکدبانو: آن‌که اندک دارد.
المستوره: آن‌که به یک معشوق قانع باشد.
البیگم: آن‌که از مباشرت سیر نشود.

البکارة: اسمی که مسمّی ندارد.

حکایت

شخصی از مولانا عضدالدین پرسید که چون است که در زمان خلفا، مردم دعوی خدایی و پیغمبری بسیار می کردند و اکنون نمی کنند.

گفت: مردم این روزگار را چندان از ظلم و گرسنگی افتاده است که نه از خدای‌شان یاد می آید و نه از پیغامبر.

حکایت

مولانا اشرف‌الدین دامغانی در سلطانیه بر در مسجدی می گذشت. خادم مسجد سگی را در مسجد پیچیده بود و می زد و سگ فریاد می کرد. مولانا در مسجد بگشاد، سگ به در جست. خادم با مولانا در ماجرا آمد که چرا در مسجد بگشادی، من می خواستم که سگ را بسیار بزنم تا دیگر اینجا نیاید.

مولانا گفت: معذور می دار که سگ عقل ندارد و از بی‌عقلی در مسجد می آید. ما که عقل داریم، هرگز ما را در مسجد می بینی؟

حکایت

خطیبی را پرسیدند که مسلمانی چیست؟ گفت: من مردی خطیبم، مرا با مسلمانی چه کار است!

نمونه‌ای از طنز حافظ:

ترسم که صرفه‌ای ز خرد روز بازخواست/ نان حلال شیخ ز آبِ حرامِ ما

اساس توبه که در محکمی چو سنگ نمود/ بین که جام ز جاجی چه طرفه‌اش بشکست

فقیه مدرسه دی مست بود و فتوی داد/ که می حرام و لی به ز مال اوقاف است

پیر ما گفت خطا بر قلم صنع نرفت/ آفرین بر نظر پاکِ خطاپوش باد

به هرزه بی‌می و معشوق عمر می گذرد/ بطالتم بس از امروز کار خواهم کرد

مرید پیر مغانم ز من مرنج ای شیخ/ چرا که وعده تو کردی و او به جا آورد

ترسم که روز حشر عنان بر عنان رود/ تسبیح ما و خرقه رندان شراب‌خوار

معرفی چند تن از طنزنویسان معاصر

علی‌اکبر دهخدا (۱۲۷۵-۱۳۳۴)

مقارن نهضت مشروطه تحولی در نظم و نثر فارسی ایجاد شد. ساده‌نویسی در نثر، دگرگونی نگاه شاعرانه در نظم، و طنزنگاری رواج یافت. و شگفت این‌که این هر سه با نام علی‌اکبر دهخدا (دخو) سکه خورد. "چرند و پرند" دهخدا آغاز طنزنویسی جدید، به شکل ساده‌نویسی و طرح کردن مسائل اجتماعی و به کار گرفتن زبان و مصطلحات توده مردم بود. برخی طنزهای دهخدا منظوم است، مانند قطعه "واشاءالله گربه است."

صادق هدایت (۱۲۸۱-۱۳۳۰)

برخی داستان‌ها و نوشته‌های دیگر هدایت به طنز است. هدایت طنز اجتماعی بی‌پروا و تندوتیزی دارد. اما تندترین طنز او در کتاب "توپ مرواری" آمده است.

"ولنگاری"، "وق وق صاحاب"، "حاجی‌آقا"، "افسانه آفرینش" و "بعثه‌الاسلامیه الی بلادالفرنجیه" از جمله آثار طنزآمیز اوست.

برخی طنزنویسان دیگر

فریدون توللی (التفاصیل)

رسول پرویزی (شلوارهای وصله‌دار)

بهرام صادقی (سنگر و قمقمه‌های خالی)

ایرج پزشک‌زاد (دایی‌جان ناپلئون)
عمران صلاحی (۱۳۸۵- ۱۳۲۵)
پرویز شاپور (کاریکلماتور)
فریدون تنکابنی (جمهوری عوضی اسلامی)
ابراهیم نبوی
هادی خرسندی (هفته‌نامه اصغرآقا، چاپ لندن)

مطبوعات فکاهی و فکاهه‌سرایان

نسیم شمال (اشرف‌الدین حسینی گیلانی)
بابا شمل (رضا گنجه‌ای)
توفیق (برادران توفیق- همکاران: ابوالقاسم حالت، حسین روحانی)
چلنگر (محمدعلی افراشته)
حاجی بابا (پرویز خطیبی)
گل‌آقا (کیومرث صابری)

فهرست منابع و مآخذ:

-در بارهٔ ادبیّات، لوناچارسکی، ترجمه عطا نوریان، تهران
-خنده از نظرِ برگسون، ترجمه محمد آشنا، ماهنامه سخن، دوره دوم، تهران
-بوستان سعدی، به تصحیح غلامحسین یوسفی، انتشارات خوارزمی، تهران ۱۳۵۹هجری شمسی
-کلیّاتِ عبیدِ زاکانی، به اهتمام محمدجعفر محجوب (زیر نظر احسان یارشاطر)، ناشر Bibliotheca Persia Press نیویورک ۱۹۹۹ میلادی
-دیوان حافظ، به تصحیح پرویز ناتل خانلری، انتشارات خوارزمی، تهران ۱۳۶۲ هجری شمسی
-جمهوری عوضی اسلامی، فریدون تنکابنی، انتشارات خاور، سوئد ۱۳۶۶هجری شمسی
-سیاوش کسرایی، خانگی (مجموعهٔ اشعار)، تهران ۱۳۶۴ هجری شمسی

برگرفته از: سایت عصرنو

علی‌اشرف درویشیان، خسرو گلسرخی و فریدون تنکابنی/ در مرکز رفاه دروازه غار. تئاترِ نوجوان. آذر ۱۳۵۱

بازگشت به فهرست

زندگی‌نامهٔ گوتهولد افرایم لِسینگ

نویسنده: کارل بوسه/ برگردان: شاپور چهارده‌چریک

مقدمهٔ مترجم:

تعداد نویسندگان و شاعران آلمانی، که شهرت آنها را بتوان با شهرت "لِسینگ" (Gotthold Ephraim Lessing) (۲۲ ژانویه ۱۷۲۹ – ۱۵ فوریه ۱۷۸۱) مقایسه کرد، از تعداد انگشتان یک‌دست هم کم‌تر است. هم‌عصران "لِسینگ" او را تحسین و تائید می‌کردند، "گوته و شیلر" تمجید و تحسین را به حد اعلی رسانده و او را یکی از خدایان می‌نامیدند. "کریستیان هاینریش اشمید" (۱۸۴۷-۱۷۶۶) او را "شکسپیرِ ما" می‌نامید. "هاینریش هاینه" (۱۸۵۶-۱۷۹۷) او را "آرمینیوسِ ادبیات" می‌نامید. القاب زیادی به "لسینگ" داده شده است، از قبیل: ارسطوی ما، پدر ادبیات آلمانی، انقلابی واقعی، و ... ولی بهترین تمجید و تحسین را از "لسینگ" همانا "فریدریش انگلس"(۱۸۹۵-۱۸۲۰) به عمل آورد. "انگلس" که در صدد تحسین از "دوبرولیوبوف" و "چرنیشفسکی" نویسندگان انقلابی روسیه بود، این دو تن را "دو لِسینگِ سوسیالیستی" نامید.

"فرانتس مهرینگ" (۱۹۱۹-۱۸۴۶) مورخ آلمانی کتابی دارد به نام "اسطورهٔ لسینگ" یا "کتابِ لسینگ". تاریخ‌نگاری ادبیاتِ مارکسیستی در حقیقت با این کتاب و با این مورخ شروع می‌شود. در جوامع ادبی سوسیالیستی "لِسینگ" نقش اساسی و اصلی را بازی می‌کرد و شاید هم هنور این نقش را بازی کند. پدران سوسیالیست (مارکس و انگلس و دیگر بزرگانِ سوسیالیسم) هر گاه که می‌خواستند به کسی ارج و احترام بگذارند و او را بزرگ بخوانند، او را با "لِسینگ" مقایسه می کردند، مانند مثالی که بالا زدیم.

"گوتهولد افرایم لسینگ" کیست؟ این لِسینگ کیست، که نمایشنامه‌هایش بعد از گذشت ۲۲۵ سال هنوز در رادیوها و تلویزیون‌ها و تئاترهای آلمان و دیگر کشورها نمایش داده می‌شوند؟ این "لسینگ" کیست که از همان دوران جوانی‌اش در اوایل قرن هجدهم تا کنون همه او را به فرزانه‌بودن قبول دارند. برای اینکه بدانیم این "لسینگ" کیست، ۲۲۷ سال به عقب برمی‌گردیم.

"گوتهولد افرایم لِسینگ" در تاریخ ۲۲ ژانویه ۱۷۲۹ در شهر "کامنتس" در ایالت "ساکسن" آلمان متولد شد و در ۱۵ فوریه ۱۷۸۱ در سن پنجاه‌ودوسالگی در شهر "براونشوایگ" آلمان در گذشت.

اصل و نسبِ "لسینگ" از نژاد "اسلاو" بوده ولی این خانواده به کلی در فرهنگ و ادب نژاد ژرمن حل شده و "ژرمانیزه" شده بودند، طوری که دیگر شاید روا نباشد که آنها را "اسلاو" بدانیم و بهتر است که گفته شود، که آنها از نژاد ژرمن بودند. درام‌ها، مقالات و نوشته‌های تئوریک "لسینگ" بر ادبیاتِ آلمان تاثیراتِ به‌سزائی گذاشتند. "گوتهولد افرایم" دومین پسرِ خانوادهٔ پُرجمعیت و چهارده نفری "لسینگ" بود.

پدرش "یوحان گوتفرید لسینگ" (۱۷۷۰-۱۶۹۳) کشیشِ پروتستان و نویسندهٔ مقالات مذهبی متعددی بود. مردان این خانواده از قرن شانزده میلادی به بعد همه کشیش بوده‌اند.

مادر وی "جاستین سالومه فلر" (۱۷۷۷-۱۷۰۳) نام داشت، که دختر یک فقیه از رده‌های میانی بوده است. این خانواده با این پیشینه، طبیعتا فرزندانشان را نیز مذهبی تربیت می کردند و این‌گونه بوده است تعلیم و تربیتِ "گوتهولد افرایم لسینگ".

"لسینگ" نخست در سال ۱۷۳۷ میلادی به مدرسه لاتین رفت و در تاریخ ۲۲ ژوئن ۱۷۴۱ مدرسه لاتین را ترک کرده و به "مدرسه سلطنتی سنت افرا" در شهر "مایسن" رفت. "لسینگ" برای تحصیل در این مدرسه یارانه دریافت می کرد. وی در تاریخ ۲۰ سپتامبر ۱۷۴۶ در دانشگاه لایپزیگ که آن زمان یکی از مهمترین مراکزِ علمی و ادبی آلمان بشمار می رفت به تحصیل در رشتهٔ فقه و طبّ پرداخت، ولی در سال ۱۷۴۸ تحصیل را نیمه کاره گذاشته و در ماه سپتامبر همان سال به برلین نقل مکان کرده و در سال ۱۷۵۰ در برلین ولتر را ملاقات کرد.

هنگامی‌که "لسینگ" در ماه نوامبر ۱۷۴۸ وارد برلین شد، پشیزی پول نداشت و وضع لباس و پوشاک‌اش آنقدر نامناسب و رقت‌بار بود، که هر بیننده‌ای را متاثر می کرد. وی از همان ابتدا شروع به کار کرد و به عنوان مترجم شروع به ترجمه کرد وچندی بعد به کمک پسر عمویش "مولیوس" فصل‌نامه‌ای به نام "مقالاتی در باره‌ی تاریخ و تئاتر" را منتشر کرد، که هرسال چهار شماره از آن چاپ و منتشر می‌شد. آشنائی "لسینگ" با "ولتر" نیز به همین دوره بر می‌گردد. "لسینگ" برای "ولتر" شکوائیه‌ای را به آلمانی ترجمه کرد، که "ولتر" علیه یک نفر آلمانی یهودی تبار به نام "هیرش" نوشته بود.

"لسینگ" از همان ابتدای تحصیل اوقات خود را بیشتر با فلاسفه می گذراند تا با فقها. یکی از معاشرین و دوستان بسیار نزدیک "لسینگ" پسر عمویش "کریستلوب مولیوس" (۱۷۵۴-۱۷۲۲) بود، که با وجود سن کمی که داشت باعث آشنا شدن "لسینگ" با بزرگان فرهنگ و ادب در برلین شد و یکی از علل آن که مولیوس به شهرت بیشتری نرسید،(عده‌ای مولیوس را نابغهٔ ناکامِ آلمانی می‌نامند) این بود که وی در سن ۳۲ سالگی درگذشت.

"لسینگ" از سال ۱۷۵۱ تا ۱۷۵۳ در برلین در روزنامه "برلینر پرویلیگیرتن تسایتونگ" به شغل ویراستاری مشغول بود که گاهی نیز مقالاتی راجع به کتب نو و جدید می نوشت و آنها را به خوانندگان معرفی می کرد. این روزنامه بعدها نام خود را عوض‌کرده و به روزنامه "فوسیشه تسایتونگ" شهرت یافت. موقعی که این روزنامه به این نام شهرت یافت، "لسینگ" گاهی ضمیمه‌ای به آن اضافه می کرد، به نام "جدیدترین اخبار در بارهٔ طنز و لطیفه". "ولتر" و "لسینگ" مصاحبات و مباحثاتِ زیادی باهم داشتند که ناشی‌از اختلاف‌نظرِ آنها در بارهٔ امورِ علمی بود. "لسینگ" در تاریخ ۲۹ آوریل ۱۷۵۲ در شهر "ویتنبرگ" -که دو قرن قبل‌از لسینگ، "مارتین لوتر" در آنجا تزهای ۹۵ گانهٔ خود را عرضه کرد. م.ـ موفق به کسب درجهٔ علمی "ماگیستر" شد، که تقریبا با "دکترای" امروزه مطابقت دارد.

مهم‌ترین دلیل "فرارِ لسینگ" از لایپزیگ این بود که وی با یک اکیپِ هنری که همه هنرپیشهٔ تئاتر بودند، آشنا شده بود و برای سهولت کارهایشان ضمانتِ مالی این گروه را عهده‌دار شده بود. این گروه هنری که "گروه نویبرین" نام داشت، بالاخره ورشکست شده و لسینگ به علت فشاری که طلبکاران به او به عنوان ضامنِ گروه می‌آوردند، مجبور به ترک لایپزیگ شده و به "ویتنبرگ" پناه آورد.

"لسینگ" در سال ۱۷۵۲ و بعد از اتمام تحصیل‌اش در "ویتنبرگ" دوباره به برلین برگشت و با "کارل ویلهلم راملر (۱۷۲۵-۱۷۹۸) " شاعر و فیلسوف آلمانی، آشنا شد و هم‌چنین با "فریدریش نیکولای (۱۷۳۳-۱۸۱۱) " شاعر و نویسنده و منتقد و مورخ آلمانی که بعدها دوستی عمیقی با لسینگ برقرار کرد. "لسینگ" در این دوره هم‌چنین با "اوالد کریستیان فون کلایست (۱۷۱۵-۱۷۵۹) " شاعر و افسر آلمانی و نیز با "یوحان گئورگ زولتسر (۱۷۲۰-۱۷۷۹) فیلسوف سوئیسی آشنا شد. آشنائی "لسینگ" با "موزس مندلسون (۱۷۲۹۰۱۷۸۶) به دوستی عمیقی مبدل شد، که تا مرگ "لسینگ" در سال ۱۷۸۱ دوام داشت.

"لسینگ" در سال ۱۷۵۵ کتاب "خانم سارا سیمپسون" را در شهر "پتسدام" هنگامی که در انزوا می زیست، نوشت و در همین سال، یعنی ۱۷۵۵ دوباره به "لایپزیگ" برگشت و یک سال بعد به سفری علمی و تحقیقاتی در هلند، انگلستان و فرانسه به عنوان همراه با "یوحان گوتفرید وینکلر" پرداخت که چندین سال طول کشید. "وینکلر" که تاجر بود و از نظر مالی و پولی مشکلی نداشت، مخارج این سفر علمی را تامین کرد. این سفر به‌علت "جنگ‌های هفت ساله" که از سال ۱۷۵۶ تا سال ۱۷۶۳ دوام داشت، زودتر از موعد مقرر پایان یافت.

هنگامی که "لسینگ" مجبور شد که سفر علمی خود را ناتمام بگذارد، فرصتی برایش پیش آمد تا با مشاهیر آن عهد از قبیل "یوحان ویلهلم گلایم" (۱۷۱۹-۱۸۰۳) شاعر و نویسنده و هم‌چنین با "کلوپ اشتک" (۱۷۲۴-۱۸۰۳) شاعر " و "کنراد اکهف" (۱۷۸۷-۱۷۲۰) هنرپیشه آشنا شود.

"لسینگ" یک بار دیگر در سال ۱۷۵۸ به برلین بازگشت و به کمک "فریدریش نیکولای" و "موزس مندلسون" نشریه‌ای به نام "نامه‌هائی دربارهٔ ادبیّاتِ جدید" را منتشر کرد، که از سال ۱۷۵۹ تا سال ۱۷۶۵

منتشر می شد. "لسینگ" در این مدت، گاهی یک‌تنه همهٔ کارهای این نشریه را از نوشتنِ مقالات تا تصحیح و ویراستاری و صفحه‌بندی آن را انجام می داد و هر چه درآمد داشت، صرف این روزنامه ها و نشریات می شد. علت انتشار چنین نشریه‌ای نیز جو وطن‌دوستی و غالبا ناسیونالیستی حاکم در برلین و اغلب شهرهای آلمان بود.

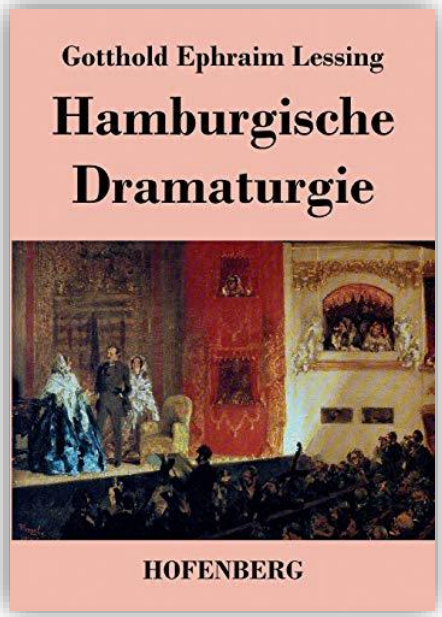
"لسینگ" زندگی بسیار ساده و فقیرانه‌ای داشت. شاید همین امر باعث شد تا وی به مدت ۵ سال، یعنی از سال ۱۷۶۰ تا ۱۷۶۵ به عنوان منشی "ژنرال تاونتسین" به کار گماشته شود. این شغل نیز باعث شد تا "لسینگ" با خیال راحت‌تر به تحقیقات و نوشتن‌اش ادامه دهد و بتواند به خانواده‌اش که دائم در فقر مالی به سر می برد کمک کند. علت دیگر نیز آن بود، که در آن زمان نویسندگی به عنوان شغل به رسمیت شناخته نمی شد و نویسندگان از طریق شغل‌شان نمی‌توانستند مخارج زندگی‌شان را تامین کنند و نویسندگی همیشه به عنوان یک شغلِ جانبی شناخته می‌شد. غالب نویسندگان آلمانی در این دوره یا دارای شغل دومی غیر از نویسندگی بودند، (مانند گوته که وزیر بود) تا بتوانند مخارج زندگی‌شان را تامین کنند، یا اینکه مانند لسینگ در فقر و فلاکت زندگی می‌کردند. باید توجه داشت که افکار و آثار "لسینگ" تحوّلِ عظیمی در ادبیاتِ آلمان در نیمه دوم قرن هجدهم میلادی پدید آورد وبا این وجود "لسینگ" همیشه گرسنه و برهنه بود. همین امر "لسینگ" را نهایتا از نویسندگی خسته کرده و وی را به‌طرفِ "ژنرال" کشاند تا در یک محیطِ کاملا نظامی به‌عنوان منشی برای وی انجام وظیفه نماید."لسینگ" در این مدّت گاهی با افسران به بازی با ورق می پرداخت. ولی با این‌حال وی نتوانست به‌کلی نویسندگی را کنار بگذارد، بلکه از این شغل و درآمد حاصل از آن برای رفاه خود و خانواده و انتشارِ کتاب‌هایش استفاده کرد. شیرین‌ترین ثمرِ این دوره همانا نمایشنامه "مینا فون بارنهلم" می باشد.

"لسینگ" در سال ۱۷۶۵ یک بار دیگر به برلین می‌رود تا به عنوان کتابدار کتابخانه سلطنتی به کار گمارده شود. وی در همین دوران نیز کتاب "لاوکون" را می‌نویسد. ولی همه زحمات "لسینگ" برای کسب این شغل بی‌فایده است. زیرا که "فردریک کبیر" پادشاه وقت پروس با این پیشنهاد مخالف است. علت این مخالفت نیز "ولتر" می‌باشد.

طوری که منابع آلمانی نوشته‌اند، "فردریک کبیر" و "لسینگ" می‌توانستند هم‌دیگر را تکمیل کنند. ولی "ولتر" یک فرانسوی "بی‌کفایت" و "خرافاتی" کتابدار کتابخانه سلطنتی "فردریک کبیر" می‌شود و "لسینگ" دست خالی باز می‌گردد.

شاید سرنوشت بازی دیگری با "لسینگ" در پیش داشت. زیرا که کمی بعد از این جریان، پیشنهادی به "لسینگ" می‌شود تا به "**تئاتر هامبورگ**" رفته و شغل "**دراماتورگی**"* این تئاترِ نوبنیاد را عهده‌دار شود. حقوقی که برای وی تعیین شد، "۸۰۰ تالر" در ماه بود.

"لسینگ" در اوایل سال ۱۷۶۷ به هامبورگ می‌رود، تا در تئاتر تازه تاسیس شده این شهر، کار کند. "لسینگ" دو سال، از سال ۱۷۶۷ تا سال ۱۷۶۹ در این سمت باقی می‌ماند. ولی نه شهر هامبورگ و نه شغلِ "لسینگ" در تئاتر هامبورگ توانستند وی را در این شهر نگه‌دارند. باوجودی که وی به شهر هامبورگ اظهار علاقه می‌کرد. تئاتر هامبورگ ورشکست می‌شود و "لسینگ" دوباره بی‌کار. وی دوباره ناامید هامبورگ را ترک می‌کند. ولی اقبال و شانس "لسینگ" را تنها نگذاشتند.



گرچه وی نتوانست کتابدار کتابخانه سلطنتی "فردریک کبیر" گردد، ولی به پیشنهاد "ولیعهد براونشوایگ" شغل کتابداری "کتابخانه سلطنتی براونشوایگ" به وی واگذار می‌شود. حقوق و مواجبی که برای "لسینگ" دراین سمت در نظر گرفته می شود، ۶۰۰ تالر می‌باشد. گذشته از این یک خانه و مخارج گرم‌نگه‌داشتن آن (بخاری و پخت‌وپز) نیز با کارفرما می‌باشد. "لسینگ" در آوریل ۱۷۷۰ وارد براونشوایگ می شود، تا کارش را در کتابخانه شروع کند.

"گوشه‌انزوای کتابخانه براونشوایگ" ولی مانع از آشنائی او با خانم "اوا کونیگ" نمی‌گردد. "اوا کونیگ" در این زمان ۳۴ سال دارد و "لسینگ" ۴۱ سال. "اوا کونیگ" بیوه‌ی یک تاجر اهل هامبورگ بوده است.

ولی تا ازدواج این دو نفر ۶ سال دیگر سپری می‌شود. شش سالی که برای "لسینگ" گذشته از یک دوره‌ی کوچک، که وی کتاب "امیلیا گالوتی" را به پایان رساند، شش سال پر از انتظار و تلخ بوده است. زیرا که "اوا کونیگ" نخست باید ارث و میراث و کارهای شوهرِ وفات یافته‌اش را به انجام برساند، تا زندگی فرزندانش را تامین کند.

"لسینگ" در این دوره، در این سال‌های تلخ و پرانتظار، که در مقام مقایسه با سالیان قبل، فعالیت علمی و ادبی کمتری داشته، در هوای پر از گردوغبار کتابخانه کار می‌کرده، بدهکار بوده، و در انتظار ازدواج و عروسی با "اوا کونیگ" نشسته بود، گاهی به زندگی با دیده شک و تردید می‌نگریسته و از زندگی خسته شده بود. "لسینگ" که تا ۴۰ سالگی بیمار نشده بود، اینک مریض می شود. بیماری قلبی، رماتیسم، سرگیجه، و نوعی بیماری چشمی او را رنج می‌دهند. او که همیشه شجاعانه در برابر این همه ناملایمتی‌های زندگی، خصوصا در

حوزه مالی ایستادگی کرده و همیشه خارِ مغیلان بر پا داشته، ضعیف و ضعیف‌تر می شود و نیروی محرکه‌اش را از دست می‌دهد. حتی سفر به ایتالیا، که "لسینگ" چند دهه انتظار آن را می‌کشید، نتوانست وی را در این لحظات شاد و آرام کند. زیرا که وی به عنوان "همراه ملوکانه" به این سفر رفته بود، و طبعا آزادی‌های لازمه را نداشته است، تا هر آنچه را که او خود می‌خواست، انجام دهد و همه برنامه‌ی سفر آنها طبق پروتکل انجام می شده است.

بالاخره در تاریخ ۸ اکتبر۱۷۷۶ "گوتفرید افرایم لسینگ" با "اوا کونیگ" بیوه بازرگانی به نام "کونیگ" اردواج کرد.

"اوا کونیگ" کیست؟

"اوا کونیگ" در سال ۱۷۳۶ متولد شده و در سال ۱۷۷۸ درگذشت. وی همسر بازرگانی بود به نام "انگلبرت کونیگ"، که بعد از فوت این بازرگان و ۵ سال نامزدی با لسینگ، در سال ۱۷۷۶ به عقد "گوتهولد افرایم لسینگ" درآمد. "لسینگ" آن زمان مشهورترین نویسنده‌ی آلمان بود. "اوا لسینگ" کمتر از ۲ سال با "لسینگ" زندگی کرد و در روز ۱۰ ژانویه ۱۷۷۸ در "ولفن بوتل" درگذشت. سرنوشت "اوا لسینگ" بسیار غم‌انگیز بود. شاید بتوان گفت، غم‌انگیزترین آنها در تاریخ ادبیات زنان آلمان. زندگینامهٔ "اوا کونیگ" یا "اوا لسینگ" را فقط می‌توان از طریق زندگینامه‌ی دو شوهر معروف وی دریافت. این نیز در تاریخ ادبیات آلمان، یا در تاریخ ادبیات زنان آلمان تازگی ندارد، و زنان زیادی در آلمان به سرنوشت وی دچار شدند و فقط اگر همسر معروفی داشتند، که کسی زندگینامه‌شان را بنویسد، (مانند انگلبرت کونیگ و لسینگ)، چند سطر یا چند صفحه‌ای نیز در باره‌ی همسران آنها می‌نوشتند. در مورد "اوا لسینگ" نیز بدین‌گونه بود تا "پاول رابه" عزم را جزم کرده و زندگی‌نامهٔ وی را نوشته و بدین طریق وی را از سایهٔ دو شوهرِ معروف و نامی بدرآورده و زحمات وی را مورد قضاوت حقیقی و واقعی خوانندگان قرار داد.

"پاول رابه" می‌نویسد: "اوا لسینگ" هیچ چیزی از همسرش "گوتهولد افرایم لسینگ" کم‌تر نداشت. وی هم‌پایهٔ همسرش بود. و اضافه می‌کند که سرنوشت وی یکی از تراژیک‌ترین سرنوشت‌های زنان در تاریخ ادبیات جهان است و علت آن را نیز به جز مرگ زودهنگام و غم‌انگیز وی، این نکته می‌داند که این بانوی بزرگ همیشه در سایه‌ی شوهرانش قرارگرفته و ارزش واقعی افکار و آثار و فعالیت‌های وی به خوبی شناخته نشده است.

باری، شاید روا باشد که در اینجا چند سطری راجع به وی نگاشته شود، هرچند که ما هم با این کار خود، وی را در سایه‌ی شوهرانش قرار می‌دهیم.

"اوا کونیگ" هنگامی‌که همسر "انگلبرت کونیگ" بود، هفت فرزند از وی داشت. یکی از دوستان بزرگ و نزدیک این خانواده، "گوتهولد افرایم لسینگ" بود. این دوستی و رفت‌وآمدها چنان قوت گرفت، که به رسم و

آئین مسیحی‌ها، "لسینگ" پدرخوانده‌ی آخرین فرزند "اوا و انگلبرت کونیگ" شد. هنگامی‌که "انگلبرت کونیگ" در سال ۱۷۶۹ در بستر مرگ خوابیده بود، از "لسینگ" خواهش کرد، که مواظب همسر و فرزندانش باشد. "اوا" بعد از مرگ شوهرش، که تاجر "ابریشم و مخمل" بوده، تمام کارهای تجاری و بانکی و خصوصی شوهرش را عهده‌دار شده و شرکت شوهرش را با موفقیت کامل اداره می‌کند.

"لسینگ" در این سالها رفته رفته به عنوان "فرد معتمد و مورد اطمینان" "اوا کونیگ" درمی‌آید و این رابطه نیز رفته رفته به عشق تبدیل می‌شود. این دو در سال ۱۷۷۱ نامزد می‌شوند. ولی تا ازدواج آنها ۵ سال پر از رنج و دوری برای این دو رقم زده می‌شود و آنها در سال ۱۷۷۶ با هم ازدواج می‌کنند. هنگام ازدواج، "اوا" ۴۰ سال داشته و "لسینگ" ۴۷ سال. یک سال بعد از ازدواج برای آنها سال خوبی بود. آنها همانند دونده‌هائی بودند، که قبل از شروع به دوندگی ریه‌های خود را از هوای پاک و تمیز پرمی‌کنند.

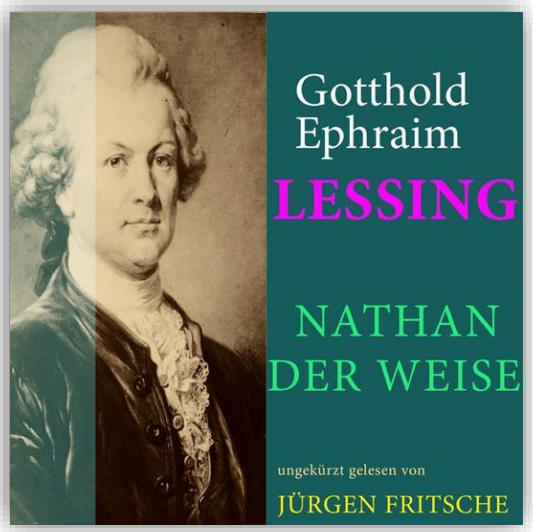
در روز کریسمس ۱۷۷۷ (۲۴ دسامبر) "اوا کونیگ" که اینک خانم "لسینگ" یا "اوا لسینگ" خوانده می شد، پسری به دنیا آورد. شرایط وضع حمل چنان سخت و ناهموار بود، که این طفل نوزاد بعد از ۲۴ ساعت درگذشت و "اوا لسینگ" نیز بالاخره دو هفته بعد از این وضع حمل در تاریخ ۱۰ ژانویه ۱۷۷۸ درگذشت. خانم و آقای "لسینگ" جمعا ۲۱ ماه با هم زندگی کردند.

"لسینگ" در تاریخ ۳۱ دسامبر ۱۷۷۷، یک هفته بعد از فوت فرزندش و ۱۰ روز قبل از فوت خانم‌اش نامه‌ای به پروفسور "اشنبورگ" نوشت، که برای خوانندگانی که بعدها درکتابها این نامه را خواندند، باورنکردنی و غم‌ناک و غم‌انگیز در اذهان‌شان باقی ماند. "لسینگ" دراین نامه می‌نویسد:

"...خوش‌بختی من در این مورد (منظورش تولّد و مرگ فرزندش است) کوتاه‌مدّت بود. مرگّ این کودک مرا غمگین کرد. مرگِ این پسرا مرگ ِاین پسرا گوئی که او همه چیز را دریافته و فهمیده بود. آری او فهمیده بود. باور نمی‌کنید که این کودک فهم و شعور داشت؟ و همین چند ساعت پدرشدن من مرا یک دنیا شاد و خوشحال کرد؟ باور بفرمائید، من می‌دانم که از چه چیزی صحبت می‌کنم. آیا این فهم و شعور نیست که این این طفلک را به زورِ گاز و انبر به دنیا آوردند؟ آیا این فهم و شعور نیست، که او این همه کثافت را دریافته بود؟ و او این را درک کرده و راهی یافته بود تا چند ساعت بعد با زندگی خداحافظی کند؟ خوب، گرچه او مادرش را هم به همراه خود خواهد برد، و البته امیدی هم برای زنده بودن و زنده نگه‌داشتن او نیست. من هم امید داشتم که زندگی‌ام مانند زندگی دیگران خوب و خوش باشد. ولی این زندگی حالم را به هم زد."

"آدولف آشتاهر" ادیب و نویسنده آلمانی قرن ۱۹ در باره‌ی "لسینگ" می‌نویسد: "دوره‌ی آخر زندگی لسینگ به نوعی طنزِ سیاه آمیخته است. گوئی که تمام آرزوهای لسینگ فقط به این علت برآورده می شوند تا زندگی او را تلخ‌تر کنند. در همان سالی که همسرش فوت کرد، لسینگ نیز در بگومگوهای حرفه‌ای وارد شده و

بحث‌های زیادی شرکت می‌کند. در میان "مقالاتی در بارهٔ تاریخ و ادبیات" که در کتابخانه براونشوایگ (ولفن بوتل) نوشته بود، قطعه‌ای وجود داشت به نام "قطعه‌ی ولفن بوتل" که در اصل متعلق به یک محقق و پرفسور هامبورگی به نام "هرمان ساموئل رایماروس" بود، که یک قرن قبل از "لسینگ" می زیست و یک "دایست" بود و "دایست"ها به خدا اعتقاد دارند. ولی در این مقاله "رایماروس"، هم وجودِ مسیح و هم "وحیِ الهی" را نفی کرده بود و اینک "لسینگ" این قطعه‌ی کوچک یا مقاله را چاپ کرده است.



بعد از چاپ و انتشار این قطعه، هم "ارتودوکس‌ها" و هم "لیبرال‌ها" هر دو گروه به "لسینگ" حمله کردند. بخصوص بزرگترین رقیب و دشمن وی، که کشیش بزرگی بود به نام "گوتسه" به وی حملات زیادی می‌کرد. بدخواهان و دشمنان "لسینگ" بالاخره بدگوئی او را نزد بزرگان و شاهزادگان کردند و "لسینگ" "ممنوع‌الکلام" شد، یعنی اجازه‌ی خطابه و سخن‌گوئی و سخنرانی را از کسی که در تمام عمرش کتاب نوشته و درس‌داده و سخن‌گفته، گرفتند.

"لسینگ" علیه این مکاران و حیله‌گران وارد کارزار شد و میدان جنگ را به منطقه‌ای کشاند که دیگران یعنی دشمنانش اطلاعاتِ کمتری از این میدان داشتند. این میدانِ جنگ و نبرد، عرصهٔ تئاتر بود. "لسینگ" در این میدان وعظ و خطابه می‌کرد، سخنرانی می‌کرد، می‌نوشت. نتیجهٔ این جنگ و نبرد کتابی شد به نام "**ناتانِ دانا**" (NATAN DER WEISE)، که قطعا می‌توان آن را از مهم‌ترین آثارِ "لسینگ" بشمار آورد. این کتاب در سال ۱۷۷۹ به چاپ رسید.

"لسینگ" بعد از نگارش و چاپ این کتاب، چند کار کوچک‌تر انجام داد، ولی گوئی که دیگر بعد از درگذشت همسر و فرزندش، کمرش خم شده و نیروئی برایش باقی نمانده است، باوجودی‌که هنوز جشن تولد پنجاه‌سالگی‌اش را نگرفته است. او به مرضِ خواب دچار می‌گردد. "بیدارترین مردِ آلمان" در میان جمع، در خانه و خیابان به خواب می‌رود. گوئی خواب او را به همسر و فرزند از دست رفته‌اش نزدیک می‌کند. تعدادی از دوستان هامبورگی‌اش وی را در سال ۱۷۸۰ و یک سال قبل از مرگش ملاقات کردند. آنها می‌گفتند، که به نظر می‌رسید که "لسینگ" همیشه در خواب است و نمی‌تواند بیدار بماند. اوائل سال ۱۷۸۱ برای چند هفته بینائی‌اش را از دست داد. گاهی کلمات را اشتباه انتخاب می‌کرد. قدرتِ نوشتن که مدتها بود که او را ترک کرده بود. گوئی که چشم و گوش و زبان و قلم‌اش دیگر گوش به فرمان او نیستند. "لسینگ" این بزرگ‌مردِ

ادبیاتِ جهانی، بالاخره در روز ۱۵ فوریه ۱۷۸۱ در سن ۵۲ سالگی چشم از جهان فروبست و آلمان با مرگِ وی یکی از بزرگ‌ترین ادیبان و یکی از بدشانس‌ترین آنها را از دست داد.

ادیبی که تمامِ عمر به انتظار خوشی و خوشحالی خانوادگی و اجتماعی نشست. ادیبی که دلش می‌خواست که زن و فرزندانش او را دوره کنند و او با آنها بگوید و بخندد و زندگی کند و کتاب بنویسد. ولی این آرزوی او، همانند آرزوهای دیگرش برآورده نشد. "گوتهولد افرایم لسینگ" میراثِ ادبی و علمی بزرگی بر جای گذاشت.

سرچشمه: وبلاگ ادبیّاتِ آلمان

*دراماتورگی یا دراماتورژی Dramaturgie = نمایش‌پردازی یا نمایش‌نامه‌شناسی. در فرهنگِ زبانِ وِبستِر، این واژه از واژهٔ یونانی "دراماتوروگیا" به معنای درام‌نویس آمده و نویسندهٔ درام -کمدی یا تراژدی-را در آغاز به معنی "دراماتورژ" می‌گفتند. واژهٔ "نمایش‌پردازی" نیز در معنی، مطالعه و تحلیل و تفسیرِ نمایش‌نامه برای اجراهای جدید با توجه به مخاطب و زمان و مکان به کار می‌رود و شکسپیر را مهم‌ترین نمونهٔ یک "دراماتورژ" می‌شناسند. واژهٔ اخیر به حرفهٔ محقّق یا مشاورِ ادبی و تئاتری هم که با یک گروه تئاتری کار میکند اطلاق می‌شود و از این منظر "لِسینگ" اوّلین دراماتورژی است که در سال ۱۷۶۷ در "تئاترِ ملّیِ هامبورگ" به گردآوریِ نقدها، بررسی‌ها و تئوری‌های تئاتری پرداخت و کتاب "دراماتورژیِ هامبورگ" شامل بحث‌های انتقادی و استه‌تیک دربارهٔ اندیشه‌های تئوریک در تئاتر را انتشار داد. ارژنگ]

بازگشت به فهرست

***

حکایتِ میمون و روباه

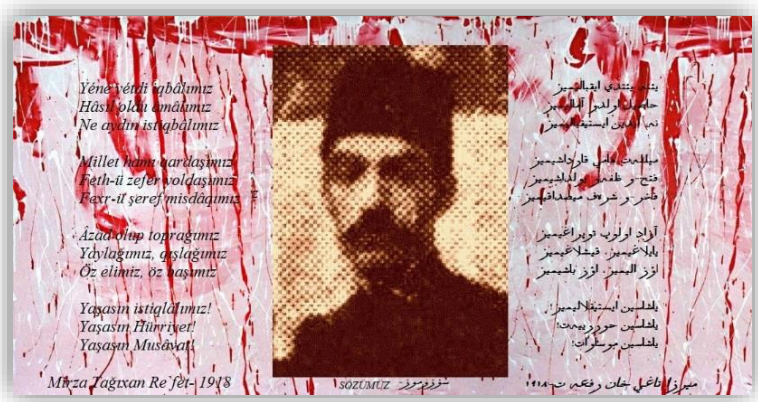
میمونی به روبهی گفت: "حیوانی نیست که من نتوانم از او تقلید کنم". روبه در جوابش گفت: "ابله‌ترین حیوانات هم به خود اجازه نمی دهند، از تو تقلید کنند".

نویسندگانِ عزیزِ کشورم! آیا باید واضح‌تر صحبت کنم؟

لسینگ

نوآوریِ ایرانی

سعید سلطانی طارمی



کاش جمله‌ای داشتم که معنی آن را

هیچ کس نمی‌فهمید، جمله‌ای که زنده بود و

قلبش می‌زد و پشتِ کلماتش خون جریان داشت. «تورو»

۱) ضرورتِ تحوّل در شعرِ فارسی زمانی ناگزیر تلقّی شد که قالب‌های سنگ‌شده‌ی شعرِ سنّتی در بر خورد با مسائلِ تازه‌ای که در جامعه جریان داشت، انعطاف‌ناپذیر نشان دادند و شاعران در جریان از قلابِ مشروطه با گوشت و پوست احساس کردند که ابزارهای کلاسیکِ شعر در بیانِ مسائلِ آنان ایجاد مزاحمت می‌کند و تلاش‌هایشان را برای آفرینشِ آثاری نو که بازتابِ وضع و حالِ زمانه باشد، عقیم می‌گرداند. این امر آنان را به چاره‌جویی برانگیخت تا اینکه جنگ اوّلِ جهانی از راه رسید و حرکتِ ارتش‌ها در سرزمین‌های یکدیگر، جریان اطلاعات و مبادلات فرهنگی را تسریع کرد و کسانی درصدد برآمدند تا با تاثیر پذیری از راه هایی که شاعرانِ کشورهای دیگر بخصوص غربی در عرصه‌ی شعر باز کرده بودند، راه‌حلّ‌ها و روش‌هایی را ابداع و ارائه کنند.

برجسته‌ترین و جدّی‌ترینِ آنان حلقه‌ی «تجدّد» در تبریز بود که چهره‌ی شاخصِ آن تقی رفعت با چند مقاله، پایه‌های نظری یک تحوّلِ استخوان‌دار را در شعر فراهم آورد و با تکیه بر سخنِ ویکتور هوگو که می‌گفت *«نتیجه‌ی مستقیم یک انقلابِ سیاسی، یک انقلابِ ادبی است»*، آن را مکمّلِ انقلابِ مشروطه به شمار آورد. هر چند نمونه شعرهایی که حلقه‌ی «تجدّد» ارائه کرد نمونه‌های ضعیفی بود، امّا کارِ آنان از حیثِ نظری (تئوریک) بسیار قدرتمند و قابل توجه بود. در واقع تقی رفعت اساسِ نظری تحوّل در شعرِ فارسی را در اختیار گرفته بود و به درستی می‌گفت:

«ادبیّاتِ قدیمی ما از منابع اوّلیه‌ی خود دور افتاده و در یک حوزه‌ی وسیع تراکم یافته و به حال رکود و سکون در آن تخت‌خوابِ فراخ مستقر و متوقف شده است» (۱)

«با کمالِ آزادی، فکر و حسّ کنید تفکرات و تحسّساتِ خودتان را بنگارید. تفکرات شما مستند بر علم و حقیقت باشد. در بیان تحسّساتِ خودتان زیر بارِ هیچ‌گونه تاثیر و نفوذی نروید که بیگانه بر روح و اعصاب شماست. صمیمیت را هرگز و در هیچ موقعی از دست ندهید. در حینِ تقلید، اقتباس و یا ابداع و اختراع، در هر

حال «خودتان» باشید. انتقادات را از جانب هر کسی و از هر نقطه نظری ترشّح کند، با امتنان و شادی زیاد استقبال بنمایید.... برادران عزیز! ما در سخت‌ترین هنگام یک انقلاب ادبی هستیم... آنچه ما می‌خواهیم کمتر از آن نیست که در عالمِ ادبیات، یعنی در عالمِ فکر و صنعت یک عهدِ تجدّد به وجود بیآوریم. یک وضعیتِ کهنه و فرسوده ولی حاکم و فرمانروا را برداشته به جای آن وضعیتِ جدیدی بنشانیم.... قوه‌ی ما عبارت از حالتِ حالیّه‌ی چیزها، یعنی - مساعدتِ روزگار است. به اندازه‌ای که افکار و حسّیاتِ قرنِ حاضر در ابدان و اذهانِ ما نفوذ می‌یابد، احتیاج به یک تبدیل یک تحوّل و انقلاب را مبرم و اجتناب‌ناپذیر حسّ می‌کنیم» (۲) .

«زبانِ ما یک وسیله، یک آلتی است برای افاده و بیانِ افکار و احساساتِ انسانی، هر گاه ممکن بود مدّعی شد و مدلّل ساخت که افکار و حسّیات بشریه در ظرفِ دهور و اعصار دچار هیچ‌گونه تحولات نمی‌گردد. در آن صورت بالتبع مدلّل می‌شد که زبان نیز ممکن است در یک حالتِ مستغنی از تغییرات مادام الدهر، باقی بماند... این حقیقتی است واضح و آشکار که تجدّدِ ادبی مستلزم تجدّدِ حسی و فکری است... زیراکه «شکلِ صورت ظاهر و زندگی روح است» ما این فرض وتصوّر را محال می‌دانیم که موجودی را تغییربدهید وشکلِ آن تغییر نیابد»(۳)

می‌بینیم که تقی رفعت برای پدیدآوردنِ تحوّل در شعرِ فارسی بر ابزارِ نظری نیرومندی متّکی است، او بر آن است که تغییرِ شرایط و روابطِ اجتماعی ایجاب می‌کند که شعر، راهِ جدیدی را برای هماهنگی و همراهی با زمانه‌اش برگزیند. و «شکل» که شعر باشد، با «روح» که روابطِ نوپدیدِ اجتماعی و مسائلِ آن است، باید تناسب داشته باشد. و نمی‌توان در قالب‌های کلاسیکِ شعرِ فارسی و با ابزارهای رایج آن که از شدّتِ کارکرد نخ نما و مبتذل شده‌اند، به بیانِ اموری پرداخت که با آن ابزارها بیگانه‌اند و باید زبان و بیان و شکلِ تازه‌ای پدید آید تا قادر به بیان احساسات و خواست‌های معاصر جامعه باشد.

اما انگار هنوز زمان آن نرسیده است، چراکه جامعه هنوز نتوانسته است به زبانی دست یابد که مناسبِ شعری باشد که تقی رفعت خواهانِ آن بود. او خواستارِ شعری بود که بتواند پاسخ‌گوی درونمایه‌های اجتماعی عصر را بشکافد و عواطفِ نویی را که در حالِ زایش بودند برانگیزد. شعرِ فارسی هنوز باید از دالانِ رمانتیسیسم بگذرد تا بتواند زبانی پخته‌تر و ابزارهایی مناسب با آنچه که رفعت و یارانش می‌خواستند فراهم آورد. هنوز بنیادهای حسّی لازم خلق نشده بود. شاید دلیلِ ضعف نمونه شعرهای حلقه‌ی تجدّد از همین جا ناشی شده باشد. امّا به هر حال ما در سرزمینِ کولاک‌ها و زمستان‌های پیاپی زندگی می‌کنیم چرا که با در هم کوبیدن جنبشِ دموکرات‌ها به سرکردگی شیخ محمد خیابانی در تبریز، نظریه‌پردازِ هوشمند و حسّاس حلقه‌ی تجدّد خودکشی می‌کند و کارش را نیمه تمام می‌گذارد. نگارنده معتقد است که اگر ضایعه‌ی مرگ رفعت را با ضایعه‌ی مرگِ هدایت مقایسه کنیم، اغراق نکرده‌ایم چون آثارِ اندک به جا مانده از او نشان می‌دهد نوآوری هوشمند و منتقدی اندیشمند و با متانت بوده است و مرگِ او ما را از یک سنّتِ نقدِ کارآمد و استوار محروم کرده است. نعمتی که شعر و زبانِ فارسی هرگز از آن برخوردار نبوده است.

با مرگِ تقی رفعت و فروپاشی حلقه‌ی تجدّد، اگرچه نوآوری در شعر موقتاً مسکوت ماند، امّا از دستورِ کارِ جامعه و شاعران خارج نشد تا آن که نیما آرام‌آرام دورانِ رمانتیسیسمِ خود را در افسانه به اوج رساند و از آن عبور کرد و با تکیه بر ارثیه‌ی تئوریک و تجربه‌ی حلقه‌ی تجدّد (هر چند خودش به موضوع اشاره نمی‌کند) و با بهره‌مندی از بینشی عمیق‌تر و فراگیرتر از آنان در شرایطِ اجتماعی مناسب‌تری که دهه‌ی دوّمِ قرنِ حاضر هجری شمسی باشد در کسوتِ یک بدعت‌گذارِ تمام‌عیار سر بر می‌دارد و در کنار شکستن قالب های سنگ شده‌ی شعر کلاسیک، زیبایی‌شناسی دیگری را هم پیشنهاد می‌کند. عنصری که در تجربه‌های حلقه‌ی تجدّد

هنوز غایب بود. او در نوآوری خود که عرصه‌های شکل، زبان، زیبایی‌شناسی و درونمایه را در بر می‌گرفت، علاوه بر در اختیار داشتنِ ضرورت‌های اجتماعی، به سرچشمه‌های اصیلِ ادبِ فارسی نظر داشت و هرگز سلیقه‌ی تاریخی خوانندگانِ فارسی‌زبان را فراموش نکرد.

۲) درست در زمانی که حلقه‌ی «تجدّد» در تبریز با طرح ضرورتِ تغییراتِ شکلی و محتوایی در شعرِ فارسی خود را در معرض هجومِ محافظه‌کاران مستقر در حلقه‌ی مجله‌ی دانشکده در تهران و روزنامه‌ی کاوه در برلن قرار داده بود، دادائیسم که در اعتراض به فرهنگ جامعه‌ی بورژوازی و برای «اعدام اخلاقِ جعلی در ملاءِ عام» (۴) پدید آمده بود و هنر از رمق‌افتاده‌ی سرمایه‌داری را تحقیر می‌کرد، در دورانِ کهن‌سالی و در آستانه‌ی مرگ بود و برجسته‌ترین استعدادهای آن خود را برای نوشتن بیانیه‌ی سوررئالیستی خود آماده می‌کردند.

این دو جنبش -دادائیسم و سورئالیسم- به نظمی که بورژوازی مستقر کرده بود و به عقلی که حضورِ کریه و حسابگرش را در همه‌ی شئوونِ زندگی به رخ می‌کشید و احساساتِ سنگ‌شده و اخلاقِ گندیده و به شدّت محافظه‌کار شده‌ی سرمایه‌داری معترض بودند و نمی‌خواستند «نظام به ظاهرِ عقلانیی را که عاقبت با دقّتی منطقی به سوی سبعیت جنگ رفته بود» (۵) تائید کنند. دادائیست‌ها جز در آلمان* چندان کاری به کارِ سیاست نداشتند و می‌خواستند بگویند: «شعر رسانندهٔ این پیام است که آدمیزاد را فرایندی ما شینی بلعیده است» (۶) و برای همین هوگو بال می‌گفت: «ما باید به قلبِ کیمیا اثرِ واژه عقب نشینی کنیم و حتّی واژه را تسلیم کنیم تا مقدّس‌ترین قلمروِ آن را برای شعر حفظ کنیم» (۷) و برای رسیدن به این هدف همهٔ قیدوبندهای رایج هنر و حتی زبان عادی و روزمره را هم انکار می‌کردند. آندره برتون که هنوز دادائیست بود - می‌گفت: گذشته از قید و بندهای هنر، زبان روزمره، خودش از همه قرارداد ها بدتر است چون فرمول ها و تداعی‌ها را به ما تحمیل می‌کند» (۸) به‌هرحال آن‌ها درجهانی زندگی می‌کردند که «ایمانِ استوارِ خود را به مطلق‌ها از دست داده‌بود و دربرابر فرایندهای ماشینی و جبرِ زیست‌شناختی میدانِ عمل را روزبه‌روز محدودتر می‌یافت» (۹)

اگر شعر دادا چندان در بند پرداختن به درونمایه‌های مشخص نبود در عوض عملکرد دادائیست‌ها در صدد افشای تناقض‌های جامعه‌ای بود که به شکل خفه کننده‌ای از عقلانیتِ جنون‌آسا و آزمندی باتلاق‌وار آکنده بود. اما سوررئالیست‌ها که از دلِ جنبشِ دادا برآمدند، سوررئالیسم را با واژه‌ی انقلاب در یک ردیف قرار می‌دادند. آنان حسّ می‌کردند در دنیایی که کاملاً با آنان بیگانه است زندگی می‌کنند و تنها راه نجات را در آن دیدند که در مقابل دنیایی که بی حرمت‌شان می‌کرد، مقابله به مثل کنند و تا آن جا پیش رفتند که می‌خواستند اعلامیه‌ی حقوق بشر جدیدی تنظیم کنند. در واقع جنبشِ سوررئالیسم اگر در شعر در بند به کار بستنِ موتیف‌های مشخّصِ سیاسی نبود و شیوه‌ی خود را «خودکاری روانی محضی که مقصود از آن بیان شفاهی یا کتبی عملکرد حقیقی اندیشه‌ی القا شده در غیاب هر گونه نظارت عقل و فارغ از هر نوع نظارت هنری یا اخلاقی» (۱۰) اعلام می‌کرد، به‌جای آن در عمل به شدّت انقلابی بود و ماتریالیسم دیالکتیک را به عنوان تنها فلسفه‌ی انقلابی پذیرفته بود. شاید در اروپا هیچ سوررئالیستی یافت نشود که دست کم مدّتی عضو حزبِ کمونیستِ کشور خود نبوده باشد. ظاهراً سالوادر دالی یک استثناست. مراد این است که جنبش های ادبی - هنری، دادا و سوررئال در واقع جنبش‌های اعتراضی و انقلابی بودند که در جوامع پیشرفته‌ی سرمایه‌داری امپریالیستی ظهور کردند. آنان مسائلِ خاصّ خودشان را داشتند و در برخورد به آن‌ها بازتاب نشان دادند.

اما در سال ۱۳۳۰ - ۱۹۵۱ میلادی - که بیانه‌ی معروف به «سلّاخِ بلبل» به وسیله‌ی غریب، شیروانی و ایرانی، امضاء شد و در مجله‌ی خروس جنگی به چاپ رسید، سوررئالیسم در زادگاهِ خود، فرانسه، از رمق افتاده بود و جز خودِ آندره برتون و تنی چند تازه وارد، کسی آن را حمایت نمی‌کرد. این مقد مه را از آن ج هت آوردم که دوست‌داران هوشنگ ایرانی، هم‌چنین تندر کیا آنان را مدّعی ایرانی آن جنبش ها می‌داند. امّا م شکلِ کار این‌جاست که دادائیسم و سورئالیسم در جوامع سرمایه‌داری به شدّت بومی و خاصّ بود ند و در رد شرایطِ اجتماعی آن جوامع پدید آمده بودند. در حالیکه وقتی در سال ۱۳۲۹ هوشنگ ایرانی به کشور بازگشت، ا یران هنوز در اعماقِ فئودالیسم زندگی می‌کرد و سرمایه‌دارانِ بازما نده از دورانِ رضا شاهی، ن قشِ نامحسو سی در اقتصادِ کشور بازی می‌کردند و نهادهای حکومتی در بست در اختیارِ اشرافِ زمیندار و فئودال‌ها بود تا آنجا که، تا روی کارآمدن دولتِ امینی در اوایلِ دهه‌ی چهل، دولت‌هایی که جرات کردند لایحه‌ی اصلاحاتِ ارضی را به مجلس بردند، چنان موردِ حمله قرار گرفتند که مجبور شدند از خیرِ آن بگذرند. چرا که اکثر یتِ م جالس در اختیار زمینداران بود. مثلاً ۸۳٪ نمایندگان مجلسِ شانزدهم که در بهمن ۱۳۲۸ گشایش یافت زمینداران، تجّارِ ثروتمند یا کارمندانِ عالیرتبه بودند (۱۱) که خودِ این تجّار و کارمندان هم به نوبه‌ی خود زمیندار بودند. علاوه بر این، کشور میدانِ رقابت قدرت‌های جهانی شده بود. تا جائی‌که آبراهامیان می‌نویسد: «جنگِ سرد در ا یران زودتر از اروپا آغاز شد.»

در اثر بحران‌های مداوم در طول ده سال از شهریور ۲۰ تا اردیبهشت ۱۳۳۰ که دولت ملی دکتر م صدق ز مام امور را در دست گرفت. یازده نخست وزیر، نزدیک به سی کابینه تشکیل دادند که آبراهامیان ع مرِ کابی نه‌ها را به طور متوسط پنج ماه، و نخست وزیران را هشت ماه اعلام کرده است. پای گاه اجت ماعی دولت ها هم نظ یر مجلس بود «هشت تن از نخست وزیران از خانواده‌های متشخّصِ قرنِ نوزده (اشراف زمیندار) یک نفر از ا مرای ارتش -رزم آرا- و دو تن از کارمندان عالیرتبه‌ی تشکیلات اداری رضا شاه بودند» (۱۲) اع ضای کابی نه‌ها هم پایگاه اجتماعی مشابهی داشتند.

در چنین وضعی که کشور گرفتار فقر، فساد، هرج و مرج سیاسی و توطئه‌های پی در پی نیروهای ارتجاعی بود درست همزمان با تشکیل دولت مصدق در اردیبهشت ۱۳۳۰ اولین شماره‌ی دوره‌ی دوّمِ خروس جنگی ه مراه با بیانیه‌ی «سلّاخِ بلبل» منتشر شد و صلای شعری دیگرگون را سرداد. شعری که «با تمامِ ادّعاهای جاذ بدارانِ هنر برای اجتماع، هنر برای هنر، هنر برای.... تباین داشت» (۱۳)

این شعر، که ایرانی و دوستانش طی بیانیه‌ی خود تولّدش را اعلام کردند، اگر از زاویه‌ی اجتماعی ن گاه ک نیم می‌تواند بازتابِ نگرش قشرِ کوچکی از جامعه‌ی روشنفکری باشد که از درگیرهای مداومِ اجتماعی به ستوه آمده بود و میل داشت در جامعه‌ای آرام با خیال آسوده به مسائلِ خاصّ خودش بپردازد. نمی‌خواهم بگویم که آ نان در میدانِ جنگ که همه‌ی جامعه‌ی ایران باشد، می‌خواستند جشن بگیرند. می‌توان گمان کرد که آنان جن گی را که نیروهای اجتماعی را سرگرم و فرسوده می‌کرد جنگِ بیهوده‌ای می‌دیدند و شاید دلشان می‌خوا ست که جامعه بتواند با آرامش مشکلاتِ خود را حلّ ک ند و زخم هایش را الت یام بخ شد. شعرِ «کا ساندرا»ی ایرا نی می‌تواند بازتابِ چنین تفکّری باشد که شاعر در آن همه چیز را به آرامش دعوت می‌کند:

آرام باش.... شطّ دور دست

آرام باش

تو هنوز چشمانِ بی‌حرکت وُ مضطربِ آن ماهیِ سرگشته را از دست نداده‌ای .

آرام باش... بلندترین موج

آرام باش.... طوفانِ ناآشنا

آرام باش عقابِ سرکش

آرام باش

زنجیرهایت خواهد گُسست

و سایه‌ی با شکوهِ بال‌هایت نقاب را خواهد کور کرد.

آرام باش.... عقابِ سرکش

هنگام خواهد فرا رسید

هنگام خواهد فرا رسید.

(گزیده‌ای از شعرِ کاساندرا، از مجموعه‌ی «بنفشِ تند بر خاکستری»)

بدونِ شک در فضای آرامِ اجتماعی -به شرط این‌که آرامشِ گورستانی که بعدها پدید آمد نباشد-، جامعه می‌توانست بهتر به سوی هدف‌هایش حرکت کند، اما این آرزو که علاوه بر آنان از جانِ همه‌ی روشنفکران می‌جوشید فاقدِ زمینه‌ی اجتماعی بود. تضادّهای آشتی‌ناپذیری که در جامعه جریان داشت، جایی برای آرامش نمی‌گذاشت. از طرفِ دیگر نیروهایی هم بودند که می‌خواستند ثابت کنند آرامشِ رضاشاهی، بهتر از این هرج و مرجِ توام با آزادی‌های نسبی است. به همین دلیل اجازه نمی‌دادند جامعه به آرامش و اعتدال برسد. در چنین شرایطی بود که آنان بیانیه را صادر کردند و برای جلبِ نظرِ جامعه، همه‌ی انواع و حلقه‌های شعری را به جنگ دعوت کردند. اما همان‌طور که گفته شد جامعه و به تبعِ آن شعرِ فارسی چنان درگیرِ معضلاتِ روز مرّه و مبارزه‌ای بی امان بود که اصلاً صدای آن‌ها را نشنید؛ در جایی هم که شنید، چنان احساسِ غربت و ادّعای گزاف کرد که ترجیح داد آن را جدّی نگیرد و با بی اعتنایی از کنارش گذشت.

واقعیت این است که درجامعه‌ی عقب مانده‌ای که همه‌ی عناصر آن درگیرِ جنگی سرنوشت ساز بود و شعرِ فارسی هم در جریان آن تکلیف خود را روشن کرده بود، همان طور که در سراسر جهان چنین بود - جهانی که محبوب‌ترین شاعران آن، نرودا، ریتسوس، الوار، آراگون، حکمت حتی پاز و دیگران شعر خود را چون سلاحی بر دوش گرفته و به میدان آمده بودند؛ آنان جبهه‌ای تمام‌عیار بر ضدّ هنر، بخصوص شعر گشودند و شعرِ سیاسی-اجتماعی را با روشی غیرمنصفانه ریشخند کردند و موردِ حمله قرارداد ند. آنان همه‌ی هستیِ شعرِ پیش از خودشان را انکار کردند و هیچ دست‌آوردی برای آن قائل نشدند. این پشتِ پا زدن به ریشه‌ها و انکارِ همه‌ی عناصرِ هنر، بخصوص شعر در بیانیه و نوشته‌های آنان یادآورِ هیاهوی خودنمایانه‌ی دادائیست‌ها بود که «با تکیه بر استهزا و خردستیزی و تصادف و حدس و گمان (۱۴) تمام بنیادهای جامعه را مورد حمله قرار دادند تا واقعیتِ اصیل را اعاده کنند؛ همچنین یادآور شورش‌گری سوررئالیست‌ها بود که خود را متخصّصِ شورش می‌دانستند، بدون اینکه هیچ یک از اهدافِ اجتماعی آنان را داشته باشند.

برای بررسی دقیق‌تر، بیانیهٔ «سلّاخِ بلبل» و بیانیهٔ ۲۷ ژانویه‌ی ۱۹۲۵ سوررئالیست‌ها را در زیر می‌آوریم:

بیانیهٔ سلّاخِ بلبل:

۱- هنرِ خروس جنگی هنرِ زنده‌هاست این خروش، تمام صداهایی را که بر مزارِ هنرِ قدیم نوحه سرایی می‌کنند، خاموش خواهد کرد.

۲- ما به نام شروع یک دوره‌ی نوین هنری، نبرد بیرحمانه‌ی خود را بر ضد تمام سنن و قوانین هنری گذشته آغاز کرده‌ایم.

۳- هنرمندان جدید فرزند زمانند و حق حیات هنری تنها از آن پیشروان است.

۴- اولین گام هر جنبش، با در هم شکستن بت‌های قدیم همراه است.

۵- ما کهنه پرستان را در تمام نمودهای هنری: تئاتر، نقاشی، نوول، شعر، موسیقی، مجسمه سازی، محکوم به نابودی می‌کنیم. و بت‌های کهن و مقلدین لاشه خوار را در هم می‌شکنیم.

۶- هنر نو که صمیمیت با درون را گذرگاه آفرینش هنری می‌داند، سراپای جوشش و جهش زندگی را در خود دارد، و هرگز از آن جداشدنی نیست.

۷- هنر نو برگورستان بت‌ها و مقلدین منحوس آنها به سوی نابود کردن زنجیر سنن و استوار ساختن آزادی بیان احساس پیش می‌رود.

۸- هنر نو تمام قراردادهای گذشته را می‌گسلد و نوی را جایگاه زیبایی‌ها اعلام می‌دارد.

۹- هستی هنر در جنبش و پیشروی است. تنها آن هنرمندانی زنده هستند که تفکر آنها به دانش نوین استوار باشد.

۱۰- هنر نو با تمام ادعاهای جانبداران هنر برای اجتماع، هنر برای هنر، هنر برای... تباین دارد.

۱۱- برای پیشرفت هنر نو در ایران باید کلیه مجامع طرفدار هنر قدیم نابود گردد.

۱۲- آفرینندگان آثار هنری آگاه باشند که هنرمندان خروس جنگی به شدیدترین وجهی نشر آثار کهنه و مبتذل پیکار خواهند کرد.

انجمن هنری خروس جنگی

غریب - شیروانی - ایرانی / مجله‌ی خروس جنگی

***

بیانیهٔ ۲۷ ژانویه ۱۹۲۵ سوررئالیست‌ها:

۱- ما کاری با ادبیّات نداریم امّا اگر لازم شود، مثلِ هر کسِ دیگری می‌توانیم از آن استفاده کنیم.

۲- سوررئالیسم نه یک وسیله‌ی بیانِ جدید است، نه چیزی ساده‌تر، و نه حتی یک مابعدالطبیعه‌ی شعر، وسیله‌ای است برای آزادسازی مطلق ذهن و امثال آن.

۳- ما مصمم به ایجاد یک «انقلاب» هستیم.

۴- ما واژه‌ی سوررئالیسم را با واژه‌ی انقلاب در یک ردیف قرار داده‌ایم تا خصلت عینی بی غرض و حتی مستاصل انقلاب را نشان دهیم.

۵- ما هیچ ادعای تغییر چیزی از اشتباهات انسان را نداریم فقط می‌خواهیم نشان دهیم که چه افکار سستی دارد و خانه‌ی متزلزلش را روی چه پی‌های لرزانی، چه خاک پوکی، ساخته است.

۶- این اخطار رسمی را توی صورت جامعه پرت می‌کنیم. هر جور که از نابرابری هایش ، از حرکت های غلط روحش، دفاع کند، ما هدف خود را گم نمی‌کنیم.

۷- ما در «شورش» تخصص داریم اگر لازم شود، هیچ عملی نیست که ما قادر به ارتکاب آن نباشیم.

۸- سوررئالیسم یک جور شعر نیست. فریادِ ذهنی است که به سوی خود چرخیده و با استیصال مصمّم به شکستنِ غُلّ و زنجیرِ خویش است و لو، درصورت لزوم با چکّشی مادّی.

۲۷ ژانویه‌ی ۱۹۲۷ - دادا و سوررئالیسم

تاریخ انتشارِ بیانیه‌ی سوررئالیست‌ها برابر ۱۳۰۴ هجری شمسی است و تاریخ انتشارِ «سلّاخِ بلبل» ۱۳۳۰. همان‌طور که می‌بینیم سوررئالیست‌ها در صددِ براندازی همه‌ی انواع هنرِ پیش از خود نیستند، حتّی کارِ خود را نوع خاصّی شعر نمی‌دانند. آنان معتقد نیستند که تنها خودشان حقّ زندگی دارند و در صدد نابودکردن «همه‌ی مجامع طرفدار هنرِ قدیم» نیستند. البته از نظر امضاءکنندگان بیانیه‌ی «سلاخ بلبل»، مجامع هنرِ قدیم در شعر، از رودکی تا نیما و هوادارانش را در بر می‌گیرد. در واقع از نظر آنان هنرِ نو یعنی تلقیِ خودشان از هنر. در بیانیه‌ی سوررئالیست‌ها تاکید بر این هدف است که می‌خواهند انسان را متوجه اشتباه‌هایش بکنند، بدونِ اینکه بخواهند به زور سلیقه‌ی او را تغییر دهند و یا در او تحوّلی ایجاد کنند. هدفِ آنان ایجادِ یک انقلاب است که در برگیرنده‌ی مسائلِ اجتماعی-اقتصادی و فرهنگی باشد. هم از این روست که ادامه‌ی کارِ آنان به عضویت در احزاب و گروه‌های انقلابی می‌انجامد. اما بیانیه‌ی «سلّاخِ بلبل» کاری به کار جامعه ندارد. او تنها می‌خواهد هنر را تغییر دهد. برای بیانیه مصرف‌کنندگانِ هنر اهمیت ندارند، تنها چیزی که مهمِ است ایجادِ هنرِ نو است و در راهِ آن حاضرند همه چیز را از ریشه براندازند. برای بیانیه، جهان یعنی هنرِ نو و هنرِ قدیم .

هنرِ نو «هنرِ زنده‌هاست و هنرمندانش فرزندانِ زمانند و حقّ حیات دارند» و هنرِ قدیم (آنچه جز بیانیه است) فاقدِ هرگونه ارزش و اعتباری است و باید نابود گردد. آنان فکر نمی‌کنند که هنرِ قدیم (شعرِ کلاسیک) وابسته به نهادهای سنّتیِ جامعه است و این نهادها تا خود تحوّل نیابند، اجازه‌ی کار به نوآوران نخواهند داد. تحوّل در نهادها است که زمینه را برای دگرگونی‌های فرهنگی بخصوص هنری آماده می‌کند.

نمی‌دانم پیش از آن که انسان بتواند رساناها و نارساناها را بشناسد، انرژی الکتریکی را شناسایی و مهار کند و بر دانشِ الکترونیک تسلّط یابد، اگر کسی وسیله‌ای می‌ساخت و می‌گفت «این دستگاه، تلفن است شما انسان‌ها شایسته‌ی آن هستید که از این نعمت استفاده کنید. بیایید دیگر دورانِ نامه و بی‌خبری به پایان رسیده است» چند نفر حاضر می شدند ادعای او را بپذیرند و کالای تولیدیش را بخرند؟ در تولیدِ هر کالایی که مصرف‌کننده‌ی آن جامعه‌ی بشری است باید از پیش و در جریان زمان مقدّماتِ کار آماده شده باشد. دراین صورت اگر کالای تولید شده قابلِ مصرف باشد و توی ذوقِ مصرف‌کننده نزند و خوب هم معرفی شود، آنگاه می‌توان انتظار داشت کالای موردِنظر موفّق شود. حال اگر این کالای نو، یک کالای هنری باشد و مستقیماً با حسّیات، تجربه‌ها و آموزه‌های تقریباً غریزی‌شده‌ی جامعه سروکار داشته باشد، دشواریِ کار صدها برابر خواهد

شد. اگر در زمینه‌ی کالاهای مادّی به راحتی می‌شود در شرق و غرب آنها را یکسان و یک شکل و یک خاصیّت تولید کرد، در هنر این کار بسیار دشوار است و از حدودِ ترجمه فراتر نمی‌رود.

منظور این است که هنر خصوصیّاتِ بومی بی شُماری را شامل می شود که اصول و ابزار های غیرِ بومی نمی‌توانند به آنها دسترسی داشته باشند و آنها را تحت تاثیر قرار دهند. ناگزیر نوآوران عرصه‌ی هنر باید از هوشمندی خارق‌العاده‌ای برخوردار باشند تا ضمنِ پاسخگویی به حداقلِ سلیقه‌های بومی، حداکثرِ نوآوری را ایجاد کنند. نکته‌ای که «بیانیه‌ی سلّاخِ بلبل» یک باره فراموش می‌کند. نتیجه هم به طور طبیعی ناخوشایند است. در عرصه‌ی هنرهای دیگر که آنان اسم می‌برند مثل: تئاتر، نقاشی، نوول، موسیقی و مجسّمه سازی، نه می‌توانند کاری ارائه کنند و نه کسی به آنان توجّه می‌کند. تنها در عرصه‌ی شعر به دلیلِ حضورِ هوشنگ ایرانی نمونه‌هایی ارائه می‌کنند که در بیشترِ موارد با ردّ و استهزاء مواجه می‌شوند.

اگر بخواهیم با بی‌غرضی و دور از حبّ وُ بغض مسئله را بررسی کنیم، به نتایج زیر می‌رسیم:

۱- بیانیه فاقدِ زمینهٔ اجتماعی لازم بود، در واقع بیانیه مناسب یک جامعه‌ی پیشرفته‌ی سرمایه داری بود نه ایران که در فئودالیسم دست و پا می‌زد و درگیر بحران‌های پیاپی بود که در برخورد با آنها جامعه به دو صف بزرگ تقسیم شده بود، در این شرایط که همه عرصه جامعه به جبهه‌ی جنگ تبدیل شده بود بیانیه حاضر نبود تکلیف خود را مشخص کند. به همین جهت جبههٔ ترقیخواه آن را طرد کرد و جبههٔ ارتجاع هم آن‌را نپذیرفت.

۲- شعر فارسی به تازگی بحرانی را که قبل و بعد از انقلاب مشروطه گریبانگیرش بود پشت سر نهاده و راه نجات خود را در روشی که نیما ارائه کرد، یافته بود و به عنوان یک روش پیشرو، زبده‌ترین استعدادهای جوان را جلب نموده بود و آرام آرام با ارائه‌ی نمونه‌های خوبی، داشت به سوی شکوفایی حرکت می کرد. در چنین شرایطی آمادگی لازم برای پذیرش مکتبی آوا نگاردتر از نیما وجود نداشت .

۳- بیانیه، فریاد نوآوری سر می‌داد ولی در ارائه‌ی طریق و معرفی اصول و مبانی خود کاملاً سکوت می‌کرد در حالیکه همه مکاتب هنری شناخته شده مثل «هنر برای اجتماع، هنر برای هنر، هنر برای...» را ردّ می‌کرد.

۴- زبانی که بیانیه به کار گرفته بود فاقدِ متانت و استحکامِ نوآورانه بود، زبانی عصبی و خودنما که می‌خواست به هر قیمتی جلب نظر کند در آن شرایط تاریخی کار آمد نبود.

۳) پرداختن به بیانیه بدون تحلیل نظر امضاء کنندگان ناقص خواهد بود چرا که بیانیه درباره‌ی اصول نظری آنان سکوت کرده است، اما نظریه‌های آنان بسیار متفاوت است مثلاً ر. شیروانی که صاحب امتیاز مجله‌ی خروس جنگی بود در مقاله‌ای می‌نویسد:

«بدونِ شکّ بروزِ عقیده یا نظریهٔ هنریِ نو که بخواهد عقاید و نظریاتِ گذشته را کنار زده جایگزین آن شود، گواینکه منطقی و صحیح باشد و ابراز کنندگان آن بر اثر تجارب کافی و دقیقی به آن رسیده باشند چون برای مردم تازه و مانوس است همه آن را نمی‌پذیرند... و تنها نوی قابل پذیرش است که مدافع آن منطقی قوی و استدلال صحیح داشته باشد ولی حالا باید دید هر نظریهٔ نو و عقیدهٔ هنری صحیحی که دیده شود یعنی نظریه‌ای باشد که نظرات گذشتگان را کامل‌تر کرده‌باشد آیا برای مردم حتی دستهٔ خواصّ قابل‌قبول خواهد بود.»

پس از این مطلب شیروانی اعلام می‌دارد که:

«اگر به موقعیتِ اجتماعی مردمِ ایران توجه کنیم، چه از نظر اقتصادی و یا اصول فرهنگی و هنری (که پیشرفت و عدمِ ترقّی آن بدونِ شکّ مربوط به وضع اقتصادی می‌باشد) [پرانتز از شیروانی است] هیچ گونه زمینه‌ی مساعدی برای پیشرفت نظریات و عقاید تازه و نوهنری مهیا نیست. اگر شخص وارد و دقیقی به وضع فعلی ایران توجه کند در بین تیپ تحصیل کرده جوانانی را می‌یابد که از پیشروترین تئوری های اجتماعی جهان جانبداری می‌کنند و در موقع لزوم آن را تشریح می‌نمایند ولی وقتی گفت و گو از پیشرفت فرهنگ و هنر پیش می‌آید به عللی با آن مخالفت می‌کنند.» (۱۵)

آنچه که شیروانی اعلام می‌کند با بیانیه در تناقض کامل قرار دارد او معتقد است که نوآوری هنری مستلزم آن است که **۱)** شاعرش دارای دانش و تجربه‌ی کافی باشد. **۲)**منطق و استدلالش محکم و صحیح باشد. **۳)**نظریه‌اش در جهت تکامل نظریات گذشتگان باشد. **۴)**جامعه دارای شرایط لازم برای نوآوری باشد. این ها مطالبی هستند درست و منطقی که همه به آنها اذعان دارند. اما این مسائل هیچ یک در بیانیه و تنظیم آن لحاظ نشده‌اند. شاید یکی از علل فروپاشی زود هنگام حلقه‌ی خروس جنگی و به فراموشی سپرده شدن آن همین اختلاف نظرها باشد. البته شیروانی در ادامه‌ی کار به تناقض گویی عجیبی گرفتار می‌شود و سرانجام به *«هنرمندانی که ادعای جانبداری از جامعه دارند و ادعا می‌کنند هم هنرشان نوا ست و هم مردم می‌توانند بفهمند و از آن لذت ببرند.»* (۱۶) جواب می‌دهد و در این جواب یادش می‌رود که در کجا زندگی می‌کند و صورت بندی مسلط اقتصادی - اجتماعی در جامعه کدام است و اعلام می‌کند: *«وقتی به آثار هنرمندان این دسته در کلیه‌ی رشته‌های هنری توجه کنیم می‌بینیم همان هنر قدیم است با همان مختصات قدیمیش یعنی ادبیات دوران رئالیسم نقاشی مکتب ناتورالیسم موزیک کلاسیسیم و رمانتی سیسم به نام مکاتب هنر نو معرفی می‌شود»* (۱۷)

او فراموش می‌کند که ادبیات و هنرِ ایرانی هیچ‌یک از این مکاتب را نمی‌شناسد و این دوره ها را طی نکرده است و طرح هر یک از آنها در جامعهٔ فئودالیتهٔ ایران، حتّی بدعتِ بزرگی محسوب می‌شود و پرداختنِ یک باره به هنر نویی که او می‌خواهد، عملی غیرقابل‌قبول درجامعه است، نکته‌ای که خود پیش‌از این برآن تاکید کرده است.

اگر شیروانی از ترسیم اصول هنری مورد پسندش خودداری کرده، تنها به ردّ هنرِ اجتماعی اکتفا می‌کند، در عوض غلامحسین غریب آشکارا سوررئالیست است:

«راه صحیح این است که از تمام شرایط هنری یا غیر هنری موجود که فقط پابندی هایی برای نویسنده هستند چشم بپوشیم. از تصور و ساختن قبلی یک اثر و در نظر گرفتن هدف بعدی آن دست برداریم و برای دست یافتن و کامیابی در این امر، هنگام نوشتن باید به تمام معنی در درون خود فروبرویم و از هر گونه کنترل عقلی و ارادی بر کنار بمانیم و بگذاریم ذهن آزادانه به فعالیت میکانیکی خود و بروز انواع تصاویر شگفت آورش ادامه دهد. این روش نوشتنی است که به دست سوررئالیست‌ها با وارد ساختن کامل ضمیر ناخود در نویسندگی قرن جدید به ظهور رسیده» (۱۸)

در عین حال هوشنگ ایرانی نظری را اظهار می‌کند و بر امری تاکید می‌کند که در نظریه سوررئالیست‌ها برجستگی ندارد . او هنر را کاملاً شخصی و فردی می‌داند، وسیله‌ای که تنها لذت هنرمند، را فراهم می‌آورد. و غیر از خود هنرمند مصرف کنندگان احتمالی آثار هنری در تئوری هنر او جایی ندارند.

«هنر هرگز خواست اثبات چیزی و به وجود آوردن پدیده‌ای مفید را از خواست‌های ماشینی اجتماع ندارد. هنر تنها برای ارضای لذت هنرمند آفریده می‌شود و در همان هنگام که به آن دوستی می‌ورزد آن را به کنار می‌زند و در جستجوی تازه‌تری می‌رود تا خواهش لذت خواهی درون را، که هر آن در تغییر و جنبش ا ست برآورد و جز این، جز دریافت لذت برای خود هدفی دیگر بر او فرمان نمی‌داند. برای هنرمند همه چیز تنها دست آو یز نمایش هنر اوست و هرگز به بند اخلاق، اجتماع و سنت‌های باستانی تن در نمی‌د هد و ح تی ا گر نمود های هنرش نابخودانه مفید و یا در بند اجتماع و سنت‌ها شناخته شود بر او گناهی نیست». (۱۹)

می‌توان درک کرد که هنرمند در لحظهٔ آفرینشِ اثرِ هنری بیش از هر مصرف‌کنندهٔ با ذوقی لذت می‌برد و این لذتی است که بشر همیشه می‌شناخته است اما هدف هنر لزوماً و همی شه تن ها لذت د هی به آفرین ندهاش نیست، آنچه که ایرانی می‌گوید رگه‌هایی از مکتب پارناس را با علائق دادائی ستی در می‌آم یزد و با آن چه که غریب و شیروانی می‌گفتند متفاوت است اما این سه تن را نقطه‌ی اشتراک مهمی گرد هم جمع کرده است آن هم ستیز با جلوه‌های مختلف هنر اجتماعی ا ست از ن ظر آن ها ه نر، بخ صوص شعری که در خدمت ب یان درونمایه‌های اجتماعی است فاقد هر گونه ارزش هنری است و چنان نیست که نمونه‌های موفق آن را ارجمند و نمونه‌های ناموفقش را بی ارزش بدانند و هنر غیر اجتماعی و بی توجه به درونما یه را ارجم ندترین نوع ه نر می‌دانند بی آنکه میزان موفقیت هنرمند را درخلق اثرش ارزیابی کنند.

	آراگون	برتون	الوار	سوپو	تزارا
بودلر	۱۷	-	۱۲	۱۲	-۲۵
رمبو	۱۸	۱۸	۱۸	-	-۱
ساد	۱۷	۱۹	۱۵	۱۶	-۲۵

هدفِ نگارنده در این نوشته نه ردّ دادئیسم است نه سوررئالیسم و نه هیچ ای سمِ دی گری، بل که می‌خواهد بگوید آنچه که ایرانی و دوستانش به دنبال آن بودند فاقد هرگونه زمینه‌ی اجتماعی بود. چرا که جنبش‌هایی مثلِ سوررئالیسم در ذاتِ خود به جامعه و نهادهای تثبیت‌شدهٔ آن و علائقِ سرمایه‌داری که در نهایت همه چیز را به سود خود مصادره می‌کرد معترض بودند و هنری را که مورد علا قه آن ها بود ان کار می‌کردند. درحالی که به ریشه‌های خود پشت نکرده بودند بلکه به آنها احترام می‌گذاشتند برای نمونه به یک نظرخواهی که دادائیست‌ها در سال ۱۹۲۱ -یک‌سال قبل‌از فروپاشی آن- برگزار کرده‌اند توجه می‌کنیم. در این نظرخواهی که برای سنجش میزان اختلاف نظر بین دادائی ست‌ها ان جام شده ا ست، بالاترین امت یاز ۲۵+ و کمترین امتیاز ۲۵- است. دادائیست‌ها درباره‌ی بودلر، ساد، فوش، لنین، داستایفسکی، نروال، آلن پو، ژان ژاک روسو، هانری روسو، هومر و... اظهار می‌کنند. ما توجه شما را به نمره‌هایی که فرانسوی‌ها درباره‌ی بودلر، رم بو، ساد، می‌دهند جلب می‌کنیم (۲۰)

امتیازهایی که درباره‌ی دیگر فرانسوی‌ها، نروال، ژان ژاک روسو، و... داده شده در منبع ما نبود. در عین حال جالب است که تریستان تزارا که رومانیایی است به هر سه نفر امتیاز منفی می‌دهد در حالیکه آراگون و... که فرانسوی هستند نسبت به آنان که نقطه اشتراکی هم از نظر بینش شعری با آنها ندارند نمره‌های مثبت می‌دهند. آندره برتون بعدها در نسب نامه‌ی ادبی خود از همه‌ی اینها اسم می‌برد یعنی اینکه حتی دادئیست‌ها به ریشه‌های خود احترام می‌گذاشتند و یک باره همه‌ی آن‌ها را با لحنی که بیانیه‌ی «سلاخ بلبل» و حلقه‌ی خروس جنگی به کار می‌برد طرد و انکار نمی‌کردند. بلکه از دست آوردها و تجربه‌های آنان بهره‌مند می‌شدند.

شاید علت آن بود که محمل هایی که مورد اعتراض دادائیست‌ها و سوررئالیست‌ها بود در جامعه‌ی ایران وجود نداشت که آنان به رد و انکارش برخیزند از این رو فقط هنر و ادبیات را هدف قراردادند و همه‌ی شاعران پیش از خود را با روشی مورد تهاجم قراردادند که یادآور حمله‌ی سوررئالیست‌ها به «مورا» و آناتول فرانس است حال آن که «مورا» نویسنده‌ای بود که به شدت با دموکراسی مخالفت می‌کرد و «آناتول فرانس» کسی بود که از نظر آنها «شهرت و اعتبارش بیش از هر کس دیگر غصبی بود» (۲۱) اما آیا حلقه‌ی خروس جنگی هم به اموری مثل دموکراسی می‌اندیشید؟ پس چگونه شعار «نابودی طرفداران هنر قدیم را» می‌داد

واقعیت آن است که حلقهٔ «خروس جنگی» سرانجام تنها آن بخشی از شعرِ فارسی را مورد حمله قرار داد که بیش از هر چیز دغدغه‌ی دموکراسی و آزادی را داشت یعنی شعرِ اجتماعی را. آنان حتّی برای رشد و بالیدنِ خودشان به فضایی که شعر اجتماعی درصدد ایجاد و حفظ آن بود نیاز داشتند اما متاسفانه آنان نتوانستند شعر اجتماعی را حتی به عنوان رقیب خود تحمل کنند بلکه با رد و طرد دشمنانه‌ی آن خواستند هنری خنثی و بی آزار و بدون قدرت تدافعی جانشین آن کنند. هنری که دغدغه‌ی درونمایه نداشت و مصرف کننده هایش هم اجازه‌ی اظهار نظر نداشتند.

شیروانی می‌گفت: ***«این عقیده که می‌گویند باید دید مردم درباره‌ی فلان اثرِ هنری چگونه قضاوت می‌کنند غلط و نابجاست.... مردمِ معمولی که هیچ، اظهارنظرِ تیپِ فهمیده هم برای اشتباهاتی که در تشخیصِ آثار هنری می‌نمایند صحیح و منطقی نیست»*** **(۲۲)** بدین‌گونه آنان با گَرته‌برداری از هنرمندانی که چپ و انقلابی بودند، از نظرِ سیاسی متاسفانه به راست غلطیدند و هنری را که می‌خواست در جهانی جنگ‌زده و جامعه‌ای آکنده از بحران وظیفه‌ای اجتماعی بر عهده گیرد، آماجِ حمله قرار دادند.

هوشنگ ایرانی در نقدی بر پیش‌گفتارِ نیما بر مجموعه‌ی «آخرین نبرد» شاهرودی، نوشت: ***نیما «پذیرش هنرمند را درست در آنجا که نباید، یعنی در میان صف‌های اجتماع می‌جوید و سفارشی بودن هنر و بر اثر آن مرگِ هنری را در حیات او می‌نمایاند»*** (۲۳)

این تلقّی از هنر، بخصوص شعر در آن روزگار، بی‌آن‌که حلقه‌ی خروس جنگی خواسته باشد، رضایتِ قدرتمندان را جلب می‌کرد. چه چیزی بهتر از این‌که شاعر به جای عکس‌العمل نشان‌دادن در برابرِ قدرت‌مندانِ سرکوبگر و سردادن فریادِ «ای جلّاد ننگت باد» یا «وارطان ستاره بود» و...، در پیچ و خمِ ذهنِ خود به قولِ غریب به دنبالِ تصاویر شگفت و شخصی باشد؟

منابع:

۱- روزنامه تجدّد، شماره ۱۶۳، ۲۳ صفر ۱۳۳۸ هـ ق

۲ و ۳- آزادیستان، شماره ۱ پانزده خرداد ۱۲۹۹ شمسی

۴- هوگو بال، به نقل از دادا و سورئالیسم

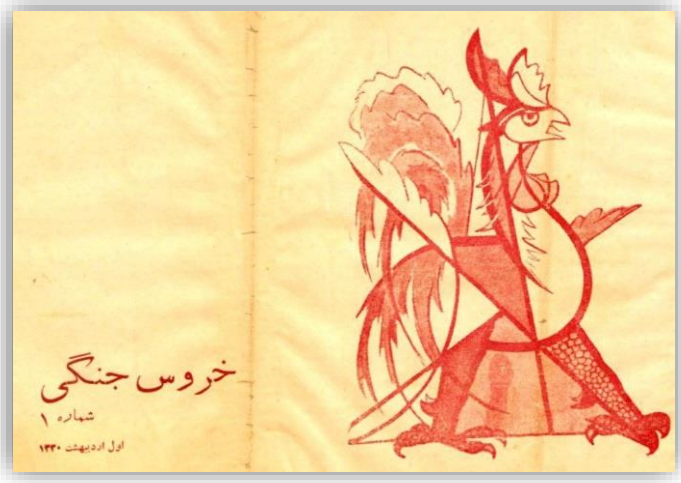
۵- سی. و. ای. بیگر. بی. دادا و سوررئالیسم ص ۴۳

* ریشارد هولسن بک گفته است: دادا بلشویسم آلمانی است

۶- هوگو بال، همان منبع

۷- هوگو بال، همان منبع

۸- آندره برتون، همان منبع
۹- بیگز بی، همان منبع
۱۰- بیگزبی، همان منبع
۱۱- یرواند آبراهامیان، ایران میان دو انقلاب ص ۲۳۵
۱۲- همان منبع ص ۱۵۳
۱۳- بیانیه‌ی سلّاخِ بلبل ردیف ۱۰
۱۴- لاروس، به نقل از دادا و سوررئالیسم ص ۱۲
۱۵- ر. شیروانی، خروس جنگی به نقل از تاریخ تحلیلی ج ۱، ص ۵۶،۵۵،۴۵۴
۱۶- همان منبع
۱۷- همان منبع
۱۸- غلامحسین غریب، همان منبع
۱۹- هوشنگ ایرانی، همان منبع
۲۰- آندره برتون، سرگذشتِ سوررئالیسم، ص ۷۶
۲۱- آندره برتون، همان منبع ص ۱۰۰
۲۲- ر. شیروانی، خروس جنگی
۲۳- هوشنگ ایرانی، خروس جنگی، دوره‌ی دوم، شماره ص ۲



لینک دانلود نخستین شمارهٔ مجلهٔ خروس جنگی، اردیبهشت ۱۳۳۰ [قسمت۱]

لینک دانلود نخستین شمارهٔ مجلهٔ خروس جنگی، اردیبهشت ۱۳۳۰ [قسمت۲]

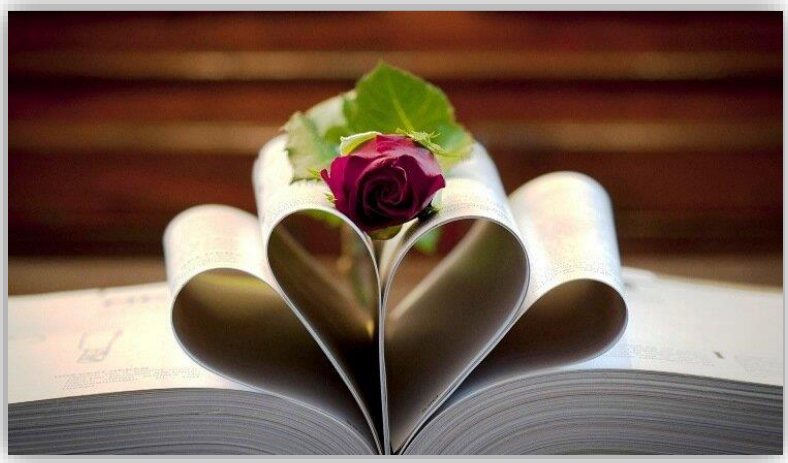
لینک دانلود شماره‌های ۲ و ۳ و ۴ و ۵ مجلهٔ خروس جنگی، سال ۱۳۳۰

ارژنگ: خواندنِ اشعار و آثارِ قلمی آقای سعید سلطانی طارمی را می توان در کانالِ تلگرامی ایشان: "دیدِ رنگ دانگ" پی گرفت.

بازگشت به فهرست

نقدِ ادبی چیست؟

دکتر سعید گنج‌بخش زمانی



کوششِ بی‌غَرَضانه به منظورِ آموختن و اشاعهٔ بهترین آموزه‌ها و افکار در دنیا

(ماتیو آرنلد)

در نقدِ ادبی، ماهیّتِ اثر از چهار منظر موردِ بررسی قرار می‌گیرد:

الف) فلسفی **ب)** روانشناسانه **پ)** کارکردی **ت)** توصیفی.

نقدِ نظری به تدوینِ نظریات و اصول و مبانی مربوط به ماهیّت و ارزشِ هنر می پردازد و زمینهٔ لازم برای نقدِ عملی را فراهم می‌آورد. نقدِ عملی، اصول و مبانی نقدِ نظری را در اثری خاصّ -مثلا شعری از سعدی و یا داستانِ سگِ ولگرد صادق هدایت- به کار می بندد. رابطهٔ میانِ متن و خواننده یک‌سویه نیست، بل‌که تبادلی است، یعنی معنا نه صرفاً در متن است و نه در ذهنِ خواننده، بل‌که در تعاملِ این دو باهم نهفته است. افلاطون، آغازگرِ نقدِ ادبی، شاعران را مقلّدِ تقلیدکنندگانِ حقیقت (جوهر یا دنیای مُثُل) می‌داند و آنها را درخورِ اعتماد نمی‌داند. ارسطو امّا بر خلافِ استادش می‌گوید: شعر از اشیاءِ موردِ محاکاتش جهانی‌تر و کلّی‌تر است، پس شعر فلسفی‌تر و والاتر است از تاریخ، چرا که شعر تمایل به بیانِ امرِ کلّی دارد، ولی تاریخ از امرِ جزیی حکایت می‌کند.

هوراس، مجموعه‌ای از باید و نبایدهای عملی برای نویسندگان به دست داد و ذوقِ ادبی را مبنای نگاهِ منتقد دانست. لونگینوس از امرِ والا سخن می‌گوید. او معتقد است منتقد با مطالعه، فقط می‌تواند به ارزیابی و شناخت توفیق یابد. دانته امّا زبانِ عامّه را در خورِ نگارشِ ادبی آثار می داند و فیلیپ سیدنی: غایتِ اصلیِ شعر را تعلیم و القای لذّت بیان می‌کند و اعلام می‌کند که شعر بیش از علوم و سایرِ هنرها، تجسّمِ حقیقت است. وردزورث امّا برخلافِ نگرشِ غالبِ قرن ۱۸: که به نظم و تعقّل جایگاهِ ویژه‌ای می‌بخشید، در قرنِ ۱۹، عنصرِ شهود را بهترین راهِ نیل به حقیقت می‌داند و جوهر شعر را تخیّل معرّفی می‌کند نه خرد و اندیشهٔ مقیّد. هیپولیت‌تن معتقد است که: بررسی مولّف و متن، هردو باهم، فهمِ دقیقِ اثرِ ادبی را فراهم می آورد.

متن حکمِ شیئی را دارد که خواننده برای راه‌بُردن به معنایش باید آن‌را تشریح کند. آرنلد می‌گوید: شعر قادر به فراهم‌کردنِ حقایق، ارزش‌ها و الگوهای ضروری جامعه است. ادبیّات آینه‌دارِ جامعه‌ای است که در آن وجود می‌یابد و نتیجتاً منادیِ ارزش‌ها و دلبستگی‌های همان جامعه است و برترین فعّالیتِ بشر، شعر است، نه دین، علم یا فلسفه. هنری جیمز امّا معتقد است که: متن بایستی پیش از هر چیز واقع‌گرایانه باشد. اثرِ واقع‌گرای جیمز البته صرفا تَلّی از اطلاعات و شواهدِ واقعی نیست، بل‌که واجدِ حیاتیِ قائمِ بالذّات است و هم‌چون یک انسانِ اندام‌واره رشد می‌کند.

نقدِ نو

جان کرو رنسوم شعر را وجودی عینی و ملموس چون تابلوی نقاشی یا قطعهٔ موسیقی می‌داند که می‌توان آن را موردِ تجزیه و تحلیل قرار داد و فارغ از نیّت یا حالِ عاطفیِ مولّف و یا عقایدِ خواننده، به کشفِ معنایِ حقیقی آن نائل آمد. منتقدانِ نو عمدتا به بررسی خودِ اثر فارغ از زمینهٔ تاریخی و زندگی مولّف می پردازند و این نوع نقد (فرمالیسم) رویکردی متن‌محور دارد. الیوت با نظریهٔ مرگِ مولف می‌گوید: شاعر شخصیّت یا عواطفِ غیرِشخصی مشترک میانِ همهٔ افرادِ بشر را در شعر می‌گنجاند زیرا شعر عرصهٔ بیانِ عواطفِ شاعر نیست. با یک نگاه به سیرِ شعرِ فارسی می‌بینیم که دورانِ قصیده‌سُرایی و بیانِ عواطف در ابتدای دورهٔ شعرِ فارسی جای خود را به اشعاری جهان‌شمول‌تر می‌دهد و از بیانِ صِرفِ عواطفِ شاعر فاصله می گیرد. الیوت هم‌چنین آگاهی خواننده از فنونِ ادبی را ضرورتِ تفسیرِ صحیح شعر می‌داند که از آن طریق منتقد به تحلیلِ ساختاری شعر راه می‌بَرَد. او اصطلاحِ هم‌پیوندِ عاطفی یا به تعبیرِ بنده «دردِ مشترک» را مهم‌ترین عاملِ ارتباطِ منطقی اثر و خواننده برمی‌شُمارد.

ریچاردز امّا پیش‌فرضِ نقدِ نو را در این می‌داند که مطالعهٔ شعر و ادبیّات، کاری بسیار ارزشمند است؛ چرا که در آن مشارکتِ تجربهٔ زیبایی‌شناختی و اپیستمه(زیسته)ی مولّف و خواننده راه‌گُشای نیل به حقیقت می‌شود و این نیل به حقیقت، کاستی‌های منجمدِ تجربهٔ علمی را پُر می‌سازد. مثلا این‌که آب در دمای صد درجه می‌جوشد، فقط یک گزارهٔ علمی است که منجمد است و فریز شده درحالی‌که در ادبیّات این حقیقتِ جوشیدنِ آب با تخیّل و شهود، ماهیّتی باطنی یافته و ارتباطِ ما با دنیای روزمرّه که فقط به بیانِ صِرفِ عقلی و علمی پدیده‌ها می‌پردازد، قطع شده و ما را به فضایی فراتر از گسترهٔ تکرار پرتاب می‌کند. گستره‌ای بی‌نهایت که یک نکته را از هر زبان که می‌شنوی، نامکرّر می گردد.

شعر مثلِ تمام فِنومِن‌ها [پدیده‌ها]ی هستی در این نوع نقد، وجود و هستی می یابد و خود به یک نوع پدیده تبدیل می شود که رنگ و بو و مزّه و ساختارِ مختصّ به خود را دارد. ذهنِ شاعر یا نویسنده در این نوع نقد حکمِ یک کاتالیزور را دارد که در واکنش‌ها شرکت می‌کند و خروجی واکنش‌ها، برآیندی از تجاربِ شخصیّت‌هایی است که مولّف خلق کرده ولی این همه تمامی خصلت‌های شخصیّتی خودِ مولّف نیست، بل‌که نتیجهٔ آمیزشِ شخصیّت‌های اثرِ اوست. یعنی ذهنِ شاعر و شخصیّت‌های مخلوقِ شاعر تمایز دارند. نتیجه این‌که تجاربِ شاعر و نویسنده با تجاربِ ما این‌همانی دارند و این انسجام، وحدتِ اندام‌وارِ متن را پدیدآورده و شکل و محتوا یک‌پارچگی یافته و این‌جاست که شعر فقط یک گزارهٔ درست و غلطِ دیگر نیست، بل‌که مجموعه‌ای از تنش‌ها و خصوصیّاتِ پاردوکسیکالی است که به یک رقص شبیه است. گل و خار، مرگ و زندگی، وجود و عدم(ابهامِ درونی) توامان در هم تنیده می شود و از میانِ این دیالکتیکِ درونی اثر، زایشِ خلقی نو حادث

می‌گردد. یگانه راهِ بُرون‌رفت از این ابهام، تحلیلِ زمینهٔ عناصرِ شعر و زبان است در درونِ همان فضا-زمان. یعنی یکایکِ واژه‌ها یا عبارات وابسته به زمینهٔ همان متن یا شعر است و در جای دیگر معنایی متمایز از این خواهد یافت. تشبیه و استعاره و مجاز و کنایه اصلی‌ترین فنونی هستند که در متن راه به معنا و تحلیلِ درست را به منتقد و خواننده نمایان می‌سازند.

در نقدِ مبتنی بر واکنشِ خواننده از زمانِ افلاطون تا زمان پیدایشِ جنبشِ رمانتیک در ادبیّات (۱۸۰۰م) نقشِ خواننده منفعلانه تلقّی می‌شد. با ظهورِ رمانتیسم، کانونِ توجه از متن به نویسنده معطوف شد. نویسنده، نابغه‌ای بود که حقایقِ ناشناخته و پوشیده از انظارِ عوامّ را به جان درمی‌یابد. با آغازِ دههٔ ۱۹۲۰ بارِ دیگر تاکید بر متن گذاشته شد. منتقدانِ مکتبِ نقدِ نو در عینِ بدیهی پنداشتنِ استقلالِ متن، به تاثیراتِ محتملِ متن در خواننده نیز اذعان داشتند و می‌گفتند بررسی تاثیراتِ متنِ ادبی با بررسی خودِ متن، تفاوت دارد.

روزنبلت(Rosenblatt) تاکید داشت که معنای متن، محصولِ همکاری خواننده و متن است و این تعامل به تبادلِ تجربه منجر می‌شود و محرّکی است که تجربیاتِ خواننده را در وی زنده می‌کند. متن از طریقِ گزینش و محدودکردن و تنظیمِ عقاید و افکارِ خواننده، تجاربِ جدیدی را در خواننده شکل می‌دهد که از برآیندِ آن، خلق و آفرینشِ جدیدی رخ می‌دهد. خواننده همواره به دو روشِ اطلاع‌جویی و زیبایی‌شناختی متنی را می‌خواند. مثلا دستورِ پختِ یک غذا، خوانشی اطلاع‌جویانه است، درحالی‌که در خوانشِ زیبایی‌شناسانه، ما متن را تجربه می‌کنیم و تک تکِ واژگان و آرایش‌های آن در تبادلی دوسویه با خواننده به بازآفرینیِ متن مُنتج می‌شود که در نتیجهٔ آن داد و ستد، معانیِ مختلفی از یک شعر با متن استخراج می‌گردد. این‌جاست که خواننده به عنوانِ عنصری فعال (و نه منفعل) در متن، در آفرینشِ معنا شرکت می‌کند و همین باعث شکستِ قاعدهٔ فرمالیست‌ها مبنی بر قائم به ذات بودنِ متن شکل می‌گیرد. خواننده دیگر تبدیل به شرکت‌کننده‌ای فعّال شده که در تبیین و آفرینشِ متن دخیل است.

منتقدانِ واکنشِ خواننده سه دسته‌اند: **الف) ساختارگرایان:** که معتقدند خواننده باید در فرآیندِ ایجادِ معنا فعّالانه مشارکت داشته باشد امّا متن بر خواننده رجحان دارد. **ب) پدیدارشناسان:** معتقدند خواننده واردِ نوعی بده-بستان با متن شده و نقشِ دو طرف در فرآیندِ تفسیر یکسان است. **پ) روان‌گرایان:** گروهی هستند که نقشِ خواننده را بر متن ارجح می‌دانند و می‌گویند افکار و عقایدِ خواننده در شکل‌دهی به معنا بسیار پُررنگ است و خواننده با مشاهدهٔ خود در درونِ متن، نظراتِ خود را بر متن تحمیل می‌کند و خروجی جدیدی از این مسیر می‌سازد.

نقدِ ادبیِ ساختارگرا

دههٔ ۱۹۶۰ ساختارگرایی به اوجِ شکوفایی خود رسید. در سراسرِ قرنِ ۱۹ فقه‌اللغه (لغت شناسی) علمِ زبان بود و به منظورِ کشفِ ارتباط میانِ زبان‌های دنیا به توصیف و مقایسه و تجزیه و تحلیلِ آن‌ها می‌پرداخت. رهیافتِ آن‌ها معطوف به مطالعات در زمانی (تاریخی) بود و روابطِ علّت و معلولیِ زبان. زبان در نظریهٔ محاکاتی، هیچ ساختاری از خود نداشت و بازتابی از دنیای مورد تقلیدش بود و واژگان، نمودی برای اشیای دنیای بیرونی بودند. فردینان دو سوسور در کنارِ این نمودِ تاریخی، رویکردِ هم‌زمانی (توصیفی) را با برجسته‌کردن کارکردِ زبان و نحوهٔ ساختِ اجزای آن موردِ کاوش قرار داد و نظریهٔ محاکاتی را ردّ کرد و گفت: زبان توسطِ ساختارِ درونی خودش تبیین می‌یابد. ابتدا آواهای بی‌معنی مثلِ «ب+ا+د » بر اساس قواعدِ درونیِ زبان باهم

ترکیب‌شده و یک واژهٔ معنادار را می‌سازد و در مرحلهٔ دوّم این واژگان دوباره بر اساس ساختارِ زبانی و منطقی کنارِ هم می‌نشینند و جملهٔ «باد وزید.» را می‌سازد و به این شیوه زبانِ دوساختی را معرّفی کرد.

لانگ (ساختارِ زبان) اصلی ثابت برای گویش‌ورانِ یک زبان است درحالی‌که پارول (گفتار) نمودِ آواییِ زبان در واقع از هم متمایزند یعنی یک ناشنوا یا کسی که قادر به تکلّم نیست، لانگ در ذهنِ او نهفته است درحالی‌که به جای پارول (نمودِ آوایی) می‌تواند با نمودِ حرکتی و ایماء و اشاره، مفاهیمِ زبانی را به دیگری منتقل سازد. سوسور نظامِ زبان را بر روی لانگ متمرکز نمود و نشانه‌های زبانی را به دال و مدلول تقسیم‌بندی کرد که همگی قراردادی هستند و قابلِ تغییر در نظامِ معناییِ زبان. او می‌گفت که این ما هستیم که به دنیا معنا می‌بخشیم (نظریهٔ سوبژکتیو) و علمِ نشانه‌ها است که به تولیدِ معنا می‌پردازد و برآیندِ متونِ مختلف و مجزّا، ساختارِ اصلیِ زبان را نشان می‌دهد. در این نگرش، متن دیگر قائم به ذات نیست و معنایش در خودِ همان متن نهفته نیست، بل‌که مجموعِ همهٔ متون، نظامِ کلّیِ معنایی را پدیدار می‌سازند و نظریهٔ بینامَتنی مطرح است نه یک متنِ خاصّ. یعنی یک متن شما را به متنی دیگر ارجاع می دهد و این زنجیره، ساختمانِ کلّی معنا را پدید می‌آورد.

لوی استراوس با به کار بردن نظریهٔ سوسور در اساطیر، بر این باور بود که اسطوره، ساختاری شبیهِ زبان دارد و هر اسطوره نوعی از پارول (گفتار) است که می‌توان از درونِ این پارول‌های مختلف، لانگ یا ساختِ کلّیِ اساطیر را دریافت. اساطیر مثلِ زبان، روشی برای طبقه‌بندی و نظم‌بخشیدن به جهانِ پیرامون هستند. یعنی اگر لانگ‌های موثّر در اساطیر را بشناسیم، ساختارِ فهمِ مفاهیم آن‌ها بسیار قابلِ وصول خواهد بود و این مهمّ در داستان‌های پریان و افسانه‌ها نیز جریان دارد. تزوتان تودورف، فعل و نهادِ جمله را بنیادی‌ترین واحدِ تفسیری هر جمله می‌داند که البته مجازهای کلامی هم به عقیدهٔ ژرار زنت چاشنیِ آن هستند و اگر کسی این دو اصل را به خوبی در روایت درک کند، به فهمِ دقیقِ معانی نایل شده است.

در شعرشناسی نیز سه اصل؛ **الف**: وحدتِ موضوع، **ب**: مضمونِ معنادار، **پ**: تأمل، زیربنای فرآیندِ قرائت است. در این‌جا یک راهِ اصلی برای درکِ گزاره‌های هر متنی، یافتنِ تقابل‌های دو وجهی است که به صورتِ کسر می‌توان آن را نمایش داد؛ مثلِ تقابلِ روشنی/تاریکی- نیکی/بدی- عقل/عشق و... نتیجه این‌که در تمامِ روش‌های ساختارگرا، اصالت بر روی شکل و ساختِ دستوری و نحویِ متن سوار است و نه بر محتوایِ واقعیِ آن. به سخنِ دیگر، توجه معطوف به این است که متون، چگونه معنا می‌دهند؟ و نه این‌که متون چه معنایی می‌دهند.

مکتبِ نقدِ واسازی (پَساساختارگرایی)

نقدِ واسازی (پَساساختارگرایی) اعلام می‌کند که یک متن، دارای تعدادِ نامحدودی تفاسیرِ درست همانند متنِ موردِ تفسیر است. سوسور معتقد بود که زبان‌شناسیِ ساختارگرا به چند اصل استوار است: نخست آن‌که زبان، نظامی از قواعد است و این قواعد بر تمامی جوانبِ آن حاکم است. کارِ زبان‌شناس استخراجِ «لانگ» زبان است. دریدا با قبولِ اصولِ نظری ساخت‌گرایی سوسور که زبان را نظامی مبتنی بر تفاوت ها می‌داند، فرایندِ وارونه‌سازی را معرّفی می کند. دریدا کلّ تاریخِ متافیزیکِ غرب، از افلاطون تا حال را بر خطایی دیرینه استوار می‌یابد و آن جست‌وجوی یک مدلولِ متعالی است که همه‌چیز را بتوان به آن ارجاع داد. دریدا این میلِ شدیدِ

غرب به مرکزخواهی تمامِ مفاهیم را «کلام‌محوری» نامید. یعنی اعتقاد به این که یک واقعیّتِ غایی یا مرکزِ حقیقت وجود دارد که می‌تواند شالودهٔ تمامی اندیشه‌ها و اعمالِ ما قرار گیرد.

دریدا می‌گوید: تمامِ فلسفهٔ غرب پیش از او بر نظامی از تقابل‌های دوجزیی یا تقابل‌های مفهومی استوار است، مثلاً: خدا/بشر یا خوب/بد و..... در این نوع نگاه همواره یک اصل بر دیگری برتری دارد و در کلّ، گفتار بر نوشتار ترجیح داده شده است (آوامحوری). او با واسازی عناصرِ پذیرفته‌شدهٔ قدیم و مرکززدایی و سروته‌کردنِ متافیزیکِ غرب، مفهومِ دیفرر(تمایز-تعویق) را وضع می‌کند. ما هیچ‌گاه نمی‌توانیم معنای قطعی و نهاییِ یک متن را تعیین کنیم و در گسترهٔ تمامِ متون، این روابطِ بینامَتنی است که معنا را شکل می‌بخشد. معنا وقتی شکل می‌گیرد که در تعاملِ خوانندگان با متن ظهور یابد و حتّی یک نفر با خوانشِ هر بارهٔ یک متن، می‌تواند تفاسیرِ مختلفی از آن استنباط کند.

این‌جاست که عقاید از حالتِ تصلّب و تعصّبی خارج می‌شود و نماها و سطوحِ مختلفی را که تا پیش از این برایمان بیگانه بودند، به طورِ هیجان‌انگیزی ظاهر می‌سازد. تا به حال داستان‌های زیادی از اشخاصِ مختلف (نویسندگان و یا شاعران و هنرمندان) شنیده‌ایم که، در تفسیرِ اشعارش اعتراف کرده‌اند که در لحظهٔ خلقِ آن شعر یا اثر اصلاً به موضوعاتی که خواننده تفسیر می‌کند فکر هم نکرده بوده‌اند و وقتی خود مولّف بعدا دقّت می‌کند، می‌بیند که نمی‌تواند آن تفسیرِ زیبای خواننده را ردّ کند. هدفِ نهاییِ پَساساختارگرایان ایجادِ همین رابطهٔ جاری و سیّال میانِ مفسّر یا منتقد و متن است.

سرچشمه: فراتاب

عشق در سینهٔ آن کسی است که دوست دارد، نه آن‌کس که دوست‌اش دارند. عشق همان‌گونه که برخی پرندگان را به زیباترین رنگ‌ها می‌آراید، از جانِ درست‌کاران هم آن‌چه را که در ایشان شریف‌تر است، برمی‌رویاند.

رومن رولان

بازگشت به فهرست

نظرِ میرزاآقاخانِ کرمانی دربارهٔ شعر و شاعر

محمّدرضا شفیعی کدکنی

...نخستین کسی که پیدا شد و در شعرِ آن روز به «نقد و بررسی» پرداخت و کارِ شاعران را تا اندازه‌یی از نظرِ معنی و مفهوم ارزیابی کرد، میرزا آقاخان کرمانی بود، او در مقدمهٔ «سالاریه» که مثنویی است در وزنِ شاهنامه، نوشته است:

«...آخر کتاب را نیز با طرز و ترتیبِ شعرای فرنگستان... نهایت دادم، شاید بعضی از اربابِ کمال... بنده را مورد بحث قرار داده... بگویند: این چه اسلوبی است؟ و چه طرزِ کارِ شعری و شاعری است که بر خلافِ جمهورِ شعرای ایران از دایرهٔ ادب و معقولیّتی که لازمهٔ کاسه‌لیسان متبصبص (چاپلوسی‌کننده، سگِ دُم‌جنباننده) است خارج شده و طریقِ مستقیمِ سلامت را که مداهنه و چاپلوسی باشد کنار نهاده و این طور راست و جدّی سخن می‌گوید. رَه چنان رو که رهروان رفتند...

جواب عرض می‌کنم: باید درختان را از میوه‌ها شناخت و امور را از نتایجِ آن تمیز داد. در تأثیر و خلاقیّتِ کلام فصحا و بلاغتِ متقدّمینِ ایران سخنی نیست، شوخ و شنگیِ اشعارِ متأخرین هم قولی است که جملگی برآنند، ولی باید ملاحظه نمود که تا کنون از آثارِ ادبا و شعرای ما چه نوع تأثیر به عرصهٔ ظهور رسیده و نهالی که در باغِ سخن‌وری نشانده‌اند چه ثمر بخشیده؟ آن‌چه مبالغه و اغراق گفته‌اند، نتیجهٔ آن مرکوز ساختن دروغ در طبایعِ سادهٔ مردم بوده است، آن‌چه مدح و مداهنه کرده‌اند، نتیجهٔ آن تشویقِ وزرا و ملوک به انواعِ رذائل و سفاهت شده است، آن‌چه عرفان و تصوّف سروده‌اند، ثمری جز تنبلی و کسالتِ حیوانی و تولیدِ گدا و قَلَندر نداشته است... ...شعرای فرنگستان انواع این شعرها را گفته و می‌گویند، ولی چنان شعر و شاعری را در تحتِ ترتیباتِ صحیحه آورده‌اند... که جز تنویرِ افکار و رفعِ خرافات و بصیرساختنِ خواطر و... عبرت و غیرت و حُبّ وطن تأثیرِ دیگری بر شعر ایشان نیست. این است معنیِ: «ان من الشعر الحکمه».

این انتقاد را که بعضی درست نمی‌شُمارند، باید بهترین نمونهٔ نقد ادبی در تاریخِ گذشتهٔ شعر و شاعریِ ایران دانست. پیش‌از آن سابقه ندارد که کسی این چنین با ژرف‌نگری و استواری به نقدِ آثارِ شعری در ایران بپردازد. همین گفته‌های او بود که در دوره‌های بعد به صورتِ مفصّل‌تری، البته همراهِ دُشنام، در نوشته‌های احمد کسروی، مورّخ بزرگِ قرنِ اخیر، انعکاس یافت.

برگرفته از کتاب: "*با چراغ و آینه*"

ارژنگ: طبق بررسی ما در ارژنگ شمارهٔ۲۸ در برخی از منابع نخستین ترجمه از کتاب "آنتی‌دورینگ" اثر انگلس به‌فارسی به "میرزا آقاخان کرمانی" منتسب شده که از ترجمهٔ مذکور متاسفانه نسخه‌ای در دست نیست.

بازگشت به فهرست

نگاهی به فرقهٔ کاتاریسم

محمّد شهبازی

مقدّمه

تمامی مکاتب و آیین‌ها اگرچه در برخی مناسک و مراسم با هم دیگر اختلاف و تفاوت‌هایی دارند؛ اما در اصل پاکی و اعتقاد به پاکی مشترک هستند. این پاکی به انواع نمودها در آیین‌ها خود را به نمایش می‌گذارند. برخی همانند مغتسله پاکی را در غسل کردن می‌دانند و برخی دیگر در ریاضت و دوری از هوای نفس.

آمیخته شدن چند آیین با هم موجب می‌شود که آیین‌ها چنان با هم آمیزش یابند که همه آن را یکی بدانند. در واقع برخی کاتاریسم[۱] را ریشه در مسیحیت و مانویت و گنوسی می‌دانند. ما درادامه به آن خواهیم پرداخت تا به یک نتیجهٔ متقن و واحدی برسیم.

شالوده مسیحیت به قرن یکم میلادی و یهودیت برمی‌گردد که از سوی عیسی ناصری (مسیح) پایه‌گذاری شد. مسیحیت آغازین به سه دوران عیسی و رسالت پدران اولیهٔ کلیسا و دفاعیات تقسیم می‌شود. این سه دوره، بازهٔ زمانی ۴۰۰ ساله‌ای را در بر می‌گیرند که از ۳۰ میلادی با پیامبری مسیح آغاز شده و در اواخر قرن ۴ میلادی به پایان می‌رسد. در قرن نخست مسیحی و در نخستین دهه‌های پس از مسیح، کشمکش الهیاتی میان مسیحیان درگرفت، که پایان نیافت و در سده‌های دوم و سوم بیشتر فرقه‌ای شد. در میان طرف‌های درگیر، برخی پولس و نظام الهیاتی او را از بنیان قبول نداشتند؛ مانند ابیونی‌ها و ناصریان که همچنان به یهودیت (دین موسی) پای‌بند بودند.

گنوسی نام فرقه‌ای‌ست که امروزه به مجموعه اندیشه‌ها و آیین‌های راز ورزانه و جهان گریز مذهبی برخاسته از اندیشه‌های دوگانه انگارانه ایرانی‌ها و یهودیت هلنیستی و مسیحیت یهودی که از سده نخست و دوم میلادی در روم ایجاد شد، اطلاق می‌گردد. آن‌ها افرادی بودند که ادعا می‌کردند چیز خاصی می‌دانند. این شناخت می‌تواند شناخت یک شخص باشد، از نوع آشنایی شخصی که یک عارف با الهی داشته باشد، یا می‌تواند نوعی دانش گزاره‌ای از برخی حقایق کلیدی باشد. عرفان‌ها مدعی هر دوی این نوع دانش هستند.

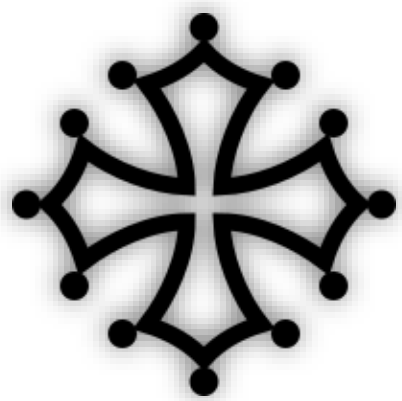
---

۱. Catharism

مانی (۲۷۴-۲۱۶ میلادی) از پدر و مادر ایرانی منسوب به بزرگان اشکانی در نزدیکی تیسفون که در ایالت آسورستان قرار داشت که بخشی از شاهنشاهی اشکانی بود، زاده شد. او آیینی را بنیان نهاد که دیرهنگامی در سرزمین‌هایی از چین تا اروپا پیروان فراوانی داشت. برادران شاپور یکم او را پشتیبانی کردند و شاپور به او اجازهٔ تبلیغ دینش را داد. اما گرفتار خشم مؤبدان زردشتی دربار ساسانی شد و سرانجام در زمان بهرام یکم زندانی گشت و اعدام شد.

نمادِ کاتاریسم به صورتِ صلیبی است که هر شاخهٔ صلیب دارای سه زاویه است و هر زاویه دارای یک نقطهٔ گِرد مانند است. آنان پیشینهٔ چندان درازی ندارند و از سال ۱۱۴۳ پیش از میلاد واردِ تاریخ شدند.

بحثی پیرامونِ کاتاریسم



کاتارها افرادی از جنوب اروپا، به ویژه شمال ایتالیا و جنوب فرانسه بودند. زبان نوشتاری و گفتاری آن‌ها زبان کاتاری بود. در قرون وسطی، صلیب زرد کاتار علامت متمایز کننده‌ای بود که توسط کاتارهای توبه شده، که توسط کلیسای کاتولیک روم دستور به پوشیدن آن را داده بودند، استفاده می‌شد. اولین خاستگاه کاتاریسم در آلمان و در شمال فرانسه بود. آن‌ها شیطان را به شکل گربه می پرستیدند. کاتارها معتقد بودند که خدا و شیطان به یک اندازه قدرتمند هستند. در ایتالیا از نام جنبش پاتارا که مخالف روحانیت بود به آن‌ها پاتارین می‌گفتند.

کاتاریسم برای نخستین بار در قرن دوازدهم میلادی در کلیسای جامع شهر کلن در کشور آلمان توسط دو اسقف پیشنهاد شد و به نوشتهٔ برخی منابع نخستین آرای آن از مانویت گرفته شده بود. « کلیسای آن‌ها [کاتارها] در یک سیستم سه طبقه از برگزیدگان، مؤمنان و شنوندگان سازماندهی شده است، تقریباً مانند مانویان دوره آگوستین، و آن‌ها با آب تعمید نمی‌کردند، بلکه از طریق دست گذاشتن. آن‌ها ازدواج را محکوم کردند[۲]». و یا در دیگر منبعی آمده است «آنان به طور خلاصه بدین اصل معتقد بودند که چون یک منشا و علت برای هرآنچه که در جهان خیر و روحانی است وجود دارد باید مبدا و اصل مجزایی نیز برای همه آنچه که شر است وجود داشته باشد. خدایی که خیر مطلق است نمی‌تواند مبین فساد اعیان مادی یا فساد اخلاقی افراد بشر باشد.از آنجا که فساد اخلاقی اغلب با میل شخص به اجسام مادی سروکار دارد، شر و سپهر مادی باید سرچشمه و اصلی متفاوت از سپهر روحانی داشته باشد. در نتیجه باید خدا یا فرشته شری باشد که همچون اصل و مبدا و علت سپهر مادی و هرآنچه که شر است عمل کند[۳]». اعتقاد به دوگانگی و آفرینش از جهت دو نیروی خیر و شر برخاسته از اندیشهٔ مانی است.

براساس این منبع، چنین به نظر می‌رسد کاتاریسم یک جنبش اصیل مانوی بود و به همین دلیل خود را «پاک‌ها» می‌نامیدند، نامی که از ادبیات مانوی برگرفتند. مفهوم «پاک» و پوشیدن «جامه‌ی سفید» از عناصرِ دینی‌ای بود که مانی از فرقه‌ی گنوسی مغتسله‌ی خزایی که در آن پرورش یافته بود وام گرفته بود.

---

۲. *The Cathars, Sean Martin, Harpenden: Pocket Essentials,p 46*

۳. دربارهٔ آکویناس، جان اینگلیس، ترجمهٔ اکبری، تهران: نشر حکمت، ص ۱۳.

برخی پژوهش‌ها اذعان دارند که کاتاریسم بریده‌ای از مسیحیت باید باشد نه از مانویت. بکراش می‌نویسد: «کاتاریسم در معنای خالص و پاک به فرقه‌ای مسیحی که در اواخر قرن دوازدهم در ناحیه‌ای از جنوب فرانسه به نام لانگدوک شکل گرفت؛ اطلاق می‌شود. کاتارها مدعی بودند که به مسیحیت راستین نخستین، درست به روشی که عیسی آموخته عمل می کنند»[۴].

با پژوهش بیشتر با این مسئله مواجه هستیم که ماتارها خود را مستقل دانسته و نویسندگان سدهٔ دوازدهم و سیزدهم برای آن‌ها افسانه‌ها و فولکلورهایی در نظر گرفته‌اند یکی از این افسانه‌ها «افسانهٔ جام مقدس» است. شاید ماندگارترین افسانه در مورد کاتارها این باشد که آن‌ها جام مقدس را در اختیار داشتند. اسطوره‌های جام که امروزه آن‌ها را می‌شناسیم، از شهر تروآ سرچشمه می‌گیرند، با حسن نیت *کرتین دو تروا*؛ این داستان توسط *رابرت دو بورون* و سپس توسط نویسنده‌ای که بیشتر اسطوره‌های جام در مورد او منتشر می شود، *ولفرام فون اشنباخ*، برداشت کرد. حداقل نشان می‌دهد که اسطوره جام بخشی از داستان کاتار از زمان مسیحیان خوب بوده است و فقط اختراع نویسندگان بعدی نیست[۵].

جمع‌بندی بحث

مانند بسیاری دیگر از مذاهب و فرقه‌های سده‌های میانه، این مذهب نیز مکتب‌های متفاوت فراوانی داشته، چه برخی به دوگانه انگاری اعتقاد داشتند؛ بدین معنا که یک خدای نیک و یک خدای پلید بر جهان حکم می‌رانند. برخی دیگر شکلی عرفانی از این مذهب را اجرا می‌کردند و حتی گروهی سختگیر و مذهبی در این بین بودند که البته همواره مرز خود را با کاتولیک‌ها حفظ می‌کردند. در این بین اعتقاد به دوگانه گرایی رایج‌ترین نوع کاتاریسم در بین پیروان این فرقه بوده که از این جهت آن‌ها را با مانویان و گنوسیان یکی می‌دانستند.

کاتارها به یک خدای مهربان و مقتدر واحد معتقد نبودند، بلکه به دو خدای متفاوت و همسنگ معتقد بودند و عقیده داشتند تمامی مادیات و آشفتگی‌ها و همچنین قدرت تحت احاطه خدایی پلید به اسم *رکس موندی* به معنای شاه دنیا می‌باشد و عالم روحانی و غیرمادی و عشق و محبت تحت احاطه خدای نیک قرار دارد. ناگفته پیداست که آنان معتقد به ناسازگاری و تعارض عشق و قدرت بودند. در واقع آن‌ها بنیادگرا بوده‌اند کاتارها حتی رابطه جنسی در ازدواج و تولید مثل را شیطانی می‌دانستند و به همین دلیل زندگی سخت پرهیز داشتند.

اگر بخواهیم میان کاتارها و مانویان و گنوسیان و مسیحیان رابطه برقرار کنیم باید چنین بگوییم که آن‌ها در تئوری دوگانه انگاری «نئو مانوی و نئو گنوسی» هستند. با این حال در نخست توسط دو اسقف مسیحی بنا شد ولی در طول پیشرفت خود تهدیدی برای کاتولیک بودند و آن‌ها را ابزار یک خدای شیطانی می‌دانستند.

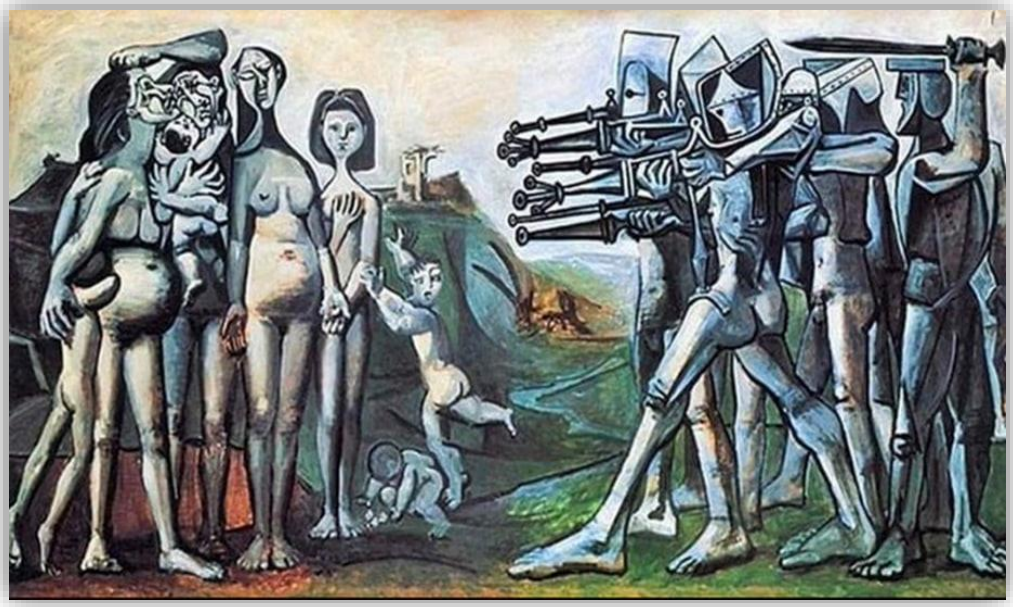
در قرن یازدهم، در سرتاسر اروپا، از جمله انگلستان، مؤمنان کاتار وجود داشتند. هزاران کاتاری در تفتیش عقاید اسپانیا در سال ۱۴۷۸ میلادی سوزانده شدند. آخرین کاتار نیز پرفکت ثبت شده گیوم بلیباست بود که توسط یک کریدنت در حقوق کلیسا مورد خیانت قرار گرفت و در قرن چهاردهم سوزانده شد.

بازگشت به فهرست

۴. تفتیش عقاید، دبورا بکراش، ترجمهٔ حقیقت خواه، تهران: نشر ققنوس، ص ۶۲.

۵ *The Cathars, Sean Martin, Harpenden: Pocket Essentials,p 155*

شاهکاری که هیچ‌کس را راضی نکرد!



داستانِ تابلوی «کشتار در کُره» اثرِ پیکاسو به اندازهٔ خودِ اثر حاشیه‌ساز بود. این نقاشیِ اکسپرسیونیستی که سوّمین نقاشیِ ضدّ جنگِ پیکاسوست، اعتراضی بود به مداخلهٔ آمریکا در جنگ کره. از F.B.I تا حزبِ کمونیستِ فرانسه همگی، به‌جز خودش، از این اثر ناراضی بودند.

اول از خودِ اثر شروع کنیم. تابلوی «کشتار در کُره» ۱۴ سال بعد از «گِرنیکا» [Guernica]، معروف‌ترین اثرِ ضدّ جنگ پیکاسو، در ۱۹۵۱ متولد شد، امّا در هنگامِ نمایشِ عمومی استقبالِ چندانی از آن نشد. این عدمِ استقبال، هم دلایلِ هنری داشت و هم خصوصا سیاسی. از نظر هنری، گفته‌اند در قیاس با گرنیکا به‌شدّت ساده است. جدا از عنوانِ اثر، به‌طورِ دقیق مشخّص نیست که او کدام واقعه در جنگ را تصویر کرده است؟ شخصیّت‌ها در تابلو چهره‌هایی نه الزاما کُره‌ای و آسیایی، که جهان‌شمول و عامّ دارند. البتّه گفته‌اند رودخانه‌ای که نقّاشی را به دو قسمت تقسیم کرده، اشاره‌ای به تقسیمِ مرزِ دو کره دارد که هنوز محلّ مناقشه است.

دربارهٔ رودخانه امّا تفاسیرِ دیگری هم شده است از جمله اشاره به تقسیمِ جهان به دو قطبِ ستم‌گر و ستم‌کش و یا دوگانهٔ اندیشهٔ آدمی به جنگ و زندگی. لخت‌بودنِ زنان و کودکان کنایهٔ صریحی به عریانیِ حیات در زمانه‌ی جنگ است، امّا عریان‌بودنِ سربازان با جنگ‌افزاران‌شان در دست، "ویران‌گریِ زندگی" است. نه تن‌ها کلاهخودها که سلاح‌های نامتعارفِ سربازان احتمالا اشاره‌ای به تمامیِ قتل‌عامّ ها در طولِ تاریخ دارد. پی یر دکس، پیکاسوشناسِ شهیر، می‌گوید لخت‌بودنِ سربازان که گویی اخته شده‌اند امرِ کانونیِ نقاشی ست؛ گویی آن‌ها با هدفْ قراردادنِ زنانِ باردار، قصدِ نابودی نسل‌های آتیِ بشر را دارند.

چهرهٔ قاتلان در پُشتِ نقاب‌ها مخفی است و آن‌که پشت به همه با شمشیر ایستاده و گویی فرمانِ آتش می‌دهد، جدا از سلاحِ متفاوتش، احتمالا چوب‌دست یا طوماری به‌دست دارد که انگار از دلِ قرونِ وسطی به زمانه‌ی ما پرتاب شده است. تراژدیِ اصلی امّا در برابرِ این مردان در سمتِ چپ، یعنی سمتِ قربانیان است. گودالی در پُشتِ زنان و کودکان قرار دارد برای مخفی‌کردنِ جنایت پس از وقوع. در دوردست و روی تپّه،

خانه‌ای مخروب شده و صورتِ زنان هر یک روایتِ دردناکِ خود را دارد. از مادرِ بارداری که گویی به آسمان می‌نگرد و کودکی را در پناه داده تا آن‌که چشم را تسلیم بسته و دیگری که نوزادش را بر سینه دارد.

احتمالا دو پسربچّه که یکی گویی بی‌تفاوت مشغولِ بازی‌ست و دیگری وحشت زده در حالِ فرار، گروهِ اعدامیان در هر دو سمت با کودکان تصویر شده، امّا تنها کسی که در میان تمامِ شخصیّت‌ها متفاوت است، آن دخترِ نوجوانی است که سینه‌ی خود را پوشانده و ما را با نگاهِ مستقیمِ خود مورد خطاب قرار می‌دهد.

در شیوه‌ای که پیکاسو این صحنه را ترسیم کرده می‌توان تأثیرِ دو نقاشیِ معروفِ اعدام را دید. «سوّمِ ماهِ مه» اثرِ معروفِ فرانسیسکو گویا به سال ۱۸۱۴ و هم‌چنین «اعدامِ امپراتور ماکسیمیلیان» اثرِ ادوارد مانه به سال ۱۸۶۸. در هر سه نقاشی، قربانیان در سمتِ چپ و بی‌دفاع قرار گرفته‌اند. با این همه «کشتار در کره» نه منتقدان را در آن سال‌ها راضی کرد و نه بسیاری از مخاطبانِ پیکاسو را. گفته‌اند که انتظار این بود که پس از «گرنیکا» اثرِ ضدّ جنگ بعدی پیکاسو، همراه با پیچیدگی‌های هنری با شد که پیکاسو در جواب گفته بود "اگرچه هیچ‌کس آن را دوست ندارد، امّا برای خودش چیزی هست. نه؟"

او که ابتدا تحتِ تاثیر جنگِ داخلی اسپانیا در نیمه‌ی دهه‌ی ۳۰ قرار گرفته بود، «گرنیکا» را در ۱۹۳۷ خلق کرد و گفت از هنرش برای ثبت و واکنش به تحوّلاتِ سیاسی روزگارِ خود استفاده خواهد کرد. با وقوع جنگِ جهانی دوّم، پیکاسو در تصمیمِ خود مصمّم‌تر شد و «کشتار در کُره» نمونه‌ای از آن تصمیم بود.

هرچند امروزه «کشتار در کُره» را شاهکارِ ضدّ جنگ می‌دانند، در نیمه‌ی قرن ۲۰ و میانه‌ی جنگِ سرد، با برچسب‌های "یک اثرِ به‌شدّت معمولی" و "بیانیه‌ی ضعیفِ سیاسی" آن را توصیف کردند. پیکاسو امّا معتقد بود، این تابلو کاری درخورِ توجه است و در نهایت جایگاهش را خواهد یافت، که البتّه حق با او بود!

بااین‌حال بطورِ دقیق مشخص نیست که این اثر به کدام واقعه اشاره می‌کند. کارشناسان احتمال می‌دهند یکی از دو کشتار No Gun Ri در کره‌جنوبی و یا سینچون در کره‌شمالی که هر دو در تابستان ۱۹۵۰ توسط ارتشِ آمریکا رُخ داد، مدّ نظرِ او بوده است. همین نامشخص‌بودنِ واقعه، دو قطبِ سیاسی را ناراضی کرد.

تکلیفِ آمریکا که بطورِ واضح نقد شده بود، مشخّص بود. پیکاسو که یکی از جهانی‌ترین هنرمندانِ قرن بود، با دستورِ مشخّصِ جان ادگار هوور، رئیسِ FBI، در لیستِ قرمزِ مظنونان قرار گرفت. عضویتِ سابقِ او در حزبِ کمونیستِ فرانسه هم مزید بر علّت شد تا از تمامی تحرّکاتش گزارشاتِ محرمانه تهیه شود.

اما بی‌اعتنایی به این اثر و نواخته شدنش از طرف حزبِ کمونیست جالب‌تر بود. در «گرنیکا»، هم ارجاع به واقعه کاملا مشخص بود، و هم عاملان که راست‌گراهای فاشیست بودند. اینجا "کلّی"بودنِ «کشتار در کُره» موجبِ ناراحتی رهبرانِ حزبِ کمونیست شد. گفتند اثر "بسیار دور از رئالیسمِ سوسیالیستی" است.

امروزه و پس‌از جهانِ دو قطبی، منتقدانِ این تابلو را "بسیار قدرتمند" و "یکی از مهم‌ترین آثارِ صلح‌طلبانه، ورای ایدئولوژی‌ها" توصیف می‌کنند. به‌قول دکس، این اثر با روایتش از کشتارِ بی‌گناهان در قرنِ بیستم و با آن ظاهرِ "علمی-تخیّلی‌اش"، در کنارِ نقاشی‌های بزرگ "تاریخِ ظلم" قرار دارد.

برگرفته از: توئیتر آدورنو @Adorno_Persian

بازگشت به فهرست

نقاشی "گازِ خَردَل"، شاهکارِ جان سینگر سارجنت

حسام محمّدی

جنگ پدیدهٔ عجیب و غریبی است، به گفته هاروی، "*در جنگ به کسانی شلّیک می‌کنی که اگر آن‌ها را روزی در قهوه‌خانه‌ای می‌دیدی، قطعا به نوشیدنِ یک قهوه مهمان‌شان می‌کردی...*" امّا در میدانِ جنگ، سخن‌گفتن فقط با زبانِ گلوله میسّر است. انسان‌های گاه مهربان به جنگ‌ها می‌روند و معشوقه‌هایشان چشم‌انتظارِ آمدن‌شان می‌مانند... جنگ امّا کمی نامهربان است، سُرودش همانا صدای ناله‌های انسان‌هایی است که در خونِ خود فرو غلتیده‌اند و مخاطبانِ این اُپرای دهشت‌ناک، چشمانِ منتظرِ مادران و زنانی است که در نبودِ سربازان، مدام مویه می‌کنند... جنگ و تمامی زیبایی‌های دروغین‌اش را می‌بایست به پُرسش کشید.

جان سینگر سارجنت (John Singer Sargent) در نقاشیِ [Gassed] "گازِ خَردَل" [یا "شیمیایی شدگان"] تردیدی جدّی بر تمامی ارزش‌هایِ مقدّسِ جنگ وارد می کند. سارجنت از ماهرترین نقاشانِ اواخر قرنِ نوزدهم بود. نقاشی گازِ خَردَل [۱۹۱۹]، یکی از معروف‌ترین و درعین‌حال تلخ‌ترین نگاره‌های دورانِ جنگِ جهانی اوّل محسوب می‌شود.

نقاشی گازِ خَردَل از تلفاتِ یک حملهٔ شیمیایی در دورانِ جنگِ جهانی اوّل الهام گرفته شده است. رنج، مهمّ‌ترین نکته پنهان در نقاشیِ سارجنت محسوب می‌شود. او می‌گوید جنازهٔ تعدادِ زیادی از انسان‌ها بر زمین افتاده بودند و معدودی که چشمان‌شان بسته شده بود و کورمال کورمال، آرام و ناله‌کنان رو به جلو در حرکت بودند...همه چیز پراکنده و ناچیز به نظر می‌رسید، خزانی از انسان‌هایی که از درختِ دهشت‌ناکِ خشونت بر زمین فرو افتاده بودند... یک‌شنبهٔ پاییزی غم انگیز... صحنه‌ای دردناک از استراحتِ ابدیِ انسان‌هایی که در خونِ خود فرو غلتیده بودند.

این نگاره، تصویری از یک راه‌پیمایی رنج‌آور بود. راه‌پیمایی بر فرازِ جسدهای هم‌رزمانی که چشمانِ بازماندگان، دیگر توانِ دیدن‌شان را نداشت. این نقاشی شباهتِ عجیبی با نقاشی "کوری عصاکشِ کورِ دیگر" اثرِ پیتر بروگل دارد. جایی که تعدادی از انسان‌های نابینا به دنبالِ هم به راه می‌افتند. بنا به آن‌چه در آیینِ مسیحیت آمده، انتهای چنین راه‌پیمایی‌ای افتادن در گودالِ تباهی ست...گودالی که در آن نشانی از حقیقت وجود ندارد، در این جولان‌گاه، حقیقت تنها یک شایعه است، و انسان‌هایی که به دنبالهٔ این سراب به درونِ یک دخمهٔ

تاریک، آرام می‌خزند... رنج، تباهی و درنهایت هم فراموشی، مفاهیمِ مرکزی نقاشی گازِ خَردَل به حساب می‌آیند. در پس‌زمینه و پُشتِ سربازانی که بر زمین افتاده‌اند و رنج می‌برند، تعدادی سرباز مشغولِ بازی هستند، این همانا بی‌اعتنایی به جانِ انسان‌هاست... به رنجی که از جنگ نصیب‌شان شده است. این بی‌اعتنایی را جنگ به انسان‌ها ارزانی می‌دارد.

در دورانِ جنگ انسان‌ها می‌آموزند که جانِ هیچ انسانی ارزش ندارد، هیچ سربازی در شلّیکِ مداومِ گلوله‌ها لحظه‌ای درنگ نمی‌کند... خشاب‌ها یکی پس‌از دیگری پُر می‌شوند و هیچ سربازی به این نمی‌اندیشد که هر گلوله به قیمتِ چشمانِ گریانِ یک کودک تمام خواهد شد. معشوقه‌ای تا ابد در اندیشه یک آغوشِ دیگر چشم‌انتظار خواهد ماند و مادری از تماشای قامتِ فرزندش بی‌بهره خواهد شد. این‌ها همگی هدایای جنگ برای انسان‌ها هستند.

این نقاشی رشته‌ای از سربازانِ زخمی را پس‌از یک حمله شیمیایی نشان می‌دهد. سربازانی که با چشم‌هایی که نمی‌بینند، دست‌هایشان را روی شانه یک‌دیگر گذاشته‌اند و بر فرازِ اجسادِ هم‌رزمان‌شان راه می‌روند. راه رفتن بر بالای جنازه‌هایی که تا لحظاتی قبل زنده بودند، می‌جنگیدند و نامه می‌نوشتند... انسان‌هایی که از جنگ، جانِ سالم به در می‌برند، یاد می‌گیرند که فراموش کنند، بی‌اعتنا باشند و بالای سرِ جنازه‌های بر زمین مانده رژهٔ نظامی بروند. بدن‌های تکّه پاره و سُرخیِ خون بر خاک، خندق‌هایی در تصرّفِ بی‌شُمارِ بدن‌های بی‌جان، صدای ضجّه‌ها و آرزوهای بربادرفته، سیگارهای بی‌آتشِ رها شده و عکس‌های نیمه‌سوخته از لبخندِ زیباترین معشوقانِ جهان، تصویرِ آشنای هر جنگی است. تصویرِ آشنایی که این روزها در جهانِ پیرامونِ ما کم نیستند و سارجنت هوشمندانه تصویری از رنج و خشونت را بر روی بومِ نقاشی، آهسته قلم زده و روایتی از زوالِ انسانیّت را ارائه داده است.

سارجنت از بدن‌های نیمه‌جان پُلی ساخته برای عبورِ سایرِ سربازان. بدن‌هایی مملوّ از خاموشی...

آری، در تمامِ جنگ‌ها سربازانِ زیادی می‌میرند و اندکی قلیل، کورکورانه از روی اجسادِ آن‌ها می‌گذرند. می‌گویند سارجنت عامدانه آن‌ها را در سایه بُرده تا نشان دهد آن‌چه خشونتِ جنگ است، نه این فیگورهای بر زمین غلطیده و آن چشمانِ ازدست‌رفته، بل‌که "فراموشی" است.

آن‌چه جنگ را بازتولید می‌کند، همانا فراموشی است. عبورِ زمان و عادت‌کردن است. در تابلوی سارجنت، خشونت و رنجِ واقعی همین کنارآمدن با رنج است. تا بوده همین بوده. بازماندگان از هر جنگی با رنج‌هایشان کنار می‌آیند و "فراموشی" دردِ مشترک‌شان می‌شود.

لینک مشاهدهٔ ویدئوی معرّفی نقاشی

زنانِ کُشته شده از اندوه، فراوان‌تر از مردانِ کُشته شده در جنگ‌اند.

(إن عدد النساء اللاتی یقتلهن الحزن، أکثر من عدد الرجال الذین تقتلهم الحرب)

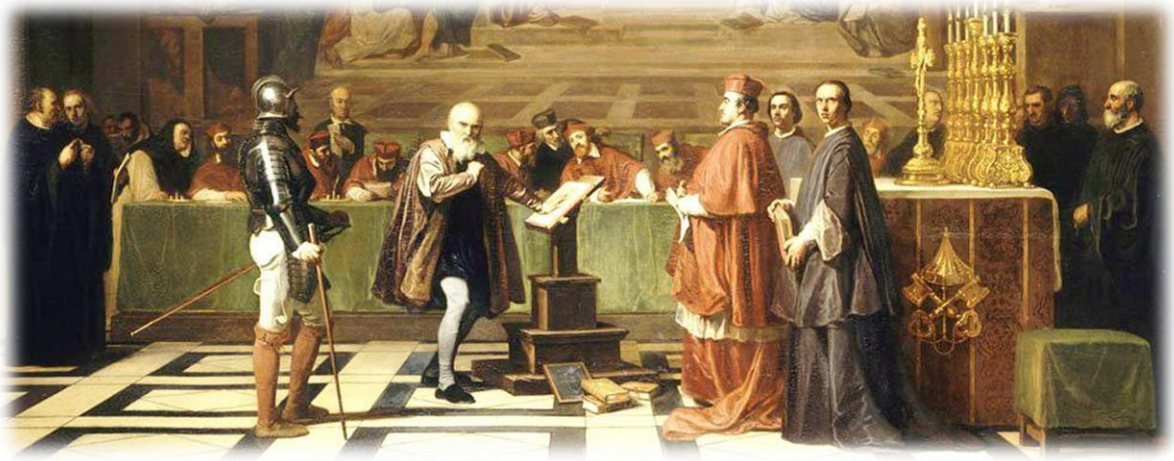
انیس منصور؛ نویسنده، روزنامه‌نگار، فیلسوف و ادیبِ مصری (۱۹۲۵ - ۲۰۱۱)

بازگشت به فهرست

گالیله

شرحی پیرامون دو نسخه از یکی از سُرودهای ماندگار ژاله اصفهانی

به کوششِ اُمید



اشاره: پس‌از شعرِ"آرام باش!" سُرودهٔ ژاله اصفهانی خطاب به احسان طبری که زینت‌بخش صفحات نخست کتاب "بگو ای رودِ توفانی" (مجموعه نامه‌های احسان طبری به ژاله اصفهانی) بود و در ارژنگ شمارهٔ ۲۷ به معرّفی آن پرداختیم، شعرِ "گالیله" سُرودهٔ دیگری از ژاله پیشِ روی ماست که به نحوی به احسان طبری و سرنوشتِ گالیله‌ورِ او ربط یافته است. ژاله متنِ اصلی این شعر را در سال ۱۳۵۲ سُروده که نخستین‌بار در دفترِ "خروشِ خاموشی"، نشرِ باران، سوئد، چاپِ اول، ۱۳۷۱(۱۹۹۲) صفحهٔ ۲۲۰ چاپ و منتشر شده است. "صفحهٔ فیسبوک یاران و هم‌اندیشان طبری" امّا ضمنِ توضیحاتی، از نسخهٔ دیگری از این شعر خبر داده که ژاله آنرا با خطّ خود با امضای "ژاله، لندن، ۱۳۶۳" و عبارت "به‌یادِ احسان طبری" نگاشته و به‌یادگار گذاشته است. صفحهٔ مزبور ضمن انتشار متنِ این دست‌نویس نوشته است:

"درپی پخشِ شوی اعترافاتِ تلویزیونی نورالدین کیانوری و محمود اعتمادزاده(به‌آذین) که تحتِ شکنجه اخذ و در ۱۰اردیبهشت۱۳۶۲ از تلویزیونِ جمهوری‌اسلامی پخش شد، ماشینِ اعتراف‌گیری مرتجعینِ مرگ‌اندیش یک‌سال بعد در نیمهٔ اردیبهشت۱۳۶۳ اعترافِ اجباری احسان طبری را به نمایش درآورد تا "بدخواهان با فشارِ دشنه بر سینه" انتقام شکستِ اندیشه و منطق خود در برابرِ درخششِ نبوغِ گالیلهٔ زمان در مناظره‌های پربینندهٔ تلویزیونی را یک‌جا از او گرفته باشند و او را وادار به خواندنِ متنی در نفی اندیشه‌هایی کنند که طبری ۶۰ سال از عمرِ پربارِ خود را برای تحقّقِ آن‌ها رزمیده بود. ژاله بعداز مشاهده شوی اعترافِ تلویزیونی طبری در اردیبهشت ۱۳۶۳ آن‌را با اندک تفاوت‌هایی از حیثِ تقطیع مصرع‌ها و حذفِ دو مصرعِ آخر، "به یادِ احسان طبری" دست‌نویس و بازنشر کرده است."

اینک ضمن انتشار متنِ اصلی این سُرودهٔ ماندگارِ ژاله اصفهانی، تصویر متنِ بازنویسی‌شده به خطّ شاعر را نیز تقدیم دوستدارانِ این دو شاعرِ فرزانه و انسان‌دوست می‌نماییم که "به یاد احسان طبری" بازسُروده شده است.

گالیله (فلورانس ۱۵۶۴-۱۶۴۲)

ژاله اصفهانی

گالیله - مردِ جاویدان،
تو ای اُسطورهٔ اعصار!
در آن دنیای تاریکِ تبه‌کاران
چرا انکار کردی روشنیِ دانشِ خود را؟
چرا از یاد بُردی ارزشِ خود را؟

زبان‌ام لالْ، اگر گویم
برای چند روزی بیش‌تر در این
جهان بودن
هراسان از فنایِ جسم‌وُجان بودن
که یکتایانِ دوران‌ها،
چو بی مَرگ‌اند، از مُردن نمی‌ترسند...

غم‌ام این است
که پیشِ طیلَسان*پوشانِ مَرگ‌اندیش
چگونه رامْ‌کردی طبعِ تُندِ سَرکشِ خودرا؟

و بر دیوارِ زندان‌ها
فشُردی سینهٔ پُر آتشِ خود را؟

زمان، هرگز نبُرد از یاد
پس‌از آن اعترافِ تلخِ ناباور
تو گفتی:
با همه این‌ها، زمین گِرد است وُ گردنده،...

گالیله!
تا زمان گِرد است وُ گردنده،
تو پیروزی وُ پاینده.

که کشتیِ‌حقیقت، گرچه درآغوشِ توفان‌هاست،
همیشه عرشه‌اش پیداست.

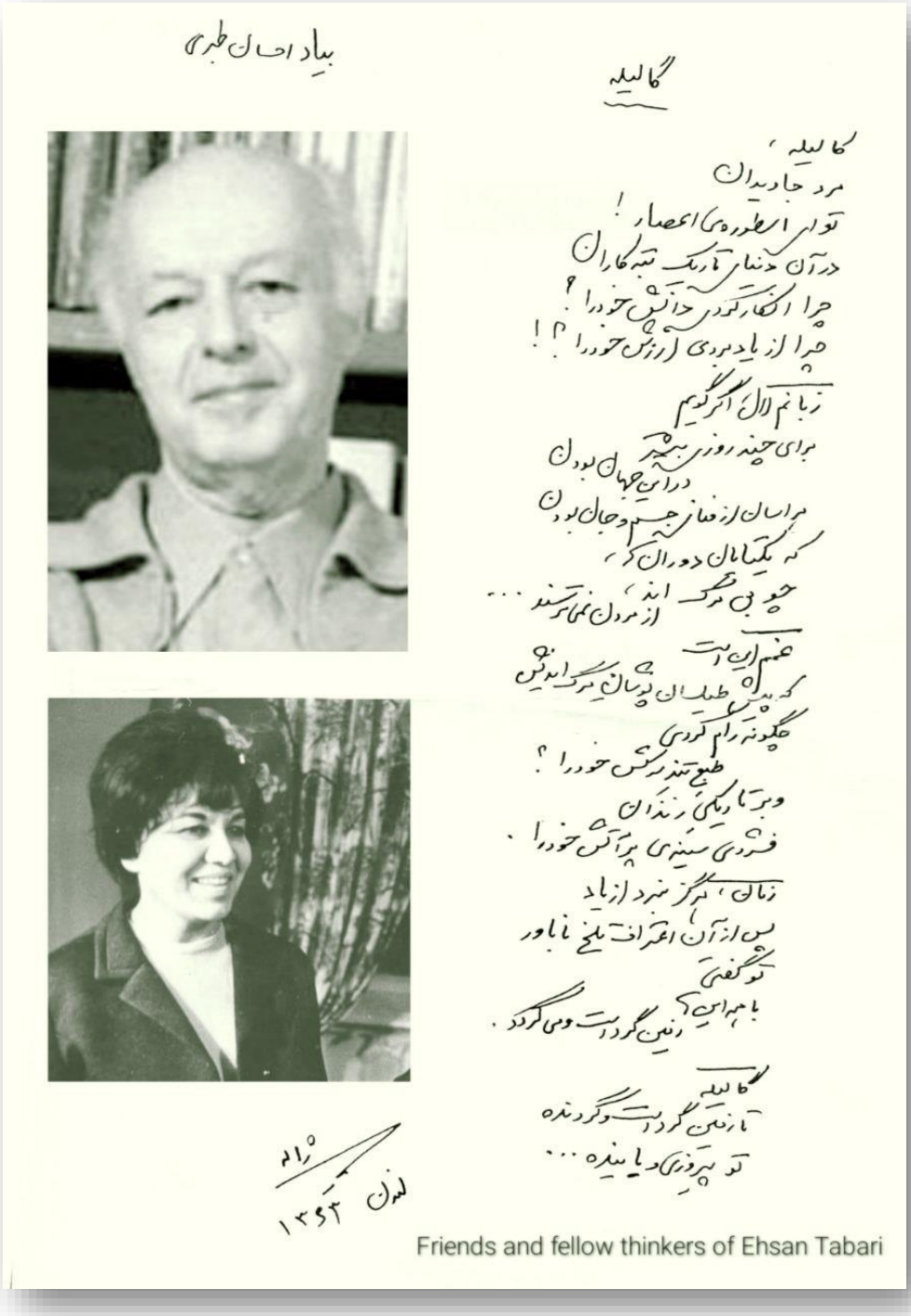
۱۳۵۲

سرچشمه: دفتر "خروشِ خاموشی"، نشرِ باران، سوئد، چاپِ اوّل، ۱۳۷۱(۱۹۹۲)، صص ۲۲۰و۲۲۱

*طِیلَسان (تلفّظ: te(a)ylasān) = رِدا، نوعی جامهٔ کلاهدار گشاد، بلند، و شبیه شِنِل که خواصّ، مشایخ، یا زرتشتیان بر دوش می‌انداختند/ از روپوش‌های تجمّلیِ رایج در قرونِ اولیه و میانهٔ دورهٔ اسلامی نیز بوده است.

تصویر متن بازنویسی شعر به خطّ ژاله اصفهانی با اندکی تفاوت "به‌یاد احسان طبری" در ادامه...

تصویر متنِ بازنویسی‌شده شعرِ گالیله به خطّ ژاله اصفهانی



بازگشت به فهرست

شعر و شاعران

بَر طبلِ رَزمْ بی‌خَستگی بِکوب!

احسان طبری/ نثرِ موزون

فردا، امروزِ ماست. *(کارل لیبکنِشت)*

ای برادر!

لافِ دشمن نومیدت مَسازد. بَر طبلِ رَزمْ بی‌خستگی بِکوب، زیرا فردا، امروزِ ماست و شکست‌خوردگانِ امروز، پیروزمندان فردایند. آینده، اکنونِ ماست و شُکوهِ آینده از آنِ مَطرودینِ اکنونی است.

از مجاهدانِ ستّار تا رَزم‌آورانِ جنگل، از یارانِ **اِرانی** تا شهیدانِ توده، براین خطّهٔ گُلْرنگِ انقلاب دائماً صف‌های تازه‌ای بسیج می‌شوند.

سرسختیِ آن‌ها سرانجام دُژخیمان را از پای درخواهد آورد، سنگرِ آن‌ها خونْآلود است ولی خُردشدنی نیست.

پرچم‌ها از دستی به دستی می‌گذرد و سُرودها از لبی به لبی می‌تَراوَد و قانونِ مقدّسِ انقلاب راهِ خویش را به‌جلو می‌گُشاید، زیرا زمانِ مُعجزِنمونْ دست‌یارِ ماست و موریانه‌های تضادّ، ستون‌های فرتوتِ سَرای دشمن را می‌جَوَند.

از آن‌چه ناگُزیر است، گُریزی نیست. یَلدای شَکیبْ خواهد گذشت، خروسِ سَحَری بانگْ خواهد کرد. عید به کوچهٔ ما خواهد آمد، گورِ شهیدان آذین خواهد شد.

پس با نشاطی زَوالْناپذیر در شیپورِ رَستاخیز بِدَمیم، زیرا فردا، امروزِ ماست و شکست‌خوردگانِ امروز، پیروزمندانِ فردایند. آینده، اکنونِ ماست و شُکوهِ آینده از آنِ مَطرودین اکنون است.

راهِ نَبَرد دشوار است:

مرگ، زندان، دربه‌دری، شِلّیک از پیش، دِشنه از پشت، دوراهه، بی‌راهه، گمراهی، درجازدن، سیرِ قهقرائی، اشتباهِ خویش وخطای دیگران، رکودِ شَکیبْسوزان و شکستِ انحطاط‌آور، ولی سرانجام این راه به خورشید، به چرخشِ بزرگ، به دگرسانیِ عظیم می‌پیوندد، و تنها معنی درستِ زندگیِ بشری، سربازِ این راه بودن است.

پس ای برادر!

مانند الماس در تیرگیِ زغال، تو نیز در شَب‌های سیاهِ حِرمان، با نورِ اُمید وُ ایمان، تابان شو و چون صخره‌های سنگین در بادهای پُرگوی لافْ وُگزاف بِایست!

برطبلِ رَزمْ بی‌خستگی بِکوب!

زیرا فردا، امروزِ ماست و شکست‌خوردگانِ امروز، پیروزمندانِ فردایند.

ما امروز از همیشه نیرومندتریم، در خاور وُ باختر صَف‌ها در زیر پرچمِ مارکس وُ لنین می‌جُنبند. بر دانش وُ صنعت دست‌یافته‌ایم. در کورهٔ زمان آبْدیده شده‌ایم.

تاریخ فرمان می‌دهد:

"به‌چپ! زیرا راهِ تکامل از این سوست، نه از هیچ سوی دیگر".

اُمید وُ ایمانِ ما پُشتوانهٔ شِگَرفْ دارد: میلیون‌ها قلبِ شُعله‌ور و مغزِ روشن، صدها دانشگاه، هزارها کارخانه، ده‌ها میلیون‌تُن پولاد وُ نفت وُ میلیاردها کیلووات برق، رِخنه در ژَرفایِ زمین و جَهش در کیهان.

فردا همهٔ مشکلاتِ امروزی چون کلوخ در بارانِ بهاری آب خواهد شد.

ای پهلوانِ عصر!

زرهِ دانشِ انقلابی را در بَرکُن! شمشیرِ رَزمِ بی‌امان را به‌دست گیر. سَرسَخت وُ عُنود باش. خائنان، سازش‌کاران، شَکّاکان، سَفسَطه‌گران، فَرسودگان را در پُشتِ سَر بگذار. جلوتر و باز هم جلوتر!

و مطمئن باش که فردا، امروزِ ماست و شکست‌خوردگانِ امروز، پیروزمندانِ فردایند.

بازگشت به فهرست

آبگیرِ غمگین

شیرکو بیکس/ برگردان: بهروز حسن‌زاده

تصویر نوجوانِ ۱۷ساله "نیکا شاکرمی" که در جنبشِ اعتراضی ۱۴۰۱ ناجوانمردانه به قتل رسید

درختِ چناری پرسید:
(و گل‌ها دستان‌شان را بلند کردند)
"می‌دانید چرا
آبگیرِ هم‌جوارِ ما
همیشه غمگین وُ افسرده است؟"
گلِ انار پاسخ داد:
"شایدزیاد به سرچشمه‌وُمادرش می‌اندیشد،
و نمی‌تواند به عقب برگردد."
_نه نمی‌دانی
گلِ ختمی گفت:
"انگار روباهانِ کوهی برای شکارِ ماهی
بیزارش کرده اند."

_نه نمی‌دانی
گلِ لیمو گفت:
"این‌گونه پیداست که بادِ سیاه،
نمی‌گذارد که شب بیارامد.
_نه نمی‌دانی
"پس چیست؟ خود بگوی!"

گوش فرا دهید:
شبی دیدم
که ماه خوابید وُ چهره‌اش را پوشانید.
سپاهیانِ خون از راه رسیدند
و جانِ دختری عاشق را در آبگیر گرفتند...

بازگشت به فهرست

ایران

طارم سربلند

ای سرزمینِ من!

ای زادگاهِ آرشِ شیر اوژَن!

آوردگاهِ ایزد وُ اهریمن!

من از کدام قُلّه بیاغازم؟

من با کدام روُد درآمیزم؟

من با کدام واژه به‌پاخیزم؟

روزانِ پُرشُکوه وُ غرورت را

هم روزگارِ تیره وُ کورت را

در قالبِ غِنا وُ غزل ریزم؟

***

ای سرزمینِ من!

از دورها وُ دور

تا روزگارِ ما

بسیار سال‌ها که شُکوه‌ات نشانه بود

بسیار سال‌ها که دل‌ات دردوُخشم را

چون آشیانه بود.

گاهی جهان به رویِ تو خندان

خورشیدِ تو دُرخشان

گاهی اسیر وُ بسته به زندان

پیروزمند

هائلِ شبی دَمان.

***

لیکن تُرا چه باک

همواره‌ات ز پستان

می‌خورد شیر، کاوهٔ خُروشان

می‌رفت تا بَرآورَد از این سینهٔ اُفقِ

خورشیدِ خون‌فشان.

***

امّا این‌گونه سربلند

این‌سان شُکوه‌مند

ای سرزمینِ من!

هرگز ندیده بودم تُرا چشمِ روزگار.

۲۹ آذر ۱۳۵۹

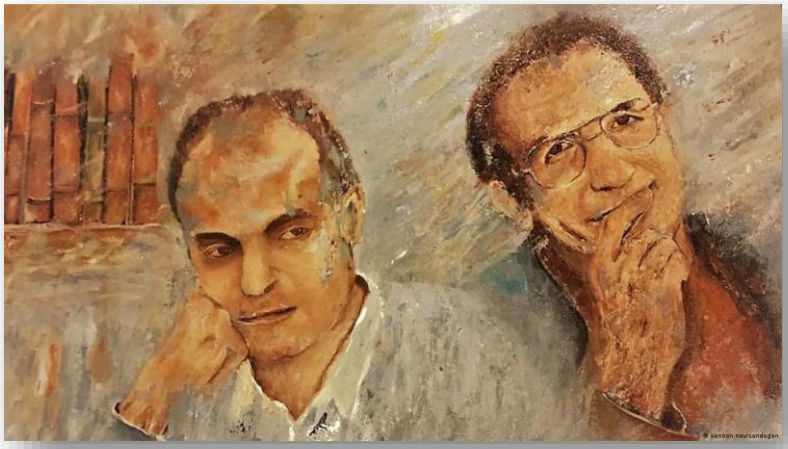
سرچشمه: *جُنگِ جوان، شمارهٔ ۱، تیر ۱۳۶۰*

بازگشت به فهرست

پریشان

(به ماندگاران، پوینده و مختاری)

محمّد خلیلی



نه،
نه در خاک می‌خواهم‌تان
نه در سنگ وُ
نه درخت.
شما!
ریشه در ستّارها می‌بندید
که بارشِ اَکلیل‌های خون
خاک را بیاراید
و آب‌های جهان را نیز...
***
با خاکِ تیره نماندید
از اعماق براپآمدید
و بر زمانه‌های دشوار
شوریدید.

تا بنویسید:
"موجی مرا به اوجِ‌جهان خواهدبُرد!"
***
خیشِ قلم
به بایرِ این "لوت"
چرخاندید
تا عشق را
بر این فلاتِ سوخته
برویانید
تا نان را
مُباح گردانید.
***
حرفِ شما
سُرودِ زخمِ فلاکت
شعرِ شما
شِراعِ آزادی
نامِ شما
مُنادی صلحِ
و هستی‌تان امّا
آه...!
***
از چه خِطّهٔ خونینی گفتید؟
از چِرای روزگاران خواندید
در کجای این همه تالان ماندید
و از چه چیز وُ
از چه سُرودید
که در گَریوهٔ طاعونی

دشنه در استخوانِ شانه‌هاتان
چرخاندند؟

شما
تالابِ ارغوان
دریای توأمان،
"دریای روشنی که
به عمری
گسترده است".

***
شما نَبیرگانِ مزدک
اینک به ما بگویید
که‌این درفشِ قرمزِ ویران را
از خاک‌های تاریک
چه کسی بردارد؟

***
اکنون
این کهکشان چه نام دارد؟
لورکا
بیکو،
ساروویوا
یا سعید و محمّد؟

***
این‌جا
چه نام‌های شریفی
بر رایتِ بلندِ زمانه
تاب می‌خورد

تا روز را بپالاید
تا هر چه را که عشق...

با این همه
شما
شوریدگانِ سودایی!
"فرجام‌تان
در انتهای خاک
چه زیباست".

دوّم بهمن ۷۷ (مصرع‌های داخلِ گیومه از محمّد مختاری است).

تالان= تاراج، غارت، چپاول، یغما

شِراع یا شُراع= بادبانِ کشتی، سایه‌بان و هر چیزِ برافراشته.

لورکا (فدریکو گارسیا لورکا)، شاعر و نمایشنامه‌نویس اسپانیایی که در سال ۱۹۳۶ در جنگ دالی کشته شد.

بیکو (استیون بیکو)، دانشجوی ضدّآپارتاید آفریقای‌جنوبی که در۱۹۷۷ در زندان بعلت اعتصابِ غذا درگذشت.

ساروویوا (کِن ساروویوا)، نویسنده وشاعرِ نیجریه‌ای که در۱۹۹۵ با توطئهٔ شرکت نفتی رویال‌داچ‌شِل اعدام شد.

بازگشت به فهرست

مبادا مدرسه‌ام دیر شود!

رسول بُداقی - معلّمِ زندانی

گر به خاکم می‌سپارید
تیر به قلبم نزنید.
که احساسِ زندگی را با خاک بگویم.
مغزِ مرا از هم نپاشید، مگر آگاهی وُ رنجِ مرا
خاکِ گورم حسّ کند.
گر به خاکم می سپارید، باز بگذارید چشمِ مرا
شاید که خاک رمزِ نگاهم را
اشکِ زلالم را بداند چیست.
دست‌هایم را نبندید
که بر خاکِ گورم بنویسم:
برایم مرگ بهتر از بندگی بود.
شُش‌های مرا از زندگی در خودکامگی خالی کنید.

مبادا که بهشت پُر شود از این هوا
زبانِ سُرخام را ، حنجره‌ام را کنارم بگذارید
که فریاد کنم
دم به دم آزادی‌ام را
گر به خاکم می‌سپارید، زنجیر بر پایم نبندید
مبادا مدرسه‌ام دیر شود!
شجاعت واپسین درس من است
گر مرا زهری بنوشید
شیرینی یک لحظه آزادگی
برتر از یک عمر
زندگی در بردگی ست...

بازگشت به فهرست

جلوهٔ...

محمود مهرآور

در گذر از لحظه‌های بود وُ نبود
در هستیِ سیّال

درگذر از واقعیّت‌های زُمُخت
در بی‌نهایتِ یگانگی

حتا زندگی‌های بی‌زمان
در گذر از مرزها وُ افق‌ها

همه جا گیر
با تصویر, پروازی در آسمان, بی‌سویه

بی بعد
یالِ اسبی در باد

در لحظهٔ مکاشفه
جوانه در زمینی سوخته

در لحظهٔ غرق
دامن‌های چرخنده

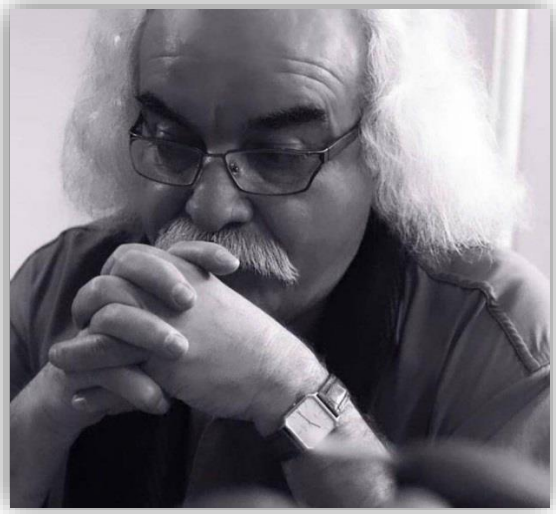
دامنی چرخنده در رقص
و نسیمی که خبرهای خوش می‌آورد...

جلوه می‌کنی در نیستیِ خلّاق
خرداد ۱۴۰۲

بازگشت به فهرست

پناه

شعرِ تازه‌ای از سیدعلی صالحی



من
کُشتهٔ پیش‌از تولّدِ خویش‌ام؛
من مولودِ واژه‌ام،
تاوان‌کشِ اصحابِ کور...

چه من که بر سَرِ بی‌چراغی‌ها
سَر بَر دیوارِ دقایق شکسته‌ام،
چه آن‌ها
که به شمشیردارِ پرده‌دَر... پناه!

وقتی که من
مسافرِ از نی‌ْ بُریدهٔ باران‌ام،
به لولی‌وَشِ تشنه بگو
مُرده بر آب‌ام بگذار
می‌خواهم قسم‌خورانِ غُسلِ تو باشم.

چه در لُکنتِ نور،
چه اشتباهِ تو،
ترانه‌خوانِ تاوان‌کشِ کلمات
من‌ام... من
که کشتهٔ پیش‌از تولّدِ خویش‌ام.

برگرفته از: صفحهٔ تلگرامی شاعر

بازگشت به فهرست

فرازآمدن بر شانه‌های کوهِ بلند...

خسرو باقرپور

گریختم!
از رنگِ تندِ خونِ سعید
و پیراهنِ مُشبّکِ سیامک
روزها منگِ ماهتاب بودم
و شب‌ها مستِ آفتاب.
گریختم!
از ماهی که بویِ باروت می‌داد
و آفتابی که شراره‌هاش
هم‌رنگِ دودوُجنون بود.
نامهٔ نیلوفر،
مدادِ نسترن،
چینِ پیشانیِ کسرا،
و چشمانِ اندوه‌گینِ بهروز را
با خود بُردم.

از گُردهٔ گَردنه‌ها گذشتم
گردن‌ام از ابرها بیرون زد
هوهوی باد بود
و فراخیِ حیرت
مشام‌ام پُر بود از بویِ کهنهٔ کاغذ.

گوزنی دیدم بی‌قرار
درحاشیهٔ سردِ کارخانه‌ای متروک
که شاخِ تنهایی‌اش را
بر سُرخ‌داری پیر می‌کوبید
و در حسرتِ شکوفه وُ زنبق
می‌گریست.

جُغدی دیدم دانا
که در سامانهٔ پادشاهی‌اش
پادشاهِ فرزانگان بود
و پرندگان از او می‌گریختند
بال از بال نمی‌گشود
مگر به شوقِ شکارِ موشی بیمار.

صخره‌ای دیدم صبور
به تو مانند بود
و اشگ‌اش می‌چکید
بر زانوانِ ویران‌اش.

بر صخره برآمدم
آسمان غُرّید
و نیزهٔ صاعقه،
بر شانهٔ افق فرود آمد
باران امّا نبارید
نَه شب بود وُ نَه روز
درّهٔ پیشِ پا؛
پُر از استخوانِ پلنگ بود.

بازگشت به فهرست

*از کتاب: *"از انگشتانم بپرس"* // ** عکس متن: *قلّهٔ "اورست" از مسیرِ "لوتسه" از سمتِ نپال.*

دریا نتوان کُشت!

م.نوید

قرنی است به تقریب،
که ما کُشتهٔ عشقیم،
بر دارِ شَقاوت.

تاریخ نمُرده است،
به شمشیرِ قَساوت.

تاریخ
نه فرمانِ شهنشاه وُ
نه انگارهٔ شیخ است.

رودی است خُروشان،
که در آن مردمِ شوریده رواناند.

این سلسلهٔ رنج،
این رودِ خُ روشنده،
دمی از حرکت باز نیاسود،
خون داد بَسی تا شبِ بیداد سر آرَد.

از زخمهٔ زندان وُ سرِ دار نترسید.
بسیار سرِ عاشق وُ شیداش،
بُریدند.

بسیار نهالِ خوشِ نورُسته‌اش
از خاک گُسستند،
شاهانِ ستم‌گر،
شیخانِ ریاکار.
تاریخ ز گردونه نیافتاد،
مردم نشکستند.

این رودِ خُروشنده
سرِ دیگرِ دریاست

دریا نتوان کُشت!...

بازگشت به فهرست

فردا

دنیا

ابرِ دل‌گیری‌ست:
در گلویش، بُغضِ صد گریه،
در دلش اندوهِ صدها رنج،
با لبم، بیگانه با خنده
ابر را مانَم.
دشتِ غمگینی‌ست:
تشنهٔ بارانِ صدها ابر،
خستهٔ گرمای صد خورشید،
با گلویم خالی از فریاد،
دشت را مانَم.
می‌جهد برقی میان ابر وُ کوهستان
بُغضِ گریه در گلوی ابر می‌ترکد،
و تمامِ هستی‌اش را بر لبانِ دشت می‌ریزد
وه چه سرشارم!
و می‌اندیشم:
به فردایی که باید زابرهای تیرهٔ امروز
بارور گردد.

بازگشت به فهرست

میهنِ اُفتادهٔ ما باز جان خواهد گرفت

ابوالقاسم لاهوتی

میهنِ اُفتادهٔ ما، باز جان خواهد گرفت،
سیلی از مردان، قفایی از زنان خواهد گرفت.

در صفِ پیشینِ آزادی، مکان خواهد گرفت.
متّحد شو، مقتدر شو، توده! چون ضحّاکِ نو

صف کشد از هر طرف زیر لوای حزبِ خویش،
تا تواند، خون ز خلقِ ناتوان خواهد گرفت.

تودهٔ ما کیفر از آدم‌کُشان خواهد گرفت.
سنگِ هم‌دستی به دندانش بزن، کاین سگ، یقین

متّحد با دستِ دهقان، دستِ صنفِ کارگر
گر که مغزش را نکوبی، استخوان خواهد گرفت.

ارتجاعِ مَستِ وحشی را، عنان خواهد گرفت.
مامِ میهن هر زمان فرمان دهد، لاهوتی‌اش

آنکه بر ضدّ وطن کوبد درِ بیگانگان،
خامه در دستی و در دستی عنان خواهد گرفت.

ضربِ سخت از چکّشِ آهنگران خواهد گرفت.
۱۹۴۷

مزدِ این‌سان پادُوی بهرِ فروشِ مملکت،

ارژنگ: عنوان اصلی این غزل "ضحّاکِ نو" است.

بازگشت به فهرست

چند شعر کوتاه از سعید فلّاحی(زانا کوردستانی)

۱

دریا دور بود وُ ماهی،

به تُنگِ کوچک‌اش دل بست.

دیگر باور نکرد، قصّهٔ دریا را...

۲

باورم نمی‌شود،

غروبی ضخیم در تن‌ات رخنه کند.

***

تو که همیشه همسایهٔ آفتاب بودی!

۳

ماه را، درونِ باغچه چال کردم!

فردا بر درختِ خرمالو

صد فانوسِ گَس،

-- آویزان بود!

۴

بوی دستهٔ "تبر" می‌داد،

--{در ذهنش}

نهالی که باغبان کاشت!

۵

بینِ ساختنِ نیمکت وُ،

هیزم،،،

سردرگم مانده‌ست نجّار

***

درختِ خشکیده

از عشق چه می‌فهمد؟

۶

پرنده‌ای مغموم

بر درختِ کُنجِ حیاط می‌خواند،،،

--برای پیراهن‌های آویخته بر طناب!

اُمیدوارست

قلبی درون‌شان

در تپش باشد!

۷

مانند تاکِ پیرِ حیاط

دلتنگی، ریشه دوانده است؛ در من!

***

هر چه با داس می‌بُرَم

باز جوانه می‌زند!

۸

شمعی فروزان،

در هجومِ تُندباد

تن به صلح نداد وُ

ایستاده شهید شد.

۹

زیرِ ساتورِ سلّاخ،

یا به چنگالِ گرگِ گرسنه!

چه فرق می‌کند:

[نوازش]، مرگ‌بار است؛

برای گوسفندِ فلک‌زده!

۱۰

به زوزه‌های گُرگ دل بست؛

میشِ بختِ برگشته،

چوپان که لالایی نمی‌دانست!

۱۱

پایِ درخت افتاد؛

--سیبِ فاسد!

فرجامِ هم‌نشینی با نااهلان بود،

-- به کِرم دل‌بستن!

۱۲

خسته از کویر،

به کدامین باران پناه باید برد؟

--وقتی خشک‌سالیِ چشم‌ام

قِدمت‌اش؛

به ماقبلِ کوچِ ابرها

--بر می‌گردد!

۱۳

بی‌هوده‌ست تسلّای مترسکی

میانِ مزرعه‌ای سوخته،

وقتی خودش، با دست‌های نداشته‌اش

خاکسترش را به باد می‌سپارد!

۱۴

[دیکلوفِناک]،،،

نامِ دیگرِ پدرم بود.

که سال‌ها با دردِ پاهایش؛

--دنبالِ ما می‌دوید!

۱۵

آرام وُ،

ایستاده، مُرده‌ام...

***

رسمِ سروها این‌گونه‌ست!

بازگشت به فهرست

گذری بر زندگی و اشعار بانو روژ حلبچه‌ای، شاعرِ کُردِ عراقی

زانا کوردستانی

بانو "روژ محمد لایق حسن" مشهور به "ڕۆژ هەڵەبجەای" در سال ۱۹۷۲ میلادی در شهر حلبچه به‌دنیا آمد و اکنون ساکنِ سلیمانیه، و معلّم زبانِ کُردی است. وی که از نسلِ چهارم شاعرانِ نوگرای کوردستان است، بیش‌از بیست‌سال، در زمینه‌ی ادبیّاتِ کُردی فعّالیت دارد، و در دو دوره، برندهٔ جایزهٔ "جشنوارهٔ گلاویژ" شده است.

کتاب‌شناسی:

-شبحِ ردّ پای یک اندوه - ۱۹۹۸

-نه صدای دروازه‌ای، نه خویشاوندی کسی - ۲۰۰۰

-تا خواب روشن است بخواب - ۲۰۰۳

-او مناجاتی است در چشم‌ها - ۲۰۰۶

-پاییزی که پالتویی زمستانی به تن دارد - ۲۰۰۸

-موطنم، سرزمینی بیمار است - ۲۰۱۷

و...

نمونهٔ شعر:

۱

چکار کنم از دستِ عشق وُ دل‌دادگی؟

اکنون در زمانه‌ای مانده‌ایم

که حتا نه کودکان، نه فرشتگان و نه مجانین

لبخند بر لبشان نمی‌نشیند چه برسد به ما!

عشق اهلِ کجاست؟

گلی ساقه‌اش شکسته،

هیچ‌کس به صدای آب گوش نمی‌دهد،

پر وُ بالِ شعر شکسته،

از نِی، حکایتی بر نمی‌آید،

هیچ‌کس حکمتِ چراغ را نمی‌داند،

اسمِ من و تو بر همهٔ موجودات است،

اگر عشق نباشد، من مسافر در دوراهی مانده‌ام

تو دیگر هیچ مگو...

۲

میانِ تاریکای یک کوچه،

ماه می‌گرید،

بر جنازهٔ دراز کشیدهٔ دخترکی!

۳

آه ای مرگ، کجایی؟

زنی، قطره قطره

جانش می‌چکد!

۴

سیل از حرکت می‌ماند،

در مسیرِ نوکِ کوه

یک صخرهٔ بزرگ!

۵

مه وُ غبار

نفس‌های ماه

در دسامبر گرفت!

۶

از هر چه تخته سنگ بی‌زارم،

چه آن‌ها که سنگ‌مزارِ شهیدان وِ اموات می‌شود

چه آن‌ها که دیوار زندان...

یا که گاهی مجسّمه‌ای از یک دیکتاتور که

دو راهیِ آزادی را می‌بندد...

۷

میانِ لبخندهای تو سوزِ سرما هست،

سردی تو مرا از پای در آورد،

کاش گریه‌ای از راه برسد!

۸

فانوس، در گوش‌های دیوار، نجوا می‌کند:

-اگر تاریکی نباشد، من دیگر ارزشی ندارم!

من هم می‌گویم:

-اگر کردستان نباشد،

من، دردِ آوارگی‌ام را کجا به حراج بگذارم؟

۹

چون زنی یاغی بشود،

قطره به قطره، اشک‌هایش را

میانِ زنبیل‌اش می‌گذارد و

تنهایی را می‌فروشد

برای معشوقه‌ای!

۱۰

ذُرّیه‌ی نان به خوشه‌های گندم خواهد رسید،

این است حکمت، اوهامِ کشتزار!

دودمانِ طناب نیز باز می‌گردد

به سایه‌سارِ چوبهٔ دار،

که زیرِ فشارش، گلوی آزادی هِق‌هِق می‌زند!

و این‌است معرفت، سرزمینِ ترس وُ وحشت...

بازگشت به فهرست

چند شعر کوتاه از لیلا طیّبی (رها)

۱

من،،،

آفتاب‌گردان‌ام!

وقتی خورشیدِ من نباشد

دل به هیچ چراغِ هرزه‌ای نمی‌بندم!

۲

پابه‌ماه‌ست ذهن‌ام،

خیال‌ات را!

چه وقت کودک آمدنت؛

-پا به خانه‌ام بگذارد؟

۳

آه،،،

ای سببِ دلتنگی‌های من

کاش، از قابِ عکس

-- بیرون می‌زدی!

۴

بی‌کَس وُ کارم امّا؛

به مهمانیِ گنجشک‌ها،

-- دعوت‌ام!

۵

سنجاقکِ بازی‌گوش،

تصویرِ ماه را

مخدوش کرد...

***

برکه،،، از خشم لرزید!

۶

ماه را؛ من بر می‌دارم،

و تو،

سبدی ستاره بچین

در وعدگاه به کارمان می‌آید!

بازگشت به فهرست

دو شعر از سمیّه سلگی

(۱)

طنابی پاره در چاهم قراری بی‌سرانجامم
گلیمی کهنه بر دوشم قبای ننگِ بی‌نامم

...

از این نیرنگ‌بازی‌ها من آن همواره محکومم
قراری بی‌وطن هستم که از دیدار محرومم

...

شرابِ نابِ بی‌شیراز انارستانِ بی‌ساوه
شُکوهِ تختِ بی‌جمشید درفشِ مانده بی‌کاوه

...

خزانی در افق رفته بهاری بی‌گل وُ لاله
نگاهی مانده بر دیوار سکوتی مانده در هاله

...

هوای ابرِ بی‌غُرّش غنای سازِ بی‌رونق
نگینی دور از انگشتر غریبِ ملکِ بی‌زورق

...

شبیه برگِ پاییزی کلاهِ بی‌کیان در باد
شبیه منبری خالی خدایی بی‌اذان در باد

...

نه از نِی ناله‌ای در گوش نه گوشی داغدارِ نِی
قرارِ بی‌قرارِ ما کجای دوستی‌ها، کی؟

...

تو را گم کرده‌ام امّا به زودی باز خواهم یافت
من از اندامِ این رویا شُکوهی تازه خواهم بافت.

(۲)

ایستگاهی شلوغ وُ بی‌مقصد از نمی‌دانم وُ نمی‌فهمم
مقصدِ قهرمانِ بی‌قصّه انزوایِ حقیقیِ آدم

...

شهر در پرسه‌های بی‌مورد قصّه‌ها را عقب جلو می‌برد
گیج از این سکوتِ بی‌فریاد جسم‌مان هِی تِلوتِلو می‌خورد

...

شهر نه، یک اُمیدِ نامعلوم از عدم تا ابد پُر از بن‌بست
هر خیابان تپیده در خوناب خون‌بها حرف‌های بی‌پرده است

...

عابران در عبورِ یک‌دیگر سایه‌هایی کنارِ هم شده‌اند
مثلاً بغض‌های بی‌توجیه گریه بودند وُ زیر وُ بَم شده‌اند

...

رنگ از رنگِ چهره‌ها گم شد که مسیری به انتها برسد
دور تا دورِ باورش پیچید تا نهایت به ابتدا برسد

...

شهرها از کلیشه‌ها لبریز مثلِ دیوارهای سیمانی
خانه‌های بدونِ جلوه شدیم بندهایی بدونِ زندانی

...

جانِ‌مان روی دست‌مان افتاد مثلِ ماهی که روی ساحل مُرد
چشم در چشم‌های اقیانوس مرگِ خود را شبیه بُغضی خورد

...

در کمرگاهِ جادهٔ هر شهر ردّ پاهای خسته از راه است
ردّ پاهای رگ‌به‌رگ شده که مقصدِ راه‌هایِ‌شان چاه است

...

ما اگر خوب، ما اگرچه بدیم رهگذارِ مسیرِ غم هستیم
درد وُ غم‌هایِ‌مان شبیه هم است همه زندانیانِ هم هستیم

...

باشد از این مسیرِ تنگاتنگ راه به پشتِ ابرها ببریم
پشتِ رویای عشق وُ آزادی آسمانی بزرگ را بخریم.

بازگشت به فهرست

منتخبِ اشعار بانو ساراپشتیوان، شاعرِ کُردِ عراقی

برگردان: زاناکوردستانی

بانو "سارا پشتیوان" (Sara Pshtiwann) ، شاعر و نویسنده و ترانه‌سرا و بازیگر تئاترِ کُرد، زاده‌ی ۲۸/۰۵/۲۰۰۲ میلادی در شهرِ کرکوک عراق است.

او از ده‌سالگی به همراهِ خانواده، در شهر سلیمانیه ساکن شده است .

اشعار و ترانه‌های او را چند خوانندهٔ کُرد اجرا کرده‌اند.

نمونهٔ شعر:

۱

وقتی رفتی، گفتی طاقت می‌آورم!

خدا به بازماندگان متوفا صبر بدهد...

راست می‌گفتی، چون که رفتی خدا صبرت داد

اما از برای من به تو

کسی که از این جدایی مرد من بودم، نه تو!

۲

از آن همه مردانی که سیگار می‌کشیدند

بوی هیچ‌کدام را به خود نگرفتم

ولی بویی در مشامم جا مانده

که خیلی شبیه به بویی است، که از یقه‌ی پیراهنِ تو می‌آمد.

۳

هر روز که معطل می‌کنی و بر نمی‌گردی

من چند تار موهایم را، برایت باز می‌کنم

خیلی می‌ترسم تا زمستان به‌غربت ماندگار شوی و

من ژاکتی به رنگ موهایم برایت بفرستم

تا بپوشی و گرمت شود.

۴

فقیر و غنی در زمستان هیچ تفاوتی ندارند،

ثروتمندان از گرما عرق می‌ریزند و

فقرا عرق می‌ریزند، برای پیدا کردن گرما!

۵

حتی اگر خون من باشی نمی‌گذارم در قلبم جریان پیدا کنی!

حتی اگر آشیانه‌ام باشی، خانه‌ام را با خود خواهم برد

حتی اگر خودکاری باشی میان انگشتانم

برای نوشتن اسمم، می‌گویم که بی‌سوادم!

۶

دلتنگ‌ام، اما نه دلتنگ تو،

دلتنگ شنیدن شب‌بخیرهایت.

وقتی شب بخیر می‌گفتی

لبخند بر لبانم می‌نشست و شبم بخیر می‌شد

اما حالا خیلی وقت است، دیگر شبی بخیر ندارم،

از آن روز که به من گفتی: خدا نگهدار.

۷

عشق چنین است که مفت مفت

خوشی‌های زندگیت را

با گریه و غصّه عوض کنی

و دیگر هیچ نداشته باشی

که دل معشوقه‌ات را بخری.

۸

به حرمت شانه‌هایت

هرگز سر بر شانه‌ی دیگری نخواهم گذاشت

شانه‌ی تو سنگ سخت هم بشود

سرم را رویش می‌گذارم و شانه‌ی دیگری را تکیه‌گاهم نمی‌کنم؟

۹

آرزو و هوست را کرده‌ام

مانند ویارِ زنِ حامله‌ای به شیرینی‌ای،

که هنوز هم کسی نمی‌داند

طرز پختنش را...

۱۰

همچون بوی عطری گم شده‌ام

بین هزاران نفر هم بروم

باز من غریبم.

بازگشت به فهرست

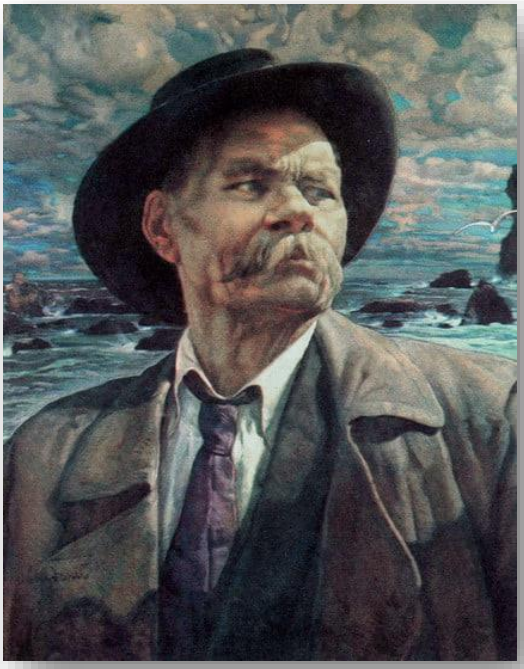
Grass
Arendt
Heine
Luther
Kant
Seghers
Hegel
Gebrüder Grimm
Marx
Böll
Schiller
Lessing
Hesse
Fontane
Mann
Brecht
Goethe

ادبیّات

هدفِ ادبیّات

The Aim of Literature/ Maxim Gorky

ماکسیم گورکی/ برگردان: م.ه.شفیعی‌ها



اشاره: این مقاله به قلمِ ماکسیم گورکی، متنی است با ادبیّتِ تمام در قالبی داستانی، امّا سراسر نظریه و نقد؛ که با همنشینیِ تصویرهای تمثیلیِ زیبا در کنار معانی دقیق، می‌خواهد نگاهی پُرسش‌گرانه در بارهٔ هدفِ ادبیات و رابطهٔ نویسنده و خواننده را به مخاطب عرضه کند. ماکسیم گورکی، چهرهٔ سرشناسِ ادبیّاتِ روسیه و جهان، در این اثرِ تخیّلی و داستان‌وار، ابتدا با گفتمانی بینِ نویسنده‌ای نسبتاً مغرور با شخصی ناشناس به نمایندگی از خوانندگانِ آثارش (که بر خی معتقدند طرفِ این گفت‌وگو "لنین" است) آغاز می کند و مباحثِ این گفت‌وگو را پیرامونِ ماهیّتِ ادبیات و ابعادِ اجتماعیِ یک متنِ ادبی، به صورتِ نقد و نظری بسیار موشکافانه به پیش می‌برد. این مقاله نخستین بار در سال ۱۳۵۴ توسط انتشارات بابک و با برگردان م.ه. شفیعی‌ها به فارسی انتشاریافته است.

شب بود، که از محفلِ دوستان، جایی که آخرین داستان به چاپ رسیده‌ی خود را خوانده بودم، بیرون آمده وارد خیابان شدم. بر اثر تعریفِ زیادی که از آن کرده بودند، هیجانِ مطبوعی در من ایجاد شده بود. با تأنّی در خیابان خلوت گام برمی‌داشتم و برای نخستین بار در عمرم تا این حدّ از نشاطِ زندگی، سرمست شده بودم.

ماه فوریه و شبِ صافی بود. انبوهِ ستارگان بر آسمانِ بی‌ابر نقش بسته بودند. زمین جامه‌ی با شکوهی از برفِ تازه بر تن کرده بود و سرمای گستاخانه‌ای از آسمان به زمین می‌دمید. شاخه‌های درختان از دیوارها سرکشیده، با سایه‌های خود، نقش‌ونگارِ زیبا و بدیعی در سرِ راهِ من ایجاد کرده بودند. ذرّاتِ شفّافِ برف، در نورِ کبود و نوازش‌کننده‌ی ماه، درخشندگی نشاط انگیزی داشتند. جُنبنده‌ای در هیچ جا دیده نمی شد. صدای

خِش‌خشِ برف در زیرِ پاهای من، تنها صدایی بود که سکوت با شکوهِ این شبِ روشن و فراموش‌نشدنی را برهم می زد...

فکر می کردم: چقدر خوب است که انسان در دنیا، در میانِ مردم، ارج و منزلتی داشته باشد! این اندیشه آینده‌ی درخشان و روشنی را برایم تصور می کرد. صدای کسی که با تأمّل صحبت می کرد از پشت سرم شنیده شد:

- ها شما چیز خوبی نوشته بودید، بله عالی بود!...

طوری بی صدا و سبک، حرکت می کرد که گویی روی برف می لغزید. در آن جایی که داستان خود را می خواندم او را ندیده بودم. بدیهی است که از شنیدنِ صدای او، متعجب شده بودم: این آدم که بود؟ از کجا پیدا شده بود؟

سؤال کردم: شما هم گوش دادید؟

- بله، لذّت هم بردم.

با صدای بَمی صحبت می کرد. لب‌های نازکی داشت و سبیل‌های کوچک سیاهش لبخند او را از نظر نمی پوشانید. این لبخند که از روی لب های او زایل نمی شد اثر نامطبوعی در من بوجود آورد. احساس کردم که در پشتِ آن فکرِ نیش‌دار و انتقادآمیزی نهفته شده است؛ امّا به‌قدری سردماغ بودم که نتوانستم به این حالت سیمای او توجه کنم. لبخند او مانند سایه ای از نظرم محو شد و در مقابلِ صفا و روشنی رضایت خاطری که به من دست داده بود بسرعت ناپدید گردید. پهلو به پهلوی او راه می رفتم و منتظر بودم ببینم چه می گوید. در دل امیدوار بودم که بر شیرینی و لذت دقایقی که امشب بر من گذشته است بیفزاید: انسان تشنه ی تعریف و تجید است، برای اینکه سرنوشت به ندرت از روی مهر به او تبسّم می کند.

همراه من پرسید:

راستی خوب است که انسان، خود را موجودی استثنایی و برتر از دیگران احساس کند، اینطور نیست؟

در سؤال او چیز مخصوصی حسّ نکردم و شتابزده با او موافقت نمودم.

او دست های کوچکش را که انگشتان خمیده و لاغری داشت با حالتِ عصبی بهم مالید و خنده نیشداری کرد:

هه، هه، هه!

از خندهٔ او آزرده خاطر شدم. به سردی گفتم:

- شما آدم خیلی خوش برخوردی هستید!

تبسّم‌کُنان با حرکتِ سر حرف مرا تأیید کرد و گفت:

- بله، آدم خوش برخوردی هستم، خیلی هم کنجکاو... همیشه هم می خواهم بفهمم و از هر چیزی سر در بیاورم، این کوشش دائمی من است. همین است که به من جرأت می دهد. به همین دلیل است که حالا هم می خواهم بدانم که این موفقیت به چه بهایی برای شما تمام شده است!

نگاهی به او انداختم و از روی بی میلی گفتم:

تقریباً به بهای یک ماه کار... شاید هم کمی بیشتر...

او به سرعت حرفِ مرا قاپید و گفت:

- آها، قدری زحمت و بعد هم اندکی تجربه از زندگی که همیشه ارزش زیادی ندارد، و لی در عین حال بی ارزش هم نیست؛ چون شما با این بها این فیض را می برید که در حال حاضر هزاران نفر با خواندن آثار شما با فکر شما زندگی می کنند و بعداً هم امیدهایی پیدا می شود که شاید با مرور زمان... هه، هه، هه! وقتی هم که شما بمیرید...هه، هه، هه...! ولی در مقابل اینهمه آرزوها بیش از آنچه که شما به ما داده ا ید می شد داد. تصدیق ندارید؟

از نو خندهٔ بریده بریدهٔ نیش‌داری کرد. با چشمانِ سیاه و نافذش نگاهی مزوّرانه به سراپای من انداخت. من هم از بالا به پایین به او نگاهی کردم و با رنجش و بُرودت پرسیدم:

- ببخشید. اجازه می فرمایید سؤال کنم افتخارِ صحبت‌کردن با چه کسی را دارم؟

- من کی هستم؟ حدس نمی زنید؟ ولی با این حال فعلاً نمی‌خواهم بگویم من کی هستم. م گر در ن ظرِ شما دانستنِ اسمِ شخص، از چیزی که او به شما می‌گوید مهمّ‌تر است؟

جواب دادم: البته نه... ولی با این وصف خیلی عجیب است!

هم‌صحبتِ من، بدون توجه، آستین پالتوی مرا گرفت و در حالی که به آهستگی می خندید شروع به صحبت کرد:

- خوب، بگذارید عجیب باشد، معلوم نیست که چرا انسان به خودش اجازه نمی دهد گاهی از حدود آداب ساده و عادی گامی فراتر بگذارد؟... و اگر شما مخالف این مطلب نیستید بیایید صادقانه با هم صحبت ک نیم! فرض کنید که من خواننده ی داستان های شما هستم... خواننده ای عجیب و خیلی هم کنجکاو که می خواهد بداند چرا و چگونه یک کتاب بوجود می آید... مثلاً کتاب شما؟ بیایید صحبت کنیم.

گفتم: اوه، بفرمایید خواهش می‌کنم! این‌طور برخوردها و گفت‌وگوها... خیلی برای من مط بوع ا ست... هر روز میسّر نیست.

امّا در واقع به او دروغ می گفتم، زیرا این حرفها برای من داشت نامطبوع می شد. فکر می کردم:

او از جان من چه می خواهد؟ اصلاً به چه مناسبت به خود اجازه می دهم که این برخورد خیابانی و گفت گو با این شخص ناشناس را به دیده ی نوعی مباحثه بنگرم؟

معهذا به هر نحوی بود با تأنی پهلوی او راه می رفتم و سعی داشتم قیافه‌ی خوش و دقیقی به او ن شان د هم. یادم هست که به زحمت به این کار موفق می شدم ولی رویهمرفته ه نوز حا لت ج سورانه ای دا شتم و ن می خواستم با امتناع از حرف زدن، آن شخص را از خود برنجانم و تصمیم گرفتم مواظب خودم باشم.

نور ماه از عقب سر می تابید و سایه های ما را در زیر پاهایمان در هم می آمی خت و به ل که ی ت یره ای که جلوی ما در روی برف می خزید، تبدیل می نمود. من به این سایه ها خیره شده بودم و احساس می کردم چیز تازه ای که مانند این سایه ها جلوتر از من است و نمی شود به آن رسید در درون من به وجود می آید.

همراه من اندکی سکوت کرد، سپس با لحنِ مطمئنی که بر افکار خود مسلط بود شروع به صحبت کرد:

- در زندگی هیچ چیزی مهمّ‌تر و کنجکاوانه‌تر از انگیزه‌ی فعالیتِ انسانی نیست... این طور نیست؟

سر را به علامت تأیید تکان دادم.

- موافق هستید!... پس بیایید صحبت کنیم، حالا که جوان هستید فرصت صمیمانه صحبت کردن را از د ست ندهید!...

به خودم گفتم: چه آدمِ عجیبی است! به حرف های او علاقمند شده بودم و در حالی که خندهٔ تلخی می کردم پرسیدم:

- ولی از چه صحبت کنیم؟

او نگاه دقیقی به صورت من انداخت و با لحنِ خودمانی یک دوستِ قدیمی بانگ زد: "درباره‌ی هدف ادبیات!"

- بفرمایید... هرچند فکر می کنم که حالا دیگر دیر شده است...

- اوه! نه، برای شما هنوز دیر نشده است!

از حرفهای او متعجب شده ایستادم. از آهنگ کلماتش اعتماد شدید و از لحن گفتارش آثار کنایه م شهود بود. ایستادم و خواستم از او چیزی بپرسم ولی او دست مرا گرفت و در حالی که به آهستگی و با اصرار به طرف جلو می کشید، گفت:

- نایستید، زیرا من و شما راه خوبی را داریم طی می کنیم... مقدمه بس است! بگوید ببینم منظور ادبیات چیست؟... شما که خدمت‌گذار ادب و ادبیات هستید باید این را بدانید.

از فرط تعجب و حیرت عنان از دستم در رفته بود. این مرد از من چه می خواهد؟ کیست؟

گفتم: گوش کنید، قبول بفرمائید که آنچه بین ما رخ می دهد...

ـ دارای اساس و پایهٔ درستی است، باور کنید! آخر در دنیا هیچ چیزی بدون پایه و اساس صحیح صورت نمی گیرد... تندتر برویم، ولی نه به پیش، بل‌که به ژرفا...

بدون چون و چرا این آدم عجیب و جالبی بود ولی مرا داشت عصبانی می کرد. من دوبار با بی صبری به جلو حرکت کردم و او به آرامی به دنبال من راه افتاد و گفت:

- مقصودِ شما را می‌فهمم: تعریفِ هدفِ ادبیّات فعلاً برای شما کارِ دشواری است ولی سعی می‌کنم این کار را انجام دهم.

آهی کشید و لبخندزنان نگاهی به صورت من انداخت:

- اگر بگویم هدفِ ادبیّات این است که به انسان کمک کند تا خود را بشناسد و ایمان به خودش را تقویت کند، میل به حقیقت و مبارزه با پستی‌ها را در وجود مردم توسعه دهد، بتواند صفات نیک را در آن ها بیابد، در روح آن‌ها عفّت، غرور و شهامت را بیدار کرده با آن ها کاری کند تا مردمی نجیب، بهروز و قوی شده بتوانند حیات خود را با روح مقدس زیبایی ملهم سازند، آیا شما قبول خواهید کرد؟ نظرِ من این است. بدیهی است که کامل نیست فقط طرحی است... با هر چیزی که ممکن است به زندگانی جان تازه ای ببخشد آن را تکمیل نماید. بگویید ببینم با من هم عقیده هستید؟

گفتم: بله، تصدیق می کنم! تقریباً همینطور است. معمولاً مردم تصور می کنند که وظیفه ی ادبیات بطور کلی عبارت است از تجلیل شخصیت انسان و تلطیف عواطف او...

سپس با لحن نافذی گفت: می بینید که به چه امر بزرگی خدمت می کنید!

از نو خنده ی نیشداری کرد: هه، هه، هه!

وانمود کردم که خنده اش مرا نرنجانده است. پرسیدم: خوب مقصود شما از این حرف ها چیست؟

- و شما چه فکر می کنید؟

گفتم: راست بگویم...

ولی به فکر اظهارات تند و زننده ی او افتاده ساکت شدم. از خود می پرسیدم: منظور او از صمیمانه صحبت کردن چیست؟ او که آدم احمقی نیست، باید بداند درجه صمیمیت انسان چه اندازه محدود است و حس کردم که لبخند او روح مرا سخت جریحه دار ساخته است. آه اگر بدانید چقدر استهزا و تحقیر در تبسم های او نهفته بود! احساس کردم که دارم از چیزی می ترسم و همین ترس ایجاب می کرد از او دور شوم.

کلاه خود را کمی بلند کردم و با لحن خشکی گفتم: خداحافظ!

او آرام و با تعجب پرسید: چرا؟

- چونکه دوست ندارم شوخی از حدّ معینی تجاوز کند.

- و فقط برای همین می روید؟... میل خودتان است... امّا می دانید، اگر حالا از من بگریزید، دیگر "هرگز" همدیگر را نخواهیم دید.

روی کلمه ی "هرگز" تکیه کرد و آن را طوری محکم و با آهنگ ادا نمود که گویی دارم صدای ضربات ناقوس مرگ را می شنوم. من از این کلمه نفرت دارم و از آن می ترسم، زیرا این کلمه در نظر من، مانند پتک گران و سردی است که قبلاً تقدیر آن را در ست کرده ا ست تا با ضربات آن امیدهای مردم را درهم بشکند. این کلمه مرا متوقف ساخت.

با بغض و اندوه از او پرسیدم: از من چه می خواهید؟

از نو نیش‌خندی زد و در حالی که دست مرا محکم گرفته بود و پایین می کشید گفت: بنشینیم اینجا.

در این موقع من و او در خیابانِ باغ ملی، در میان شاخه های درختان بی حرکت و یخ بسته ی اقاقیا و یاس بودیم. گویی این شاخه ها که از یخ های نوک تیز باریکی پوشیده شده و پرتو ماه آن ها را روشن ساخته و در هوا بالای سر من معلّق بودند، در سینه ام می خلیدند و به قلبم می رسیدند.

از این رفتارِ همراهِ خود مات و مبهوت شده بودم به او نگاه می‌کردم و ساکت بودم، و درحالی‌که میل داشتم به خود روحیه داده عملِ او را توجیه کنم، به خود گفتم: حتماً این آدم بیمار است.

امّا مثل اینکه او فکر مرا خوانده باشد، گفت:

- تو می پنداری من بیمارم؟ این فکر را از سرت بیرون کن که خیلی زیان بخش و مزخرف است! اغلب وقتی که ما نمی خواهیم حرف کسی را بفهمیم خود را با این پندار می پوشانیم آن هم فقط برای اینکه او باهوش تر از ما است. ببینید این فکر با چه سماجتی بی اعتنایی غم انگیز ما را نسبت به هم تأیید می کند و روابط و مناسبات ما را پیچیده تر می سازد.

در حالی که خود را در برابر این شخص بیش از پیش شرمنده احساس می کردم، گفتم: آه، بله!... امّا ببخشید من می روم... دیگر من باید بروم.

شانه هایش را بالا انداخته گفت:

- برو... اما بدان که خیلی به ضررت تمام می شود. از درکِ خیلی چیزها محروم می شوی!

دستِ مرا رها کرد و من از او جدا شدم.

او در میان باغ روی تپّه‌ای مشرف به "ولگا"، تپّه‌ای که پوششِ نازکِ سفیدی از برف داشت و راه باریک ت یره و نوار مانندی آن را از وسط می برید، تنها ماند، در حالی که چشم انداز وسیع جلگه ی خاموش و غم انگ یز آن سوی رودخانه در برابرش گسترده شده بود. او توی باغ ماند، روی یکی از نیمکت ها نشست و به افق خ لوت و دوردست چشم دوخت. من در طول خیابان راه افتادم و احساس می کردم که از او دور نمی شوم و لی مع هذا می رفتم و با خود فکر می کردم: چطور بروم تا به او، به آن آدمی که آنجا در پشت سر من نشسته نشان د هم که در نظر من چندان ارزشی ندارد؟ تند بروم، یا آهسته؟

اینک او با تأنّی آهنگی را سوت می زند که به نظر من آشناست... می دانم که این سرود غم انگ یز و م سخره آمیز برای کوری تنظیم شده است که نقش سردسته ی کوران را به عهده گرفته ا ست. ف کر کردم: چرا ا ین آهنگ را مخصوصاً می زند؟

و آن موقع فهمیدم که از همان لحظه ی برخوردم با ا ین آدم کوچو لو، درون حل قه ی تاریکی از احسا سات عجیب و غریب پاگذارده ام. انتظار برخورد با یک چیز مبهم و سنگینی مان ند م هی ت یره بر حا لتِ از خود رضامندی و بی اعتنایی چند لحظه قبلِ وجودم سایه انداخته بود. کلماتِ اشعاری را که این آدم سوت می‌زد به خاطر آوردم:

رَه‌نمایی کِی توانی؟ ای که رَه را خود ندانی!

برگشته به او نگاه کردم. یک آرنج خود را به زانو تکیه داده و سر در کف دست نهاده بود و به من نگاه می کرد، سوت می زد و سبیل های سیاه او در زیر پرتو ماهی که به صورتش تابیده بود تکان می خورد. اح ساس غم انگیزی مرا تکان‌داد و تصمیم گرفتم برگردم. به‌سرعت به‌او نزدیک شده پهلویش نشستم و بدونِ هیجان ولی با حرارت گفتم:

- گوش کنید، ساده صحبت خواهیم کرد...

او سرش را تکان داد و گفت:

- این کار برای مردم ضرورت دارد.

- حسّ می کنم شما نیرویی دارید که در من سخت مؤثر است. ظاهراً می خواهید چیزی به من بگویید... ها؟

با خنده‌ی بلندی بانگ زد:

- بالاخره جرأتِ شنیدن در خودت پیدا کردی!

اما حالا این خنده ملایم تر شده بود و حتی کمی آهنگ خوشحالی از آن به گوش می رسید. به او گفتم: پس بگویید! و اگر می توانید بدون پیرایه بگویید.

- اوه، خوب! امّا قبول داری که این پیرایه ها بالاخص برای جلب توجه تو، لازم بود؟ ان سان، ه مانطور که به چیزهای سرد و خشن اعتنایی نمی کند به موضوع های ساده و روشن هم توجهی ندارد و از آن جایی که ما خودمان سرد و بی روح هستیم حرارت بخشیدن و روح دادن به اشیاء هم برای ما میسر نیست. حالا به نظر می آید که ما طالب رؤیاها و افکار زیبا، خواهان آرزوها و شگفتی هایی شده ایم؛ زیرا ز ندگانی ای که ما در ست

کرده ایم فاقد زیبایی، ملال آور و تیره است! آن واقعیتی را که زمانی می خواستیم با شور و هیجان فراوان بسازیم ما را در هم شکسته و خرد نموده است...

چه می شود کرد؟ ممکن است انسان به یاری تخیل و تصور، برای مدت محدودی از زمین دل برگیرد، به آسمان ها پرواز نماید و از نو به جایگاه از دست داده ی خود و به مقامی که از دست داده است نگاه کند؛ اینطور نیست؟ برای اینکه، انسان حالا دیگر سلطان روی زمین نیست، بلکه برده ی زندگی است و با سر فرود آوردن در مقابل حقایق غرور خاصه ی اشرف مخلوقات بودن خود را از دست داده است. مگر نه؟ از حقایقی که خود درست کرده نتیجه گیری می کند و به خود می گوید: این قانون تغییرناپذیر است! هنگام پیروی از این قانون توجه ندارد که در راه آزاد و خلاقه ی زندگی خود، در راه مبارزه برای این حق که بتواند سنت های کهنه را در هم شکند و چیزهای نوینی ایجاد کند سدی نهاده است. و دیگر او مبارزه نمی کند، بلکه فقط خود را با آن سازش می دهد... به خاطر چه باید مبارزه کند؟ آن آرمان هایی که به خاطر آن ها انسان بتواند به کار های خطیر و فداکاری های مهم دست بزند کجاست؟ کو؟ به همین دلیل است که انسان تا این حدّ بیچاره شده، زندگی فلاکتباری پیدا کرده است. برای همین است که روح خلاقیت در او تا این درجه ناتوان و زبون شده است. عده ای نادانسته و کورکورانه در تکاپوی چیزی هستند که در راه وصول به حقیقت اشتباه می کنند هلاک می شوند! فقط اشتیاق و تمایل روح به یافتن خدا مهم است؛ و اگر در عالم موجوداتی یافت شوند که شوق الهی آن ها را فراگرفته باشد خدا با همان ها خواهد بود و جانشان خواهد بخشید: این است جذبه ی بی پایان به سمت کمال! اینطور نیست؟

گفتم: بله همینطور است...

هم‌صحبت من در حالی که خنده‌ی نیشداری می کرد گفت: امّا تو زود قبول کردی.

سپس در حالی که به نقطه ی دوردستی چشم دوخته بود ساکت شد. سکوت او به نظرم طولانی آمد با بی صبری آهی کشیدم. آنوقت او بدون اینکه نگاهش را از دور برگرفته متوجه من سازد پرسید:

خدای تو کیست؟

قبل از این سؤال، لحنِ گفتارش خیلی ملایم و نوازش‌کننده و گوش‌دادن به حرف‌های او برایم مطبوع بود. مثل همهٔ مردمِ اندیشمند کمی اندوهگین به نظر می آمد. روحاً به من نزدیک بود، حرف های او را می فهمیدم و سرافکندگی من در مقابل او داشت از بین می رفت که ناگهان این سؤال را کرد. سؤالِ شومی که جواب دادن به آن برای مردم معاصر، اگر جداً به خود علاقمند باشند، خالی از اشکال نیست. خدای من کیست؟ کاش این را می دانستم.

این سؤال مرا خُرد کرده بود. فکر می کنم هرکس دیگری هم که بجای من بود، نمی تواند خود را نبازد و حضور ذهن خود را از دست ندهد! ولی او نگاه نافذش را به من دوخته بود، لبخند می زد و منتظر جواب بود.

- تو بیش از مدّتی که برای جواب‌دادنِ یک‌نفر **"انسان"** وقت لازم است سکوت کردی. حالا این سؤال را از تو می‌کنم شاید بتوانی جواب بدهی: تو نویسنده ای و هزاران نفر آثارت را می خوانند، بگو ببینم که مبشر چه رسالتی برای مردم هستی؟ آیا فکر کرده ای که حق داری به مردم چیزی بیاموزی؟ نخستین بار بود در زندگی که با دقت به درون خویش می نگریستم. بگذار مردم خیال نکنند که من خود را پست می کنم و یا بالا می برم برای اینکه توجه آن ها را به خود جلب کنم. از گدا صدقه طلب نمی کنند. من در وجود خود، احساسی که

همه ی این اندیشه های روشن و موزون را یکجا جمع کند و تمام پدیده های زندگی را دربرگیرد در خود سراغ نگرفتم. حس تنفر در روح من زیاد است و مانند آتش زیر خاکستر اندک فروغی دارد و گاهگاه با آ تش شدید خشم و غضب برافروخته می گردد. ولی باز شکّوتردید در روح من بیشتر ا ست. بع ضی او قات ا ین دو حسّ چنان مرا به لرزه درمی آورند، و طوری قلبم را می فشارند که مدت مدیدی از خود بی خود می شوم، حالتم دگرگون و خراب می شود و هیچ چیزی برای زندگی تحریکم نمی کند. قلبم به اندازه ای سرد می شود که گویی مرده است. فکرم خمود شده و به خواب می رود. کابوس وحشتناکی قدرت تجسم و تصور مرا به شدت در فشار می گذارد بدین ترتیب کور، کر و لنگ، شب ها و روزهای زیادی را سر می کنم، به هیچ چ یز م یل ندارم و چیزی نمی فهمم. به نظرم می آید که دیگر جسدی شده ام که فقط به علت اشتباهی نامعلوم هنوز به خاک سپرده نشده ام. ادراک ادامه ی حیات، هول و هراس از چنین زندگانی را بیش از پیش در من تشدید می کند. زیرا در مرگ هم معنی کمتر است و هم ظلمت بیشتر... قطعاً مرگ ح تی لذت ن فرت دا شتن را هم از انسان سلب می کند.

واقعاً مبشّرِ چه رسالتی برای مردم هستم؟ آیا چنان‌که می نمایم هستم؟ چه می توانم به مردم ب گویم؟ ه مان هایی را که از مدت ها قبل دیگران می گفتند و همیشه هم می گویند و مستمع هم دارند و هرگز هم مردم را بهتر از آنچه هستند نمی سازند؟ امّا آیا حق دارم این آرمان ها و مفاهیمی را که خود من با آن ها تربیت شده غالباً هم بدان ها عمل نمی کنم تبلیغ نمایم؟ اگر راهی مخالف آن ها اختیار می کنم آیا مفهومش ا ین نی ست که به حقانیت آن عقاید که در وجود **"من"** تخمیر شده ایمان ندارم؟ ...

پس به این آدمی که پهلوی من و با من نشسته است چه جوابی بدهم؟ ولی او از بس به انتظار شنیدن جواب من ماند خسته شد و از نو شروع به صحبت کرد:

- اگر نمی دیدم که هنوز جاه طلبی تو قادر به از بین بردن شرافتت نشده است هر گز ا ین سؤال ها را ن می کردم. همین قدر که شهامت داری حرف های مرا بشنوی من از آن چنین نتیجه می گیرم که علاقه ی تو به خودت خردمندانه است. چون که تو برای تقویت این علاقه از شکنجه و عذاب روحی هم گر یزان نی ستی. لذا من وضعیت دشوار تو را در مقابل خود آسان کرده و با تو به عنوان یک مقصر صحبت می کنم نه به عنوان یک مجرم.

... زمانی در میان ما سخن‌ورانی بزرگ و اشخاصی که به ر موز ز ندگی و روحِ ان سانی پی برده بود ند و جود داشتند. مردمی که با اشتیاقِ فراوان و از خودگذشتگیِ زیاد برای تکاملِ هستی تلاش می‌کردند و با ایمانِ ژرف نسبت به انسان ملهم بودند. کتاب‌هایی تألیف کرده اند که هرگز دست فراموشی به آن‌ها نمی‌رسد، ز یرا در آن ها حقایقی جاویدان ثبت شده که زیبایی ابدی از صفحات آن ها ساطع است. تمثال‌هایی که در این ک تاب ها ترسیم شده اند جاندار بوده، از نیروی حیات الهام گرفته اند. در این کتاب ها، هم شهامت و هم خشمی سوزان وجود دارد؛ عشق صمیمانه و آزاد از آن ها پدیدار است و کلمه ی زایدی در آن ها دیده نمی شود. من می‌دانم که تو از آن سرچشمه‌های الهام روح خود را سیراب کرده‌ای... امّا شاید روح تو بد تغذیه شده است. زیرا گف تار تو دربارهٔ عشق و حقیقت ساختگی و ریاکارانه است. چنین به نظر می رسد که هن گام گف تار در باره ی ا ین موضوع به خودت فشار می آوری. تو مثل ماه با نور دیگری پرتو افشانی می کنی. نورت غم انگیز و مبهم است. سایه های زیادی تولید می کند ولی حرارتش خیلی ناچیز است و هیچکس را گرم نمی ک ند. تو گداتر از آن

هستی که بتوانی واقعاً چیز باارزشی به مردم بدهی و آنچه را هم که می دهی نه به خاطر لذت بی اندازه ای است که حقیقت تصادفی وجود خودت را تا درجه ی پدیده ی لازمی برای مردم بالا ببری. به این علت چیزی می دهی تا بتوانی در ازاء آن بیشتر از زندگانی و مردم بستانی. تو گداتر از آن هستی که بتوانی هدیه ای بدهی. رباخوار ساده ای هستی که تجربیات ناچیزت را در برابر بهره ی توجه به خودت به مرابحه می گذاری. هنگام کاوش در حقایق، قلم تو، جزئیات ناچیز زندگی را برمی گزیند. ممکن است که تو با توصیف احساسات معمولی مردم عادی حقایق ناچیزی را بر فکر و خرد آن ها مکشوف سازی. ولی آیا این توانایی را داری که بتوانی هر قدر هم کوچک باشد، اندیشه هایی را که مایهٔ اعتلای روح آن ها باشد در آن ها بیدار کنی؟...

نه! آیا تو مطمئنی که این کار مفیدی است که در کثافات و زباله های عادی کاوش کنی و نتوانی چیزی جز حقایق ناچیز و مبتذل پیدا کنی که ثابت کنند فقط بشر پست، احمق و بیشرف است، کاملاً و همیشه تابع شرایط خارجی زیادی بوده، ضعیف، قابل ترحم و تک و تنها است؟ گرچه، شاید هم، حالا دیگر موفق شده اید او را به این موضوع متقاعد کنید! هنوز تصورات خود را در کتاب ها می بینید و این کتاب ها بخصوص اگر با مهارتی که معمولاً اسم آن را "استعداد" می گذارند نوشته شده باشند، همیشه تا حدّی انسان را هیپنوتیزم می کنند. خواننده با دید نویسنده به خود می نگرد و وقتی که زشتی بی اندازه ی خود را دید امکان بهتر شدن را در خود نمی یابد. آیا تو می توانی این امکان را در اختیار او قرار دهی؟ مگر تو می توانی این کار را بکنی در حالی که تو خود... امّا من به تو رحم می کنم برای اینکه احساس می کنم تو در حالی که به حرف های من گوش می دهی در این فکر نیستی که برای تبرئه ی خود حرفی بزنی. بله! زیرا یک معلم شریف باید همیشه شاگرد دقیقی باشد. شما هم، معلمین روزمره ی زندگانی ما هستید. خیلی بیش از آنچه که به مردم می دهید از آن ها می گیرید. شما همه از نواقص صحبت می کنید و فقط آن ها را می بینید. امّا در بشر شایستگی هایی هم باید باشد. مگر خود شما واجد آن ها نیستید؟ شما چه مزیّتی بر این مردم عادی و تیره روز دارید که با چنان بی رحمی و خرده گیری تصویرشان می کنید و به خاطر غلبه‌ی نیکی بر بدی خود را پیامبر و واعظ آن ها می دانید و افشاکننده‌ی گناهانشان می شمارید؟ ولی آیا متوجه شده اید که نیکوکاران و بدکارانی که شما آن ها را به زور خلق کرده اید مثل دو کلاف سیاه و سفید سردرگمی هستند که به علت نزدیکی به هم خاکستری رنگ شده و جزئی از رنگ های اولیه ی همدیگر را گرفته اند؟ تردید دارم که شما برگزیدهٔ خدا باشید... او می توانست خیلی قوی‌تر از شماها را برگزیند. می توانست دل‌های آن‌هارا با آتشِ عشقی سرشار به زندگانی، به حقیقت و به مردم برافروزاند تا آن‌ها در ظلمت هستی مانند انوار قدرت و عظمتاش بدرخشند... ولی شما همچون مشعل نیروی شیطان دود می‌کنید و دودِ شما در فکر و روح آن ها نفوذ می‌کند و آن‌ها را با زهرِ بی‌اعتمادی نسبت به‌خود مسموم می‌سازد. بگو: چه به مردم می آموزید؟

نَفَس‌های گرم این شخص را روی گونهٔ خود احساس می نمودم. به او نگاه نمی کردم زیرا از نگاه کردن به چشمان او بیم داشتم. کلمات او مانند جرقه های آتش بر مغز من فرومی ریخت و مرا رنج می داد... با حالتی نگران فهمیدم که جواب دادن به این سؤال های ساده چقدر دشوار است... و جوابی ندادم.

بنابراین من، که همهء چیزهایی را که تو و امثال تو مینویسند بادقت میخوانم، از تو میپرسم: به چه منظوری مینویسید؟ و شما هم که زیاد مینویسید... آیا میل دارید در مردم احساسات نیکی را بیدار کنید؟ اما با کلمات سرد و سست که نمیتوانید این کار را انجام دهید .نه! شما نه تنها نمیتوانید چیزه تاز های به زندگانی اضافه

کنید بلکه چیزهای کهنه را هم مچاله شده و له شده، فاقد صورت و شکل تحویل میدهید. وقتی که انسان آثار شما را میخواند چیزی جز اینکه شما را شرمنده سازد از آنها نمیآموزد. همهچیز معمولی و پیشپا افتاده است: مردمِ پیشِ پا افتاده، افکارِ پیشِ پا افتاده، وقایع... پس چه وقت می‌خواهید دربارهٔ سرگشتگی روح و لزوم احیاء آن صحبت کنید؟

پس کو دعوت به خلّاقیّتِ زندگانی، کجاست دروسِ شهامت و کلماتِ نشاط‌بخشی که الهام‌دهندهٔ روح باشند؟ ممکن است بگویی که زندگی نمونه‌های دیگری جز اینهایی که ما به وجود میآوریم در اختیار ما نمی گذارد. این را نگو زیرا برای کسی که خوشبختانه بر کلمات مسلط است بس ننگین و شرمآور است که به ضعف خود در برابر زندگی و اینکه نمیتواند برتر از آن باشد اعتراف کند. اگر هم‌سطح زندگی هستی، اگر نمیتوانی با نیروی ابداع نمونه‌هایی که در زندگی نیست ولی برای آموختن لازم است ایجاد کنی، کار تو چه ارزشی دارد؟ و چگونه خود را مستحقّ داشتنِ عنوانِ نویسندگی میدانی؟ وقتی که حافظه و توجه مردم را با ماجرا های بی هوده و با تصاویر کثیفی که از زندگانی‌شان می‌کِشی، انباشته میکنی، فکر کن، آیا به مردم ز یانی نمی‌ر سانی؟ ترد یدی نیست! اقرار کن که نمیتوانی زندگانی را طوری تصویر کنی که پردهٔ تصویرت موجب شرمساری کینه‌توزا نه‌ای در او شود و میل سوزان به ایجاد شکل دیگر هستی را در او پدید آورد...آ یا می توانی ضربان نبض ز ندگی را تسریع کنی، آیا میتوانی مثل دیگران، تو هم نیرویی در او بدمی؟

هم‌صحبتِ عجیبِ من دقیقه‌ای مکث کرد. من ساکت به حرف‌های او فکر می‌کردم.

- من گرداگرد خود مردم عاقل خیلی میبینم، اما در میان آنها آدم شریف خیلی کم ا ست و آن هایی هم که هستند روحشان بیمار و رنجور است. معلوم نیست چرا همیشه میبینم که انسان هر قدر پاکتر و روحا شریف‌تر است به همان اندازه نیروی او کمتر و بیمارتر و زندگانی او دشوارتر است. در نتی جه جز تن هایی و غم سهم دیگری ندارد. ولی همانقدر که غم زندگانی بهتر در او زیاد است، به همان اندازه قدرت ایجاد آن در او کم است. آیا درماندگی و زندگی رقتبار او برای این نیست که با گفته‌هایی که مشوق روح او است، به موقع به او ک مک نشده‌است؟...

هم‌صحبتِ عجیبِ من ادامه داد: بعد هم آیا میتوانی آن خندهٔ نشاط‌بخشی را که روح ان سان را جلا مید هد برانگیزی؟

ببین آخر مردم از تهِ دل خندیدن را کاملا فراموش کرده‌اند، با بغض می‌خندند، با فرومایگی می‌خندند، اغلب از لابه‌لای اشک‌ها خنده می‌کنند. و هرگز در میان این خنده‌ها صدای خنده‌هایی که از ته دل و ح سابی با شد، خنده‌های که سینهٔ بزرگسالان را بلرزاند نمی‌شنوی! خوب خنده‌کردن مایهٔ سلامتیِ روح است... خ نده برای انسان لازم و یکی از امتیازاتِ او بر حیوان شمرده میشود.

آیا می‌توانی خندهٔ دیگری را سوای این خندهٔ شماتَت‌بار، غیر از این خندهٔ پستی که به تو می‌کن ند، آن هم فقط برای این‌که آدمِ مضحک و قابلِ ترحّمی هستی، در مردم برانگیزی؟ حواست را ج مع کن، حقّ موع ظه کردن آن‌ها روی این اصلِ کلی به تو داده می‌شود که توانایی بیدارکردنِ احساساتِ واقعی و صادقانهٔ مردم را داشته باشی تا بتوانی به کمک آنها، پُتک مانند، بعضی از صورت‌های زندگی را خراب کنی، درهم بر یزی و به جای این زندگی تنگ و تاریک، زندگیِ آزادتر دیگری را ایجاد کنی:

خشم، کینه، شرم‌ساری، نفرت و بالاخره یأسِ بغض‌آلود اهرم‌هایی هستند که به مددِ آنها می‌توان در دنیا، همه چیز را درهم ریخته نابود ساخت. آیا میتوانی چنین اهرمهایی بسازی؟ می‌توانی آنها را به حرکت درآوری؟ ز یرا اگر حقّ گفتار با مردم را به خود می‌دهی، باید یا به معایب و نقایص آنها نفرتی شدید نشان دهی، و یا به خاطر آلام و دردهایشان باطنا عشقِ عظیمی در خود نسبت به آنها احساس کنی. حالا که پرتوی از این احساسات به درونِ تو نتابیده پس فروتن باش و قبل از اینکه حرفی بزنی خیلی بیندیش...

هوا تازه داشت روشن میشد اما در روح من تاریکی بیش از پیش متراکمتر و افزونتر میگردید. ولی این آدم که حتی در زوایای روح من هم چیزی برایش نهفته نمانده بود هنوز صحبت میکرد. گاهی این فکر در من قوت میگرفت: آیا او آدم است؟

اما چون مجذوبِ گفتارِ او شده بودم نمی‌توانستم روی این معمّا فکر کنم و از نو کلماتِ او مثلِ سوزن در مغزم فرو می‌رفت.

- معهذا زندگانی ما، هم از پهنا و هم از ژرفا توسعه می‌یابد، ولی ر شد و تو سعهء آن خیلی با تأنّی صورت می‌گیرد زیرا که شما قدرت و توانایی تسریع حرکت آن را ندارید... زندگانی دامنه پیدا میکند، و روزبهروز مردم سؤالکردن را میآموزند.چه کسی به آنها جواب خواهد داد؟ معلوم است شما شیادان غا صب ع نوان پی شوایی مردم! ولی آیا خود شما مفهوم زندگی را آنقدر درک می‌کنید که بتوانید برای دیگران آن را روشن سازید؟ آ یا احتیاجات زمان خود را می‌فهمید و آینده را پیش‌بینی می‌کنید؟ برای پیدا کردن ان سانی که بر ا ثر پ ستی زندگانی فاسد شده،روحا سقوط کرده است؛چه میتوانید بگویید؟ او دچار انحطاطِ روحی شدهاست! علاقهء او به زندگی خیلی کم شده و میل به زندگانی شایسته در او رو به اتمام است، می‌خواهد ا صلا م ثلِ خوک ز ندگی کند، می‌شنوید؟ اکنون وقتی که کلمهء آرمان را تلفظ می‌کنید وقیحانه می‌خندد: زیرا انسان دیگر به صورت مشتی استخوان درآمده که از گوشت و پوست کلفتی پوشیده شده است. محرّکِ این تودهء زشت دیگر روح او نیست بلکه هوسهای کثیف وی است. او به مواظبت و تیمار نیاز دارد.بجنبید! تا موقعی که هنوز ان سان ا ست کمکش کنید تا زندگی کند.اما شما برای بیدار کردن عطش زندگانی در او چه میتوانید بکنید؛در حالیکه فقط ندبه میکنید، مینالید، آه میکشید، بدون اعتنا چگونگی فاسد شدن او را تر سیم مینمایید؟ بوی پو سیدگی از زندگی به مشام میرسد، دلها از جُبن و فرومایگی آکنده ا ست، س ستی و تنب لی خرد ها را از کار بازدا شته و دستها را با رشته‌های نرمی به هم بسته است... شما در این بی‌نظمی و هرج و مرج و زبونی چه می‌آورید؟ چقدر شما کوچک و بیمقدار و قابل ترحم ه ستید! چه ا ندازه ن ظائر شما ز یاد ا ست!ای کاش یک آدم خ شن و دوست‌داشتنی که قلب سوزان و مغز توانایی میداشت پیدا میشد که محیط بر همه چیز بود!چه می شد که در این تنگنای ننگ‌آور سکوت، گفته‌های معجزآسایی شنیده میشد و ضربات ناقوس‌وار آنها ارواح تحقیر شدهء این مرده‌های متحرّک را به لرزه درمیآورد...

بعد از این حرفها مدتی سکوت کرد.من به او ن گاه نمی کردم. یادم نمیآید کدام یک در و جود من بی شتر بود:وحشت یا خجلت؟

سؤال خون‌سردانهء او شنیده شد: چه می‌توانی به من بگویی؟

جواب دادم: هیچ!

و از نو سکوت حکم‌فرما شد.

- پس حالا چطور زندگی خواهی کرد؟

- نمیدانم.

- چه خواهی گفت؟

سکوت کردم.

- هیچ‌کاری عاقلانه‌تر از سکوت نیست!

مکثِ دردناکی نمود و به دنبال آن صدای خنده‌اش بلند شد. چنان با لذّت می‌خندید که گویی مدتها ا ست فرصتِ چنین خندیدنِ راحت و مطبوعی را پیدا نکرده است. ولی دلِ من از این خنده‌ء لعنتی خون می‌گریست. هه،هه،هه! این تو هستی-معلّمِ زندگانی؟ تویی که به‌این آسانی دست‌وپایت را گم می‌کنی؟ فکر می‌کنم حالا فهمیدی من کی هستم؟ ها؟ هه هه هه... هرکدام از جوان‌هایی مثلِ تو ممکن‌است در مقابل وجدانِ خود نلرزد که خود را در زرهٔ دروغ و وقاحت و بی‌شرمی پوشانده باشد. توانایی تو به قدری کم است که فقط مشتی برای سقوطت کافیست! حرف بزن! چیزی بگو که ترا در مقابل من تبرئه کند. آنچه گفتم تکذیب کن،جانت را از چنگال خجلت و درد رها کن! لااقل برای یک دقیقه هم شده قوی باش، به خودت اطمینان داشته باش تا آنچه را که من به تو نسبت داده‌ام پس بگیرم و در جلوی تو سر تعظیم فرود بیاورم.. قدرت روحی خودت را نشان بده تا به معلمی تو اعتراف کنم! من احتیاج به معلم دارم. چون انسان هستم. زندگی را در تاریکی، گم کرده‌ام و راه رستگاری به سوی روشنایی، به طرف حقیقت و زیبایی، به سمت زندگی نوین را می جویم. راه را به من نشان بده! من انسان هستم. به من کینه‌ورزی کن، بزن، ولی درعوض مرا از این لجن‌زارِ بی‌اعتنایی به زندگی بیرون بکش! من می‌خواهم بهتر از آن‌چه هستم باشم! چکار کنم؟ به من بیاموز!

فکر می‌کردم: آیا انجامِ تقاضایی که این مرد به خود حقّ داده و پیشِ پای من نهاده برای من مقدور است؟ زندگی خاموش می‌شود، تاریکی شکّ و تردید بر افکارِ مردم چیره می‌گردد.

بایستی راه خروج را پیدا کرد. راه کدام است؟ من فقط یک راه بیش‌تر نمی‌بینم. نباید برای خوش‌بختی کوشش کرد. احتیاجی به خوش‌بختی نیست! معنای زندگی در خوش‌بختی نیست و رضامندی از خود، انسان را ارضاء نمی‌کند. زیرا بدونِ شکّ، مقامِ انسان خیلی والاتر از این‌هاست. مفهومِ واقعیِ زندگی در زیبایی و نیرویِ تلاش به سویِ هدف است و هستی در هر لحظه باید هدفی بَس عالی داشته باشد. این امر ممکن است ولی نه در چهارچوب کهنه و فرسوده‌ء زندگی که در آن همه چیز تا این اندازه محدود شده و آزادی روح و فکر انسان در تنگنا قرار گرفته است...

از نو خنده‌ای کرد ولی این‌بار خیلی آرام، مثل خندیدنِ کسی که فکر بر احساس‌اش غلبه کرده است.

-چه مردم زیادی در دنیا بوده‌اند و تا چه اندازه آثار کمی از خود به یادگار گذارده‌اند! چرا باید اینطور باشد؟ امّا ما به گذشته لعنت می‌فرستیم، زیرا حسادتِ ما را نسبت به خود بی‌اندازه تحریک میکند، زیرا امروزه چنین مردمی که پس از مرگ خود اثر پرارزشی به جای گذارند اصلا وجود ندارند. انسان به خواب میرود... هیچ‌کس هم او را بیدار نمی‌کند. به خواب میرود و به حیوان بدل میشود. برای او تازیانه و به دنبال ضربات آن نوازشِ آتشین و با حرارتِ عشق لازم است. از زدن او بیم نداشته باش. چون اگر تو او را دوست بداری و بزنی معنی ضربات تو را درک میکند، و آن را به‌عنوان استحقاق می پذیرد. وقتی هم که احساسِ درد نمود و از خود خجالت کشید باحرارت نوازشش کن دوباره جان می‌گیرد... مردم هنوز طفل هستند، با اینکه گاه‌گاهی ما را از

تبه‌کاریها و فسادِ فکری خود دچار حیرت می‌کنند، ولی همیشه به محبت و کوششِ دائم و پیگیر برای غذای سالم و تازهٔ روحی نیازمندند... آیا می‌توانی مردم را دوست بداری؟

با تردید سؤالِ او را تکرار کردم: مردم را دوست بدارم؟

راستی خود من هم نمی‌دانم آیا مردم را دوست دارم یا نه! باید صمیمی و صادق بود؟ نمیدانم. کیست با خود بگوید بله من مردم را دوست دارم! انسانی که دقیقا به درونِ خویش می‌نگرد، قبل از این‌که جواب داده بگوید «دوستت دارم»، مدت‌ها روی این سؤال فکر می‌کند. همه می‌دانند که نزدیکانِ ما فرسنگ‌ها از ما دور هستند.

-تو سکوت کرده ای؟ اهمّیتی ندارد. بی‌این‌که تو حرف بزنی منظورت را می‌فهمم... و می‌روم.

به آهستگی پرسیدم: به همین زودی، چون آن اندازه که من برای خودم وحشتناک شده بودم، او برای من نبود.

- بله، می‌روم، ولی باز هم پیش تو خواهم آمد. منتظر باش.

و رفت...

چه جور رفت؟ متوجّه نشدم. به سرعت و بدونِ صدا رفت. مثلِ این‌که سایه‌ای بود و محو شد...

من باز هم مدّتی روی نیمکتِ درون باغ نشستم. سرمای بیرون را احساس نمی کردم و متوجّه نبودم که خورشید طلوع کرده و اشعهٔ آن به گرمی در روی شاخه‌های یخ‌بستهٔ درخت‌ها می‌درخشد. مشاهدهٔ روزِ روشن و خورشیدی که مانندِ همیشه با بی‌اعتنایی می‌تابید و تماشای این زمینِ کهن‌سال و فرتوتی که پوشاکِ برفی دربر کرده بود و در زیر اشعهٔ خورشید برق می‌زد، برایم شگفت‌انگیز و جالب شده بود.

***

لینک دانلود فایل پی.دی.اف مقالهٔ "هدفِ ادبیّات"

لعنت بر اَبَرمَردهای ادبیّات!...

ادبیّات با ید بخشِ جدائی‌نا پذیرِ کارِ سازمان یافته، روشمند، یک‌پارچه و تقسیم‌ناپذیرِ حزبِ طبقهٔ کارگر شود.

(ایلیچ)

بازگشت به فهرست

ابدیّتِ آمار

هاینریش بُل/ برگردان: پروانه اسماعیل‌زاده

اشاره: هاینریش تئودور بُل (۱۹۱۷ – ۱۹۸۵) نویسندهٔ آلمانی و برندهٔ جایزه نوبل ادبی است. بیش‌ترِ آثارِ او به جنگ (به‌خصوص جنگِ جهانیِ دوّم) و آثارِ پس‌از آن می‌پردازد .داستانِ کوتاه "ابدیّتِ آمار" یکی از نوشته‌های این نویسندهٔ نامدارِ آلمانی است.

آن‌ها پاهای مرا وصله کردند و دوختند و بعد هم به من کاری دادند که بتوانم در حینِ انجامِ آن بنشینم: کارِ من شُمردنِ مردمی است که از روی پُل عبور می‌کنند. آن ها خیلی دلشان می‌خواهد که نتیجهٔ فعّالیت‌شان را با ارقام ثابت کنند و از این کارِ پوچ لذّتی فراوان می برند.

تمامِ روز، تمامِ روز دهانِ خاموشِ من مثلِ ساعت کار می کند، و من اعداد را روی هم می گذارم تا بتوان غروب رقمِ بزرگی را برای خُشنودی آنان پیشکش‌شان کنم. وقتی نتیجهٔ کارِ روزانه ام را به اطلاع‌شان می رسانم، چهره‌شان از شادی می‌درخشد؛ و هرچه رقم بزرگ‌تر باشد، به همان نسبت خشنودیِ آنان هم بیش‌تر است. آنان برای آن که شب راضی به بستر بروند، دلیلِ کافی دارند، چون هر روز هزاران هزار نفر از روی پُلِ جدید عبور می کنند.

امّا آمارِ آن ها درست نیست. متاسفم، ولی آمارشان درست نیست. و من با وجود آن‌که می‌توانم این احساس را در دیگران ایجاد کنم که آدمِ صادقی هستم، امّا راستش موجودِ قابل اعتمادی نیستم. آن‌چه مرا در خفا خوش‌حال می کند، این است که یا گاهی عابری را واردِ آمارشان نمی کنم، و یا وقتی دلم به حال‌شان سوخت،

چند نفری را به آمارشان اضافه می کنم. بله، خوشبختیِ آن‌ها دستِ من است. وقتی که سرحال نیستم، یا هنگامی که سیگاری برای دودکردن ندارم، فقط میانگینِ کار را در اختیارشان می گذارم، گاهی هم کمتر از آن را؛ امّا زمانی که قلبم از شوق می‌تپد و سرحالم، می‌گذارم دست‌وُدل‌بازی‌ام در یک عددِ پنج رقمی ظاهر شود. آه که آن‌ها در این موارد چه قدر احساسِ خوشبختی می‌کنند!

راستش آن‌ها هر بار نتیجهٔ آمار را بی‌ملاحظه از دستِ من قاپ می زنند. بعد نگاه‌شان برق می زند و آخرِ سر هم به نشانهٔ تشکر به شانه‌ام دست می‌کوبند. امّا کاش از اصلِ قضیّه خبر داشتند...! بعد شروع می‌کنند به ضرب‌کردن، تقسیم‌کردن، درصدآوردن و چه می‌دانم چه چیزهای دیگر. آن ها پیشِ خودشان حساب می کنند که امروز چند نفر در دقیقه از روی پُل ردّ شده‌اند و در ده سالِ آینده چند نفر « عبورکرده خواهند بود». آن‌ها «آیندهٔ کامل» را دوست دارند، آینده رشتهٔ تخصّصیِ آن هاست. با وجودِ این باید عرض کنم که آمارشان ابدا درست نیست...

زمانی که معشوقهٔ کوچکِ من از روی پُل عبور می‌کند -او دو بار در روز از برابرِ من ردّ می شود-، قلبام بی‌اختیار از تپش باز می‌ماند و انگار تا وقتی که درکوچه نپیچیده و ناپدید نشده است، ضربانِ قلبام قطع می‌شود. من در تمامِ این مدّت هیچ یک از افرادی را که عبور می کنند، به آن‌ها گزارش نمی‌دهم. این دو دقیقه به من تعلّق دارد، تنها به من، و من اجازه نمی‌دهم این لحظهٔ گران‌بها را از من بگیرند. حتّا زمانی که محبوبِ من دوباره عصر از دکّهٔ بستنی‌فروشی برمی گردد- در این فاصله متوجّه شده ام که او در یک بستنی‌فروشی کار می کند- و در پیاده‌روِ روبه‌رو از مقابلِ دهانِ خاموشِ من- که سرگرمِ شمردن است، که باید بشمارد- ردّ می شود، قلبِ من برای بارِ دیگر از تپش باز می‌ایستد. و من زمانی دوباره شروع به شمردن می‌کنم که او دیگر ناپدید شده است. همهٔ کسانی که این خوش‌بختیِ بزرگ نصیب‌شان می‌شود که در عرضِ این دو دقیقه از برابرِ چشم‌های نابینای من عبور کنند، دیگر در ابدیّتِ آمار وارد نمی‌شوند: این‌ها مردان و زنانی هستند که در پردهٔ ابهام می‌مانند و «آیندهٔ کامل» را همراهی نمی کنند...

طبیعی است که من او را دوست می دارم، امّا او چیزی از علاقهٔ من نمی‌داند، و من هم مایل نیستم که متوجهٔ آن شود. معشوقِ من نباید حدس بزند که چگونه همهٔ محاسبات را به‌هم می‌زند. او باید در بی‌خبریِ کامل و با معصومیّتِ تمام به دکّهٔ بستنی‌فروشی‌اش برود؛ با پاهای ظریف و با گیسوانِ خرمائیِ بلندش باید انعامِ زیادی دریافت کند. من او را دوست می‌دارم. طبیعی است که من او را دوست می‌دارم.

آن ها اخیرا مرا کنترل کردند، امّا همکاری که در آن طرفِ خیابان نشسته است و باید ماشین‌ها را بشُمارد، به موقع خبرم کرد. من هم حواس‌ام را کاملا جمع کردم و با دقّتِ زیاد شمردم. حتّا یک کیلومترشُمار هم نمی‌توانست این کار را بهتر انجام دهد. سرآمارگر هم خودش آن طرفِ پُل ایستاده بود و می شُمرد؛ بعد حاصلُ

کار یک ساعت‌اش را با نتیجهٔ کارِ من در همان زمان مقایسه کرد. من فقط یکی کم‌تر شُمرده بودم، آن هم معشوقهٔ کوچک‌ام بود که از آن جا ردّ شده بود. و من هرگز در عمرم اجازه نخواهم داد که این موجودِ زیبا واردِ «آیندهٔ کامل» شود. نه، محبوبِ کوچکِ من نباید ضرب وُ تقسیم شود، نباید به درصدی پوچ تبدیل گردد. برای من دردناک بود که هنگام عبورِ او سرگرمِ شمارش باشم، بدونِ آن‌که بتوانم از پشتِ سر نگاهش کنم. و خیلی از همکارم ممنون بودم که ناگزیر بود در آن طرفِ پُل، اتومبیل‌ها را بشُمارد. مساله برای من بسیار حیاتی بود.

سرآمارگر دست روی شانه ام گذاشت، از کارم تعریف کرد و گفت که من همکاری قابلِ اعتماد و وفادارم. بعد گفت: «*در یک ساعت فقط یک اشتباه داشتید. امّا زیاد مهمّ نیست. ما در هر صورت در صدِ معینی را به عنوان اشتباهِ ناشی از خستگی به آن اضافه می کنیم. پیشنهاد خواهم کرد که شما را به قسمت شمارش درشکه ها منتقل کنند.*»

درشکه چیزِ فوق‌العاده‌ای است؛ شُمردنِ درشکه کارِ نادر و بی‌سابقه‌ای است. تعدادِ درشکه ها در روز حداکثر بیست و پنج تاست. چه چیزی بهتر از این‌که آدم در مغزش فقط هر نیم‌ساعت یک رقم بیندازد!

درشکه چیزِ معرکه ای است. بینِ ساعتِ چهار و هشت هیچ درشکه ای اجازه ندارد از روی پُل عبور کند. و من می‌توانم در این فاصله به گردش بروم، یا به دکّهٔ بستنی‌فروشی. می توانم مدّت ها به محبوب‌ام نگاه کنم، یا او را -این معشوقهٔ کوچکِ ناشُمردنی را- احتمالا در مسیرِ خانه‌اش همراهی کنم.

بازگشت به فهرست

مدّت‌هاست که دیگر با کسی دربارهٔ پول و هنر حرف نمی‌زنم. هر وقت این دو با هم برخورد می‌کنند، یک جای کار لَنگ است. هنر را یا گران می‌خرند یا ارزان!

هاینریش بُل

ابرهای پرنده

ترانه واحید/ بهروز مطلب زاده

آن شب، شاگردهای رحمان معلّم، ابرهای پرنده را در خواب دیدند، در خواب دیدند که ابرهای پرنده چشم دارند، دیدند که همهٔ آن چشم‌ها شبیهِ چشمانِ رحمان معلّم است. دیدند که کرهٔ زمین، در چشمانِ رحمان معلّم به شکلِ یک قطره اشک درآمده، در جست‌وجوی جائی است تا ببارد...

...رحمان معلّم، درگوشه و کنارِ قلبِ خود، در جست‌وجوی چیزی می‌گشت که او را به زندگی وصل کند، حتّی اگر دلیلِ کوچک و ریزی باشد به اندازهٔ ریزیِ چشمِ مار، بارقه‌ای از اُمید، چیزی خُرد وُ ریز...

و بالاخره راهِ بُرون‌رفتی پیدا کرد: "*امشب بر همه چیز نقطهٔ پایان خواهد گذاشت*".

این فکر، چون صاعقه‌ای در ذهن‌اش درخشید و حال‌اش را کمی بهتر کرد. به دست وُ پا افتاد، دستی به سر وُ رویش کشید، مقدارِ کمی پول در جیب داشت، آن را تا کوپکِ آخر شُمرد و دوباره سرِ جایشان گذاشت.

از یخچال، کالباس و پنیر بیرون آورد و برای خودش سفره‌ای چید، سپس شیشهٔ عرقِ زغال‌اخته‌ای که دوستِ دورانِ کودکی‌اش «کَرَم» از ده برایش فرستاده بود را از داخلِ کُمدِ توی بالکن بیرون آورد.

از نان‌دانی، چند تکّه نان که از چند روز پیش مانده و مانند چوب خُشک شده بودند را بیرون آورد و آن‌ها را در سفره گذاشت و برای آوردنِ قَدَح رفت.

رحمان معلّم زیاد اهلِ مشروب نبود، شاید سالی دو سه بار مشروب به لب‌اش می‌خورد. امّا امشب دل‌اش می‌خواست همه را تلافی کند، به اندازهٔ همهٔ عمرش بخورد و تهِ دل‌اش را خالی کند.

خوب، حالا، اوّلین پیک را باید به سلامتی چی می‌خورد؟

چشم‌اش به دیوارِ اتاق افتاد. بر روی کاغذدیواری‌های کهنه و رنگ‌وُرو رفته، ابرهای در حالِ پرواز دیده می‌شدند. به نظرش، ابرها یک جورِ خاصّی بودند، کُپه‌های پراکندهٔ ابر، انگاری داشتند برای پرواز آماده می‌شدند.

این کاغذدیواری‌ها را بیست‌وهفت سال پیش، او خودش انتخاب کرده و خریده بود. ابرهای آبی روی کاغذدیواری‌ها، شبیهِ همان ابرهائی بودند که او در دورانِ کودکی، در آسمانِ روستایشان دیده بود. او، این کاغذدیواری‌های آبی‌رنگ را خریده بود تا هر وقت که به آن‌ها نگاه می‌کند، بتواند بوی روستایشان را که زیرِ پای دشمنان لگدکوب شده بود، استشمام کند، و هر وقت هم که خواست از مقابلِ آفتاب کنار برود، پرواز نکنند، نروند و او را ترک نکنند.

امّا، انگار ابرها هم مانند خودِ او خسته شده بودند، برای پرواز و رفتن از این خانه، دنبالِ بهانه‌ای می‌گشتند. فقط کافی بود تا پنجره‌ها گشوده شوند...

... عادت‌اش بود. همیشه صبح‌های زود از خواب برمی‌خاست. با اوّلین اشعه‌های خورشید، اجاقِ دل‌اش را روشن می‌کرد تا بتواند در مدرسه با شعله‌های آتشی که در دل‌اش افروخته بود، قلب‌های پاک و بی‌آلایشِ کودکان را گرم سازد. بچه‌های کلاس، از دریچهٔ چشم وُ قلب وُ آرزوهای رحمان معلّم بود که به زندگی نگاه می‌کردند و بال‌وُپر گشوده به پرواز درمی‌آمدند.

رحمان معلّم، آموزگارِ کلاس‌های ابتدائی بود. در این چهل سال، دل‌های هم‌بستهٔ این نسلِ چهل ساله، همواره، با دعای خیرِ او بالیده و بزرگ شده بود. از آن‌جائی که اصولِ تربیتِ این بچه‌ها بر پایهٔ درستی بنا نهاده شده بود، بعدها نیز همین‌گونه خوب بودند.

صبح امروز هم، مثل همیشه، پیش از طلوعِ آفتاب از خواب بیدار شد، سروُصورتِ خود را شُست و چیزهائی زیرِ لب زمزمه کرد و به طرفِ مدرسه راه افتاد. بچه‌های کلاسی دوّم، به محضِ دیدن او، مانند جوجه‌پرنده‌ها، به سویش دویدند و با شوروُشوق او را دوره کردند، او نیز با کلماتی پُر مهر از آنها استقبال کرد و با انگشتانِ لاغر و استخوانی خود، دستِ نوازش بر سرشان کشید...

به محضِ به‌صدادرآمدنِ زنگ، رحمان معلّم نیز مثلِ همیشه، با گام‌های مطمئن به کلاسِ خود رفت. به هنگامِ پرسیدنِ درس ها، دستانِ کوچکِ بچه‌های کلاس، هم‌چون شاخه‌های درختِ گوجه‌سبز در هوا شِکُفته و دلِ رحمان معلّم لرزیده بود...

تا وقتی که، درِ اتاقِ کلاس به صدا در بیاید و سَبینه معلّم، مدیرِ مدرسه داخلِ کلاس شود، رودِ زندگی در بسترِ خود به آرامی جاری بود.

سَبینه معلّم، در حالی که گوشهٔ لب‌های سُرخ و ماتیک‌زده‌اش را به دندان گرفته می‌جوید و مُژهٔ چشم‌های سُرمه‌کشیده‌اش می پَرید، تلاش می‌کرد تا خود را برای گفتنِ چیزی آماده کند، امّا چون نمی‌دانست صحبت را چگونه آغاز کند و حرف را ازکجا شروع کند، مات وُ متحیّر مانده بود، تا این‌که سرانجام پس از مکثی طولانی به حرف درآمد:

- رحمان معلّم، شما امروز ۶۰ سال‌تان تمام می شود، همه می‌دانند که شما یکی از بهترین معلّم‌های مدرسهٔ ما هستید، شاید هم بهترین هستید. از طرفِ همه همکاران به شما تبریک می‌گویم.

چهرهٔ نورانی رحمان معلّم، نورانی‌تر شد. در حالی که می شرمید، گفت:

- تشکّر می کنم سَبینه خانم، باور کنید که من خودم هم این روز را فراموش کرده بودم.

سَبینه معلّم، انگار، فرصتی را که در آسمان‌ها به دنبالش می گشت، در زمین به چنگ‌اش افتاده باشد، گفت:

- رحمان معلّم! قانونِ طبیعت همین است. انسان وقتی سنّ وُ سال‌اش بالا می‌رود، حافظه‌اش هم مانندِ خودش فرسوده می‌شود. الان وقتِ استراحتِ شماست. برای همین، شعبهٔ آموزش، برای رهاشدنِ شما از همهٔ این مشکلات، نازیله معلّم را به جای شما فرستاده است. نازیله معلّم، امسال دانشگاهِ علومِ تربیتی را به پایان رسانده و یک کارمندِ جوان است. خوب شما خودتان هم همیشه این را می گفتید که، جوان‌ها بیش‌تر از ما می‌دانند و وقت‌اش رسیده که عرصه را به آنها واگذارکنیم. خواستم این واقعیّتِ مهمّ را به‌عنوان یک هدیه در روزِ تولّدتان به شما یادآوری کنم.

رنگ از چهرهٔ گندم‌گونِ رحمان معلّم پرید و صورت‌اش مثلِ گچِ دیوار سفید شد. درحالی که رگه‌هائی از سُرخی خون به گونه‌هایش دویده بود، گفت:

- نازیله معلّم به مدرسهٔ ما خوش آمده‌اند، پس اجازه بدهید تا درس را تمام کنیم، بعد هر طورکه شما صلاح دانستید، همان‌طور بشود.

نقشه‌ای که سَبینه معلّم، از خیلی وقت پیش برنامه‌ریزی و طرّاحی کرده بود، بالاخره با موفّقیت پیاده شد، او غرور و شخصیّتِ رحمان معلّم، را در مقابلِ چشمانِ بچه‌ها لگدمال کرد. او که خصوصیّاتِ رحمان معلّم را خوب می‌شناخت، می‌دانست که پس از این ماجرا، حتّی اگر خودِ وزیر هم به دنبال‌اش برود، او دیگر به هیچ وجه در این‌جا نخواهد ماند. یک آن با خودش فکر کرد: "قربانِ آدم‌های فهمیده؛ نه اعتراض می‌کنند، نه فریاد می‌زنند، و نه داد وُ هوار راه می‌اندازند، مثلِ برّه سرشان را می‌اندازند پائین و راهِشان را می‌کشند و می‌روند".

بعد، خودش را جمع‌وُجورکرد و انگارکه چهرهٔ بی‌حالت‌اش را رعد زده باشد، آخرین دستوراتِ خود را صادرکرد:

- بچه ها، از امروز نازیله معلّم، به شما درس خواهد داد. او زبانِ انگلیسی را خیلی بهتر از معلّمِ دوست‌داشتنیِ شما رحمان معلّم می داند. اطلاعات‌اش در موردِ کامپیوتر هم لنگه ندارد. امیدوارم که بتوانید با او زبانِ مشترک پیدا کنید.

سَبینه، این‌ها را گفت، و همان‌گونه که آمده بود، راهش را کشید وُ رفت.

صدای هِق‌هِقِ گریهٔ «زُمُرّد»، سکوتی که بر کلاس حاکم شده بود را شکست.

در چشمانِ بچه‌ها، اضطراب و نگرانی درهم آمیخته بود. همهٔ بچه‌های کلاس به همراه زُمُرّد گریه می‌کردند. «نیهاد»، که شلوغ‌ترین شاگردِ کلاس بود، گریه‌کنان به طرفِ رحمان معلّم دوید و او را بغل کرد. همهٔ بچه‌ها به سوی معلّم‌شان دویده، او را دوره کردند. های‌های گریهٔ بچه‌ها، تپش‌های قلبِ کودکانه‌شان، و چشمانِ پُر از ترس آن‌ها...

قلبِ مهربانِ رحمان معلّم، هیچ‌گاه تا به این حدّ به درد نیامده بود. او هیچ وقت این‌گونه درمانده نشده بود، و تا کنون هیچ‌کس نتوانسته بود با سِلاحِ سنگین و کارائی مانندِ آن‌چه سَبینه به کار برد، به سوی او شلّیک کند...

نگاه‌اش را از دیوار برگرفت و در پیاله‌اش عرق ریخت. اگرچه به زبان نیاورد، امّا اوّلین پیک را به سلامتیِ دیوارها نوشید.

انسان‌ها، یک عمر در میانِ چهاردیواری زندگی می‌کنند. هم روزهای بد و هم روزهای خوبِ آدم‌ها، در میان چهاردیواری می‌گذرد. حتی اگر گاهی آرزوهایشان نیز از میان چهاردیواری عبور کند، دیر یا زود، دوباره بازمی‌گردد و در آغوشِ این چهاردیواری جای می‌گیرد. انسان‌ها در میانِ چهاردیواری به دنیا می‌آیند و در میانِ چهاردیواری هم می‌میرند.

او از وقتی که خودش را شناخته بود، دیوارها را دوست نداشت. او بارها خواسته بود تا این دیوارها را بخراشد و درب وُ داغان‌شان کند. بسیار تلاش کرده بود، امّا علی‌رغمِ یک عُمر تکاپو، نتوانسته بود. درست است، او تا به حال اگر از کسی بدش می‌آمد، از کسی نفرت داشت، و کسانی حالِ او را به‌هم می‌زدند و موجبِ رنجش‌اش می‌شدند، آن‌ها را نزدِ خود راه نداده بود، به همه چیز راضی نشده بود، به حماقت تن نداده بود، و مانندِ دیگران نشده بود.

هم‌چون یک اسبِ سرکش زیستن، و تلاش برای تبدیل‌نشدن به یک یابویِ دست‌آموز، سخت وُ دشوار بود...

بی‌آن‌که تردیدی به خود راه دهد، پیکِ دوّم را بلند کرد، و با گفتنِ:

- وقتی که آدم‌ها از دروغ خوش‌شان می‌آید، من هم این باده را می‌خورم به سلامتی دروغ!،

آن را سرکشید.

عرقِ زغال‌اخته، تا تهِ گلویش را سوزاند و پائین رفت. اشک به چشمان‌اش نشست. بینی‌اش سُرخ شده بود. تکّه‌ای کالباس برداشت و آن را گاز زد، زیرِ لب گفت "کالباسِ شاهانه. شاهانه... اسمِ خوبی است".

و لبخند بر لبان‌اش نقش بست...

سرش را که بلند کرد، چشم‌اش به ساعت افتاد. وقتِ خوردنِ داروهایش بود. هفتهٔ گذشته، دکتر جابر پس از معاینهٔ او گفته بود:

- وضعِ قلبات خوب نیست، قلبات ضعیف است، باید معالجه بشی، والّا عاقبتِ خوشی نخواهد داشت.

ناگهان، خوشحال شد. از این به بعد، دیگر نه دکتر خواهد رفت، نه دارو خواهد خرید، و نه چشم به راهِ مرگ خواهد بود. شاد شد. مانندِ بچه‌ها قهقهه زد و با صدای بلند خندید.

پیکِ سوّم را می‌خواست به افتخارِ شریکِ همه زندگی اش، که هفت سال پیش از این با بیماریِ سرطان درگذشته بود، بنوشد. زنی که دوست‌اش داشته و با او ازدواج کرده بود، او به مفهومِ واقعی یک زن بود، حسّاس، رُمانتیک، با رویاهائی بی‌پایان...

در دورهٔ نامزدی‌شان، عشق‌اش را «الههٔ من!» می‌نامید. و او هم با شنیدنِ آن، چون برف‌های تابستان ذوب می‌شد.

یک هفته بعد از ازدواج‌شان بود که، الهه متوجّه شد چه زندگی پُر اِدباری در انتظارِ اوست. با این وجود، همهٔ این فکر و خیال، وپریشانیِ اندیشه نتوانست این زنِ دوست‌داشتنی را از پای درآورد. او نیز به‌سانِ بسیاری دیگر از زنانِ محصور در میانِ چهاردیواری، به فرشته‌ای دیگر تبدیل شد، در میانِ نداری‌ها، کمبودها، و سرزنش‌ها زیست، و سرانجام بیماریِ سرطان به دادش رسید. با وجودِ همهٔ سختی‌ها و مشقّت‌های زندگی، او هرگز نخواست به زندگی پُشت کند و از همسرش جدا شود. در یکی از شب‌ها، بی‌آن‌که از کسی خدا حافظی کرده باشد، بی سروُصدا رفت. حتّی با مرگ‌اش نیز نخواست همسرش را برنجاند.

از آن زمان، هفت سال می‌گذشت...

دل‌اش آشوب شد. مانندِ شاگردش زُمُرّد، با صدای بلندی شروع کرد به گریستن...

...وقتی که می‌خواست از کلاس بیرون برود، بچه‌ها با چشمانی اشک‌بار به دست وُ پایش آویخته و مانعِ رفتن‌اش می‌شدند. او تا به مقابلِ اتاقِ آموزگارها برسد، تلاش کرد تا به هر شکلی که شده، بچه‌ها را آرام کند. در اتاقِ معلّم ها، انگار عزاداری برقرار بود. همه، با احساسی از گناه سکوت کرده بودند. و بالاخره هم، غضنفر معلّم خودش را جمع وُجورکرد و به جای همهٔ معلّم ها صحبت کرد:

- رحمان معلّم، شما، هم از نظرِ شاگردان‌ات و هم از دیدِ ما یک افسانه‌اید. درست است، آموزگاری سال و زمان ندارد، این یگانه حرفه‌ای است که هرچه زمان بگذرد، بر ارزشِ آن افزوده می‌شود، امّا خوب، کاری از دستِ ما برنمی‌آید، قانون، قانون است. در این مدرسه، معلّم‌های زیادی هستند که حول وُ حوشِ هشتاد سال‌شان است. قانون که نباید یک بام وُ دو هوا باشد، شما تازه همین امروز شصت سال‌تان تمام می‌شود. چه شده؟ چه خبر است؟

رحمان معلّم، لبخند زد، و با شوخ‌طبعیِ کنایه‌آمیزی گفت:

- غضنفر معلّم! در برابرِ قانون، گردنِ ما از مو هم باریک‌تر است. من رفتم که افسانه بشوم، شما هم مواظبِ خودتان باشد که پیر نشوید!

معلّم ها، همه از جا برخاستند و رحمان معلّم را تا درِ مدرسه بدرقه کردند. رحمان معلّم، به محضِ این‌که پایش را از درِ مدرسه بیرون گذاشت، انگار چیزی در درون‌اش ازهم‌گُسیخت، و بعد احساس کرد از دل‌اش سنگی آویخته است. یک بار، ابلهی گفته بود "معلّم‌ها رفته‌اند سنگ‌پَرانی"، و او فکر کرد باید همان روز مدرسه را ترک می‌کرد...

...عرقِ ذغال‌اخته چنان گلویش ر سوزاند و پائین رفت که انگار خاری در دل‌اش خَلید. یک دفعه متوجّه شد که کالباس و پنیر تمام شده است. نگاه‌اش را به شیشهٔ عرق دوخت. دیگر دل‌اش نمی خواست بخورد، امّا دل‌اش هم نمی‌آمد تا در مقابلِ شیشهٔ عرق خودش را بشکند.

می‌خواست استکانِ چهارم را به سلامتیِ عنکبوتی که در گوشهٔ اتاق، تار تنیده بود و برای خودش لالائی می‌خواند، بنوشد. در این خانه، تا آن‌جا که به چشم می‌خورد، فقط دو موجودِ زنده به سر می بُردند؛ یکی خودِ او، و دیگری آن عنکبوت.

البته او خیلی وقت بود که آن تار را دیده بود، امّا دل‌اش نخواسته بود خانهٔ عنکبوتی که داوطلبانه به زندگی با او رضایت داده بود را خراب کند. نمی‌توانست هم آن را خراب کند، زیرا دست‌اش به این کار نمی‌رفت، عنکبوت هرازگاهی، پشه و یا حشره‌ای که از لای در وُ پنجرهٔ اتاق داخل شده بودند را پیدا می‌کرد و روزگار می‌گذراند. او به این خاطر به عنکبوت احترام می‌گذاشت که او یک هنرمند بود. "هیچ موجودِ زندهٔ دیگری به اندازهٔ عنکبوت، کارِ خودش را این‌گونه کامل انجام نمی‌دهد، هرچه که به دامِ چنین بافندهٔ ظریفی می‌افتد، حلال‌اش باشد، نوشِ جان‌اش".

این را گفت و پیکِ چهارم را یک نفس سرکشید. انگار از دهان‌اش آتش بیرون زد. به آشپزخانه رفت و آن‌قدر آب نوشید تا سوزشِ گلویش از بین رفت. به خودش نهیب زد و گفت:

"سعی کن تا آخر متانتِ خودت را حفظ کنی، دیگه چیزی نمانده، یک کمی دیگه مانده، خیلی کم".

بوی ملایمِ عرقِ ذغال‌اخته در اتاق پخش شده بود. ابرهای روی دیوار پراکنده شده، و آمادهٔ پرواز می‌شدند. عنکبوت در میانِ تارهای خود تاب می‌خورد و گاهی هم سوت می‌زد.

یک باره، بویِ عطرِ همسرِ دوست‌داشتنی‌اش به مشام‌اش خورد... تِلوتِلوخوران رفت و پنجره را باز کرد، و سپس با اشارهٔ دست، به ابرهای روی دیوار نهیب زد:

- همه‌تون آزادید، بروید، بذارید بروید از این خرابه، بروید هرجا که دل‌تان می‌خواد، فقط بروید و خودتان را نجات بدهید...

دیوارها داشتند ذوب می‌شدند، ابرها به سمتِ پنجره سرازیر شده بودند، سایهٔ هیکلِ خمیدهٔ رحمان معلّم، در قابِ پنجره می‌لرزید و در انتظارِ رهائی و آزادشدنِ آخرین تکّه‌های ابر بود...

دربارهٔ نویسنده:

خانم «ترانه واحید» متولد سال ۱۹۷۱ میلادی در روستای میشنی منطقه لاچین درجمهوری آذربایجان است. او در رشتهٔ روزنامه‌نگاری از دانشگاه دولتی باکو، فارغ‌التحصیل شده، و همزمان با کار در رادیووتلویزیونِ دولتی

آذربایجان، با تعدادی از روزنامه های معتبرِ آن کشور و هم‌چنین با چ ند کا نال راد یو و تلویز یون غیردول تی آذربایجان همکاری کرده است.

ترانه واحید، عضوِ «اتحادیه نویسندگان آذربایجان» است، او درحال حاضر معاون سردبیر نشریه «اولدوز»، ارگان ادبی اتّحادیهٔ نویسندگانِ آذربایجان نیز هست.

تاکنون براساس تعدادی از داستان‌ها و نو شته‌های خانم ترا نه واح ید، از جم له برا ساس نو شته‌هائی ما ند: «سرنوشت»، «خیمه حکمت- عمرخیام»، «حق نان» و «شیروانشاه‌هان»، فیلم‌های مستندی تهیه شده ا ست.

هم‌چنین از آثارِ او فیلمی تلویزیونی بنام «ق سمت»، تهی یه شده و نو شتهٔ او ت حت ع نوان «ز بانِ پر نده» در تئاتر« YUĞ» به نمایش درآمده است.

از ترانه واحید نوشته‌های زیادی به صورت کتاب و مجموعه داستان چاپ شده که برای نمونه می‌توان از «بالاتر از بهشت»، «تقویمِ مورچه» و «نود امضا» نام برد. لازم به تاکید است که کتاب دا ستان « بالاتر از به شت» در سال ۲۰۱۶ در ترکیه منتشر شده است.

کتاب «تقویمِ مورچه» یک بار از سوی انتشاراتی قانون در باکو و بارِ دیگر در سال ۲۰۲۱ از طرف بنیادِ ادبیّاتِ ترک در استانبول منتشر شده است

ترانه واحید جایزه چهارمین مسابقه بین‌الملل دا ستان نوی سی «مح مود کا شغرلی»، و ن یز جایزه م سابقه بین‌المللی روزنامه‌نگاری «توپِ طلا» که درسال ۲۰۱۹ درجمهوری باشقیر ستان برگزار شد، را دریا فت کرده است.

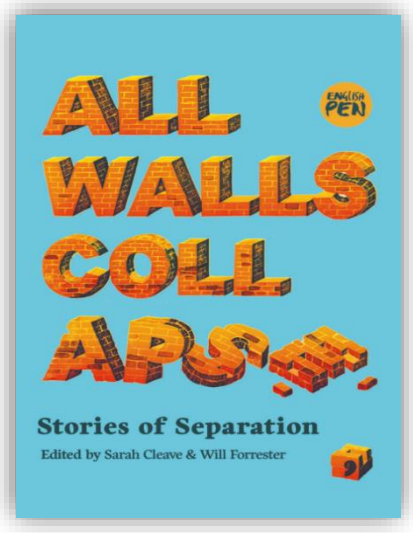
او عضو اتّحادیهٔ روزنامه‌نگارانِ آذربایجان، اتّحادیهٔ نویسندگانِ آذربایجان، اتّحادیهٔ چهره‌های ت ئاترِ آذربای جان، و عضوِ افتخاری بنیادِ ادبیّاتِ ترکی است.

ارژنگ: از «ترانه واحید» پیش‌تر در ارژنگ شمارهٔ ۲۲ بهمن و اسفند ۱۴۰۰ داستانِ کوتاه «*من دا نئ ع بارم*» و نوشته‌ای در قالبِ گفت‌وگوی مجازی با عنوان «*ترانه واحید در گفت‌وگو با خودش*» ت قدیم خواند گان شده است

بازگشت به فهرست

شکاف

مایا ابوالحیات/ برگردان: داود جلیلی



اشاره: این داستانی است منتخب از مجموعه داستانی "همهٔ دیوارها فرو می‌ریزند: داستان‌های جدایی". مایا ابوالحیات، داستان‌نویسِ فلسطینی متولّدِ بریتانیا است و در اورشلیم زندگی، امّا در رام‌الله کار می کند. او دو کتاب شعر و سه رمان منتشر کرده است، از جمله رمانِ درجه‌یک معروفِ او" نوعِ خونِ او"(دار الادب ۲۰۱۳). او مدیر"کارگاهِ نویسندگیِ فلسطین" است، موسّسه‌ای که از طریق طرح‌های نویسندگی خلّاق و داستان‌سرایی، خواندن را در جوامع فلسطینی تشویق می کند.

اولین چیزی که باید در باره نبیل -که آرزو می‌کنیم بتوانیم او را توصیف کنیم- گفت، ا ین ا ست که او مردِ خوش‌بینی است. یک خصوصیّتِ کاملا برجسته ای که از روستای ال والاجا، که ساکنان آن با توانایی یافتنِ راه حل برای هر مشکلی متمایز می شوند، ناپدید شده است. اگر به آن ها بگویید که سال آینده برای آوردن آب به درختان میوه چقدر مایلید کار کنید، ده سیخونک به برنامهٔ شما خواهند زد. اگر بگویید شما راهی برای بردن امن کودکان به مدرسه در زمستان یافته اید، زمستان را به میدانِ جنگ تبدیل خواهندکرد. نبیل ا ین طوری نیست- مردی که، با سماجتِ مطلق می‌تواند هر مشکلی را دور بزند، او حتی نمی‌تواند به‌یاد بیاورد که آ خرین بار کِی از کلمهٔ "مشکل" استفاده کرده است. چاره‌سازی‌های او ممکن است لغزش داشته باشند، مم کن ا ست برای انجام دادن تا ابد طول بکشند، امّا همیشه در پایان تحقّق می یابند.

شاید بگویید این خصوصیّتی است که نسل‌ها ادامه داشته است.

پدربزرگِ او "سالم" تلاش کرد تا از مرگِ حتمی در **دورانِ نکبَه**، زمانی که او و دیگر رو ستائیان خود را در مسجد در تله یافتند فرارکند. همه مردها غیر از او کشته شدند، چون او سوراخی را در د یوار ا ز بار م سجد پیداکرد و تا تمام شدنِ ماجرا در میان قالیچه‌های کهنه در آن جا پنهان شد. بعد او دوید و تا زمانی که پس از ۶۰ مایل دویدن به تپّه‌های امان رسید، توقّف نکرد.

قلم‌موی پدر او در **انتفاضهٔ دوّم** او را از مرگِ حتمی نجات داد. تلفنِ او زنگ خورد و زندگیِ او را (یا همان طور که او هر روز قسم می‌خورد)، درست قبل از آن که گلوله در دیوارِ خانه‌ای که او در رام‌الله نقاشی می کرد فرو

رود، نجات داد. اگرچه تلفن‌کننده تا همین امروز ناشناس مانده است، امّا او تقریبا می‌تواند قسم یاد کند که این تلفن مستقیم از سوی خدا بود.

هر دو منبع، شاید ناشی از احساسِ نبیل است که فکر می کند همه چیز در پایان خوب خواهد شد.

وقتی که خبر پخش شد که **دیوار** از روستای او می گذرد و این که تنها خانهٔ او پشتِ دیوار قرار می گیرد، و زمین و خانهٔ او را از منسوبانش جدا می کند، او در این مورد مشکلی ندید، و درک نمی‌کرد که چرا زنش دائم زار می‌زند که وسیلهٔ درآمدشان خراب، ثروتشان دود، و خانواده شان نابود شده است. نبیل می تواند راهِ خروجی پیدا کند: او به این امر اطمینان داشت.

به محضِ این‌که در سال ۲۰۰۲ کندن آغاز شد، نبیل واردِ عمل شد. او تمامِ گزارش ها، بررسی ها و برآوردها را خواند، نقشه ها و طرح ها را مطالعه کرد، و اسامی تمامِ محلّه ها، روستاها و شهرک‌هایی را که دیوار می توانست- در تمام ۷۳۰ کیلومتر طولِ خود- آن ها را به دو نیم کند، به خاطر سپرد. او حتّی طولِ خطِ سبز، که ساحلِ غربی را از خاکِ اسرائیل جدا می کند قدم زد، و کارگرانِ ساختمانی را که بلوک‌های بزرگ سیمانی را تخلیه می‌کردند و به آرامی افق را می بستند، مشاهده کرد.

او هر روز به خانه برمی‌گشت و اطلاعاتی را که جمع آوری کرده بود در دفترچهٔ خود، در جعبهٔ سیاهِ خود ثبت می کرد:

در سمتِ فلسطینی، دیوار متشکل از شش مارپیچ سیمِ خاردار است، که با یک خندقِ ژرف دنبال می شود، بعد یک جادهٔ خاکی برای عبورِ گشتی ها، بعد یک حصارِ الکترونیکی به ارتفاع سه متر.

دیوار در سمتِ اسرائیل، متشکل از یک جادهٔ سنگ فرش با باریکه‌های شنی در هر دو سمتِ جاده، سیمِ خاردار، و هشداردهنده‌های الکترونیکی است. در نقاطِ معینی، مانع بیش از ۶۰ متر است. تنها در مناطقِ پُرجمعیّت دیوارِ واقعی بنا می شود. ارتفاعِ این دیوار ۸ متر است.

برای حمایت از خوش بینی خود در کارها، او با آمار به همسرش نشان داده بود که ۱۶۶ خانه برای ساختن دیوار خراب شده است، ۴۹.۲۹۱ مترمربع زمین، که بیشترِ آن برای کشاورزی مورد استفاده قرار می‌گرفت، ضبط شده است. او پافشاری می کرد آن ها خیلی خوش‌شانس بودند که تنها خانهٔ آن ها از روستا جدا شده و خراب نشده است، که زمینِ آن‌ها تنها با دیوار بریده شده و ضبط نشده است. در تمامِ مدت به خودش اطمینان می داد که می تواند شکافی برای عبور از آن پیدا کند. چون هرجا دیواری وجود دارد، شکافی هم باید وجود داشته باشد.

نبیل ده سالِ تمام برای شکارِ شکاف، و تا جایی که ممکن بود آزمودنِ نظریه پس از نظریه، هر روز صبح خانه اش را ترک می کرد و عصر به خانه باز می گشت. امّا، اجتناب ناپذیر به نظر می رسید که آب و هوا، حیوانات، مردم و حتّی خودِ زمینِ درحال گسترش وکاهش می تواند شکافی در دیوار محکم ایجاد کند. نبیل ساعت های طولانی را صرفِ خیال‌بافی لحظه ای می کرد که بتواند داخلِ شکاف بلغزد، مطمئن شده بود که هیچ کسی نگهبانِ آن نیست یا از دورِ آن را نمی پاید، اگرچه این هم امکان پذیر بود، امّا او استدلال می کرد که دریچه های بازی وجود دارند که سربازان برای تضمینِ کنترل شان بر هر شکافِ احتمالی یا برای آزمایش اسلحه‌هایشان ایجاد کرده اند.

هنوز او باید تمام گزینه ها را به صورت کامل مطالعه کند، نباید هیچ یک از آن ها از نگاهِ او دور بماند. او حتّی سگِ کوچکی را پذیرفته بود که او را در جاده برجسته کند، امّا تصمیم داشت هیچ رابطهٔ احساسی با آن برقرار نکند، و حتّی اسمی روی او نگذارد، برای این که به او وابسته نشود. او می توانست مو قع پ یدا کردن شکاف، سگ را پیش از خود به داخلِ شکاف بفرستد، و منتظر بماند و ببیند که چه اتفاقی می اف تد. ا ما پس از یک سال عقب جلو رفتن همراه سگ (بچه هایش بدون اطلاعِ او نامِ بیسکویت را به سگ داده بودند)، آن چنان به او علاقمند شد که دیگر نمی توانست به جدایی از آن فکر کند. او حتّی لانه‌ای را هم در مقابل خا نه‌اش برای سگ ساخت و به سگ هم‌چون نزدیک‌ترین دوستِ خود فکر می کرد، چهار فرزندِ او و حتّی ز نش هم چ نین فکر می‌کردند، زنش در اولین دیدار عقل از سرش پریده بود و گفته بود که ستمِ زندگی او را به جای خانواده و زمین فرستاده است، یک سگ و یک شوهرِ مرد که تمامِ وقتِ خود را صرفِ جست‌وجوی یک شکاف می کنند.

یک روز به فکرش رسید که شکاف ممکن است به جای بالا در کف دیوار باشد، همان‌طور که در تمامِ این مدّت تصوّر کرده بود، و احساس کرد که پاسخ نزدیک است. او منطقه ای را در خارج از شهر تولکارم تقریبا خالی از سکنه یافت و در ده روزی که برای مشاهدهٔ جاده صرف کرد، هیچ گشتی ندید. او سه ماه را با ا یدهٔ ساختنِ نردبانِ سبکی که باید در یک مسیرِ طولانی حمل می‌شد گذراند و با سرهم‌کردن نردبانی از قوطی های زی تون که از زمان ساخته شدن دیوار خالی مانده بودند به کارِ خود پایان داد، چون درخ تان اک نون دور از د سترس بودند. نردبانِ او، که غیرقابل تشخیص و به راحتی قابلِ جداکردن از هم بود، آماده بود. او منت ظرِ روزِ مو عود بود، زمانی که بتواند نردبان را در کیسهٔ بزرگی که به این منظور از فروشگاهی در جنین خریده بود، حمل کند.

او موقع قدم زدن سعی می کرد توجه کسی را جلب نکند، و عجیب بود که هیچ کس هم به ج هت او توجهی نمی کرد. بعد متوجه شد که مردان و زنان و حتی بچه مدرسه‌ای‌های بسیاری کیسه هایی ما ند کی سه او را حمل می کنند، و به نظر او می آمد که آن ها هم چیزی را مخفی می کنند. اما هیچ‌کس به دیگری نگاه ن می کرد یا نمی پرسید کجا می روند. او به نقطه ای که علامت گذاشته بود رسید، یک ر بع ساعت در حالتی که انگار منتظرِ کسی است نگاه کرد، بعد برداشتنِ قطعه به قطعه نردبان را آغاز کرد و آن را برپا کرد. به سبک لِگو، در برابرِ دیوار. با مدرّج کردن آن، دریافت که ده سانتیمتر کوتاه‌تر از رسیدن به بالای سیمِ خاردار است. ه نوز چند لحظه ای بالای نردبان نبود که گشتِ نیروهای ویژهٔ اسرائیل پیدا شد و بلافاصله او را دستگیر کرد.

نبیل سرانجام پس از سه سال آزاد شد. **شکاف** در تمامِ مدّتِ بازداشت او در مغزش جاخوش کرده بود، و برای اولین بار در زندگی‌اش احساس می کرد هیچ راهِ خروجی از مخمصه‌ای که درآن گیر افتاده بود، وجود ندارد. به نظر می‌رسید چیزها را برای اولین بار همان طور که واقعا بودند می دید، انگار یک جفت چشمِ جدید به او داده شده بود: او خانهٔ خود را دید که در محاصرهٔ دیوارهای بلندِ سیمانی تنها ایستاده بود، و خود را بی‌کار یا ز مین یا خانواده دید. همه چیز برای او طلوع کرد: کودکانِ او همان لباس‌هایی را پوشیده بودند که سال‌ها پیش برای آن‌ها خریده بود. کفش‌های سیاهِ زنش خاکستری شده بود. سال‌ها از ز مانی که خانواده‌اش را برای خوردنِ فلافل بیرون برده بود، می گذشت.

زنِ او هر چیزی را که داشتند فروخته بود و در روستای همسایه که برای یکی از مرا کزِ ز نان تُر شی و پن یر درست می کرد کار پیداکرده بود ، و می توانست گوسفندِ خود را شیر بد هد و نیاز های اسا سی خود شان را تامین کند، امّا ادامهٔ زندگی در خا نهٔ م نزوی او را کُ شت. او فکر کرد ز نش آ ماده بود تا او را ترک ک ند و بچه‌هایشان را برای زندگی در یکی از روستاهای مجاور ببرد. و این که او هم، مجبور به ترک خانه بود.

وقتی که نبیل سرانجام از زندان خارج شد، تصمیم گرفت شکاف را برای همیشه از مغزِ خود خارج سازد و هر فکری از وجودِ آن را رها کند. او درهم شکسته واردِ خانه اش شد، کاملا مردی دیگر. مو قعِ شب، وق تی که کودکان برای خواب پهلو به پهلو روی تشک‌هایشان رفتند، زنِ او به آرامی نزدیکِ او شد. او فکر کرد همین است. او درشُرُف ترکِ من برای همیشه است.

زنِ او، در عوض از زیرِ کمربندِ خود دفترِ سیاهی را بیرون آورد:

"من همه جا را در این سمت جست‌وجو کردم. اکنون مطمئن‌ام: شکاف باید در سمتِ دیگر باشد. من شنیدم که اُمّ محمد به همسایه خود می گفت که پسرِ او برای یافتنِ دریچه ای در سمتِ جنوب تلاش کرد، و این که ده ها نفر بدونِ آن که دستگیر شوند، رفته اند و آمده اند."

زندگی از چشمانِ نبیل- و از دستان و گونه ها و شکمِ او- رخت بربسته بود. امّا کلماتِ زنش دریک لحظه آن را زنده کرد. از جای خود برخاست و تنها برای کشفِ آن‌که او جهتِ نادرستی را جست‌وجو می کرده است روی صفحه‌های دفترِ سیاه افتاد، که با اسامی و علامت ها و نقشه‌ها پُرشده بود. او گلوی زنش را بوسید، با حسّ بیداری دوباره در اوجِ ناکامی.

صبحِ روزِ بعد همهٔ خانواده به جست‌وجوی **شکاف** رفتند...

** **"شکاف"** اثر مایا ابوالحیات؛ ترجمه از عربی توسط یاسمین سیله. از مجموعه داستان **"همهٔ دیوار ها فرو می‌ریزند: داستان‌های جدایی"** با ویراستاری ویل فوراستر و سارا کلیو.*

https://lithub.com/the-gap/

بازگشت به فهرست

چمدانِ قرمز

میترا درویشیان

از مسابقاتِ وزنه‌برداری مصر که بازگشت، برایم هدایای زیادی آورد، امّا زیباترینِ آن‌ها لباسِ عروسِ ساده‌ای بود که واقعا انگار خیاط آنرا از روی اندازه‌ی من دوخته بود. همه‌ی کادوها را در یک چمدان کوچکِ قرمز مدلِ جدید گذاشته بود.

بعد از رفتن بی‌بازگشت او، تمامی کادوهایش را از من گرفتند، ولی کسی از چمدانِ قرمز خبر نداشت و من‌هم آن را در هر مسافرتی که می‌رفتم، با خود می‌بردم. جالب این‌که یک جیبِ مخفی داشت که اگر کسی از آن خبر نداشت، ممکن نبود پیدایش کند، پس بهترین جا برای مخفی‌کردنِ نامه‌ها و عکس‌هایش بود.

سال‌ها پس از او، ناچار ازدواج کردم، ولی چمدانِ من هنوز همان بود و انگار شده بود تکیه‌گاهِ خیالیِ من!

روزی همسرم تصمیم به مسافرت خارج از کشور گرفت و من باید وسایلش را جمع می‌کردم. خودش رفت و چمدانِ قرمز را آورد و گفت: «همین برایم کافی است!»

من ابتدا تعجّب کردم و دلم به درد آمد. هر بهانه‌ای آوردم قبول نکرد و می‌گفت: «این خیلی راحته و اندازه‌ش مناسبه.»

من‌هم فکر کردم اگر زیادی اصرار کنم، ممکن است شکّ کند، به‌ویژه که از ماجرای پیش‌از ازدواج من خبر داشت و نسبت به آن بسیار حسّاس بود.

او به مسافرت رفت، و من چنان بودم که گویی تکّه‌ای از تنم را جدا کرده‌اند. تمامِ مدّت ناآرام و بی‌قرار بودم.

سه‌ماه بعد که از سفر بازگشت، وقتی در فرودگاه او را دیدم خوشحال شدم، ولی بُغضی گلویم را فشرد: چرا چمدانِ عزیزم همراهش نبود؟ یعنی این آخرین یادگارِ او هم رفت؟

نزدیک که رسید، بعد از احوال‌پرسی با خنده پرسیدم: «پس چمدانت کو؟»

گفت: «دوستی از آن خوشش آمد، من هم دلم نیامد نه بگویم.»

انگار آبِ سردی بر تمامیِ تنم ریختند. اشک همین‌طور می‌آمد و همسرم تعجّب کرده بود که این‌همه اشکِ شوق برای چیست؟

سال‌ها یک زندگیِ بی‌روح و کسالت‌آور را با سختی و لجبازی و بی‌تفاوتی‌ها گذراندیم، تا جدایی و سفر بی‌بازگشتی که او هم رفت.

از آن زمان دوستانِ زیادی به دیدن‌مان آمدند، کسانی‌که شاید سالیانِ سال از آنها بی‌خبر بودیم، ولی پیدایشان شد. از جمله همان دوستی که از چمدانِ من خوشش آمده بود.

روزی دل به دریا زدم و از او پرسیدم: «در سفرِ خارج، چمدانِ قرمزی همراهش بود که گویا شما از آن خوشت آمد و آن‌را به یادگار از او گرفتی.»

ابروهای خود را بالا انداخت و گفت: «چمدان؟ اصلا یادم نمی‌آید. بعد از این همه سال! من نمی‌دانم دیروز چه خوردم، چه رسد به سالیانِ سال قبل؛ نه اصلا یادم نیست.»

همین‌طور نگاهش می‌کردم و می‌دانستم دروغ می‌گوید. مانند همه‌ی حرف‌های دیگرِ زندگی. تنها سکوت کردم و شیون در درون، چرا که آرزو داشتم شاید بعد از این‌همه سال، دوباره چمدانِ خسته از جدایی‌ها را ببینم.

آن چمدان اگر می‌توانست حرف بزند، خاطراتِ بسیار در سینه داشت. ایکاش پا داشت و خودش به سویم می‌آمد، حتّا اگر تکّه پاره شده بود. می‌دانم که می‌آمد، زیرا دوستت دارم‌های فراوان در قلبِ خود پنهان کرده بود.

جایی که آدم‌های نادرست و فاسد با هم متّحدند و قدرتِ قابلِ ملاحظه‌ای را تشکیل می‌دهند، آدم‌های شرافت‌مند هم باید همین کار را بکنند.

لئون تولستوی

بازگشت به فهرست

رویاهای دورانِ کودکی

نسرین میر

تابستان‌ها همیشه می‌رفتیم دِه، رفتن‌مان با شور وُ شوقِ زیادی همراه بود، امّا همیشه هنگامِ بازگشت، حسّ ِغریبی داشتم. بازگشت به شلوغیِ شهر و افتادن در ترافیک، تمامِ حسّ‌های پنج‌گانه‌ام را کِرخت می‌کرد.

نیرویی بسیار قوی پاهایم را چون سنگِ آسیاب سنگین می‌کرد. بی‌تاب می‌شدم، بی‌تابیِ مرا، پدر تاب نمی‌آورد، حسابی کلافه می‌شد، و شاید برای همین، هر تابستان تاریخِ رفتن به ده را به تأخیر می‌انداخت.

وقتی واردِ دِه می‌شدیم، من همه چشم می‌شدم، در آن‌جا، دو حسّ ِمن از دیگر حسّ‌ها بیدارتر بود. حسّ ِبینائی و حسّ ِشنوایی‌ام بقیّهٔ حسّ ها را تحت‌الشعاع قرار می‌داد.

معماری خانه‌های کاه‌گِلی و گچ‌اندودِ روستا بسیار ساده بود. با مردمانی مهربان وصمیمی که با طبیعت هم‌نوا و اُخت بودند. مردمانی که انتخابِ لباس‌های هم‌رنگ و هم‌آهنگ با طبیعتِ آن‌ها، جزءِ جدانشدنیِ از طبعِ طبیعت‌شان شده بود.

هر بامداد، درگرگ وُ میشِ هوای صبح‌گاهی، پیش از آن‌که آفتاب طلوع کند و روز متولّد شود، زن‌های روستا، بیدارند وُ در تکاپو.

من، هر صبح، با بوی نمِ خاکِ حیاطِ خانه، که تن به زبریِ جارو داده است، بیدار می‌شوم. اوّل از همه، عمّه خانم را می‌بینم که یک پاچینِ زمینه سبز و بلوزی گُل‌گُلی پوشیده، درحالی‌که آستین‌ها را بالا زده، کنارِ تنور چُمباتمه زده و نان به تنور می‌چسباند.

هوای آغشته به عطرِ نانِ تازه را به سینه می‌کشم و مزّهٔ نانِ تازه‌ای که کره ای نیز بر آن مالیده باشند، دهان‌ام را آب می‌اندازد... لُقمه‌ای نانِ گرم تازه از تنور درآمده... عطرِ نان و کره با هم... هوم.

خاطرهٔ طعم و مزّه‌ای که از سالِ پیش در زیرِ زبانِ ذهن‌ام جاگیر شده است، خود را از دیوارِ حافظه‌ام بالا می‌کشد.

این‌جا همه‌چیزِ زندگی متفاوت است. حتّی گوجه‌فرنگی‌های جالیز را هم که در دهان می‌گذاری، آتشِ خورشید را در دل دارند.

از جا بلند می‌شوم، به حیاط می‌روم و قبل از این‌که آبی به صورت بزنم، درِ مُرغ‌دانی را باز می‌کنم.

مُرغ‌ها و خروس‌ها با هیاهو و فریادکنان از لانه پا به فرار می‌گذارند.

این‌ها را که می‌بینم، احساسی خوش‌بختی می‌کنم. وقتی شاهدِ این هستی که کسی در این‌جا گرسنه و تشنه نیست وکم‌کم‌اش یک تکّه نان و پنیر سهمِ همه است، حدّاقل تکّه‌ای نان و قالبی پنیر و چندتایی هم تخمِ‌مُرغ در یخدانِ هرکسی یافت می‌شود.

پدر، می‌گوید تعریفِ سوسیالیسم را باید در این‌جا جستجو کرد. آرامش... صلح... داشتن‌ها در حدّ نیاز...

این‌جا، حتّی شب‌هایش جورِ دیگری است. این‌جا وقتی شب‌ها به آسمان نگاه می‌کنی، سقفِ آسمان آن‌قدر نزدیک است که می‌توانی دستات دراز کنی و خوشه‌ای از آن‌ها را بچینی و در همان لحظه هم، چشمان‌ات را ببندی و بی‌صدائیِ صداها را بشنوی...

مثلِ رویا...

بازگشت به فهرست

سفر به سرزمینِ آسمانیِ چین(۱)

محمود مُستَجیر/ سفرنامه

ارژنگ: "سفرنامه" یکی از قالب‌های مهمّ ادبی در ادبیّاتِ نوینِ فارسی از دورانِ قاجار و مشروطه بدین‌سوست که حتّی نیما یوشیج آن‌را آزموده و کماکان جذّابیّتِ خود را حفظ نموده است. آن‌چه می‌خوانید، بخشِ نخست از گزارشِ سفرِ ۶سال پیشِ نویسنده است به کشورِ سوسیالیستی چین با عنوان "سفر به سرزمینِ آسمانیِ چین" و عنوانِ دوّمِ "اژدها بیدار شده است" که زوایایی از جامعه، زندگی، فرهنگ و روحیّاتِ مردمِ متوسط در کنار زیبایی‌های طبیعی در سرزمینِ پهناورِ چینِ امروز با جمعیّتی بالغ بر یک‌میلیارد و ۴۰۰میلیون نفر را در اختیارِ خواننده می‌گذارد.

درآمد

به باورِ من برای یک ملّت، هیچ چیز با ارزش‌تر از داشتنِ رهبرانی کاردان، خردمند، آینده‌نگر، با تدبیر و ژرف‌بین نیست. نه چاه‌های نفت، نه کان‌های الماس و زَر، نه جنگل‌های انبوه، نه اقیانوس‌های بی‌کران و نه هیچ سرمایه‌ای دیگر، هرچند گران باشد، با چنین پیشوایانی که گنج‌های شایگانِ ملّت ها هستند، برابری نمی کند. این‌گونه مردان و زنان، دارایی واقعیِ یک کشورند، مانند **گاندی** و یارانش که چون هوایی تازه، هندیان را به‌حال آوردند، به‌سانِ روشناییِ آفتاب، تیرگی‌ها را شکافتند، و به‌سانِ گردبادی همه چیز را واژگون کردند و بیش‌تر از همه، ذهن‌ها را تکان دادند و هند را از استعمارِ انگلیسی‌ها رهانیدند.

چینِ امروز را ***مائوتسه دونگ*** و هم‌رزمانش پایه‌گذاری کردند. آنان در سال ۱۹۴۹ با شکست نیروهای ***چیانگ کای شک***، رئیس‌جمهور، "حکومتِ جمهوری خلقِ چین" را بنیان نهادند و از کشوری تنگ‌دست، مردمانی گرسنه، بی‌کار و افیونی یک اَبَرنیرو ساختند و چین را به یکی از کشورهای معتبرِ گیتی در سیاست و اقتصاد تبدیل کردند. چین هم‌اینک با شتابی شگفت‌انگیز به‌پیش می‌تازد. از **مائو** به عنوانِ یکی از تاثیرگذارترین و برجسته‌ترین شخصیّت‌های سیاسی در سدهٔ بیستم نام بُرده می‌شود. پیرواناش، به او لقبِ **مسیحای چین** را داده اند.

گردشگران و بازدیدکنندگان از چینِ نو، بی‌شکّ شگفت‌زده می شوند و آن را می ستایند. بدیهی است در میانهٔ هر انقلابی، کمبودها، اشتباه‌ها و نارسایی‌هایی پیش می‌آید، مهمّ سرانجامِ آن است. در انقلابِ فرهنگی چین هم تُندروی‌هایی شده. به گفتهٔ مائو: ***" انقلاب نمی‌تواند رویدادی بی‌عیب، لطیف، آرام و مهربان باشد "***

همسرِ من چینی است، ما از پانزدهم سپتامبر تا سی‌ویکم اکتبر ۲۰۱۷ از چندین شهرِ چین دیدن کردیم و در میانِ خانواده‌های چینی به سر بردیم. همسرم دارای دوستانِ فراوان در چین است. آنان در شهرهای گوناگون پراکنده اند و بیش‌ترشان پیش‌ازاین، به آمریکا آمده، چند روزی نزدِ ما بودند. چینی‌ها به دوستی خیلی ارج می‌نهند و آن‌را پاس می‌دارند. یکی از دوستانِ همسرم درحالی‌که فرزندِ کوچک‌اش را نزدِ شوهرش گذاشته بود، در تعطیلِ پایانِ هفته، از شهری دور با هواپیما برای دیدارِ او نزدِ ما آمد و فردای آن روز بازگشت. افزون براین، خانوادهٔ همسرم از خواهر، دایی، عمّه، دخترخاله و . . . در شهرهای گوناگونِ چین پراکنده اند.

می‌گویند آشنایی با آدمی خردمند، شادی‌آور است، امّا آشنایی با ملّتی خردمند، جشن‌واره. من در این سفر با مردمانی خردمند، کوشا، نجیب، دست و دل‌باز و همواره خندان و سرافراز از پیشرفت‌های چشم‌گیرِ سرزمین‌شان، آشنا شدم. آن‌چه دراین گزارش می‌خوانید؛ دیده‌ها، خوانده‌ها و شنیده‌های من است و همهٔ این‌ها در من احساسی از شگفتی و تحسین برمی‌انگیخت. البتّه من در مسیرِ امورِ سیاسی، بگیر و به بندهای چین قرار نگرفتم، با پلیس هم سر و کاری نداشتم. باید این را پذیرفت در جهانی که ما در آن به‌سر می‌بریم، ***آرمان‌شهرِ افلاتون***، تا کنون، پدیدار نشده، و ازین پس نیز هستی نخواهد یافت، مگر به گفتهٔ ***حافظ: با آدمی دیگر و در عالمی دیگر***.

ناپلئون در بارهٔ چین گفته: ***"چین اژدهایی خُفته است، بیدارش نکنید، اگر بیدار شود، جهان را به شگفتی خواهد آورد."*** در فرهنگِ باستانی چین، Long (لانگ) یعنی اژدها، جانوری نیک‌خواه و هم هول‌ناک است. او نمایندهٔ خدای نر است که آبادانی می‌آورد و هم نشانهٔ پادشاهی است. Feng (فِنگ) هم پرنده‌ایست، نزدیک به مفهومِ سیمرغ در زبانِ پارسی، که مرغِ شهبانوست و نمایندهٔ خوش‌بختی.

نیکسون، رئیس‌جمهور آمریکا پس‌از دیدار از چین گفت: ***" نیرومندترین ملّتِ دنیا در سدهٔ بیست‌ویکم، چین خواهد بود."*** با همهٔ دشمنی که بین آمریکا و چین بود به گونه‌ای که ***فاستر دالس***، وزیر امور خارجهٔ پیشین آمریکا از دست‌دادن با ***چوئن لای*** در ***ژنو***، پرهیز کرده بود، امّا پس‌از گذشتِ بیست‌سال ازا ین رویداد، عکسی از ***نیکسون***، سیاست‌مدارِ برجستهٔ آمریکا چاپ شد که او را در ***پکن*** نشان می‌داد درحالی‌که کُتِ ***چوئن لای***، نخست وزیرِ چین را آماده در دست گرفته تا او بپوشد!

..*

ورود به پکن؛ پایتخت

در هواپیمایی که ما را به ***پکن*** یا ***خانبالغ،*** پایتختِ چین می بُرد به این می‌اندیشیدم که زندگی یک سفر است که با از زِهدانِ مادر به‌دنیا آمدن آغاز می‌شود. از آن پس ما همواره در سفریم. سفر از دورانِ نوزادی به بچگی، از بچگی به کودکی، به نوجوانی، جوانی، میان‌سالی و . . . و سرانجام سفرِ پایانی، یعنی مرگ که هیچ کس، هیچ چیز در بارهٔ آن نمی‌داند. چینی‌ها زندگی را به این‌جهانی و آن‌جهانی تقسیم نمی‌کنند. به باورِ آنان، مرگ رفتن از خانه‌ای به سرایی دیگرست. این سو خانهٔ زندگی، آن سو منزلِ مرگ یا خانهٔ زندگیِ دیگر است. آنان تنها با غریزه از مرگ می‌هراسند، نه با اندیشه، چون مرگ را پایانِ زندگی نمی‌دانند. مرگ نابودی نیست، سفری است از یک هستی به هستیِ دیگر، تنها تفاوت‌اش با سفرهای دیگر این است که هیچ کس تا کنون مقصدِ آن را ندانسته و نمی‌داند.

نخست به فرودگاه ***پکن*** وارد شدیم و پس از چند ساعت به ***شِن یانگ*** shen yang رفتیم. نه در فرودگاهِ پکن، نه در شِن یانگ هیچ‌گونه مشکلی نداشتیم.

سفرِ ما با دو رویدادِ بزرگ روبه‌رو شد: یکی جشنوارهٔ ملی سالانهٔ ***مون‌کیک*** بود. این جشن سالی یک‌ماه برپا می‌شود. مون‌کیک گونه ای شیرینیِ محبوبِ چینی‌هاست و ده‌ها گونه دارد. در اندازه‌های کوچک، میانه، بزرگ و به گونه‌ای تحسین‌برانگیز آن‌ها را در بسته‌های زیبا، لوکس، ظریف و چشم‌نواز به بازار می فرستند.

چینی‌ها در هنرِ بسته‌بندی اُستادند. فرآورده‌ها را در جعبه‌هایی چنان خوشگل به بازار عرضه می‌کنند که خریدار بیش‌از هر چیز، شیفته و فریفتهٔ طرح و شکلِ زیبای جعبه ها و نقاشی منظره‌های روی آن‌ها می شود. خانواده‌ها در این هنگام از سال، بنا بر توانایی مالی خود از این کیک‌ها می‌خرند، به دوستان و فامیل هدیه می‌دهند یا به شهرهای دیگر برای آنان پُست می‌کنند.

بیست‌وچهار درصدِ شرکت‌کنندگان در کنگرهٔ حزبِ کمونیستِ چین خانم‌ها بودند

رویدادِ دوّم، گشایشِ کنگرهٔ حزبِ کمونیستِ چین، در روز چهارشنبه هجده اکتبر ۲۰۱۷، در پکن بود. در این نوزدهمین نشست، نزدیک به ۲۲۸۷ نماینده از سراسرِ کشور به پکن آمده بودند تا سیاست‌های پنج سالِ آینده را تعیین کنند، از این شُمار، ۲۴ درصد زن بودند. این حزب نود میلیون عضو دارد، بزرگ‌ترین حزبِ جهان است و کنترلِ پُرجمعیّت‌ترین سرزمینِ دنیا و دوّمین اقتصادِ گیتی را در دست دارد.

شی جین پینگ، رئیس جمهورِ چین، در سخنرانی گشایشِ کنگره گفت: ما یک کشورِ مدرنِ سوسیالیستی می‌سازیم و هرگز درهای سرزمینِ خود را به روی جهان نخواهیم بست. گفته می‌شود پنج سالِ گذشته با درپیش‌گرفتنِ سیاستِ درهای باز و سازندگیِ سوسیالیستی، پیشرفتِ کشور به اوجِ تازه ای رسیده است.

شِن یانگ shen yang

در فرودگاهِ ***شن یانگ*** چند تن به پیشوازِ ما آمده، با گرمی، خوش‌آ مد گفت ند. پس از آن هم گی سوارِ ب نزِ مشکیِ میزبانِ خود شدیم و راهیِ خانه‌اش. هوا تاریک می‌شد و بارانی نرم، نم‌نم می‌بارید. جادّه گ شاد، تم یز و سرتاسرِ خیابان‌ها پر نور و روشن بود. اسفالت زیر بارش باران و پرتو چراغ ها، می درخشید. آمد و شد ز یادی نبود،میزبان ما هم با شکیبایی و آرامشی ستایش انگیز رانندگی می کرد. دو سوی خیا بان را سرا سر آ سمان خراش‌هایی که از بلندی، اوج آن ها را، از درون خود رو نمی دیدم، فراگرفته بود .

دو سمت همه خیابان هایی که از آن ها می گذشتیم به گونه ای فرح انگیز، درخت کاری شده بود. درختان دارای شاخ و برگ های شاداب و تری بودند و این بیشتر به سبب باران هایی بود که هر چند، یک بار می بارید. در مدت چند روزی که ما در شن یانگ بودیم دو بار، باران خوب بارید.

آپارتمانِ میزبانِ ما در طبقهٔ هشتم، مشرف به خیابانی زیبا و دارای دو اتاق خواب بود. درها، دستشویی، آشپزخانه و اتاقِ‌نشیمن همه از مصالحِ بسیار خوب و قشنگ ساخته شده بود. در شهرهای دیگر هم، به هر کاشانه ای وارد شدیم یکی بهتر از دیگری بود، حتّا در برخی از آن‌ها که میزبانِ ما از درآمدِ کافی برخوردار نبود، باز کاشانه‌اش به همین استواری و آراستگی بود. افزون بر این، محوطهٔ مجموعه‌های آپارتمانی همه سرسبز، پُردرخت، چمن و گل‌کاری و دارای تالاب‌های بزرگ و کوچک بود. هم وسیله‌های گوناگون بازی برای کودکان، زمین‌ها و استخرهای ورزشی برای جوانان، باشگاه برای بزرگ‌سالان، سینما، کتاب‌فروشی، درمانگاه و فروشگاه‌های بزرگِ موادِ خوراکی و تره‌بار داشت.

..*

در نخستین روزهای ورود به ***شِن یانگ***، من مریض شدم. به بیمارستانی که در نزدیکی خانه بود رفتیم. مرا چون بیگانه بودم، نپذیرفتند. گفتند این بیمارستان ویژهٔ چینی‌هاست. با خود گفتم اگر بیماری بیگانه، حالی وخیم و نزدیک به مرگ داشته باشد و به این بیمارستان بیاید، چه پیش خواهد آمد!؟ پس به بیمارستانی دیگر رفتیم که در مدّت کمتر از ده دقیقه خونم را گرفتند، آزمایش کردند و نتیجه را دادند، به همین زودی هم پاسخِ اکس‌ری X.Ray را. سپس ما را، با در دست داشتنِ نتیجهٔ آزمایش‌ها، برای تشخیصِ بیماری به جای دیگر فرستادند. بیمارستانِ سوم از شلوغی مانند بازارِ بورس بود که با داشتنِ چند آسانسور، بیماران برای سوارشدن، در صف‌های طولانی ایستاده، بیمارانی را نیز در طبقهٔ هم‌کف، روی تخت خوابانیده بودند.
دستشویی‌های بیمارستان‌هایی که من رفتم، فرنگی نبود و کاغذ توآلت نداشت. در آن‌جا پزشک پس از دیدنِ اکس ری و آزمایشِ خون من، نسخه‌ای داد که برای خریدِ آن به داروخانه رفتیم. میزبانِ ما اجازه نداد من پولِ دارو را بپردازم. او گفت هر چینی، در ماه برای خریدِ دارو اعتباری دارد.

بیماری من دوسه‌روز بیش‌تر نبود. پس‌از آن مرا به دیدارِ شهرِ باستانی و متروکِ **گوگونگ** بردند که سرای فرمانفرمایانِ پیشین، کارمندان و کارگرانِ آنان بود. خانه‌های درباری دارای ساختمانی ساده بود و اتاق‌های فراوان برای هر کاری داشت. حتّا یک اتاق را به من نشان دادند و گفتند این اتاقِ ویژهٔ تریاک‌کشی بوده است.

..*

چینی‌ها سه وعده غذای کامل می‌خورند. چاشت همان اندازه مفصّل است که ناهار و شام. بر سرِ میزِ ناشتایی، کته و نوعی از گوشت، (خوک، مرغ، گوسفند، گاو و جانورانِ دریایی) سبزی‌های پخته و... هست. ندیدم غذایی را به کسی تعارف کنند. هر کس هرچه را دوست دارد و هر قدر می خواهد می تواند بردارد و بخورد. کسی هم که گرسنه هست چشم به راهِ دیگران نمی ماند، می رود و سرگرمِ خوردن می شود. در سفره نمکدان نیست. حتّا شبی، شام در رستورانی بودیم، من نمک خواستم، نداشتند. پیش‌خدمت یک نوع سُسِ شور به جای نمک برایم آورد. البته در همهٔ هتل ها چنین نبود، امّا تا دلتان بخواهد فلفل‌های گوناگون از سبز، قرمز، زرد، و ادویهٔ تُند بود.

برای چاشتِ نخستین روز، میزبانِ ما افزون بر آن‌چه در خانه بود، با تلفن سفارشِ تافو داد که در زمانی کوتاه آوردند و آن خوراکی خوشمزه و موردپسندِ **چینی‌ها**ست. -تافو ده‌ها نوع است - همسرم یادآوری کرد که درین جا هرچه را با تلفن بخری، آن را رایگان به خانهٔ شما می‌آورند، انعام‌دادن در چین، حتّا در رستوران‌ها هم رسم نیست.

شب برای شام، ما را به مهمان‌سرایی بردند. در آن‌جا واردِ اتاقی شدیم که یک میزِ گِردِ چوبی بزرگ داشت و روی آن نیز، یک سطحِ دایره‌ایِ چرخان از شیشه‌ای کلفت که کوچک‌تر از میزِ اصلی بود، قرار داشت. برایم جالب بود که در اتاقی ویژه مهمانی می دادند.

در کنارِ هر میز هم چارپایه‌ای کوچک، برای گذاشتن شیشه‌های نوشیدنی و بشقاب‌های خالی بود. پیش‌خدمتِ ویژهٔ اتاق هم در تنظیمِ کارها و فرمانبری همواره هُشیار و چابک بود تا نیازِ مهمانان را بی‌درنگ برآورده کند. افزون بر ما، میزبان، چند تن از دوستان و آشنایانِ همسرم را نیز به این مهمانی خوانده بود.

بزم را با نوشیدنِ ودکا، که در گیلاس‌های خیلی کوچک می نوشند، آغاز کردند. گاه از جا بلند می شدند، پیاله ها را به هم می‌زدند و به شادیِ هم می‌نوشیدند. در همین هنگام، پیش‌غذاهایی را که بیش‌تر سبزی و گیاهی بود، آوردند و روی میزِ شیشه‌ایِ چرخان گذاشتند و دفترِ نامِ خوراکی‌ها را به مهمانان دادند و هر کس، هر آن‌چه دوست داشت، برگزید. گارسنی که خوردنی‌ها را می‌آورد، ماسکی روی چهره داشت که دهان و بینیِ او را می پوشاند. پرسیدم آن چیست؟ گفتند برای این است که نفسِ او به غذاها نخورد. گاه برخی خوراک‌ها را با اجاقی کوچک روی میز می‌گذاشتند تا همواره گرم بماند.

چینی‌ها خوش‌خوراک و سُفره‌دوست هستند. غذا را با اشتها، با لذّتِ فراوان، اندک‌اندک و با شکیبایی می‌خورند. آنان از چوبک‌هایشان با مهارتِ لک‌لکی که با منقارِ خود طعمه را برمی‌گیرد، خوردنی‌ها را بر

می‌دارند. گاه شد که از ساعتِ شش بعدازظهر شادخواری را آغاز کردیم و تا ده، یازده، حتّا تا نیم‌شب به درازا کشید. می‌خوردند، صحبت می‌کردند و با صدای بلند، از تهِ دل می‌خندیدند.

سرِ میز، هیچ‌کس غذایی را که سفارش‌داده، به تنهایی نمی‌خورد. خوراک‌های جورواجور را روی میزِ شیشه‌ایِ گردان می‌چینند. هرکس آن‌چه را دوست دارد، اگر در دسترس‌اش نباشد، آن میزِ شیشه‌ای چرخان را می‌گردانَد، غذای دل‌خواه‌اش را پیش می آورد و هر اندازه که بخواهد بر می دارد. چنین است که همه از تمامِ خوردنی‌هایی که روی میز هست، می توانند بخورند. شُمردم، بیش از ده جور غذا روی میز، کیپ تا کیپِ هم چیده بودند.

می‌گویند **چینی‌ها** هر چیز که روی زمین بجنبد، می‌خورند، جز اتوموبیل و ترن، نیز هر آن‌چه در هوا پرواز کند میل می کنند، مگر هواپیما. و همهٔ آن‌هایی که در دریا شناورند را می گیرند و به سرِ سفرهٔ خود می‌آورند، جز کشتی!

امّا آن‌چه در این بزم‌ها مهمّ است، **گفت‌وگو و خنده** است. **چینی‌ها** به کوچک‌ترین نکته‌ای از تهِ دل و با صدای بلند می‌خندند. شاید به این دلیل باشد که مهمانی‌ها را در هتل‌ها، درونِ اتاق‌های ویژهٔ دربسته برپا می‌کنند، تا با سر و صدا و خنده‌هایشان مزاحمِ دیگران نشوند. شیرین‌ترین هنگام، به ویژه برای خانم‌ها، همین گِردِهم‌آمدن، سخن‌گفتن و شادبودن است. آنان هرگز اندیشهٔ گذشتِ زمان را نمی‌کردند تا جایی که گاهی، بی‌گاه می شد. آن‌گاه از سوی کارکنان یادآوری می‌کردند که هنگامِ بستنِ رستورانِ هتل است.

شِن ژِن Shen Zhen

در ساعت سه به وقتِ محلّی از فرودگاهِ ***شِن یانگ*** که دارای معماری چشم‌گیر، بسیار پاکیزه و شکیل بود، به سوی ***شِن ژِن*** پرواز کردیم. باید در جایی هواپیمای دیگری سوار می‌شدیم. در آن‌جا گفتند این پرواز دو ساعت دیرتر انجام می شود، ولی شد سه ساعت. کوتاه سخن این‌که ما ساعتِ دوازدهِ شب به مقصد رسیدیم. دختر خانمِ جوانی با مادرش، از بستگانِ همسرم، چشم به راهِ ما بودند. سوارِ ماشین شدیم. ما را به مهمان‌سرایی باشُکوه بردند.

همسرم گفت این دخترِ جوان، مدیرِ این هتل‌است. آن‌ها، یعنی پدر، مادر و دخترشان دریک آپارتمانِ دواُتاقه زندگی می‌کنند، ولی آپارتمانی نو خریده اند که هنوز آماده نشده‌است. نامِ هتل Shenzhen Shanghai Hotel بود. اتاق بزرگ و دارای همه‌گونه وسایلِ آسایش بود. روی میز هم دسته‌گُلی زیبا، در گُلدان بود و نوشته‌ای که به ما خوش‌آمد می‌گفت. ما خسته بودیم، به بستر رفتیم و تا ساعتِ نُه بامداد خوابیدیم.

فردا که از خواب برخاستیم و پرده‌های پنجره را کنار زدیم. چشم‌اندازی زیبا و دیدنی در برابرِ ما نمایان شد. آسمان‌خراشی هم دیده می شد که انتهایش در میانِ ابرها بود. گفتند این ساختمانِ دانشِ فضاییِ چین است.

پس دوش گرفتیم و همراهِ میزبانانِ خود، که آنان نیز آن‌شب در هتل خوابیده بودند، به رستورانِ مهمان‌سرا، برای خوردنِ ناشتایی رفتیم. روزِ تعطیل بود و خیلی شلوغ.

روی میز در پلک برهم‌زدنی پُر شد از خوراکی‌های گرم، سرد، سبزی‌ها و چای سبز که مستخدمان همواره پیاله‌های سرخالی را پُر می‌کردند. در گوشه‌وکُنارِ رستوران هم میزهایی بزرگ بود که از شیرِ مرغ تا جانِ

آدمی‌زاد روی آن‌ها، خوردنی چیده بودند که استفاده از آنها به صورتِ سِلف‌سرویس self service بود و در برگیرندهٔ انواعِ خوردنی‌های چینی و غذاهای اروپایی، از گرم، سرد و نیز، همه‌گونه میوه، شیرینی، کمپوت، کورن فلکس و...

پس از صرفِ چاشت، با مادر و دخترِ میزبان‌مان به آپارتمانی که در آن به‌سر می بردند، رفتیم. من با پدرِ خانواده که مردی هنردوست، هنرشناس و کتاب‌خوان بود، آشنا شدم. کودکی هم در آن‌جا بود که نوهٔ آن ها، از دخترِ بزرگ‌شان بود که با شوهرش در همین مجموعه بسر می برند. روزها زن و شوهر سرِ کار می روند، و در نبودِ آنان، پدربزرگ و مادربزرگ از نوهٔ خود نگهداری می کنند. روابطِ افرادِ خانواده تا آن‌جا که من دیدم، دوستانه بود. در سراسرِ سفرِ یک ماه وُ نیمه‌ام، نشنیدم کسی در خانه، با صدای بلند سخن بگوید. یا بزرگ‌تری به کوچک‌تری فرمان بدهد یا برادری به خواهری. کارها را به گونه‌ای خودکار انجام می دادند و همواره با رویی خوش و صمیمانه با هم حرف می زدند.

پس از ناهار، همگی به آپارتمانی که ***تینا***، مدیرِ هتل، خریده رفتیم که در طبقهٔ دوازدهم بود. کاشانه‌ای با پنج اتاقِ خوابِ بزرگ با وسایلی لوکس. تینا برای ما شرح داد که همهٔ این وسایل را با سلیقهٔ خودش به تدریج خریده است.

آپارتمان از طبقهٔ دوازدهم دیدی دل‌رُبا داشت. به‌سانِ همهٔ مجموعه ها، سراسرِ پیرامونِ آن پوشیده از درختانِ سرسبز و شاداب بود، با تالاب ها و آب نماهای گوناگون. از آن‌جا، تا دوردست‌های شهر دیده می شد. این مجموعه دارای چند دروازه بود با پلیس و دربان. قرار بود پس از آماده شدن، همهٔ خانواده به این‌جا کوچ کنند. یعنی پدر، مادر، دخترِ بزرگ با شوهر و بچه اش و ***تینا*** که صاحبِ خانه بود.

پدرِ خانواده همگی را برای شام به رستورانی برد که بر تابلواش نوشته بود "***حلال***"، یعنی گوشتِ گوسفند با ذبحِ اسلامی. البتّه آنان خوراک‌های تُند و تیزِ ویژهٔ خود را سفارش دادند. من کبابِ گوشتِ گوسفند خواستم که روی ترکه‌هایی، تکّه های کوچکِ گوشت را، سُرخ کرده، برای من آوردند.

شبِ آخر نیز به رستورانی رفتیم که آشپز غذا را روی میز، در برابرِ دیدگانِ ما، می‌پُخت. روی میز دو تیان بود. پیش‌خدمتی با پارچی بزرگ در دست، آمد که در آن چیزی سوپ مانند بود. او آن‌را درونِ تیان ها ریخت و آتش دیگ ها را که، زیرِ میز بود، روشن کرد و رفت. پس از مدّتی که سوپ جوش آمد، بازگشت. او در تیانی یک ماهی و در تیانِ دیگر یک مُرغابیِ درسته انداخت. خمیرِ ذرّتِ آماده ای هم همراه داشت که چونه چونه کرد، آن ها را بر لبهٔ داغِ تیان ها چسبانید و سرِ هر دو را گذاشت و رفت.

با پیش‌غذاها سرگرم شدیم و خانم ها هم دمی از سخن‌گفتن باز نمی ایستادند تا پس از مدتی آشپزباشی بازگشت. سرِ تیان ها را برداشت و بشقابِ هر کس را با چمچه‌ای از سوپ و گوشت، پُر کرد و به هر کدام از ما هم، یک دانه نانِ ذرّت داد. خوراکی لذیذ و دل‌چسب بود.

چانگ شا Chang Sha

در ایستگاهِ قطار ***شِن ژِن***، که بی‌زیاده‌گویی، به اندازهٔ یک فرودگاه بود، نشسته بودیم. در آن هرگونه خوراکِ گرم، سرد، سوغاتی، روزنامه، کتاب، پوشاک و کوتاه سخن این‌که هرچه می‌خواستی پیدا می شد. گوش به زنگ

بودیم که ما را برای سوارشدن، بخوانند. سرانجام سوار شدیم. من کنارِ پنجره نشستم. قطار به آرامی راه افتاد. هوا اندکی مِه‌آلود بود. اخم‌نازی نازنین داشت، چون سیمای قهرکردهٔ زنی زیبا. پس از بیرون‌رفتن از شهر، دشتِ تن‌شُسته در بارانِ شبانگاهی، شاداب تا پرچینِ افق‌ها گسترده بود. در چشم‌اندازم؛ کشت‌زارها، جلگه‌ها، و درختانِ سرسبز جلوه می فروختند. شالیزارها، تالاب‌های پرورشِ ماهی، دریاچه‌ها، روستاهای گوناگون،گاه پروازِ فوجی از پرندگان و نیز دهقانانِ این‌جا و آن‌جا پراکنده، سرگرمِ کار بودند. همهٔ این‌ها، با شتاب از برابرِ دیدگان‌ام می‌گذشت، امّا شتابِ گذر عمر از این هم بیش‌تر بود. یادِ شعرِ **عقاب** از زنده‌نام **پرویز ناتل خانلری** افتادم. عقاب در پیرانه‌سَر شکوه می‌کند و می‌گوید:

من گذشتم به شتاب از در وُ دشت به شتاب ایّام از من بُگذشت

صفحه‌ای برابرِ دیدِ ما بود که سرعتِ ترن را نشان می داد. می دیدم گاه شتابِ آن تا بیش از سیصدکیلومتر در ساعت می رسید. در سراسرِ این راهِ کم‌وُبیش پنج ساعته، من یک تکّه زمینِ بایر ندیدم. آنان زمین‌ها را با چنان سلیقه و دقّتی کِشت کرده بودند که چون یک باغِ سبز در سبز به چشم می‌آمد.

چین سرزمینی وابسته به کشاورزی است، زیرا می‌بایست خوراک برای بیش از یک میلیارد مردم‌اش را فراهم کند. مشکلِ بزرگِ دهقانان این بوده که گاه‌وُبی‌گاه "***رودِ زرد***" یا "***هوانگ هو***" با طغیان‌های ویران‌گرِ خود همهٔ کوشش‌های آنان را بر باد می‌داده است. گفته می شد که در طیّ ۲۵۰۰ سالِ گذشته، ۱۵۰۰ طغیان داشته و در دورانِ کومین تانگ‌ها، یک بار ۸۰۰ هزار نفر بر اثرِ سرکشیِ آن جان باخته‌اند. رودِ زرد، گهوارهٔ تمدّنِ چین است که در کتاب‌های ما مسیرِ آن را "***ماچین***" می نامیدند. (***ماچین*** یعنی چینِ بزرگ که به سرزمینِ اصلیِ چین گفته می‌شده، امّا منظور از "***چین***" در کتاب‌های گذشتهٔ ما، ترکستانِ شرقی و سین کیانگِ کنونی است.)

رودِ زرد – به توصیفِ منوچهری: درازآهنگ وُ پیچان وُ زمین‌کَن

این *رود* با سرچشمه‌گرفتن از کوه‌های ***بایانهار*** در *استانِ* ***چینگ های*** در غربِ چین، از نُه *استان* می‌گذرد و در پایان به دریای ***بوهای*** می‌ریزد. در دورانِ پیش، بزرگان باور داشتند که این رود، گاه از دستِ آنان خشم‌گین می‌شود و سرکشی می‌کند. بنابراین برای آرام‌کردن‌اش باید هدیه‌ای به او پیش‌کش می کردند. آنان دوشیزه‌ای زیبا را برمی‌گزیدند و چونان عروسی، هفت قلم آرایش‌اش می کردند. سپس آن نازنینِ ناکام را به آغوشِ

"***خدایگانِ رود***" به درونِ سیلاب ها می افکندند تا خشم‌اش را دفع و مِهرش را جذب کنند. امّا اینک دیگر از آن طغیان‌های به سرودهٔ ***منوچهری دامغانی*** "***دراز آهنگ وُ پیچان وُ زمین کَن***" و آبادی‌خراب‌کُن، به گونه‌ای چشم‌گیر کاسته شده است. زیرا دولت با بستنِ سدّهایی بر سرِ راهِ آن و با شاخه‌شاخه کردن‌اش و درخت‌کاری در مسیرِ آن، از ویران‌گری‌هایش پیش‌گیری کرده است.

در راهروی قطار، کنارِ پنجره، افسونِ دشتِ شامگاهی شده بودم که هر آن به رنگی جلوه می کرد. اندک‌اندک دمی فرا رسید که نه شب بود، نه روز. پایانِ یکی و آغازِ دیگری. درین هنگام خانمی که نه پیر بود، نه جوان. هم این بود، هم آن. پهلویم، کنارِ پنجره ایستاد. حضورش شکوهِ طبیعت را معنی کرد. در میانِ تپّه ها، که کم‌کم رو به تیرگی می نهاد، خورشیدِ غروب، نمای ویژه ای داشت و به آرامی پشتِ پرچینِ افق فرو می‌نشست، امّا بازتابِ نورش هنوز بومِ کرانه‌های سپهر را رنگ‌آمیزی می کرد که من به کوپه‌ام باز گشتم.

سرانجام به شهر نزدیک شدیم. از دور جنگل برج های سربه‌فلک‌کشیده، نمایان شد. این آسمان‌خراش‌ها با نماهای رنگین، آسمان و زمین را به هم وصل می کنند.

در ایستگاهِ ترنِ ***چانگ شا***، خانمی، از بستگانِ همسرم، چشم به راهِ ما بود. سوارِ ماشین شدیم و به کاشانهٔ میزبانِ خود رفتیم. او که در ***شانگ‌های*** با دخترش زندگی می کند، پیش از ما، به این شهر آمده بود تا از ما پذیرایی کند و آپارتمانی که در این شهر دارد را در اختیارِ ما بگذارد. دخترش در ***شانگ‌های*** کار می کند. آنان برای این که هر یک به تنهایی بسر نبرد، مادر به نزدِ دخترش رفته با او زندگی می کند.
مائو تسه دونگ دبیرستان و دانشگاه را در این شهر به پایان بُرده است. یک روز از دبیرستانی که مائو در آن درس خوانده به نامِ First Normal School دیدن کردم. او از بهارِ سالِ ۱۹۱۳ تا تابستانِ ۱۹۱۸ در این دبیرستان بوده که اینک موزه شده است.
روزی هم به دیدن دانشگاهِ Hunan University که مائو دانشجو آن بوده رفتم. دیدارکنندگان بیش‌تر جوانانِ چینی بودند. تندیسی بزرگ هم از مائو در آن‌جا بود. در یکی از خیابان‌هایش راه می رفتم و می اندیشیدم زمانی مائوی جوان نیز از این خیابان گذشته، چه بسا دیر کرده، شتابان درازای این راه را پیموده تا خود را به هنگام به کلاسِ درس برساند یا گاه گُلگشت‌زنان، در اندیشه‌های بلند و انقلابیِ خود غوطه می‌خورده و طرح‌هایی برای آن‌ها می ریخته است.

..*

در بارهٔ مائو تسه دونگ

مائو تسه دونگ شناکردن را بسیار دوست داشت. او آن‌را ورزشی شادی‌آفرین، برای نیرومندی و تن‌درستی می دانست و به هم میهنانش سفارش می کرد. یکی از نخستین شعرهای او، بیدار شدن با نوای موج هاست.
مائو در جوانی، همراه دوستانِ نزدیک‌اش، پیش از گفت‌وگوهای گروهی، دربارهٔ ده‌ها چالشی که با آن ها رو به رو بود، به شنا می پرداخت. سپس از سال ۱۹۵۵ در آغازِ ۶۰ سالگی و در اوج نیرومندی سیاسی‌اش، شناکردن بخشی از زندگی روزانه‌اش شد. در زمستان یخ را می شکست، در آبِ سرد شنا می کرد یا برهنه زیرِ باران می ایستاد، هم بسیار پیاده‌روی می کرد. او در استخرهای بزرگ که برای رهبرانِ بلندپایهٔ حزب ساخته شده بود، آن قدر شنا می کرد که سر انجام دیگران او را ترک می کردند و او تنها شناگرِ در استخر باقی می ماند.

پارکِ مرکّبات یا پارکِ مائو

ساختِ این مجسّمه، از سالِ ۲۰۰۷ آغاز شد و پس از دوسال پایان یافت. این سردیس که سر وُ شانهٔ مائوی جوان را نشان می دهد ۳۲ متر بلندی دارد که هفده مترِ آن تنها ویژهٔ گردن و سیمای اوست. پایهٔ آن نیز پانزده متر است. این مجسّمه از فاصلهٔ چند کیلومتری دیده می شود و سیصدمیلیون ***یوین***، برای آن هزینه شده است. یوین واحدِ پولِ چین است. هر دلار نزدیک به هفت یوین بود، پارکی که سردیس در آن است، در واقع جزیره ای است بینِ دو رود که بسیار سرسبز و خرّم بود. آن را پارکِ مرکّبات می نامند، زیرا که درختانِ پرتقال، نارنگی، گریپ فروت در آن کاشته اند و هم به نام ***پارکِ مائو*** شهرت دارد.

سردیسِ مائو تسه دونگِ جوان، در پارکِ جزیرهٔ اورنج

این جزیره از سطحِ آب خیلی برترست. امّا در زیردستِ آن خیابانی ساخته اند که اندکی بالاتر از سطحِ رودخانه، ولی پائین تر از سطحِ جزیره است و آن را با درختانِ بیدِ مجنون آراسته اند که چشم‌اندازی بس دیدنی و دل‌نشین دارد. در جایی که این دو رود، از دو سوی این جزیره به هم می پیوندند، همان جای است که مائو در سال ۱۹۵۷، پهنای آن را شنا کرد. در بخشِ دیگری از پارک، دیواری با سنگ‌های سپید بنا کرده اند و روی هر سنگ، یک کارِ هنری کنده‌کاری شده آفریده اند.

صدر مائو به هنگامِ جوانی، مردی تنومند و ورزش‌کار بود با پیشانی بلند، موهایی سیاه و پُرپُشت. او چند بار ازدواج کرد. نخستین همسرِ او، دخترِ استادِ فلسفه‌اش بود که سرنوشتِ شومی داشت. او به دستِ دشمنانی مائو افتاد که خفه اش کردند و مائو در سوگ‌اش سرود:

دست‌های خود را با طنابِ "خفه‌شدگان" بُریدم،

ولی قطره‌ای خون از رگ‌هایم بیرون نزد.

نگاه کردم، دیدم به جای خون،

ترحّم از تن‌ام بیرون می‌رفت.

پس از او، زنِ دیگری گرفت که گام به گام، هم‌رزمِ مائو بود و از او دارای فرزندانی شد. آخرین همسرِ او هنرپیشهٔ تئاتر بود به نامِ ***چیانگ چینگ***. مائو سخت به او دل بست، از زن‌اش جدا شد، او را گرفت و تا پایانِ زندگی با او به‌سر برد، امّا پس از مرگِ مائو، بنا بر بازی‌های سیاسی؛ دستگیر، محاکمه و به اعدام محکوم گردید و سرانجام، با یک درجه تخفیف، به حبسِ ابد.

مائو سیگار زیاد می‌کشید، سیگارهای ویژه‌ای که **فیدل کاسترو** برایش می‌فرستاد. او سیگارها را در جعبه‌های زرّین و سیمینِ زیبایی که شاهِ ایران به او پیش‌کش کرده بود می گذاشت، هم‌چنین از شراب‌های نابی که ***چائوشسکو***، رهبرِ رومانی، به او اهداء می کرد، لذّت می برد.

جمعیّتِ بیش از یک میلیاردی چین از زن و مرد، پیر و جوان، کودک و میان‌سال **مائو** را ستایش می کنند، به گونه‌ای که در سرتاسرِ تاریخ بشر، هرگز ملّتی، رهبری را چنین نستوده‌اند. هیچ پیشوای دینی یا پیام‌آوری، در زمانِ زندگانی‌اش چون او، این همه سخن و نام‌اش بر سرِ زبان‌ها نیامده است. مردم او را ***مسیحای چین*** لقب داده‌اند.

در پارکِ مائو واگن‌هایی بود که با خریدِ بلیت می‌توانستی سوارِ آن ها شوی و سراسرِ پارک را بگردی و تماشا کنی. جالب بود که در ایستگاه‌های این واگن‌ها، پنکه‌هایی بزرگ کار گذاشته بودند که در روزهای گرم، گردش‌گران را باد می زد و هم دیدم زمینِ برخی از باغ ها پوشیده از نارنگی بود، ولی کسی آن‌ها را برنمی‌داشت. هر روز پگاه، مردان و زنانِ چینی، به‌ویژه سال‌مندان، دسته‌دسته به پارک‌ها و میدان‌های همگانی می‌روند تا ورزشِ بامدادی انجام دهند. آنان هم‌چنین به تمرینِ هنرهای رزمی و رقص‌های محلّی می‌پردازند و این کار در سراسرِ چین انجام می شود.

..*

میزبانِ ما هر بار سرِ میز غذا چشم‌هایش را می بست، سر به زیر می انداخت، دعا می خواند و آمین می گفت. روز یک‌شنبه‌ای از او پرسیدم: آیا در این نزدیکی کلیسا هست؟ اگر هست، دوست دارم سری به آن جا بزنم. او از این پیشنهاد بسیار خرسند شد و ما آمادهٔ رفتن به آن‌جا شدیم. با ماشین نزدیک به یک ساعت راه بود و این نشان می داد که دین هنوز در این سرزمین، جا خوش نکرده تا هر کوی و برزنی، نیایشگاهِ ویژهٔ خود را داشته باشند.

چینی‌ها هیچ گاه باورهای مذهبی استواری نداشته‌اند، زیرا در فرهنگِ آنان هرگز اُلوهیّت، یعنی باور به خدایی یگانه و همه‌کاره، آن‌گونه که در مذهب های دیگر هست، نبوده است. آسمان برای **چینی‌ها** تنها فراهم‌کنندهٔ ابر و فرستندهٔ باران است، نه ملکوتِ اعلا. باورهایی چون دائوئی، بودائی و کنفوسیوسی گونه‌ای اندیشهٔ مبتنی بر اخلاق است. برای نمونه، دائوئی‌ها به نیروی زندگی‌ای که در جهانِ هستی جاری است و ابدی، ازلی و در همه جا و همه چیز هست، باور دارند.

کلیسا در محلّه‌ای فقیرنشین، در میانهٔ بازار بود، با ساختمانی کهنه و دارای چندین اتاق. سالنِ وعظ هم گنجایشِ چندانی نداشت بنا بر آن‌چه من حساب کردم کم‌تر از صد نفر بودند که از این شُمار هم، چندین نفر

خوانندهٔ کُر، نوازنده و شُماری خانم‌های پیر بودند. گفتند می خواستند این کلیسا را نوسازی کنند ولی اهالیِ محلّ اجازه ندادند. در اتاق‌های گوناگونِ آن، اتاقی هم برای کارهای پزشگی بود که در آن بیماران را رایگان می پذیرفتند.

خانم ها همین که دوستانِ خود را می دیدند، در جایی می نشستند، سرِ گفت‌وگو را باز می کردند و چای سبز می نوشیدند. ساعت از دو بعدازظهر گذشته بود که از آن‌جا بیرون آمدیم. گرسنه بودیم و یک راست به رستوران رفتیم. غذا را آوردند و شروع به خوردن کردیم. من خیره به میزبان‌مان شدم و منتظر بودم، پیش‌از غذا، دعا بخواند، امّا دیدم نه، این مَثَل درست است که آدمِ گرسنه ایمان ندارد. سرش پایین بود و با شتاب نودل‌ها را هُرت می کشید.

زادگاهِ مائو...

یک روز از ***چانگ شا***، به زادگاهِ مائو، در شهرستانِ **سیان تان** رفتیم. سراسرِ راه که کمتر از یک ساعت بود، همهٔ تپّه ها، کوه ها، زمین و دشت ها پوشیده از درختانِ سرسبز، کشتزارها، دریاچه ها و خانه های کوچک و بزرگ بود. دیگر مانند شهر آسمان‌خراش‌های سر به سپهر کشیده دیده نمی شد. شاه‌راهی که به **سیان تان** می رفت، زیبا و خلوت بود.

شهرِ سیان تان، پاک و باصفا بود. امّا خانه‌ای که مائو، در دسامبر ۱۸۹۳ در آن زاده شده، این جا نبود، دهکدهٔ ***شاوشان*** Shao Shan است. راهی که از شهرِ سیان تان تا روستای زادگاه مائو بود، باریک ولی باصفا بود. از دو سوی جاده، درختان سایهٔ پُررنگی بر زمین گسترده بودند. برای دیدار از خانهٔ زادگاهِ او باید بلیت خرید. گروه‌های بسیاری برای دیدنِ این خانه آمده، که بیش‌ترشان چینی بودند. واردشدن به آن خانه تشریفاتِ زیادی داشت. راننده‌ای که ما را آورده بود، زحمتِ آن را بر خود هموار کرد. در این‌جا حتّا باید از دروازهٔ امنیّتی هم گذشت.

خانهٔ زادگاهِ مائو بزرگ و گسترده بود. پدرِ مائو کشاورزی شایسته یا در واقع، نیم‌چه اربابی بوده و وضعِ مالیِ مناسبی داشته است. مائو از همان دورانِ کودکی در کشتزارشان کار می‌کرده و خانهٔ آنان در جوارِ مزرعه و تالابی قرار داشت که دارای چندین اتاق بود. جایی برای برنج‌کوبی، خوک‌دانی، انباری برای علوفه و همهٔ آن چیزهایی که یک کشتزارِ بزرگ لازم دارد. دبستانی هم که او در آن درس خوانده، نزدیکِ خانه بود.

به دور از خانهٔ مائو در همان ***شاوشان***، میدانی بزرگ بود که آن را ***میدانِ مائو*** می نامیدند. مجسّمه ای هم در آن از او گذاشته بودند با همان لباسِ سادهٔ یقه‌بسته. در خیابانی کوتاه که به میدان پایان می‌یافت، چند فروشگاه بود که انواع تندیس‌های کوچک و بزرگ، تی‌شِرت، کتاب، کلاه و بسیاری چیزها که نشانی از مائو را داشت، می فروختند. بازدیدکنندگان رسمی و میهمانانِ خارجی، با دسته‌گُل‌های رنگین، دور تا دورِ تندیس را پوشانیده بودند.

پس از این‌جا، به ***پناهگاهِ مائو***، به هنگامِ جنگ، که در دلِ کوه‌های سر به آسمان کشیده بود رفتیم. راهی دراز، نفس‌گیر و سربالا بود، امّا همه‌جا از کوه و کمر و زمین، سرسبز و خرّم بود. رودخانه‌ای هم در پهلوی آن

جریان داشت. فیلمی هم نشان دادند که مائو در آن شنا می‌کرد. این پناهگاه در دلِ کوه ساخته شده بود تا از هرگونه یورشی، حتا بمب‌باران، در امان باشد.

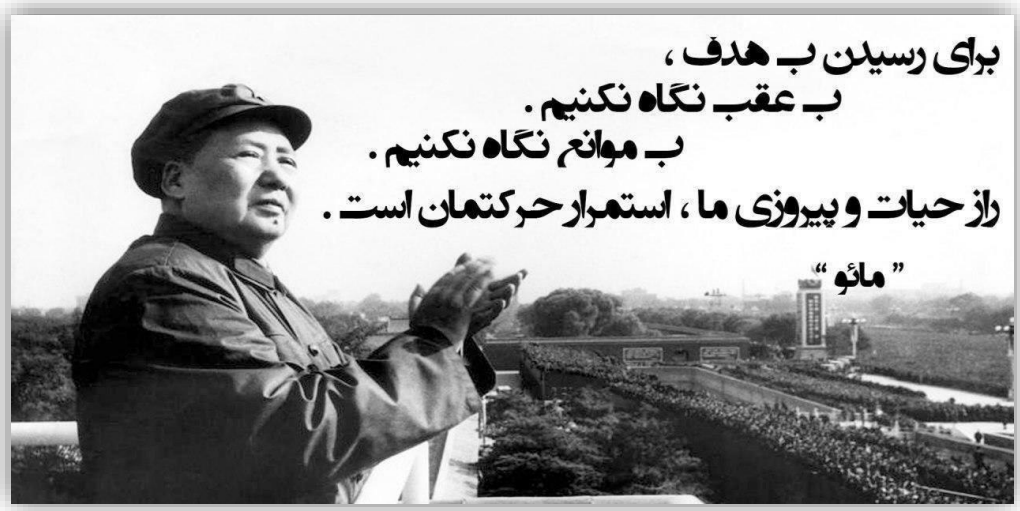
یک روز عصر هم به دیدارِ Meixi Lake Teater رفتیم که مجموعه‌ای بزرگ بود با معماری شگفت‌انگیز و دارای ساختمان های گوناگون برای، تماشاخانه، اُپرا، نمایشگاهِ نقاشی و... رو به روی آن هم، در فاصله ای نه چندان دور، دریاچه ای بود که در آن صفی از فوّاره ها، به درازای کم‌وُبیش یک کیلومتر، نه به گونه‌ای مستقیم، بل با پیچ‌وُخم‌هایی که شب هنگام، فوّاره‌ها با شنگولیِ ویژه ای، رقصی از نور وُ رنگ برپا می‌کردند که بازتاب‌اش در آب، چنان زیبایی و نشاطی می آفرید که از دیدن‌اش نمی‌توانستی چشم برگیری.

دهکدهٔ Togg

این روستا کمتر از یک ساعت با ***چانگ شا*** راه است. از شهر که بیرون شدیم، جاده زیباییِ چشم‌گیری داشت. خلوت، پاک و پهن بود. در دو سوی جاده درختان از دور با تکان‌دادنِ شاخ و برگهایشان، انگار به مسافران درود می فرستادند. در دشت که تا دامنهٔ کوه و تپّه‌ها گسترده بود، افزون بر خانه‌ها، انبوهِ درختان در کنارِ شالی‌زارها و کشت‌زارها با شتاب از برابرِ دیدگانِ ما می گریختند. نزدیکِ دهکده، به پهنای کمتر از یک کیلومتر، داشتند بُرج‌سازی می کردند؛ گویا شهرِ تازه ای می ساختند.

مردمِ این روستا کارشان تنها سُفال و سرامیک‌سازی است. آنان در این هنر ظرافت و نازک‌کاری‌های ویژه ای دارند. بازاری هم آن‌جا بود به درازای کمتر از یک کیلومتر، که سرتاسرِ آن در دو سو فروشگاه‌هایی بود انباشته از فرآورده‌های سرامیک. از همین‌ها در خانهٔ هر چینی که رفتم، در جایگاه‌هایی ویژه بر دیوارها، نمونه‌هایی دیدم.

(ادامهٔ متنِ سفرنامه در شمارهٔ بعد...)



بازگشت به فهرست

اعلان (داستانِ کوتاه)

زانا کوردستانی

-ندارم بخدا! نیست! والله ندارم! باللّه ندارم!

-ندارم و نیست که نشد جواب! باید یه کاریش بکنی؛ گفته باشم!

- وقتی پول نباشه خوب نیست دیگه! نمی شه، چه گلی به سرم بگیرم تو میگی؟! برم دزدی!؟ برم راهزنی؟!

-آره! برو! هر کاری که می‌تونی بکن، اصلن برو آدم بکش ولی باید هر طور شده جور کنی!

مرد سر جایش میخ‌کوب شد. انگار که یک پارچ آبِ یخ بر رویش ریخته باشند. ساکت و سردرگم مانده بود. مات و مبهوت به زنش و در بسته‌ی اتاق دخترش نگاهی انداخت. لحظاتی بعد، کت رنگ و رو رفته‌اش را از روی رخت‌آویز، به چنگ کشید و بیرون زد.

دخترک از پشتِ پنجره، رفتنِ پدرش را تماشا می‌کرد. دستی به روی سینه‌اش گذاشت و محکم فشار داد. انگار که چیزی راهِ گلویش را گرفته باشد، برای نفس‌کشیدنی به تقلّا افتاد. قلب‌اش به کُندی می‌زد و هر آن امکانِ ایست داشت. پرده را انداخت و گوشه‌ای کِز کرد. موهای شلخته و خرمایی‌اش، تمامِ صورتش را پنهان کرده بود. در اتاقِ دیگر، مادرش، سیگاری روشن کرد و تف به بخت و اقبالِ نحس‌اش انداخت.

***

میانه‌ی راه، مرد چشم‌اش به اعلانی چسبیده به دیوار افتاد. این پا وُ آن پایی کرد و اطراف‌اش را نگاهی انداخت. کسی نبود. کاغذ را از دیوار کند و داخلِ جیبِ کت‌اش چپاند.

***

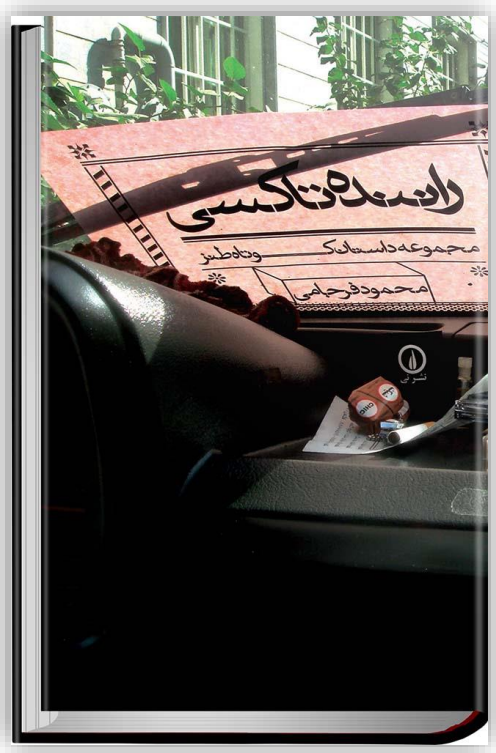
چند روز بعد مرد برگشت. در را باز کرد و واردِ حیاط شد. در حالی که یک دست‌اش را به دیوار گرفته بود تا تعادل‌اش را از دست ندهد؛ با خوشحالی فریاد زد: رویا! پول آوردم! پول! دیگه می تونیم قلبِ سحر رو عمل کنیم.

زن و دخترش با خوشحالی به استقبال‌اش رفتند. سحر دست دورِ کمرِ پدر انداخت. جای بخیه‌های مرد به درد آمد.

بازگشت به فهرست

گزینشِ استخدامِ رانندهٔ تاکسی

محمود فرجامی (رانندهٔ تاکسی)



اشاره:

کتاب "رانندهٔ تاکسی" مجموعه‌ای از ۱۸ داستانِ کوتاه به زبانِ طنز و برگرفته از داستان‌های واقعی است که همه روزه در تاکسی‌ها رخ می‌دهد . داستان‌های این کتاب از زبان یک رانندهٔ تاکسی از قشرِ متوسطِ جامعه روایت می‌شود. از جمله موضوعاتی که موجب ملموس شدن داستان‌های این کتاب شده، اشاره به آدم‌شناسی راننده‌های تاکسی، تحلیلِ موضوعات مختلف راننده‌های تاکسی از گرانی گرفته تا بیکاری به طوری‌که خود را در هر موضوعی علّامهٔ دهر می‌دانند تا غریب گیرآوردنِ مسافرانِ خارجی برای گرفتنِ کرایهٔ بیشتر و... است. انتخابِ تاکسی برای مکانِ روایتِ داستان‌ها و رانندهٔ تاکسی در نقشِ راوی داستان‌ها هم صرفا از آن جهت بوده که در حال حاضر، هیچ جایی مثل تاکسی‌ها محل تجمّع افراد کاملا متفاوت از بطنِ اجتماع و گفت‌وگوی کوتاه و بحث‌های بعضاً جدی آدم‌ها نیست و ازاین‌جهت، هیچ قشری به اندازهٔ راننده‌های تاکسی نمی‌توانند راوی ماجراهایی که در این محلّ روی می‌دهند، باشند. داستانِ زیر یکی از این روایت‌هاست.

بابام تقریباً هر روز صبح که از خواب بیدار می‌شد، یه لگد می‌زد و می‌گفت: «پس کِی این درسِ کوفتیت تموم میشه؟ ۳۰ سالت شد، هنوز داری انتگرال میخونی؟»

می‌گفتم: «پدرِ من؛ انتگرال، ترم دوم لیسانس بود، من الان دانشجوی ترم آخر دکترام»

...الان ۶ ماهه مدرک دکترا رو گرفتم با معدل ۱۷ از دانشگاه تهران. به‌هرحال ۶ ماهه دنبال کار می‌گردم. روزهایی بوده که سه تا مصاحبه کاری داشتم.

اتفاقاً دیروز برای شغل رانندگی تاکسی باید مصاحبه می‌شدم. صبح زود خودم رو رسوندم اونجا برای مصاحبه. اولین نفر بودم.

منشی سبیل کلفت، اسمم رو با صدای بلند خوند. رفتم داخل دفتر .

یه آقایی پشت میز نشسته بود، ترجیح میدم راجع به ضخامتش چیزی نگم، با لحنی سرشار از بی‌مهری پرسید: چند کلاس سواد داری؟

گفتم: «از دانشگاه تهران دکترا دارم»

بدون این‌که سرش رو بالا بیاره گفت: این روزا چوب تو سر سگ بزنی، دکتر مهندس می‌ریزه.

گفتم: بله ماشاالله!

گفت: ببین! چند تا سوال می‌پرسم، جواب بدی استخدامی؛ خط آزادی - انقلاب خوبه؟

گفتم: خوب شمایی.

گفت، مزه نریز، جواب بده: رهبر حزب کمونیست‌های شوروی در سال ۱۹۲۵ کی بود؟

گفتم: «جان؟!»

گفت: نمیدونی؟! تو دانشگاه چی به شما یاد می‌دن؟

اولین جلسه جنبش عدم تعهد، کی برگزار شد و اعضای اون چند نفر بودند؟

داشتم مِن و مِن می‌کردم که گفت: اینم که بلد نبودی!

فکر می‌کنی رویکرد مردم در انتخابات سال ۱۴۰۰ چی باشه؟ تحلیلت رو در ۳۰ ثانیه بگو.

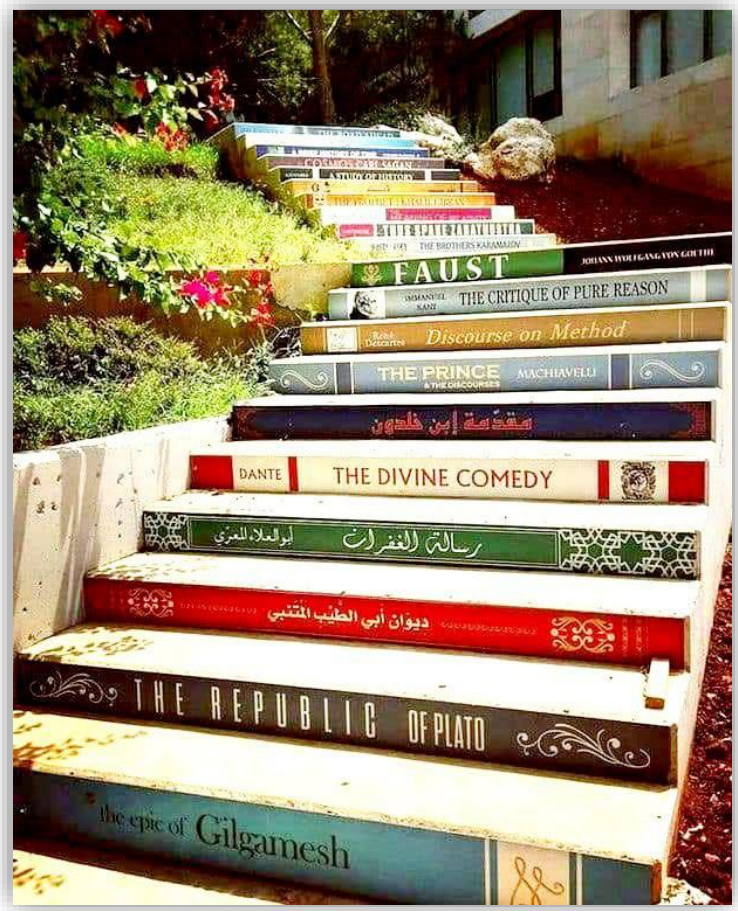
گفتم: من گواهینامه پایه یک هم دارم‌ها.

گفت: اون رو بذار درِ کوزه آبش رو بخور، گواهینامه به چه درد من می‌خوره، مسافر از راننده، تحلیل درست می‌خواد؟ تحلیلِ دقیق! دنده یک و دو کردن رو که هر ننه قمری بلده، همین دیروز ۱۰۰ نفر رو اخراج کردیم به خاطر این‌که روی کار اومدنِ ترامپ رو اشتباه پیش‌بینی کردند، قیمت نفت برنت شمال رو اشتباه تحلیل کردند، بازار بورس رو برا مسافر درست نشکافتند. حالا تو اومدی از پایه یک حرف می‌زنی؟ ببین بچه‌جون، تاکسی، دانشگاه و مدرسه نیست، باید بتونی جامعه‌ات رو آنالیز کنی، گنده‌تر از تو نشستند این‌جا من ردشون کردم، زیباکلام و سریع القلم، تو مصاحبهٔ من رد شدند. استاد هلاکویی رو این‌جا به چالش کشیدم، راننده تاکسی شدن که بچه‌بازی نیست!

این‌ها را گفت و خطاب به منشی داد زد: نفرِ بعد...

ناامید، سوارِ تاکسی شدم که برگردم خونه، رانندهٔ تاکسی می‌گفت: بد دور وُ زمونه‌ای شده، اصلاً دلیلِ اصلی شکستِ کمونیست‌ها هم، انشقاق توی خودشون بود!...

بازگشت به فهرست

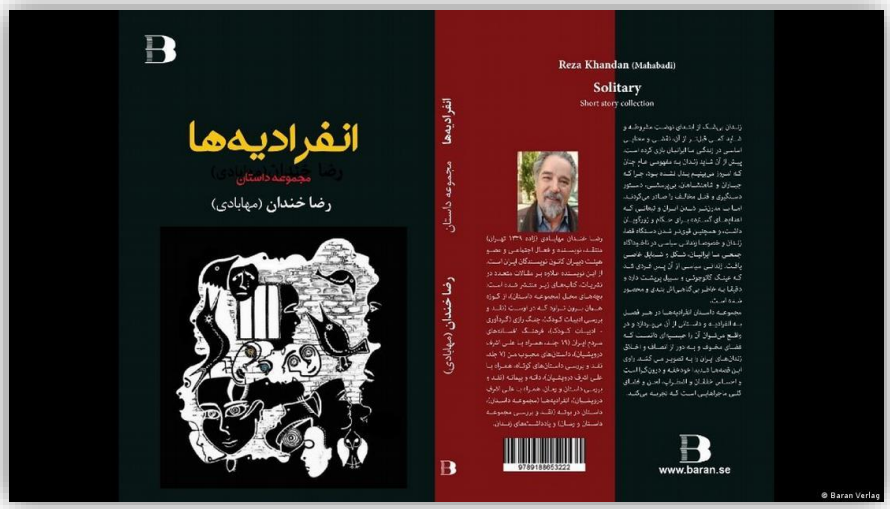

FAUST
THE CRITIQUE OF PURE REASON
Discourse on Method
THE PRINCE
MACHIAVELLI
مقدمة ابن خلدون
DANTE
THE DIVINE COMEDY
رسالة الغفران
أبو العلاء المعرّي
ديوان أبي الطيب المتنبي
THE REPUBLIC OF PLATO
the epic of Gilgamesh

نقد و معرّفی

انفرادیّه‌ها (مجموعهٔ داستانی)

رضا خندان (مهابادی)

"انفرادیّه‌ها" در شرایطی منتشر شده که دامنهٔ سانسور هر روز گسترده‌تر می شود. نویسنده خطر کرده، شهامت به خرج داده، سانسورشکنی کرده است. و این رفتاری‌ست که سال‌هاست انتظارِ آن می رفت...



"انفرادیّه‌ها" (نشرِ باران، سوئد، ۲۰۲۲) نامِ مجموعه داستانی است از رضا خندان(مهابادی). این اثر مجموعه‌ای از چهار داستان است که به شکلی باهم در رابطه‌اند. می‌توان آن‌ها را چهار فصل از یک رمان و یا داستان‌هایی به‌هم پیوسته نیز درنظرآورد. هر چهار داستان در سلول‌هایی انفرادی می‌گذرند. شمارهٔ سلّول‌ها ۲۷۲، ۲۷۴، ۲۷۶ و ۴۲۳ است و هر فصل و یا هر داستان یک شخصیّت بیش‌تر ندارد و هم او راویِ داستان می‌باشد. از چهار تن سه مرد و یک نفر زن است. هر سلّول شماره‌ای دارد و آن‌طور که از شماره‌ها بر می‌آید، سه سلّول باید در کنارِ هم باشند. سلّولی که زن در آن محبوس است، نباید فاصله‌ای زیاد با دیگر سلّول‌ها داشته باشد. راویان نام ندارند.

از مکانِ داستان و این‌که در کدام شهر و یا حتّا کشور قرار دارد، چیزی نمی‌دانیم. هر آن‌کس که گذارش به زندان‌های جمهوری اسلامی افتاده باشد و یا شرح زندگی در زندان از کسی شنیده و یا خوانده باشد، بی‌هیچ شکّ، محل وقوع حادثه را ایران و چه بسا همین تهران، پایتختِ کشور، حدس می‌زند شخصیت‌های داستان بی آن‌که بیان گردد، حدس زده می‌شود در رابطه‌ای سیاسی بازداشت شده‌اند. به ظاهر؛ اتهام خویش نمی‌دانند. شکنجه می شوند که بگویند و اقرار کنند، امّا چیزی ندارند که اعتراف‌نامه‌شان گردد.

فاطمه زمرّدیان در صفحهٔ "افست" سایتِ روزآنلاین کتاب انفرادیّه‌ها را معرّفی کرده که در پشتِ جلدِ کتاب چنین آمده است:

زندان، بی‌شکّ از ابتدای نهضتِ مشروطه و شاید کمی قبل‌تر از آن، نقشی و معنایی اساسی در زندگی ما ایرانیان بازی کرده است. پیش از آن شاید زندان به مفهومی عامّ چنان که امروز می بینیم بدل نشده بود، چرا که جبّاران و شاهنشاهان، بی پرسشی، دستورِ دستگیری و قتلِ مخالف را صادر می کردند. امّا با مدرن‌ترشدنِ

ایران و تبعاتی که اعدام‌های گسترده برای حکّام و زورگویان داشت، و هم‌چنین قوی‌ترشدن دستگاهِ قضا، زندان و خصوصا زندانی سیاسی در ناخوداگاه جمعی ما ایرانیان، شکل و شمایلِ خاصّی یافت. زندانی سیاسی از آن پس فردی شد که عینکِ کائوچوئی و سبیلِ پُرپُشت دارد و دقیقا به خاطر بی‌گناهی‌اش بندی و محصور شده است. کتابی که بیش تر به صورت الکترونیکی امّا هم‌چنان به قراردادهای افست، در چند ماه اخیر منتشر شده است، انفرادیّه‌ها نوشتّ رضا خندان مهابادی است. انفرادیّه‌ها رمانی است که در هر فصلش به انفرادیه و داستانی از آن می پردازد و در واقع می توان آن را حبسیّه‌ای دانست که فضای مخوف و به دور از انصاف و اخلاقِ زندان‌های ایران را به تصویر می کشد. راویِ این قصّه‌ها شدیدا خودخفه و درون‌گرا است و احساسِ خفقان و اضطراب، لحن و فضای کلّی ماجراهایی است که تجربه می کند. [برگرفته از: صفحهٔ فیس‌بوک رضا خندان (مهابادی)]

سرور کسمایی نیز دربارهٔ محتوای این کتاب بررسی زیر را نوشته که با هم می خوانیم:

ادبیات زندان در سال‌های اخیر یکی از پربارترین بخش‌های ادبیات فارسی را در زمینه رمان و داستان از یک سو و خاطره‌نویسی از سوی دیگر رقم زده است. هرچند مرز این دو گونه ادبی که یکی به قلمرو آثار تخیلی (فیکسیون) و دیگری به حوزه واقعیت مستند تعلق دارد، به روشنی تعریف شده است، اما برخی از آثار متعلق به ادبیات زندان گاه از آستانه یکی گذر کرده و قدم به حوزه دیگری گذاشته است. در رمان‌ها و داستان‌های زندان گاه بار خاطرات شخصی چنان ملموس است که از آن‌ها مدارک تاریخی و مستند طراز اولی ساخته است، و گاه نقش تخیل و کارکردهای پیچیده ذهنی در خاطرات به حدی برجسته است که صفحاتی از آن‌ها را تا سطح درخشان‌ترین رمان‌ها برمی‌کشد. هم به سبب این هم‌پوشانی شاید، آثار درخشانی آفریده شده است که تعاریف معمول را پشت سر گذاشته و سبکی خلق کرده است که به‌آسانی در این یا آن خانه از تعاریف مرسوم ادبی نمی‌توان گنجاند. اثباتِ این ادّعا خود البته نیاز به نقدِ ادبیِ مفصّلِ رمان ها، داستان‌ها و خاطرات بیش از سه دهه دارد تا ویژگی‌های این گنجینه ادبی را برجسته سازد.

این نوشته اما تنها به یکی از تازه‌ترین، اثرگذارترین و نوآورترین این آثار که به تازگی توسط نشر باران در سوئد منتشر شده است، بسنده می‌کند .اثری که خود یکی از بهترین نمونه‌های آن‌چه در بالا گفته شد توانند بود، مجموعه داستانی سخت تخته‌بند زمان و مکان سلول انفرادی که با وام گرفتن از برخی از سنت‌های ادبیات مدرن ایران (هدایت، چوبک، نجدی...) و بهره‌گیری از تکنیک‌ها و تجربیات روایی به‌کار رفته در آن ها امکان خلق اثری متفاوت و نو را فراهم آورده است. اثری به‌ظاهر ساده اما تو در تو که در آن جایگاه نویسنده، راوی و شخصیت‌ها گاه یکی می‌شود.

پیش از بازکردن کتاب باید بدانیم که نویسنده آن، رضا خندان (مهابادی)، چندین دوره از زندگانی خود را در زندان به سر برده است و هم‌اکنون نیز سومین سال حبس خود را از سرمی‌گذراند. از این‌رو او نه تنها با روزمرگی زندان و تنهایی و فراموشگی سلول انفرادی و زیر و بم نوسان‌های روانی انسان در بند به خوبی آشناست بلکه در خصوص راه‌های خلاقانه گریز از آن و مقاومت ذهنی در برابر آن نیز تجربه زیسته دارد.

ساختارِ کتاب:

انفرادیه‌ها از چهار بخش تشکیل شده است که هر بخش در یک سلول و از زبان و د یدگاه یک راوی روا یت می‌شود. کتاب زیر عنوان مجموعه داستان منتشر شده است، بنابراین در خوانش اول می‌توان این چهار روایت را مستقل از یکدیگر خواند و تعبیر کرد، اما ارتباط نهانی میان آن‌ها و بازشناسی و این‌ه مانی شخ صیت‌ها و رویدادها این گمان را نزد خواننده زنده می‌سازد که شاید چهار بخش کتاب در پیوند با یکدیگر معنی دیگری داشته باشند و در خوانش نهایی بتوان آن‌ها را چون اجزای پازلی واحد کنار هم نشاند .

سه نفر از راویان کتاب در یک راهرو و در سلول‌های کنار هم به‌سر می‌برند و چهارمی در راهرو یی ع مود بر راهروی اول. هر سلول دو دریچه دارد: یکی دریچه‌ای کوچک و میله‌دار که در بالای در تعبیه شده ا ست و از بیرون باز و بسته می‌شود و چشمی است برای نگهبان تا در همه ساعات شبانه‌روز حالات و رفتار زندانی را زیر نظر داشته باشد. کارکرد اصلی این دریچه اما، چنان‌که خواهیم دید، از درون به بیرون است: اهدای زاویه دید به زندانی. دریچه دیگر اما روزنه یا منفذ توری‌دار است زیر سقف که گو شه‌ای از آ سمان در آن پیدا ست . روزنه‌ای برای تابش آفتاب و بوی باران، برای بغبغوی عاشقانه کبوترها، برای بال و پر دادن به آرزو ها، برای پرواز خیال به سوی عشق و آزادی.

تصویرهای مشترک این روایت‌ها (عکسی از عکس‌های پرونده، چشم‌های ذغالی، مچ دست بر یده، صدای زن در راهرو و...) همه به ظاهر یکی هستند اما از آن‌جا که از ذهنیت ویژه چ هار راوی تراوش کرده‌ا ند، با هم تفاوت‌هایی دارند. هر راوی نه تنها بخشی از سرنوشت خود را روایت می‌کند، بلکه تا جایی که مم کن ا ست راوی گوشه‌هایی از سرنوشت شخصیت‌های سلول‌های دیگر نیز هست. چرا که به قول یکی از آن‌ها «من بودن تنها در ارتباط با دیگران امکان‌پذیر است. اگر دیگری نباشد منی هم در کار نیست». به همین دلیل محی طی دوار و چرخشی به‌وجود می‌آید که در آن راوی هر سلول خود یکی از شخصیت‌های روایت سلول دیگر ا ست. شاید هم همه این راویان یکی هستند و از ذهن خلاق نویسنده سلول اول تراویده‌اند.

انفرادیه اول: سلول ۲۷۶

راوی انفرادی اول نویسنده‌ای است سی و سه ساله که سی و شش روز از د ستگیری‌اش می گذرد. روا یت او واگویه‌ای است به اول شخص مفرد. هرچند بیش از یک ماه است که به بازجویی برده نشده، اما هر لح ظه در خواب و بیداری بازجویی شده، کابوس دیده است و در التهاب این که دستنو شته‌هایش به د ست بازجو ها افتاده باشد، با خود فکر می‌کند برای توجیه آنها بگوید *«این‌ها شخصیت‌های داستانی‌اند. آدم واقعی نی ستند. شخصیت‌هایی که می‌خواهند خودشان سرنوشت‌شان را رقم بزنند و روایت کنند.»* بازجو ا ما اد عای او را رد می‌کند چرا که چند تن از آن شخصیت‌ها دستگیر شده و به زندان آورده شده‌اند.

«تو خودت رو زدی به دیوانگی. می‌گویم گرفتیم آوردیمش این‌جا. شخصیت داستانیه؟ - چی‌چی رو گرفتید آوردید؟ یه شخصیت داستانی رو؟ هه! خنده داره.»... «سردرد نمی‌آورم. یعنی آدم‌های داستان از داستان زده‌اند بیرون؟ عجب! نه، مگر می‌شود؟»

بله، می‌شود! در ادبیات مدرن سابقه دارد که شخصیت‌های داستانی سرنوشت خویش را به دست گیرند و حتی از محدوده داستان خارج شده و راه خود را از نویسنده جدا کنند. این جا نیز اشارات راوی/ نویسنده محبوس در سلول ۲۷۶ این گمان را از همان ابتدا در دل خواننده زنده می‌کند که به غیر از خود او شخصیت‌های تخیلی‌اش نیز در سلّول‌های کناری اسیر هستند. به‌عبارتِ‌دیگر نه تنها خودِ نویسنده، که ثمرهٔ تخیلش نیز به بند کشیده شده است.

امّا این شخصیّت‌های تخیّلی چه کسانی هستند و ما از آن‌ها چه می دانیم؟ راوی/ نویسنده سلول اول تنها به اشاره از آن‌ها نام می‌برد: دختر چشم‌آبی، مرد مسافربر، دانشجوی فلسفه، خانم معلم... برای آشنایی بیش‌تر با آن‌ها باید منتظر بمانیم تا به سلول‌های بعدی سربکشیم و روایت شان را از زبان خود شان بشنویم. در این مرحله، تنها از دلواپسی نویسنده نسبت به لو رفتن آن ها و برملا شدن خویشاوندی شان با شخصیت‌های واقعی‌ای که الگوی آن‌ها بوده‌اند (اشاره به فرآیند خلاق زایش شخصیت و به امانت گرفتن ویژگی‌های آن‌ها از افراد واقعی) آگاه می‌شویم. و این اعتراف که گویا نویسنده همه اجزای هستی معشوقش را به شخصیت‌های داستانی‌اش بخشیده است :خنده‌اش را به یکی، رنگ قهوه‌ای چشمانش را به دیگری، عطر کاج بدنش را به سومی و حسرت بوسه‌ای جانانه زیر باران را به چهارمی. به نظر می‌رسد نباید از او انتظار توضیح بیشتری در این باره داشته باشیم، چرا که برای حفظ جان آن‌ها مایل نیست هویت شان را برخواننده آشکار سازد و حضورشان را تنها از طریق نشانه‌های گذرا خاطرنشان می‌کند. نشانه‌هایی که از ورای دیوارهای بلند و قطور سلول قابل شنیدن و از خلال دریچه کوچکِ در قابل مشاهده است.

«صدای باز شدن در سلول کناری می‌آید. نمی‌دانم خیال می‌کنم یا واقعا صدای ضعیف ناله‌ای را از یکی از سلول‌ها می‌شنوم. صدای لخت کش آرام دم‌پایی هم به سبکی بال پروانه‌ای از راهرو به گوش می‌رسد.»

یکی از نیازهای اولیه انسان در سلول انفرادی نیاز به صدا ست. « سکوتِ سلول سر سام‌آور است». بیش از هروقت دیگری گوش انسان به شنیدن احتیاج دارد. وقتی صدا نیست انگار هیچ چیز نیست. صدا می‌گوید کسی هست، حتی صداهای پیش پاافتاده و معمولی. صدا راه ارتباط زندانی با دنیای بیرون است، یا اتفاق‌هایی که در همان نزدیکی رخ می‌دهد و او نمی‌تواند شاهدشان باشد. هر صدا چیزی می‌گوید. تصویری می‌آفریند. صدای بازوبسته شدن در سلول‌ها، صدای چرخ حمل غذا، صدای لخت کش آرام دم‌پایی‌ها، صدای زمزمه یک مکالمه، صدای اعتراض. و البته صدای نرم اما محکم زنی که به اشتباه وارد راهرو مردان شده است و به راوی/ نویسنده دلگرمی می‌دهد. به خودش می‌سپرد که این صدا را به یکی از شخصیت‌های داستانی‌اش بدهد. آن زن کیست؟ پاسخ این پرسش را در روایت چهارم خواهیم گرفت، اما فعلا، میان بتون ها و آهن ها و از پشت

دری قطور، صدای زن او را به دنیای زنده‌ها پیوند می‌زند و به او که محصور در نور مرده مهتابی است، امنیت و آرامش می‌بخشد. در همان نور مهتابی هم با خیال معشوقش هم‌آغوش می‌شود و با خیسی سرد و لزج میان پا از خواب می‌پرد، شادمان از این‌که دیوارهای بلند و درهای قفل‌شده هم نتوانستند مانع آمدن عشقش بشوند.

در همان دیوارها و درهای قفل‌شده اما دریچه‌ای کوچک و میله‌دار هست که »هرچند چیز چندانی نمی‌شود از آن دید»، اما برای گریز از اشک و آه، از اندیشه‌های اضطراب‌آور و اندوه‌زا، از کابوس و رنج و عذاب سلول، راهی نیست جز چشم به آن گذاشتن و از خلال آن راهروی باریک بند را زیر نظر گرفتن تا شاید حضور بقیه شخصیت‌ها را دریابد، مثل آن چند لکه خون چکیده بر کاشی کف راهرو پس از خودکشی مرد جوانی که رگ دستش را زده بود. در ادامه پی خواهیم برد که این همان اقدام نافرجام به خودکشیِ زندانی سلول ۲۷۴ است.

و نیز پی خواهیم برد که این دریچه کوچک، بنا به یکی از سنت‌های مدرن ادبیات ما، روزنه دیدِ همه شخصیت‌ها به دنیای محدود زندگی بیرون و دنیای پهناور تخیل خودشان است. چشمی به برون و چشمی به درون! از یک سو با دیگری ارتباط برقرار کردن، از سوی دیگر به منِ خود بازگشتن .

«این‌جا گرچه امکاناتی را از ما گرفته‌اند، اما امکانات دیگری خلق کرده‌ایم. با چشم‌هایمان حرف می‌زنیم. یا با حرکات پلک و ابرو با هم پیام مبادله می‌کنیم.»

نویسنده/ راوی سلول ۲۷۶ می‌داند که نباید به ذهنش زیاد میدان بدهد، چون او را با خود «به غریب‌ترین وضعیت‌ها و حال ها می برد». او از پناه بردن به تخیل، از فکر کردن به داستان‌های نیمه کاره و شخصیت‌هایشان واهمه دارد با این‌حال این را هم می‌داند که «اگر کسی در یکی از این سلول‌ها باشد و از قوه خیال به هر صورتش، چه خیال‌بافی و چه تخیل، نتواند استفاده کند، آدم بیچاره‌ای است» چرا که تسلیم زمان خواهد شد.

زمان بزرگ‌ترین دشمن زندانی در سلول انفرادی است. جنگ زندانی با زمان است. او باید زمان را بکشد تا نگذارد زمان او را بکشد. این‌جا حس زمان فرسودگی می‌آورد. با اندیشیدن به مقوله زمان راوی به مفاهیمی چون زمان عاطفی، زمان دیرگذر، زمان مانده و ورم‌کرده داخل سلول و تفاوت آن با زمان گذراتر داخل راهرو پی می‌برد.

درگیری با معضل زمان او را با معضل دیگری به نام مکان مواجه می‌کند .برای تسلیم نشدن به تیغ زمان تلاش می‌کند با پرداختن به جزئیات سلول خود را سرگرم سازد، سلولی که بر دیوارهای بلند آن رد پیام ها و چوب‌خط‌های ساکنین سابق آن حک شده است. همین جزئیات واقعی بار دیگر او را با چالش های روحی و روانی زندانی محروم از حقوق اولیه انسانی روبرو می‌سازد.

نویسنده/ راوی سلول ۲۷۶ بی آن‌که اطلاع چندانی از سرنوشت شخصیت‌های خود که در سلول‌های کناری اسیر هستند، به خواننده بدهد، با پرداختن به ابعاد گوناگون هستی انسانِ در بند، از تردید و تنهایی و فشارهای روحی، از احساس خفقان و اضطراب و از خود بیگانگی، از دل‌مردگی و هراس از فراموش‌شدگی، تا درد بدن و عضلات و مشکلات جسمی، تا کابوس و رؤیا و گریه و خنده ما را آماده خواندن روایات شخصیت‌های سلول‌های بعدی می‌سازد.

انفرادیه دوم: سلول ۲۷۲

راوی انفرادی دوم مردی است چهل و چند ساله دارای زن و سه بچه و پدر و مادری پیر. از تنهایی سلول رنج می‌برد و آن را به قبر تشبیه می‌کند. به همین خاطر پس از شش ماه مقاومت پر شور و شر و دو هفته سلول تنبیهی یا به قول خودش «گُه‌دانی» تصمیم گرفته است که «سرعقل بیاید» و تواب شود. روایت او نامه‌ای است به دوم شخص مفرد خطاب به بازجو .

در این اعتراف یا ندامت‌نامه راوی حس سرافکندگی و شرمساری از خود زندانی تحقیر شده و فرآیند ذهنی فروشکستن زندانی‌ای که می‌خواهد رضایت بازجو را به‌دست آورد، می‌شکافد. اما تنها به شکنجه‌های روانی بسنده نمی‌کند بلکه با لحنی بی‌پروا از یکی از روش‌های شکنجه سفید پرده برمی‌دارد: شکنجه‌ای حاکی از جلوگیری از ساده‌ترین کارکردهای طبیعی بدن تا از آن ابزار فشار بر جسم و جان زندانی بسازد و او را در نظر خودش خوار و ذلیل کند: منظور منتظر گذاشتن طولانی زندانی دچار فشار روده و مانع شدن او از رفتن به دستشویی است. شکنجه‌ای به ظاهر ساده اما فاجعه‌بار که با از دست دادن اختیار زندانی بر بدن خود، حرمت و کرامت او را نیز نزد خود به باد می‌دهد، و هدف آن چیزی نیست جز مسخ یا به قول راوی « کرم شدن» زندانی تا هرچه آسان‌تر بتوان او را له کرد.

«برای دانستن حقیقت این چیزها را باید دانست اگرچه شکل و قیافه زشتی داشته باشند. امیدوارم اوقات تان مکدر نشود. مرا ببخشید که این‌طور بی‌پروا هر حرفی می‌زنم. یک مقدار هم تقصیر این قلم است که گاهی به راه خودش می‌رود.»

اما آن‌چه در آن تونل تاریکی و سکوت، در میان «اشک و شاش و گه» برای مقابله با روند « کرم شدن» به یاری راوی می آید، باز هم نیروی تخیل است. او که در نوجوانی آرزوهای بزرگی چون فیلم‌نامه‌نویس شدن یا بازیگری سینما داشته است، حال برای گریز از خفت و خواری موقعیت خود، به نوشتن سناریویی خیالی روی آورده است.

داستان فیلم‌نامه او که در زندگی واقعی با مسافرکشی امرار معاش می‌کرده است، در ماشینی می گذرد که مسافر تحت تعقیبِ آن ناگهان فرار می‌کند و به جای او رانده تو سط ماموران امنیتی دستگیر می شود. هرچند راوی سلول ۲۷۲ نویسنده حرفه‌ای نیست، اما چون یک نویسنده حرفه‌ای به نحوه نوشتن سناریو

می‌اندیشد. با این حال هر از چند گاه حواسش از نو شتن پرت و متو جه « تاریکی گود و سرد سلول» و «معنای سکوت» در آن می‌شود. یا تصویر دستِ از پتو بیرون افتاده و مچ خونین جوان سلول همسایه، صدای داد و هوار زنی راه گم کرده و یا خاطره چشم‌های ذغالی عکسی که یکی از مدارک پرونده است، جلوی چشمش می‌آید.

«همانی بود که قبلا دیده بودم. مردی با چشم‌های ذغالی! این چشم‌ها را در مرد مسافر دیده بودم، در یکی از زندانیان هم که چند سلول پایین‌تر از من بود، فکر کنم شماره ۲۷۶، در او هم دیده‌ام. اما هیچ کدام صاحب این عکس نیستند. زندانی ۲۷۶ حتی خال گوشتی کوچک روی گونه که در این عکس هم هست را دارد، اما صاحب این عکس نیست.»

انفرادیه سوم: سلول ۲۷۴

راوی این سلول دانشجوی ۲۷ ساله فوق لیسانس فلسفه است که به زندان آورده‌اند تا از طریق او نامزدش (دختری با چشم‌های آبی) را سر عقل بیاورند .او حالا پس از ۲۰ هفته خیالات، خواب و بیداری، رفت و آمد میان تخیل و واقعیت، تصمیم به خودکشی گرفته است چون خود را مقصر قتل دوست دخترش می‌داند. روایت او به دوم شخص جمع و خطاب به مورچه‌های سرگردان در سلول است.

«ای کوچولوهای بی‌خبر! چه دنیای کوچکی دارید. کاش من هم جای یکی از شما بودم. یک تکه کوچک پنیر یا نان به دهانم می‌گرفتم و می‌رفتم توی انبار می‌گذاشتم و باز برمی‌گشتم. همین جور تا شب، تا فردا، تا وقتی بمیرم تمام شود. دیگر هزار و یک درد و رنج و فشار را تحمل نمی‌کردم. دیگر یک تصور، یک تصویر این قدر عذابم نمی‌داد.»

اما آن تصویر آزاردهنده که این جوان برای فرار از آن قصد خودکشی دارد، کدام است؟

«وقتی پارچه قهوه‌ای را از روی صورتش کنار زدند و بوی کاج با رنگ مرگ تو صورتم خورد، نمی‌دانم خواب بودم یا بیدار، هشیار بودم یا ناهشیار... اما یادم هست که پارچه را کنار زدند و من خط بسته پلک هایش را دیدم و صورتش را... دیگر چیزی نفهمیدم. فقط در لحظه آخر شنیدم که کسی به من گفت: تو او را کشتی!»

این صدا از آن کیست که مسئولیت قتل معشوق را به گردن عاشق می‌اندازد؟ آیا صدای وجدانش است یا صدای بازجویی که با صحنه‌سازی قصد وادارکردن او به دادن اطلاعات دارد؟ شاید هم صدای جامعه است. «جامعه‌ای که به کسی اجازه بیرون رفتن از خطوط از پیش رسم شده را نمی‌دهد». جامعه‌ای که در آن تاوان اشتباه به بهای جان آدم‌ها تمام می‌شود.

«من قاتل او و خودم هستم چون عشق را در وجود خود کشته‌ام.»

هرچند واگویه راوی با مورچه‌ها واگویه دیگری از ادبیات مردن ا یران را با عنک بوت گو شه ا تاق در ذ هن خواننده تداعی می‌کند، اما لحن روایت، این‌همانی شخصیت‌ها و برخی وسواس‌های ذه نی راوی گاه یادآور فضا و حال و هوای بوف کور است. بویژه که توصیف او از معشوقش با دسته مویی که روی پیشانی‌اش افتاده و لب‌های بی‌رنگی که با کمی فاصله روی هم قرار گرفته‌اند، بی شباهت به دختر اثیری نیست. بگذریم که زاویه دید او هم به دنیای بیرون (یا شاید بهتر است بگوییم به دنیای درون) دریچه‌ای ا ست ت نگ و کو چک. ا ما راوی گاه برای خیال‌پردازی حتی نیاز به دریچه هم ندارد.

«این دیوار روبرویی را می‌بینید، مدام اندام یک زن را نشان می‌دهد که بی‌حرکت مثل یک مرده به دیوار تکیه داده. یک دسته از موهایش ریخته روی پیشانیش و باد آن را تکان می‌دهد. لابد می‌گویید قاطی کرده‌ام. نه، قاطی نکرده‌ام...من اینجا هر روز روی پتو دراز می‌کشم و سرم را تکیه می‌دهم به دیوار و چ شم‌هایم را ک می تنگ می‌کنم و خیره می شوم به برآ مدگی ا ندک ق سمتی از د یوار رو به‌رو که نور مه تابی اف تاده روی برجستگی‌ها و فرورفتگی‌هایش، می‌بینم که مردی کلاه به سر از خیابان رد می‌شود. خیابان خلوت است و هوا ابری. یک تک درخت آن جاست. مرد کنار تک‌درخت می‌ایستد و مدام این طرف و آن طرف را نگاه می‌ک ند. انگار منتظر کسی است. شاید منتظر یک زن؛ زنی که همیشه بوی عطر کاج می‌دهد...»

از دید راوی، در سلولی آن‌سوتر، «مرد سی و چند ساله‌ای هست که انگار دائم پشت دریچه ایستاده... چشمان سیاهی دارد مثل ذغال و نگاهی نافذ مثل گداختگی مغز ذغال. فقط لبخند می‌زند و عجیب این که لبخندش برایم آشناست .خیلی فکر کرده‌ام که او را کجا دیده‌ام، چیزی به یادم نیا مده». دو سلول ج لوتر هم مرد میانسال چهل و چند ساله‌ای هست که وقتی از جلوی سلول او رد می‌شود تا به دست شویی برود، برایش شکلک درمی‌آورد.

راوی جوان اما دیگر نه حوصله پشت دریچه رفتن دارد نه حوصله خندیدن، درست از شبی که نیمه هشیار و نیمه خواب جسد روی برانکار را ن شانش داده و پار چه ق هوه‌ای روی صورت آن را ک نار زده بود ند. ج سد پلک‌هایش را باز نکرده بود تا او چشم‌های آبی‌اش را ببیند. تنها نشانه آشنایی که از او دریافته بود بوی ع طر کاج بود که چون تکه‌ای یخ به صورتش خورده بود. خواب بوده یا ب یدار؟ نمی‌دا ند و به داش ستن حقی قت همان‌قدر نیازمند است که از آن هراسان است.

«آیا باورتان می‌شود که کسی پوستش مثل برگ گل باشد، بوی کاج بدهد و چشمش گاه مثل آسمان آ بی و گاه مثل جنگل سبز باشد، آن‌وقت دیگر پلک‌هایش را باز نکند و بوی عطرش دیگر بوی زندگی ندهد؟»

شکّ و تردید و احساسِ گناه سرانجام راوی را بر آن می‌دارد که حالا که معشوقش نیست و بار گناه مردنش به گردن اوست، به زندگی خود پایان بدهد. ۲۷ سال بی‌اختیار زندگی کرده است، و حالا تن ها اخت یار او در زندگی همانا مرگ است. پس رگ دستش را با تکه‌ای شیشه می‌زند و با خون خودش جمله‌ای روی کف پوش می‌نویسد و به آخرین مور گرفتار در سلول ه شدار می‌د هد: *«موا ظب باش توی جم له من گ یر نیف تی،*

چسبناک است... خودت را از آن... دور... دور... کن.» آن‌گاه دست‌ها را می‌گذارد میان پا ها و م ثل ج نین در رحم مادر می‌آرمد.

و نور زرد مهتابی به جمله خون‌بار کف سلول می‌تابد:

.....شا.... شیدم.... به.... دنـــــ.... یا..... یـــــ..... تان.....

انفرادیه چهارم: سلول ۴۲۳

راوی این سلول خانم معلمی است که با دختر ده ساله و مادرش زندگی می‌کرده، اما پنج ماه پیش دستگیر و به انفرادی منتقل شده است. روایت او واگویه‌ای است *«از اتفا قات روز مره، گاه برای دخ ترش، گاه برای مادرش، بعضی وقت‌ها برای یک دوست یا برای خود ذهنی‌اش.»* به موازات آن، مکالماتی هم با دو زن زندانی دیوار به دیوار خود از پشت دریچه دارد.

این روایت با شرح کابوس راوی آغاز می‌شود که سقوط دخ ترکش را از روی بام می‌بی ند، ا ما با از خواب پریدن التهابِ کابوس جای خود را به خوشی و امید می‌دهد و راه را برای حسیاتی تنانه چون گرمای پر توی خورشید، زایش طبیعت، تمنای جنسی و حس باروری باز می‌کند. زن ابتدا صدای بغبغوی کبوتر نر را از روی بام می شنود، سپس متوجه شروع عادت ماهانه‌اش می‌شود و دست آخر نگاهش به دانه‌های گندمی می‌اف تد که زیر پارچه نمدار کنار روشویی جوانه زده است .بهار در راه است و او به فکر جلوه‌های باززایی طبیعت .

«انگار در هوا رایحه تازه‌ای هست. رنگ آفتاب هم پررنگ‌تر شده... درخت انجیر میان ح یاط خا نه برگ های تازه‌اش را نشان می‌دهد و درخت مو روی داربست جان می گیرد.»

«آفتاب قشنگ خوابیده روی دانه‌هایم؛ عشق‌بازی دانه و آفتاب! می‌خواهم بروم و پارچه را کنار بزنم و ببـ ینم جوانه زده یا نه. اما دلم نمی‌آ ید خلوت‌شان را به هم بزنم.»

با این‌حال روح او دوباره *«کنج سلول میان دندان‌های کوسه‌وار خیال‌های منفی جویده می شود»* و اح ساس غربت و تنهایی بر جانش می‌نشیند. با دیدن دیوارها یاد پدرش می‌افتد که همیشه چون دیواری در برابر او قد می‌کشیده، توی گوشش می‌زده و برای تنبیه در انباری زیر پله حبسش می‌کرده است. تن ها روز نه آزادی در غربتِ جانکاه سلول پنجره تور توری زیر سقف است. آسمان ابری و هوای بارانی پشت آن او را به یاد برادرش می‌اندازد که دوست داشت زیر باران در حیاط خانه سیگار بکشد. او هم حت ما در یـ کی از ه مین سلول‌ها و راهروهاست، اما کدام؟ برای پاسخ به این پرسش، روزی در بازگشت از بازجویی به دنبال یافتن ردی از برادر راهش را به سوی راهروی مردان کج می‌کند تا با سر و صدا راه انداختن صدایش را به گوش برادر بر ساند. (صدایی که راو یان دیـ گر نـ یز می شنوند).

مکالمات پشت دریچه یا به قول یکی از دخترهای زندانی «چتِ سلّولی» خانم معلم از سمت دیوار را ست با دختری بیست‌ویک ساله و ظریف که به خاطر سرتراشیده‌اش به «آقا پ سر» م عروف ا ست، جر یان دارد و از

سوی دیوار چپ با دختر دیگری با لقب «آبی». خانم معلم از قصه زندگی این دو دختر اطلاع دارد چون پیش‌تر با آن‌ها هم‌سلولی بوده است. از این رو قصه آقا پسر را برای مخاطب ذهنی خود (و همینطور خواننده) روایت می‌کند، اما از روایت کردن قصه دختر چشم آبی که او خود پیشتر از دهان آقا پسر شنیده است، چشم‌پوشی می‌کند (شاید به این دلیل که آن را راوی سلول ۲۷۴ قبلا برای خواننده روایت کرده است). حالا هرکدام از این سه دوست در یک سلّولِ جدا هستند و با یک‌دیگر تنها از طریقِ دیوارها و دریچه‌ها بده بستان دارند.

از همان دریچه هم خانم معلم شاهد رفتن آبی به بازجویی است و تمام روز در انتظار بازگشتش با اضطراب در سلول بالا و پایین می‌رود، گوش تیز می‌کند و کشیک می‌کشد. در بازگشت آبیِ بی‌جان و ناتوان در را هرو از حال می‌رود و نگهبان‌ها او را روی برانکار می‌گذارند و با پارچه‌ای قهوه‌ای رویش را می پوشانند. (صحنه‌ای که راوی سلول ۲۷۴ به مرگ دختر تعبیر کرده و به خاطر آن دست به خودکشی زده بود).

اما روز بعد، بازگشت آبی به سلول و دیدن لبخند او از دریچه خانم معلم را از چرخه اضطراب و کلافگی نجات می‌دهد و امید را در دلش زنده می‌سازد. و با صدای ریزش باران و بوی خاک نم‌دار دوباره به یاد دانه‌های گندم زیر پارچه می‌افتد.

«آفتاب از رویش برخاسته و نشسته است کنج سلول. پارچه را کنار می‌زنم. صدای گریه نوزادی را می شنوم. آ... آ... نوک‌هایشان بیرون زده است... جوانه زده‌اند. زیر صدای باران نشسته‌ام روبه‌روی دیوار. میان من و دیوار جوانه‌ها هستند. نگاه‌شان می‌کنم. گویی خودم آن‌ها را زاییده‌ام... دست می‌کشم روی پستان‌هایم، سفت و کمی دردناک هستند. می‌گویم «جوانه زدند».»

و باران که در روایت نویسنده/ راوی مرد سلول ۲۷۶ با حسرت بوسه و لحظه‌های عاشقانه از کفرفته پیوند داشت، اینجا نمادی است از تمنا و تنانگی زنانه خانم معلم که با وجود سنگینی نگاه دریچه، آرزوی روی بام رفتن و شستن خمودگی سلول و چه بسا میل به یک هم‌آغوشی جانانه در سر دارد. زنی که بدنش نماد زندگی است و آرزویش آزادی!

بدین ترتیب نویسنده اثری تخیلی، به یمن پیوند عمیق خود با واقعیت جاری در بطن جامعه، از دل «تاریکی و سکوت و بی‌تحرکی» سیاهچالی به نام انفرادی، حقیقتی را برمی‌کشد که این روزها در خیابان‌ها جوانه زده است. (برگرفته از سایت ایران امروز)

لینک دانلود کتاب از سایت کتابناک

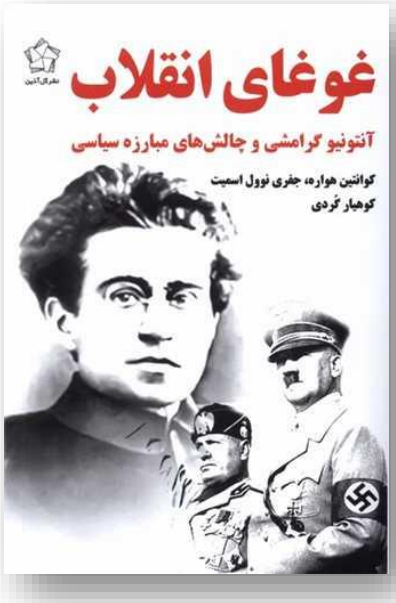
بازگشت به فهرست

غوغای انقلاب

آنتونیو گرامشی و چالش‌های مبارزهٔ سیاسی

Selections from the Prison Notebooks

کوانتین هواره، جفری نوول اسمیت/ برگردان: کوهیار گُردی



این کتاب، ترجمهٔ مقدمهٔ طولانی کتاب "خلاصهٔ دفترهای زندان" اثرِ کوانتین هواره و جفری نوول اسمیت است و روایتی از زندگی و زمانهٔ گرامشی به‌ویژه دربارهٔ زمینه‌های شکل‌گیری فاشیسم در ایتالیا و بررسی عواملِ خارجی و داخلیِ آن ارائه می‌دهد. امّا چرا گرامشی؟ بی‌راه نیست اگر که بگوییم گرامشی به ما می‌گوید چه زمان و کجاها انقلاب رخ می‌دهد؟ اصولِ مبارزهٔ سیاسی با لحاظِ شرایطِ سیاسی چیست؟ و تفاوتِ شرق و غرب در مبارزاتِ سیاسی کدام است؟ آیا لزوما اصلاح‌طلبی در همه جا به یک شکل پاسخ می‌دهد؟ یا این‌که روندهای سیاسی نیاز به پیش‌نیازهایی عمیق دارد؟ آیا صندوقِ رای و اصلاحِ قوانین، گزاره‌ای هرجایی است؟! با هر حال خوانشِ کتاب نه تنها در درکِ اندیشه‌های گرامشی سودمند خواهد بود، بل‌که شناخت و درسِ آموزنده از شرایطِ انقلابی، نقشِ روشن‌فکران و زمینه‌های قدرت‌مندشدنِ نظام‌های تمامیّت‌خواه را به همراهِ "آموزشِ استراتژی مبارزهٔ سیاسی" به دست می‌دهد.

کوئینتین هوآره(متولد ۱۹۳۸) یک مترجمِ ادبی و روشن‌فکر چپِ بریتانیایی از زبان‌هایی ازجمله ایتالیایی، فرانسوی، آلمانی، روسی و بوسنیایی است. پس از مطالعهٔ زبان‌های مدرن در دانشگاهِ آکسفورد، در سال ۱۹۶۲ هوآر به هیئت تحریریه New Left Review پیوست و از سال ۱۹۶۳ تا ۱۹۷۹ به عنوان سردبیرِ آن خدمت کرد. او و همسرش، برانکا ماگاس، مورخ کروات، سرانجام در سال۱۹۹۳ استعفا دادند. هوآر سردبیر ژورنال Labor Focus on Eastern Europe، یکی از اعضای موسس اتحاد برای دفاع از بوسنی و هرزگوین در سال ۱۹۹۳ بود...

فهرستِ مطالب: دیباچهٔ مترجم/ مقدمهٔ مترجمانِ انگلیسی/ آغازِ زندگی/ تشکیلاتِ فکری/ سیاست‌های سوسیالیستی در تورین/ لوردینه لوو، "سال‌های سُرخ" و بنیان‌گذاری حزبِ کمونیستِ ایتالیا/ حزبِ کمونیستِ ایتالیا تحتِ سیطرهٔ بوردیگا ۱۹۲۳-۱۹۲۱/ دورانِ حکومتِ موقّت در حزبِ ایتالیا ۲۴-۱۹۲۳/ حزبِ کمونیستِ ایتالیا با رهبری گرامشی ۱۹۲۶-۱۹۲۴/ زندان.

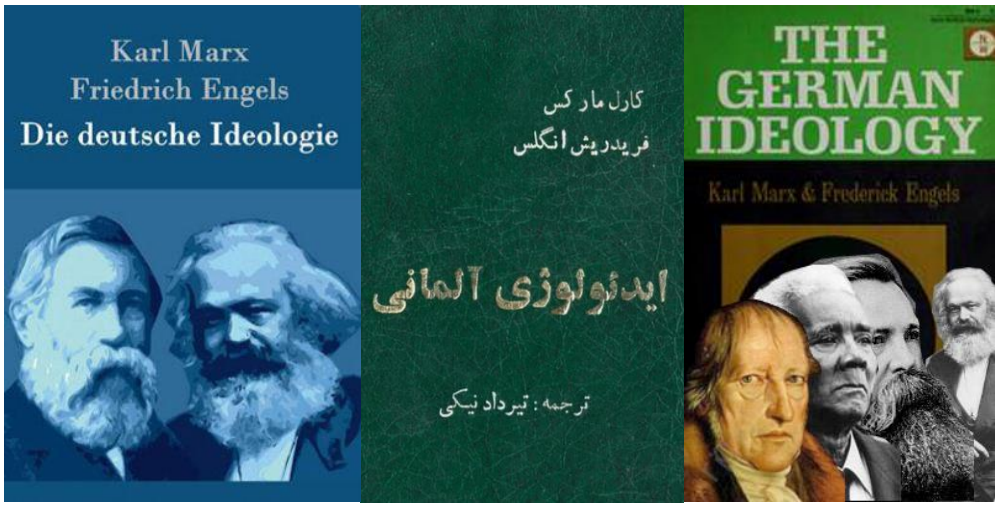
مشخصات کتاب: ناشر: گل‌آذین، چاپ اوّل: ۱۴۰۲، تعداد صفحات: ۱۳۶، قیمت: ۷۰ هزار تومان

بازگشت به فهرست

ایدئولوژی آلمانی

Die deutsche Ideologie (the german ideology)

احسان طبری/ معرفی و تلخیصِ اثرِ مشترکِ مارکس و انگلس



مقامِ تاریخیِ این کتاب

"ایدئولوژی آلمانی" اثرِ مشترکِ مارکس و انگلس است که در شهر بروکسل در سال ۱۸۴۵ تالیف شده و شامل بررسی انتقادی فلسفهٔ آن روزیِ آلمان (فلسفه فوئرباخ، برونو باوئر و شتیرنر) و سوسیالیسمِ آلمانی است که در آن روزگار مروّجانِ مختلفی داشته است. هدفِ مارکس و انگلس از این بررسی، چنان‌که خودشان تصریح می‌کنند، این بود که در موردِ آن نتایجی که از جهتِ فلسفی و اجتماعی به آن‌ها رسیده بودند، از طریقِ نقّادی نظراتِ دیگران، عمیق‌تر و روشن‌تر وارد شوند. این کتاب پس از تالیفِ سال‌های طولانی بنا به اصطلاحِ مارکس دست‌خوشِ "نقّادیِ جَوَندهٔ موش‌ها" بود تا آن‌که پس‌از درگذشتِ مارکس و انگلس ابتدا بخش‌هایی از آن نشر یافت و سرانجام در سال ۱۹۳۲ به‌طورِ کامل چاپ شد.

"ایدئولوژی آلمانی" نخستین اثرِ مارکسیسمِ نُضج‌یافته است و در آن برای اوّلین‌بار دیالکتیکِ نیروهای مولّده و مناسباتِ تولید که چگونگی سیرِ تاریخِ انسانی را توضیح می‌دهد، تشریح شده و ضرورتِ انقلاب کمونیستی مستدلّ گردیده است. پایه‌های تئوری فرماسیون‌های اجتماعی، طبقات و مبارزه طبقاتی، روبنا و زیربنا، دولت و غیره در این کتاب نهاده شده و مسئلهٔ "ازخودبیگانگی" به شکلِ نقّادانه موردِ بررسی قرار گرفته و مفاهیمِ "ایدئولوژی"، "مناسباتِ سودمندی" و "شیئیّت‌یافتن" و امثالِ آن توضیح می‌گردد. این کتاب با قدرتِ منطقی، رادیکالیسم و انقلابی‌گریِ موهومِ "هگلیانِ جوان" و "سوسیالیست‌های واقعی" را افشاء می‌کند. در این کتاب در توصیفِ یکی از این رادیکال‌های آنارشیست یعنی شتیرنر چنین می‌خوانیم:

""عصیانِ" شتیرنر علیه نیروهای بیگانه‌شده، یک عصیانِ خالصِ ایدئولوژیک است که نه فقط شخص را به آن‌سوی وضعِ موجود نمی‌برد، بل‌که تنها بیان‌گرِ وضع یک قربانیِ پروسهٔ "ازخودبیگانگی" است، یعنی خورده‌بورژوایی که در "منِ" خویشتن اسیر است ".

وظیفهٔ نقّادی از مذهب، فلسفه، سیاست و ایدئولوژی، مارکس و انگلس را به طرح و تنظیمِ مسائلِ نوین راهبر شد. در برابرِ آن‌ها این مسئله مطرح گردید -که چه شده است که افرادِ بشر این "پندارها" را به مغزِ خود فرو کرده‌اند؟ همانا این سوال است که راهِ بینشِ مادّه‌گرایی (ماتریالیستی) را هموار ساخت و منجر به درکِ مادّیِ تاریخ شد، یعنی به درکِ تاریخ به مثابهٔ موضوع فعّالیتِ انسانی، به مثابهٔ تاریخ تولیدِ حیاتِ اجتماعی به دستِ انسان‌ها. بدین ترتیب، "ایدئولوژی آلمانی" نه تنها نخستین بررسی جامعه‌شناسی بر اساس استنباطِ ماتریالیستی است، بل‌که تئوریِ شناخت را نیز در مقطعِ مادّی و تاریخی مطرح می‌سازد.

انسان و طبیعت

تمامِ نتایجِ انقلابی جهان‌بینیِ کمونیستی از حکمِ "خودسازی" انسان از طریقِ عملِ فعّالهٔ خویش(که مارکس و انگلس آن‌را در سال ۱۸۴۴ بیان داشته بودند) حاصل گردید و این نتایج در "ایدئولوژی آلمانی" تبلور یافت و به شکلِ مشخّص‌تر بیان گردید. مارکس و انگلس یادآور شدند که قبولِ حکمِ "تقدّمِ طبیعتِ خارجی" هنوز قادر نیست رازِ تاریخِ انسانی را بگشاید، زیرا انسان در واقع پیوسته واجدِ "طبیعتِ تاریخی" و "تاریخِ طبیعی" بوده است، بدین‌معنی که خودِ طبیعتِ انسانی طیّ تاریخ دگرگون‌شده و نوعِ انسان در تحوّلِ طبیعیِ خود، تاریخی را گذرانده است. حتّی مضامینِ ساده‌ترین "حسّیاتِ قابلِ اطمینانِ" آدمی را فعّالیتِ صاحبِ مضمونِ انسانی ایجاد می‌کند و بدونِ این فعّالیتِ صاحبِ مضمون، نمی‌توان وثوق و اطمینانی به داده‌های حسّ یافت. و از آن‌جا که این فعّالیتِ مضمون‌مند پیوسته در حالِ گسترش است، ناچار مضمونِ حسّیاتِ آدمی نیز در حالِ گسترش است. لذا برخلافِ اعتقاد مکاتبِ ماتریالیستیِ صرفاً نظری (تماشاگرانه)، روا نیست که ما انسان را تنها یک "موضوعِ" پاسیفِ تاریخ و آخرین محصولِ تکاملِ نوعِ خود بپنداریم.

آری، انسان یک آیینهٔ پاسیف نیست که طبیعت در آن به مقامِ شعور رسیده باشد، بل‌که فعّالیتِ عامّ و خلّاق است و سراپای حیاتِ اجتماعی محصولِ اوست. شرایطِ تاریخی در آن حدّی در انسان‌ها موثّر است که آنان بتوانند نتایجِ گذشته را بازسازی کنند و یا نتایجِ نوینی به دست آورند. بر این پایه، تئوری تاثیرِ "محیط" که می‌خواهد نقشِ مربّیان و معلّمان را بالاتر از جامعه قرار دهد، نادرست است. شعورِ انسانی از همان آغازِ پیدایشِ خود یک محصولِ اجتماعی است و تا زمانی‌که انسان‌ها وجود دارند، شعور چنین محصولی باقی خواهد ماند. انسان‌ها تولیدکنندهٔ تصوّرات و اندیشه‌های خود هستند و بدین جهت شعور هرگز نمی‌تواند چیزِ دیگری باشد جز هستیِ درک‌شده، لذا اگر بگوییم که باید از پروسهٔ تولید همهٔ اشکالِ آمیزش، همهٔ اشکالِ شعور را بیرون کشید، سخن به گزاف نگفته‌ایم و یک مطلبِ کاملاً جدّی را مطرح کرده‌ایم.

انسان و تولید

ولی تاکنون انسان‌ها به شکلِ مستقیم به کارِ تولید و تولیدِ خویش (یعنی مناسبات بینِ خود و زندگیِ خویش) مشغول نبوده‌اند، بل‌که این کار را به‌طورِ عمده غیرمستقیم، یعنی از طریق تولیدِ وسایلِ هستی خود، که همان وسایلِ تولید و مصرف است، انجام داده‌اند. بدین ترتیب می‌بینیم که فعّالیتِ آن‌ها که خود معرّفِ ماهیّتِ آن‌هاست، با تولیدِ مادّیِ آن‌ها منطبق است و این فعّالیتِ مضمون‌مندِ انسان‌ها نه به صورتِ نیروی مولّدهٔ خودِ این انسان‌ها بل‌که به صورتِ نیروهای تولیدی مادّی جلوه‌گر می‌شود و انسان‌ها در این جریان فقط به عنوانِ عُمّال و کارگزارانِ تولید به نظر می‌رسند و مناسباتِ اجتماعی تولید (که در آن انسان‌ها فقط به عنوان عامل و کارگزار عمل می‌کنند) به صورت مناسباتِ اقتصادی که در مجموع "جامعهٔ مدنی" نام دارد، درمی‌آید. رشد و تکاملِ نیروهای مولّدهٔ انسان‌ها به شکل دگرگونه‌ای جلوه‌گر می‌شود، یعنی به صورت ترقّیِ "خودبه‌خودیِ"

اشیاء درمی‌آید و بدان‌جا می‌رسیم که تاریخ را فقط در آخرین تحلیل می‌توان تاریخِ رشد و تکاملِ نیروهای خودِ افراد دانست و نه در نخستین برخورد. توضیحِ این مطلب را می‌توان در پیدایشِ تقسیمِ کارِ اجتماعی و جداشدنِ فعّالیتِ انسانی که به تقسیمِ جامعه به طبقات منجر می‌گردد، یافت. در این میان منافعِ طبقهٔ حاکم کسبِ استقلال می‌کند و به شکلِ قوانینِ حقوقی درمی‌آید و ماهیّتِ جرائم را که نقضِ این قوانین است، در همین‌جا باید جست‌وجو کرد.

ایدئولوژی

مارکس و انگلس در "ایدئولوژی آلمانی" مفهومِ "ایدئولوژی" را موردِ بحث قرار می‌دهند و آن‌را نوعی روبنا می دانند که نتیجهٔ تنظیمِ شعورِ عملیِ طبقاتی است. مقولات و احکامِ ایدئولوژیک به علّت عمل‌کردِ طبقاتیِ خود، خود را مافوقِ طبقات و متعلّق به همهٔ خلق و تنها مقولات و احکامِ معقول و دارای اهمّیت و مضمونِ عامّ جلوه‌گر می‌سازند. هر طبقه‌ای که در حالِ عُروج است، نیازمندِ آن‌است که وظایفِ او را به مثابهٔ وظایفی متعلّق به همهٔ انسانیّت تلقّی کنند. ظاهرِ مستقلّ و مقتدرِ ایدئولوژی، یکی از ریشه‌های ایده‌آلیسم است. برای اشکالِ ایدئولوژی، تاریخ و تکامل نمی‌توان قائل شد، بدین معنی که تاریخِ اندیشه‌ها را باید به تاریخ فعّالیتِ واقعیِ انسان بدل ساخت و باید تاریخِ اندیشه‌ها را از درونِ این تاریخِ فعّالیتِ واقعی انسانی بیرون کشید. رشد و تکاملِ ایدئولوژی را عمل‌کردِ طبقاتی و اجتماعی آن معیّن و مشروط می‌سازد، زیرا ایدئولوژی وسیلهٔ حفظ یا ردّ مناسباتِ اجتماعی موجود است. به همین دلیل توضیح این‌که چرا کارِ ایدئولوژی در دوران‌هایی به مغلطه و سفسطه می‌کشید در همین‌جاست. یعنی هر قدر تضادّهای جامعهٔ کهن بیش‌تر شدّت یابد، به همان اندازه ایدئولوژی که زبانِ تمثیلیِ این جامعه است، ریاکارانه‌تر، اخلاقی‌تر و مقدّس‌تر می‌شود.

دانشِ مارکسیستی نخستین بینشِ واقعاً نقّادانه نسبت به جهان است و برای نخستین بار قادر شده است که خود را از قید و بندِ ایدئولوژی و اسلوبِ ایدئولوژیک خلاص کند. برای آن پ‌که به شکلِ قطعی و نهایی بر ایدئولوژی فائق آییم، باید بر ریشه‌های طبقاتیِ آن فائق شویم، یعنی جامعه‌ای بدونِ طبقات بنا کنیم. ولی در پروسهٔ نبرد برای بناکردنِ جامعهٔ بی‌طبقات یک ایدئولوژیِ ویژهٔ سوسیالیستی لازم است و این ایدئولوژی یک ایدئولوژیِ علمی است، زیرا صرفاً به علم متّکی است و از محتوایِ علمی انباشته است.

ازخودبیگانگی

وظیفهٔ ایجادِ تحوّل در جهان، در کلّی‌ترین شکلِ خود، به صورتِ غلبه بر ازخودبیگانگیِ انسان درمی‌آید، زیرا مسئلهٔ ازخودبیگانگی یکی از مسائلِ عمده در تکاملِ پیشینِ تاریخ است. لذا علمِ تاریخ به معنای واقعیِ کلمه باید افرادِ واقعی را در پروسهٔ ازخودبیگانگیِ واقعی آن‌ها توصیف کند و شرایطِ مشخّصِ این ازخودبیگانه‌شدنِ انسان‌ها را توصیف نماید. روابطِ اجتماعی که دچارِ ازخودبیگانگی شده، جامعه را از صورتِ یک جسمِ حقیقی خارج می‌کند و به صورت یک جمع پنداری و موهوم درمی‌آورد که در آن منافعِ اشخاص، علی‌رغمِ ارادهٔ این اشخاص، صورتِ منافعِ طبقاتی به‌خود می‌گیرد و نسبت به افراد جداگانه کسبِ استقلال می‌کند و به صورت "منافعِ عامّ" جلوه‌گر می‌شود و بدین‌سان این منافعِ طبقاتی با افرادِ واقعیِ جامعه واردِ تضادّ می‌شود. یعنی به تحکّمات و تحمیلاتِ ماشینِ اجتماعی بدل می‌گردد.

تقسیمِ فعّالیتِ انسان‌ها به اعمالِ جزءجزء، "کلّیّتِ انسانی" را برهم می‌زند و خودِ او را به جزء بدل می‌کند. کار در معنای محدودِ این کلمه به‌معنای فعّالیتِ بیگانه‌شده‌ای که بر افراد به صورتِ نیرویی مسلّط است، به وسیلهٔ معیشت بدل می‌شود، زیرا زیستن هدف است، و این زیستن، که خود مبداءِ آغازیِ مصرف است، لذّت را از

مضمونِ واقعیِ زندگی تُهی می‌سازد و انسان‌هایی که از هر نوع مضمونِ واقعیِ حیات محروم شده‌اند، ناچار به افراد تجریدی و انتزاعی بدل می‌گردند، نه انسان‌های واقعی و انباشته از مضمونِ حقیقیِ زندگی.

انقلاب و جامعهٔ کمونیستی

جامعهٔ کمونیستی هر چیزی را که مستقلّ و جدا از انسان و به صورتِ نیرویی بیگانه‌شده از انسان است، محذوف می‌سازد. تنها انسان‌های جامع و دارای کلّیّت می‌توانند نتایجِ تکاملِ فرهنگِ انسانی را در مناسباتِ فیمابینِ خویش نه‌تنها فرا گیرند و به کار برند، بل‌که کاملا از خود کنند و کار را به خودکوشیِ کمونیستی مبدّل سازند، و از این جهت، می‌توان از "نابودیِ کار" سخن راند.

انقلابِ کمونیستی که تقسیمِ کارِ طبقاتی را از بین می‌برد، در آخرین تحلیل ناگزیر موسّساتِ سیاسی را که از این تقسیمِ طبقاتی ناشی شده‌اند از میان برمی دارد و تقابل و تضادّ بینِ "تکالیف" و "منافع" را رفع می‌کند و بدین‌سان پایهٔ تقابل و تضادّ بینِ "کار" و "لذّت" را از بین می‌برد، زیرا خودکوشیِ آزادانهٔ انسانِ جامعهٔ کمونیستی، هم تکلیفِ اوست و هم خصلتِ او هم کارِ اوست و هم لذّتِ او. مارکس و انگلس "شعورِ بیگانه‌شده" را که مبنای "سوسیالیسمِ مسیحی" و "سوسیالیسمِ اخلاقی" و نظائرِ آن‌هاست، به به شدّت ردّ می‌کنند و به گفتهٔ خود برای این شعورِ بیگانه‌شده "حکمِ مرگ" صادر می‌سازند.

انقلابِ کمونیستی یک "عصیانِ انتقام‌جویانه" نیست، بل‌که دگرسازیِ خلّاقِ جامعه است و معنای عالیِ این دگرسازی در آن است که انسان خود را به شکلِ واقعی به شخصیّتِ خلّاق بدل می‌کند. به بیانِ مارکس و انگلس، در جریان فعّالیتِ انقلابی، تغییردادنِ وجودِ خویش با تغییردادنِ اوضاع و احوال هم‌روند و منطبق است. نوهگلیان می‌خواستند با عوض‌کردن شعورِ انسان، جهان را دگرگون کنند و از این جهت تنها دعاوی و مطالباتِ اخلاقی را مطرح می‌ساختند. مارکس و انگلس این دعاوی را موردِ استهزاء قرار می‌دهند و می‌گویند: این فلاسفه چون ایدئولوگ‌های وضعِ موجودند، لذا صاف و ساده نمی‌گویند شما انسان نیستید، بل‌که می‌گویند شما شعورِ آن را ندارید که چنین هستید. چون این فلاسفه قادر نیستند درک کنند که تنها فعّالیتِ انقلابی می‌تواند جامعه را به آن‌سوی وضعِ موجود بکشاند، به همین جهت تقلّای‌شان برای تفسیرِ درستِ این فعّالیت با ناکامی روبرو است.

ماتریالیسمِ نظری (یا تماشاگرانه) نقشِ پراتیک را درک نمی‌کند، لذا نمی‌تواند از قید و بندِ پندارهای ایدئولوژیک خود را خلاصی بخشد. در عین حال مارکس و انگلس علیهِ این نظر بودند که برای انقلابی‌کردن تئوری کافی‌است که آن را با پراتیک پیوند دهیم. مارکس و انگلس این‌را وارونهٔ شیوهٔ تماشاگرانه می‌نامیدند.

پرلتاریا می‌تواند انقلاب را آغاز کند، زیرا خود مظهرِ تلاشیِ همهٔ طبقات است و در تضادّ کامل با همهٔ طبقاتِ دیگر قرار دارد. ولی لازمهٔ پروسهٔ انقلابی فائق‌آمدن بر ازخودبیگانگی، و سطحِ بسیار عالیِ نیروهای مولّده است، زیرا در این صورت باید مبارزه را برای اشیاءِ موردِ ضرور از نو آغاز کرد، یعنی تمامِ فرومایگیِ کهن را از نو احیاء نمود. ماهیّتِ انقلاب در آن است که طبقهٔ واژگون‌کننده تنها در انقلاب می‌تواند از خود بارِ همهٔ فرومایگی‌های کهن را برافکند و برای ایجادِ جامعهٔ نوین قادر و قابل گردد، و لذا این کار تنها می‌تواند کارِ آن جامعهٔ بورژوایی باشد که از حدّ فزون نُضج یافته است و به آن چنان وحدتی که تنها از طریقِ تکاملِ طولانی می‌توان به آن رسید، رسیده باشد.

برخی تذکّرات:

اثرِ کبیرِ "ایدئولوژی آلمانی" که سرشار از اندیشه‌های بنیادی و داهیانهٔ کمونیسمِ علمی است، به هر جهت اثری‌است متعلّق به مرحلهٔ آغازینِ پیدایش و تکاملِ این تئوریِ انقلابی، و بعدها مارکس و انگلس از مبانیِ مطروحه در این اثر و بر پایهٔ چنین مبانی گام‌ها فراتر هِشتند. ولی آن‌چه شگفت و در خوردِ آفرین است، نُضجِ علمیِ احکامِ مندرج در این اثر است.

خلاصه‌ای که ما در این نوشته از کتاب دست داده‌ایم مبتنی بر عینِ بیانِ مولّفانِ کتاب است و از آن‌جا که هنوز شیوهٔ هگلیِ بیان در این اثر باقی است و مسائلِ مطروحه از زاویه‌های تجریدی است، ممکن است برای خواننده‌ای که در جست‌وجوی خواندنِ مطالبِ آسان و زودفَهما است، کمی دشوار بنماید، ولی با دو سه بار خواندنِ مکرّر می‌توان به کُنهِ مسائل پی بُرد.

شایان ذکر است که نظرِ مارکس و انگلس در این کتاب دربارهٔ آن‌که "لازمهٔ انقلابِ کمونیستی سطحِ بسیارعالیِ نیروهای مولّده است و یک جامعهٔ بورژواییِ از حدّ فزون رشدیافته می‌تواند بدان دست زند"، نظریاتی است که در دوران‌های بعدی تکمیل‌شده و مارکس و انگلس دو فازِ جامعهٔ کمونیستی، یعنی فازِ سوسیالیستی و فازِ کمونیستی را از هم جدا کردند و دیرتر مسئلهٔ انقلابِ سوسیالیستی و شرایطِ عینی و ذهنی آن در تئوریِ مارکسیستی مشخّص شد.

سفسطه‌گرانِ بورژوازی امروز می‌کوشند با ایجادِ تضادّ مصنوعی و ساختگی بینِ آثارِ دورانِ جوانیِ مارکس و آثارِ دورانِ اخیرِ زندگی‌اش، مابینِ آن‌ها یک دیوارِ منطقی بکشند و مارکسِ جوان را در مقابلِ مارکسِ پیر قرار دهند و از این جهت اثرِ "ایدئولوژی آلمانی" را موردِ توجّهٔ خاصّ قرار می‌دهند.

تلخیصِ ما برای کسی‌که به مبادیِ جهان‌بینیِ مارکسیستی وارد است، به خوبی نشان می‌دهد که چه اندازه این دعوی باطل است. احکامِ مندرج در "ایدئولوژی آلمانی" چیزی جز یک درآمدِ فلسفیِ عمیق و عالی برای سیرِ آتیِ اندیشه‌های مارکس و انگلس نیست و از کم‌ترین تناقضِ منطقی در این سیر نمی‌توان سخن گفت، جز آن‌که این اندیشه‌ها طیّ زمان به ناچار دقیق‌تر و مشخّص‌تر و پُراَجزاءتر می‌شود.

سرچشمه: مجلّهٔ پیکار، مرداد و شهریور ۱۳۵۲، شمارهٔ ۲ (با نام مستعار ا.کوشیار)

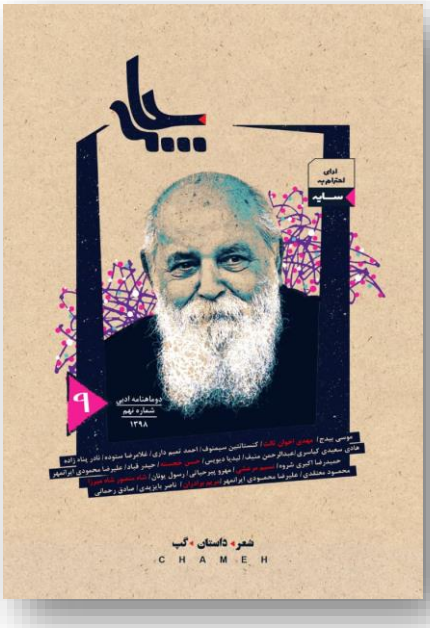
دانلود کتاب "ایدئولوژی آلمانی"/ برگردان: تیرداد نیکی

(ناشر: شرکت پژوهشی پیام پیروز/ خرداد۱۳۷۷/ تعداد صفحات: ۷۸۰ با تزهایی در بارهٔ فوئرباخ)

* ارژنگ: از این کتاب برگردان‌های دیگری به کوشش پرویز بابایی، عزیزالله علیزاده، زوبین قهرمان و غیره... انتشاریافته و در مورد اصالت و صحّتِ برگردان نسخه‌های موجود بررسی لازم صورت نگرفته است.

بازگشت به فهرست

چامه‌ای برای سایه



گفت‌وگوی حسن خجسته، مهدی سدیفی، محمدرضا جوادی یگانه، هادی سعیدی کیاسری و باقر معلم با امیرهوشنگ ابتهاج (سایه)

امیرهوشنگ ابتهاج، متخلّص به "سایه"، شاعر و پژوهش‌گرِ نامورِ ایرانی، ۱۹ مردادماه ۱۴۰۱ در سن ۹۵ سالگی درگذشت. سه‌سال پیش، نهمین شمارهٔ مجلهٔ ادبیِ «چامه» با تصویری از هوشنگ ابتهاج(سایه) بر جلد و چندین مطلب دربارهٔ او منتشر شد.

❋❋❋

در این شمارهٔ مطالبِ زیر به " سایه " اختصاص دارد:

که سایه بیِ بیشتر از من به خوا جه می‌ما ند... ح سن خجسته، مهدی سدیفی، محمد رضا جوادی یگانه، هادی سعیدی کیاسری، باقر معلم ۱۱۸

ای عشق بهانه از توست... محمد حسینی باغسنگانی ۱۴۶

سایه در غزل شخصّیتِ مستقلّی دارد... احمد تمیم داری ۱۵۶

ای بادِ بی ملاحظه... سید احمد حسینی شهریار ۱۶۲

پرتوِ شُعلهٔ عِصیانِ زمانی سایه... محمدرضا شفیعی کدکنی ۱۶۴

این نغمه فراقش... میلاد عظیمی و عاطفه طیه ۱۶۶

نغمه‌های سایه... زهرا میانی ۱۷۸

لینکِ دانلود فایلِ مجلّهٔ چامه ویژهٔ سایه

http://chamehmag.ir/wp-content/uploads/2019/12/Chameh-No.-09.pdf

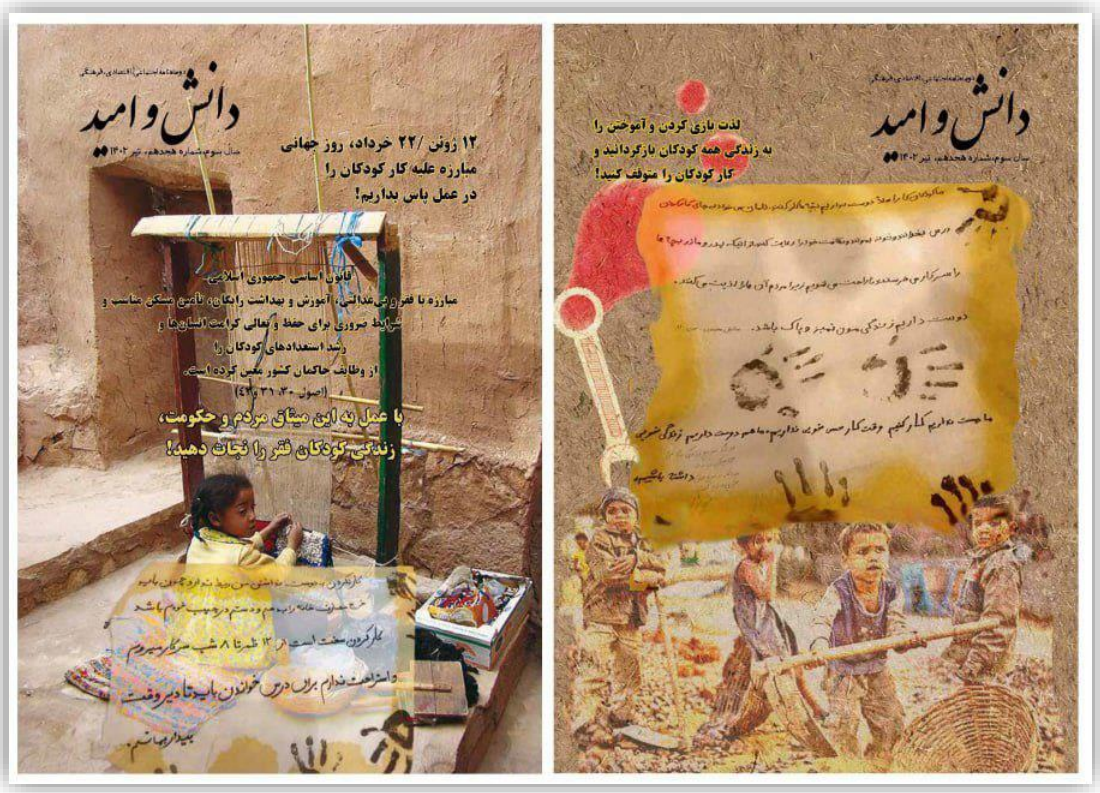
متنِ کاملِ گفتگو با سایه

https://www.gerishna.com/archives/125309

بازگشت به فهرست

مجلّهٔ دانش و اُمید شمارهٔ ۱۸، تیر ۱۴۰۲ منتشر شد

هم‌زمان با روزِ جهانی مبارزه با کارِ کودک



دوماه‌نامهٔ دانش و اُمید شمارهٔ ۱۸، تیر ۱۴۰۲ با مطالبی متنوّع انتشار یافت

در این شماره می خوانید:

مروری بر مضمونِ ضدّ کارگری و خلافِ قانون در برنامهٔ هفتمِ توسعه؛
مروری بر مواضع پدرانِ معنویِ نئولیبرالیسم در جهان و ایران: فون هایک و غنی‌نژاد؛
پرونده‌ای برای جرج اورول، جاسوسِ بریتانیایی؛
روسیه از نئولیبرالیسم فاصله می‌گیرد؛
آیا جهشِ بزرگِ مائو، مسئولِ کشتارِ میلیون‌ها انسان بود؟
بزرگداشتِ پیروزی بشریّت بر فاشیسم؛
سقوطِ بانک‌های آمریکایی و آنگاه دلارزدایی بانکِ بریکس؛
معرفّیِ کتاب؛ اشعاری در رثای محمّد مصدّق؛ داستان‌هایی از انقلابِ اکتبر؛ ...

برای دریافت فایل پی.دی.اف مجلّه کلیک کنید

https://t.me/DaneshvaMardom/838

بازگشت به فهرست

بُردی از یادم...

مروری بر زندگی لُرِتا هایراپتیان تبریزی (نوشین)؛ نگینِ انگشترِ تئاترِ ایران

زاون قوکاسیان

درآمد کتاب (مقدّمهٔ نویسنده):

پنج ساله بودم یا شش ساله، درست نمی دانم. دایی مادرم مهمان ما بود. مادرم دایی‌اش را بسیار دوست می داشت و با او از هر دری سخن می گفت. یکی از صحبت های مورد علاقه آنها سینما و تئاتر بود. در این مکالمات اغلب نام لُرتا و نوشین بر زبان می آمد. از همان جا بود که با نام لُرتا آشنا شدم .لُرتا در نظر من جرقه ای بود برای آشنایی با عالم تئاتر که برایم بسیار جذاب و خیال انگیز می نمود. چهره مادرم و دایی نیز وقتی از لُرتا می گفتند خندان اما جدی بود.

سینما را نیز با مادرم شناختم، با ستاره هایی که او آنها را بسیار دوست می داشت: تیرون پاور، ماریا شل، آدری هیپورن، گاری کوپر و... آنها برای من هم ستارگانی محبوب و دست نیافتنی بودند.

به یاد دارم وقتی که «برگ‌های خزان» را با بازی جون کرافورد دیدم، از مادر پرسیدم آیا جون کرافورد بهتر از لُرتاست؟ یا لُرتا بهتر از جون کرافورد نیست؟

کم کم بزرگ می شدم. مادرم هفته ای سه چهار مجله می خرید که من مطالب صفحات سینما و تئاترِ آن را می بلعیدم. بقیه مجله ها را هم روی دکه روزنامه فروشی ها پیدا می‌کردم و اخبار فرهنگی همه آنها را می خواندم.

یادم هست در اوایل سال های دهه چهل مرسوم بود که آگهی برنامه های تئاتر را در مطبوعات منتشر می کردند. یک روز ناگهان نام لُرتا را در روزنامه دیدم. لُرتا در تئاتر کسری (کاباره کیت کات سابق) نمایش گناهکاران بی گناه، اثر آستروفسکی را اجرا می کرد. در واقع لُرتا پس از سال ها دوباره به روی صحنه تئاتر ظاهر شده بود. پس از آن در چند فیلم سینمایی و سریال تلویزیونی (۶ فیلم و یک سریال) بازی کرد.

اما من، برای اولین بار لُرتا را در سال ۱۳۵۱ در دفتر کارگاه نمایش دیدم. در کنار زنده یادان رضا ژیان و عباس نعلبندیان نشسته بود و داشت کتاب می خواند. با اشتیاق بسیار به او سلام کردم.

پس از آن در هر پیسی که لُرتا بازی می کرد، آن نمایش را از دست نمی‌دادم، ضمنِ آن‌که در تمام این سال ها به دلیل شیفتگی خاصّ مادرم به او و جایگاهی که او در آسمانِ تئاترِ ایران داشت، کارهای او را دنبال می کردم. در سال ۱۳۵۶ آربی اُوانسیان و گروه تئاتر چهارسو(سوسن تسلیمی، صدرالدّین زاهد و...) به خاطر پنجاه سال فعالیت تئاتری لُرتا اجرای «خلوتِ خفتگان» نوشتهٔ پیتر گیل را به او تقدیم کردند. لُرتا در «خلوتِ

خفتگان» بازی درخشانی از خود ارائه داد که در خاطره ها به یادگار گذاشت. سرنوشت این گونه بود که «خلوتِ خفتگان» آخرین کار نمایشی لُرتا باشد، چرا که نمایشنامه «در دوردست» نوشته ژان پُل ونزل به کارگردانی آربی اُوانسیان که وی در آن بازی می کرد و قرار بود در پاییز ۱۳۵۷ به روی صحنه برود، به دلیل همزمانی با اعتصاب های زمان انقلاب هیچ گاه اجرا نشد. لُرتا پس از انقلاب به وین رفت و در کنار فرزندش کاوه، زندگی دیگری را آغاز کرد. در یکی از سفرهای هر ساله ام به وین، خاله ام کلارا از لُرتا گفت. او گفت که لُرتا را همیشه می بیند. به همراه کلارا به دیدن لُرتا رفتم. پس از سال ها، دیدار دوبارهٔ او برایم شوق انگیز بود. هیجان زده بودم. همان جا بود که با لُرتا اولین گفتگویم را انجام دادم (پاییز ۱۳۷۱)

دیدن لُرتا، دیگر بخشی از سفرهایم به وین بود. دیدار ما فراتر از یک مراسم ساده شده بود؛ نوعی نیاز، رشته ای که مرا به دنیاهای گوناگون می برد، رشته ای که به گذشته های رنگین تئاتر ایران می رسید. بنابراین سعی می کردم هر بار با ضبط صوتی که همراه داشتم حرف هایش را ضبط کنم.

بخش بزرگی از کارهای تئاتری لُرتا به همکاری او با استادِ بزرگِ تئاترِ ایران؛ همسرش، عبدالحسین نوشین بازمی گردد.

زندگی مشترک لُرتا و نوشین هر چند سرانجام خوشی برای لُرتا نداشت، اما او هیچ گاه از این زندگی با گلایه و شکایت سخن نگفت، بلکه همواره از نوشین به نیکی و احترام یاد می کرد. او دربارهٔ دورهٔ اقامت‌شان در اتّحادِ جماهیرِ شوروی هیچ‌گاه کلامی بر زبان نیاورد. بعد از مرگِ لُرتا، حدود ۲ سال پیش، در کتاب «از دیدارِ با خویشتن» [به قلم احسان طبری] شرح کوتاهی را از آن دوران و دربارهٔ نوشین خواندم:

«...*بعدها از همسرِ تمام‌عمریِ خود لُرتا گُسیخت و با بانویی که همکارش بود پیوند یافت که به نظرِ ما ایرانیان پیوندی موفّق نبود. بانوی دوم[،] خانم ایزولدا که از یهودیانِ ضدّ رژیمِ شوروی بود، در نوشین تأثیرهایی باقی گذاشت*...»

اگرچه لُرتا به هیچ گروه و حزب و دسته‌ای تعلّق نداشت و فقط نمایش برای او از اهمّیتِ بسیاری برخوردار بود، اما عدّه ای در همان سال‌ها تلاش کردند از او چهره‌ای مخدوش و وابسته ترسیم کنند. این اندک‌بینی تا آن‌جا ادامه پیدا کرد که حتّی در کتابِ «*پیش‌کسوتانِ ۵۰ سال تئاترِ ارامنهٔ ایران*» (۱۹۳۵ ـ ۱۹۸۵) که از انتشارات یک گروه سیاسی-فرهنگیِ ارمنی بود و در سال ۱۹۸۵ در تهران به چاپ رسید، نامِ لُرتا به عنوان هنرمندِ ارمنی و بزرگ‌بانوی تئاترِ ایران کوردلانه حذف شد که البته این امر از جایگاهِ والای لُرتا ذرّه‌ای نکاسته و نمی‌کاهد. لُرتا همیشه می گفت که "*من اَجرم را از مردم گرفته ام. مردم بافرهنگی که مرا در هنگامِ اجرا در صحنه مکرّر مورد تشویق قرار داده اند.*"

در پاییز سال ۱۳۷۶ هم به دیدن لُرتا رفتم. اما دیگر او نبود و کسی درِ خانه را به رویم نگشود. در سفر پیش از آن، لُرتا را دیگر آن لُرتای همیشگی نیافتم. بی حوصلگی و فراموشی سراغش آمده بود، و او سعی می کرد آن را پنهان کند. نمی دانستم آن پاییز و آن دیدار، آخرین است. به همین دلیل در سفر سال ۱۳۷۷ به دیدارش شتافتم. درِ خانه بر رویم گشوده نشد. به این امید که شاید این خواب، پایانی خوش پیدا کند. به پارک شهر (Stald Park) رفتم. پارکی که لُرتا عادت داشت بعدازظهرها به آنجا برود و مجموعه گل های زیبا و مجسمه معروف اشتراوس را که در آنجا بود تماشا کند و ساعتی را نیز در آنجا بماند .اما لُرتا نبود. به پارک فولکس Volks Garten (پارک مردم) رفتم که مملو از گل های سرخ بود ــ لُرتا گل سرخ را دوست می داشت. اما باز هم لُرتا نبود .مجددا به خانه لُرتا مراجعه کردم. همسایه ها خبر تلخ مرگ او را دادند.

اندوهگین به گورستان Friedhof Zentral وین رفتم. بر مزار لُرتا شاخه گل سرخی بود که بعدها شنیدم هر روز صبح شاخه گل سرخی بر مزارش می گذارند.

لُرتا بانویی میهمان نواز بود. دوست داشت تا زنده است برای هر کس که می تواند در غربت کاری انجام دهد. برای ایرانیانی که دلتنگ بودند او پناه امنی بود. به همین خاطر «بنیاد پژوهش های زنان ایران در وین» در سال ۱۹۷۴، در مراسم سالانه خود، بزرگداشتی برای لُرتا هم زمان با مراسم سالانه شان برپا کرد که تجلیلی گرانمایه از هنرمندی جاودانه در تئاتر ایران بود.

من هم پس از چندی، به سهم خود کوشیدم یادنامهٔ «بُردی از یادم» را درباره لُرتا و مجموع فعالیت های هنری او فراهم کنم. پس علاوه بر چند مصاحبه ای که با او کرده بودم، برای گردآوری مطالب مورد نیازم که می بایست دربرگیرنده زوایای پنهان و آشکار زندگی لُرتا و فعالیت های هنری او باشد، دست به کوشش وسیعی زدم و تقریبا با بیشتر کسانی که با این بانوی هنرمند آشنایی یا درباره اش اطلاعاتی داشتند یا با او کار کرده بودند تماس گرفتم. در این میان بیشتر کسانی که با او رابطه دیرینه تری داشتند و اطلاعات جامع تری در اختیارشان بود، مانند شادروان علی اصغر گرمسیری و محمدعلی جعفری و... به سرای دیگر شتافته بودند.

با این حال کتاب حاضر، از منابع موجود تا آنجا که میسر بود بی بهره نمانده و من با بسیاری از کسانی که از نحوه بازیگری لُرتا و مجموعه کارهایش اطلاعاتی داشتند و یا با او در نمایشنامه هایی همبازی بودند یا نمایشنامه هایی با شرکت او را کارگردانی کرده بودند گفتگو کردم و امیدوارم در چاپ های بعدی هم بتوانم از یافته های تازه تر کمک بگیرم و آن را کامل تر کنم.

در ضمن به خاطر حفظ دستاوردهای تاریخی، سه نقدِ انتشار یافته در سه مقطع زمانیِ متفاوت را در اینجا آورده ام تا وجه مقایسه ای فراهم کرده باشم. توالی مطالب و تنوع آنها نیز از همین چگونگی برخوردار است. ضمنا در انتهای کتاب دو داستان کوتاه چاپ نشده در مورد شخصیت لُرتا آورده شده که ویژه این کتاب نوشته شده است.

از تمامِ عزیزانی که مرا در تألیفِ این کتاب یاری کردند صمیمانه سپاسگزاری می‌کنم. تشکّرِ ویژه ای نیز از همکاری و همراهی خانم اعظم معتمدی دارم که در تدوین و پژوهشِ نقدها و شناسنامهٔ کاری خانمِ لرتا مساعدت فراوانی کردند.

زاون قوکاسیان

چشم‌اندازهایی بر زندگی لُرتا هایراپتیان:

لُرتا هایراپتیان [تبریزی] -نوشین- در سال ۱۲۹۰ شمسی (۱۹۱۱ میلادی) در تهران در باغ ییلاقی پدربزرگش (در زرگنده شمیران) به دنیا آمد. اما خیلی زود پدرش، هامبارسون هایراپتیان را که از ارامنه قره‌باغ و از تجار بزرگ بود، از دست داد. مادرش، ماری ترز، فرزند ماکسیم دلاروکا دکتر داروساز ایتالیایی شهروند جزیره مالت مردی هنرمند و هنرشناس بود. با موسیقی آشنایی داشت و ساز هم می‌نواخت.

لُرتا تحصیلات ابتدایی را در مدرسه فرانسوی‌ها، که بعدا به «ژاندارک» موسوم شد، آغاز کرد. در این زمان، برادرش به مدرسه روس‌ها می‌رفت. در این مدرسه برنامه‌های هنری از جمله تئاتر وجود داشت. به همین جهت لُرتا که فضای هنری را لمس کرده و مجذوب آن شده بود، پس از سه سال، به اصرار، خودش را به مدرسه روس‌ها منتقل کرد و دیپلمش را نیز از همین مدرسه گرفت. طی این سال‌ها، رئیس بانک شوروی که در ضمن کارگردان خیلی خوبی هم بود، با گروه تئاتر مدرسه کار می‌کرد و سالی یکی دو بار به مناسبت جشن‌های سال نو و یا پایان سال تحصیلی، برنامه هنری اجرا می‌کرد. در این برنامه‌ها که گروه رقص و کر نیز وجود داشت، لُرتا

نقش‌های اصلی را به عهده داشت، ضمن آنکه سولیست گروه کر نیز بود. البته برنامه‌های تئاتری مدرسه به زبان روسی اجرا می‌شد.

در این زمان مادام آقابایف که تحصیل‌کردهٔ رشتهٔ آواز از کنسرواتوارِ برلن بود، گاه‌گاهی کنسرت می‌داد قطعه‌های تئاتر موزیکال هم برگزار می‌کرد. ایشان اولین بار لُرتا را که در آن موقع ۱۰ یا ۱۱ سال داشت برای بازی در یک قطعه موزیکال در خارج از مدرسه به روی صحنه برد. لُرتا همواره با لبخندی شیرین در مورد آغاز مرحله جدیدی از زندگی هنری خود فروتنانه، با لبخندی شیرین می‌گفت: «*من گلِ خشخاش بودم*!»

همهٔ این تئاترهای موزیکال به زبان فارسی اجرا می‌شد.

آقای «هایک کاراکاش» که مدیر روزنامه‌های ارمنی‌زبان بوبوخ (به معنی لولوخُرخُره) و ورازنون (به معنی تولدی دیگر) بود و پیس‌هایی، از جمله از مولیر از زبان فرانسه، به فارسی ترجمه و اجرا کرده بود، با دیدن استعداد بانو لُرتا، در صحنه‌های تئاترِ مدرسه، او را برای بازی در چندین نمایشنامه دعوت کرد.

در این نمایشنامه‌ها که بیشتر کمدی‌های مولیر بود، خانم کاراکاش و خانم برسابه و آقای دریابیگی نیز همکاری داشتند. در این زمان لُرتا حدود ۱۴ یا ۱۵ سال داشت. زمانی که لُرتا فعالیت هنری خود را آغاز کرد، بانوان ایرانی اجازه ورود به صحنه تئاتر را نداشتند و نقش آنها را مردانی که به‌صورت زن گریم می‌شدند ایفا می‌کردند. لُرتا با اتکا به صداقت و نجابت ذاتی خود و جسارتی که از توانایی و استعداد هنری‌اش مایه می‌گرفت، روی صحنه تئاتر ظاهر شد و همراه چند تن از بانوان دیگر، از جمله خانم «ملوک حسینی» راه را برای هنرنمایی بانوان ایرانی هموار ساخت.

در آن زمان، که حدودِ سال ۱۳۰۵/ ۱۹۲۶ بود، هنوز تئاترِ حرفه‌ای و متشکل وجود نداشت و اجرای پیس‌ها به این ترتیب بود که شخصی هنردوست، پولی در میان می‌گذاشت و سالنی را اجاره می‌کرد و از چند نفر برای بازی و کارگردانی دعوت به عمل می‌آورد. تنها سالن تئاتر آن زمان سالن گراندهتل بود. گاهی هم از شوروی و یا از تبریز و باکو گروه‌های تئاتری می‌آمدند و قطعاتی مثل لیلی و مجنون و اصلی و کرَم را اجرا می‌کردند.

یکی از اولین گروه‌های متشکّلِ تئاتر، «گروهِ کُمدیِ اخوان» بود که اعضایش افراد غیرحرفه‌ای و صاحبِ مشاغلِ مختلف دولتی و غیردولتی(نظیر وکیل یا دکتر و غیره) بودند. رلِ زن‌ها را هم بازی می‌کردند. سرپرست گروه آقای محمود ظهیرالدینی، هنرمندی آگاه و باتجربه بود. او در مدرسهٔ کمال‌الملک، مجسّمه‌سازی آموخته بود، امّا در تئاتر هنرمندی بااستعداد شمرده می‌شد. متأسفانه مبتلا به بیماری سِل بود و قیافه‌ای بسیار تراژیک داشت. لُرتا همواره با تحسین از این شخص یاد می‌کرد و برایش احترامِ زیادی قائل بود.

گروه متشکّلِ دیگر، «تئاترِ ارباب افلاطونِ کیخسرو» بود. پدرِ ایشان، ارباب کیخسرو، نمایندهٔ زرتشتیان در مجلس شورای ملّی بود. ارباب افلاطونِ کیخسرو سالن گراندهتل را اجاره کرده بود و چندبار با آقای حسین خیرخواه و گروه ظهیرالدینی برنامه‌هایی هم اجرا کرده بودند. این اولین گروهی بود که بانو لُرتا با آن به طور جدی همکاری کرد و در نمایشنامه تاجر ونیزی اثر شکسپیر بازی کرد. گروه دیگر، جامعه باربَد بود که در آن آقای اسماعیل مهرتاش موسیقی می‌نوشت و تار می‌نواخت آقای قدرت منصور، شاعر بود و قطعاتی نیز برای صحنه می‌نوشت. لُرتا پیوسته در پیس‌های جامعه باربَد ــ که به صورت موزیکال اجرا می‌شد ــ بازی می‌کرد. از جمله در لیلی و مجنون و یوسف و زلیخا و خسرو و شیرین و نمایش‌هایی که آقای قدرت منصور می‌نوشت.

در تمام این قطعات، لُرتا که در آن زمان ۱۷ ساله بود ــ رل‌های اول را به عهده داشت. در سال ۱۳۰۷/ ۱۹۲۸، از پیس یوسف و زلیخا که لُرتا نقش زلیخا را در آن بر عهده داشت، و ارکستر مهرتاش آن را همراهی می‌کرد، استقبال فراوانی شد و مردم حتی از شهرستان‌ها برای دیدن آن به تهران می‌آمدند. از این برنامه صفحه‌ای نیز تهیه شده و نوار کوتاهی از آن، از توفان روزگار سالم باقی مانده است.

مادرِ لُرتا مخالفِ فعّالیتِ هنری دخترش در شرایطِ آن دوره بود. شرایط کار و محیط اجتماعی آن زمان برای زنان به قدری سخت و بد بود که همکاران لُرتا به او تذکر می‌دادند که با بعضی خانم‌هایی که در سایر تئاترها، جسته گریخته کار می‌کردند و چندان خوشنام نبودند، رفت و آمد نکند.

لُرتا در این دوره به گفته خودش، بعد از گریم و پوشیدن لباسِ صحنه، در خانه‌اش، چادر به سر کرده و در درشکه کروک کشیده به سالن نمایش می‌رفت. و در آن‌جا نیز با روی پوشیده از میان مردم می‌گذشت و روی صحنه می‌رفت .امکانات پشت صحنه بسیار ناقص بود. از جمله یک اتاق رختکن بیشتر وجود نداشت.

یکی از وقایع مهم زندگی هنری لُرتا، آشناییِ او با «واهرام پاپازیان» است.

پاپازیان هنرپیشهٔ متبحّرِ تئاتر و متخصّص نمایشنامه‌های شکسپیر در شوروی بود، و به دعوت سازمان شیروخورشیدِ سرخ برای یک ماه به ایران آمده بود .این هنرمند از ارامنه ترکیه بود و در ارمنستان شوروی کار و زندگی داشت .نخستین بار نمایشنامه اتللو در تهران توسط او به زبان ارمنی به روی صحنه رفت. در این پیس خانم دکتر داویدیان رل «دزدمونا» را به عهده داشت. در همین زمان آقای «استپانیان» هنرمند بازیگر تئاتر که او نیز از ارامنه ترکیه بود و در ایران زندگی می‌کرد، لُرتا را در «هتل پالاس» به «پاپازیان» معرفی کرد. پاپازیان به لُرتا پیشنهاد کرد که از روز بعد ــ و در طول اقامتش در ایران ــ نقش‌های اصلی را بازی کند. اگرچه لُرتا در این زمان، با جامعه باربَد قرارداد کاری داشت، اما همکاری با شخص هنرمندی نظیر پاپازیان، موقعیتی بود که دیگر به آسانی به دست نمی‌آمد.

بنابراین لُرتا به مدت یک ماه و به طور دائم با این بازیگر معروف آن زمان، همکاری کرد. در این زمان پاپازیان تصمیم گرفت که اتللو را یک شب به زبان فارسی، روی صحنه ببرد و لُرتا هم بازیگران فارسی‌زبان از جمله : معزدیوان فکری، علی‌اصغر گرمسیری، نصرت‌الله محتشم و مریم نوری را به ایشان معرفی نمود. در یکی از این شب‌ها آقای پاپازیان نقش «اتللو» را به زبان فرانسه و لُرتا و دیگران به زبان فارسی اجرا کردند. این اجرا که از نوادر تاریخ تئاتر بود، با تحسین و توجه فراوانی روبرو شد که نشانگر مهارت آقای پاپازیان و لُرتا بود.

در طی این یک ماه، لُرتا رل‌های «اُفلیا» و نقش‌های اول پیس‌های گیتی و مردِ آهنین و نمایشنامه‌هایی از مولیر را به عهده گرفت. این نمایش‌ها همه به زبان ارمنی اجرا شد. پاپازیان قبل از اتمام مدت اقامت خود در ایران، آنقدر تحت تأثیر استعداد لُرتا قرار گرفت که به مادر ایشان پیشنهاد کرد اجازه بدهد تا لُرتا را با خود به شوروی برده و امکانات پیشرفت در اختیارش قرار دهد.

لُرتا که در آن موقع ۲۱ یا ۲۲ سال داشت و تازه با نوشین آشنا شده بود، قبول نکرد. سال‌ها بعد، زمانی که لُرتا در مسکو و در دانشکده تئاتر هنری تحصیل می‌کرد، هم‌کلاسی‌هایش کتاب خاطرات آقای پاپازیان را از سفر ایران، با تحسین بسیار به او نشان دادند. در این کتاب، عکس دسته‌جمعی گروه بازیگران ایرانی نمایشنامه اتللو چاپ شده بود که لُرتا را در کنار پاپازیان و گروه تئاتر ایرانی نشان می‌داد.

پس از بازگشت پاپازیان به شوروی، لُرتا مجددا به همکاری خود با گروه جامعه باربَد ادامه داد. از جمله فعالیت‌های این جامعه در آن زمان دعوت از آقای کرمانشاهی است.

او (کرمانشاهی) از مهاجران باکو بود و در ایران زندگی می‌کرد و قطعه لیلی و مجنون را روی صحنه برد و لُرتا بار دیگر رل «لیلی» را در این قطعه اجرا کرد. از آن پس لُرتا در سالن تابستانی که در محل «سینما ایران» و متعلق به خانم دکتر گوهر خاکپور متخصص زنان بود، همراه با آقایان: خیرخواه، ظهیرالدینی، معزدیوان فکری، بایگان، نعمت‌الله شیبانی و علی‌اصغر گرمسیری نمایشنامه‌های متعددی اجرا کرد.

با بازگشت نوشین از فرانسه و ورود او به صحنه تئاتر، صفحه جدیدی در تاریخ هنر تئاتر ایران گشوده شد.

نوشین از اولین دانشجویان اعزامی دولت ایران به فرانسه بود و قرار بود در رشته تاریخ و جغرافیا تحصیل کند، اما از آنجا که از نوجوانی عاشق تئاتر بود، پس از مدتی، هم‌زمان به تحصیل در رشته تئاتر نیز پرداخت. وقتی سرپرستی نمایندگی ایران از این موضوع آگاه شد، بورس تحصیلی او را قطع کرد .هم‌دوره‌های ایشان چنان به او و کارش علاقه و ایمان داشتند که هرکدام مقداری از بورس تحصیلی خود را در اختیار او گذاشتند تا او بتواند به تحصیل خود در رشته مورد علاقه‌اش، یعنی تئاتر ادامه دهد. نوشین در سال ۱۳۱۰ /۱۹۳۱، به ایران بازگشت تا از طریق اجرای نمایش، علاوه بر تهیه مخارج تحصیلی‌اش، امکانات و وضعیت هنر تئاتر را در ایران ارزیابی کند.

نوشین نمایشنامهٔ "زنِ وظیفه‌شناس" را که نوشتهٔ خودش بود برای این منظور انتخاب کرد و در جستجوی هنرپیشه اول این نمایش بود که توسط مهرتاش با لُرتا آشنا شد و از او دعوت کرد که نقش اول این نمایشنامه را به‌عهده بگیرد. این پیس در سالن تابستانی [«سینما ایران»] خانم دکتر خاکپور روی صحنه رفت و با استقبال خوبی روبرو شد. پس از آن نوشین برای خاتمه تحصیلات خود به فرانسه بازگشت. و بعد، از کنسرواتوار شهر تولوز فرانسه در رشته‌های کمدی و تراژدی، با موفقیت فارغ‌التحصیل شد و به ایران بازگشت تا فعالیت پربار هنری خود را آغاز کند. به قول لُرتا: «تئاترِ جدّی با نوشین شروع شد»

در جریان فعالیت‌های هنری بود که لُرتا با نوشین بیشتر آشنا شد و او را جوانی تحصیل‌کرده یافت که فارغ‌التحصیل در رشته تئاتر، آشنا به زبان و ادبیات فارسی و برخوردار از استعدادهای سرشار است و هدف پرشوری را دنبال می‌کند. لُرتا در سال ۱۳۱۲/ ۱۹۳۳، با نوشین ازدواج کرد.

نوشین اولین بار نمایشنامه توپاز اثر مارسل پانیول را که با نام مردم اقتباس و آماده کرده بود با شرکت زنده‌یادان حسین خیرخواه و نصرت‌الله محتشم روی صحنه برد. نقش اول بازیگر زن را لُرتا و نقش اول بازیگر مرد را خود نوشین به عهده گرفت. این نمایشنامه اول در سالن گراندهتل و بعد تئاتر نکویی در محل سینما هما واقع در خیابان فردوسی به روی صحنه رفت. سپس نوشین به مناسبت «کنگره هزاره فردوسی» در سال ۱۳۱۳/ ۱۹۳۴ سه تابلو از داستان‌های شاهنامه فردوسی را با همکاری ذکاءالملک فروغی و مجتبی مینوی تنظیم کرد و در سالن گراندهتل روی صحنه برد.

موسیقی این تابلوها را غلامحسین مین‌باشیان ساخته بود. این برنامه که در حضور شرق‌شناسان جهان اجرا شد، با تحسین و تشویق شرکت‌کنندگان در کنگره روبرو شد. در این برنامه نیز لُرتا اجرای تمام رل‌های اول را

به عهده گرفت. در سال ۱۳۱۵/ ۱۹۳۶ لُرتا و نوشین برای شرکت در فستیوال تئاتر مسکو به شوروی دعوت شدند. پس از پایان فستیوال با هم به فرانسه رفته و پس از یک سال به ایران بازگشتند.

در سال ۱۳۲۳/ ۱۹۴۴، تئاتر فرهنگ افتتاح شد.

زنده‌یاد عبدالحسین نوشین که در سال‌های ۱۳۲۰ تا ۱۳۲۲ /۱۹۴۱ تا ۱۹۴۳، در هنرستان هنرپیشگی، فنّ بیان تدریس می‌کرد، عده‌ای از شاگردان بااستعداد کلاسش را برای تشکیل یک گروه تئاتری دعوت به همکاری کرد. کسانی که دعوت او را پذیرفتند عبارت بودند از: صادق بهرامی، رضا رخشانی، مصطفی اسکوئی، محمدتقی کهنمویی و نصرت کریمی.

مرحوم محمدعلی جعفری چون با تئاتر ایران قرارداد داشت، نتوانست در این گروه شرکت کند. اما هسته اصلی گروه از زنده‌یاد حسین خیرخواه، حسن خاشع و صادق بهرامی که از همکاران قدیم‌تر شادروان نوشین بودند، همچنین لُرتا که همسر ایشان بود، تشکیل شد. خانم توران مهرزاد که دوشیزه‌ای نوجوان بود به اتفاق رضا درخشانی و مصطفی اسکوئی و نصرت کریمی با آنها همکاری داشت.

در چند ماهه آخر سال ۱۳۲۲/ ۱۹۴۳، که سالن تئاتر فرهنگ ساخته می‌شد، زنده‌یاد نوشین در اتاق دفتر تئاتر پیس «وُلپون» اثر بن جانسن را با افراد گروه تمرین می‌کرد. لُرتا چون حامله بود در این تمرین‌ها نقش گلبهار را با مهارت به‌اجرا درآورد. فرزندشان کاوه، یادگار این دوره از زندگی هنری آنهاست (اکتبر ۱۹۴۳).

لُرتا به زبان‌های روسی، فرانسه، ارمنی و فارسی تکلم می‌کرد و در کنار زنده‌یاد نوشین که از روشنفکران طراز اول دهه ۱۳۱۰ شمسی به بعد محسوب می‌شد، معاشرانی مثل صادق هدایت، سعید نفیسی، مسعود فرزاد، بزرگ علوی و پرویز ناتل خانلری داشت. سطح بازیگری لُرتا با سایر بازیگران بسیار فاصله داشت. او هم‌تراز بازیگران اروپایی اجرای نقش می‌کرد. در راه رفتن و حرکات روی صحنه مبانی استتیک را رعایت می‌کرد، در حُسن بیان، با اینکه کمی لهجه ارمنی داشت ولی تحت تعلیمات نوشین، مهارت فوق‌العاده‌ای به دست آورده بود .او بانویی مهربان، دور از تکبّر و نخوت، انسان‌دوست، عدالتخواه و بشّاش بود. در مدت هشت سال همکاری در تئاترهای فرهنگ، فردوسی و سعدی هرگز رفتار ناهنجاری از او دیده نشد و کسی سخن هجو و مبتذل از او نشنید.
وقتی همراه زنده‌یاد نوشین واردِ مجلسی می‌شد، احترامِ همگی را برمی‌انگیخت. هرگز دیرتر از موعدِ مقرّر در تمرین‌ها حاضر نشد، و یکی از اولین بازیگرانی بود که در جلساتِ تمرین احتیاج به سوفلور نداشت.
لُرتا حافظه‌ای چنان قوی داشت که تمامی متنِ هر نقش را در عرضِ حداکثر دو یا سه روز به طورِ کامل حفظ می‌شد. لُرتا به گریم و آرایشِ مو مسلّط بود و احتیاج به گریمور نداشت... در لباس پوشیدن و انتخابِ رنگ‌ها سلیقه‌ای در سطح یک طرّاحِ حرفه‌ای داشت. او تمایلِ چندانی به جواهراتِ گران‌قیمت نداشت.
لُرتا چنان با تمام وجود در نقش خویش غوطه‌ور می‌شد که گویی تمام سلول‌های وجودش غرق در شخصیت بازی شده است. اگر از اجرای او فیلم می‌گرفتند، هر کادر فیلم زیبا و گویا بود. لُرتا در نقش‌های گوناگون ظاهر می‌شد، از زن بورژوای فرانسوی در نمایش توپاز اثر مارسل پانیول گرفته، تا «ننه تاریکی» در پرنده آبی اثر موریس مترلینگ.

در سال ۱۳۲۵/ ۱۹۴۶ نوشین با گروه خود، تئاتر فردوسی را افتتاح کرد. در این تئاتر که با کوشش و همراهی لُرتا کار خود را آغاز کرد، در سال اول، نمایشنامه‌های مستنطق اثر پریستلی و «وُلپون» اثر بن جانسن و مردم یا همان توپاز اثر مارسل پانیول و رزماری یا سرگذشت اثر کلماتسن بارکلی را به روی صحنه برد.

تمام این نمایشنامه‌ها توسط زنده‌یاد نوشین ترجمه و یا اقتباس شده و برای صحنه آماده گردیده بود. در تمام آنها نوشین علاوه بر کارگردانی، بازی هم می‌کرد و لُرتا رل اول زن را عهده‌دار بود. در سال دوم فعالیت تئاتر فردوسی نوشین و لُرتا نمایشنامه پرنده آبی اثر موریس مترلینگ را روی صحنه بردند که با تحسین همگان حتی سفیران کشورهای اروپایی روبرو شد.

لُرتا در این نمایشنامه نقش «ننه تاریکی» را با توانایی بی‌نظیری اجرا کرد و در آماده کردن دو کودک خردسال بازیگر نقش‌های «اتیل» و «می‌تیل» که نقش‌های اصلی و کلیدی نمایشنامه بود، کوشش خستگی‌ناپذیری از خود نشان داد. متأسفانه پس از اجرای نمایشنامه چراغ گاز، تئاتر فردوسی به علت جریانات سیاسی روز تعطیل شد... و بعد در سال ۱۳۲۸، بانو لُرتا مجددا با گروه تئاتر نوشین در تئاتر سعدی شروع به کار کرد. سرپرستی این تئاتر به عهده لُرتا و آقای حسین خیرخواه بود.

در این زمان، آقای عموئی که یکی از سهامداران "تئاترِ فرهنگ" بود. از آنجا جدا شد و در تئاتر سعدی سرمایه‌گذاری کرد. این شخص که یکی از بازاریان معتبر تهران بود به فرهنگ و هنر علاقه بخصوصی داشت و از نظر مالی یکی از پشتیبانان اصلی گروه به حساب می‌آمد. لباس‌های صحنه را در این دوره، مادام ژاسمن که طراح و خیاط معروف این دوره بود آماده می‌کرد و آقای عموئی مخارج آن را عهده‌دار می‌شد.

در این زمان، در تئاتر سعدی، بانو لُرتا کارگردانی نمایشنامه‌های بادبزن خانم ویندرمیر اثر اسکار وایلد، شنل قرمز اثر اوژن بریو و چراغ گاز را عهده‌دار گردید. در این نمایشنامه‌ها لُرتا علاوه بر کارگردانی، نقش‌های اصلی را ایفا می‌کرد. بازیگران این تئاتر با تشکیل کلاس‌های مختلف و انتشار نشریه‌های هنری خدمات ارزنده‌ای به تئاتر ایران کردند. تئاترهای: فردوسی و سعدی نمونه‌هایی از تئاتر واقعی بود که در آن کارگردان، بازیگران و سایر کارکنان به‌صورت یک خانواده صمیمی و سالم با هم همکاری داشتند. نحوه اداره آنها، در تئاتر ایران بسیار مؤثر بود و تأثیر نمایشنامه‌هایی که در آنها اجرا می‌شد، هنوز در خاطره مردم ایران باقی است.

نوشین کتاب «هنرِ تئاتر» خود را که تنها کتابِ فارسی است که به‌طور کامل در زمینهٔ تئاتر بحث می‌کند، با این جمله به لُرتا تقدیم کرده است: «*تقدیم به همسر و همکارم که با تحمّلِ رنجِ فراوان به پیش‌رفتِ هنرِ تئاتر کمک به‌سزا نموده است. نوشین*»

در سال ۱۳۳۲/ ۱۹۵۲، بانو لُرتا برای دیدار همسرش و تحصیل در رشته تئاتر به قصد سفر به شوروی از ایران خارج شد و پس از تحمل مشکلات بسیار از طریق پاریس و سپس وین یک سال در تاجیکستان ماند و سپس به مسکو رفت و چهار سال به عنوان دانشجوی مستمع آزاد دانشکده تئاتر هنری مسکو کسب تجربه کرد. او در سال ۱۳۴۳/ ۱۹۶۵ از طریق پاریس به ایران بازگشت درحالی که اجازه کار نداشت .دو سال بعد به اتفاق چند نفر از همکاران قدیمی یک گروه تئاتری تشکیل داد .افراد این گروه عبارت بودند از: محمدعلی جعفری، توران مهرزاد، پرویز فنی‌زاده، عزیزالله بهادری، تقی مینا، رضا عبدی، رقیه چهره‌آزاد، جمیله ندائی، نصرت کریمی و خودش.

در سال ۱۳۴۵/ ۱۹۶۶ در تئاتر کسری نمایشنامهٔ «گناهکارانِ بی‌گناه» اثر «آستروفسکی» را روی صحنه برد. هم‌چنین نمایشنامه‌های ماجرای شبانه و گربه روی شیروانی داغ را به اجرا درآورد.

گروه مذکور نتوانست پایدار بماند. علت چه بود؟ چندان معلوم نیست و هرچه باشد، این‌گونه ازهم‌پاشیدن‌ها در گروه‌های تئاتری چندان غیرمعمول نبود و نیست. ولی مرور برخی حوادث آن دوره نشان می‌دهد که تشکیل چنین گروهی و با چنین ترکیبی می‌توانست مخالفان بسیاری در جبهه‌های مختلف برانگیزد.

سال ۱۳۴۸ موج جدیدی در عرصه تئاتر ایران ایجاد شد. کارگاه نمایش با حمایت «سازمان رادیو و تلویزیون ملی ایران» شروع به کار کرد. از آن پس این مرکز، بسیاری را با امکانات مادی و معنوی‌ای که داشت جذب و دعوت به کار کرد. از این میان لُرتا نیز به دعوت ایرج انور و کارگاه نمایش پاسخ مثبت داد. همکاری لُرتا با کارگاه نمایش برای شماری از دوستان قدیمی و همراهان گذشته‌اش عجیب به نظر می‌آمد. اما تنهایی، علاقه به ادامه کار تئاتر و دعوت کارگاه نمایش از لُرتا و حضور کارگردانانی مانند ایرج انور، بیژن مفید، آربی اُوانسیان و... که مجموعه کارگاه نمایش را شکل می‌دادند، موجب شد که لُرتا با آنها همکاری کند. این همکاری تا سال ۱۳۵۷ ادامه یافت.

بحران زندگی مادّی، لرتا را بر آن داشت که به سوی تلویزیون و سینما نیز رو کند! هفت فیلم و یک سریال حاصل این تمایل اجباری است: فیلم "اسرار گنج درّهٔ جنّی" اثر ابراهیم گلستان و شبِ اعدام" به کارگردانی داوود ملاپور و "خسرومیرزای دوم" سریالِ تلویزیونی، به کارگردانی دوست و همکارِ سابقش نصرت کریمی و و و.

در مجموع، سال‌های ۵۰، دوره افول لُرتا از باورها و علایق سابق و عاقبت کناره‌گیری وی از فعالیت‌های پیگیر نمایشی است. اما او هنوز بازیگری توانا بود و این را یک بار دیگر، آن هم برای آخرین بار، در نمایشنامه خلوت خفتگان به معرض نمایش گذاشت. وی که روزی کار نمایش را به معنای جدی آن از گراندهتل آغاز کرده بود، در سال ۱۳۵۶ بی‌آنکه خود بخواهد، در تئاتر چهارسو، به پایان رساند.

لُرتا پس از پنجاه سال کارِ مداوم در صحنه و عاقبت بی‌آن‌که از وی قدردانی شده باشد، کشورش را ترک کرد و در سال ۱۳۵۸ برای نگهداری از نوه‌اش و زندگی در کنارِ تنها فرزندش که در اتریش زندگی می‌کرد، به اتریش سفر کرد و دیگر هرگز به ایران باز نگشت. اکنون دومین دور زندگی او در غربت آغاز شده بود. و عاقبت مرگ به مهاجرت بیست ساله وی خاتمه داد.

مرگ لُرتا در نهم فروردین ۱۳۷۷ در وین، یک بار دیگر نام و جایگاه وی را در ذهن و خاطره‌ها زنده کرد. یک بار دیگر نام نخستین «دزدمونا» ی تئاتر ما در زبان‌ها جاری شد.

افسوس که زمانهٔ ما یاد و ارزشِ آدمی را تنها به هنگامِ مرگ زنده می‌کند و در زندگی فراموش!

وی پیوسته یادآور می‌شد که: «***من در صحنهٔ تئاتر زندگی می‌کردم، من عاشقِ تئاتر بودم***»

از هیچ‌کس طلب‌کار نبود. در آن روزگارِ دور از وطن، درحالی‌که برفِ پیری بر سرش نشسته بود، هر وقت به گذشته نگاه می‌کرد، می‌گفت: «***من اجرِ خودم را از مردم گرفته‌ام***.»

یادش همواره گرامی باد.

فهرستِ مطالبِ کتاب:

درآمد/ چشم‌اندازهایی بر زندگی لرتا هایراپتیان/ بُردی از یادم/ دوست دارم هزار بار بنویسم «لرتا»/ و دیگر لرتا را ندیدم/ لرتا هنرمند خلق شده بود - گفتگو با نصرت کریمی/ گفتگو با خانم ایرن زازیانس/ فصلی از جاودانگی- گفتگو با فهیمه راستکار/ هوای حضور- گفتگو با داریوش فرهنگ/ لرتا عاشق بازیگری- گفتگو با صدرالدین زاهد/ گفتگو با لرتا - لاله تقیان/ اسفند آفتابی- گفتگو با آربی آوانسیان/ لرتای جهاندیده- گفتگو با مهدی هاشمی/ بانوی برفی- احمد بیگدلی/ روزهای لرتا- علی خدایی/ نقدها/ فهرست نمایشنامه‌ها، فیلم‌ها و سریال‌هایی که خانم لرتا بازی کرده‌اند/ نمایه‌ها/ تصاویر.

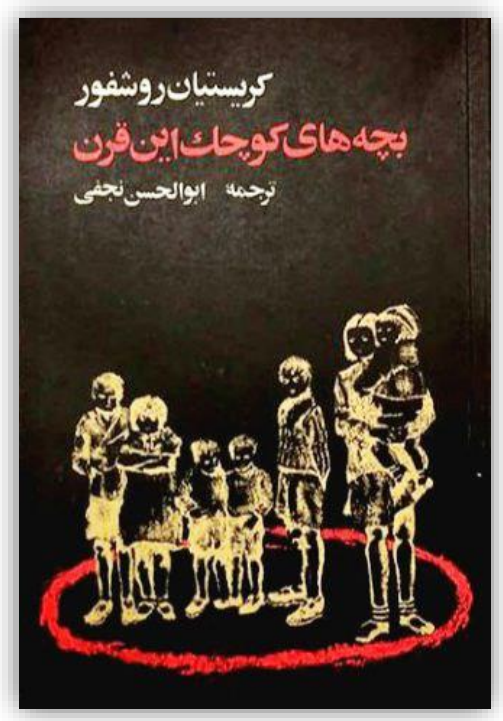
برای دیدن بخشی از صفحاتِ کتاب، این لینک فایل پی دی اف (pdf) را ببینید.

نمایش «خلوتِ خفتگان» : تآترِ شهر: تآترِ چهارسو، دی ۱۳۵۶ و بهار ۱۳۵۷ (از چپ به راست]: صدرالدین زاهد، سودابه فضایلی، سوسن تسلیمی، آربی آوانسیان، کتایون ایزدی، لرتا هایراپتیان، فردوس کاویانی. (نشسته‌ها): ناهید ارسباران، هلن افشان گل

بازگشت به فهرست

نقدی بر کتاب "بچّه‌های کوچکِ این قرن"

کریستیان روشفور/ برگردان: ابوالحسن نجفی/ نقد: زنده‌یاد بهروز دهقانی



دمزدن در هوای آلوده فراموشی می‌آورد و خاموشی. آنهائی که چنین هوائی را فرو می‌دهند هرگز تصوّرش را نمی کنند که بیرون از چهاردیواری عقل‌شان هوای تازه و پاکیزه ای هست. زندگی را دربست قبول کرده‌اند و در نظرشان همه چیز چنان‌که بایست، است و غرابتی ندارد. چیزی به تعجّب‌شان نمی‌آورد و توفان‌ها و سیل‌ها از جای نمی جنباندشان. بی حال و بی تفاوت. هیچ برایتان پیش آمده که در اطاقِ بسته ای ناگهان احساس کنید که دارید خفه می شوید ولی دیگران فارغ و بی خیال سرگرمِ بگو و بخندند و کک‌شان هم نمی گزد؟ کسانی هستند که دنیا را چنان که هست نمی پذیرند و می خواهند بدانند که چرا این‌چُنین است و آن‌چنان. اُقّ‌شان می‌نشیند، بیمار می‌شوند، دیوانه می‌شوند، عصیان می‌کنند.

قهرمانِ داستانِ **"بچّه‌های کوچکِ این قرن"** چنین موجودی است. دختری است که مولود مددِ معاشِ خانواده در یک روز تعطیل است- دولت برای تشویقِ توالد و تناسل برای هر بچه ای مددِ معاش می دهد. پدر و مادرش کارگرانی هستند که مثل آدم‌های هدایت یک ریز زاد و ولد می کنند و همه را می ریزند به سرِ دختر که تر و خشک‌شان کند. زندگی‌شان چیزی نیست جز از صبح تا شب جان‌کندن و بعد به‌هم‌پریدن و فحش و کتک‌کاری و آخر سر قرار و مدارِ بچه های تازه و تازه تر، تا با پولش یخچال بخرند، ماشینِ سواری بخرند، ماشینِ رختشویی بخرند و همه را قسطی- خوشبختی، خوشبختی. خانواده‌های خوشبخت. زرق و برقِ زندگی اشراف چنان چشمان‌شان را خیره کرده که فکری جز اینها ندارند.

"همسایه‌مان "پولت" توی دکّانِ محلّه روی شکمِ خود می‌کوبید و به خاله‌زنک‌های دیگر می‌گفت "یخچال هم کارش درست است. همین روزها می‌خریمش... حتّی ماشینِ رختشویی هم می توانیم بخریم." (ص۱۹)

تفریح تعطیلات‌شان هم این است که می‌روند به ناحیه‌ای دیگر و همهٔ زندگی و آرزوهایشان را نیز همراه می برند و از صبح تا شام صحبتِ ماشین می‌کنند و خوابِ زندگی "سعادت‌مندانه‌ای" را می‌بینند. -زندگی بورژوای خُرده‌پا، "خوشبختی"، "امید"، "خانواده‌های محترم."

"شب‌ها پنجره‌ها روشن می شد. ولی پشتِ آنها فقط خانواده های خوشبخت بودند؛ خانواده های خوشبخت، خانواده های خوشبخت، خانواده های خوشبخت. موقع عبور از خیابان از پشتِ پرده ها خوشبخت ها دیده می

شدند که به صف، زیرِ چراغ های برق نشسته بودند. گویی همه در یک زمان و از یک شکم زائیده شده بودند. خوشبخت های عمارت های دستِ راست می توانستند خوشبخت های عمارت های دستِ چپ را تماشا کنند، گویی خودشان را در آئینه می بینند: و هی رشته فرنگی بخورند. خوشبخت ها روی هم چیده شده و طبقه به طبقه بالا رفته بودند. و من؛ که از حل مسایل حساب خوشم می آمد، می توانستم حجم آنها را به متر مکعب، به خمره؛ به توبره حساب کنم. حجم خوشبختی را."(ص۸۸)

"خوشبخت‌ها" به فکرِ تنها چیزی که نیستند، بچه هاست که سرشان به کارِ خودشان گرم است و معلوم است چه‌کاره از آب در می آیند.

در شهر دو هزار نفری همه اینجورند به جز پنج، شش خانواده از آنهائی که بلا را از پیش می‌دانند و فریاد بر می‌دارند که چرا باید فرزندانشان را تحویلِ ارتش بدهند که در الجزایر سر به نیست شوند؟ و هیچ گوشِ شنوایی هم نیست که به حرفشان گوش دهد: مگر نه این است که این همه یخچال و ماشین و رادیو از قبل همین بچه هاست و دولت بدین ترتیب خونبهایشان را پیشَکی پرداخته است؟

دختر از دستِ همه ذلّه شده- از زندگی، از زن و شوهرهای خوشبخت و بی‌خیال بیزار است. آرزویش این است که: *"به همه پسرهای موون (نام خانواده ای) فرمان بدهند به پیش! و تق! همه توی میدانِ جنگ دراز بکشند و روی آنها یک صلیب بگذارند و روی صلیب بنویسند: این‌جا شهادت‌گاهِ موون تلویزیون، موون اتومبیل، موون ماشین رختشویی است. ولی با پولی که از بابت مرگِ آنها نصیبِ پدر و مادرشان خواهد شد، باز هم می‌توانند یک جاروی برقی و یک "آرامگاه خانوادهٔ موون" تهیّه ببینند."* (ص۹۳)

تُفی است، تُفِ گُنده‌ای است به زندگی، که انسانها را تا این حد پائین آورده یا به انسان هایی که زندگی را چنین زشت کرده اند. سرِ نخ را می شود از خود کتاب پیدا کرد. چه کسانی زندگی را به گند می‌آلایند؟ سازندگان چنین نظام هایی کیستند؟ آیا دارندگان وسایل تولید که بنجل هایشان را به زور تبلیغ و اقساط آب می کنند تا به قول معروف بهترین وضع ممکن در بهترین دنیای ممکن بوجود آید (ص۱۴۴) یا کسانی که می گذارند دیگران به جای آنها و برای آنها فکر کنند و هر جا خواستند بکشندشان.

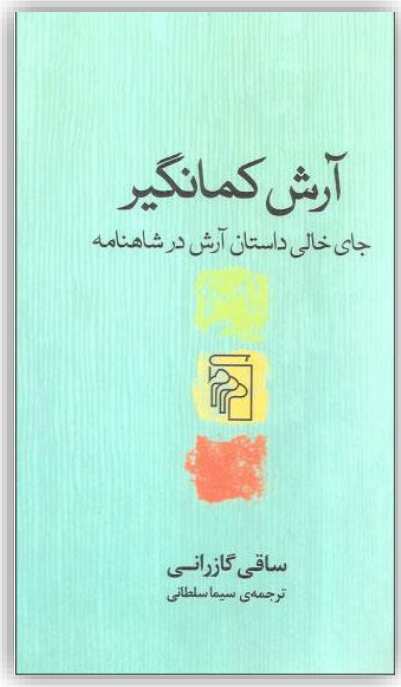
عجیب نیست که در چنین دنیایی دختران منحرف می شوند و از کارِ خود نیز شرمی ندارند. داستان در یکی از حومه‌های پاریس اتفاق می‌افتد. امّا محیطِ آن‌چنانی را در هر جایی که طبقهٔ متوسط در حالِ نُضج‌گرفتن باشد می شود سراغ گرفت. برای دیدنِ چنان محیطی لازم هم نیست راهِ دوری رفت. اسم ها به جای تقی و نقی و...، فیلیپ و نیکولا و... هم باشد، از داستان می شود لذّت برد.

"بچّه‌های کوچکِ این قرن" به‌رغمِ پایانِ خوش، و ملودرام وارش، داستانِ زیبائی است. تابلویی از چنان جامعه‌ای با قلمِ پخته نقاشِ استادی و با ترجمه پاکیزه ای که کم نظیر است. بیان گاهی به شعر نزدیک می شود. شعرِ فرخزاد- "ای مرزِ پُرگهر" و "کسی به فکرِ گل‌ها نیست."- به خصوص جایی که نفرتِ دختر از زندگی خانواده های خوشبخت نموده می شود. و گاهی آلوده به طنزی تلخ است.

بازگشت به فهرست

جای خالیِ داستانِ "آرش" در شاهنامه

ساقی گازرانی / برگردان: سیما سلطانی



کتاب «آرشِ کمانگیر» با زیر عنوانِ «جایِ خالیِ داستانِ آرش در شاهنامه» نوشتهٔ ساقی گازرانی با ترجمهٔ سیما سلطانی در سال ۱۳۹۹ در ۵۶ صفحه، شمارگان ۲،۰۰۰ نسخه و قیمت ۱۳ هزار و ۸۰۰ تومان از سوی نشر مرکز منتشر شد. نویسنده در این کتاب می‌کوشد به این پرسش پاسخ دهد که چرا جای داستان آرش در شاهنامه خالی است؟ این پرسش همواره در میان دوستداران شاهنامه پرسشی پُرتکرار بوده است و همواره شاهنامه‌پژوهان به آن از دیدگاه‌های گوناگون پاسخ داده‌اند.

پاسخِ نویسندهٔ این کتابِ کوچک به این پرسش که "چرا داستانِ آرشِ کمانگیر در شاهنامهٔ فردوسی نیامده؟"، پاسخی یک‌سره نو و متفاوت است. اگرچه او نیز چنان که معمول است با روشی تاریخی به سراغ تاریخ اشکانیان و گزارش‌های سکّه‌شناسی و تاریخ‌های اوایلِ دورانِ اسلامی می‌رود، امّا آن‌چه به‌ویژه این پاسخ را رنگی از هیجان و تمایز می‌بخشد آن‌است که داستان آرشِ کمانگیر از نگاهِ او، قطعه‌ای از بخشی بزرگ داستان‌های سنّتِ شاهنامه‌نگاری محسوب می‌شود، سنّتی که برای ایرانیانِ پیش از اسلام مانند تاریخی شفاهی و سپس نوشتاری به کار آمده است. نویسنده با کندوکاو در روایت‌های گوناگون این داستان، نشان می‌دهد که چگونه اسطوره‌ای کهن، در منازعاتِ قدرت و کشمکش‌های مشروعیّت‌یابی و مشروعیّت‌زداییِ دست‌خوشِ دگرگونی می‌شود.

داستان آرشِ کمانگیر در متونِ کهن این چنین روایت شده است که: "*زمان پادشاهی منوچهر پیشدادی، پس از به دست گرفتن بخش‌های بسیاری از سرزمین ایران از سوی سپاهِ افراسیاب، قرار بر این گذاشته شد که از سوی سپاه ایران از سرزمینِ تبرستان، تیری رها شود و در هر جا به زمین فرود آید، مرزِ ایران و توران شناخته شود. بنابراین آرش کمانگیر، جوانِ دلیرِ ایرانی به بلندای کوهِ دماوند می‌رود، تمامِ توانِ خود را در چلّهٔ کمان می‌نهد و جان بر کف و با تمامِ توان تیری را از کمان رها می‌کند. تیر به پرواز درآمد. این تیر در باور اسطوره‌ایی از سوی ایزد باد همراهی شد و ۱۰ روز پس از آن در کنارِ رودخانهٔ جیحون بر درختی نشست و مرزِ ایران و توران را آشکار کرد. آن‌جا را مرزِ ایران و توران جای دادند و بدین‌گونه مرزهای ایران گسترش یافته و جنگ پایان می‌پذیرد و آرش جانِ خود را در راه ایران فدا می‌کند*"

شخصیّتِ افسانه‌ای آرشِ کمانگیر در فرهنگِ معاصرِ ایران شخصیّتی شناخته شده و محبوب است که چون قهرمانِ ملّی گرامی داشته می‌شود. آرش برآن می‌شود که جانِ خود را بر سرِ پرتابِ تیری بگذارد که سرزمین‌های در اشغالِ دشمن را به ایران بازمی‌گرداند. داستان از این قرار است که آرش با نهادن جان خود در

تیر آن را به دورترین نقطهٔ ممکن پرتاب می‌کند، با این قصد که سرزمین‌هایی را که تیر درمی‌نوردد، به قلمروِ ایرانشهر بیفزاید.

شکّی نیست که این داستان قرن‌ها در شُمارِ داستان‌های محبوب بوده است، امّا در خلالِ فرازوفُرودهای گوناگون قرنِ بیستم، داستانِ آرشِ کمانگیر بارِ دیگر زنده شده و هنرمندانی با گرایش‌های مختلفِ سیاسی لایه‌هایی سرِ آن افزودند که برگرفته از پیش‌فرض‌های ایدئولوژیک هر یک از آنان بود. مشهورترین برداشتِ مدرن از افسانهٔ آرش، منظومهٔ "آرش" سُرودهٔ "سیاوش کسرایی" است.

باید نخست به این پرسش پاسخ داد که داستانِ آرش از کجا آمده است؟

داستانِ آرش را باید در شاهنامه جُست. این توقّعی دور از ذهن نیست زیرا این داستان به‌طورِ کلی به مجموعهٔ حماسه‌های ملی ایران تعلّق دارد که شاهنامه مهم‌ترین روایتِ آن به حساب می‌آید با این‌همه در کمالِ شگفتی می‌بینیم که داستانِ آرش در شاهنامه فردوسی نیست. کهن‌ترین روایتِ آرشِ کمانگیر در نوشته‌های اوستایی آمده است؛ روایتی که به هستهٔ مرکزی گونه‌های مختلف این داستان شکل داده است. نخستین‌بار در یَشتِ هشتمِ اوستا در سُرودی در ستایش ستاره تشتر با آرشِ کمانگیر مواجه می‌شویم: "*تشتر ستاره رایومند فرهمند را می‌ستاییم که تند به سوی دریای فراخکرت تازد مانند آن تیر در هوا پران که آرشِ تیرانداز بهترین تیراندازِ آریایی از کوه ائیریوخشوت به سوی کوه خوانونت انداخت. آنگاه آفریدگار اهورامزدا به او نفخه‌ای بدمید آنگاه آب و گیاه و مهر دارنده دشت‌های فراخ از برای او گرداگرد راهی مهیا ساخت.*"

این پرسش دربارهٔ شخصیّتِ اسطوره‌ای آرش قابلِ طرح است که ضرورتِ داستانِ آرش به گاه‌شماری تاریخ ملّی ایران چه بوده است؟ هم‌چنین می‌توان روشن کرد چرا روایت‌های گوناگون با هم متفاوت‌اند و چرا کلِ داستان به متونی چون شاهنامه فردوسی راه نیافته است. علتِ انتقال داستان به قلمروِ تاریخِ ملّی آن بود که اشکانیان با مصادرهٔ ارخشه (آرش) قهرمانِ اوستایی او را نیای خاندان سلطنتی خویش اعلام کردند.

فردوسی در آغازِ بخشِ بسیار کوتاهی که به اشکانیان اختصاص دارد، به این موضوع که آرش نیای اشکانیان بوده اشاره کرده است: «*بزرگان که از تخمِ آرش بُدند / دلیر و سبکبار و سرکش بُدند*»

پژوهش‌گرانِ دورهٔ اشکانی در واقع هیچ‌گاه سخنِ فردوسی را نپذیرفتند، زیرا بیش‌ترِ پژوهش‌گران تاریخ ایران هم‌چنان در پژوهشِ موضوعاتِ تاریخی به روشِ پوزیتویستی وفادار مانده‌اند. برای بیش‌ترِ آنان کتابِ فردوسی اثری است آغشته به اسطوره، تخیّل و سِحر و جادو، اثری که قادر نیست به سادگی از آزمونِ معیارهایی که ژانرهای تاریخ‌نگاری یونانی-رومی و یا شواهدِ باستان‌شناختی مقرّر کرده‌اند سربلند بیرون بیاید. امّا گفتنِ این‌که هیچ‌کس به اشارهٔ فردوسی پی نبُرد و دربارهٔ آن تامّل نکرد، سخنی کاملا درست نیست.

دربارهٔ پیوندِ آرش با اشکانیان سندِ معتبرتری نیز در دست است. وجودِ کماندار مشهور بر سکّه‌های سلطنتی اشکانی توجه برخی از مورّخانِ این دوره را به خود جلب کرد و لوکونین از جمله نخستین کسانی بود که این کماندار را با آرش نیای افسانه‌ای اشکانیان، یکی دانست. به‌رغم این تعیین هویت که در آن چون‌وچرایی اساسی نشده است معمولا کمانداری که بر همهٔ سکه‌های اشکانی است اَرشکِ اوّل، بنیانگذارِ این سلسله قلمداد می‌شود بدون آن‌که به نظر لوکونین که ده‌ها سال پیش ابراز شده توجهی بشود.

شخصیّتِ آرش نخست با مصادرهٔ آرش به عنوان نیای اشکانیان، از محدودهٔ شخصیّتی اسطوره‌ای پا به عرصهٔ تاریخ گذاشت. سپس با تبدیلِ آرش به نیای اشکانیان لازم شد که او بر بستری تاریخی جای داده شود. برای این کار آرش وارد دورانِ پادشاهی منوچهر شد و وظیفهٔ انجامِ آن شاهکارِ قهرمانانهٔ مهمّ تاریخی بر عهدهٔ او قرار گرفت. بعدها پس‌از کشته‌شدن دو تن از شاهانِ اشکانی در نبرد با قبایلِ سَکا [saca] که به ایران هجوم آورده بودند، در افسانهٔ نیای خاندان نیز بازنگری شد. این بار آرش مطابق با الگوی شاهان جانِ خود را در پرتابِ تیر از دست می‌دهد و به این ترتیب با هربار به اجرا درآمدنِ داستانِ آرش، خاطره و یادِ فداکاریِ آن دو شاهِ اشکانی نیز زنده می‌شود و مخاطبان آن را گرامی می‌دارند.
هم‌چنین وجودِ رقیبانی که مدّعی بودند آرش نیای آن‌هاست، هم‌گام با تلاشِ فراگیرِ ساسانیان برای محوِ میراثِ تاریخی اشکانی موجب شد که این افسانهٔ غیرسیاسیِ اوستایی به روایت‌هایی متفاوت با سویه‌های سیاسی تبدیل شود. نتیجهٔ مستقیمِ دیگری که از رقابت بر سرِ آرش و ادّعاهای مختلف درباره او حاصل شد این بود که افسانهٔ او زنده ماند زیرا احتمالا گروه‌هایی با وابستگی‌ها و علایق متفاوت از روایت‌های متفاوت این داستان حمایت می‌کردند و آن را به شیوه‌ای که مورد نظرشان بود به اجرا درمی‌آوردند. اما راه نیافتن داستان به مجموعه‌ای همچون اثر فردوسی یا نسبت دادن مشهورترین عمل قهرمانانه آرش به منوچهر در متن مینوی خرد همه را باید از منظر ارتباطِ داستان با گفتمانِ مشروعیت‌یابی ساسانیان نگریست.
نویسندهٔ کتاب بر این باور است که این طنزِ روزگار است که شخصیتِ آرش به رغم تلاش‌های گوناگونی که برای تغییر یا محو داستانش صورت گرفت، بارِ دیگر در عصرِ مدرن زنده می‌شود تا نقشِ قهرمانی ملّی را بر عهده گیرد، قهرمانی که بابت فداکاری و جان دادنش در راه هدفی بزرگ‌تر از خویش هم‌چنان گرامی است.
ساقی گازُرانی [نویسندهٔ کتاب] زادهٔ ایران است و در دورانِ کودکی همراهِ خانواده‌اش به آلمان و پس‌از گرفتن دیپلم، به آمریکا رفت. او در سال ۲۰۰۷ رسالهٔ دکترای خود را از دپارتمان تاریخ دانشگاه اوهایو، در رشته تاریخ اسلام با تمرکز بر ایران (از ورودِ اسلام تا حمله مغولان) نوشت. نسخهٔ انگلیسی یکی از کتاب های او با نام روایت‌های خاندانِ رستم و تاریخ‌نگاری ایرانی در سال ۲۰۱۶ توسط انتشارات بریل منتشر و برنده جایزه انجمن جهانی ایران‌شناسی شد.
سرچشمه: خبرگزاری کتابِ ایران (ایبنا)

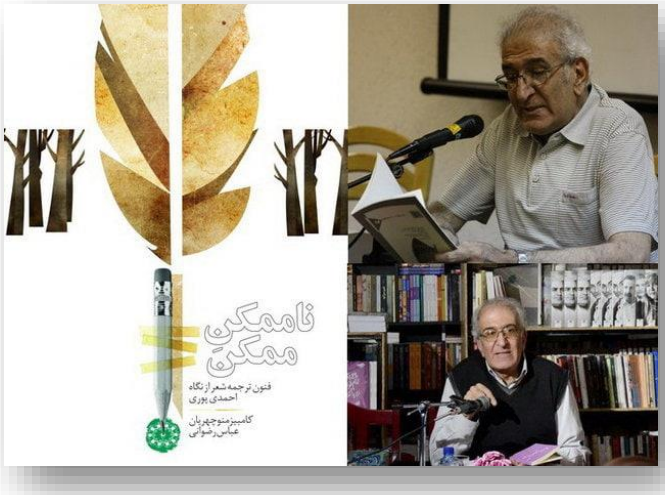
ارژنگ: برای آگاهی بیش‌تر، هم‌چنین به مقالهٔ "*چرا داستانِ آرشِ کمانگیر در شاهنامه نیست*؟" به قلم زنده‌یاد ابوالفضل خطیبی در وبلاگ ابوالفضل خطیبی مراجعه نمایید.

بازگشت به فهرست

ناممکنِ ممکن

فنونِ ترجمهٔ شعر از نگاهِ احمد پوری

این کتاب دربرگیرندهٔ گفتگوهایی است که میان احمد پوری و کامبیز منوچهریان و عباس رضوانی پیرامون شعر و ترجمهٔ آن از زبان‌های دیگر صورت گرفته است.



احمد پوری مترجم، مؤلف و ویراستارِ آثارِ ادبی، ۲۳ فروردین سال ۱۳۳۲ در یکی از محلات قدیمی شهر تبریز دیده به جهان گشود. وی پس از پایان دوران دبیرستان نخستین داستان‌های خود را در برخی از مجلات ادبی آن دوران منتشر کرد. پوری به قصد معلم‌شدن تحصیلات خود را در «دانشسرای راهنمایی تحصیلی» پی گرفت و دو سال از عمرش را در روستاها در حرفه معلمی صرف کرد. در سال ۱۳۵۶ به اسکاتلند رفت و در مدتی کمتر از حد معمول مدرک لیسانس خود را از آنجا و بعد مدرک فوق‌لیسانس خود را از دانشگاه نیوکاسل انگلستان اخذ کرد و به کشور بازگشت. وی افزون بر تدریسِ زبان، فعالیتِ ادبی را با ترجمهٔ شعرهای عاشقانه شاعرانِ بزرگِ جهان ادامه داد و آثاری از شاعرانی چون آنا آخماتوا، پابلو نِرودا، فدریکو گارسیا لورکا، ناظم حکمت، نزار قبانی و یانیس ریتسوس را ترجمه و روانه بازار نشر کرد. میان کتاب‌هایی که احمد پوری ترجمه کرده، دوکتاب از سیلوراستاین هم به چشم می‌خورد: «پاک‌کنِ جادویی» و«گزیده شعرهای شل سیلوراستاین»

احمد پوری در مقدمهٔ این گفتگوها که به نوعی زندگی‌نامهٔ وی به حساب می‌آید، در جواب به آغاز علاقه‌اش به ادبیات و ترجمه می‌گوید: «*کلاس اول ابتدایی بودم که توسط پدرم به مطالعه علاقمند شدم. پدرم می‌گفت من که از اداره می‌آیم و با خودم روزنامه می‌آورم، اگر بتوانی تیترش را سریع و بدون غلط بخوانی، ده شاهی جایزه داری. من قبل از آمدن پدر می‌رفتم در دکهٔ سر کوچه تیتر روزنامه را می‌دیدم و تمرین می‌کردم. بعدها فهمیدم پدرم متوجه کلک من شده بود اما به روی خودش نمی‌آورد. او معتقد بود که حتما باید کتاب بخوانیم. برای او مهم نبود ما شاگرد اول بشویم یا نه، بلکه مهم این بود اهل کتاب خواندن باشیم. به کتابفروشی محل هم سپرده بود که هر وقت خواستیم، می‌توانیم کتاب برداریم. این بود که ما از همان دوم ابتدایی افتادیم به کتاب خواندن. علاقهٔ من به ادبیات از همان زمان شروع شد. به اضافهٔ اینکه خودم هم کمی خیال‌پرداز بودم و این دنیاها و داستان‌ها را دوست داشتم*». (ص ۱۱)

در بخشی دیگر از این کتاب دربارهٔ داشتن اطلاعات جانبی در ترجمهٔ شعر می‌گوید: «*بسیار مهم است؛ زندگی‌نامه، اتفاقاتِ زندگی شاعر، شأنِ نزولِ شعرها و هر چه در زندگی ادبی و خصوصی او رخ داده، مهم است و من آنها را می‌خوانم. به ارتباط او با افراد و شاعران و نویسندگان و مشاهیر دیگر دقّت می‌کنم. مراحلِ مختلف زندگی‌اش را به‌دقت بررسی می‌کنم. اینکه شعر در چه مرحله‌ای از زندگی او سروده شده است. او در آن موقع از نظرِ احساسی یا فکری در چه وضعیتی بوده است؟ دنباله‌روِ کدام مکتبِ فکری یا ادبی بوده و شعرهایش به چه سبکی تعلّق دارند؟ تفسیرها و نقدهای نوشته‌شده روی شعرها را می‌خوانم ....*». (ص ۴۷)

در این گفتگوها احمد پوری دربارهٔ الزامِ شاعربودنِ مترجم برای ترجمهٔ شعر می‌گوید: «*مترجم باید ذوقِ شعری داشته باشد و اگر تا به حال کتابِ شعری هم ارائه نکرده، در حدّ یک شاعر خلّاقیت داشته باشد*». در ادامه نیز در معرفی چند مترجم شعر خوب می‌گوید: «*مترجم‌های شعرِ خوبی داریم مانند فؤاد نظیری، علی عبداللهی، مجتبی ویسی، سینا کمال‌آبادی، فریدون فریاد و البته حتما نباید نام احمد شاملو از قلم بیفتد*». (ص ۵۴)

دربارهٔ ترجمه‌های بیژن الهی در این کتاب از زبان پوری می‌خوانیم: «*من ماجراجویی‌ای را که بیژن الهی در ترجمهٔ اشعار می‌کرد و بعضی وقت‌ها از متن آنها فاصله می‌گرفت، نمی‌پسندم؛ یا بهتر بگویم که سبک کار من نیست. ولی افرادی هستند که این نوع ترجمه را بسیار می‌پسندند و از آن استقبال می‌کنند. این را بگویم که بیژن الهی بسیار انسان بااستعدادی بود و کارهای خوبی هم در زمینهٔ ادبیات و شعر انجام داد، ولی من با خیلی از ترجمه‌هایش موافق نیستم.*»

مباحثی که در این کتاب مطرح شده‌اند، به ترتیب عبارتند از:

مقدمه (بیوگرافی)؛ شعر: تعریف، معیارها و عناصر؛ چراغ‌های قرمز و زرد در ترجمه؛ تاریخ و سبک‌های ترجمه؛ مرز وفاداری و شاعرانگی؛ مترجم خوب؛ مخاطب، منتقد؛ معیار انتخاب شاعر برای ترجمه؛ کوشش، جوشش؛ کیفیت یا کمیت؛ ویرایش؛ ترجمه از زبان دوم؛ در پرانتز؛ تأثیر ترجمه بر شعر امروز؛ ترجمهٔ شعر از زبان فارسی؛ توصیه‌ها؛ اخلاق ترجمه و کارگاه. در پایان نیز اشعاری که در کارگاه با ایشان ترجمه شده‌اند، آورده شده است.

مشخّصاتِ کتاب:

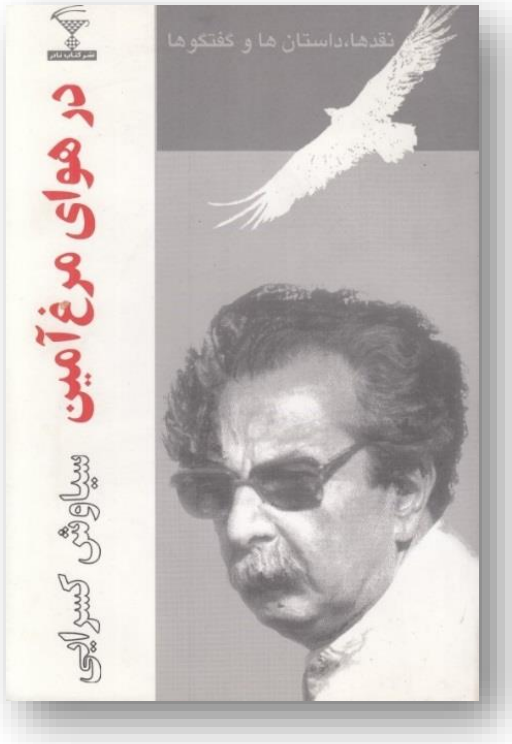
ناشر: آرادمان/ ۱۳۹۶/ تهران/ تیراژ: ۱۰۰۰/ شابک: ۷ـ۲۷ـ۸۰۹۹ـ۶۰۰ـ۹۷۸/ تعداد صفحات: ۱۵۰

بازگشت به فهرست

هوای مُرغِ آمین

نقدها، داستان‌ها، گفت‌وگوها

سیاوش کسرایی/ معرّفی: مهدی عطف‌راد



ارژنگ: کتاب "هوای مرغِ آمین" حاوی مجموعه‌ای از نقدها، داستان‌ها و گفت‌وگوهای زنده‌یاد "سیاوش کسرایی" است که چاپِ نخستِ آن در سال ۱۳۸۲ و در ۲۱۰ صفحه به همّت نشرِ "کتابِ نادر" منتشر شده است. سیاوش کسرایی در این نوشته‌ها کوشیده است برخی از جوانب و درون‌مایه‌های شعرِ نیما را تحلیل‌وبررسی نماید. بخش اصلی کتاب شامل بررسی‌هایی است که از نیمهٔ دوّمِ دهه ۱۳۴۰ تا نیمهٔ دوّمِ دهه ۱۳۷۰ نوشته و یا ایراد و منتشر شده‌اند.

مجموعهٔ حاضر نخست متضمّنِ دوازده نوشته دربارهٔ نیما است که با این عناوین به طبع رسیده است:

"پرواز در هوای مرغ آمین"، "در تمامِ طولِ شب"، "مرگِ عاشق"، "شیفتگانِ ناشناخت"، "پیچان"، "ری‌را: آوازِ آدمی"، "چهرهٔ‌مردمی شعرِنیما"، "طعمِ آفتاب"، "افسانه: اوجِ بلندِ آغاز"، "مرغانِ نیما"، "تحلیلی کوتاه از "او را صدا بزن""و "چند تصویر در شعرِ نیما ."

در بخش دوم کتاب سه گفت‌وگو دربارهٔ شعرِ معاصر، به ویژه شعرِ نیما درج گردیده است. پنج داستان کوتاه از سیاوش کسرایی ("من تو را دوست دارم"، "*بعد از زمستان در آبادیِ ما*"، "*پرِ قلم*"، "*دوستِ کوچکِ من*" و "*شکارچی*") در قسمت بعدی کتاب آمده است. واپسین نوشتهٔ کسرایی در این مجموعه، دربارهٔ "پیوندِ زندگی و شعر" است. مهدی عاطف‌راد در معرّفی و بررسی محتوای این مجموعه مطلب زیر را با عنوان "سیاوش کسرایی در هوای مرغِ آمین" نگاشته که با هم می‌خوانیم:

در بینِ شاعرانِ پیرو نیما یوشیج، دو شاعر بیش‌ترین تلاش را برای شناساندنِ شعرِ نیما یوشیج و راه و رسمِ شاعری او کردند و بیش‌ترین نقش را در ساده‌فهم کردن پیچیدگیها و دشواریهای شیوه‌ی شاعری نیما یوشیج و ظرایف و دقایق شعرش داشتند: مهدی اخوان‌ثالث و سیاوش کسرایی.

مهدی اخوان‌ثالث، از سال ۱۳۳۴ به بعد، با انتشار نوشته‌هایی در مجلات و نشریات کوشید تا جنبه‌های فنی و بدیعی و ابداعات شعر نیما یوشیج، از قبیل ویژگیهای وزن عروضی شعر نیما و قاعده‌های آن را به زبانی ساده و قابل فهم برای اهل مطالعه و دوستداران شعر توضیح دهد و بخشی از مطالبی را که نیما یوشیج در نامه‌ها و یادداشتهای پراکنده‌اش به طور نامنسجم و جسته و گریخته درباره‌ی عروض شعرش بیان کرده بود، جمع‌بندی و تدوین کند.

چند سال پس از مهدی اخوان‌ثالث، از سالهای آخر دهه‌ی ۴۰، سیاوش کسرایی هم با نگارش مقالات و انتشار آنها کوشید تا جنبه‌های اجتماعی و مردمی شعر نیما یوشیج را توضیح دهد و با تحلیل و تفسیر شعرهای دشوارفهم او، زبان شعر نیما را قابل فهم و رازورمزها و ابهامها و استعاره‌های آن را تا حدممکن برای خوانندگان شعر نیما یوشیج تبیین کند و توضیح دهد.

بعدها این‌دو شاعر ارجمند نیمایی به نوشتن مقالات خود درباره‌ی شعر و شاعری نیما یوشیج ادامه دادند و نوشته‌هایشان را تکمیل کردند. حاصل کار مهدی اخوان‌ثالث، در زمان حیاتش، در دو کتاب "بدعتها و بدایع نیما یوشیج" و "عطا و لقای نیما یوشیج" منتشر شد.

حاصل کار سیاوش کسرایی، نخستین بار، هفت سال پس از مرگش، در اسفند ۱۳۸۲، در کتاب "در هوای مرغ آمین" منتشر شد. البته پیش از آن، هفت مقاله از این کتاب، در سال ۱۳۵۴، در جزوه‌ای به صورت پلی‌کپی با عنوان "چهره‌ی مردمی شعر نیما"، توسط دانشگاه زاهدان، تکثیر شده؛ و این جزوه، متن درس‌نامه‌ی واحد درسی "شعر نو" بوده که سیاوش کسرایی در این دانشگاه، در سالهای ۱۳۵۴ تا 1356برای دانشجویان رشته‌ی ادبیات و زبان فارسی، تدریس" می‌کرده است.

این متن بررسی کوتاه و فشرده‌ای است از نوشته‌های منتشر شده از سیاوش کسرایی دربارهٔ شیوهٔ شعر و شاعری نیما یوشیج، در کتاب "در هوای مرغ آمین". در این کتاب دوازده متن از سیاوش کسرایی دربارهٔ شعرِ نیما یوشیج و شیوهٔ شاعری‌اش منتشر شده است. این متن‌ها را سیاوش کسرایی بین سال ۱۳۴۷ تا سال ۱۳۶۱ نوشته است.

هشت متن ازاین متن‌ها به تحلیل وتفسیرِ شعرهایی از نیما یوشیج اختصاص دارد. این‌ها عبارتند از:

۱- پروازی در هوای "مرغ آمین" (در این متن که در آذر ۱۳۵۰ برای یک سخنرانی نوشته شده، و نخستین بار، در جزوه‌ی "چهره‌ی مردمی شعر نیما" منتشر شده، سیاوش کسرایی به تفسیر شعر " مرغ آ مین" نی ما یو شیج پرداخته است).

۲- مرگِ شاعر (این متن که سیاوش کسرایی آن را با یاد و به منا سبت تیر باران خ سرو گل سرخی [۲۹ به من ۱۳۵۲] نوشته و نخستین بار در جزوه‌ی "چهره‌ی مردمی شعر نی ما" منت شر شده، به تف سیر شعر " مرک کاکلی" نیما یوشیج اختصاص دارد).

۳- شیفتگانِ ناشناخت (این متن که نخستین بار در جزوه‌ی "چهره‌ی مردمی شعر نیما" منتشر شده، نظری‌ست تفسیری به دو شعر "شب پره‌ی ساحل نزدیک" و "سیولیشه").

٤- پیچان (در این متن که نخستین بار در جزوه‌ی "چهره‌ی مردمی شعر نیما" منتشر شده، سیاوش کسرایی شعر "همه شب" را تحلیل کرده است).

٥- ری‌را: آواز آدمی (در این متن که در آذر ۱۳۵۲ نوشته و نخستین بار در جزوه‌ی "چهره‌ی مردمی شعر نیما" منتشر شده، سیاوش کسرایی به تفسیر شعر "ری‌را" پرداخته است).

٦- طعمِ آفتاب (این متن که در اردیبهشت ۱۳۶۱ نوشته شده، به تفسیر شعر "شبگیر" اختصاص دارد).

۷- افسانه: اوج بلند ف آغاز (این متن که در دی ۱۳۶۱ نوشته شده، تفسیری‌ست بر "افسانه"ی نیما).

۸- تحلیلی کوتاه از "او را صدا بزن" (در این متن کوتاه، سیاوش کسرایی به تحلیل شعر "او را صدا بزن" پرداخته است).

چهار نوشتهٔ دیگر موجود در کتاب "در هوای مرغ آمین" نظری‌ست کلی به بعضی از جنبه‌های مهم شعرِ نیما یوشیج؛ از جمله چهرهٔ مردمی‌اش، شبش، مرغانش و تصویرهایش. این نوشته‌ها عبارتند از:

۱- چهرهٔ مردمی شعر نیما (این متن که در دی ۱۳۴۷ نوشته شده و متن سخنرانی سیاوش کسرایی در مراسم دهمین سال‌گرد مرگ نیما یوشیج در دانشکده‌ی هنرهای زیبای دانشگاه تهران بوده، نخستین بار در جزوه‌ی "چهرهٔ مردمی شعر نیما "منتشر شده و جزوه عنوان خود را از همین نوشته گرفته است).

۲- در تمامِ طولِ شب (این متن که در اردیبهشت ۱۳۵۳ نوشته شده و متن سخنرانی سیاوش کسرایی در دانشکده‌ی فنی دانشگاه تهران بوده، نخستین بار در جزوه‌ی "چهره‌ی مردمی شعر نیما" منتشر شده است).

۳- مرغانِ نیما

۴- چند تصویر در شعرِ نیما

سیاوش کسرایی در مقدمهٔ متن "چهرهٔ مردمی شعر نیما"، دلیل پرداختن‌اش به نیما و شعرش را چنین توضیح داده است:

"در آستانهٔ دهمین سال‌مرگِ نیماییم و ما که شاگردان شاکر او هستیم، هنوز او را چنان که در خور اوست، نشناسانده‌ایم. او را ستایش کرده‌ایم، بدو فخر بُرده‌ایم، با شهرتش سهیم شده‌ایم، بر او شوریده‌ایم و در گمان از او فراتر رفته‌ایم، امّا پاسّ اندیشه‌های او را نداشته‌ایم.

من در این فرصتِ کوتاه، دعوی معرّفیِ نیما را ندارم، چه این کار درخورِ بررسی‌ها و پی‌جویی‌های فراوان است و نه بررسی و پی‌جویی یک تن، که یک گروه، گروهی از زُبده‌ی نیماشناسان؛ و شاید سته‌تر آن که کانون نویسندگان ایران دیر یا زود بدین مهم بپردازد. بله، دعوی معرفی نیما را ندارم، ولی سعی‌ام بر آن است که سمت این شناسایی را بنمایم. من خط‌کشم را در فاصله‌ی سرچشمه و مَصَب گذاشته‌ام تا راه این رودِ خروشان را به هم متّصل کنم. ناگزیر این خطی راست و سطحی است که زیروفرازفت‌ها و کج‌وراستی‌هایی را که این رود نخستین بار در گذرگاه‌های صعب زندگانی‌اش داشته، به‌خوبی نمی‌نماید."(۱)

همان‌طور که از این توضیح برمی‌آید، کم‌کاری و عدم تلاش شاگردان و پی‌گیران راه نیما یوشیج در راه معرفی

و شناساندن شعر و شیوه‌ی شاعری نیما یوشیج و خلائی که در این زمینه وجود داشت، سیاوش کسرایی را بر آن داشت که آستین همت بالا بزند و در راه شناساندن و معرفی شعر نیما و شیوه‌ی شاعری او و راه و رسم سرودن‌اش گام بردارد و تلاش و تکاپو کند، و دوازده مقاله‌ی منتشر شده در کتاب "در هوای مرغ آمین" حاصل چنین تلاش و تکاپویی است.

سیاوش کسرایی در این نوشته‌ها از نیما می‌نویسد و می‌کوشد با نوشته‌هایش چهره‌ی مردمی شعر او را بشناساند: "نیمایی که تکرار نشده است."(۲) نیمایی که "برای صعود از پلکانهای سبزپوش تا ایوان برف پوش دماوند از گذرگاه‌های هولناکی عبور کرده و به پیری رسیده، به کمال اندیشه"(۳) نیما، آن روستایی غریب که "با سبد گلهای وحشی‌اش به شهر آمد و افسانه‌اش را که از دارودرخت‌های جنگلی شاخ و برگ می‌گرفت و در گرد آتش شبانان رنگ می‌یافت، نقل کرد."(۴)

در مقدمهٔ مقالهٔ "پروازی در هوای مرغ آمین" سیاوش کسرایی اوضاع اجتماعی- سیاسی- اقتصادی جامعهٔ ایران را در زمان ظهور نیما یوشیج بررسی کرده و طرحی از سیمای نظم حکم‌فرما بر این مرز و بوم را در خطوط کلی آن ترسیم کرده و نتیجه گرفته است:

"این مردم زحمت‌کش شهر و ده بودند که تمامی سنگینی بار این نظم را به دوش می‌کشیدند. گرسنگی و بیماری، زورشنیدن، به بیگاری رفتن، له شدن زیر پای هر که از دور و نزدیک با قدرت پیوندی داشت، بی‌فریادرس زیستن و مردن؛ این همه‌ی نصیب مردم بود."(۵)

سیاوش کسرایی بازتاب این اوضاع تیره و تاریک را در شعر نیما یوشیج "**شبِ نیمایی**" نامیده و معتقد است که این شب بر سر بیشتر آثار نیما سایه انداخته است:

"شبی که همه‌ی آذین خود را از بیداد به مردم گرفته است و روشنی را چه در پیه‌سوز من و چه در چراغدان اندیشه‌ی شما غارت می‌کند." (۶)

شبی که *"چون مادهٔ سیاهِ سیّالی در همه جا و بر همه چیز جاری است. بر دل‌ها می‌نشیند و آن را سیاه می‌کند، در کالبدها فرو می‌رود و آن را منجمد می‌دارد، حبسگاه‌ها را تاریکتر و گورها را مخوفتر می‌نماید، حتا چون کفنی سیاه به گرد چراغ می‌تند، وحشت‌سرایی می‌سازد که خیال روشنایی نیز در آن به غارت رفته."*(۷)

در چنین شبِ دیرپا و سیاه‌سرشتی نیمای جوان از یوش ظهور می‌کند و در نبردِ خاموشانه‌ای که بین نور و ظلمت در پهنهٔ ادب و اندیشه آغاز شده، به جانبداری از نور برمی‌خیزد و به جنگِ ظلمت می‌رود و با تیرسیمِ تصویرهایی زنده و تکان‌دهنده از چهرهٔ کریه و سیاه‌کارِ شب، می‌کوشد نفرت و بیزاری از آن را در دل‌ها برانگیزد و آتشِ اشتیاق و تمنّای روشنایی صبح را در ذهن‌ها و دل‌ها شعله‌ور کند: *"پس از شکست نهضت جنگل و سازمان‌های سیاسی آن، نیما قلم را برمی‌دارد و چون در تاریکی است، روشنایی می‌خواهد. پس نطفهٔ شب و روز از این‌جا در شعر او منعقد می‌شود. نیما یکتن از ساکنان وادی خاموشان است که خاموش نمی‌نشیند و گاه‌گاهی از فرازِ دیوار به جهانِ روشنایی گردن می‌کشد، و برای زمین‌های تشنه و کشت‌گاه‌های سوخته ابر و باران را مژده می‌آورد، شب را تفسیر می‌کند و به شیوهٔ خود با آن می‌جنگد و در این نبردِ جانانه*

چون شهرزادِ قصه‌گوی، داستان‌ها می‌کند تا فرودآوردنِ تیغ را بر گلوی زیبایی و پاکی به تأخیر افکند، باشد که آفتابِ طالع برآید و رستگاری به بار آورد.

در مجموعه شعرهای منتشر شده‌ی نیما واژه‌ی شب ۳۲۳ بار به کار گرفته شده و هیچ کلمهٔ مشخّص دیگری در سراسرِ اشعارش بدان برتری ندارد، و روز و صبح و سپیده کم‌ترین لغاتی هستند که نیما بدان عنایت کرده، چه، شب محیطِ اوست، چون آبِ سیاهِ مُرداب پیرامونِ ماهی قرمز، و امّا روز یا روشنایی آرزوست، اُمیدی دور است. شعرِ نیما گر چه کم در شب فرو می‌رود، امّا راه یابِ دو مین است."(۸)

بر اساس چنین دریافتی از شعر نیماست که سیاوش کسرایی آن را "شعرِ روزگارِ بند وُ فُروبستگی" می‌نامد:

"شعری که شدّتِ درد در آن کبود می‌نماید، شعری که به تب‌وتابِ کم‌هوایی مبتلاست و اندوهِ غروب و حسرتِ آزادی مرغ قفس با خود دارد، رودی جوشان است که شب همهٔ تاریکی‌اش را در دلِ آن فروتکانده، یا کوهی است با صلابت که صبورانه خیمهٔ ابری سنگین را بر دوش می‌برد، یا ساده‌تر سنگِ سیاهی است که نطفهٔ آتش در اوست." (۹)

و معتقد است: "شب در شعرِ نیما چنین می گذرد، شبی که تاروُپود و بافتِ آن، جدا از رشته‌های شعرِ گذشتگان است، شبِ هجرِ دو دل‌داده نیست و اگر شبِ جدایی عشّاق است، سخن از عاشقانِ دیگری است. اگر انتظاری در کار است، روز را منتظراند که برآید؛ و روز، روزِ گشایش است، روزِ رستگاری است، و نه رستگاریِ یک تن که رستگاری یک خلق. این شبی که گردَش را بیش و کم بر تمامی اشعار نیما افشانده، هستی دارد، **"هست شب"**، موجودیّتی مهاجم دارد، دستگاه و کارگزار و عامل دارد که در صفوفِ آنان، پای‌تاسر شکمان، کج‌اندازان و دل‌به‌دوجایان جای دارند و در برابر همین‌هاست که نیما نیز ارتشی می‌آراید از شب‌تاب سو سوزن کنار ساحل تا مرغ آمین گوی که گنجایش پناه دادن خلقی در زیر پرو بال دارد، و اگر در قلمرو شب شب‌گردان‌اند، نیما نیز شب‌روانی دارد که با آنان به مصاف می‌رود ، جنگ و گریز می‌کند و به هر ترتیب دل شب را می‌آشوبد و چون جنگجویان بومی در این کارزار همه‌ی ابزارهای پیرامون را به کار می‌گیرد، از ماخ‌اولا- رود دیوانه که خشم‌گینانه خود بستر خود را می‌گشاید تا راهی به دریا کند- تا داروک- قورباغه‌ی درختی که دیدبان و پیام‌آور نیماست و مترصد روز باران است. آتش سوزاننده و باد کوبنده، همه و همه را به فرمان می‌گیرد تا شب را از سکون و آرامش بیاندازد و در این راه حتا اوجای جوان‌ساقه‌ی نوخاسته را، بر فراز دره که بیم آورده، برافراشته قد، فراموش نمی‌کند و نیما خود چون کارگردانی هردم در گوشه‌ای از این شب چهره می‌نماید. گاه او را می‌بینیم که از دیوار بیمارستان بالا می‌رود که خفتگان را بیدار کند، گاه در راههای جنگلی دیده می‌شود که نایش را به صدا درمی‌آورد. با توکای غم‌زده به دل‌داری می‌نشیند و همواره دریچه‌ی روشن اتاقش رو به شب‌زدگان باز است و گاه تا نیم‌شبان به روی دفترش خم می‌شود تا در برابر ویرانه‌های عمارت پدری، بر کاغذ عمارتی دیگر برآورده باشد که از باد و باران نیابد گزند. مرغانش را چون پیکهای بهروزی از همه سوی به پرواز می‌آورد و این‌همه برای آن است که پهلوان خفته را بیدار کند، چه با بانگ دلکش ناقوس و چه با دهان مرغها. اینک صدای نیما با صد، با هزار و هزارها دهان تکرار می‌شود: او را صدا بزن، او را صدا بزن... به این ترتیب خود نیما در سراسر اشعارش وجودی حاضر و غایب دارد، او نیست ولی رد پا و اثر انگشت و مهر

اندیشه‌اش بر همه چیز نشسته است. سیمایش به پادشاه فتح که فتح را پادشاست، نزدیک می شود. طر حی از مرغ آمین‌گوی و ماخ‌اولا، رود بلند، دارد؛ اما سایه‌وار از کنار دریچه و درگاه می‌گذرد و آهسته در مهتاب دهکده یا از روی پل عبور می‌کند، قایقش را تعمیر می‌کند تا راه عبوری بجوید و در همه‌ی احوال انتظار می‌کشد، تو را انتظار می‌کشد، و چه تو در اندیشه‌ی او باشی یا نه، او تو را چشم به راه است."(۱۰)

"شبِ نیمایی" شبی‌ست سرشار از حرکت و تلاش و تکاپو و اصطکاک و درگ یری و صداهایی که حاصل درگیری و اصطکاک و کشمکش است. به تعبیر هوشمندانه و دقیق سیاوش کسرایی:

"در چشم‌انداز شعر نیما- چنان‌که بتوان تصاویر جداجدا را در کنار هم دید -رنگ و حر کت ن قش برج سته‌ای دارد: رنگ تیره است و حرکت مداوم. شب است و تلاشی در شب، شبی ا ست ها ئل که رودی دیوا نه از آن می‌گذرد، هرچه شب دیرپا می‌نماید، حرکت نیز خستگی نمی‌پذیرد. اگر شب بر همه جا مسلط ا ست، حر کت هم چون تشویشی دل شب را می‌آشوبد، پارچه‌ی تیره‌ی ضخیمی است که قی چی بر نده‌ای آن را می شکافد و پیش می‌رود و شب بر دریا، شب بر مزرعه، شب بر کوهستان، شب بر راه کومه و حـ تا شب بر د ست و پای آدمیان و بر حرف و سخن و چهره‌هاشان نشسته است و شب فصلی دلهره‌آور است و شک‌انگیز، چنان که شاخ ارغوان را بیم هرگز گل نیاوردن می‌لرزاند و چرا شب؟ که

از این‌روست نمی‌یابد اگر گم‌شده‌ای راهش را

از شعر "هست شب"

و اما حرکت در تلاش مانلی طوفان‌زده و پاروهای اوست. حرکت در ماخ‌اولا و پیکره‌ی بلند اوست که راهی به دریا می‌خواهد، حرکت در کار شب‌پا است که خوکان را از مزارع مردم می‌راند. حرکت در باد و باران و هرچیز و هرجاست .حرکت حتا در یکایک حروف و کلماتی است که وزنی پرپیچ‌وتاب و رهاننده، بند از پای یک‌نواختی و سکون سرنوشت شان بردا شته ا ست و چرا حر کت؟ چون حر کت، ز ندگی ا ست و نی ها م شتاق ز ندگی: من بر آن عاشقم که رونده‌ست

و حرکت نیما سمت به آزادی دارد، آزادی از همه‌ی قیدهای د ست‌وپاگیر ز ندگی‌کفش و همین که د لش از ضرورت آن آگاه می‌شود، یک‌تنه در هنر بدان عمل می‌کند:

تو بگو با زبان دل خود

هیچ‌کس گوی نپسندد آن را

و اما حرکت اصطکاک را سبب می‌شود و اصطکاک ایجاد صدا می‌کند، صدای شب‌گیری تنگ‌دل که با زورق دل‌تنگش به دریای پرآشوب می‌زند، صدای زنج یر غلا مان که ر قص ا غزان شک ستن را می‌آغاز ند، صدای

استغاثه‌های محرومان و صدای هولناک دستهایی که به زمین می‌سایند تا دری بگشایند و صدای مضطرب زن چینی در انتظار تلخ، وا ین صداها پدیدآورندهٔ نیروهستند، درک جا؟ در طنین هردم آمین‌گفتن مردم"(۱۱)

چهار متن از متن‌های منتشر شده در کتاب "در هوای مرغ آمین" به پرندگان اختصاص دارد:

۱- "پروازی در هوای مرغ آمین" که تفسیر شعر "مرغ آمین" نیماست- مرغ آمینی که سیاوش کسرایی او را چنین معرفی می‌کند: *"یکتا مرغ و یگانه مرغی که با اندیشه‌ی جمع، رو به جماعت دارد. از گشت‌وگذار بلندش بازگشته که دست‌آوردهایش را در برابر مردمش بگذارد، بگوید و بشنود و باز بگوید، تا کسان را به کسان بشناساند و ناکسان را دور کند، صداها را گِلِ هم بیندازد تا رشته‌ای کند پایدار تا به سحرگاه، مردمان، خود را و چگونگی کار را بیابند."*(۱۲)

۲-"مرگِ شاعر" که تحلیلِ شعرِ "مرگِ کاکُلی" نیماست- مرگی که *"پایانِ غم‌انگیزِ مرغِ سخن‌گو ست، پایانِ آوازه‌خوانِ بهاری، پایانِ شاعرِ اجتماعی جنگل است که به جُرمِ صدا و سخنش بر سنگ می‌افتد و شبنم‌ها طرح اندامش را ترسیم می‌کنند."*(۱۳)

۳- "شیفتگانِ ناشناخت" که بررسی توامان دو شعر "شب‌پره‌ی ساحل نزدیک" و "سیولیشه"ی نیماست- شب‌پره و سیولیشه‌ای که از دید سیاوش کسرایی *"از آوارگان شبان نیمایی‌اند، اگر بال پرواز ندارند سرف پریدنشان هست. اینان از زمره‌ی پرندگان نیستند، حشره‌اند، حشراتی شب‌زده."*(۱۴)

۴- "مرغانِ نیما" که نظری‌ست کلی بر همه‌ی مرغان شعر نیما یوشیج و معرفی تک تک آنها و کار و کردار و منش و رفتارشان.

سیاوش کسرایی مرغانِ نیما را نوازندگان همیشگی سمفونی بزرگ حماسه‌گون شعر نیما می‌داند، نوازندگان پرنده‌ای که *"صدای پرهایشان در این شب وحشت، وحشت شب را از بالهای روان آدمی می‌تکانند و مرغان نیما روح حرکت‌اند. حرکت، هرچه هم اندک، هرچه هم کوتاه، همین‌قدر که ما را از سطح این خاکدان که برآنیم برآورد و به دری، دریچه‌ی روشنی برساند، یا حرکت در سکوت ما، تا آن حد که با همه خاموشی و جمودمان ما را مرده نپندارند... و از این‌جاست که شب‌تاب و شب‌پره و مرغ مجسمه همه در زمره‌ی مرغان‌اند و این مرغان نه مرغ خانگی‌اند و نه بلبل خوش‌آواز گلستان. این مرغان هرچه هستند، مرغان جان مایند- هم به هنگامی که خفتگان را بیدار می‌کنیم: قوقولی قو، هم در آن دم که آرزومندانه دست به دعا برمی‌آریم: آمین. این مرغان ستیزه‌جو نیستند و اگر عقاب‌آند یا لاشخوار، پیرانند و محکوم به زوال، و اگر با ندپروازی‌های کوته‌فکرانه ندارند اما تماشا را بر بلندی نشسته‌اند، و چه رفته است که نیمای افسانه‌پرداز با زبان مرغان سخن می‌گوید؟ دشمنانش بیدارند و در کار: پای‌تاسرشکمان، کجاندازان و کجاندیشان، دیوار سازان، دل به‌دوجایان،*

کارآوران شب که راه بر چوب‌به‌دست ژنده‌پوشی که در شب گام برمی‌دارد، می‌بندند و او بی‌پناه و آزرده... زیر بال مرغان پناه می‌برد و در جان مرغان می‌نشیند و با دنبال گرفتن پاره‌ای از این مرغان است که می‌توان به تصویر مه‌آلود زندگی نیما دست یافت."(۱۵)

سیاوش کسرایی گرایشِ نیما به مرغان را ناشی از بندهای اجتماعی دانسته که او را درک نمی‌کرد و در قفس تنگ و نفس‌گیرِ شهر و راه و رسمِ دست‌پاگیر زندگی در آن اسیرش کرده بود و حسرتِ رهایی و پرواز را در وجودش دامن می‌زد:

"حسرت پرواز به‌ویژه به‌هنگامی که آدمی محصور می‌شود، به تنگنا می‌افتد، پای‌بند چاردیوار زندان می‌ماند، تلختر و افزونتر است؛ و نیما به عصر خویش چنین است، با همه‌ی بندهایی که می‌توان بر دست و پای آدمی نهاد، از حرکت دل‌خواه بازش داشت. نیما در بند اجتماعی بود که او را درک نمی‌کردند و در بند چشم و گوشهایی بود که اگر او را درک می‌کردند جز بندی دیگر برای او حاصلی نداشت، تازه اگر بند نان و نام پاک را که می‌بایست به دست آوَرد و نگاه دارد، در کناری بگذاریم. نیما به مرغان گرایش می‌یابد و مرغان نیما بیشتر تک‌رو و تک‌پرواز و تک‌گرداند، اگرچه آنی از اندیشه‌ی جمع بیرون نیستند."(۱۶)

سرانجام، در مقالهٔ "طعمِ آفتاب"، سیاوش کسرایی برداشتِ کلّی خود را از زندگی، اندیشه و شعرِ نیما یوشیج چنین جمع‌بندی کرده است: *"شعرِ نیما از جهتِ بافت و سرشتِ مضمونی، عمیقاً بومی، محلی و به تعبیر دیگر روستایی بود و زمینه‌ی آن را اغلب دارودرخت‌ها و گیاهان و پرندگان و حیوانات و کوه و رود و اشیای همین کوه‌پایه‌ی یوش پُر می‌کرد که نیما اصرار داشت با نام مازندرانی آن نیز بازگو شوند و او با همین ابزار طبیعی و ابتدایی به همهٔ مسائل دور و نزدیکش که به‌خوبی آنها را درک کرده، در خود ورود داده و در آنها ورود کرده بود، پاسخ می‌داد و یا بازتاب و قایع بزرگ بیرونی را بر خانه و کاشانه و کار های روزانه‌اش درمی‌افکند.*

نیما گرچه پاسخ‌گوی بسیاری از دادوبیدادهای عصر خود بود و در هر زمینه قلم فرسود، اما به گمان من مهمترین نقطه نظرش در بیرون از مرزهای میهنش، انقلاب اکتبر و تولد کشور شوراها بود؛ و در درون، حکومت دیکتاتوری (که به شدت از برآمدن آفتاب در خانه‌ی همسایه می‌ترسید و با هزار شیوه در برابر آن دیوار می‌کشید تا چشم و دل محرومان بدان روشن نشود، و شاعر همه‌ی تاریکی و سیاهی خانه‌ی خود را از آن پرده‌پوشی‌ها و روشنایی‌ستیزی‌های حکومت می‌دانست.) و اما نیما اولی را می‌ستود و دومین را می‌کوبید و نطفه‌ی شعر اجتماعی- سیاسی نیما از همین‌جاست که آغاز می‌شود. دیالکتیکِ دردناکِ نیما در بودن درونِ سیاهی و نخواستن آن بود.

طبیعی است که تداوم دورانِ سیاه فشار و اختناق و سختی، همراه با تنگ‌دستی و انزوا، هستهٔ اندیشه‌های نیما را تلخ بدارد، به همان گونه که طبیعی بود که مردی با آن بینش و فراست و وسعتِ نظر و پرهیزگاری، تن به قبولِ دروغ و سیاهی ندهد و با سلیقهٔ خویش بر ستم بشورد و یا چراغاش را در تکِ سیاهی‌ها فروزان نگاه دارد و به هر ترتیب چاره‌جوی روزِ بزرگ بماند."(۱۷)

پی‌نوشت‌ها:

1- در هوای مرغ آمین- ناشر: کتاب نادر- چاپ اول- اسفند -۱۳۸۲ ص ۷۲ و ۷۳

2- همان منبع- ص ۷۳

3- همان منبع- ص ۱۵

4- همان منبع- ص ۷۳

5- همان منبع- ص ۱۵

6- همان منبع- ص ۲۱

7- همان منبع- ص ۳۲

8- همان منبع- ص ۲۶ و ۲۷

9- همان منبع- ص ۲۷

10- همان منبع- ص ۴۳ و ۴۴

11- همان منبع- ص ۷۴ و ۷۵ و ۷۶

12- همان منبع- ص ۱۳۶

13- همان منبع- ص ۱۳۵

14- همان منبع- ص ۵۰

15- همان منبع- ص ۷۶ و ۷۷

16- همان منبع – ص ۱۳۴ و ۱۳۵

17- همان منبع- ص ۸۵ و ۸۶

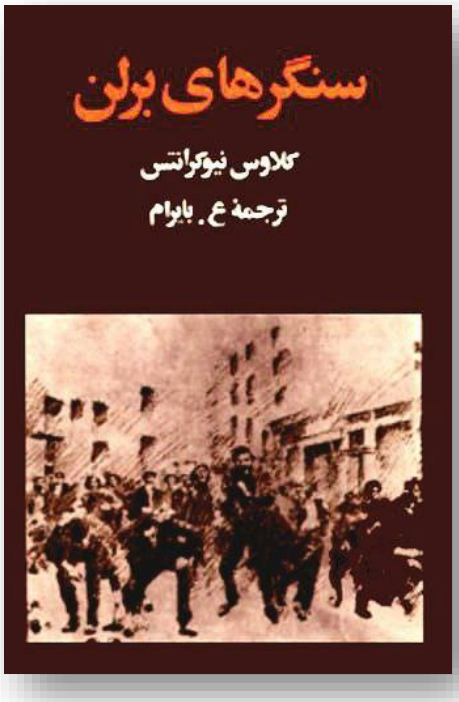
از چپ: مرتضی کیوان، احمدشاملو، نیما، سیاوش کسرایی، «سایه»

محفلِ ادبیِ "شمعِ سوخته"

بازگشت به فهرست

سنگرهای برلن

کلاوس نیوکرانتس/ برگردان: ع.بایرام



"سنگرهای برلن" حماسهٔ شورانگیز نبردِ کارگرانِ برلن برای تحصیل حقّ راه‌پیمائی روز اوّلِ ماهِ مِه ۱۹۲۹، و دفاع قهرمانانهٔ خیابانِ کوزلینر در قلبِ منطقهٔ کارگرنشینِ برلن است.

امّا بیش از همه "سنگرهای برلن"، داستانِ مبارزهٔ کارگران علیه دولتِ سرمایه‌داری است که مصمّم بود فشار بحرانِ اقتصادی عظیمِ آلمان را بر طبقهٔ کارگر تحمیل کند و از هرگونه حرکتِ انقلابیِ سیاسی در میانِ کارگران جلوگیری نماید.

شخصیّت‌های این نوشته تخیّلی هستند، ولی رمان بر مبنای رویدادهای واقعی نوشته شده است.

"سنگرهای برلن" نخستین بار در سال ۱۹۳۳ زمانی که آدولف هیتلر، صدراعظمِ آلمان بود، به زبانِ انگلیسی منتشر شد.

این داستان در بهار ۱۹۳۳ در روزنامهٔ «کارگرِ روز» در آمریکا به صورتِ پاورقی نیز منتشر شد و تاثیرِ عمیقی روی کارگرانِ آمریکائی گذاشت. امروز نیز این کتاب یکی از آثارِ برجستهٔ ادبیّاتِ کارگری به شُمار می‌آید.

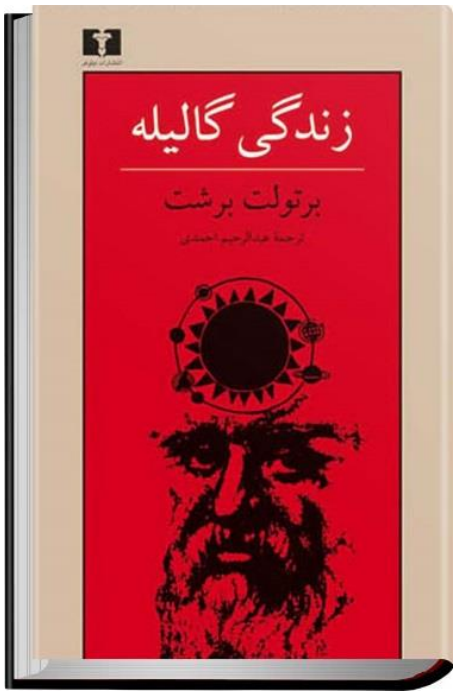
لینک دانلود کتاب از کانال تلگرام کتابهای رایگان فارسی

https://t.me/persianbooks1/6874

بازگشت به فهرست

زندگیِ گالیله (نمایش‌نامه)

برتولت برِشت/ برگردان: عبدالرحیم احمدی



نمایشنامهٔ "زندگیِ گالیله" اثرِ برتولت برشت دربارهٔ دانشمندی به‌نام "گالیله‌ئو گالیله‌ئی" است. او شخصی است که ثابت کرده خورشید سیّاره‌ای ثابت است و زمین به دورِ خورشید می‌گردد. برشت در هنگام شرحِ این داستان، وقایع ایتالیا در قرنِ شانزدهم میلادی را نیز روایت می‌کند. نمایش از صبح روزی در خانهٔ کوچکِ گالیلهٔ ۴۶ساله در ونیز آغاز می‌شود و در تاریکیِ شب در خانهٔ او در دههٔ حوالی فلورانس در سنّ ۷۸سالگی به پایان می‌رسد.

نمایشنامهٔ "زندگی گالیله" آخرین اثرِ برتولت برشت پیش از مرگش است. برشت در این کتاب تنها به بازگوکردن زندگی گالیله بسنده نکرده است و شرح خوبی از وضعیتِ سیاسی و اجتماعی آن دوران را هم ارائه می‌دهد. متنِ نمایشنامه و دیالوگ‌های گالیله دربارهٔ زندگی و انسانیّت خواننده را وادار به تفکّر می‌کند. شرح شخصیتِ گالیله هم یکی از جذاب‌ترین نکات این داستان است.

گالیله‌ای که برشت تصویر می‌کند، انسانی معمولی است و مانند همهٔ انسان‌ها نقاط ضعف و کاستی‌هایی دارد. این تصویر واقع‌گرایانهٔ برشت باورپذیری داستان را افزایش می‌دهد و سبب می‌شود خواننده از شخصیّتِ اولِ داستان یک قهرمانِ اسطوره‌ای نسازد. گالیله در غم‌انگیزترین لحظه‌ی شکست، سنّتِ دیرینِ قهرمان‌سازی را درهم می‌شکند. هنگامی که شاگردانِ خشم‌گین و بی‌تابش به طعنه می‌گویند: "بدبخت ملّتی که قهرمان ندارد!"، گالیله، درهم شکسته و ناتوان، تنها و بی‌یاور، جوابی بی‌نظیر می‌دهد: "بدبخت ملّتی که به قهرمان احتیاج دارد!"

همین است... اگر ملّتی بدبخت و درمانده نباشد چه حاجتی به قهرمان دارد؟ چه بدبختی از این بالاتر که مردمی بنشینند و منتظرِ ظهورِ قهرمانی باشند؟ اصلا رویای ظهورِ مُنجیِ قادر، زادهٔ ضعف و نادانی آدم‌هاست.

لینک دانلود کتاب "زندگی گالیله"

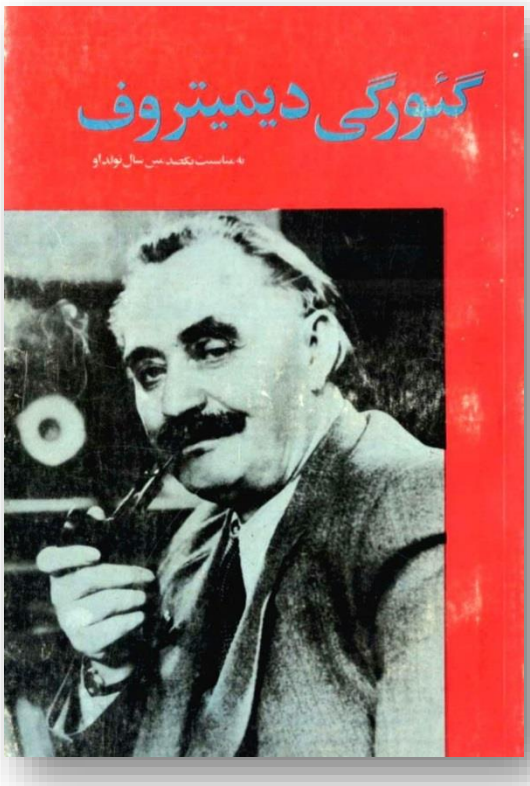
(چاپ اول: ۱۳۴۳/ چاپ ششم: پاییز ۱۳۸۵/ انتشارات نیلوفر/ تعداد صفحات: ۲۸۵)

بازگشت به فهرست

گئورگی دیمیتروف

زندگی‌نامه ۱۹۴۹ - ۱۸۸۲ به مناسبتِ یک‌صدمین سالِ تولّدِ او

حاجی نیکولوف و وسلین و دیگران.../ برگردان: م.سعیدی



گئورگی دیمیتروف (۱۸ ژوئن ۱۸۸۲ – ۲ ژوئیه ۱۹۴۹) رهبر ضدّفاشیست خلقِ بلغارستان و عضو برجستهٔ حزب کمونیست شوروی بود. او رهبری برجسته و مبارزی پیگیر و قابلِ احترام در جنبش بین‌المللی کمونیستی بود، از جمله نزد دکتر تقی اِرانی که در انتهای بیانیهٔ اولِ ماهِ مه سال ۱۹۳۶ (۱۳۱۵) خود نوشته بود: "*ما به بزرگ‌ترین تشکیلاتِ رنجبریِ دنیا و قهرمانِ رهبری آن "دیمیتروف" سلام می‌رسانیم.*"

کتاب حاضر به همّتِ گروه نویسندگان شوروی و بلغار و برگردان م.سعیدی در سال ۱۳۶۱ توسط نشرِ آلفا در ۴۵۷ صفحه با تیراژ ۵۰۰۰ نسخه، حاوی سه بخشِ زندگی‌نامه، تصاویر و سخنان دیمیتروف چاپ و منتشر شده است.

در پیش‌گفتارِ کتاب می‌خوانیم:

نام گئورگی دیمیتروف یکی از وفادارترین مریدانِ مارکس و لنین و یکی از برجسته ترین رزمندگان کمونیسم بین الملل و جنبش های کارگری، برای زحمتکشان سراسر جهان، نامی آشناست. قرن ها خواهد گذشت اما دیمیتروف همچنان به عنوان سمبلی از وفاداری در راه طبقه کارگر و نشانه ای از بی پروایی و استواری در نبرد علیه استثمار امپریالیسم، درنده خویی فاشیسم و علیه جنگ به جای خواهد ماند.

مردم بلغارستان به خود می بالند که توانسته اند چنین مبارزی را به جهان عرضه کنند تا در راه پیروزی آرمانهای کمونیسم نبرد کند. نام و شخصیت دیمیتروف با مهمترین عواملی که جنبش های انقلابی طبقه کارگر را در بلغارستان به پیروزی رساند و با مهمترین صفحات تاریخ کهنسال این کشور عجین شده است.

تحت رهبری او بود که حزب کمونیست بلغارستان پیروزی انقلاب سوسیالیستی را جشن گرفت و جمهوری دموکراتیک خلق بلغارستان بنیان نهاده شد.

گئورگی دیمیتروف یکی از هوشیارترین و مردمی‌ترین رهبران طبقه کارگر بود که در دوران گذار از سرمایه‌داری به سوسیالیسم و پیروزی آرمان‌های لنین به شهرتی جهانی دست یافت...

در آماده کردن این کتاب، آثار، سخنرانی‌ها و کارهای مطبوعاتی و دیگر آثاری که از او و در مورد او چاپ شده، مورد استفاده قرار گرفته است و برخی مدارک منتشر نشده موجود در بلغارستان و شوروی نیز برای اولین بار به خدمت گرفته شده‌اند تا دوره‌های کمتر شناخته‌شده زندگی دیمیتروف را روشن سازد.

از آن جمله می‌توان از ده سال زندگی او پس از قیام سپتامبر ۱۹۲۳ و فعالیت او به عنوان دبیر کل بین‌الملل کمونیست، انحلال بین‌الملل کمونیست، نقش او در پیروزی انقلاب دمکراتیک خلق و پی‌ریزی سوسیالیسم در جمهوری خلق بلغارستان، نام برد.

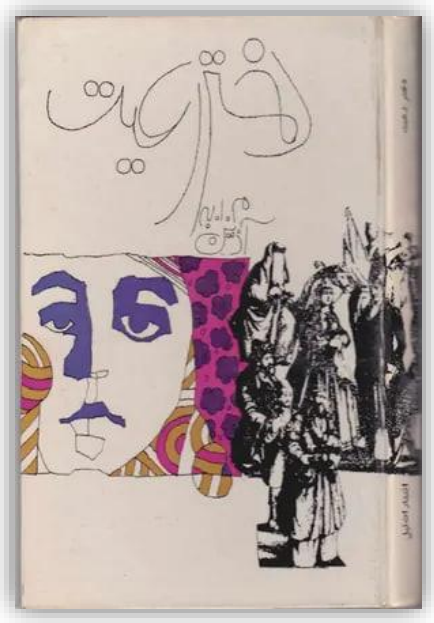
گروه نویسندگان را «دیوید الازار» که پیش گفتار را نوشته، «دوبرین می‌چف» معاون ارشد تحقیق که قسمت‌های اول و دوم فصل اول و فصل پنجم را به رشته تحریر درآورده، «پروفسور لیوبومیر پانایوتف» که قسمت‌های سوم و چهارم فصول اول و دوم را عهده‌دار بود، «پیتر رادنکوا» معاون تحقیق که فصل سوم را نوشته و «پروفسور وسلین حاجی نیکولوف» که عهده‌دار تحریر فصل چهارم بوده است، تشکیل می‌دهند.

لینک دانلود کتاب

بازگشت به فهرست

دخترِ رعیّت

محمود اعتمادزاده (به‌آذین)



رمانِ "دخترِ رعیت" اولین رمانِ محمود اعتمادزاده (به‌آذین) است که در سال ۱۳۳۱ منتشر شد. در این رمان به‌آذین سعی براین دارد که به بهانهٔ روایتِ زندگی دختری به نام صغری که کلفتِ خانهٔ اربابی است، شرایطِ اجتماعی حاکم و سیرِ تحوّلاتِ سیاسی آن روزگارِ کشور به ویژه رشت را روایت کند.

داستان با احمدگل آغاز می شود. احمدگل رعیتی دهاتی ا ست و بر روی زمین‌های خانی کار می کند و سهمی به ا ندازهٔ گذران روزگار می گیرد و باقی را به ار باب تحو یل می د هد و هر روز گرسنه و فقیرتر از دیروز می شود. همسرش ت سلیم مرگ شده است و از او دو دختر به نام های خدیجه و صغری به یادگار مانده است. خدیجه کلفت خانه ی ارباب(حاج ا براهیم) در ر شت شده است. تنها مونس و هم‌دمِ او طفلِ(۶-۵ ساله) بی اندازه شبیه به مادر یعنی صغری ست که اورا هم دست ارباب از او جدا می ک ند و به خانهٔ برادر ارباب(حاج احمد) که خود ارباب است می‌فرستد. در طی روایت ا ین ز ندگی پُرفرازون شیب به آذین وقایع رشت را روایت می کند. در روسیه انقلاب به پیروزی رسیده است. نهضت جنگلی ها ت شکیل شده است... دولت احمد شاه درمانده است. سرمایه‌داری بیداد می کند. حاج ابراهیم در این گیرودار با زد و بندهایی که به قشون روس در جهت تهیه آذوقه می‌کند ثروتش دوچندان می شود. صغری و خا نهٔ ار باب ت حت تاثیر رفت و آمدهای قشون دولتی جنگلی قزاق و انگلیسی ست. گاه جنگلی‌ها و انقلابیون حاکم رشت می شوند. گاه انگلیسی ها گاه دولتی ها. احمدگل به جنگلی‌ها پیوسته. مهدی پسر بزرگ حاج ابراهیم به هر طریقی خوا هان تصاحبِ صغری برای ارضای خود است. صغری قربانی می شود. میرزا اشتباه می ک ند. ه مه چ یز را می بازد انقلابیون شکست می‌خورند. سرمایه‌داران به جهت باد تغییر می کنند. این ها تحولاتی ست که در طول ر مان به آذین سعی بر این دارد که باهم پیش ببرد و در اغلب اوقات نیز از عهدهٔ آن برمی‌آید... از دیگر مطالب جالب دراین رمان به‌کارگیری نوعی زبانِ خاصّ است. اگر چه تمام روایت فارسی انجام می شود و جز معدودی شعر و چند کلمهٔ دیگر کلماتِ گیلکی در داستان نمی بینیم، امّا لحن و چینشِ کلمات کاملا گیلکی ست که این هم یکی از جذابیت‌های این رمان است که با وجود فار سی‌بودن آن، چ ینشِ گویش گیل کی در آن رعا یت شده است.در کل به نظر می رسد رمان رعیت جزءِ رمان‌های مو فق فار سی با شد که با ت مام تعلّ قاتِ سیا سی و فکری‌ای که نویسنده‌اش دارد، کم‌تر در آن دخالت می کند.

نرگس مقدسیان در جستاری با عنوان "ادبیّاتِ بومی و اقلیمی و نویسندگانِ گیلان" دربارهٔ این رمان می‌نویسد: "محمود اعتمادزاده، با تخلّصِ ادبی"م.ا. به‌آذین" م ترجم، دا ستان‌نویس، منت قدِادبی و روزنا مه‌نگار در ک تاب

"دخترِ رعیت" یکی از اولین و مهم‌ترین دستاوردهای تاریخ رمان‌نویسی شمال را ارا ئه می‌ک ند که شای ستهٔ بررسی و معرفی است. ماجراهای" دختر رعیت" در دو بُعد گسترش می‌یابد. یکی در بُعد عی نی و واقعیت های اجتماعی، و دیگری در بُعد حوادث تاریخی. این داستان یکی از اولین داستان‌های واقع گرایانهٔ ادبیات فارسی در روستاهای شمال است." *(ارژنگ، شمارهٔ ۲۸، بهمن و اسفند ۱۴۰۱)*

احسان طبری در نقدی بر ادبیّات آن دوره و این اثر می‌نویسد: "غیر از رضاخان، وقایعِ آذربایجان و قیامِ م یرزا کوچک خان هم از آن مطالبی است که هنوز در آثارِ ادبی روشن ن شده ا ست. از آذربای جان، 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 می شود و به عقیده من این یکی از بهترین داستان‌هایی است که تابه‌حال راجع به نهضتِ دموکراتیکِ اخیرِ ایران نوشته شده است). از قیامِ میرزا کوچک‌خان، یک داستان از "به‌آذین" هست. پرسوناژِ "دخ ترِ رع یت" [سال ۱۳۳۰] ز نده می‌نماید، ولی خواننده بیش‌تر می‌خواست از آن‌ها که به دستهٔ میرزا کوچک خان پیو ستند (مخصو صا از پدرِ صغری) گفت‌وگو شود. در این میان خواننده می‌خواهد دخترک را ول کند و برود به جنگل و ببی ند چه خ بر است؟ به خود می‌گوییم پس آن‌های دیگر کجا هستند؟ آیا آن‌ها جایی در داستان ندارند؟" *(همان منبع: مقالهٔ ادبیّاتِ مترقّی و مردمِ ایران)*

بخشی از دخترِ رعیت:

"رعیتِ قحطی‌زده و لُخت به آسانی زیرِ بارِ قرض می‌ر فت و در ف صلِ خرمن کارکرد یک ساله اش را نا چار ازدست می‌داد. از آن گذشته همین‌که محصول تازه به بازار می‌آمد کسان حاج آقا احمد و برادرش (ار باب) با کیسه های نقره سرمی‌رسیدند "ص۷۵

"اقاگل شاگرد حجره حاج آقا فرصت سرخاراندن نداشت تمام روزش صرف آن می‌شد که در انبارِ سرای گل شن یا در ایوان‌ها وحیاط خانه‌ای که حاج آقا به تازگی در نزدیکی مسجد صفی، دیوار به دیوار بانک شاهی خر یده بود بارهای برنج وارد و خشکبار وغیره را قپان کند، روی هم بچیند و باقلم موی در شتی که درد ست دا شت بارنگ آجری نمره بزند"ص۷۵

"وقتی که نرجس تبجه روی سرمی‌گذاشت پره‌های شلوارش را بالا می‌ک شید چادرن مازش را مح کم دورک مر می‌پیچید وگره می بست آن‌وقت پیش مهمان‌های خانم رقص برنجکاری را نمایش می‌داد و می‌خواند:

«من بجارکاری نتانم کودن ،اوهوی مار،اوهوی مار

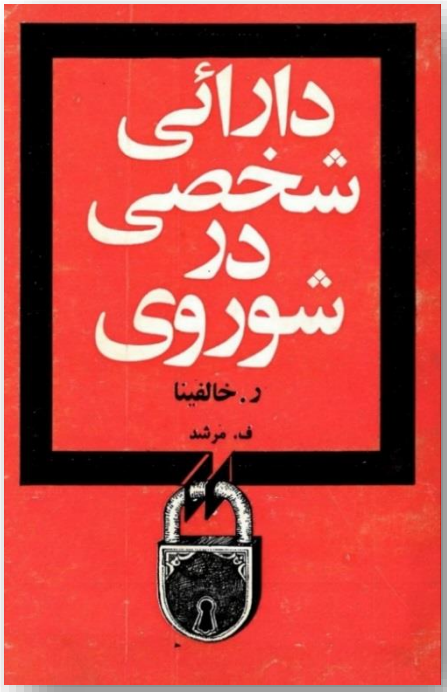
من پلاپجی نتانم کودن،اوهوی مار، اوهوی مار»ص۷

لینک دانلود کتاب/ چاپ دوم، اسفند ۱۳۴۲، انتشارات نیل

بازگشت به فهرست

دارایی شخصی در شوروی

ر.خالفینا/ برگردان: ف.مرشد



بسیاری از ما پرسش‌هایی دربارهٔ وضع مالکیّتِ فردی در شوروی در ذهنِ خود داشته‌ایم و شاید هنوز هم داریم. اکنون دیگر شوروی وجود ندارد. امّا تجربهٔ خلق‌های شوروی به عنوان بخشی از تاریخ پرتکاپوی بشریّتِ مترقی برای همیشه باقی خواهد ماند. این جامعه با تمام فراز و نشیب ها، با تمام دست‌آوردها و خطاها، آزمونِ یگانه ای در تاریخ طولانی بشر بوده و چون چشم‌برهم‌زدنی در قامتِ تاریخ انسانی به حضورخود ادامه می دهد. کنجکاوی، مطالعه و بررسی علمی و دقیق تجاربِ شوروی می‌تواند چراغ راهنمای ارزشمندی برای بشریّت معاصر باشد که هماره خواهان سعادتِ همگان بوده است و خواهد بود. این کتاب ممکن است به پرسش‌های بسیاری که در ذهن و اندیشهٔ ما می گذرد پاسخ هایی بدهد. و خود این پاسخ ها می‌توانند اسبابی برای بازاندیشی و ارزیابی مجدد ادعاها و واقعیت های دوران شوروی گردد. این کتاب که در تیر ماه سال ۱۳۵۸ به همّت "نشرِ پارت" انتشار یافته بود، برای اولین بار پس از انتشار چاپی خود در فرمتِ پی.دی.اف تقدیمِ علاقمندان می شود.

در آغاز کتاب می‌خوانیم:

"حقّ دارایی شخصی یکی از حقوقِ اساسی شهروندانِ شوروی است و به وسیله قانون اساسی اتّحادِ جماهیرِ شوروی بیان گردیده است. ماده ۱۰ قانون اساسی سال ۱۹۶۵ صفحه ۱۷ مقرر می‌دارد: شهروندان به عنوان دارایی شخصی، حقّ برخورداری از درآمد و پس‌انداز ناشی از کار، خانه مسکونی و یک قطعه زمین کشاورزی، لوازمِ منزل و لوازمِ شخصی را دارند. این حقّ به وسیله قانون تضمین شده است. شهروندان همچنین حقّ ارث بردن از این مواد را نیز دارا می‌باشند.

این حقّ برخورداری از دارایی شخصی چیست؟ نقشِ آن در نظامِ قانونِ شوروی کدام است؟ برای پاسخ دادن به این سوال باید دریابیم که دارایی شخصی در نظام کلی روابط مالکیت در کجا قرار گرفته است و نقشِ آن را در اقتصاد شوروی تعیین نماییم.

در اتحاد شوروی سوسیالیستی، وسائلِ تولید در تملّکِ اجتماع هستند که به‌صورت اموال دولتیِ متعلق به همه مردم، شکلِ اساسی و عمده مالکیت را تشکیل می‌دهند"...

دربارهٔ نویسنده:

خانم رائیسا یوسیف اوویچ خالفینا، متولد ۱۹۱۰. شهروند اتحاد جماهیر شوروی و دارای دکترای حقوق.

خانم خالفینا، در دانشکده حقوق و اقتصاد ملی اودسا به تحصیل پرداخت و در سال ۱۹۳۱ تز دکترای خود را با عنوان « قرار داد در حقوق مدنی انگلیس» به پایان برد.

از او بیش از ۳۰۰ اثر ماندگار به جا مانده است یکی از این آثار همین کتاب «دارائی شخصی در شوروی» و یا درست تر «حق مالکیت شخصی شهروندان اتحاد جماهیر شوروی» است که در سال ۱۹۵۵ نوشته شده است.

این اثر در همان زمان چاپ اولیه خود به بیش از ده زبان خارجی ترجمه، چاپ و منتشرشد.

از دیگر آثار و نو شته‌های او می توان از جمله به کتاب‌های زیر اشاره کرد:

۱-نظریه دولت و قانون. ازجمله انگلستان و آمریکا

۲ -حق ارث در اتحاد جماهیر شوروی

۳ - قانون مدنی سوسیالیستی شوروی، ا صول و نهاد های اساسی آن.

۴-دکترین عمومی روابط حقوقی

۵-قانون و بحران های اقتصادی

۶-بازار مدرن : قواعد آن

۷-قانون مدنی ایالات متحده/ شوروی

۸-دولت و قانون

و....

خانم خالفینا در ۱۹۹۸ در مسکو درگذشت.

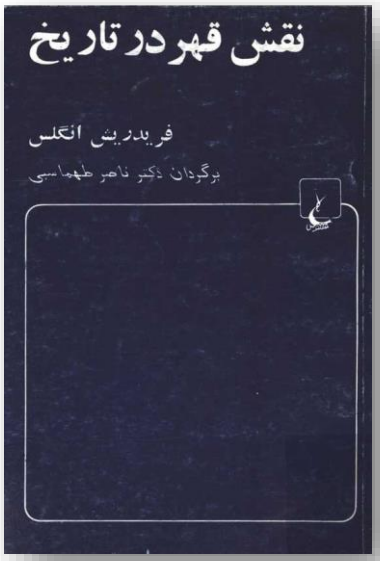
لینکِ دانلود فایل پی.دی.اف کتاب/ انتشارات پارت، تیرماه ۱۳۵۸

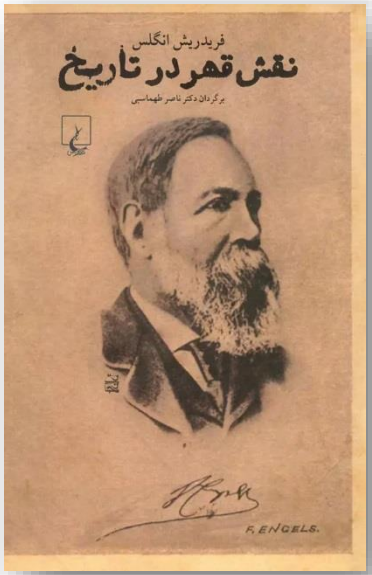
بازگشت به فهرست

نقشِ قهر در تاریخ

فریدریش انگلس - برگردان: ناصر طهماسبی

در سرآغازِ کتاب آمده است:





"نوشتهٔ حاضر بخشی است از اثری که انگلیس در نظر داشت دربارهٔ "نقشِ قَهر در تاریخ" بنویسد که متاسفانه ناتمام ماند. در دههٔ نهمِ سدهٔ نوزدهم، انگلس از طرفِ سوسیال دموکرات‌ها تشجیع و تحریض شد که فصلِ پُر ارزشِ "تئوری قهر" از کتابِ "آنتی دورینگ" را برای انتشارِ جداگانه‌ای به زبانِ آلمانی تدوین کند. انگلس عقیده داشت که تجدید چاپِ آن به تنهایی برای چاپ به زبانِ آلمانی و بسنده نیست، بل‌که افزودنِ متمّمی که از نظرِ تئوریک با تازه‌ترین مراحلِ تاریخی منطبق باشد، ضرورتِ قطعی دارد. در اواخرِ سال ۱۸۸۶ برای نخستین بار طرحِ این کار ریخته شد...

پس از مرگِ انگلس (۱۸۹۵) در میانِ ماترکِ او پاکتی بزرگ یافت شد که روی آن نوشته شده بود "تئوریِ قَهر". محتوی این کتاب عبارت بود از سه فصلِ "آنتی دورینگ" با حواشی و یادداشت‌های چندی دربارهٔ مسائلِ جداگانه، هم‌چنین دست‌نویسِ فصلِ چهارم و طرحی برای پیش‌گفتار..."

این کتاب در پنج فصل و در ۱۴۷ صفحه توسط ناصر طهماسبی به فارسی برگردانیده شده است. چاپ اول کتاب در سال ۱۳۵۴ توسط انتشاراتِ روزبه (سیاهکل) در ۱۱۷ صفحه و چاپِ بعدی در تابستان ۱۳۵۹ توسط نشرِ ققنوس انتشار یافته است.

لینک دانلود کتاب- چاپ اول

لینک دانلود کتاب – چاپ دوّم

بازگشت به فهرست

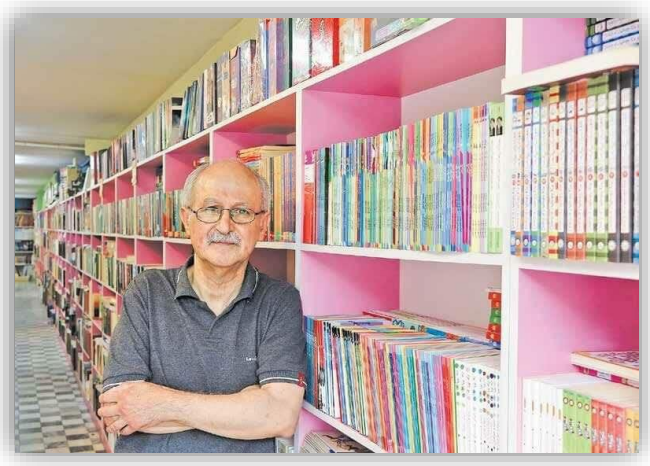
گوناگون

گفت‌وگو با شهرام اقبال‌زاده

نویسنده، مترجم، منتقدِ ادبی و فعّالِ اجتماعی

مریم شهبازی

شورای دبیران و تحریریهٔ ارژنگ ضمن تبریک ۲۱خرداد، زادروز جناب شهرام اقبال‌زاده و تسلیت به مناسبت درگذشتِ جان‌گدازِ فرزندِ دانشورِ ایشان پانته‌آ اقبال‌زاده، این گفت‌وگوی خواندنی را تقدیم خوانندگان می‌نماید.



هماهنگی قرارِ گفت‌وگو با اهالی ادبیّات قدری متفاوت از سایرِ حوزه‌هاست. همیشه نیازی نیست صبر کرد تا اثرِ تازه‌ای روانهٔ کتابفروشی‌ها کنند؛ گاهی مرورِ زندگی و مسیری که پیموده‌اند خود در حکمِ یک کتاب است. حداقل دربارهٔ چهره‌هایی نظیرِ «شهرام اقبال‌زاده»که این‌چنین است؛ نویسنده و مترجم پیش‌کسوتی که او را تنها به فعالیت‌های ادبی و حتّی مسئولیت‌های اجرایی و مدیریتی‌اش در حوزهٔ نشر و تشکّل‌های ادبی نمی‌شناسیم. سال‌هاست به عنوان فعّالِ اجتماعی نیز دغدغه‌هایی هم‌چون مسائل زیست‌محیطی را دنبال می‌کند و البته سابقهٔ برپایی کارگاه‌های آموزشی مختلفی را برای شورای کتاب کودک و برگزاری دوره‌هایی هم به دعوت آموزش‌وپرورش برای بازآموزی آموزگاران ادبیات فارسی، آموزش نقد جامعه شناختی به مربیان کانونِ پرورش‌فکری کودکان و نوجوانان و... دارد. سردبیری ویژه‌نامهٔ ادبیاتِ کودک و ادبیّاتِ شفاهی، عضویت در هیأت تحریریهٔ کتابِ ماهِ کودک و نوجوان و همکاری با نشریاتِ تخصّصی ادبی-فرهنگی هم از دیگر فعالیت‌های مطبوعاتیش است. «گزیدهٔ مقالات و داستان‌های عامه‌پسند» و «یادِ مهرگان، یادداشت‌هایی دربارهٔ نادر ابراهیمی» از آثارِ تألیفی و «بی‌نظمی نوینِ جهانی» نوشتهٔ «تزوتان تودورف»، «فوت و فنِّ بازنگری و ویرایشِ رمان»، نوشتهٔ «جیمز اسکات بل» هم از ترجمه‌های او است. در گپ‌وگفتِ امروزمان بخش‌هایی از فراز و نشیب‌های زندگی‌اش را می‌خوانید. پسربچهٔ فراری از مدرسه که به لطفِ حافظهٔ خدادادی‌اش بی‌آن‌که زحمتی متحمّل شود، در زمرهٔ دانش‌آموزانِ ممتاز بود، هرچند که حالا در ٦٧ سالگی تأکید دارد که شیمی‌درمانی دشوارِ گذشته و ابتلاء به کرونا بخشی از آن را ربوده است.

گفت‌وگو را از سال‌های ابتدایی زندگی‌تان در کرمانشاه آغاز کنیم و تأثیری که خانواده در شکل‌گیری علایق شما به جای گذاشته است.

بخشی از کودکی‌ام در کرمانشاه، زادگاه‌ام سپری شد. روشن است که خانواده در شکل‌گیری علاقه‌ام به مطالعه نقش داشته است. والدینِ من از طایفهٔ بیگوندها و به قول قدیمی‌ها خان بودند و اهمیت زیادی برای تحصیل قائل بودند، حتی پدربزرگ من آنقدر برای آموزش زبان فرانسه عموی بزرگ نادیده‌ام اهمیت قائل بود که از کرمانشاه معلم فرانسه گرفته بود تا به روستای اجدادی‌مان بیاید، البته پدر و مادرم هیچ یک زبان خارجی بلد نبودند اما اهل مطالعه بودند. پدرم مشترکِ روزنامه‌ها و مجلّه‌های آن دوران بود و کیهان و اطلاعات از روزنامه‌های همیشگی و «خواندنی‌ها» و ماه‌نامهٔ «شکار و طبیعت» که اسکندر فیروز صاحب امتیازِ آن بود و پنجشنبه هم هفته‌نامهٔ طنزِ توفیق، همگی برای پدرم می‌آمدند. عاشقِ توفیق بودم و دور از چشم پدر می‌خواندم و لذت می‌بردم اما نشریاتی ازجمله کیهان بچه‌ها و اطلاعات کودکان از طریق برادر بزرگترم حسین به دست ما می‌رسید. مادرم البته اطلاعات بانوان و زن روز می‌خواند که بر سر دوراهی‌اش را دوست داشتم. بزرگ که شدم فهمیدم از مجلّاتِ زرد بوده.

مجلّهٔ توفیق را که می‌خواندید چندساله بودید؟

۱۰ساله، البته مجله نبود، بیشتر به روزنامه‌ها شباهت داشت. کیهان ورزشی هم به لطف برادرم هر هفته در دسترس بود؛ علاقه‌مندی به ورزش هم در بین پسرها واگیر داشت. به همین خاطر عاشق کیهان ورزشی و گزارش‌های رادیویی زنده‌یاد استاد عطا بهمنش درباره فوتبال و کشتی بودیم. کیهان ورزشی ستونی داشت با عنوان «اگر از ما می‌پرسید» که پاسخ سئوالات آن گاهی با کنایه‌های طنزآمیز و نقد سیاسی همراه می‌شد که در شکل‌گیری نگاه اجتماعیم مؤثر بود. نوشته‌هایی مانند آثار دکتر داریوش اسداللهی و کاظم گیلان‌پور و همکارانشان خیلی گیرا بودند.

چطور به ادبیات علاقه‌مند شدید؟

خانه‌مان پُررفت‌وآمد بود و از همین بابت هم پستویی مخصوص نگهداری آذوقه زمستانی داشتیم. در پستو همیشه قفل بود که یکی از دلایل آن به ما بچه‌ها و شیطنت‌هایمان بازمی‌گشت؛ اما آنجا فقط محل نگهداری مواد خوراکی نبود. یک یخدانِ چوبی هم در گوشه پستو نگهداری می‌شد که مال پدرم بود. پدرم مردی مقتدر و برای من پرهیبت بود که بسیار از او حساب می‌بردم. با این همه گه‌گاه از مادرم درباره محتویات صندوق می‌پرسیدم و هر بار هم جوابی تکراری می‌شنیدم؛ اینکه به شما ربطی ندارد! یکی از روزها که بین کلاس‌ها به خانه بازگشتم، دیدم هم در پستو و هم یخدان چوبی باز است؛ آن موقع مدارس دوشیفته بود، بین این دو نوبت برای یک ساعت به خانه بازمی‌گشتیم تا ناهار بخوریم و بعد سریع برگردیم مدرسه. خیلی گرسنه بودم اما دقت

کردم که مادرم نباشد. رفتم قدری کشمش و بادام بردارم، شوق کشف راز یخدان چوبی بدون قفل، مانع شد و یکسره رفتم و کنجکاوانه درش را بازکردم، لبالب از کتاب بود. آنقدر مبهوت کشفِ تازه‌ام بودم که حتی فراموش‌کردم سراغِ خوراکی‌ها بروم.

به‌سرعت چند کتاب برداشتم که هنوز هم آنها را به یاد دارم، دو کتاب محمد مسعود، که بعد فهمیدم مدیرمسئول «مردِ امروز» بوده؛ «تفریحاتِ شب» و «در تلاشِ معاش». دو کتاب فلسفی هم از «آندره کرسون»، به ترجمه کاظم عمادی برداشتم. در صفحه نخست یکی از آنها چنین مضمونی نوشته شده بود: «تقدیم به همهٔ رهروانِ آزادی و عدالت.» با اینکه ۱۰ سال بیشتر نداشتم فهمیدم که کتاب‌ها مهم و ممنوعه هستند؛ به همین خاطر بارها گفته‌ام و بازهم می‌گویم که بچه‌ها را باید جدی گرفت. زنده‌یاد خانم توران میرهادی به‌خوبی این نکته را شرح داده‌اند. اتاق بزرگ‌ترین برادرم، داداش مظفر، که چند سال پیش فوت شد، طبقه بالا بود؛ جایی که کسی نمی‌رفت. کتاب‌ها را بردم و با حالت دوگانه اشتیاق و اضطراب شروع به خواندن کردم.

پس ورود جدیتان به دنیای کتابخوان‌ها از آن صندوقچه ممنوعه شروع شد!

بله، با همان کتاب‌های ممنوعه پدر عاشق کتابخوانی شدم. البته شرایط حاکم بر خانه پیش‌تر زمینه علاقه‌مندیم را فراهم کرده بود. پدرم با اینکه روزنامه‌خوان بود و اخبار گوش می‌کرد، هرگز در خانواده از سیاست صحبت نمی‌کرد اما رفت وآمد به خانه‌مان زیاد بود، یکی از دوستان نزدیک پدرم به نام علی‌محمدخان خزاعی، که پس از سقوط رضاشاه، کتابی به نام «راهِ سعادتِ ایران» نوشته بود، جلد سخت آبی داشت که در میان همان یخدان چوبی آن را دیدم. زیاد به خانه ما می‌آمد، گاهی بحثی سیاسی پیش می‌کشید. من هم کنجکاوانه و با دقت گوش می‌دادم تا سر از صحبت‌های علی‌محمدخان و دیگر میهمان‌ها دربیاورم. نام خیلی از سیاسیون آن دوره ایران و کشورهای دیگر را نخستین مرتبه در همین جمع دوستان پدرم شنیدم. خواندنی‌ها در آن زمان یک مجله سیاسی بود که من تحت تأثیر این شرایط با علاقه تمام صفحات آن را می‌گشتم و تیترها و سوتیترها و عکس‌ها را با دقت نگاه می‌کردم. جلد قرمزرنگ و کادربندی و به قول امروزه، گرافیک آن نشان از جدیت و هیئت بزرگسالانه آن داشت.

البته مجلّهٔ توفیق هم که پیش‌تر به آن اشاره کردید به‌رغم قالب طنز، برخوردار از زمینه‌های اجتماعی-سیاسی بوده!

بله و ریشه علاقه‌مندیم که در کنار ادبیات به مسائل سیاسی و اجتماعی دارم به همان سال‌های کودکی، فضای خانواده و آن رفت‌وآمدها و سرزدن گاه به گاه به خانه یکی از دایی‌های پرشمارم و نشریاتی برمی‌گردد که پدرم می‌خواند. پس از سفر به تهران، در دوره دوم دبیرستان، به لطف کتاب‌های یکی از برادرانم که در دوره نوجوانی

من وارد دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران شده بود، کتاب‌های جامعه‌شناسی و فلسفی و البته شعر نو هم می‌خواندم.

کی به تهران آمدید؟

سال ۱۳۴۵. ششم دبستان را که تمام کردم، مادرم پیش از آن، با ارث پدری، خانه سه‌طبقه‌ای در میدان فوزیه، خیابان اقبال، کوچه تجریشی خریده بود.

پیش‌تر گفته بودید که ثبت نامتان در مدرسه زودتر از موعد بوده، مدیر مدرسه قبول نمی‌کرده که گویا با اعمال نفوذ پدرتان می‌پذیرد، مگر شغل پدرتان چه بوده؟

پدرم خان بود، باغدار و زمین‌دار. مقام رسمی نداشت اما بیشتر مدیرکل‌ها، استاندار، شهردار و... از دوستان او بودند و به خانه‌مان رفت وآمد داشتند. اگر کسی مشکلی پیدا می‌کرد، نزد پدرم می‌آمد و او هم نامه‌ای می‌نوشت که فلانی را همراهی کنید. به همین خاطر، تنها فردِ شش ساله مستمع آزاد کلاس اول دبستان هدایت بودم که مدیرش آقای پاک‌رَوِش از دوستان پدرم بود و ناظم آن آقای رنجبر بود با چوب همیشه در دست، برادر بزرگ‌تر زنده‌یاد محمد رنجبر کاپیتان تیم ملی فوتبال که بعد هم مربی آن شد.

از معلمان‌تان به عنوان افرادی اثرگذار در مسیر علاقه‌مندی‌هایتان نام برده‌اید؛ مدرسه در این بین چه نقشی داشته؟

دبستان هدایت دولتی بود اما معلمانی فرهیخته داشت. آقای ایرج شکرچیان، ناظم مدرسه‌مان که خیلی سختگیر بود، فروشگاهی به صورت تعاونی برای زنگ تفریح و با سرمایه خود ما دانش‌آموزان دایر کرده بود و مسئول فروش آن را روزانه و از بین بچه‌ها انتخاب می‌کرد. آنقدر بر مبنای اعتماد این کار را شکل داده بود که هرگز کم‌وکسری در پول یا خوراکی‌ها ایجاد نمی‌شد. با این کار نقش مهمی در ایجاد روحیه کار گروهی در دانش‌آموزان ایجاد کرد. بعد که معلم کلاس ششم شد، سر کلاس هم شیوه برخورد متفاوتی داشت. بین‌مان خیلی محبوب بود؛ محبوبیت همراه با اقتدار.

با مختصر شناختی از خانواده و فضایی که در آن متولّد شده‌اید می‌توان ریشهٔ فعّالیت‌های سیاسی-اجتماعی‌تان را یافت، امّا نگفتید چطور به ادبیّات روی آوردید!

نمی‌توانم منکرِ تأثیرِ معلّمانِ خوبی شوم که بخت بهره‌مندی از حضور آنها را داشته‌ام. به مقطع چهارم ابتدایی که قدم گذاشتم چند معلم زن به مدرسه‌مان آمدند، از جمله خانم افتخاری، که معلم ورزش بود، هر معلمی غیبت می کرد، معلم ورزش جایگزین او می‌شد.

یکی از همان دفعات که درس قرائت فارسی داشتیم و معلم سختگیرمان، زنده‌یاد آقای تاجبر نیامده بود، خانم افتخاری عوض روخوانی و پرسش از کتاب فارسی، پرسید بچه‌ها کی می‌داند شعر نو چیست؟ ما هاج و واج همدیگر را نگاه می‌کردیم که مگر شعر لباس است که نو یا کهنه داشته باشد! با تعجّبِ زیاد پرسید یعنی شاملو را نمی‌شناسید؟ پریا را نخوانده‌اید؟ باورش نمی‌شد چیزی درباره پریا، حتی از خانواده نشنیده‌ایم. از حفظ همه

آن را خواند، هنوز طنین صدای او وقتی پریا را می‌خواند به خاطرم مانده. همان جا نه فقط کلمه به کلمه شعر در خاطرم ماند، بلکه عاشق شاملو شدم. گذشته از تأثیری که این معلم در پیگیری شعر بر من گذاشت، کتاب داستان هم به خانه‌مان راه پیدا می‌کرد؛ حسین، برادرم گاهی کتاب داستان می‌خرید. زمان دانشجویی خیلی از مجله‌ها و جُنگ‌های ادبی را می‌خرید و من با شوق کلمه به کلمه‌اش را می‌خواندم؛ اما کتابِ درسی را تا شب امتحان نمی‌خواندم. به همین خاطر کتاب‌هایی که در بچگی خواندم آثار بزرگسالی پدرم بود. دانشگاه که رفتم، به یاری هزینه تحصیلی که گرفتم دیگر متکی به خرجی خانواده و کتاب اعضای خانواده نبودم؛ همه را کتاب فلسفه، شعر، ادبیات و... می‌خریدم و می‌خواندم.

چطور شد که برای تحصیلات دانشگاهی سراغ هیچ‌کدام از این علاقه‌مندی‌ها نرفتید و ادبیات انگلیسی خواندید؟

با اینکه از ما ۶ خواهر و برادر، چهار نفرمان دانشگاه تهران پذیرفته شدیم اما واقعیت این است که من همچنان از درس و کلاس بیزار بودم. از همان روزهای کودکی از اقتدار و جدیت پدرم بدم می‌آمد، چون از واهمه پدر درس خواندم و دانشگاه رفتم. برادر بزرگترم تنها کسی بود که ابتدا راهی سپاه دانش شد و بعد کنکور شرکت کرد و به مدرسه عالی بازرگانی رشت رفت؛ از آن‌جایی که تنها بود سال بعد به من گفت اجازه‌ات را می‌گیرم تو هم بیا رشت. از خداخواسته قبول کردم تا از نگاه عبوس پدر دور شوم. آنجا دیگر خبری از اقتدار پدر نبود. عید به تهران بازگشتم، سال آخر دبیرستان بودم و باید برای امتحان معرفی شرکت می‌کردم تا بعد از آن تازه بتوانم در امتحانات نهایی شرکت کنم. پدرم کرمانشاه بود و سلطه‌ای بر تصمیم‌گیری‌ام نداشت. مادرم هم از دنیا رفته بود، هرچه برادرم گفت برگرد امتحان بده گوش ندادم تا برادرانم به بهانه سر زدن به داداش، مرا به قولِ نظامی‌ها «تحت‌الحفظ» یک هفته مانده به امتحان نهایی به رشت بازگرداندند. مسئولان دلسوز دبیرستان ابوریحان رشت، خودشان بر اساس نمرات دو ثلث اول مرا به حوزه امتحان نهایی معرفی کرده بودند. فرم درخواست شرکت در کنکور را هم حسین برادرم پر کرد و فرستاد و با آسودگی خاطر به تهران برگشت. یک هفته را چکشی خواندم، درواقع فقط روخوانی کردم، تندخوانیَم که گویی مادرزاد بود. آن سال کنکور را بر اساس پنج گروه تقسیم بندی کردند که زبان انگلیسی یکی از آنها بود. نمرهٔ انگلیسی‌ام بیشتر اوقات بیست بود، به این دلیل در این گروه شرکت کردم. کنکور این گروه در دانشگاه پلی‌تکنیک برگزار شد؛ هنوز جزئیات آن روز، ریزبه‌ریز به خاطرم مانده، حتی یادم هست که شلوار لی و پولیور سفید سه دکمه به تن و گیوه کردی کرمانشاهی به پا داشتم. چون بدون آمادگی شرکت کرده بودم خیلی اضطراب داشتم، از شدت عرق ورقه‌ام خیس می‌شد و برای پر کردن ورقه دچار مشکل می‌شدم و این امر سرعتم را در اتمام برگه‌ها کند می‌کرد. شب تب کردم و تا صبح کابوس دیدم. روز بعد ناامید به سمت کرمانشاه رفتم؛ جواب کنکور که آمد و پسرعمه بزرگم، خبر داد که شهرام قبول شدی! باورم نشد. آنقدر شوکه شده بودم که رو کردم به پدرم و گفتم دانشگاه تهران قبول شدم! پدرم به جای تبریک گفت: «عیب نداره، عیب نداره.» لحن تعجب‌آمیزم طوری بود که فکر کرد ناراضی هستم؛ واقعا باورم نمی شد، نفر بیست‌ویکم دانشگاه تهران و چهلم سراسری شده بودم.

شما دوره‌ای قدم به دانشگاه تهران گذاشتید که چهره‌های شاخصی در آن حضور داشتند! از آن سال‌ها هم بگویید.

بله و برخی از هم‌دوره‌ای‌های دانشگاهم حالا از چهره‌های شاخص ادبیات و هنر هستند و اسم و رسمی پیدا کردند. از بین سال آخری‌ها مصطفی رحماندوست در خاطرم هست، بهزاد غریب‌پور که ابتدا زبان می‌خواند و بعد دوباره کنکور شرکت کرد و به دانشکده هنرهای زیبا رفت. محمدرضا یوسفی تاریخ می‌خواند، مرتضی خسرونژاد دانشجوی روانشناسی بود، کمال بهروزکیا آلمانی می خواند. محمدقاسم‌زاده، ادبیات فارسی و فرزانه طاهری هم رشته من، اما یک سال پایین‌تر بود، اما کلاس‌های مشترکی داشتیم؛ ازجمله با عنوان «مقدمه‌ای بر ادبیات انگلیسی» که با دکتر داوران بود. زنده‌یاد داوران با زنده‌یاد گلشیری دوست بود و دو بار از او برای حضور در کلاسمان دعوت کرد؛ آشنایی فرزانه طاهری و گلشیری هم به همان موقع بازمی گردد. فرزانه درس‌خوان بود، امّا من یا اتاقِ پینگ‌پنگ یا کتابخانه‌های دانشجویی بودم که انواع کتاب‌های ادبی، فلسفی، اجتماعی و سیاسی در دسترسِ ما بود.

با این درس‌گریزی شما که حتی تا دانشگاه هم ادامه داشته چطور موجب تحسین استاد اسلامی ندوشن می‌شوید!

برخی درس‌ها و استادها را آن‌قدر دوست داشتم که با اشتیاق و مرتب کلاس آنها را می‌رفتم. ازجمله «نقدِ ادبی و سخن‌سنجی» دکتر اسلامی ندوشن؛ کلاس فوق‌العاده‌ای بود. خودِ استاد هم شخصیّتِ آرام و ویژه‌ای داشت. فضای آن زمان دانشگاه‌ها بسیار سیاسی و چریکی بود، آن قدر که اگر استادی فقط به تدریس درس خودش اکتفا می‌کرد دانشجویان، آشکار و پنهان به او نقد وارد می‌کردند. اسلامی ندوشن سیاسی حرف نمی‌زد. اگر هم با اعتراض روبرو می‌شد، چون معمولاً گفته‌ها فاقدِ دلایلِ‌علمی بود، با ملایمت دانشجویان را به تأمل و مطالعهٔ بیشتر تشویق می‌کرد. یک‌بار در پاسخ دانشجوی چپ‌گرایی پُرشور گفت شما بدونِ مطالعهٔ گسترده و خواندنِ آثارِ مارکس، فکر می‌کنید مارکسیست هستید، من هم جوانیم این‌گونه فکر می‌کردم و به حزب توده پیوستم. بعدها در سفر به فرانسه و مطالعهٔ آثارِ مارکس تازه متوجّهٔ افکارِ او شدم، بی‌آن‌که مارکسیست شوم. استاد اسلامی‌ندوشن از تصوّرِ اشتباه خود و هم‌نسلانش گفت و تأکید کرد به جای برخوردهای احساسی و برداشت‌های سطحی به سراغ مطالعه عمیق آثار حداقل دو-سه نفر برویم. ماجرای این کلاس به پاییز سال ۵۴ بازمی‌گردد. آن زمان کتاب‌های مارکس ممنوع بود. با این همه، پیشنهاد کرد آثار مارکس، فروید و اینشتین را بخوانیم. برای هر یک از اینها هم دلیل آورد و تأکید کرد با شیشه شکستن گمان نکنید روشنفکری همه‌چیزدان و انقلابی شده‌اید. به جای برداشت‌های کلیشه‌ای از این یا آن اندیشه و چارچوبه کردن افکارتان، اندیشیدن را بیاموزید. بهتراست عوضِ نفی مطلقِ فروید از اندیشه‌اش سردرآورید. ازسویی با مطالعه نظریهٔ نسبیّت ازگرفتاری به دگماتیسم رها شوید. او مطالعه آثار این سه نفر را پیش‌نیاز درک دنیای مدرن می‌دانست.

چطور شد که هرگز سراغ سیاست نرفتید؟ به‌ویژه در سال‌های دانشجویی‌تان که این مباحث داغ بوده و تنها قشر روشنفکر و دانشگاهی را شامل نمی‌شده!

با اینکه هیچ‌گاه نسبت به سیاست و مسائل اجتماعی بی‌تفاوت نبوده‌ام، از همان ابتدا ترجیح می‌دادم به جای دنباله‌روی از جریان‌ها بیشتر مطالعه کنم و شعر و رمان و نقدِ ادبی بخوانم و گاهی سینما و تئاتر بروم، حتی گاهی نمایشگاه نقاشی بروم، هرچند چندان از آثار آبستره سر درنمی‌آوردم. به همین دلیل از همان سال‌های دانشجویی تا به امروز از همه جریان‌های فرهنگی و فکری دوستان خوبی دارم و هرگز خودم را به قشر خاصی محدود نکردم. هم با بچه مذهبی‌ها و انجمن اسلامی تعامل داشتم و هم به آن کتابخانه‌های دانشجویی که به چپی‌ها تعلق داشت رفت‌وآمد داشتم. این در حالی است که اغلب جریان‌ها و گروه‌های فکری دیگر اصلاً مراوده ندارند، من از این طریق از مطلق‌نگری در امان ماندم.

و پیش‌بینی استاد درباره شما چه بود؟

برای پایان ترم قرار شد هرکدام از دانشجویان درباره کتابی که البته انتخاب آن برای همه ما آزاد بود نقدی بنویسیم که در نمره‌مان اثر داشت؛ من که علاقه‌مند به «برتولت برشت» بودم سراغ هر چیزی رفتم که از برشت یا درباره او، یا مرتبط با آن دوران بود. در نهایت تحلیل تفصیلی‌ام را با استفاده و استناد به چهل منبع مختلف نوشتم. روش تحقیقم براساس کتاب «آیینِ پژوهش» دکتر امیرحسین آریان‌پور بود؛ تنها چپ‌گرای ایرانی که به نظریه فروید اهمیت می‌داد و کتاب «فرویدیسم: با اشاراتی به عرفان و ادبیات» را نوشته بود. چپ‌های ارتدوکس هنوز هم به فروید ناسزا می‌گویند. استاد اسلامی ندوشن که دید برای انجام تکلیفی دانشجویی به یک کتاب اکتفا نکرده‌ام و چنین تلاشی به خرج داده‌ام تحت تأثیر قرار گرفت. بعد از مطالعه این مطلب مفصل گفت آینده درخشانی داری، همین حالا هم یک پژوهشگر هستی و روی «نقدی بر ترجمه برتولت برشت: بررسی اشعار و افکار» نوشت: "این نه یک تکلیف دانشجویی، که پژوهشی است محققانه و نشان از آینده درخشان نویسنده آن دارد". هرچند بی‌هیچ فروتنی کاذبی می‌گویم، هنوز هم کاری درخور پیش‌بینی استاد انجام نداده‌ام و به پراکنده‌کاری و پراکنده‌گویی و پراکنده‌نویسی مشغولم و بیشتر درگیر کارهای عملی و فعالیت‌های مدنی و کار نشر هستم. سال ۷۰ این تحقیق را به یکی از دوستان دادم، که برادر همسرش از نویسندگان بنام بود اما متأسفانه هرگز پس نیاورد و منتشر نکرد، پنج‌شش سال قبل هم از دنیا رفت. پیش از انقلاب هم ناشری آن را خوانده و گفته بود به فلانی بگویید به فکر انتشار آن نباشد، آن را جایی پنهان کند! چون برشت هنرمندی به‌شدت ضدّفاشیسم بود و آن نوشته آکنده از واژه‌های فاشیسم و فاشیست بود. آن زمان دانشجویان در شعارهای خود مرگ بر شاه فاشیست سرمی‌دادند. فضای سنگینی بود. اثر از دست‌دادن آن یادگار جوانی و یادداشت استاد هنوز هم در ذهنم باقی است، چون نسخه‌ای از آن را ندارم.

از کلاس‌های استاد «اردوان داوران» و دعوت‌های هر چندگاه او از دیگر بزرگانی نظیر هوشنگ گلشیری هم بگویید.

داوران استادِ پُرشوری بود، رابطهٔ خوبی با دانشجویان داشت. دعوتِ نویسندگانِ مطرح به کلاسِ درس، توسط دکتر داوران برای تشویقِ دانشجویان به‌نویسندگی بود. کلاس‌های استاد زرّین‌کوب هم در زمرهٔ علاقه‌مندی‌هایم بود.

حضور در کلاس‌های این بزرگان چه تأثیری در آینده کاریتان داشت؟

طی سال‌های دانشگاه از خرمن دانش استادانم، خوشه‌هایی چیده‌ام که در کارم تأثیر داشته‌اند. حضور در این کلاس‌ها ازجمله بحث درباره ادبیات فارسی استاد مظاهر مصفّا هم برایم جالب بود، دو واحد درسی صائب تبریزی را با همسرشان خانم دکتر کریمی با نمره الف گذراندم، از قضا دخترشان که دکترای ادبیات فارسی دارد، همکار ما در شورای کتاب کودک است و از مدخل‌نویس‌های فرهنگنامه کودکان و نوجوانان. زنده‌یاد استاد مصفّا از دوستداران مصدق بود، هرچند به مسائل اجتماعی نمی‌پرداخت. آن زمان دانشجویان گلایه می‌کردند که استاد شما چرا اهل بحث سیاسی نیستید. او هم می‌گفت: «با کارها و هیجانات شما انقلاب نمی‌شود؛ به موقع خودش و به نحوی انقلاب رخ می‌دهد که همه را حیران کند. همین طور هم شد.» درس ادبیاتِ مشروطه‌مان هم زمان کوتاهی با استاد شفیعی کدکنی بود، برای گذراندن دوره‌ای در انگلستان بورسیه شد و رفت. رضا براهنی استاد گروه زبان بود، تاریخ هنر هم با دکتر سیمین دانشور داشتم که خیلی بی‌پروا درباره مسائل مختلف صحبت می‌کرد، آن‌قدر کلاس‌های او محبوب بود که حتی از دانشکده‌های فنی هم می‌آمدند و حاضر بودند کل ساعت را ایستاده سپری کنند. هرچند که هنوز هم معتقدم پرشورترین کلاس آن سال‌ها، کلاس استاد داوران بود. نسل ما فرصت بیشتری برای مواجهه با نگاه‌های مختلف داشت؛ از هم‌دوره‌های من چهره‌های شاخصی به جامعه معرفی شد که بخشی از آن تحت تأثیر فضای آن سال‌ها و بخش مهمی هم نشأت گرفته از تدریس چهره‌های شاخص در فضای دانشگاهی است.

قدری هم از شرایطِ این روزها و تأثیری که محدودیّت‌های کرونایی بر روندِ کارهای خودتان داشته بگویید.

من فراتر از بحث محدودیت‌های کرونایی مشکلات آن را حسّ کردم؛ سال گذشته به این بیماری مبتلا شدم که تا حد مرگ پیش رفتم و به‌شدت دستگاه گوارشم تا یک هفته به‌هم ریخت؛ آن هم در شرایطی که چند سال پیش جراحی سنگین روده داشتم و شیمی درمانی دشواری را پشت سر گذاشته بودم. هنوز توان جسمیم را بازنیافته‌ام و مشغله‌های کاری خیلی خسته‌ام می‌کند، تمرکز ذهنی قبل را به هیچ‌وجه ندارم.

و در آخر بگویید کتاب تازه‌ای آماده انتشار دارید؟

چند کتاب تمام‌شده و نیمه‌کاره در دست دارم، یکی از آنها کتاب «چگونه داستان فانتزی و علمی-تخیلی بنویسیم» از «کرافورد کیلیان» که نیازمند بازبینی است. چند سال پیش «ترجمه برای کودکان» اثری از«ریتا

اویتینن» بر اساس نظریه «میخائیل بختین»(باختین) گروهی ترجمه شد که کار فلسفی بسیار پیچیده‌ای بود، بنا به خواست حسین ابراهیمی بازبینی و بازترجمه آن را روزهای آخر بیماری و زندگیش پذیرفتم و دلم نیامد نه بگویم، حالا هم به خاطر علاقه‌ام به این نظریه‌پرداز ادبی و فیلسوف برجسته، چند فصل از کتاب بزرگسالی از «میخائیل بختین» را هم ترجمه کرده‌ام که عنوان فارسی‌اش «بختین در میانهٔ فلسفه و جامعه‌شناسی» است. چند اثر نظری هم دوستان مرکز مطالعات دانشگاه شیراز به دبیری دکتر خسرونژاد در انتشارات مدرسه انجام داده‌اند، که من ناظر مجموعه هستم که ۲ جلد از مباحث مهم در زمینه ادبیات کودک منتشر شده، بقیه هم در دست انتشار است. آقای حمیدرضا شاه‌آبادی در تسریع انتشار این آثار سنگ تمام گذاشتند.

علاقه‌ای که با ادبیّاتِ بزرگسال شکل گرفت امّا سر از حوزهٔ کودک درآورد!

علاقه‌مندی شهرام اقبال‌زاده به مطالعه با کتاب‌های ممنوعه آن یخدان چوبی قدیمی پدر و آثار بزرگسال آغاز می‌شود؛ ماجرایی که مختصری از آن در گفتگوی امروز آمده. با این حال سال‌ها بعد، او فعالیت تخصصی در حوزه ادبیات کودک را درپیش می‌گیرد. چرایی این انتخاب را می‌خوانید:

اتفاقاً نه فقط من، بیشتر همدوره‌ای‌های من سمت ادبیات کودک رفتند؛ محمدرضا یوسفی، حسین ابراهیمی، کمال بهروزکیا و بهزاد غریب‌پور از آن جمله‌اند، جز فرزانه طاهری که کار بزرگسال ترجمه می‌کند. اوایل دهه ۷۰ به همراه چند تن از بچه‌های دههٔ ۵۰ دانشکدهٔ ادبیات تصمیم گرفتیم جمعی را شکل بدهیم. قرار شد هرماه یک مرتبه در رستوران یکی از هم دانشکده‌ای‌های قدیمی، بیژن محمدی، که امیرآباد شمالی بود دورِ هم جمع شویم. در اولین دورهمی‌مان حسین ابراهیمی، بهروز غریب پور، محمدرضا یوسفی، مصطفی رحماندوست، من و چند نفر دیگر بودیم.

آن‌جا بعضی دوستان گفتند شهرام چرا نوشته‌هایت را منتشر نمی‌کنی و یوسفی پیشنهاد کرد به شورای کتابِ کودک بروم. گفتم من که چیز زیادی دربارهٔ ادبیّاتِ کودک نمی‌دانم. با این‌همه با او به شورا رفتم. همان جلسهٔ نخست که به نقد اختصاص داشت، نظرِ دوستانِ حاضر در شورا جلب شد و مسعود ناصری با اصرار خواست که هر هفته در جلساتِ گروهِ نقد شرکت کنم. هنوز هم دوستانی مانند فرشته سنگری و سحر ترهنده و دیگران گه‌گاه به شوخی از آن جلسهٔ نخست یاد می‌کنند و به شوخی می‌گویند "*دیرتر از همه ما آمدی و جلو زدی!؟*" با این‌که هیچ‌گاه ادبیّاتِ کودک را برخلاف برخی‌ها دست‌کم نمی‌گرفتم، امّا تازه بعد از عضویت در شورا بود که متوجه شدم چه دنیای تخصّصیِ بزرگ و پیچیده‌ای است. از آن‌زمان به شکلِ تخصّصی بر ادبیّاتِ کودک متمرکز شدم، امّا هم‌چنان آثارِ مرتبط با حوزهٔ جامعه‌شناسی را هم دنبال می‌کنم و عضوِ شورای مدیریّتِ جامعه‌شناسیِ هنر و هم‌چنین شورای مدیریتِ جامعه‌شناسیِ کودکِ انجمنِ جامعه‌شناسی ایران هم هستم./

برگرفته از: صفحه فیس‌بوک روزنامه‌نگاران معاصر ایران

بازگشت به فهرست

استاد «سؤنمز»؛ شاعری متبحّر و زبان‌شناسی عالی‌قدر

ملیحه بصیر

متنِ سخنرانی در مراسم زادروزِ استاد کریم مشروطه‌چی«سؤنمز»/ تهران ۱۴ اردیبهشت۱۴۰۱/ مدرسهٔ بین‌المللی نیکو

من سخنان‌ام را با نوشتهٔ یکی از برجسته‌ترین چهره‌های فلسفی دورانِ رنسانسِ پیشین یا دورهٔ تجدیدِ دانش و فلسفهٔ «فرانسیس بیکن» آغاز می‌کنم. بیکن به منظور رهاساختنِ عقل و اندیشه از بندِ جَزم‌اندیشی و تعصّب و خرافات، در اثر معروف خود تحت عنوان «ارگانونِ نوین»، متفکّرانِ جامعه را در عرصهٔ پژوهش و شناخت به سه دسته تقسیم می‌کند:

یک دسته را «**مردانِ تجربه**» می‌نامد و به مورچگان تشبیه می‌کند که محصول کارشان گردآوری انبوهی از مواد [از بیرون] است بی‌آن‌که بخواهند در آنها تغییراتی ایجاد کنند و چیزهای جدیدی را ارائه دهند.

گروه دیگر را «**مردانِ استدلال**» خطاب می‌کند و آن‌ها را همانند عنکبوت‌هایی می‌خواند که تارهای به غایت زیبا و ظریفی را در درونِ پیکرِ خود می‌سازند و بهم می‌بافند که هیچ‌گونه پیوندی با واقعیت ندارد.

در نهایت «**متفکّرانِ راستین**» را همانند زنبورانِ عسل می‌داند که موادّ خام را از محیطِ خود می‌گیرند، سپس با قوایی از درونِ خود آن‌ها را دگرگون ساخته و ایدهٔ بدیعی را متناسب با مقتضیاتِ زمانه ارائه می‌دهند.

حال در ارتباط با عللِ دیدگاه‌ها و رویکردهای متفاوت می‌توان گفت از آن‌جایی که دیدِ هیچ فردی از دیدگاهش جدا نیست، افراد آگاه جامعه نیز با توجه به شرایطِ زیست‌محیطی، ساختارِ شخصیّتی، موقعیّت‌های اجتماعی و هم‌چنین برحسبِ علائق، مذاق و مشربِ خویش برای خود دیدگاه و جهان‌بینی خاصّی دارند و از منظرِ ذهنی و نگاهِ خاصّ خود به پدیده‌ها می‌نگرند و آنها را در می‌یابند.

آنان جدا از تاثیرِ گرایش‌ها و ارزش‌های حاکم بر جامعه نیستند و به‌قول هگل «فرزندانِ زمانِ خویش‌اند.» «سخن‌گویان طبقه‌ای معیّن، در مسیر تاریخی معیّنی از آن جامعه‌اند که در نظامِ اندیشه‌ای معیّنی، جهان‌بینی‌ها، خواست‌ها، منافع و آرمان‌های آن‌را منعکس می‌کنند.»

در جوامع طبقاتی با نظام‌های اندیشه‌ای مختلف و متضاد، جهان بینی‌ها و دیدگاهها هم خصلت طبقاتی و جانبدارانه پیدا می‌کنند و می‌توانند در خدمت یک ایدئولوژی و یا بالعکس در جهت منافع اکثریت مردم قرار بگیرند. چه بسا در طول تاریخ با دانشمندان سیاسی و محققان و شاعران و نویسندگان مصلحتی مواجه بودیم

که با جنبه علمی بخشیدن به فرضیه‌های نژادی و زبانی و قومی و تبعیض و بی عدالتی به قوی‌ترین حامیان ارتجاع جهانی در آمده‌اند.

حال با مطالعه در اشعار و آثار متعدد **استاد سؤنمز** در می‌یابیم که اندیشه و آگاهی اجتماعی ایشان تحت تاثیر جریانات فکری و بحران‌های اجتماعی و سیاسی دهه سی با گرایشات نوع دوستی، ضداستعماری و عدالت‌خواهی در آمیخته و در اشعار شاعر عشق، ایثار، محبت و دوستی، ستایش از ارزش‌های والای انسانی را پدید آورده و هنر زیبااندیشیدن، هنرِ استدلال و خردورزی را در راسِ اندیشه‌هایشان قرار داده است؛ طوری‌که شعرشان مثل هر شعر تاثیرگذار دیگری در روح و روان خواننده میل به یافتن حقیقت و حرمت نهادن به غرور و شرافت و تعهد را بیدار می‌کند. ازاین‌رو می‌توان گفت که در برخی‌از اشعارِ این شاعرِ بزرگِ آذربایجانی حقایقی ماندگار ثبت شده که از نیروی حیات الهام گرفته و به شکل و مضمونِ آن زیبایی ابدی بخشیده است. این ویژگی‌ها سبب شده تا از **استاد سؤنمز** به‌عنوان یکی‌از چهره‌های درخشان ادبیّاتِ آذربایجان، شاعری متبحّر و زبان شناسی عالی‌قدر نام برده شود.

من سخنانم را خلاصه می‌کنم و در پایان قسمتی از ترجمه این شاعر گرانقدر را از منظومه حیدربابا، سروده استاد شهریار تقدیم شما عزیزان می‌کنم که هم در سروده و هم در ترجمه، فرهنگ و هویت ملی آذربایجانی در قالب نوستالژی و در زیباترین و لطیف‌ترین ایماژها به تصویر کشیده شده است:

حیدر بابا، گلدیم سنی یوخلییام

بیرده یاتام، قوجاغیندا یوخلییام

عؤمرو قووام، بلکه بوردا حاخلییام

اوشاقلیغا دییه‌م بیزه گلسن بیرا!

آیدین گونلر، آغلار یوزه گولسن بیرا!

برگردان فارسی:

حیدر بابا به شوقِ سلامی زیارتی

باز آمدم که با تو کنم خوابِ راحتی

گیرم مگر ز توسنِ این عُمر سبقتی

شاید که عهدِ کودکی آید سُراغِ ما

خندد چو گل به روی پُر از اشکِ داغِ ما.

سرچشمه: مجلهٔ ایشیق

دربارهٔ شاعر: کریم مشروطه‌چی؛ ادیب، شاعر و نویسنده (با تخلّصِ سؤنمز) در روز ۳ فروردین ۱۳۰۷ در محلهٔ لیلاوا متولد شد. مدتی در مکتب به تحصیل پرداخت و ۳ کلاس نخست ابتدایی را در مدت یک سال سپری نمود، امّا به دلیلِ فقر از تحصیل بازماند و به تأمینِ معاشِ خانواده پرداخت.

در سال ۱۳۲۴ هجری‌شمسی با روی کار آمدن فرقه دموکرات آذربایجان و حضور "محمد بی‌ریا" در وزارت معارف، با استماع شعرخوانی وزیر، به شعر علاقمند شد و قوه شاعریش فعال گردید به طوری که بعدها اشعار آتشین‌اش حیرتِ همگان را برانگیخت. او با شرکت در مجالس شعرخوانی و شنیدن اشعار سایر شاعران به شعر و شعر خوانی علاقه مند میشود او هر بار که اشعارِ بی‌ریا (وزیر معارف حکومت ملّی آذربایجان) را می‌شنید با خود آرزو می‌کرد که کاش او نیز شاعری چون او می بود، و طولی نکشید که به آرزوی خود رسید و مجالس را با اشعار آتشین خود مزیّن می‌کرد

کریم مشروطه چی، مؤلف آثار فراوانی به زبان های ترکی و فارسی است و در سال‌های متمادی در صفحات گوناگون روزنامه همشهری قلم می‌زد. وی، همچنین منظومهٔ سترگِ حیدربابا یا "سلام استاد شهریار" را به فارسی برگردانده است که در بین پنج ترجمهٔ معروفِ حیدربابا، جزو بهترین‌ها به شمار رفته است. وی همواره به خاطر هوش و استدادش مورد توجه و تمجید دوستان و آشنایان بود و با تشویق و دلگرمی آنها توانست صدها اثر برجسته نظم و نثر را در قالب شعر، مقاله و کتاب خلق نماید.

مشروطه‌چی که در شعر «سؤنمز» تخلّص می‌کرد، از سال ۱۳۳۲ هجری‌شمسی در تهران اقامت برگزید و تحصیلاتش را ادامه داده، همزمان به اشتغال در یکی از بانک‌های پایتخت پرداخت و پس از ۳۰ سال خدمات صادقانه به بازنشستگی دست یافت و در زادگاهش فعالیت‌های فرهنگی خود را دنبال نمود.

از آثار برجستهٔ این نویسندهٔ پرتلاش می‌توان کتاب‌های زیر را برشُمرد:

یازی قایدالاری حاقندا ملاحظه‌لر، مکتوبلار، هرزنگدن، فارس دیلیندن تورکجه میزه چئویریلمیش شعرلر، آغیر ایللر، عیسی نین سون شامی، سلام بر حیدربابا، آمان داغلار، حسرت چلنگی، دیوان کلامی، آتیلمیشلار، اوچونجو گوز، و آذربایجان خلق موسیقی سینین اساسلاری.

بازگشت به فهرست

سوک‌سُرودِ "باور"

شعر: سیاوش کسرایی/ اجرا توسط "گروهِ کُرِ بهار" به رهبری آرش فولادوند

ارژنگ

https://youtu.be/we22qCh6l3g

پس‌از ساقط‌شدن هواپیمای مسافربری اوکراینی PS752 با شلّیکِ دو موشک پدافندِ هوایی سپاهِ پاسداران که به مرگ فجیع ۱۷۶نفر مسافر و خدمهٔ بی‌گناه آن منجر شد، سوک‌سُرودِ "باور" خلق شد که می‌توان آنرا یک رکوئیمِ ایرانی (A Persian Requiem) به شُمار آورد.

رکوئیم (Requiem) یا مَس رکوئیم (Mass Requiem) به قطعهٔ آوازی و اُرکسترال امّا مونوفونیک (تک‌صدایی) گفته می‌شود که در رثای عزیزانِ ازدست‌رفته ساخته و اجراء می‌شود. این واژه برگرفته از جمله‌ای در زبانِ لاتین (Requiem aternam dona eis...) در بندِ آغازین مقدمهٔ مَسِ کاتولیک به معنای "*پروردگارا، به آنان آرامشِ جاودانی عطا کن، بگذار تا نوری ابدی بر آنان بتابد*". در کلیسای کاتولیک، این فرمِ موسیقی در حکمِ مرثیه‌ای برای آمرزشِ روح مُردگان بوده و به "سمفونی مُردگان" شناخته می‌شود. از آهنگ‌سازانی که رکوئیم ساخته اند، می‌توان از پالِسْترینا، موتسارت، برلیوز، وِردی نام بُرد.

رکوئیمِ "باور"، اجرایی از گروهِ کُرِ بهار به آهنگ‌سازی و رهبری آرش فولادوند است که آنرا بر پایهٔ شعرِ ماندگارِ سیاوش کسرایی با گروهِ کُر و همراهی تکنوازی پیانو اجراء و در یوتیوب قرار داده است.

متنِ کاملِ سرودهٔ کسرایی و لینکِ شنیدن خوانشِ شعر با صدای شاعر در ادامه تقدیمِ علاقه‌مندان می‌شود.

متنِ شعرِ "باور"

مطابق با خوانشِ سیاوش کسرایی*

باور نمی‌کند دلِ من مرگِ خویش را
نه، نه من این یقین را باور نمی کنم
تا هم‌دمِ من است نفس‌های زندگی
من با خیالِ مرگ دمی سر نمی کنم

آخر چگونه گُل خس‌وُخاشاک می‌شود؟
آخر چگونه این همه رویای نونهال
نَگشوده گُل هنوز
ننشسته در بهار
می پژمرد به جان من وُ خاک می شود؟

در من چه وعده‌هاست
در من چه هجرهاست
در من چه دست‌ها به دعا مانده روزوُشب
این‌ها چه می شود؟

آخر چگونه این همه عشّاقِ بی‌شمار
آواره از دیار
یک روز بی صدا
در کوره راه ها همه خاموش می شوند؟

باور کنم که دخترکانِ سفیدبخت
بی وصل وُ نامُراد
بالای بام‌ها و کنارِ دریچه ها
یک روز بی‌صدا*
چشم انتظارِ یار، سیه‌پوش می شوند؟

باور کنم که عشق نهان می شود به گور
بی‌آن‌که سرکشد گُلِ عصیانی‌اش ز خاک؟
باور کنم که دل،
روزی نمی تپد؟
نفرین برین دروغ، دروغِ هراس‌ناک

پُل میکشد به ساحلِ آینده شعرِ من
تا رهروانِ سرخوشی از آن گذر کنند
پیغامِ من به بوسهٔ لب ها و دست ها
پرواز می کند
باشد که عاشقان به چنین پیکِ آشتی
یک ره نظر کنند

در کاوشِ پیاپی لب‌ها و دست‌هاست
کاین نقشِ آدمی

بر لوحهٔ زمان
جاوید می شود

واین ذرّه‌ذرّه گرمیِ خاموش‌وارِ ما
یک روز بی‌گُمان
سر می‌زند ز جایی وُ خورشید می‌شود

تا دوست داری‌ام
تا دوست دارمات
تا اشکِ ما به گونهٔ هم می‌چکد ز مِهر
تا هست در زمانه یکی جانِ دوست‌دار
کی مرگ می تواند
نامِ مرا بِروبَد از یادِ روزگار؟

بسیار گُل که از کفِ من بُرده است باد
امّا منِ غمین
گل های یادِ کس را پَرپَر نمی کنم
من مرگِ هیچ عزیزی را
باور نمی کنم

می ریزد عاقبت
یک روز برگِ من
یک روز چشمِ من هم در خواب می شود
-زین خواب چشمِ هیچ‌کسی را گُزیر* نیست-
امّا درونِ باغ
همواره عطرِ باورِ من، در هوا پُر است.

لینکِ مشاهدهٔ خوانشِ شعر با صدای شاعر در وین- اُتریش

https://www.aparat.com/v/voN68

بازگشت به فهرست

۱۳ گُلِ سُرخ / las 13 rosas

معرّفی فیلم: امیر عزّتی

▪ کارگردان: امیلیو مارتینز لازارو . ▪ فیلمنامه: ایگناسیو مارتینز د پیزون، پدرو کوستا، امیلیو مارتینز لازارو. ▪ موسیقی: روکه بانیوس. ▪ مدیر فیلمبرداری: خوزه لوئیس آلکاینه. ▪ تدوین: فرناندو پاردو . ▪ طراح صحنه: ادورادو هیدالگو. ▪ بازیگران: پیلار لوپز آیالا[بلانکا بریساک واسکز]، مارتا اتورا[ویرتودس]، ورونیکا سانچز[خولیا کونه سا]، ناتالیا منندز[ماریا ترزا]، نادیا د سانتیاگو[کارمن]، گابریلا پسیون[آدلینا گارسیا کاسیلاس]، گویا تولدو[کارمن کاسترو]، فلیکس گومز[پریسو]، فران پریا[تئو]، انریکو لو ورسو[کانه پا]، رامون آگوئیره، مارتا آلدو[مادر آنخلس]، آلبا آلونسو[سول لوپز]، آرانتکسا آرانگورن[مانوئلا]، کارمن کابررا[لوئیزا رودریگز د لا فوئنته]، توماس کاله یا[سروان]، هلنا کاستانه دا[زاپاتیتوس]، خوزه مانوئل سروینو[خاسینتو]

▪ محصول ۲۰۰۷ اسپانیا ▪ ژانر: درام

اوّلِ آوریلِ ۱۹۳۹ نیروهای فرانکو واردِ مادرید می‌شوند و جنگِ داخلی اسپانیا به‌پایان می‌رسد، امّا شکارِ کمونیست‌ها و جمهوری خواهان به شکلی وسیع آغاز می‌شود. بعضی از جمهوری‌خواهان از کشور می‌گریزند، امّا بسیاری موفّق به این کار نمی‌شوند. فرانکو اعلام می‌کند تنها کسانی را که دست‌هایشان به‌خون آغشته است، مجازات خواهد کرد، امّا بی‌گناهانِ بسیاری اسیرِ دژخیم‌های نیروی امنیتی وی می‌شوند. مانند کارمنِ ۱۶ ساله، سوسیالیستی جوان در ارتشِ خلقی که هرگز سلاح به دست نگرفته یا بلانکا، دختر یک یهودی فرانسوی که با نوازنده‌ای ازدواج کرده و تنها جرمش آشنایی با یک کمونیست و کمکِ مالی به او برای فرار است.

آنها به همراه دختران و زنان جوان دیگری دستگیر، شکنجه و بازجویی و سرانجام به زندان سالس فرستاده می‌شوند. آنها که می‌پندارند که کاری در حدّ مجازات‌های سنگین نکرده‌اند، یقین دارند بعداز گذشتِ چندماه یا حداکثر چندسال آزاد خواهند شد، امّا چندروز قبل‌از محاکمه، گروهی از مخالفانِ فرانکو یکی از فرماندهانِ ارشد او را ترور می کند. فرجامِ کار مشخّص است: افرادِ نظامی فرانکو با قصدِ انتقام‌گیری بعداز محاکمه‌ای فرمایشی ۴۳ مرد و ۱۳ دخترِ جوان را به اتهامِ کمک به شورشیان محکوم به اعدام کرده و ۴۸ ساعت بعد به جوخهٔ اعدام می‌سپارند.

●چرا باید دید؟

امیلیو مارتینز لازارو متولد ۱۹۴۵ مادرید، برای تماشاگرِ ایرانی نامِ شناخته شده ای نیست، امّا حضورِ نزدیک به ۴ دههٔ او در سینمای اسپانیا به عنوان بازیگر، نویسنده، تهیه کننده و کارگردان ساخته شدن نزدیک به ۲۰ فیلم را سبب شده که بعضی از آنها از فیلم‌های مطرحِ دو دههٔ اخیر سینمای این کشور محسوب می‌شوند.

اولین‌بار در ۱۹۸۶ با فیلمِ "لولو در شب" نامش شنیده شد. در ۱۹۹۲جایزهٔ بهترین فیلم جشنواره فیلم‌های کمدی پینیسکولا را برای Amo tu cama rica دریافت کرد. اتفاقی که در ۱۹۹۷ با فیلم جاده های فرعی تکرار شد. دیگر ساخته مشهور او طرف دیگر تخت خواب(۲۰۰۲) نام دارد که جوایزی از جشنواره ای فانتاسپورتو و مالاگا دریافت کرده است. اما ۱۳ گلِ سُرخ را می‌توان بهترین و منسجم‌ترین فیلم در کارنامهٔ او به‌شُمار آورد که در تضادّ با فیلم‌های کم‌وُبیش سرشار از طنزِ پیشینِ کارنامهٔ او قرار دارد.

اگر با مقولهٔ فاشیسم، توتالیتاریسم، دستگیری، شکنجه و زندان آشنایی دارید که مقولاتی آشنا در ایران سه دهه اخیر هستند، ۱۳ گلِ سُرخ قصه‌ای ملموس و پُرآب‌چشم از کسانی است که جان بر سرِ آرمان نهاده‌اند. قصه ای واقعی درباره زنان و دخترانی که گل زندگی شان توسط رژیمی خونخوار پرپر شد، آن هم به دلیل واهی شرکت در توطئه قتل فرانکو که هیچ کدام از دخترها از آن خبر نداشت. فیلم مارتینز لازارو که بر اساس کتاب کارلوس لوپر فوئنسکا ساخته شده، داستان دوره پس از جنگ داخلی اسپانیا را روایت می کند.

این‌که چگونه مردمِ عادی و حتّی به دور از سیاست قربانی ددمنشی فاشیست ها شده و مجبور به همرنگی با پیراهن سیاه ها می شوند. اینکه چگونه برای زهر چشم گرفتن از هر مخالف بالقوه ای کشتارهایی بزرگ تدارک دیده می شود تا در قالب احترام به مذهب و وطن پرستی هر دگراندیشی تحویل جوخه اعدام شود. البته مارتینز فراموش نمی کند که ریشه های گرایش به فاشیسم را نزد برخی از مردم نیز به تصویر بکشد.

مارتینز با وجود روایت قصه‌هایی کوتاه و موازی از زندگی دختران با مهارت توانسته تعادلی قوی به فیلم خود داده و از افتادن به ورطهٔ ازهم‌گسیختگی روایت پرهیز کند. بازی‌های خوبِ دخترها در کنار داستانک‌های عاشقانه مربوط به چند نفر از آنها تماشاگر را از جان و دل با فیلم همراه می کند. مهم نیست که به کدام ایدئولوژی اعتقاد دارید، مهم این است که انسان هستید و امکان ندارد در برابر حوادثی که می تواند بر سرِ هر انسانی نازل شود، بی‌تفاوت بمانید.

طیفِ گستردهٔ شخصیت‌های مونّث یا مذکّرِ فیلم مانند پدرِ کارمن که افسری وظیفه‌شناس است و دختر را با دستانِ خود به دژخیم تحویل می‌دهد-و تماشاگر هرگز او را شماتت نمی کند- یا بستگانِ ترسوی نوازندهٔ کمونیست که برای ایمن‌ماندن او را لو می هند، و از همه مهم‌تر افسرِ باسکی که عاشقِ خولیا شده و هنگامِ خطر از نزدیک‌شدن به او پرهیز می‌کند، همه و همه انسان‌هایی باورکردنی هستند. اما آنچه فیلم را با ارزش می‌کند، نگاهِ منتقدانهٔ نویسنده و فیلم‌ساز به دورانی سخت سرنوشت‌ساز در تاریخ اسپانیا و حتی اروپا و دنیاست. چون جنگ داخلی اسپانیا چرخشگاهِ شکست و پیروزی برای جبهه‌های فاشیسم و دنیای آزاد بود.

مورخان عقیده دارند اگر فرانکو به پیروزی نمی رسید، امکان بسیار ضعیفی برای آغاز جنگ از سوی هیتلر وجود داشت. به همین خاطر از همه جای دنیا اندیشمندان، آزادی‌خواهان و هرکس که به این امر باور داشت، برای مقابله با ارتشِ فرانکو به "بریگادِ بین‌الملل" پیوسته بود. ارتشی که شاعری انگلیسی آن را سپاهِ ژنده‌پوش‌ها نامیده بود. سپاهی که چیزی نمی‌خواست جز صلحِ شرافتمدانه توأم با آزادی...

فرانکو صلح را در اسپانیا به قیمتِ ریختنِ خونِ هزاران بی‌گناه حاکم کرد، اما شرافت را از میان بُرد و آزادی را نیز... آزادی دهه‌ها بعد با مرگِ فرانکو به دست آمد و هنوز که هنوز است پس‌لرزه‌های آن دوران سخت تن و جان مردمِ اسپانیا را زجر می دهد. ۱۳ گل سرخ یک تسویه حساب با آن رژیم نیست، بلکه نگاهی واقع‌گرایانه به دوره‌ای است که بعضی دژخیم ها مانند رئیسِ مونّثِ زندانِ سالس در مرگ‌بندی‌های خود می‌گریستند...

لینک مشاهدهٔ سکانسی از فیلم

بازگشت به فهرست

آبروی ازدست‌رفتهٔ کاترینا بلوم

The Lost Honor of Katharina Blum

هاینریش بُل/ معرّفی: نزهت بادی، نویسنده و منتقدِ سینما

کاترینا مشغولِ زندگی عادی‌اش است و بعد از آشنایی با مردی [به نامِ لودویگ گوتن] در مهمانی، با او می‌رقصد و معاشقه می‌کند. امّا صبح روز بعد نیروهای امنیتی به خانه‌اش هجوم می‌آورند و به او اتهام همدستی با مرد به عنوان یک تروریست را می‌زنند. از آن لحظه به بعد او دیگر یک فرد عادی نیست و همه رفتارهای معمولی‌اش به اقداماتی علیه امنیت ملی کشور تعبیر می‌شود. وسایلش تجسّس و بدنش تفتیش می‌شود، برای روابط جنسی گذشته‌اش تحت بازخواست قرار می‌گیرد، به زندان می‌افتد، یک خبرنگار-بازجو روایاتی دروغ دربارهٔ او منتشر می‌کند و او را به عنوان خائن و جاسوس بر سرِ زبان‌ها می‌اندازد و زندگی‌اش نابود می‌شود.

کاترینا می‌تواند درهمان لحظهٔ دستگیری، با حکومت همکاری کند و جای مرد را لو بدهد و خودش خلاص شود امّا امتناع می‌کند و بهای سنگینی برایش می‌پردازد. میان کاترینا و مرد رابطه عمیقی وجود ندارد که کاترینا را به وفاداری و ایثار وادارد. پس چرا او خود را به خطر می‌اندازد؟ مسئله، تسلیم نشدن در برابرِ زور و ظلم است و همین **"نه"** گفتن است که به او قدرت می‌بخشد تا در هجوم تحقیر و تهدید و تخریب پابرجا بماند. همان چیزی که واسلاو هاول در "قدرتِ بی‌قدرتان" دربارهٔ فضیلتِ امتناع می‌گوید.

دیکتاتور به خودش اجازه داده که وارد حریمِ خصوصیِ کاترینا شود و آن را به صحنهٔ جرم بدل کند. ایستادگی کاترینا برای پس‌گرفتن زندگی عادی‌اش است. در نظامِ توتالیتری، هر شهروندِ معمولی، مبارزی بالقوّه است که هر لحظه می‌تواند در زندگی روزمرّه‌اش دست به اقدامی انقلابی بزند و بنیانِ نظامِ استبدادی را بر باد دهد. کاترینا و بسیاری از مردم ایران که در خیابان‌ها هستند، خود را سیاسی نمی‌دانند، امّا وقتی با سلطه‌گری و خودکامگی در زندگی عادی‌شان مواجه می شوند، چاره‌ای جز مقاومت و مبارزه نمی‌بینند. آنها ممکن است هرگز دربارهٔ جُنبش‌ها و انقلاباتِ مهمّ جهان مطالعه نکرده و سابقهٔ مبارزاتِ‌سیاسی نداشته باشند امّا به شکلی خودانگیخته بهترین واکنش دربرابر ظلم را نشان می‌دهند.

صبحِ روزی که ماموران به خانهٔ کاترینا حمله می‌کنند، او روبدوشامبری پوشیده و رئیس‌شان با تحقیر به او می‌گوید که چرا چنین لباسی پوشیده‌ای؟ و او بی‌پروا جواب می‌دهد: چون در خانهٔ خودم هستم!...

این روزها مردم به جمهوری اسلامی **"نه"** می‌گویند، زیرا مبارزهٔ آنها برای حقّ زندگی [ازجمله "حقّ انتخابِ نوع پوشش"] است. حقّ این‌که هر کسی آزاد باشد تا به دلخواه خود زندگی کند، بدون اینکه به خاطر انتخاب‌هایش کشته شود! برای اینکه دیگر کسی در کشور و خانه خودمان به ما دستور ندهد که چطور زندگی کنیم!

ارژنگ: ترجمه‌های متعددی از این کتاب از جمله از حسن نقره‌چی، المیرا شریفی مقدّم و شریف لنکرانی در بازار وجود دارد. اوّلی گویا ترجمهٔ خوبی نیست، ولی دانلود نسخهٔ الکترونیک این رمان با برگردان شریف لنکرانی، چاپ دوم، بهمن ۱۳۶۳ انتشارات خوارزمی در ۱۴۵صفحه از نشانی زیر امکان‌پذیر است:

https://parstut.ir/product/download-free-book-abroye-az-dast-rafteh-katrina-blom/

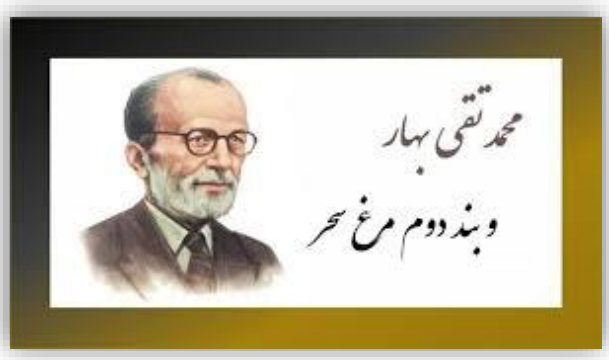
به گفتهٔ نویسنده، افراد و اتّفاقاتِ این داستان همگی تخیّلی هستند، ولی آن‌چه هاینریش بُل در این رمان نگاشته، با شیوهٔ عملِ روزنامه‌نگارانِ روزنامهٔ زردی مانند بیلد Bild در آلمان شباهت دارد. برپایهٔ این رمان، هم‌چنین فیلمی به کارگردانی فولکر شلوندورف و مارگارته فون تروتا در ژانر درامِ جنایی محصول کشور آلمان، ۱۹۷۵ ساخته و به نمایش درآمده است. صحنه‌هایی از این فیلم به زبانِ اصلی را می‌توان در نشانی زیر مشاهده کرد:

https://www.aparat.com/v/uK1rA

بازگشت به فهرست

چرا هیچ‌کس دوست ندارد بندِ دوّمِ "مرغِ سحر" را بخواند؟

م.اشک



"مرغِ سحر" نیازی به معرّفی ندارد. سُروده‌ای از محمدتقی بهار [ملک‌الشّعراء] در دورانِ مشروطه که پس‌از آغاز حکومت رضا شاه به صورت ترانه اجراء شد. آهنگِ این اثر، از مرتضی نِی‌داوود، فوق‌العاده زیباست. آهنگ با وجود گیرایی زیر و بالای چندانی ندارد. بنابراین حتّی کسانی که با خوانندگی آشنایی ندارند می‌توانند آن‌را به راحتی بخوانند. اکثرِ خوانندگان نامی نیز اجرایی از مرغِ سحر را به نامِ خود ثبت کرده اند که میتوان به ملوک ضرابی، قمرالملوک وزیری، نادر گلچین، هنگامه اخوان، محمدرضا شجریان و نیز اجراهای متفاوتی از فرهاد، همای، رضا صادقی، محسن نامجو و غیره... اشاره کرد. آن‌چه تا کنون به عنوان مرغ سحر شنیده ایم عبارت است از بند اول این شعر به شرح زیر:

مرغ سحر ناله سرکن، داغ مرا تازه تر کن

ز آه شرر بار این قفس را بَر شکَنْ و زیر و زِبر کن

بلبل پَر بسته ز کنج قفس درآ، نغمهٔ آزادی نوع بشر سُرا

وَز نفسی عرصهٔ این خاک تیره را پُر شَرَر کن

ظلم ظالم، جور صیاد آشیانم داده بر باد

ای خدا، ای فـلک، ای طبیعت، شامِ تاریک ما را سحر کن

نوبهار است، گل به بار است، ابر چشمم، ژاله‌بار است

این قفس، چون دلم، تنگ و تار است

شعله فکن در قفس ای آهِ آتشین

دستِ طبیعت گلِ عمرِ مرا مچین

جانبِ عاشق نِگَه ای تازه گل از این، بیشتر کن

مرغ بیدل شرح هجران مختصر، مختصر کن

اما شاید خیلی‌ها ندانند که این فقط نیمی از مرغ سحر است و این شعر بندِ دوّمی دارد که [جز اجراهای ماندگار ملوک ضرابی و قمرالملوک ضرابی]، تقریبا هیچ خوانندهٔ دیگری تمایلی به خواندن آن نداشته و ندارد. بند دوّم شعر می‌گوید:

عمرِ حقیقت به سر شد، عهد وُ وفا بی اثر شد

نالهٔ عاشق، نازِ معشوق، هر دو دروغ وُ بی‌ثمر شد

راستی و مهر و محبّت فسانه شد

قول و شرافت همگی از میانه شد

از پی دزدی، وطن وُ دین بهانه شد

دیده تر کن

جورِ مالک، ظلمِ ارباب، زارع از غم گشته بی تاب

ساغرِ اغنیا پُر می‌ناب، جامِ ما پُر ز خونِ جگر شد

ای دلِ تنگ ناله سر کن، از مساوات صرف نظر کن

ساقی گلچهره بده آب آتشین،

پردهٔ دلکش بزن ای یارِ دلنشین

ناله بر آر از قفس ای بلبلِ حزین

کز غمِ تو، سینهٔ من، پُر شَرَر شد، پُر شَرَر شد

اما چرا کسی این بند را دوست ندارد؟

بند اوّل شعری انقلابی است که به دستگاه ظلم می تازد، از زندانی و در قفس بودن آزادی خواهان گله می کند، آرزوی پایان شب تار ملت را دارد و مردم را به قیام و انقلاب جهت پایان دادن به ظلم و شکستن قفس فرا می خواند. اما **بند دوّم** شعری اجتماعی است. شاعر در این بند از رواج دروغ، منسوخ شدن حقیقت طلبی، از بین رفتن عشق واقعی میان عاشق و معشوق و گم شدن مهر و محبت و شرافت گله می کند و از کسانی می نالد که وطن و دین را بهانه ای برای دزدی کرده اند. اینان چه کسانی هستند؟ تنها حاکمان یا تمامی مردم؟ فضای حاکم بر این بخش از شعر به مورد دوم اشاره دارد. همچنین زمانی که شعر از جور مالک و ارباب شکایت می کند اغنیا را به عنوان طبقه ای از جامعه به باد نقد می گیرد نه به عنوان بخشی از وابستگان دولت.

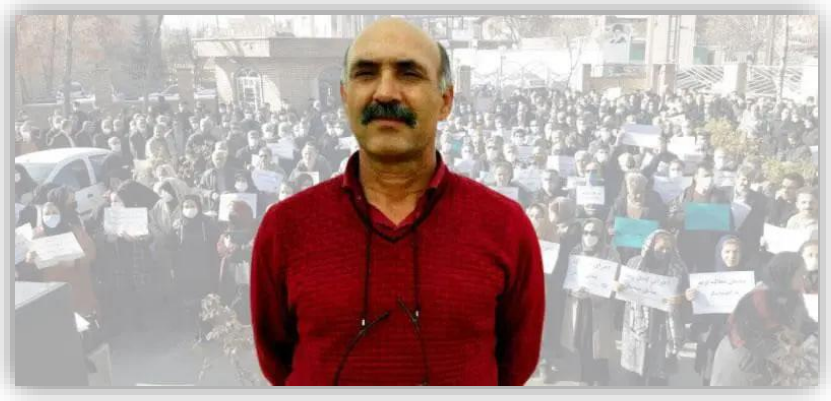
در بند اول پیشنهاد شعله‌فکندن در قفس که همانا براندازی حکومت ظالم است مطرح می شود اما در مورد بند دوم شاعر هیچ راه حلی نمی یابد و در نهایت بلبل را فقط به بر آوردن ناله های حزین از دورن این قفس خود ساخته فرا می خواند. مردمِ ما همیشه دوست داشته‌اند که ریشهٔ مشکلات را در حکومت بشناسند و خود را از هر گونه اشکالی مبرّا بدانند. از این روی خوانندگان همان بخشی از مرغِ سحر را خوانده‌اند و می‌خوانند که موردِ پسندِ عامّهٔ مردم است. جالب این جاست که برخی بی‌توجهی به بندِ دوم را به دلیلِ سیاسی‌بودن آن دانسته اند که چنین دیدگاهی موجب شگفتی است. ما تا به حال بارها به دستور بند اول عمل کرده‌ایم و قفس را آتش زده ایم اما پس از فرو نشستن شعله خود را در قفسی جدید یافته ایم. ای کاش یک بار هم که شده بند دوم را بخوانیم و همت کنیم بر اساس آن ارزش های انسانی را در جامعه ایرانی احیا نماییم.

بازگشت به فهرست

اجتماعی

مدرسه، پایگاهِ ارتباطیِ جامعه

رسول بُداقی - معلّمِ زندانی



هر انسانِ آزاده و با تجربه‌ای به آسانی پی می‌برد که شرایطِ اقتصادی، سیاسی، بین‌المللی، بهداشتی، آموزشی و محیط‌زیستیِ کشور هر روز بد و بدتر می‌شود و این بیمارِ چهل‌وچند ساله با شتابِ بیش‌تری به سوی مرگ به پیش می‌رود، سیستمِ ازهم‌پاشیده‌ی مرکزی هر روز تسلّطِ خود را بر بخشی از اجزاء و بخش‌های خویش از دست می‌دهد و هر روز این سیستمِ حاکمیتی با نافرمانی بخشی از اجزای خود روبه‌روست.

شطرنج‌بازها به خوبی می‌دانند که یکی از علّت‌های برنده شدن یک شطرنج باز حرفه‌ای این است که تعداد بیشتری از حرکت‌های آینده حریف را پیش‌بینی کند، شطرنج سیاست نیز چنین است، هر کدام از طرفین بازی تعداد بیشتری از حرکت‌های حریف را پیش‌بینی کند احتمال پیروزی‌اش بیشتر خواهد بود، زیرا سرنوشت آینده هر جامعه، تشکل یا گروه بستگی به برنامه‌ریزی امروز او خواهد داشت و یکی از راه‌های یک برنامه‌ریزی موفق، شناخت حریف است.

حرکت‌های آیندهٔ مردم در برابرِ حاکمیّت، چه در طولِ دورانِ مبارزه و چه در دورانِ خلاءِ قدرت و چه پس‌از پیروزی بستگی به عوامل و شرایط زیر دارد:

۱- داشتن پایگاه فیزیکی مانند: ساختمان، فضای باز، خیابان، رستوران و...

۲- داشتن پایگاه اندیشه و بررسی برای تجزیه و تحلیل اوضاع اجتماعی، نقد و بررسی شرایط، گفتگو و برنامه‌ریزی دوره‌ای

۳- داشتن ارتباط و پیوند میان حلقه‌های درون‌سازمانی و برون‌سازمانی

۴- داشتن برنامه‌ریزی‌های تشکیلاتی برای آیندهٔ جامعه در کوتاه‌مدّت (یک ساله)، میان‌مدّت (۵ ساله)، بلندمدّت (۱۰ساله)

به‌گمان نگارنده، تشکل‌های صنفی فرهنگیان در هر چهار زمینه بالا شرایط دلخواه را دارا می‌باشند، فرهنگیان با تبدیل مدارس به عنوان پایگاه فیزیکی، پایگاه اندیشه‌ورزی، پایگاه ارتباطی و پایگاه برنامه‌ریزی برای آینده‌ی

جامعه، چه در طول دوران مبارزه و چه در حین کنش‌های اجتماعی یا در زمان خلا قدرت و چه پس از پیروزی می‌توانند پاسخ‌گوی نیازهای اجتماعی و مدیریتی جامعه در روزهای بحرانی باشند.

از آنجایی که فرهنگیان دارای شرایط ویژه‌ای مانند: گستردگی جغرافیایی و ارتباطات، مرجعیت و اعتماد اجتماعی می‌باشند و از لحاظ فکری و تحصیلاتی، توانایی تجزیه و تحلیل منطقی اوضاع سیاسی اجتماعی را داشته و دلسوز جامعه نیز می‌باشند و از طرفی با دانش‌آموزان، این نیروهای جوان، پرانرژی، آینده‌ساز، بالقوه، توانمند و باانگیزه ارتباط مستقیمی دارند و رابطان شایسته‌ای میان معلمان و خانواده‌های خود نیز می‌باشند.

معلمان می‌توانند هر مدرسه را به یک پایگاه اندیشه‌ورزی و کمک‌رسانی تبدیل نمایند تا در دوران فشارهای امنیتی یا در هنگام خلاءِ قدرت یا پس از پیروزی، بتوانند دانش‌آموزان را برای برقراری امنیت شهری راهنمایی کنند و حتی در شرایط خلا قدرت که امکان کمبود یا قطع نیازمندی‌های روزمره مردم یا قطع حقوق بازنشستگان و حقوق‌بگیران نیز هست، مدرسه می‌تواند پایگاه مهمی برای طرّاحی، برنامه‌ریزی، جمع‌آوری و توزیع کمک‌های مردمی به نیازمندان باشد.

مردم هر جامعه در دوران دگرگونی‌های عمیق از نام های سیاسی تکراری، کهنه و نخنما و بت‌های شخصیتی و تشکیلاتی که برای آنان تراشیده شده، خسته و روی گردانند و خواهان شکوفایی و آفرینش روزگاری نو با تشکیلات و سازماندهی و برنامه‌ریزی‌های نوینی هستند که خود نقش مهمی در پیدایش و آفرینش آن داشته یا دست‌کم دسترسی و تماس مستقیم و رودررو با آنان برایشان به آسانی و به طور گسترده و روزانه میسر باشد تا بتوانند رنج‌ها، مشکلات، خواسته‌ها، امیدها و آرزوها، برنامه‌ها و دیدگاه‌های خود را برای اجرا با آنان در میان گذاشته و پاسخ اندیشمندانه، منطقی، بدون احتمال فریبکاری و بدون آنکه از آنان استفاده ابزاری شود دریافت نمایند. بی‌گمان همه این ویژگی‌ها در ساختار روابط معلمان و دانش‌آموزان نهفته است، مدرسه و معلم فرد نیستند، گروه وابسته نیستند، دور از دسترس نیستند، تافته جدا بافته نیستند، طبقه اجتماعی ویژه و برتری نیستند و ادعای اشرافی‌گری و سهم‌خواهی نیز ندارند. معلم و مدرسه، خود تک‌تک سلول‌ها و ویژگی‌ها و بافت‌های جامعه هستند که درد جامعه را به دوش می‌کشند. مدرسه و معلم هم‌اندیشان و همراهان شایسته‌ای برای دانش‌آموزان و خانواده‌های آنان برای هرگونه دگرگونی عمیق اجتماعی هستند. هرگاه معلم در رنج باشد، جامعه در رنج است و هرگاه معلم در رفاه باشد، جامعه در رفاه است، هرگاه معلم خردمند باشد، جامعه خردمند است، زیرا معلم همان تک‌تک سلول‌های پیکره‌ی جامعه است.

پایانِ سخن این‌که اصالت و ریشه‌داربودنِ مدرسه و معلّم، ضامنِ ثباتِ اجتماعی و ریسمانی برای جلوگیری از گُسست‌های اجتماعی و هرج وُ مرج خواهد بود.

#ژن_ژیان_ئازادی

برگرفته از: کانال تلگرامی شورای هماهنگی تشکّل‌های صنفی فرهنگیان ایران

بازگشت به فهرست

غرق‌شدنِ قایقِ پناهجویان در یونان، جنایتی هولناک!

فدراسیونِ سراسری پناهندگانِ ایرانی

بار دیگر شاهد غرق شدن دهها پناهجو هستیم که در جستجوی یک مکان امن و زندگی بهتر طعمه دریاها شدند و جان عزیز خود را از دست دادند. در جریان واژگون‌شدنِ یک قایق حاملِ پناهجویان در سواحلِ یونان در روز ۱۴ ژوئن که گفته می‌شود ۷۵۰نفر برآن سوار بودند، تاکنون حداقل ۷۸ نفر در این فاجعه کشته شده‌اند و نزدیک به ۶۰۰ نفر هنوز مفقود هستند. بنا به اخبار ممکن‌است تا ۱۰۰کودک در این قایق بوده باشند. از هویّتِ این پناهجویان اطلاعاتی منتشر نشده است.

این فقط یک حادثهٔ هولناک و یا یک فاجعهٔ بزرگِ انسانی نیست. این یک جنایتِ آشکارِ دولت‌ها علیه مردمی است که هیچ پشت و پناهی ندارند. از جنگ و دیکتاتوری و بی حقوقی و محرومیت و نداری گریخته اند، امّا برای یافتن یک زندگی بهتر با دیوارِ محکمی روبرو شده اند. آنها با پرداخت هزینه های سنگین به قاچاق‌چیانِ انسان، راهی جز طیّ‌کردن مسیرهای خطرناک و پُرمخاطره برای رسیدن به یک فردای بهتر در مقابلِ خود نیافته اند.

حاکمانی که با ایجاد یک جهنمِ واقعی باعث می شوند شهروندانِ یک جامعه به قصدِ مهاجرت و یا پناهندگی خانه و کاشانهٔ خود را ترک کنند، عاملِ اصلی این نوع فجایع هستند که متاسفانه شمارِ آنها کم نیست.

چرا انسان نتواند در کشورِ زادگاهِ خود به خوبی زندگی کند و مجبور باشد که محلِ زندگی‌اش را ترک کند؟

دولت‌های غربی نیز در این جنایت نقش دارند:

اولا به این خاطر که به‌جای حمایت از متقاضیان پناهندگی از حاکمینی پشتیبانی می‌کنند که این سرنوشت بسیار تلخ را برای ساکنین کشور خود ایجاد کرده اند.

و ثانیا به این خاطر که با سیاستهای ضد انسانی در زمینه پناهنده پذیری موانع صعب العبوری در مقابل پناهجویان قرار میدهند. یکی از نتایج این نوع موانع قربانی شدن صدها پناهجو در دریاها و کوههاست.

و بالاخره باید به نقش قاچاقچیان انسان نیز اشاره کرد که تنها و تنها حرص پول دارند و هیچگونه ارزشی برای جان پناهجویان قائل نیستند. وگرنه چرا باید هشتصد انسانِ بی پناه را سوار یک قایقِ کوچک کرد؟

فدراسیون سراسری پناهندگان ایرانی صمیمانه به بازماندگان قربانیان این جنایت ضد انسانی تسلیت می‌گوید و با آنها ابرازِ هم‌دردی می کند. تنها راه جلوگیری از تکرار چنین جنایات و فجایعی، که متاسفانه به جزء دائمی سیمای جهانِ امروز تبدیل شده، این است که بشریّتِ مترقّی و پیشرو در همهٔ دنیا به میدان بیاید و علیه نظامِ منحطِ سرمایه‌داری که جهان را به ورطهٔ جنگ، فقر و بی‌حقوقی و نابودی کشانده است دست به اعتراض بزند و از حقوق پناهندگی که طی این سالها وسیعا مورد تعرض قرار گرفته، جانانه به دفاع برخیزد.

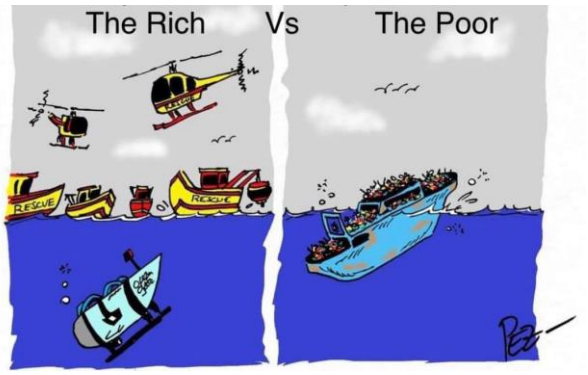
ما اعلام می داریم که تمامِ قوانینی که ناقضِ حقّ پناهندگی است باید در همهٔ کشورها ملغی شود و دولت‌ها موظف هستند در یاری رساندن به پناهجویان اقداماتِ انسانی لازم را بکار گیرند.

حقّ پناهندگی یک حقّ انسانی است و باید برای دفاع از این حقّ کارزارهای مهم جهانی براه انداخت.

در بیستمِ ژوئن، روزِ جهانیِ پناهنده با شمعی در دست به یادِ همهٔ پناهجویانی که در راهِ رسیدن به خانه و کاشانهٔ امن کشته شدند، از این حقّ در همه جا به دفاع برخیزیم.

فدراسیون سراسری پناهندگان ایرانی

۱۵ ژوئن ۲۰۲۳

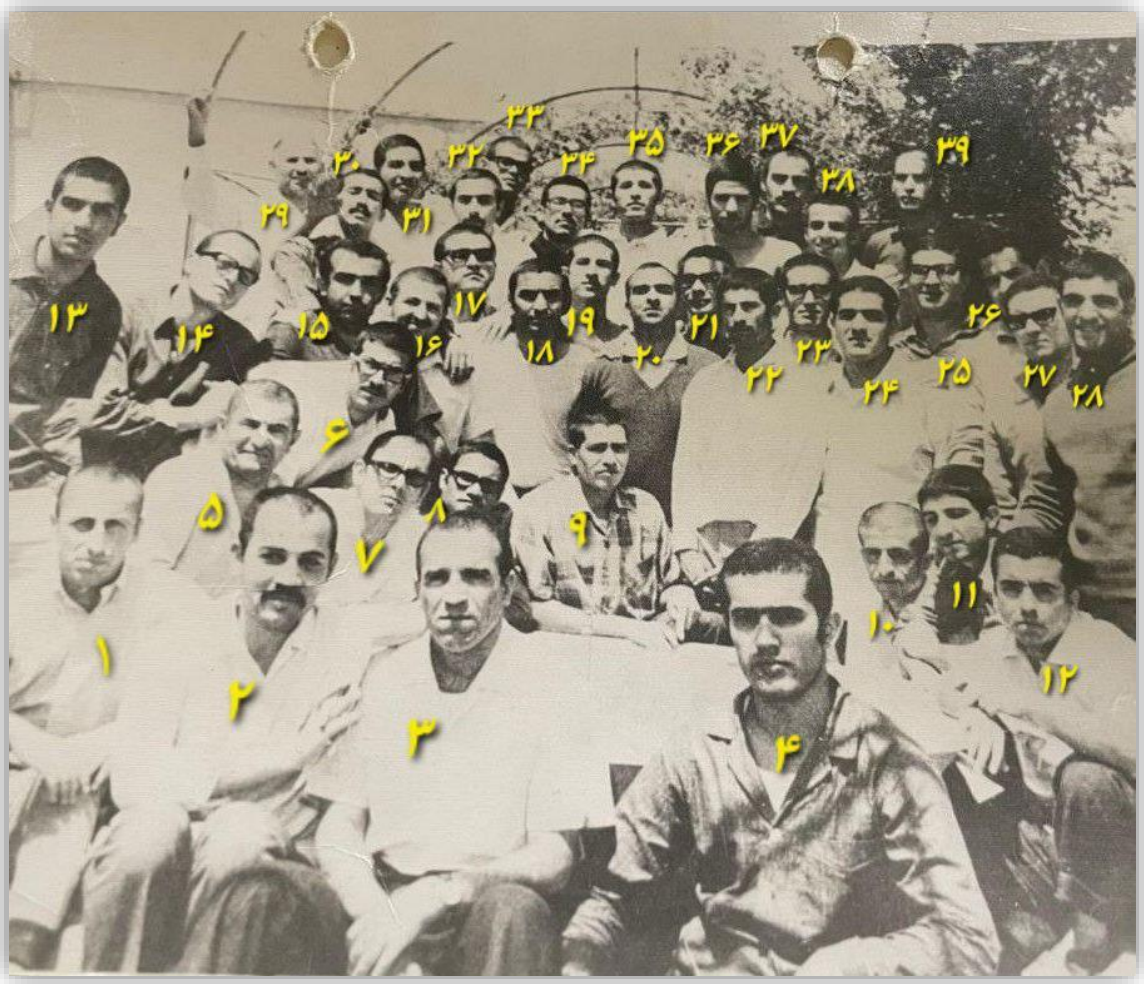


بازگشت به فهرست

یادِ بعضی نَفَرات

یک تصویر و یک جهان سخنِ ناگفته!

ب.م.ستّار



گاهی یک تصویر، یک نگاه، یک تبسّم، وحتّی یک قطره اشک که بی‌صدا برگونه‌ای می‌غلتد، حاملِ هزاران سخنِ ناگفته است. سخن‌ها و رازهای نهفتهٔ برزبان‌نیامده‌ای که اگر بر زبان جاری شود، پرتوئی می‌تاباند بر بسیاری از زوایایِ تاریکِ ناگفته.

عکسی که می بینیم نیز از چنین ویژگی‌هائی برخورداراست. تصویری تاریخی، نوستالْژیک و یادگارِ سال‌های دیر و دورِ گذر از رنج‌های جان‌های شیفته‌ای که از همهٔ هستیِ خویش گذشته بودند ،با این اُمید که بتوانند با چراغِ جانِ‌شان، خانهٔ سرد و تاریکِ میهن را گرمی بخشند و آن‌را روشن کنند. زمانی دیر و دور که شاید اینک دیگر به تاریخ پیوسته باشد.

این عکس در بهارِ سالِ ۱۳۴۹ در زندانِ قزل‌حصارِ کرج برداشته شده است، عکسی است نوستالْژیک و تاریخی. اکثرِ آن‌هائی که در قابِ این عکس نشسته‌اند، نزدیک به چهل‌تن از افرادی هستند که در اواخرِ دههٔ چهلِ

شمسی، به اشکالِ مختلف در ارتباط با جریانی دستگیر، زندانی، شکنجه و محاکمه شدند که بعدها به «**گروهِ فلسطین**» معروف شد.

برخی از افرادِ وابسته به «**گروهِ فلسطین**» که در این عکس دیده می شوند را، بسیاری از مبارزانِ دورانِ پیش از انقلاب سال ۱۳۵۷ و زندانیانی که سال‌هائی از عُمرِ خود را در زندان‌ها و بیغوله‌های نظامِ جبّارِ شاهنشاهی گذرانده‌اند، به‌خوبی می‌شناسند. بی‌اغراق می‌توان گفت که سیر و سرگذشتِ بسیاری از این افراد می‌تواند دست‌مایهٔ نگارش یک داستانِ زیبا و پُرکِشش برپایهٔ واقعیّاتِ تاریخی باشد. چهره‌های به‌یادماندنی مانند زنده‌یادان «**شکراله پاک‌نژاد**»، «**روزبه گلی آبکناری**»، «**یوسف قانع خشکبیجاری**» و....از این جمله اند. البته در این جمع، هستند کسانی مانند «ابراهیم نوشیروانپور»، «مسعود بطحائی»، «احمد صبوری» و...که سرنوشت‌های بسیار تراژیک و قابلِ‌تامّلی داشتند که جای بحثِ آن در این‌جا نیست.

این عکسِ ماندگار و تاریخی را دوست و رفیقِ گرانقدر و قدیمیِ من «**داود ابراهیمی**» که او خود نیز عضوی از «**گروهِ فلسطین**» بود، به همراه یک یادداشتِ کوچک برایم فرستاده است. رفیق ابراهیمی در یادداشتِ کوتاهِ خود دربارهٔ چند و چونِ این عکس، از جمله نوشته بود:

«...بهار سال ۱۳۴۹ زندانِ قزل‌حصارِ کرج. عکسی نوستالژیک و تاریخی که در یک فرصتِ خاصّ از عکّاسِ زندانیانِ عادی خواستیم تا عکسی از ما بگیرد و گرفت و حاصل‌اش شد این عکسِ به‌یادماندنی. تقریبا همهٔ اعضای گروهی که بعدها به «گروهِ فلسطین» معروف شد، در این عکس هستند.

البته بعد از انقلابِ بهمنِ سال ۵۷، بسیاری از این افراد به سرنوشتِ غم‌باری دچار شدند. یوسف قانع خشک‌بیجاری هم که به همراه حمید اشرف جان‌باخت، سمتِ راستِ تصویر، نشسته بر لبِ حوض در کنارِ پرویز برادرم و ناصر رحیم‌خانی است، که تا ابد کاراکترش در ذهن‌ام حکّ شده است...»

با سپاس فراوان از رفیق گرامی داود ابراهیمی، من حیفام آمد که این عکسِ تاریخی و یادداشتِ کوتاه امّا پُرمهرِ او را در اختیار خوانندگانِ فرهیختهٔ نشریهٔ ارژنگ نگذارم. لذا با کمک و یاریِ داود تلاش کردیم تا آن‌جا که امکان‌پذیر است، لیستِ اسامی نشسته‌گان در قابِ این تصویر را بنویسیم. اُمیدوارم نشریهٔ ارژنگ بتواند با کمکِ برخی خوانندگانِ خود این لیست را دقیق‌تر کند.

اسامیِ حاضرین در قاب این تصویر*:

۱) عبدالله کابلی

۲) سیدمحمّد (امیر) معزّز

۳) حسین مفتاح

۴) روزبه گلی آبکناری *(در سال ۶۲ دستگیر و در زندانِ اوین اعدام شد)*

*۵) ؟؟؟

۶) فریدون کلانتری

*۷) ؟؟؟

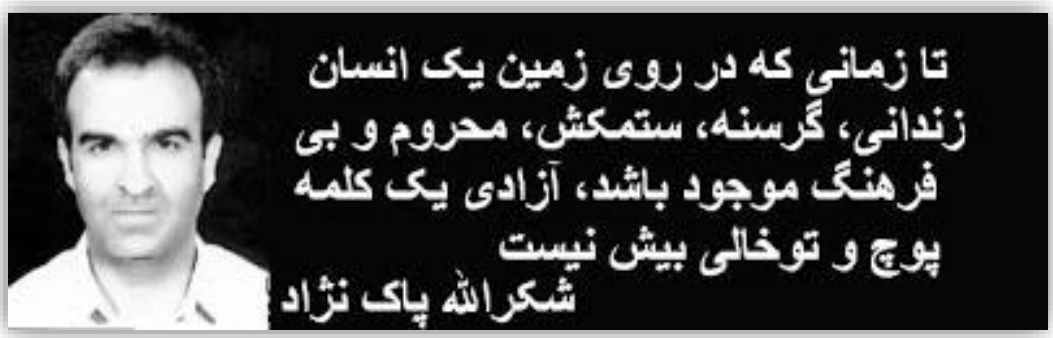
۸) فَرَهبُد

۹) لطفی

۱۰) یوسف قانع خشکبیجاری *(در تاریخ ۸ تیر سال ۱۳۵۵ درجریانِ حملهٔ گُرازهای ساواک به یک خانهٔ تیمیِ چریک‌های فدایی خلق ایران به همراهِ حمید اشرف و هفت‌تنِ دیگر از رفقای فدائی شهید شد)*

۱۱) ناصر رحیم‌خانی
۱۲) دکتر پرویز ابراهیمی
۱۳) مسعود مخملی
۱۴) احمد صبوری (معروف به احمد مائو)
۱۵) فرهاد اشرفی
۱۶) اکبر مجابی
۱۷) فرهمند رکنی (اخوی)
۱۸) ؟؟؟*
۱۹) ؟؟؟*
۲۰) شکرالله پاک‌نژاد (اعدام در ۲۸آذر ۱۳۶۰)
۲۱) محسن شبستری (دانشجوی حقوق)
۲۲) مسعود بطحائی
۲۳) محمّدرضا شالگونی
۲۴) سلامت رنجبر
۲۵) دکتر سجّادی
۲۶) بهرام شالگونی
۲۷) فریدون خاوند
۲۸) عزّت‌اله لطیفیان
۲۹) عبدالله فاضلی
۳۰) داود ابراهیمی
۳۱) خالقی (دبیرِ دبیرستان در دزفول)
۳۲) فرشید جمالی
۳۳) ؟؟؟*
۳۴) الهی پناه
۳۵) رضا معتمدی
۳۶) ناصر جعفری
۳۷) ؟؟؟*
۳۸) مهدی سامع
۳۹) عتیقی

*هویّت و اسامی ردیف‌های ۵ و ۷ و ۱۸ و ۱۹ و ۳۳ و ۳۷ فعلا شناسایی نشدند. **امیدواریم به یاری کسانی که اطلاعات بیشتری دارند، این وظیفه تاریخی هرچه زودترتکمیل و دراختیار علاقمندان قرارگیرد.**



بازگشت به فهرست

آزادی، به اندازهٔ خودِ زندگی ضروری است

غَسّان کَنَفانی

غَسّان کَنَفانی، نویسندهٔ توانای حوزهٔ اجتماعی فلسطین و ادبیّاتِ داستانی، ۸ ژوئیهٔ ۱۹۷۲ در بیروت ترور شد و خانم گُلدا مئیر، نخست‌وزیرِ وقتِ اسرائیل گفت: "*کشتنِ غَسّان برابر با انهدامِ ده‌ها تانکِ یک گردان ارتشِ عرب برای ما سود داشت*"!

غَسّان کَنَفانی، هیچ‌وقت به ایران نیامده بود، امّا داستان نخست کتاب «قصّه‌ها»یش (چیزی که از بین نمی‌رود)، شرح سفرِ خیالی او در زمانِ دکترِ مصدّق و رفتن به مزارِ خیّام در نیشابور است.

ازجمله آثارِ او می‌توان به "درختِ زیتون"، "بردگان"، "مردانی در آفتاب"، "قندیلِ کوچک"، "بازگشت به حیفا" و "مردها و تفنگ‌ها" اشاره کرد.

بخشی از گفت‌وگوی غَسّان کَنَفانی با روزنامه‌نگارِ استرالیایی، ریچارد کارلتون در سال ۱۹۷۰

♦چرا تشکیلاتِ شما پذیرای مذاکرات صلح با اسرائیلی‌ها نمی‌شود؟

غسان کنفانی: مقصود شما دقیقاً مذاکرات صلح نیست. کاپیتالاسیون، واگذاری و تسلیم است .

♦چرا مذاکره نمی‌کنید؟

غسان کنفانی: گفت‌وگو با کی؟

♦با رهبرانِ اسرائیل

غسان کنفانی: این یک جور گفت‌وگو میانِ شمشیر و گردن است.

♦خب آنجا در اتاقِ مذاکره شمشیر و سلّاخی نیست و شما می‌توانید گفت‌وگو کنید.

غسان کنفانی: نه، من هرگز هیچ گفت‌وگویی بین یک استعمارچی و یک فعّالِ جنبشِ ملّیِ مقاومت متصوّر نیستم. [اسمش مذاکره است]

♦با همه اینها چرا مذاکره نمی‌کنید؟

غسان کنفانی: گفت‌وگو در باره چی؟

♦در باره امکانِ توقّفِ جنگ

غسان کنفانی: توقّفِ جنگ برای چه؟

♦برای نجنگیدن. مهمّ نیست برای چه

غسان کنفانی: آدمها معمولاً به دلیلی می‌جنگند و به دلیلی دست از جنگ می‌کشند. خب شما حتّی نمی‌تونید به من بگید چرا و در چه مورد باید مذاکره کنیم...؟

♦مذاکره در باره توقّفِ جنگ برای توقّفِ مرگ وویرانی و درد

غسان کنفانی: بدبختی و مرگ و ویرانی و دردِ چه کسانی؟

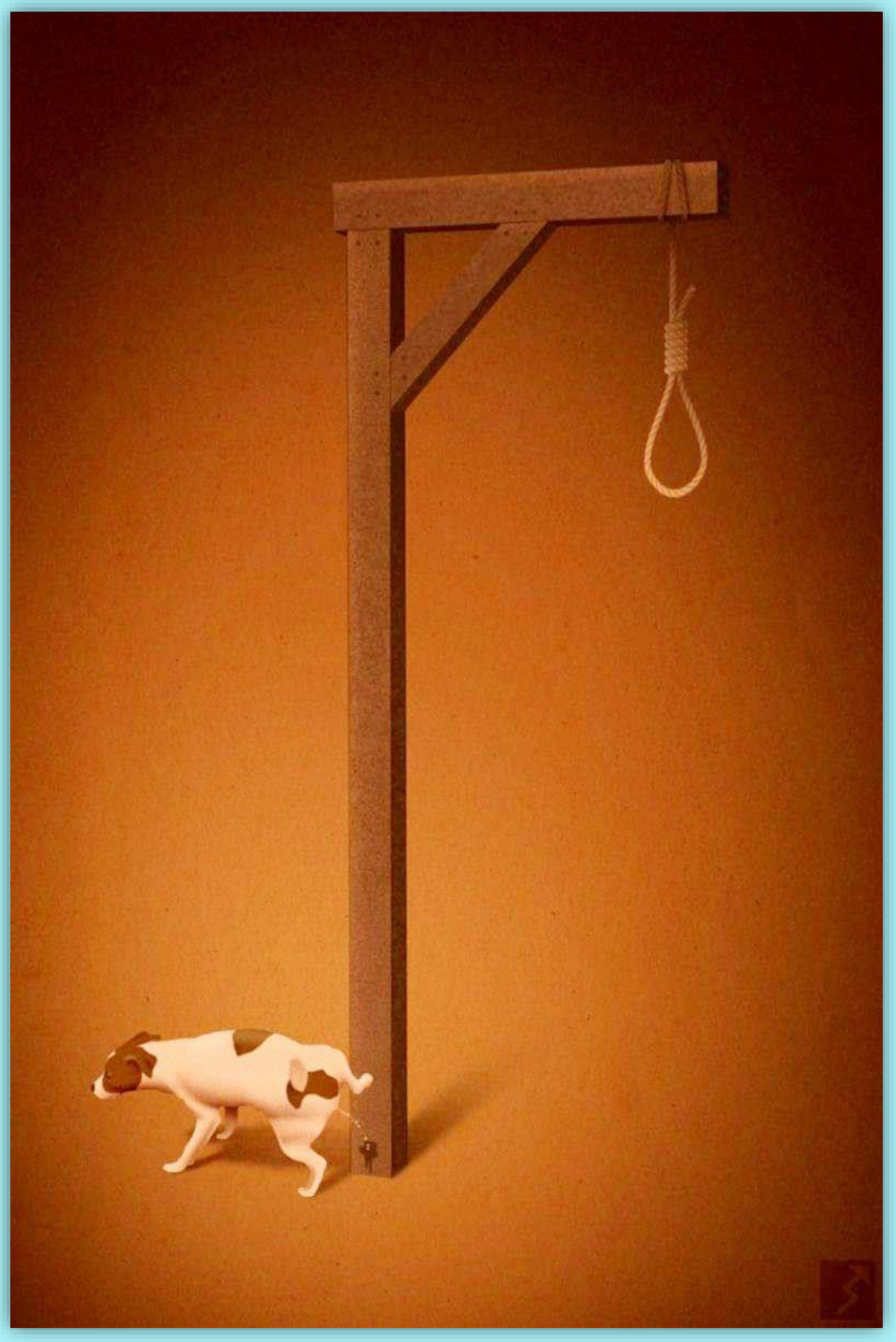
♦فلسطینی ها، اسرائیلی‌ها و اعراب

غسان کنفانی: برای فلسطینی‌هایی که از ریشه‌شان جدا شده و چادرنشین شده‌اند و در قحطی و گرسنگی به سر می‌برند. [بیش از] بیست‌سال است که کشته می‌شوند و حتّی از استفادهٔ نام فلسطینی هم منع می‌شوند؟

♦این بهتر از مُردن است.

غسان کنفانی: برای شما شاید، امّا برای ما آزادیِ سرزمین‌مان، داشتنِ عزّت و احترام و داشتنِ حقوقِ انسانی چیزهایی است که به اندازهٔ خودِ زندگی برایمان ضروری است.

بازگشت به فهرست



طرح "نه به اعدام" No Execution ، اثری از سامان ترابی

32 Years On, Investigation Into Iran’s 1988 Massacre Is Well Overdue