نشریهٔ ادبی، هنری و اجتماعی نویدِ نو

ARZHANG

ارژنگ

mahnameh-arzhang.com

دوماه‌نامهٔ ادبی، هنری و اجتماعی ارژنگ، دورهٔ اوّل، سالِ چهارم، شمارهٔ ۳۲، مهر و آبان ۱۴۰۲

این لاله‌ها که در سرِ کویِ تو کشته‌اند/ از اشکِ چشم و خونِ دلِ ما سرشته‌اند/ بنگر که سرگذشتِ شهیدانِ عشق را/ بر برگِ گُل، به خونِ شقایق نوشته‌اند. (سایه/۱۳۶۰)

رئالیسمِ سوسیالیستی(۲)(۷) دراماتورژی چیست؟(۳۳) استانیسلاوسکی وتئاتری انسان‌گرا(۳۷) روندِ"مَردُمِش" در"نوشته‌های"طبری(۴۰) وضعیتِ زنانِ کوبا(۵۶) چرا داستانِ آرش درشاهنامه نیست؟(۵۸) پنجره‌های نیما(۷۰) مِهرگان(۸۳) ازدهانِ انفجارها(۸۴) خاورمیانه(۸۵) درنگاهِ افق(۱۰۱) لَعل‌های اُمید(۱۰۲) برای "زویا"(۱۰۸) درآمدی برنقدِ نیمایی(۱۲۳) ویس وُ رامین(۱۳۳) مدارِجاویدِ خورشید(۱۴۲) شراب در کاسهٔ‌خون(۱۴۶) زمین؛ خانهٔ نِرودا(۱۵۵) از"من"به"ما"(۱۶۲) گذرِعاشقانهٔ عُمر(۱۹۷) ارژنگ کده(۲۳۱)

با آثاری از:

ت.آراز/ ا.ه.ابتهاج(سایه)/ م.ابوالحیات/ ش.اقبال‌زاده/ اُمید/ /ایرج/ ا.بهرام‌پورعِمران/ ک.م.پیوند/ د.جلیلی/ ط.م.حجاج/ ن.حسینی‌مهر/ ن.حکمت/ م.خرّمشاهی/ ا.خطیبی/ م.خلیلی/ ر.خندان(مهابادی)/ م.درویشیان/ ص.رادیان/ ه.رحمانی/ ی.زاوادسکی/ آ.زیس/ س.ساوُجی/ س.سلطانی‌طارمی/ ع.شِبلی/ م.شهبازی/ س.ع.صالحی/ ژ.صمدی/ ا.طبری/ ک.قربان‌زاده/ ع.قربانی/ م.مجلسی/ م.مُستَجیر/ ن.مقدّسیان/ خ.مقدّم/ ف.مسعودی/ ب.مطلّب‌زاده/ د.مطلّب‌زاده/ س.منتظری/ ح.منزوی/ م.م.موج/ ح.موسوی/ م.مهرآور/ ن.نادرپور/ م.نیکبخت/ ش.نیگام/ ح.یوسفیان/ و دیگران...

ارژنگ

دوماه‌نامهٔ ادبی، هنری و اجتماعی نویدنو

دورهٔ اوّل، سالِ چهارم، شمارهٔ ۳۲، مهر و آبان 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

در دوّمین مِهرگانِ خیزشِ اعتراضی "زن، زندگی، آزادی"، نام و یادِ "مَهسا" و صدها گُلِ پَرپَرشدهٔ جُنبش را گرامی بداریم!

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 دبیرانِ ارژنگ ۴

مقالات ۶

رئالیسمِ سوسیالیستی(۲)/ آونِر زیس- ک.م.پیوند ۷

داستایوسکی، انسان، هنر/ توفان آراز ۱۵

اصل و نَسَبِ برخی واژه‌های عامّیانه/ احسان طبری ۲۸

دراماتورژی چیست؟ دراماتورژ کیست؟/ صبا رادمان ۳۳

استانیسلاوسکی و تئاتری انسان‌گرا/ یوری زاوادسکی- ناصر حسینی‌مهر ۳۷

رَوَندِ "مَردُمِش" در "نوشته‌های" احسان طبری/ اُمید ۴۰

چرا داستان آرشِ کمانگیر در شاهنامه نیست؟/ ابوالفضل خطیبی ۵۸

بحثی پیرامونِ مثنویِ «سَرو و تَذَرو» و جنسیّتِ معشوق در این اثر/ محمّد شهبازی ۷۲

ضرورتِ مبارزهٔ جدّی با نشرِ جعلیّات(۲)/ حسین یوسفیان ۷۷

شعر و شاعران ۸۲

مِهرگان/ محمّد خلیلی ۸۳

از دهانِ انفجارها...(برای غزّه)/ سعید سلطانی طارمی ۸۴

خاورمیانه/ حافظ موسوی ۸۵

خیال.../ خسرو باقرپور ۸۶

زمین... خانه‌ی نِرودا/ سُرور ساوُجی ۸۷

سُروده‌هایی از مهتاب خرّمشاهی ۹۴

دو شعر از محمّد مجلسی (مترجم و شاعر) ۹۷

چند سُروده از سیدعلی صالحی ۹۸

باغِ اَهورایی(غزل)/ حسین منزوی- علیرضا قربانی ۱۰۰

در نگاهِ افق/ ایرج ۱۰۱

لَعل‌های اُمید/ سُرودهٔ مشترکِ سایه و نادرپور ۱۰۲

محمود مهرآور و دو سُرودهٔ تازه ۱۰۳

عشق، انقلاب؛ عشق، آزادسازی است/ دکتر شالو نیگام- داود جلیلی ۱۰۵

برای "زویا"/ ناظم حکمت- دریا مطلّب‌زاده ۱۰۸

بعضی میکروب‌ها/ مایا ابوالحیات- داود جلیلی ۱۰۹

رویا/ م.م.موج ۱۱۰

ادبیّات ۱۱۲

"پنجره"های نیما/ سعید سلطانی طارمی ۱۱۳

درآمدی بر نقدِ نیمایی/ محمود نیکبخت ۱۲۳

بمباران‌های رامَالله/ عَدَنیّه شِبلی- داود جلیلی ۱۳۰

داستان ویس و رامین/ محمود مستجیر ۱۳۳

ماهی‌ها/ میترا درویشیان ۱۴۱
مدارِ جاویدِ خورشید(داستان کوچک)/ احسان طبری ۱۴۲
آشغال‌کوهِ لَندفیل/ نرگس مقدّسیان ۱۴۳
شراب در کاسهٔ خون/ کریم قربان‌زاده- بهروز مطلّب‌زاده ۱۴۶
پنجره/ سعیده منتظری ۱۵۰
آش‌خورها/ فریبرز مسعودی ۱۵۴
نقد و معرّفی ۱۶۱
از «من...» به «ما...»[معرّفی نمایشِ فرهاد تجویدی]/ خسرو باقری ۱۶۲
مجوّزِ کتاب و پیکار با سانسور/ رضا خندان(مهابادی) ۱۶۶
زبانی بر زبانِ دیگر/ نرگس مقدّسیان ۱۶۸
دربارهٔ ادبیّات/ لوناچارسکی- محمّدتقی فرامرزی ۱۷۲
دو کتاب از لوناچارسکی/ نوریان و نوایی ۱۷۴
آخرین درسِ بازیگری/ استانیسلاوسکی- اسکویی و حسینی‌مهر ۱۷۵
حسین سازور وکتابِ تازهٔ او«الاغِ آقاجون و...»/ بهروز مطلّب‌زاده ۱۷۶
نادرشاه [نمایش‌نامه]/ نریمان نریمانوف- محمّد خلیلی ۱۸۷
مجلّهٔ دانش و اُمید؛ شمارهٔ ۲۰، آبان ۱۴۰۲ ..... ۱۸۹
فصل‌نامهٔ سمرقند؛ یادنامهٔ ابراهیم گلستان ۱۹۰
داستان‌های نوینِ آلمانی/ هاینریش بُل- هوشنگ طاهری ۱۹۲
دفترِ پُرسش‌ها/ آخرین اثرِ پابلو نِرودا- نازی عظیما ۱۹۳
نیما و نقّاشی[نامه‌های نیما به ارژنگی و محصّص]/ امیر حکیمی ۱۹۴
گذرِ عاشقانهٔ عُمر/ خدیجه مقدّم- معرّفی: مریم فومنی ۱۹۷
اجتماعی ۲۰۲
این می‌توانست آخرین گزارشِ من از غزّه باشد/ طارق س.حجاج- داود جلیلی ۲۰۳
وضعیّتِ زنانِ کوبا درآیینهٔ واقعیّت‌ها/ برگردان: داود جلیلی ۲۰۵
آن‌ها فضا را برای یک صدای فلسطینی می‌بندند/ نامهٔ سرگشادهٔ ۳۵۰نویسنده ۲۰۷
بُرون‌سپاری مولّدسازی، غارتِ ملّی در پناهِ قانون/ گزارش ۲۱۳
پادبهضی نشرات ۲۱۶
شجریان، پری‌روُی بی‌تابِ موسیقیِ ایران/ گفت‌وگویی با شهرام اقبال‌زاده ۲۱۷
عزیزنسین از زبانِ خودش/ برگردان: ژاله صمدی ۲۲۳
گوناگون ۲۲۷
آی! به من لبخند بزن!/ تجدید دیدار سمر و ماهر ۲۲۸
«یک‌مُشت از عُلَماء...» (از نکته‌های نگارشی)/ احمدرضا بهرام‌پور عمران ۲۲۹
ارژنگ و خوانندگان ۲۳۱
نمایهٔ مطالب شماره‌های ۲۶ تا ۳۱ ارژنگ ۲۳۴
ارژنگ‌کده (دریافتِ همهٔ شماره‌های ارژنگ) ۲۴۴

سرسخن

چهارمین سالِ انتشار ارژنگ را پُشتِ سر می‌گذاریم، امّا"*پائیز*" که به "*بهارِ عاشقان*" معروف است، این بار "*با عزایِ دلِ ما*" آمده است. رُخدادهای فاجعه‌باری که در سطحِ ملّی اندوه بر دلِ انبوهِ مردمانِ این دیار آوار کرد و در سطحِ جهانی نیز با کشتارِ بی‌سابقه اهالیِ غزّه، خون به دلِ آزادی‌خواهان و نیروهای ترقّی‌خواهِ جهان ریخت.

بشریّت انگار به ساعتِ صفرِ بربریّت نزول کرده است. چشمانِ فاجعه گودافتاده و استیصال و ناتوانی گونه‌های مردمی‌جویان را به زردی کشانده است. خبرِ دردناکِ کشیدنِ تیغ بر گلوی *داریوش مهرجویی و وحیده محمّدی‌فر*، کارگران و نویسندهٔ سینما در نیمه شب ۲۲ مهر، صفحاتِ رسانه‌های جمعی را خونین می‌سازد و بر دردهای بی‌شُماری که این جامعهٔ گرفتارِ بلا دچارِ آن‌است؛ دردِ بی‌خانمانی، دردِ معیشت و خجلت‌زدگی در پیشِ یار و دیار و تُهی‌گشتنِ سفرهٔ قوتِ لایَموتِ خانواده‌ها و... می‌افزاید. دلِ آزادی‌خواهان در انتظارِ *سرنوشتِ آرمیتا و آرمیتاهای دیگر* بسیار نگران است که پایانِ دردناکِ آن را در همین پاییزِ "غم‌افزا" به صدا درمی‌آورند. بسیاری می‌میرند و آن‌ها که در لنزِ دوربین‌ها برجسته می شوند، نیازمندِ توضیح‌اند. توضیحِ رسمی و تُهی از ریا و دروغ از سوی مسئولانی که باید پاسخ‌گو باشند و نیستند. روایت‌سازی‌ها و سناریوپردازی‌ها به گمانِ انحرافِ افکارِ عمومی ادامه می‌یابد، امّا دست‌اندرکاران پیش و بیش‌از هرکسی می‌دانند که این حنا دیگر رنگی ندارد. به یک عبارت می‌توان جامعهٔ دیکتاتورزدهٔ ما را در همهٔ ابعادِ آن محروم از توضیحاتی دانست که حقّ طبیعی، قانونی و شهروندیِ شهروندان آن است.

در سالگردِ برآمدِ جنبشِ مترقّی "*زن، زندگی، آزادی*"، اگرچه رخدادهای دیگری برآن اندکی سایه انداخته است، امّا این راه هم‌چنان تا احقاقِ بدیهی‌ترین حقوقِ دمکراتیکِ مردمِ آگاهِ ادامه خواهد داشت.

***

"*مایا ابوالحیات*"، نویسندهٔ مترقّیِ فلسطینی داستانی دارد به نام "***شکاف***" که برگردانِ آن‌را در ارژنگ شمارهٔ ۳۰ خواندیم. داستان روایتِ پَرسه‌های مردی فلسطینی در امتدادِ دیوارِ حایلی است که اشغال‌گرانِ صهیونیست در میهن و شهر و محلّه و خانه‌هایشان برپاکرده اند. "*نبیل، ده سالِ تمام برای شکارِ شکاف، و تا جایی که ممکن بود با آزمودنِ نظریه پس‌از نظریه، هر روز صبح خانه‌اش را ترک می‌کرد و عصر به خانه بازمی‌گشت.امّا، اجتناب‌ناپذیر به نظر می‌رسید که آب و هوا، حیوانات، مردم و حتّی خودِ زمین درحالِ گسترش و کاهش می‌تواند شکافی در دیوارِ محکم ایجاد کند*". نبیل دستگیر می‌شود و پس‌از گذراندنِ مدّتِ حبس آزاد می‌شود و به خانه

بازمی‌گردد. "*وقتی‌که 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 درهم‌شکسته واردِ خانه‌اش شد، کاملا مردی دیگر. موقعِ شب، وقتی که کودکان برای خواب پهلوبه‌پهلو روی تُشک‌هایشان رفتند، زن او به آرامی نزدیکِ او شد. او فکر کرد همین است. او در شُرُفِ ترکِ من برای همیشه است.*"

زنِ او، درعوض از زیرِ کمربندِ خود دفترِ سیاهی را بیرون آورد: "*من همه‌جا را در این سمت جست‌وُجو کردم. اکنون مطمئن‌ام: شکاف باید در سمتِ دیگر باشد. من شنیدم که اُمّ محمد به همسایهٔ خود می‌گفت که پسرِ او برای یافتنِ دریچه‌ای در سمتِ جنوب تلاش کرد، و این که ده‌ها نفر بدونِ آن که دستگیر شوند، رفته‌اند و آمده‌اند*"...

و روزِ هفتمِ اکتبر ۲۰۲۳ این "*شکاف*" یافته شد. از انسان‌های عاصی یا اسیر نمی‌توان و نباید انتظارِ "رفتارِ معقول" داشت. گُردان‌های رزمیِ فلسطینی با شناختِ *شکاف‌های امنیّتی* واردِ خاکِ اجدادی‌شان که اکنون اسرائیل نامیده می‌شود شدند و با کشته و زخمی‌کردن تعدادی از افسران و سربازان و شهرک‌نشینانِ اسرائیلی و به اسارت‌گرفتنِ بیش‌از ۲۰۰ نفر شامل ۳۰ فرماندهٔ ارشد نظامی صهیونیست و عدّه‌ای غیرنظامی به مقرهایشان بازگشتند. درپیِ این عملیّاتِ بی‌سابقه و متهوّرانه، از روز ۸ اکتبر توپخانهٔ کشتارِ اسرائیلی به راه افتاد. "جهانِ مدرن!" گوش‌هایش را دو قبضه بَست و رسانه‌های مسلّط به ابزارِ توان‌مندِ سفیدشوییِ اسرائیل و شست‌وُشوی مغزی افکارِ عمومیِ جهان تبدیل شدند. سرانِ کشورها به بده بستان و بحث و گفت‌وگو پرداختند و هر ۱۲دقیقه یک کودکِ فلسطینی در نوارِ غزّه کشته شد. بمبارانِ کور، سراسرِ مرکزِ خاکِ غزّه را به توبره کرد و فقط در دو روز بیش از ۱۲۰۰ نفر کشته شدند و هم‌اینک تعدادِ قربانیان به مرزِ ۱۰هزار نفر نزدیک می‌شود. شورای امنیّتِ سازمانِ ملل، این ظاهرا عالی‌ترین نهادِ بین‌المللی در توافق بر آتش‌بس شکست‌خورد وسرانجام در مجمع عمومی قطعنامهٔ آتش‌بس با ۱۲۰رای قاطع کشورها به تصویب رسید. دردآور است که ۵۷ کشور رای ممتنع داده‌اند، یعنی هست و نیستِ مردم فلسطین محلّی از اِعراب برای آن‌ها ندارد. و همان‌طور که در آغازِ این سخن گفتیم، ساعتِ صفرِ بشریّتِ مترقّی آغاز می‌شود و سرانجام بربریّتِ سرمایه، چهرهٔ تمامِ هستی را درهرجایی که به سودش باشد، با خون آذین می‌بندد و جنون، جنایت و انکار به سرمشقِ بشریّتِ درمانده، افکارِ عمومیِ فریب‌خورده و همهٔ کسانی ارتقاء می یابد که دانسته یا نادانسته چشم بر پَلَشتی‌های حاکمانِ جور دنیای سرمایه می‌بندند.

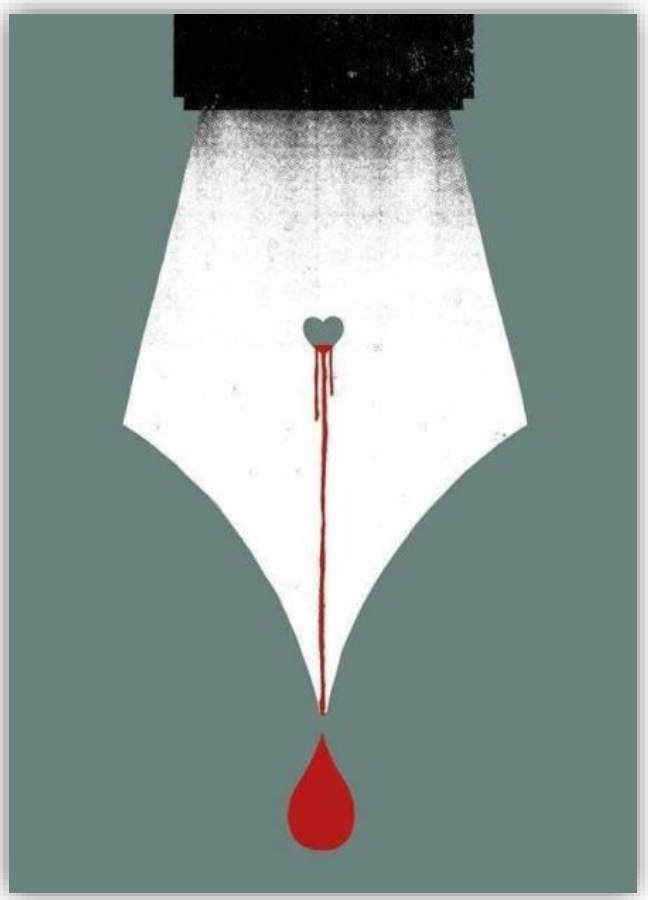
امّا خلقِ قهرمانِ فلسطین و آرمانِ رهایی‌جوی آن، به‌رغمِ تمامِ خیانت‌ها، کج‌اندیشی‌ها، سازش‌ها و تسلیم‌ها و سرکوب و نابودسازیِ بی‌امان، زنده و مقاوم خواهد ماند تا دولتِ مستقلِّ خود را با مرزهای ۱۹۶۷ و پایتختیِ اورشلیمِ شرقی بنا کند!

امروز سمتِ درستِ تاریخ یک جهت بیش‌تر ندارد: ماندن درکنارِ زحمت‌کشان، محرومان، کودکان و زنانی که هدفِ حملاتِ مرگ‌بارِ ماشینِ جنگیِ امپریالیستی اسرائیل و حامیانِ بی‌پروای آن هستند. ما بر این آرمان و سمت‌گیری، استوار خواهیم ماند.

پائیزِ غم‌افزا، بهارِ دل‌انگیزِ "***آزادی***" را آبستن است. اندکی صبر...

شورای دبیران ارژنگ

بازگشت به فهرست



مقالات

رئالیسمِ سوسیالیستی(۲)

قسمتِ دوّم از بخشِ دوّمِ فصلِ ۵ کتاب "پایه‌های هنرشناسی علمی")

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

Statue outside Kaysone Pomvihane Museum, Vientiane, Laos

هنرِ رئالیسمِ سوسیالیستی هنری است که امروز به توسط تعدادِ عظیمی از خلق‌های کشورهای سوسیالیستی به‌کار گرفته‌شده و رشد می‌یابد. این هنر در تلفیقِ وحدتِ ایدئولوژیکِ کلّ فرهنگِ جامعهٔ سوسیالیستی با فردیّتِ خاصّ نهفته در هنرِ هرکدام از خلق‌ها قرینِ توفیق بوده است. این تعریفِ مشهور از فرهنگِ شوروی که از حیثِ محتوا سوسیالیستی، و از حیثِ شکل ملّی است، نمایان‌گرِ خصیصه‌های اساسی هنرِ شوروی است. محتوای سوسیالیستی فرهنگِ شوروی را این واقعیّت تعیین می‌کند که همهٔ خلق‌ها در اتّحادِ شوروی از شرایطِ اقتصادی، سیاسی و ایدئولوژیکِ یک‌سانی برخوردارند. اصولِ رئالیسمِ سوسیالیستی، جنبه‌های ایدئولوژیک و خلّاقِ کلّ فرهنگ و هنرِ شوروی را منعکس می‌کند. با این همه، هنرِ شوروی درست مانندِ کلّ فرهنگِ شوروی، ضمن این‌که از حیثِ مضامینِ ایدئولوژیک از ثبات برخوردار است، اَشکالِ ملّی مشخّصی به‌خود می‌گیرد که با زبان، شیوهٔ زندگی، خُلق و خوی و سُننِ هنریِ هر کدام از خلق‌های سوسیالیست تطبیق می‌کند. این واقعیّت‌ها که منعکس‌کنندهٔ خصلتِ فرهنگِ نوین است، در همهٔ کشورهای سوسیالیستی به یک اندازه صادق است.

دستاوردهای هنری و فرهنگی خلق‌های گوناگون، هنرِ بین‌المللی مشترکِ جامعهٔ سوسیالیستی را تشکیل می‌دهند. خصلتِ بین‌المللی هنرِ سوسیالیستی نه‌تنها با نفی سُننِ ملّی از دیدگاهِ جهان‌وطنی (Cosmopolitan)مخالف است، بل‌که با آرمانی‌ساختنِ (Idealisation) سُننِ فرسوده و پس‌ماندهٔ ملّی نیز سرِ آشتی ندارد. هنرِ یک ملّتِ خاصّ، هنگامی از معنیِ جهانی برخوردار می‌شود که از مرزهای محدودِ ملّی فراتر

رفته و چیزی برای گفتن به همهٔ جهان داشته باشد. مسئلهٔ فرهنگِ ملّی یکی از موضوعاتِ اصلی مبارزاتِ ایدئولوژیک در جهانِ امروز است. مفاهیمِ ارتجاعی هنرِ ملّی با ایدئولوژیِ ناسیونالیستی محافلِ امپریالیستی بورژوازیِ جدید و با درکِ کلّی آن از فرهنگ پیوندِ نزدیک دارد. درعین‌حال باید به‌خاطر داشت که این مفاهیمِ نوین، با مفاهیمِ بورژواییِ دوره‌های پیشین که جزئی از تلاش برای رسیدن به هویّت ملّی بودند، تفاوتِ کیفی دارد. این مفاهیمِ معاصر، یک شکلِ افراطی از ناسیونالیسم را با نفیِ جوهرِ فردی هنرِ هر کدام از خلق‌ها از دیدگاهِ جهان‌وطنی، به‌هم می‌آمیزد.

در مفاهیمِ ضدّ مارکسیستیِ هنر دو گرایش می‌توان یافت:

یکی از این دو گرایش در پذیرشِ طبیعتِ منحصربه‌فردِ فرهنگِ هنری در هر کدام از خلق‌های پیش‌رفتهٔ کشورهای سرمایه‌داری، در آرمانی‌ساختن اصولِ ملّی گوناگون که حتّی گاه به شوینیسم نزدیک می‌شود، و در برخوردِ نژادپرستانه با تحلیلِ برخی دیگر از فرهنگ‌های ملّی که با تحقیرِ سُنَنِ موجود در فرهنگ‌های ملّیِ نامأنوس همراه است، تجلّی می‌یابد؛

و دیگری در ترویجِ آن نوع فرهنگِ هنری، که به جنبهٔ ملّیِ هنر پُشت می‌کند و یا خود را در ورایِ آن می‌داند، در نفیِ سنّتِ ملّی خودِ هنرمند، و تئوریِ باورنکردنی "فرسایشِ" ریشه‌های محلّی رشدِ هنر متجلّی می‌گردد. این گرایشِ دوّم تا حدودِ معیّنی با نظر نادرستی از تکاملِ اجتماعی در عصرِ انقلاب فنّی که می‌گویند مرزهای ملّی را از بین خواهد بُرد، پیوند دارد. بینِ این گرایش‌ها تضادّ معیّنی وجود دارد، لیکن این تضادّ مطلق نیست. در تحلیلِ نهایی، ایدئولوژی ناسیونالیستیِ واحدی پُشتِ هر دوی آن‌ها خوابیده است.

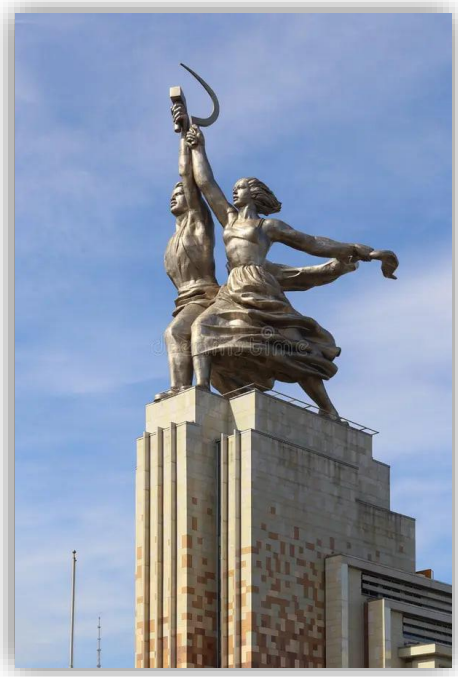
یکی از خصایصِ ویژهٔ آن مفاهیمِ هنر که در غرب وسیعاً مورد قبول واقع شده، توجّهِ یک‌جانبهٔ آن‌ها به اروپا و آمریکاست. این وضع، تنها از این‌جا ناشی نمی‌شود که مفاهیمِ مزبور تجربهٔ هنری سایرِ کشورها و قارّه‌ها را شامل نمی‌شوند. علاقه‌ای که جدیداً به هنرِ آسیا، آفریقا و آمریکای لاتین نشان داده می‌شود، (به) عاملِ مهمّی در تکاملِ نقدِ هنری زمانِ ما بدل شده است. لیکن دیدگاهِ مسلّط در نقدِ بورژواییِ امروز بر این نکته تاکید می‌ورزد که تجربهٔ هنری خلق‌های ساکنِ آن قارّه‌ها (به‌استثنای ژاپن، هند و چین) حائزِ خصلتِ ملّی نیستند زیرا که به نظرِ منتقدانِ بورژوایی گویا این خلق‌ها هنوز هویّتِ ملّی کسب نکرده‌اند و تجربهٔ آنان تجربه‌ای است که در شیوهٔ زیستِ عشیرتی ریشه دارد. مورّخانِ هنر و عُلَمای استه‌تیکِ بورژوایی ضمن این‌که از سُنَنِ هنری این خلق‌ها استفاده می‌کنند، بر این ایده تاکید دارند که هنرِ کشورهای در حالِ رشد هنوز باید در جریانِ رشدِ آتی خود به سطح هنر معاصرِ غربی ارتقاء یابد.

بین گرایشِ نهیلیستی نسبت به سُنَنِ ملّی در عرصهٔ هنر، و کردارِ هنرمندانی که از روندهای گوناگون هنرِ مُدرنیستی طرفداری می‌کنند، پیوندِ بسیار نزدیکی وجود دارد. تئوریسین‌های هنرِ مُدرنیستی پس از آن‌که هنر را از هرگونه ریشهٔ ملّی آزاد می‌سازند، اندیشهٔ تمدّنِ نوینِ هنری را پیش می‌کشند که برگردانِ دیگری از نفیِ ریشه‌های مردمیِ هنر است. آنان خصیصه‌های ملّی را سنّت‌گرایی تاویل می‌کنند و درعین‌حال، هر آن‌چه را که غیر ملّی است، به عنوانِ معاصر موردِ ستایش قرار می‌دهند. از این حیث، هنرِ مُدرنیستی در نظرِ هواداران‌اش با رئالیسم مخالف است و هر چیزِ سنّتی با هر آن‌چه که واقعاً مُدرن باشد، مغایرت دارد. این‌جا، ما به مهمّ‌ترین

جنبهٔ نبرد بینِ رئالیسم و مُدرنیسم -یعنی نظرِ کاملاً متضادّ آن‌ها دربارهٔ رابطهٔ سنّتی با معاصر، و ملّی با بین‌المللی- می‌رسیم.

ایرادِ متدولوژیکِ اساسیِ این برداشت‌ها در این است که با مسئلهٔ فرهنگِ ملّی، تاریخی برخورد نمی‌کنند. در نتیجه، عناصرِ ملّیِ موجود در هنر را خودبسنده و جدا از رابطهٔ هنر و ساختارِ طبقاتیِ جامعه در نظر می‌گیرند و آن‌را با توضیحِ تاریخی قابلِ اعتمادی از طبیعتِ جنبش‌های رهایی‌بخشِ جدید همراه نمی‌سازند. از سوی دیگر، نفیِ اساسی روشِ تاریخی در برداشت‌هایی دیده می‌شود که بوی تبلیغاتِ خام از آن‌ها به مشام می‌رسد و تعلّقِ طبقاتیِ موءلّف را در شکلی عریان و استتارنشده پیشِ روی ما می‌نهد.

***



پیروزیِ لنینیسم در حیاتِ ایدئولوژیکِ کشورهای سوسیالیستی عرصهٔ گسترده‌ای را برای آفرینشِ هنری فراهم می‌کند و راه را برای کسبِ دستاوردهای بالاتر در هنرِ سوسیالیستی که جزءِ اساسی فرهنگِ متحوّلِ جامعهٔ پیش‌رفتهٔ سوسیالیستی و کمونیستی است، هموار می‌سازد.

این مسئله برای ما اساسی است که ضمنِ تصحیح و زدودنِ ضعف‌هایی که در گذشته در هنرِ سوسیالیستی بروز کرده‌اند، و ضمن نفیِ برخوردِ غیرِمسئولانه و جزم‌گرایی (Dogmatism) در تئوریِ هنر، علیه انتقادِ رویزیونیستی از رئالیسمِ سوسیالیستی نیز مبارزهٔ مصمّمانه‌ای را پیش ببریم. رویزیونیست‌ها می‌کوشند از برخی جنبه‌های منفی که سابقاً در هنرِ سوسیالیستی پیدا شده، برای خود سرمایهٔ معنوی کسب کنند. لیکن انتقادِ آنان از جزم‌گرایی به این نیّت نیست که پیشرفت‌های مثبتِ هنر را تایید کنند، بل‌که به این منظور است که اصولِ اساسیِ استه‌تیکِ مارکسیست-لنینیستی را کم‌مقدار ساخته و رئالیسمِ سوسیالیستی را بی‌اعتبار جلوه دهند.

امروزه رویزیونیسم در استه‌تیک یک دسته نظراتِ ضدّمارکسیستی دربارهٔ هنر و ادبیّات، ماهیّتِ آفرینشِ هنری و جای هنر در زندگیِ جامعه را دربرمی‌گیرد. تحلیل و نقد مفاهیمِ استه‌تیکِ موردِ استفادهٔ رویزیونیست‌ها همیشه مستلزمِ این‌است که دست‌کم دو نکته را در مدّ نظر داشته باشیم:

نخست این‌که رویزیونیسم در استه‌تیک را نمی‌توان از رویزیونیسم در فلسفه و سیاست جدا کرد و به‌علاوه، خودِ استه‌تیکِ رویزیونیستی ثمرهٔ مستقیمِ فلسفه و سیاستِ رویزیونیستی است: بدین‌ترتیب باید آن‌را عنصرِ تفکیک‌ناپذیرِ کلّ ارتدادِ اجتماعی به‌شُمار آورد:

دوم این‌که رویزیونیست‌های امروزی درست مانندِ امپراطورِ داستانِ هانس کریستین اندرسون (Hans Christian Anderson) علی‌رغمِ لفّاظی‌های متظاهرانهٔ خود، وقتی موقعیّت را مناسب می‌بینند، "پرده از

چهره برمی‌دارند" و برداشت‌های آنان جز کُرنِش دربرابرِ ایدئولوژی و استه‌تیکِ بورژوایی که خود در واقع با آن هم‌چشمی می‌کنند، معنای دیگری ندارند. هم‌بستگیِ برداشت‌های رویزیونیستی در استه‌تیک با رویزیونیسمِ فلسفی و سیاسی، پیچیده و غیرِمستقیم است: این در برداشت‌ها در بعضی موارد ثمرهٔ ارتدادِ فلسفی و سیاسی هستند، و در بعضی دیگر راه‌گُشای آن به‌شُمار می‌روند. با این حال، معمولاً یکی به دنبالِ دیگری ظاهر می‌شود: انحرافِ فلسفی و سیاسی از مارکسیسم عرصهٔ استه‌تیک را جلا می‌بخشد، همان‌طوری که رویزیونیسمِ عرصهٔ استه‌تیک، به جزءِ اساسیِ رویزیونیسمِ فلسفی و سیاسی در معنیِ گستردهٔ آن بَدَل می‌شود.

ظهورِ پدیدهٔ خاصّی نظیرِ رویزیونیسم در استه‌تیک را می‌توان با استناد به تشدیدِ مبارزهٔ ایدئولوژیک که امروزه بدونِ استثناء همهٔ عرصه‌های معنوی و فرهنگیِ زندگیِ جامعه را فراگرفته است، و نیز با توجّه به نقشِ فزایندهٔ ادبیّات و هنر در این فرایند تبیین کرد. ادبیّات و هنر بیش‌از سایرِ اشکالِ آگاهیِ اجتماعی مستقیماً با مسئلهٔ فرد که یکی از موضوعاتِ اساسی بحث‌های فلسفی دورانِ ماست، رابطه دارند. بدین دلیل، استه‌تیک واقعاً به معیاری تبدیل شده است که نه تنها اصولِ هنری، بل‌که اصولِ فلسفی و سیاسیِ نویسندگان و هنرمندان یا کلّ روندهای هنری، با آن سنجیده می‌شود. رویزیونیسم در استه‌تیک به شکل نفیِ اندیشه‌های اساسی مربوط به هنر که در تئوری مارکسیست-لنینیستی یافت می‌شود، و نفیِ اصولِ استه‌تیکِ رئالیسمِ سوسیالیستی ظاهر می‌شود.

رویزیونیسمِ امروزی، رئالیسم را دربست طرد می‌کند، به ستایشِ ضدّرئالیسم و هنر برمی‌خیزد، و از دروغ‌هایی که "شوروی‌شناسان" علیه استه‌تیکِ مارکسیست-لنینیستی و هنرِ رئالیسمِ سوسیالیستی می‌سازند، پشتیبانی می‌کند. رویزیونیسم در استه‌تیک یک پدیدهٔ جهانی است. البته لازم است به‌خاطر داشته باشیم که وضع بعضی از کشورهای سوسیالیستی که رویزیونیسم در اواخرِ سال‌های ۵۰ و اوایلِ سال‌های ۶۰ پدیدهٔ نسبتا گُسترده‌ای بود، در سال‌های اخیر دگرگون شده است. روشن‌فکرانِ خلّاق، امروزه بلوغِ ایدئولوژیکِ سیاسی بیش‌تری نشان می‌دهند و بسیاری از کسانی که سابقاً به دامِ رویزیونیسم افتاده بودند، خود را از چنگالِ آن رهانیده‌اند. کارِ ایدئولوژیکِ احزابِ کمونیستی و کارگری به‌ثمر نشسته است. لیکن در جوامعِ سرمایه‌داری، رویزیونیسم در استه‌تیک هنوز زدوده نشده است. دراین جوامع، رویزیونیسم ضرباتِ محکمی خورده و جوهرِ ضدّ مارکسیستی آن‌چنان‌که سزاوار است، افشا گردیده است. بااین‌حال، هنوز کاملاً زنده است و خطری جدّی به‌شُمار می‌رود.

طیّ ۱۰ سالِ اخیر، مفاهیمِ رویزیونیستیِ هنر، دقیق‌ترین و ظریف‌ترین جلوه‌های خود را در آثارِ ارنست فیشر و روژه گارودی -مارکسیست‌ها و کمونیست‌های سابق که بعداً به صورت رهبرانِ روندهای ضدّمارکسیستی و ضدّشوروی در استه‌تیک درآمدند- پیدا کرده‌اند. درست است که هر دوی این نویسندگان هنوز خود را مارکسیست می‌خوانند و حتّی پا را ازاین‌هم فراتر نهاده و مدّعی می‌شوند که دقیقاً در آثارِ آن‌هاست که مارکسیسم رشدِ خلّاق یافته است، ولی واقعِ امر این است که آنان نوازندهٔ آهنگی هستند که عُلَمای استه‌تیکِ بورژوایی طالبِ آن‌اند.

وجهِ مشخّصهٔ انتقادِ رویزیونیستی از مبانیِ فلسفی و روشِ آفرینشِ هنرِ سوسیالیستی، اسکولاستیسیسمِ ریشه‌دار و دُگماتیسمِ باورنکردنیِ آن است. این از آیین‌برگشتگان مانند عوام‌فریبانِ واقعی، در مسائلِ بیانی و لفظی در می‌غلتند و می‌گویند: "مارکس، انگلس و لنین کجا و درکدام اثرشان نوشتند که روشِ آفرینشِ ادبیّاتِ سوسیالیستی باید رئالیسمِ سوسیالیستی باشد؟" آنان مدّعیِ جست‌وجوی واژه‌های رئالیسمِ سوسیالیستی در آثارِ

معلّمانِ کبیرِ ما هستند، ولی این واقعیّت را نمی‌بینند و یا می‌خواهند نبینند که روشِ رئالیسمِ سوسیالیستی از نقطه‌نظرِ تئوریک مورد تاییدِ کلّ ساختارِ فلسفی تئوری مارکسیست-لنینیستی است. آنان ترجیح می‌دهند این واقعیّتِ موردقبولِ عام را نادیده بگیرند که مهم‌ترین اصولِ رئالیسمِ سوسیالیستی -اندیشهٔ هنری مبتنی بر روشِ تاریخی، انسان‌گراییِ سوسیالیستی، تعهّد به حزب و مردم، تلفیقِ اصولِ عالی فلسفی و مهارتِ هنری، تصویرِ حقیقی زندگی در جریانِ رشدِ انقلابی آن و نظایرِ این‌ها-، همه به کامل‌ترین وجهی در آثارِ بنیان‌گذارانِ مارکسیسم به اثبات رسیده است.

رویزیونیست‌ها و دُگماتیست‌ها بر این نکته پافشاری می‌کنند که اصولِ رئالیسمِ سوسیالیستی، هنر را از تکامل بازداشته است. ظاهراً هیچ‌یک از آنان از این واقعیّت در شگفت نیستند که گورکی و مایاکوفسکی، شولوخوف و فادیف، استانیسلاوسکی و نمیروویچ دانچنکو، آیزنشتاین، پودوفکین و دووژنکو (Dovzhenko) ، بِشِر (Becher) و برشت، روشِ رئالیسمِ سوسیالیستی را شالودهٔ کارِ آفرینشِ خود قرار دادند و این امر مانع از آن نشد که آثارِ آنان به غنای فرهنگیِ جهان بیافزاید.

به‌جاست بارِ دیگر تاکید کنیم که نبرد علیه رئالیسمِ سوسیالیستی، به نفیِ رئالیسم در معنیِ گُسترده‌ترِ آن منجر شده است. رئالیسم به مثابهٔ مرحله‌ای در هنر که به گذشته تعلّق دارد نگریسته می‌شود و رودرروی همهٔ روندهای ضدّ رئالیستی قرار داده می‌شود که به راه‌های ممکن موردِ ستایش قرار می‌گیرند. اعلام می‌شود که رئالیسم کُهنه شده و با نیازهای زمانِ حاضر تناسب ندارد. در بهترین حالات به‌عنوانِ چیزی نگریسته می‌شود که امروز جای خود را به یک رئالیسمِ کامل (Integral Realism) یا "رئالیسمِ نامحدود" نو می‌سپارد که با تلفیقِ خارق‌العاده، و تصوّرناپذیر هنرِ رئالیستی و ضدّ رئالیستی مترادف است و در عمل جز کُرنش به مُدرنیسم چیزِ دیگری نیست.

گارودی و فیشر از مفهومِ "رئالیسمِ نامحدود" حمایت می‌کنند و بر آنند که واقعیّتِ تغییرپذیر، طالبِ هنرِ تغییرپذیر است. نیازی به گفتن نیست که دگرگونی‌های بُنیادیِ جامعه موجب بروزِ سُنَنِ هنری نوین، موضوعاتِ هنری نوین، و افزارِ بیانی نوین در هنر می‌گردد. رئالیسم، مفهومِ فوق‌العاده گُسترده‌ای است، ولی نامحدود نیست و دامنهٔ آن نه به واسطهٔ خصوصیّاتِ زبانِ هنری، بل‌که به واسطهٔ خصلت و محتوای تعبیرِ فلسفی و استه‌تیکِ انسان از واقعیّت تعیین می‌شود.

توجه به این نکته بسیار رازگُشاست که پرچم‌دارانِ "رئالیسمِ نامحدود" که در مورد هنرِ مُدرنیستیِ معاصر قایل به هیچ محدودیّتی نیستند، درعین‌حال این حقّ را برای جامعهٔ سوسیالیستی به رسمیّت نمی‌شناسند که هنری را برای خود بیافریند که با طبیعتِ آن تطبیق کند؛ یعنی هنرِ رئالیسمِ سوسیالیستی را خلق کند. فعّالیت‌های گارودی و فیشر در عرصهٔ استه‌تیک عمدتا مرکّب از نفیِ بی‌تامّلِ رئالیسمِ سوسیالیستی، به استهزاءگرفتنِ هنر و ادبیّاتِ مخلوقِ جامعهٔ سوسیالیستی، و قالب‌کردن اصولِ آفرینشِ مُدرنیسم به هنرمندانِ کشورهای سوسیالیستی و هنرمندانِ مترقّی جوامعِ سرمایه‌داری است.

گرامشی می‌نویسد: "*حقیقت همیشه انقلابی است*". رئالیسم، هنرمند را الزاماً به سوسیالیسم نمی‌رساند، ولی مقابله با سوسیالیسم و ایدئولوژیِ آن به حکمِ ضرورت، هنرمند را به نفیِ رئالیسم می‌رساند. این در واقع همان ثمرهٔ انتقادِ ریویزیونیستی از رئالیسمِ سوسیالیستی است. ماهیّتِ ضدّ مردمی رویزیونیسم، چشم‌گیرتر از همه در

مبارزه علیه اصلِ تعهّد در هنر ظاهر می‌شود. در جامعهٔ سوسیالیستی، تعهّد، والاترین حقیقتِ زندگی، و خدمت به خلق تلقّی می‌شود. درحالِ‌حاضر، پژوهشِ عمیقِ زندگی و دسترسی انسان به جوهرِ زندگی منطقاً نمی‌تواند به تعهّدِ کمونیستی نیانجامد. لویی آراگون، نویسنده و کمونیستِ مشهورِ فرانسوی این اندیشه را به موثّرترین وجهی در قالبِ کلمات ریخته است: "*برای کسانی که می‌پرسند -بالاخره شما بیش‌تر یک کمونیست هستید یا یک نویسنده؟، جوابِ من همیشه این است: من در درجهٔ اوّل یک نویسنده‌ام و چون نویسنده‌ام، کمونیست‌ام." برای من توالیِ منطقیِ امور چنین است.*"

چنین است استدلالِ هنرمندی که از وجدانِ اجتماعی بهره دارد. هنرمند و شهروند در اثرِ خود یکی می‌شود و تفکیکِ این دو امکان‌پذیر نیست. بااین‌حال، باز رویزیونیست‌ها هرگز از این ادّعا خسته نمی‌شوند که وجودِ یک ایدئولوژیِ روشن و وحدتِ ایدئولوژیک به‌هیچ‌وجه برای هنرمندانِ جامعهٔ سوسیالیستی ضرور نیستند، و این در حالی است که سراسرِ تاریخ هنرِ سوسیالیستی به وضوحِ تمام نشان داده است که وفاداری آگاهانه به آرمان‌های کمونیستی و ترقّیِ اجتماعی، شرطِ اساسی رشدِ هنر در جامعهٔ سوسیالیستی است.

آیا دست‌کم این ادّعاهای رویزیونیست‌ها بدیع‌اند؟ البته نه. همهٔ استدلال‌های آنان از زرّادخانهٔ روندهای ارتجاعی در استه‌تیکِ معاصر گرفته شده است. مثلاً، یورگن روهل (Jürgen Ruhle) ، شوروی‌شناسِ آلمانِ غربی، نوشتهٔ **"تشکیلاتِ حزبی و ادبیّاتِ حزبی"** اثرِ لنین را بیانیهٔ بردگیِ ادبیّات به واسطهٔ سیاست وصف کرده و تعهّد در هنر را زنجیری می‌خواند که به زور به دست‌وپای هنرمند بسته می‌شود. دروغ‌های مربوط به اصطلاح "دستورِ حزبی" در هنرِ سوسیالیستی، صفحاتِ کتاب‌ها و مقالاتی را سیاه می‌سازد که از قلمِ "مارکس‌شناسانِ" مرتجع تراوش می‌کند و هدفِ آن‌ها تحریفِ مفهومِ هدایتِ حزبی و نقشِ ثمربخشِ آن در ادبیّات و هنرِ کشورهای سوسیالیستی است. تطابقِ کاملِ موضعِ مارکس‌شناسان و موضعِ رویزیونیست‌ها در پیکار علیه هنرِ سوسیالیستی برای همه عیان است.

هنوز زمانِ زیادی نگذشته است از هنگامی که فیشر و گارودی کاخ‌های استه‌تیکِ خود را با استناد به متونِ کلاسیکِ مارکسیسم-لنینیسم بنا می‌کردند و در ضمن می‌خواستند بگویند که اصولِ مارکسیسم-لنینیسم در ضمنِ ساختنِ فرهنگِ کشورهای سوسیالیستی به انحراف کشانده شده است. امروز، خودِ گارودی و پیروانِ فیشر، نه‌تنها علیه سیاست‌های فرهنگی احزابِ کمونیست قیام می‌کنند، بل‌که به همان اندازه همهٔ اصولِ اساسی تدوین‌شده در آثارِ مارکس، انگلس و لنین را مورد ارزیابی مجدّد قرار می‌دهند. آنان از این هم فراتر می‌روند و با انصراف از شیوهٔ سابقِ خود می‌کوشند که اهمّیتِ بنیان‌گذارانِ مارکسیسم-لنینیسم را دست‌کم گرفته و نقشِ آنان را تحریف کنند..

فیشر و مارک در کتابِ **"لنین واقعاً چه می‌گفت"** (Fischer and Mark, What Lenin Really Said)، خود به نفیِ میراثِ فلسفیِ لنینیسم برخاسته، لنین را در مقابلِ مارکس قرار داده و بارِ دیگر این افسانهٔ کهنه‌شده را زنده می‌کنند که گویا مارکس در درجهٔ اوّل یک تئوریسین و لنین یک مردِ عمل بوده است! فیشر از اهمّیتِ لنین به عنوانِ فیلسوف می‌کاهد؛ گارودی از لنین انتقاد می‌کند که نتوانسته است معنی حقیقی تجسّساتِ هنری قرنِ بیستم را بفهمد و از این قبیل. این‌جاست که آنان یک دورِ کامل پیموده‌اند: یعنی با

"دفاع" از مارکسیسم-لنینیسم در برابرِ تحریف‌های دُگماتیک شروع کردند و با حملاتِ شرم‌آوری علیهِ مارکسیسم، علیهِ تئوری و فعّالیت‌های عملیِ مارکس، علیهِ استه‌تیک و عملِ سیاسیِ او تمام می‌کنند .

در سال ۱۹۶۷ فیلسوفِ مارکسیستِ آلمانی، روبرت اشتیگروالد (Robert Steigerwald) به تقلید از کتابِ معروفِ گارودی، اندیشهٔ اساسی کتاب **"هنر و همزیستیِ"** فیشر را کوششی در راه گسترشِ نامحدودِ دامنهٔ مارکسیسم جمع‌بندی کرد. او عنوانِ "مارکسیسمِ نامحدود" (Limitless Marxism- Marxismus Ohne Ufer) را برای نوشتهٔ خود دربارهٔ کتابِ فیشر برگزید. برای این کار دلایلِ کافی وجود داشت. درست به همان‌گونه که گارودی دامنهٔ رئالیسم را تا بدان‌جا گسترده بود که مُدرنیسم می‌توانست به جای آن بنشیند، فیشر نیز چنان تعبیرِ بازی از مارکسیسم به‌دست داد که مارکسیسم درآثارِ او به‌شکلِ ایدئولوژیِ بورژوایی درآمد.

انحرافِ تدریجی فیشر و گارودی از اصولِ اساسی استه‌تیکِ مارکسیست-لنینیستی و وداع کاملِ آنان با مارکسیسم-لنینیسم بسیار آموزنده است. این اعضای سابقِ جنبشِ کمونیستی، ارتدادِ ایدئولوژیکِ خود را با نفیِ مستقیم خطّ سیاسی احزابِ خود آغاز نکردند. به‌عکس، هر دو نویسنده در سال‌های ۶۰ به انتقاد از به‌اصطلاح انحراف‌های دُگماتیکِ موجود در سیاستِ احزاب‌شان به ویژه در بابِ ادبیّات و هنر شروع کردند و موضعِ خود را غالباً در عرصهٔ سیاستِ فرهنگی در طرفِ مقابلِ خطّ حزب قرار دادند. مع‌الوصف، منطقِ مبارزهٔ ایدئولوژیکِ معاصر، آنان را گام‌به‌گام به درجهٔ خیانتِ سیاسی رسانید.

این امر حائزِ اهمّیت است که ضمنِ انجامِ مبارزه‌ای پیگیر و خستگی‌ناپذیر علیه رویزیونیسم، از خطرِ دیگر یعنی دُگماتیسم هم غافل نباشیم.

درحالِ‌حاضر، مبارزه علیه دُگماتیسم که کامل‌ترین تجلّیِ خود را در دریافت‌های ماوراءِ چپ می‌یابد، برای جنبشِ جهانی کمونیستی کم‌اهمّیت‌تر از مبارزه علیه رویزیونیسم نیست. این سخن همان اندازه که دربارهٔ دیگر جنبه‌های حیاتِ ایدئولوژیک صادق است، دربارهٔ استه‌تیک و تئوری هنر نیز صدق می‌کند.
دُگماتیست‌ها حتّی از مبارزه علیه رویزیونیسم استفاده می‌کنند تا مفاهیمِ نادرست و کهنه‌شدهٔ خود را به دیگران قالب کنند. دُگماتیست‌ها مخصوصاً از رهگذرِ سوءِتعبیر اصلِ لنینی تعهّد در هنر، ضربهٔ خطرناکی بر استه‌تیک و خلّاقیّت وارد می‌کنند. آنان بدونِ نفوذ در قلبِ جوهرِ استه‌تیکِ آفرینشِ هنری، به‌طور مصنوعی اثرِ هنری را به محتوای ایدئولوژیک-سیاسی، و شکلِ هنری تقسیم می‌کنند. دُگماتیست‌ها کیفیّتِ هنری اثر را زندگی نفسِ اندیشه در هنر نمی‌دانند، بل‌که آن‌را تا حدّ یک عاملِ صرفاً تصویری پایین می‌آورند. بدین‌سان، آنان ضابطهٔ استه‌تیکِ واحدی را که در ارزیابیِ هنری به کار می‌رود شقّه می‌کنند: ارزیابیِ سیاسی را در درجهٔ اوّل قرار می‌دهند، و ارزیابیِ استه‌تیک و هنری را وابستهٔ فرعیِ آن به‌حساب می‌آورند. هنر به مثابهٔ عرصهٔ خاصّ و پیچیده‌ای از دنیای معنوی انسان، در نگاهِ دُگماتیست‌ها به روُیهٔ دیگری از ایدئولوژیِ سیاسی بَدَل می‌شود که در عمل نیز در سیاست هضم می‌شود.
در اسنادِ تنظیمی حزبِ کمونیست اتّحادِ شوروی و سایر احزابِ کمونیستی دربارهٔ مسائلِ هنر، تعهّدِ هنری در پرتوِ اصلِ کمونیست در هنر مطرح گردیده است، لیکن درعین‌حال به وحدتِ ارگانیکِ محتوای فکری و تبحّرِ هنری، فردیّتِ استه‌تیکِ هنر، راه‌های خاصّ بیانِ اندیشه‌های مترقّی و تاییدِ ایده‌آل در هنر توجّهٔ درخور مبذول شده است. دُگماتیست‌ها ماهیّتِ اساسی هنر را مورد غفلت قرار می‌دهند، با درکِ ابتدایی خود از جهت‌گیریِ

سیاسیِ هنر، اهمّیتِ آن‌را در مبارزهٔ ایدئولوژیک پایین می‌آورند، جلوی پیش‌رفتِ استه‌تیکِ زحمتکشان را می‌گیرند و از این راه به دامِ مخالفانِ استه‌تیکِ مارکسیست-لنینیستی می‌اُفتند.

دُگماتیسم هم درست به‌مانندِ رویزیونیسم، روشِ رئالیست-سوسیالیستی و صفتِ اساسی آن، یعنی وفاداری به حقیقتِ زندگی را مورد انتقاد قرار می‌دهد. دُگماتیست‌ها مفهومِ رئالیسمِ سوسیالیستی را "متناقض" می‌دانند، به این دلیل که این روشِ آفرینش طالبِ پژوهشِ هنریِ واقعیّتِ موجود است. به‌نظرِ آنان، وظیفهٔ هنرمند بیانِ چیزی نیست که وی در زندگی واقعی می‌یابد، بل‌که بیانِ چیزی است که در زندگی خواهد یافت و این به‌زعمِ آنان هنرمند را از قیدِ تصویرِ واقعیّتِ موجود در رنگ‌های حقیقیِ آن می‌رهاند. می‌گویند که رئالیسم به گذشته تعلّق دارد، به‌جای آن باید هنرِ معاصر را هرچه بیش‌تر از یک خصلتِ رُمانتیک بهره‌مند ساخت، زیرا که وظیفهٔ عمدهٔ هنر بیانِ رویاهای انسان دربارهٔ آیندهٔ زندگی است. به این علّت است که آنان پیشنهاد می‌کنند مفهومِ نوینی باید به جای رئالیسمِ سوسیالیستی عرضه شود و این مفهوم "تلفیقی از رئالیسمِ انقلابی و رمانتیسیسمِ انقلابی" است. به‌عبارتِ دیگر، هنر باید فعّالیتِ واحدی را به‌عهده گیرد و آن تکریمِ اندیشه‌هایِ جزمی است.

در ارتباط با این دریافتِ تصنّعی به‌جاست سه نکته را مورد تاکید قرار دهیم:

نخست این‌که روشِ رئالیسمِ سوسیالیستی خواهانِ بازآفرینی حقیقیِ زندگی در جریان رُشدِ انقلابی آن است، و این سخن بدین معنی است که روشِ مزبور هنرمند را نه تنها به تصویرِ دنیای واقعی به‌صورتی که واقعاً هست هدایت می‌کند، بل‌که هم‌چنین به او کمک می‌کند که واقعیّت را در دورنمای تاریخیِ آن ببیند. وفاداربودن به زندگیِ واقعی و بیانِ ایده‌آل در هنرِ رئالیسمِ سوسیالیستی را نمی‌توان از یک‌دیگر جدا کرد .

دوّم این‌که درخواستِ دوگماتیست‌ها دایر به "تلفیقِ رئالیسم و رُمانتیسیسم" شاید در نظرِ اوّل با این اندیشهٔ گورکی که "رئالیسم باید با پاره‌ای عناصرِ رُمانتیک آمیخته باشد" شبیه جلوه کند، لیکن هنگامی که گورکی از رُمانتیک سخن می‌گفت، مُرادِ او قابلیّت آن برای جذبِ رویاهای آینده در تصویرِ هنریِ واقعیّت بود. او همواره بر این نکته تاکید می‌ورزید که وظیفهٔ عمدهٔ هنرمند وفاداری به حقیقت است. در آثارِ گورکی، حقیقت و خیال هر دو به‌طورِ طبیعی تکمیل‌کنندهٔ یک‌دیگرند، درحالی‌که مطابقِ نظرِ دُگماتیست‌ها این‌دو مستقیما متضادّ با یک‌دیگرند.

هم‌چنین تذکرِ این نکته به‌جاست که گورکی در سال‌های واپسینِ حیاتِ خویش از استعمالِ فرمولِ "تلفیقِ رئالیسم و رُمانتیسیسم" امتناع می‌ورزید زیرا درآن‌زمان به‌این نتیجه رسیده بود که مفهومِ "رئالیسمِ سوسیالیستی" از جامعیّتِ کافی برخوردار است، عنصری از رُمانتیسیسمِ انقلابی را دربردارد و نیازی به تفصیلِ بیش‌ترِ آن نیست.

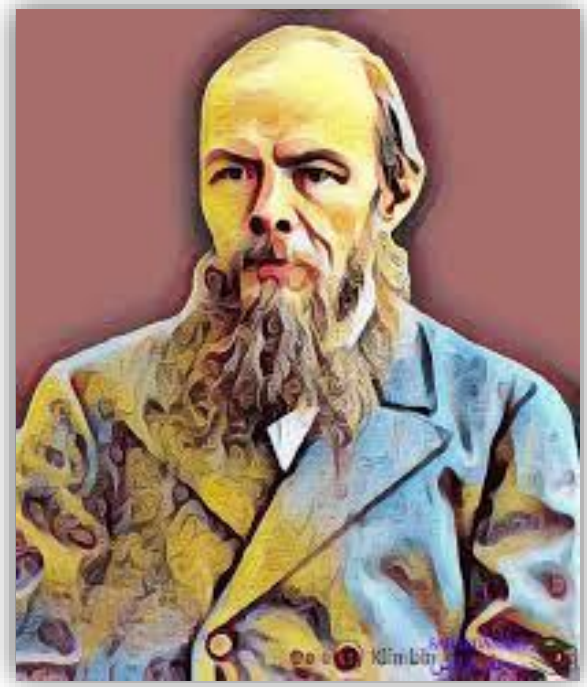
دُگماتیست‌ها همیشه اندیشه‌های خود را در حدّ اندیشه‌های گورکی نگه نمی‌دارند، بل‌که گاهی هم واپس نهاده و با اصولِ او به کلّی وداع می‌کنند. و بالاخره تعبیرِ دُگماتیکِ ایده‌آل نشانهٔ گسیختن از ماتریالیسم است. استه‌تیکِ مارکسیستی، مطابقِ تعبیرِ ماتریالیستی تاریخ، ایده‌آلِ اجتماعی و استه‌تیک را تجلّی وحدتِ ایده‌آل و واقعی می‌داند. یک ایده‌آلِ جداشده از واقعیّتِ انقلابی این واقعیّت را کاملاً آشکار می‌سازد که دُگماتیسم در استه‌تیک، مانندِ دُگماتیسم در سیاست، در عمل چیزی به‌جز رویزیونیسمِ معکوس نیست.

بازگشت به فهرست

داستایِوسکی، انسان، هنر

توفان آراز

"انسان - راز این است... بر روی این راز است که من کار می کنم، زیرا من خود می خواهم انسان باشم." (داستایِوسکی) (۱۸۸۱-۱۸۲۱)



فئودور میخائیلوویچ داستایِوسکی (Fjodor Mikhailovitj Dostojevskij) دارای جایگاه خاصی از نظر انسان شناسی و اشتغال با دنیای درونی انسان، در گالری نویسندگان خلاق بزرگ می باشد. او هنرمندی با یک پیغام بود.

محیط دورهٔ کودکی داستایِوسکی و مشاهدات او در آن محیط تا درجهٔ تعیین کننده- ای در حدّت یافتن درک او از انسان های دردمند مؤثر افتاد؛ انسان هایی که دردشان بیش از آن که معلول فقر بوده باشد، معلول تحقیری بود ناشی از وضعیت اجتماعی بی‌مقدارشان در مقابل مکنت داران و قدرتمندان جامعه.

داستایِوسکی در یک بیمارستان ویژهٔ فقرا در حومهٔ مسکو، که پدرش(یک پزشک نظامی) از سال ۱۸۲۱ در آن به استخدام درآمد، دیده به جهان گشود، و دورهٔ کودکیش را در جناحی از آن بیمارستان که به صورت منزل دولتی دراختیار پدر او گذارده شد، سپری ساخت. قدر مسلم محلهٔ پیرامون آن بیمارستان نمی توانست خاطراتی جز به حزن آلوده و اَلم‌انگیز در ضمیرِ فئودور باقی بگذارد. سابقاً در آن محله یک غسّالخانهٔ مخصوص ولگردان و تبهکاران، یعنی انسان‌هایی که عضوِ هیچ جامعهٔ دینی یا جزوِ هیچ گروه وابسته به کلیسایی محلّی نبودند، وجود داشته است. نه چندان دور از آن جا هنوز در زمان فئودور یک ایستگاه راه آهن بین راهی برای حمل محکومین به سیبری بود. زجر، فقر و مرگ صحنه های تیره و تاری بودند، که فئودور شاهد آن ها گردید.

داستایِوسکی در نخستین اثرش **تُهی‌دستان**(۱۸۴۵) فقر را موضوع کانونی قرار داده است. در این جا او **فقر** را به گونهٔ یک تراژدی شخصی و غیرانسانی وصف، و همزمان آن‌را به‌صورت یک وضعیّتِ روانی خاصّ تحلیل می‌نماید. به پندارِ او، فقر

یعنی درماندگی و تحقیرشدگی. فقر ارزشِ انسان را تماماً از او سلب نموده، وی را به "خر- موش" بَدَل می سازد. نتیجه بالطبع تلخ‌کامی و سوءِظنّ است. سئوال این‌که چرا انسان‌هایی ثروتمند و خوشبخت و انسان‌های دیگری مستمند و بدبخت اند؟ آیا علّتِ این نابرابری انسان‌ها کدام است؟ به‌باورِ داستایوسکی از مشقّت و فقر است که ستیزهٔ تمامی‌ناپذیر انسان برای ارزشِ نَفْس می رویَد. ارزشی که بدون آن انسان‌بودن غیرممکن است، و بدون آن زندگی انسان به زوال می پیوندد. نکته‌ای اصلی در تفکّر داستایوسکی اینست، که انسان موجودی است به آسانی تحقیرشدنی، امّا نباید اجازهٔ تحقیرِ انسان را به خود داد. درصورت تحقیرِ انسان، او مجبور می گردد یا به زانو درآید، یا تن به مقاومت برای حفظ ارزشِ نَفْس دهد.

داستایوسکی بعد از موضوع ستیزه برای ارزشِ نَفْس در تهی دستان، به موضوع ستیزه برای برتری نَفْس در اثرِ دیگرش **همزاد**(۱۸۴۶) می‌پردازد. او دراین‌جا فرصتِ نکوهشِ برتری نَفْس را می یابد، یعنی آن چه که در دیدهٔ او کاملاً متفاوت با ارزشِ نفس است: ارزشِ نَفْس یک شرطِ انسانیّت می باشد، درصورتی که برتریِ نَفْس منجر به خودبینی می گردد، و خودبینی نیز پیوستنِ انسان به زوال را به دنبال دارد. و در داستان **دل نازک**(۱۸۴۸) داستایوسکی موضوع سعادت در حیاتِ مفلوکانهٔ انسانِ مطیع‌گردانده‌شده را برمی‌رسد. به پندارِ او سعادت برای انسانِ مطیع، که از احساسِ گناه و حقارتِ نَفْس رنج می‌کشد، زهرآگین است. و به این نتیجه می رسد، که حقِّ انسان‌ها برای سعادت تنها ازطریق عشقِ جهانی، برادری و هم‌آهنگی تحقّق‌پذیر می گردد.

داستایوسکی با رمانِ تهی‌دستان پای در میدانِ ادبیّات روسیه گذارد. و این شاعرِ غزل‌سرای انقلابی نیکلای آلکسیویچ نکراسوف (Nikolaj Aleksejevich Nekrasov (1821 -77) بود که دست‌نویسِ تهی‌دستان را به نزد ویساریون گریگورویچ بلینسکی (Vissarion Grigorevich Belinskij)(1811-48)، سخت‌گیرترین منتقد در روسیه سدهٔ ۱۹بُرده، هیجان زده به او مژده داد: *"ما گوگول تازه ای یافته ایم!"* بلینسکی شک‌آلوده به او گفت: *"که این طور. ظاهراً نزدِ شما گوگول ها مثلِ قارچ ها می رویند!"*۲

ولی جذّابیّتِ داستانِ داستایوسکی برای بلینسکی چندان بود، که وقتی دست‌نویس را تا به آخر خواند، شکّ اوّلیهٔ او برطرف گردیده، جرقهٔ اُمید به پیدایشِ گوگول تازه ای در هیئتِ داستایوسکی در ادبیّاتِ روسیه در قلبِ او برافروخته شد. این امیدواری، اما، پوچی خود را نمایاند، چه، نزد داستایوسکی که از حیثِ ادبی مدیونِ نیکلای واسیلیویچ گوگول(Nikolaj Vasiljevitj Gogol(1809 -52)، از نویسندگان بزرگ سدهٔ ۱۹، بود، و گوگول اهمیت گفت‌وگو برنداری درنخستین مرحلهٔ نویسندگی داستایوسکی داشت، توجه به جای مورد اجتماعی به روان شناختی، یعنی به جای محیط بیرونی به دنیای درونی انسان معطوف بود. داستایوسکی و گوگول هردو توصیف‌کنندگان جامعهٔ واقعی بودند، امّا گوگول یک نویسندهٔ خلاقِ اجتماعی بود،

در حالی که داستایوسکی یک نویسندهٔ خلاقِ روان‌شناسانه؛ برای یکی اهمّیتِ فرد ازحیثِ نمایندهٔ یک جامعهٔ معین و یک دایره مطرح بود، برای دیگری نفسِ جامعه از حیثِ نفوذش در شخصیّتِ فرد اهمیت داشت.

رابطهٔ داستایوسکی و بلینسکی نیز که به صورت دوستانه و گرم آغاز گشته بود، در آتیهٔ نزدیک با آشکارگردیدن تفاوت‌های نظری و رویکردی آن دو با یکدیگر به سردی گرایید، و در نهایتِ امر قطع شد. شکلِ استنباط و برخوردِ داستایوسکی به مسائلِ اجتماعی و سیاسیِ روسیهٔ تزاری و پیروی داستایوسکی از سبکی که او خود "**رئالیسمِ خیالی**" می نامید، متناقض با موضع بلینسکی بود.

بلینسکی در نقد خویش از رمان داستایوسکی، **همزاد**، نوشت: *"امرِ خیالی در زمان ما فقط متعلّق به تیمارستان‌هاست، و در ادبیّات جای ندارد. علاج آن را به پزشکان باید واگذارد، نه به نویسندگان. چقدر مزخرف است! هر کار تازهٔ داستایوسکی سقوط تازه ای است... ما مسلماً در تشخیص مان از این نابغه راه خطا پویده ایم."*۳

واقعیت اینست که رئالیسم در هنرِ داستایوسکی به اشکالِ مختلف متفاوت با استنباطِ زمانِ او از این سبک بود. اگر مُراد از رئالیسم توصیفِ نیازهای اجتماعی و فقر باشد، هنرِ داستایوسکی کاملاً رئالیستی است؛ امّا درصورت درکِ رئالیسم به گونهٔ توصیفِ واقعیّت عاری از عناصرِ خیالی، هنرِ داستایوسکی به دشواری می‌تواند رئالیستی تلقّی گردد. نیکوترین اثرِ داستایوسکی که می‌توان اساسِ این بحث از رئالیسم قرار داد، رمانِ **جنایت و مکافات** (یا راسکولنیکوف)(۱۸۶۶) می باشد، که نظیرِ اختلاطِ خیال و واقعیّت در آن در آثارِ رمانتیک آلمان یافتنی است. داستایوسکی مخالف گرایشِ زمانش به "کپی‌کردنِ واقعیّت" بود. او ترجیح می‌داد به زیرِ سطح برود. مهمّ نه ظاهر یا رفتارِ انسان، بل‌که عواملِ محرّکهٔ نامرئی، درونیِ انسان برای کنش‌ها و واکنش‌های او بود، و وظیفهٔ نویسنده یافتنِ " انسان در انسان".

داستایوسکی برای خلقِ این نوع رئالیسم، خود را ناگزیر از پناه بردن به محال و خیال می‌دید. این نکته را نیز نباید از نظر دور داشت، که در ورای روان‌شناسیِ رئالیستی داستایوسکی یک استنباطِ متافیزیکی، اسطوره ای از انسان و هستی پنهان می باشد. داستایوسکی به مثابهٔ رئالیست هرگز تردید نداشت، که واقعیت مهم‌ترین منبعِ ادبیّات است، امّا استنباطِ او از واقعیت ژرف تر از استنباطِ ناقدانِ ماتریالیستی از آن بود. حتی می تواند به نظر چنین برسد که برای داستایوسکی فرقِ اصولی‌ای بینِ واقعیت و خیال نبوده باشد. واقعیت در نظرِ او چیزی بیش از فقط حسّ‌شدنی بوده. مطالبهٔ ناقدانِ رادیکال که واقعیت باید "همان‌گونه که هست" توصیف گردد، به نظرِ داستایوسکی بی‌معنا بود: واقعیت ضرورتا باید از سوی تجربه‌کنندهٔ آن رنگارنگ باشد. آنچه برای تو واقعیت نیست، به خوبی می‌تواند برای من باشد. تکلیفِ نویسنده منفجرنمودن این به اصطلاح حدودِ واقعیت است. در چارچوب واقعیت مرئی ناحیه ای، خیالی، وجود دارد، که هنرمند به هیچ نحو از انحاء نمی تواند آن را به خود

مربوط نداند. خیالی چنان باید با واقعی مرتبط گردانده شود، که آدمی تقریباً مجبور از باور داشتن به آن گردد.

در رابطه با نحوهٔ ارتباط ادبیات با واقعیت کارل کوسیک(Karel Kosík)(1926 -2003) ، پروفسور فلسفه، به نوبهٔ خود از بررسی این موضوع نتیجه گرفته است، که وجود هر اثرِ هنری دارای طبیعت دوگانه است: مبیّنِ واقعیت می باشد، و درعین‌حال واقعیتی را شکل می دهد، که نه در کنار اثر و نه قبل از اثر وجود ندارد، فقط درون اثر هست.۴ مشخصهٔ بارز نویسندگی داستایوسکی همان " رئالیسمِ خیالی" است، که او خود آن را کراراً در یادداشت های شخصیش ذکر کرده است. منظور از این اصطلاح صرفاً توصیف واقعیت با اختلاط شدید عناصر خیالی در آن نیست. این اصطلاح هم چنین مبین بدگمانی داستایوسکی به هر نوع رئالیسمی است که به ناتورالیسم یا فاکتیسیسم نزدیک گردد.

نویسنده باید از پیغامی، خاصّه از نوع اخلاقی، روح بگیرد. داستایوسکی مطالبهٔ ناقدانِ رادیکال که هنر می باید در خدمت استنباطِ سیاسیِ مشخّصی باشد، را به معنای تحمیل یک "تصمیمِ ناسزاوار" بر ادبیّات تلقی می‌نمود. به عقیدهٔ او اثرِ ادبی به "هنریّت" آن بستگی داشت. نیز گفتنی است که داستایوسکی در درکِ خود از هنر هم‌چنین از یوهان فریدریش شیلر(Johann Friedrich Schiller)(1759 -1805) ، نویسنده و شاعرِ بزرگ، و از عقیدهٔ او به اصلِ زیبایی در انسان و به وحدتِ نیکی و زیبایی اثر پذیرفته بود. داستایوسکی همانندِ شیلر زیبایی را با نیکی و کمال اخلاقی یکی می دانست، بلی، حتی در نزد داستایوسکی زیبایی به مرتبهٔ مذهبی نیز می‌رسد. توصیهٔ داستایوسکی به جوانانِ علاقمند به نویسندگی ازجمله این بود، که برای نوشتن ازمنبعِ نفسِ زندگی بهره‌مند شوند. زندگی بی‌نهایت غنی است. قصّه و افسانه هرگز قادر به جبرانِ داده های زندگی نیست. باید به زندگی احترام گذاشت، و به آن عشق ورزید. (داستایوسکی عشق به زندگی را شرطِ درکِ زندگی می دانست. این، موضوع اصلی رمانِ او **برادرانِ کارامازوف**(۸۰- ۱۸۷۹) را تشکیل می دهد).

داستایوسکی **هنر** را هدفی در خود می‌دانست، و بر این بود که تِندِنس(گرایش) آزادی نویسنده را مقیّد ساخته، به حالِ مرغوبیتِ هنری زیان‌بخش می باشد. او از پیوندزدن خلّاقیّتاش به سیاست پرهیز داشت. از نظر او رئالیسم فقط ابزاری برای آشکارایی روانِ انسان به‌شُمار می‌رفت. از نظرِ بلینسکی، برعکس؛ رئالیسم، یگانه متد و همه چیز تلقّی می‌گردید. به عقیدهٔ بلینسکی تنها به توسط توصیفات واقعی جاری نویسنده قادر به نیل به مقصودش بود: توصیف و تحلیل زندگی مردم به قصد نمایاندن این که جامعه چگونه است، و چگونه تغییر آن به شکلی نیکوتر ممکن می‌باشد؟

داستایوسکی با عقیده به این که زندگی در درون انسان است، به مطالعهٔ دنیای درونی انسان مشغول بود؛ چنان که در نامه ای مورخ دسامبر ۱۸۴۹ از قلعهٔ محصور پیتر-

پول(Peter-Paul)، در زمان محبوس بودن در آن جا، به برادرش نوشته است: *"زندگی همه جا زندگی است، زندگی در درونِ ماست، نه در بیرون. (...) انسان بودن در میان انسان ها، همیشه انسان باقی ماندن، به خود اجازهٔ شکست را ندادن، سقوط نکردن این هدف زندگی و معنای زندگی است."*۵ برخلاف داستایوسکی، بلینسکی به شیوهٔ اجتماعی گوگول و با پی روی از او زندگی را در بیرون از انسان و شخصیت انسان را مستقیماً متأثر از تغییر و تحولات محیطش تلقی می نمود، و به تکامل انسان از این زاویهٔ نظری اجتماعی برخورد داشت .

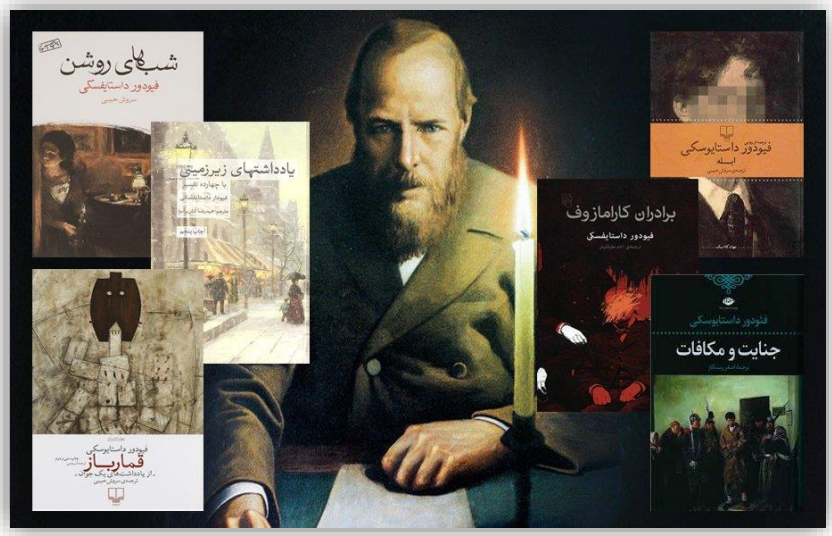
دورهٔ داستایوسکی و بلینسکی دورهٔ سلطنتِ مطلقهٔ تزار نیکلا پاولوویچ رومانوف(نیکلای اوّل /Nikolaj Pavlovitch Romanov(Nikolaj I))(1855- 1796)(سلط ۵۵- ۱۸۲۵) بود، تزاری با ولعِ سیری‌ناپذیرِ امپریالیستی، مستبدّ تمام‌عیار و دشمنِ قسم‌خوردهٔ آزادی۶، تقویت‌کنندهٔ محافظه کاری و سانترالیزه کنندهٔ ادارهٔ دولت، برقرار سازندهٔ سانسور سخت و مؤسس تشکیلات پلیس مخفی.

سیاستِ سانترالیستی تزاری بازتاب مستقیم و بالنتیجه عواقبش را در حیات فرهنگی نیز داشت.

در نتیجهٔ سانسور چندین نشریهٔ آزادیخواه تعطیل گردیدند. فیلسوف پیوتر جاکوف لویچ شادایف (Pjotr Jakovlevitj Tjaadajev)(1856- 1794) دیوانه اعلام شد! ناقد نادژدین (Nadejsdin) به‌پیش‌کشندهٔ اندیشه های نگران آمیز دربارهٔ اوضاع عقب مانده و یأس‌آورِ روسیه تبعید گشت. آلکساندر پوشکین(Aleksandr Pusjkin)(مقتـ ۱۸۳۷- ۱۷۹۹)، نویسنده و شاعر بزرگ، نوسازندهٔ زبان روسی و مبدع رئالیسم در ادبیات روسیه، در یک دوئل به قتل رسید. شاعر و نویسندهٔ بنام میخائیل یورویچ لرمونتوف (Mikhail Jurevitj Lermontov)(41- 1814) به قافقاز تبعید گردید. گوگول دچار یأس و خُرد شده به خارج مهاجرت نمود.۷ امّا نقیضه آن که این دوره به رغم سیاستِ ارتجاعی و سرکوب‌گرانهٔ تزاری، دوره ای غنی در ادبیّاتِ روسیه بود. در این دوره اساس خلاقیت نوپردازانهٔ ادبی گذاشته شد.

پوشکین چند شاهکار خلق نمود: درام تاریخی بوریس گودونوف(۱۸۲۵)، رمان منظوم اوژن اونیگین(۳۱- ۱۸۲۳)، رمان اسپادر دام(۱۸۳۳). از گوگول اثر افشاء گرانهٔ بازرس(۱۸۳۶) انتشار یافت. از لرمونتوف منظومهٔ اهریمن(۱۸۴۰)، نمایشنامهٔ بالماسکه و رمان مشهور قهرمان زمان ما(۱۸۴۰) منتشر گردیدند. و قس علی هذا... حتی دههٔ ۴۰ نقطهٔ عطفی در ادبیات روسیه شد. رمانتیک متافیزیکی آلمان، که در دههٔ ۳۰ در ادبیات تسلط داشت، نفوذش را در نویسندگان روسی از دست داد، و آنان آغاز به جست‌وُجوی سرمشق های خود در رمانتیک اجتماعی فرانسه ازقبیل اونوره دو بالزاک (Honoré de Balzac)(1850- 1799)، بنیان‌گذارِ رمانِ اجتماعی مدرن، ویکتور ماری هوگو (Victor Marie Hugo)(85- 1802) و ژرژ سان(George Sand)(نامِ مستعارِ ارر دودوان (Aurore Dudevant))(76- 1804) نمودند. این عملاً به معنای گامی به سمت

رئالیسمِ بزرگ‌تری در ادبیّاتِ روسیه بود. نویسندگان با الگوهای فرانسوی به نگاشتن "طرح‌های فیزیولوژیک"، که در آن ها هر محیطی با "رنگِ محلّی" نمایان می گردد، روی آوردند. هم چنین شرکت نویسندگان در امور اجتماعی افزون تر و قوی تر گشت. افکار آنان با قدرت جامعهٔ ماتریالیستِ پولی بر انسان و وضع دردناک مستخدم جزء دولت مشغول گردیده، این موضوعات درنوشتارهای آنان توصیفاتِ حادّتری یافتند. در ورای فراخوانِ نویسندگان به دل‌سوزی با تحقیرشدگان، انتقادِ رشدیابنده از اوضاع موجود حسّ گردید. گوگول با شاهکار خود با اهمیتِ تعیین‌کننده برای ادبیّاتِ مدرنِ روسیه، **رقابت**(۱۸۴۲)، سمت ادبیات افشاء گرانه را تبیین نمود. نویسندگان تازه ای، آموخته در مکتب گوگول، یکی پس از دیگری و هر یک با ویژگی و زمینهٔ کار خود جلو آمدند. داستایوسکی نیز قدر مسلم نمی توانست از این تحولات اثر نپذیرد.



ایده‌ای در دههٔ۴۰ که داستایوسکی را هم‌چون گروهی دیگر از روشنفکرانِ روسی سخت به خود جلب نمود، "**اتوپی**" بود. عمدهً توجهٔ داستایوسکی جذب مباحث "زیبایی" و "عشق به انسان" در " سیستمِ صلح آمیزِ" ماری شارل فوریه (Marie Charles Fourier)(1772 -1837) گردید. آن چه که بیش از هر چیزی اتوپیست ها را به خود مشغول داشته بود، محتوای اخلاقی مواعظ انجیلی بود. در نظر آنان عیسی مسیح(Jes- us Christ)مصلح ۳۰م – ۷۴۹ رومی) یک هیئتِ خدایی به شمار می رفت، که به هدف وعظ عشق و برادری به زمین ارسال شده بود، و پاک سازی آموزشات او از تحریفات ارتجاعی کلیسا و تحقق آن به خیر و صلاح مردمان حائز اهمیت فراوان بود.

اتوپیست‌ها از یک سوسیالیسمِ مسیحی پیروی می نمودند، که برطبقِ آن خدا انسان را برای اکمالِ امرِ آفرینش برگزیده بود. طبیعتِ انسان خبیث نبود. انسان "زیبا" و روحش "ساطعِ الوهیّت" بود. برای اتوپیست‌ها، سوسیالیسم نه راهی به سمتِ انقلاب، بلکه بیش‌تر یک نسخهٔ مدرنِ وعظِ مسیح حولِ برادری در زمانی مشحون از تلاشِ همگان درجهت کسبِ پول و قدرت بود. بنا به قول سوسیالیست اتوپیست کلود

هنری دو روروی دو سان سیمون (Claude Henri de Rourroy de Saint-Simon)(1825-1760): "*خدا فرموده است که انسان ها باید برادر باشند. در این فرمان عالی تمام آن چه که در مذهب مسیحی خدایی است، قرار دارد.*" این بود رویکردی که داستایوسکی پذیرفت، و آن اساس نوشته هایش در دههٔ ۴۰ را تشکیل داد.

واقعهٔ سرنوشت‌سازی که در نیمهٔ دوم دههٔ ۴۰ در زندگی ناآرام داستایوسکی روی داد، استنباطِ او از انسان را متأثر ساخته، وی را به ارزیابی نوین کلّ نظریه‌اش دربارهٔ انسان واداشت.

این واقعه نتیجهٔ مستقیم عضویت داستایوسکی در دایرهٔ رادیکال میخائیل بوتاشویچ- پتراشفسکی (Mikhail Butasjevitsj-Petrasjevskij) در سان پترزبورگ بود. در بهار سال ۱۸۴۹ داستایوسکی به اتهام شرکت در توطئه برضد تزار دستگیر، محاکمه و به مرگ محکوم می گردد. پس از گذراندن چند ماه در حبس در قلعهٔ محصور پیترپول، و بعد قرارداده‌شدن در برابر جوخهٔ مرگ (آن‌چه که خود را یک صحنهٔ نمایش طرح شده به دستِ شخصِ تزار به قصدِ ارعابِ خُردکنندهٔ محکومین نشان می‌دهد!)، مجازاتِ داستایوسکی به ۴ سال حبس با اعمالِ شاقّه تخفیف داده شده، در زمستان سال مزبور به زندانی در سیبری روانه گردانده می شود. در وصف حال زندان همین بس که قول یک منتقد روسی سدهٔ ۱۹ را نقل کنیم به این عبارت، که در روسیه داستایوسکی را دانته آلیگیری(Dante Alighieri)(1321-1265)، شاعر بزرگ، دیگری می دانستند، که او نیز به دوزخ نزول کرده بود، منتها به دوزخی بدتر از دوزخ دانته، زیرا آن تنها در خیال داستایوسکی وجود نداشت، بلکه در واقعیت زندان در اومسک (Omsk) بود. یادداشت هایی که داستایوسکی در طول محکومیتش برداشت، در آینده اساس اثر تکان دهندهٔ مشهور او تحت عنوان خاطرات خانهٔ اموات(۶۲- ۱۸۶۰) را تشکیل داد. این اثر داستایوسکی فعلیتش را در روز و روزگار ما نیز حفظ کرده است. یک خوانندهٔ این رمان که خود دورهٔ محکومیت را در دههٔ ۸۰ سدهٔ ۲۰ در زندانی در نروژ از سر می گذراند، اثر ژرف رمان داستایوسکی را در خویش چنین شرح داده است: "(...) علی رغم فاصله زمانی تمام نشدنی بین اوستروگن(Ostrogen) [نام زندان داستایوسکی] در سیبری در سال های ۱۸۵۰ و اولرسمو (Ullersmo) در نروژ در سال ۱۹۸۲- حتی غیرقابل تشبیه بودن-، احساسات، امید، شک و حرمان توصیف شده برای من درک شدنی است. وقتی که دروازه پشت سرت بسته می شود، این طور حس می کنی که انگار سرپوش یک تابوت بالای تو گذاشته شده. تو زنده ای، ولی فقط به صورت نباتی و لذا تقریباً مُرده. زندگی می گذرد، ولی تو حتی تماشاگر هم نیستی. قطار می رود، و تو بغلِ ریل‌ها تنها مانده‌ای."۸ پنداشتی زندان دیدگانِ داستایوسکی را بر سیمای ثانیِ تا به آن روز ناشناختهٔ جامعه گشود، چنان که نوشت: "*باید داخل زندان‌های یک جامعه شد تا بتوان برداشتی از شخصیّتِ واقعی آن داشت.*" در زندان ضربتی کُشنده بر عقیدهٔ پیشین او مبنی بر انسان ذاتِ بی‌گناه فرود آمد. همان

گونه که در خاطرات خانهٔ اموات منعکس می باشد، او دریافت که از همهٔ آن چه در این انسان "خدایی" وجود داشت، درحقیقت بوی گندِ گناه و تقصیر برمی‌خاست!

خباثت تنها نتیجهٔ شرایط ناهنجار اجتماع نبود، آن در وهلهٔ نخست منشاء معنوی داشت. محیط زندان به طور طبیعی اندیشه های او را با موضوع "جنایت" مشغول ساخت، تا درجه ای که جنایت به یکی از مهم ترین موضوعات روان شناختی در خلاقیت آتی او بدل گشت. پیش از اقامت در زندان جانی هیئت نادری در نوشته های او بود. وی تنها دربارهٔ مستخدمین دون پایه و رؤیاگرایان داستان پرداخته بود؛ اما پس از اقامت در زندان، زمانی که آن رمان هایی از خود را که "رمان های بزرگ داستایوسکی"۹ می دانند، و در آن ها شخص و ایده درهم آمیخته اند، و این درهم آمیختگی شخص و ایده، ضمناً، از مشخصات عمدهٔ هنر اوست، نگاشت، جانی در کانون آن ها قرار گرفت. و مهم تر از هر چیز این که نویسنده بیش از آن قادر به همدردی تنها با قربانی نبود، او هم چنین آموخته بود تا خود را با جانی یکی به داند.

در این زمینه عمدهً رمان داستایوسکی **جنایت و مکافات**(یا راسکولنیکوف) می‌تواند اساسِ مطالعه و بررسی قرار گیرد. در این رمان داستایوسکی موضوع جنایت را از نقطه نظرِ فلسفی برمی‌رسد. قتلی که شخصِ اصلی رمان، راسکولنیکوف، مرتکب می گردد، نه یک جنایت عادی، بلکه عملی نتیجهٔ اندیشهٔ پیشاپیش او دربارهٔ این موضوع است، که تا چه حدی مقصود نیکی وسیلهٔ بدی را برای یک عمل زشتِ ارتکاب یافته به دست افراد منتخب ویژه ای محقانه می سازد؟

یعنی همان سئوالی که چند قرن پیش از راسکولنیکوف، سیاستمدارِپراگماتیک نیکولوماکیاوّلی(Nikolò Machiavelli) (1527-1469) مطرح کرده، و جوابش داده بود: "هدف توجیه کنندهٔ وسیله است." و نتیجه ای که راسکولنیکوف از اندیشه اش می گیرد اینست، که انسان های عادی مقید به قانون اند، درحالی که انسان های استثنایی یا نابغه دارای حق و حتی وظیفهٔ قرار دادن خود مافوق قانون می باشند؛ و این نیز همان نتیجه‌ای است که فیلسوف سدهٔ ۱۹ فریدریش ویلهلم نیچه(Friedrich Wilhelm Nietzsche) (1900-1844) در تئوری خود "اَبَرمَرد" به آن رسید، بدین معنا که به عقیدهٔ او انسان‌های استثنایی برتر از دیگران اند. آنان قادر به ستاندنِ امیال‌شان به زور از زندگی هستند، و نیازی به پی‌روی از اخلاق و به عاطفهٔ توده‌های برده ندارند.

بزرگیِ داستایوسکی به مثابهٔ رمان‌پرداز در گفت‌وگوی همارهٔ او حولِ ایده‌های گوناگون و جهان‌بینی‌ها ازطریق درون‌نگریِ روان‌شناختیِ ژرف و انسان‌شناسی می‌باشد. رمان های مشخص شده به عنوان "رمان‌های بزرگ" او موضوعاتی چون مسائل هستی ازقبیل جنایت، گناه و آشتی پذیری، وجود خدا، اساس اخلاق و ضرورت عشق به همنوع و به زندگی را به بحث می کشند.

در رابطه با جنبهٔ هنری کارهای داستایوسکی گفتنی این‌که او هنر کاملاً مستقل و بااهمیت خود را در رمان پردازی خلق نموده است. ادیب میخائیل میخائیلوویچ باختین (Mikhail Mikhajlovitj Bakhtin)(1895-1975) در سال ۱۹۲۹ ضمن بررسی مهم خود در بارهٔ نویسندگی داستایوسکی نوشته است: "*من داستایوسکی را یکی از بزرگ‌ترین نوسازانِ فرمِ هنری تلقّی می کنم.*"۱۰ هرچند هستند منتقدین دیگری که ارزیابی متضادی از جنبهٔ هنری آثار داستایوسکی به پیش کشیده اند، از آن جمله ژرژ براندس(Georg Brandes)(1842-1927)، که در شرح برداشت هایش از روسیه، در سال ۱۸۸۸ ضمن بررسیش دربارهٔ داستایوسکی و هنر او بر این بوده، که " او نویسنده‌ای بلندپایه، ولی هنرمندی دون‌پایه بود."۱۱ منتقدینی نیز براین‌اند که داستایوسکی در مقالاتش که در نشریاتِ زمان و عصر(سردبیرِ هردوشان داستایوسکی) و همچنین تعدادی را تحت عنوان مشترک "دفترِ یادداشتِ یک نویسنده" در هفته‌نامهٔ همشهری نوشته، هنرمندتر از فکور در رمان‌هایش بوده است.

اهمّیتِ دورهٔ محکومیّت برای داستایوسکی انکارناپذیر بود. زجرهایی که طی این دوره متحمل گشت، این که در جمع خطرناک ترین جانیان زیست، و با آن ها اعمال شاقه انجام داد، این که به سرنوشت مشابه دِکابریست ها، که به قهرمانان نسل جوان روسیه تبدیل گردیدند، دچار شد، این همه به او نیرو و صلاحیت درخوری بخشید. نتیجهٔ دیگر آن که او به ارزیابی ارزش هایش از نو پرداخت، و فی الواقع در هیئتی نو تولدی دیگر یافت. نیز او براساس تجاربش از دورهٔ محکومیت به نگرش ژرف تری در طبیعت پیچیدهٔ انسان، شناختی از دیالکتیک خاص طبیعت انسان، از استعدادِ انسان برای خودخواهی محض یا نوع‌پرستی بی حدّ وُ مرز توفیق یافت، که تِم‌های مهم در رمان هایش در آینده گردیدند.

آزادی داستایوسکی مصادف بود با آغاز دههٔ ۶۰، دهه ای که آن را به لفظ شاعرانه "بهار روسیه" نامیدند. تزار نوین نیکلا آلکساندروویچ رومانوف (نیکلای دوّم (Nikolaj Aleksandrovich Romanov(Nikolaj II) (مقتل ۱۹۱۸- ۱۸۶۸/ سلط. ۱۹۱۷- ۱۸۹۴) به اجرای رفرم‌هایی در جامعهٔ عقب مانده و بیمار از استبداد پرداخت. بیش از یک صد روزنامه و نشریه روی روز دیدند. سانسور ملایم گردید. به زنان اجازهٔ ورود به دانشگاه ها داده شد. برای اولین بار امکان بحث آزادانه در مطبوعات دربارهٔ مملوکیت به وجود آمد. همه هیجان زده در انتظار اعلان الغای مملوکیت در روسیه به سرمی بردند. در دیدهٔ داستایوسکی مملوکیت یک نظام اجتماعی محکوم شدنی از نظر اخلاقی بود. او هرگز از افشای آن خشونت و بدرفتاری ای که نتیجهٔ طبیعی حق انسان‌هایی برای تملک انسان‌های دیگری بود، خسته نشد. اعلانیهٔ الغای مملوکیت در ۱۹ فوریه ۱۸۶۱

صادر گردید، و درنتیجهٔ آن بیش و کم ۴۰٪ از کل جمعیت امپراتوری روسیه، برابر ۲۰ تا ۲۵ میلیون دهقان از زیرِ یوغ مملوکیت رهایی‌یافتند.

داستایوسکی الغای مملوکیت در امپراتوری روسیه را یک واقعهٔ تاریخی تلقی نموده، در سرور و شادمانی مردم به مناسبت آن سهیم گشت؛ هرچند آزادی دهقانان از مملوکیت به منزلهٔ نیل آنان به سعادت انسانی و نجات از فقر و گرسنگی نبود، چنان که به عنوان مثال نویسنده و متفکر رادیکال مهاجر آلکساندر ایوانوویچ هرتسن (Aleksandr Ivanovich Herzen)(70-1812) در نشریه‌اش نوشت، که آن رهایی برای " گرسنگی و آوارگی" بوده است. در عرضِ زمان کوتاهی صدها قیامِ دهقانی در سرتاسر روسیه پدید آمدند. امپراتوری در یک وضعیّتِ ناآرامیِ فزاینده گرفتار گردید، و حتّی کسانی از یک "**وضعیّتِ انقلابی**" سخن گفتند.

در دههٔ ۶۰ هم‌چنین پدیدهٔ سیاسی‌ای در روسیه فعّال گردید، که توجّهٔ داستایوسکی را عمیقاً به خود جلب نمود. این پدیده " **نیهیلیسم**" نام داشت، و پیروانش از جوانانی، غالباً دانشجو، تشکیل می‌یافت، که پذیرای هیچ مقامی نبودند. رهبر و سازماندهٔ نیهیلیست‌ها سرگی جنادیویچ نتشایف (Sergej Gennadijevitj Netjajev)(82-1847)بود، که در نوشتهٔ مبارزاتی-سیاسی خود تحت عنوانِ "پُرسش‌نامهٔ یک انقلابی" -که احتمالاً میخائیل باکونین (Mikhail Bakunin)(75-1814)، از شخصیت های برجستهٔ تاریخ جنبش آنارشیسم، در نوشتن آن همکاری داشته- رهنمودهای بنای یک سازمانِ مبارزِ انقلابی را تعیین نموده بود، سازمانی به شدّتِ سانترالیستی ازحیثِ ساختمان و مبتنی بر وفاداریِ بلاشرطِ اعضاء در برابر تصمیماتِ رهبری.۱۲ داستایوسکی با ماتریالیسمِ تندروانهٔ نیهیلیست‌ها و این مطالبهٔشان که کلیهٔ ارزش‌های معنوی صرفاً می‌بایست در خدمتِ امورِ مفید برای جامعه باشد، مخالف بود، ولی این شعارِ آن‌ها که "همه چیز اجازه است"، و ارادهٔ آن‌ها برای شکستن همهٔ مرزها، طبیعتِ یاغی او را به خود جذب می نمود.

در نهایتِ امر، داستایوسکی نیهیلیست‌ها و جنبش تروریستی‌شان را -هم‌چون آتئیسم(بی اعتقادی به خدا) را- علایمِ انحطاطِ مذهبی در زمانِ خود به شمار آورد، و رمان داستایوسکی **ارواح خبیث**(یا تسخیرشدگان) موضع‌گیری سازش‌ناپذیر او دربرابر نیهیلیسم و نیهیلیست‌ها بود. این رمان داستایوسکی توأماً یک اثرِ هنری است، یک داستانِ جنایی استادانه روایت‌شده، که بازی هیجان‌انگیز مقدماتی آن عواقب فلسفی مهمی به دنبال دارد. داستایوسکی پرسش های سیاسی و اجتماعی ای در این اثر مطرح ساخته است، که مهم ترین دانشمند مارکسیست ادبیات در سدهٔ ۲۰، جورج لوکاچ (Georg Lukács)(1971-1885)، در رساله ای آن‌ها را درزمرهٔ مطرح ترین پرسش‌های زمان، به بهترین وجهی که در ادبیات می‌توانسته اند فرموله شوند، دانسته است.

به طورکلی تئوری‌های رادیکال زمان در دیدهٔ داستایوسکی، همه این کمبود را داشتند که جنبهٔ اخلاقی را نادیده گرفته، صرفاً دارای تصوّراتِ تفایدی از آزادی، برابری و برادری بودند. او به این نتیجه رسیده بود، که سوسیالیسمِ مولود آن‌گونه تئوری‌ها، ایده‌ای ساختگی و مغشوش است، هم چنان که مواضع جوانی را همه ملهم از ایده‌آل‌های ساختگی می دانست، ایده‌آل‌هایی مسئولِ هدایت‌گشتن نسلِ جوان به سمتِ سقوط. تعریف او از **"رؤیا"** و نقشِ آن در حیاتِ انسان نیز برپایهٔ درکی بالغ و مسئولانه بود. داستایوسکی درعین پذیرش ضرورت رؤیا برای انسان، به خطرِ گُم‌گشتگی در رؤیا هم واقف بود. از نقطه نظر او تنها درحالتِ هوشمندی باید به تجربهٔ رؤیا پرداخت.

پیش از خلقِ **ارواح خبیث**(یا تسخیرشدگان)، داستایوسکی از طریق رمان دیگری تحت عنوان **انسان دخمه**(۱۸۶۴) درحقیقت یک نوع اعلانیهٔ بدبینانه دربارهٔ گسست خود از جوانی و گذشته ، یعنی از دوره ای که در آن فاصله بین رؤیا و واقعیت ژرف بود، و رمان **شب‌های سفید**(۱۸۴۸) او بیان شفاف آنست، صادر نموده بود. در انسان دخمه داستایوسکی تمامی رؤیاهای جوانی ترک شده اند. خیالات و توهمات جوانی خود را دروغین می نمایند. شخص اصلی رؤیاگرای شب های سفید هویت یک ضدقهرمان را در انسان دخمه یافته است. انسان دخمه اعتراض شدیدی است به این نظریه که می- توان رفتار انسان را ازطریق تأثیرات محیط در او به نحو دلخواه شکل داد. داستایوسکی بر این بود، که انسان تنها درحد نازلی می تواند در مطابقت با یک برنامهٔ " منطقی" از پیش تنظیم شده سازمان دهی گردد. انسان درواقع موجودی غیرمنطقی است. زندگی را نمی توان صرفاً براساس عقلانیت تنظیم نمود، هم چنین اراده و آزادی را باید مورد توجه قرارداد. انسان دخمه (منظور انسانِ متعلق به تحتانی‌ترین قشر اجتماع و فاقد موقعیت اجتماعی) از پذیرش یک سیستمِ اجتماعی در ظاهر به نفع همگان اجتناب می ورزد. او عالی‌ترین ارزش زندگی را نه تلذّذ یا سعادت، بلکه آزادی استنباط می‌نماید. انتخابِ آزادانهٔ زجر را بهتر از سعادتِ اجباری می داند.

از بینِ نقدها از آثار داستایوسکی، از آن جمله آزردگان(یا تحقیرشدگان و پایمال شدگان)(۱۸۶۱)، خاصّه نقدی تحت عنوان "انسان‌های مطیع‌شده" از نیکلا آلکساندروویچ دوبرولیوبوف (Nikolaj Aleksandrovich Dobroljubov)(61-1836)، منتقد، دموکراتِ انقلابی و شاگردِ خلفِ بلینسکی، شناخته شده تر بود. به نظر دوبرولیوبوف در نقد مذکور(توجه باید داشت که این نقد پیش‌از زمانی نوشته شده که دوبرولیوبوف با تبعیت از بلینسکی از داستایوسکی روی‌گردان شد) احترام به ارزشِ انسانی دیگران موضوع کانونی در نزد داستایوسکی بود، *"همدردی او با انسانی که قادر نیست، و حتّی باور ندارد که از حقّ یک انسانِ واقعاً مستقل برخوردار باشد".*

به پندار داستایوسکی دوست داشتنِ یک انسان به قدرِ نَفْسِ خود محال است، زیرا انسان بیش از حدّ به قوانینِ شخصی وابسته است. منِ انسان مانع از آنست. لذا، انسان در جستوُجوی ایده آلی است که در تضاد با طبیعت او قرار می گیرد.

از دیگر موضوعات مهم در فلسفهٔ داستایوسکی عقل و قلب است. به نظر او طبیعت، روح، عشق و خدا را تنها با قلب می توان شناخت، نه با عقل. قلب یگانه وسیلهٔ حقیقی است برای کسی که درصدد نیل به عالی ترین درجهٔ شناخت می باشد.۱۳ به این ترتیب هم چنین فرق بین شعر و فلسفه از بین می رود. ذوق و شوق شاعرانه درواقع فلسفی است، و لذا فلسفه چیزی جز شعر، شکل عالی شعر نیست.

داستایوسکی الهام بخش بسیاری بوده است، از آن میان فیلسوف نیچه و فیلسوف و نویسنده ژان پُل شارل آیمار سارتر .(Jean- Paul Charles Aymard Sartre)(1980-1905) هم‌چنین داستایوسکی را یکی از اسلافِ سمتِ فلسفی مدرنِ اگزیستانسیالیسم می‌دانند.

نکته‌ای که بحث دربارهٔ داستایوسکی را به پایان می برد، این که اشتغال او با مسائل انسانی و هستی منتج به طرح پرسش هایی گشته، که بدون پاسخ مانده اند؛ بخشاً به این دلیل که ظاهراً پاسخ به چنان پرسش های مطروحه ای ممکن نبوده است، و بخشاً به این دلیل که از نقطه نظر او خوانندگان آثارش خود می باید به نتایج دست بیابند. از این حیث داستایوسکی به وضوح از نویسندهٔ خلاقِ بزرگِ معاصرش لِو تولستوی (Lev Tolstoj)(1910-1828)، که در رمان های تِندِنسی(گرایش دار) خویش و عمدهً در شاهکار جنگ و صلح (۶۹- ۱۸۶۴) می کوشد تا نظر یا موضع مشخصی را ازطریق بحث منطقی به خوانندگان آثارش بقبولاند، متمایز می‌گردد، و شاید دقیقاً یک چنین تمایزی علّتِ نیروی حیات در آثارِ داستایوسکی باشد:

"پاسخ ها و راه‌حلّ‌ها به آسانی کهنه می‌شوند، درحالی‌که اهمّ پُرسش ها دربارهٔ هستی و انسان همواره تازگی و فعلیّت‌شان را حفظ می‌کنند."

پانوشت‌ها:

۱ بلینسکی علاوه بر نقدِ ادبی با فلسفه نیز اشتغال داشته. مقالات او به عنوان یک دموکرات انقلابی دارای نفوذ در تکاملِ جنبشِ انقلابی در دهه‌های ۳۰ و ۴۰ سدهٔ ۱۹ در روسیه تزاری بوده است.

۲ نقل از:

Georg Brandes, Samlede Skrifter, bd.X, s 513 (Kjøbenhavn, Gyldendal, 1902)

۳ نقل از:

Geir Kjetsaa(1937 – 2008): Fjodor Dostojevskij – et digterliv, s 77 (Denmark,Chr. Erichsen,1986)

۴ Dialektik des Konkreten (۱۹۶۳)

۵ نقل از: Kjetsaa, s 119

۶ سرکوبگر قیام دِکابریست ها، متشکل از مستخدمین جزء دولت و افسران طالب سلطنت مشروطه و رفرم های لیبرال، در سال ۱۸۲۵ در سانت پترزبورگ. سرکوبگر شورش لهستان طی سال های ۳۱ – ۱۸۳۰ و ملغی سازندهٔ قانون اساسی این کشور. مددکار اطریش در سرکو بی جمهوری هنگری. مسبب برافروخته شدن آتش جنگ کریمه با عواقب مصیبت بارش، که تنها با مرگ او خاتمه یافت.

۷ گوگول به میهنش روسیه عشق می ورزید. احساسی که ازجمله در نخستین اثرش تاراس بولبا(۱۸۳۵)، یک روایت رنگین از زندگی قزاقان، به روشنی بازتاب دارد. ولیکن روسیه تزاری‌ای که او در رمان بزرگش نفوس مُرده(۱۸۴۲) از آن حکایت دارد، آن چنان یأس انگیز است که خوانندگان رمان دلیل او را برای غیرقابل تحمل بودن جوّ میهنش و اجبار روحی وی از اقامت در خارج -همان‌جا که نفوس مُرده را نگاشت- به نیکی درمی یابند. در روسیه تزاری او شجاعتش را از دست داده، استعداد مشاهده اش تضعیف گردیده بود. ابتداء در فاصله بود که تخیل او احیاء و از نو مولد گشت .

۸ نقل از: Kjetsaa, ss 131 – 32

۹ و این رمان های بزرگ عبارتند از: جنایت و مکافات(یا راسکولنیکوف) – ابله(۱۸۶۹) – ارواح خبیث(یا تسخیرشدگان)(۱۸۷۲) – جوان خام(۱۸۷۵) – برادران کارامازوف.

۱۰.Problemy Poètiki Dostoevskogo(Moscow, 1963)

۱۱.Samlede Skrifter, X, s 513

۱۲ آلبر کامو(Albert Camus)(1913 -60)، نویسندهٔ سدهٔ ۲۰، ضمن توصیف خود ار نتشایف می‌نویسد که، اگر تاریخ، منفصل از اصول، صرفاً در مبارزه بین انقلاب و ضد انقلاب خلاصه گردد، چاره ای جز انتخاب یکی از این دو هدف و مرگ برای آن یا رستاخیز با آن نخواهد بود.

۱۳ نیکلای فردریک سورین گرونتویگ -1872)(Nikolai Fredrik Severin Grundtvig 1783)، نویسنده و تئولوژ، نیز جایگاه رفیعی برای قلب قایل بود. او قلب را مقدم بر عقل در پروسهٔ آموختن می دانست، به این دلیل که عقیده داشت منزلگاه حقیقت شعر(مرتبط با قلب) است و نه نثر(مرتبط با عقل).

سرچشمه: سایت اخبار روز

این‌همه مرگ/ این‌همه پاییز/ از طاقتِ ما بیرون است...

زنده‌یاد احمدرضا احمدی

بازگشت به فهرست

اصل و نَسَبِ برخی واژه‌های عامّیانه

احسان طبری

این تَهْبِساطِ حُسنْ که داری، چِکی به چند؟

تا نقدِ جان بیارم وُ یک هُو قَپان کنم!

(صادق مُلّا رجب اصفهانی)

"لفظِ عوامّ" مجموعهٔ لغات، اصطلاحات و اَمثال و تعابیرِ معمول در نزدِ عامّهٔ مردم ا ست که در مقا بلِ **"ل فظِ قلم"** قرار دارد، زیرا در گذشته به‌نُدرت دیده‌شده است که واژه‌ها و تعابیرِ این لفظ را در زبانِ ادبی راه‌دهند. این یک **"ژارگُن"*** است نه یک زبان، یعنی فاقدِ ساخت و ستروکتورِ کاملِ زبانی است. مُشتی اصطلاحات و تعبیراتِ مَثَلی و امثال است که به‌ویژه "سوادجماعت" در جوامعِ قرون‌وسطایی، اندیشهٔ خود را با آن بیان می‌کردند.

در اغلبِ شهرهای ایران **"لفظِ عوامّ"** وجود دارد و اهمّ آن‌ها که گسترشِ تمام پذیرفته و در آن نکات و تلویحاتِ شیرین نهفته‌است، لفظی‌است که در تهرانِ دورهٔ قاجار پرورش یافته است و اینک درحالِ نوعی "زوال‌یابی" است. در این لفظ واژه‌های فراوانی است که جست‌وُجوی منشأِ پیدایشِ آن‌ها سودمند است. آن‌چه در ز یر می‌آوریم، ثمرهٔ یادداشت‌ها و توجّه‌های پراکنده‌ای است که می‌تواند انگیزندهٔ پژوهشِ جامع و ژرفِ مسئله شود.

برخی از یافته‌ها متعلّق به دیگران است (از آن جمله به ویژه باید از سعید نفیسی و جمال‌زاده یاد کنیم که ریشهٔ برخی لغات را در آثار خود یادآور شده‌اند و برخی لغات را در آثار خود یادآور شده‌اند)، و بر خی دی گر یا فتِ نگارندهٔ این سطور است. بحث بر سرِ اشخاص نیست، بحث بر سرِ مطلبِ موردِ طرح است.

بررسی منشاءِ پیدایش و اصل وُ نَسَبِ واژه‌های عامیانهٔ مُصطلح در تهران نشان می‌دهد که این منشاء، فوق‌ال عاده گوناگون است و می‌ارزد که دربارهٔ آن از جهتِ زبانی و روانی و اجتماعی تحقیقِ جدّی به عمل آید.

اینک تنها به‌عنوانِ نمونه، مثال‌هایی چند می‌آوریم تا شاید برانگیزندهٔ ذوقِ تحقیق در نزدِ اهل‌اش شود:

۱. آب زیپو: رقیق، از واژهٔ آلمانی "suppe" « سوپ»، ظاهراً یادگارِ سربازخانه‌های ایران در دورانِ تصدّی سوئدی‌ها که سوپ یا «زوپه» را در قیاس با آشِ ایرانی بسیار رقیق و بی‌مزّه می‌یافتند.

۲. اَخم وُ تَخم: تَخم هم‌ریشه با «تَهم» در تَهمتَن. از همین جا سهم و سهمگین.

۳. اسکناس(یا اسکن): از واژهٔ فرانسه "Assignat" یا انگلیسی "Assignate"یعنی ورقهٔ احضارشدهٔ رسمی.

۴. اُرسی: (کفش یا پنجره‌های کشوئی با شیشه‌های رنگین) یعنی روسی. الفِ اضافی در«اُرومیه» یعنی رومیه و «اُروج» به زبانُ آذربایجانی یعنی روزه، دیده می‌شود و برای واژه‌هائی که با «ر» آغاز می شوند در زبانِ آذری نمونه‌وار است، مثلاً ایرحیم به جای رحیم.... الخ.

۵. اَلکی: یعنی بی‌اساس، از ریشهٔ کهن پهلوی «هَلکیه» یعنی دیوانگی و «هَلک گویشن» یعنی سخنِ ناروا . واژهٔ آلمانی Ulkisch یعنی خنده‌آور با همین واژهٔ فارسی هم‌ریشه است.

۶. به‌جا آوردن: شناختن، اصطلاحِ عامیانه است ولی در سَمَکِ عیّار آمده است:

«اگرچه او را ندیده بود، به جای آورد که سَمَک است»(جلد دوم، ص۱۵۱)

۷. بِسه!: در لهجهٔ تهران به کسرِ ب، یعنی ببین! بپا!) از پهلوی سهستن یعنی دیدن، هم‌ریشه با واژهٔ آلمانی "Sehen"و مصدرِ انگلیسی "To See" «یارو را بِسه!»

۸. بِلبِشو: برخی آنها را مخلّصِ «بِهِل و بِشو!» (بگذار و برو) می‌دانند، ولی شادروان بهار آن را از مادهٔ بِشولیدن و بَربِشولیدن می‌شُمرد. [که] محلّ تردید است زیرا افعالِ دالّ بر استمرارِعمل، نظیر آن در زبانِ ما زیاد است.(مانند برو بیا، بزن بکوب، بخور و ببر و غیره).

۹. بور**: مولوی می‌گوید: «دید خود را سُرخ وُ سبز وُ بور وُ زرد/ خویشتن را بر شغالان عرضه کرد.»

۱۰. پاک: به‌معنای به‌کلّی و تماماً، مثلاً «پاک خودش را باخت». درادبیّات نیز آمده است مانندِ این شعر[از سعدی]:

«خاطرم نگذاشت یک‌ساعت که بی‌مهری کنم/ گرچه دانستم که پاک از خاطرم بگذاشتی.»

۱۱. پُز و پُزیسیون: از ریشهٔ فرانسه Pose , Position

۱۲. پَله: واژهٔ همراهِ پول (پول و پَله)، نظامی: «بر پَلهٔ پیرزنان ره مَزَن/ شرم بدار از پَلهٔ پیرزن.»،

شاید «پیله» در «پیله‌ور» نیز از همین‌جاست. گویا یعنی مال و ذخیره و دارائیِ کوچک.

۱۳. پول: از ریشهٔ یونانی. واژهٔ فلوسِ عربی نیز از همین جاست. احتمالاً پَله نیز شکلی دیگر از آن است.

۱۴. تَلَنگُر: از «تَل» یعنی صدا (مانند واژهٔ تَلَنگ) و انگل (یعنی انگُشت). (از استنباطاتِ عبدالله مستوفی در «شرحِ زندگیِ من»، ج یک، ص۲۲۰-۲۲۱)

۱۵. توُ: به معنای درون ، مانند «رفتم توُ اتاق». به نظر می‌رسد عامیانه است ولی سعدی گوید:

«جماعتی به همین آب دیده‌های روان/ نظرکنند و نبینند آتش‌ام در توُ است.»

۱۶. جَلَب یا چَلَب: اصلاً یعنی پیله‌ور و نیز قوّاد و پاانداز. نظامی گوید:

«چو من بودم عروسِ پارسائی/ از آن مشتی جَلَب کردم جدائی.»

۱۷. جِندِه: از واژه‌های پهلوی «جِه» یا «جِمیکا» یعنی دخترِ اهریمن یا زنِ بدکار.

۱۸. چربیدن: به معنای فائق شدن ، مولوی می‌گوید:

«رأی آن کودک بچربید از همه/ عقل او در پیش می‌رفت از رَمِه»

امروزه می‌گوئیم: «بر چیزی چربیدن» و نه «چیزی چربیدن».

۱۹. چُسان فِسان: آرایش، از ریشهٔ روسی Cosanni Fosonni یعنی شانه شده و شیک پوش. مع مولاً آن را فارسی می‌شمرند و واژه‌ای ریشخندآمیز و بی‌ادبانه و حال آن‌که ریشهٔ آن الفاظِ جدّی خارجی می‌باشد.

۲۰. چِلوار: از ریشهٔ «چهل یارد» یادآورِ توپ‌های چهل یاردی پارچه‌های انگلیسی.

۲۱. حُقّه: ظرفِ مدوّرِ حُقّه بازان، به معنی مجازی یعنی فریب.

۲۲. دنگ: به معنای مَنگ و گیج. مولوی گوید:

«چون شدم نزدیک، من حیران وُ دَنگ/ خود بدیدم هر دُوان بودند لَنگ.»

۲۳. دنگش گرفتن: یعنی ناگهانی به سرش زدن. در دیوان ناصرخسرو آمده است:

«مثلِ آن‌ست که موشان همه بی‌کار چو مانند/ دَنگشان گیرد وُ آیند سرِ گربه بخارند!»

۲۴. زِپِر تی: از م یان رف ته و از هم پا شیده. از ری شهٔ رو سی zeperti یع نی ز ندانی. شاید یاد گارِ دورانِ قزاق‌خانه‌هاست که وقتی نظامی«زاپرتی» می‌شد، می‌گفتند که کار و بارش خراب شده است.

۲۵. زِکی!: به احتمال از ریشهٔ «زِهی» و «زِه!» و «زِهاره!» که در پهلوی و فار سیِ دَری از ندهای تح سین و شگفت است.

۲۶. زَوار: (زَوارش در رفت): در نزدِ چارواداران، زِوار و زَواربندِ اسب. در نزدِ فردوسی به معنای پرستار:

«بهارش توئی غم‌گُسارش تو باش/ در این تنگِ زندان زَوارش تو باش.»

۲۷. سَت و سیر: واژهٔ «سَت» با واژهٔ "Satt" آلمانی هم‌ریشه است و در فارسی مستقلاً باقی نمانده است.

۲۸. شِر و وِر: مانند واژهٔ فرانسه Charivari ، ولی معلوم نیست از آنجا آمده باشد!

۲۹. شَلَم شوُربا: در اصل شلغم شوربا.

۳۰. شَنگول: شَنگ و شَنگول مسلماً با "Schon" آلمانی هم‌ریشه است. سعدی می‌گوید:

«غلامِ همّتِ شَنگولیان وُ رندانم/ نه زاهدان، که نظر می‌کنند پنهانم.»

امروز می‌گوئیم: شوخ وُ شنگول، شنگول وُ منگول، الخ.

۳۱. فاستونی: از ریشهٔ Boston [نامِ] شهری در آمریکا که پارچه بدان منسوب بود.

۳۲. فَکَسَنی:(بی‌ربط، مزخرف)، از واژهٔ "Fkussni" روسی یعنی بامزّه که به تعریض به کار رفته است. (مانند: آب زیپو)

۳۳. فِرتی: (زود)، از واژهٔ آلمانی "Fertig"یعنی حاضر، آماده، تمام شده. شاید از یادگارِ سربازخانه‌های ایرانی دورانِ تصدّیِ سوئدی‌ها.

۳۴. قاقا: در زبانِ کودکان خوردنی(و نیز قاقا لی‌لی)، سنائی گوید:

«خلد گاگای تواست هان بشتاب/ به دور گفت، بهشت را دریاب.»

۳۵.کَت وُ کُلُفت: کلمهٔ کَت در مازندرانی گت یعنی بزرگ و در بختیاری گپ (مانند خان گب) که آن هم به معنای بزرگ است ولی در فارسی به تنهائی استعمال نمی‌شود.

۳۶. کَلپْتَره: به معنای سخنِ یاوه، انوری گوید:

« او ترا کی گفت این کَلپْتَره‌ها را جمع کن/ تا ترا لازم شود چندین شکایت گستری؟»

از همین ریشه «کَتره‌ای» و «گُتره‌ای»(با ضمّ گ) نیز آمده است.

۳۷. کَلَک: در اصل قایقِ چوبی برای عبور از رود و به معنای مجازی وسیله‌ای برای رهائی از یک مانع.

۳۸. کَلَنجار: ستیزه، از واژهٔ «کارزار»، در نامِ «فخرالدّوله بوکالیجار» شکلی دیگر از این واژه را می‌بینیم. کار در پهلوی یعنی جنگ و در بسیاری واژه‌ها آمده مانند:

کارون، قاراپت (کاربد=رهبرِ جنگی)، کارزار، پیکار، کارنای (کَرنا)، کاروان، قهرمان(کارمان؟) قراول(کاروال؟ مانند کوتوال) و غیره.

۳۹.گپ: به معنای سخنِ بی‌هوده (در مازندرانی به معنای گفت و گفتار) از انوری است:

«روحِ من برتر از آن‌است که آزُرده شود/ خاصّ از گَپ‌زدنِ بی‌هُدهٔ بی‌بَصَران.»، در رو سی "Goworit"یعنی گفتن.

۴۰ .کَت وُ گُنده: رجوع کنید به «کَت وُ کُلُفت»

۴۱. گَزَک: از پهلوی «گَتَک» یعنی سند.

۴۲. لُپّی: هم‌ریشه با واژهٔ Lip انگلیسی و Lopus لاتینی (مثلاً در اشتباهِ لُپّی Lapsus).

۴۳. لُپاسه: رجوع کنید به واژهٔ پیشین.

۴۴. لُخم: (گوشتِ لُخم)، از «لخماء» و«لحم» به معنای گوشت(در هزوارش پهلوی به معنای نان)

۴۵. لَگوری: (فاحشهٔ کم‌بها) از آلمانی Lagerhure یعنی فاحشهٔ نظامی (یادگارِ سربازخانه‌های ایران در دورانِ تصدّیِ سوئدی‌ها)

۴۶. لِنگ: به معنای پا (در مازندرانی «لینگ») هم‌ریشه با "Leg" انگلیسی. در لگدِ فار سی و Liagat رو سی (لگد زدن) این واژه دیده می‌شود.

۴۷. نُخاله: چیزِ اسقاط و آدمِ وقیح. احتمالاً از واژهٔ روسی Nakhal یعنی آدمِ بی‌ادب و گستاخ و از یادگار های قزاق‌خانه‌های دورانِ تصدّی روس ها.

۴۸. واسِه: گویا از ریشهٔ «واس» پهلوی و اوستائی به معنای خواستن است(به عقیدهٔ دکتر فره‌وشی) و نه تحریق «واسطه» عربی.

۴۹. ویر: به معنای هوس. از اوستائی«ویرا» یعنی هوش (مانند «هوویرا» یعنی نیک‌هوش و « پرت و یرا» یع نی فراخ‌هوش). ناصرخسرو گوید:

«زین بَدکُنِش حَذَر کن و زین پس دروغِ او/ مَنیوش اگر به هوش وُ بصیری وُ تیزویر.»

۵۰. هَپَروُ: از پهلوی «هوپاردن» یعنی بلعیدن.

۵۱. هَشَل هَف: شکلِ تصحیف‌شده [و] مسخره‌آمیز عبارتِ انگلیسی "Shall have" (یعنی من خواهم داشت). تقلیدگونه‌ای برای نشان دادنِ نامطبوعی تلفّظِ اجنبیان

سرچشمه: *نوشته‌های فلسفی و اجتماعی، جلدِ اوّل، چاپِ سوم، ۱۳۸۶(با اندکی ویرایش و مرتّب‌سازی)*

پانوشت‌ها:

***ژارگُن یا ژارگون** (jargon): عبارت‌است از واژه و یا ترکیب‌واژه‌هایی که در گفتار مشاهده می‌شوند و دایرهٔ کاربردی محدودی دارند و مختصِّ افرادی هستند که دارای فعالیتِ اجتماعی خاصّی هستند. مثلا ژارگون‌های دانشجویان و از مشخّصاتِ ژارگون‌ها، موقّتی و گذرابودنِ آن‌هاست. در زمان‌های گذشته ژارگون‌های درباری بسیاری وجود داشتند. ژارگون‌ها دارای کلماتِ مترادف در زبان هستند، مثلا دانشجویانِ روسی به‌جای کلمهٔ деньгиبه‌معنای پول از واژهٔ бабки استفاده می‌کنند که فقط خاصِّ دانشجویان است. در زبانِ فارسی نیز از دیرباز ژارگون‌های بسیاری مورد استفاده بوده‌اند که از آن جمله، ژارگون‌های زرگران در دورهٔ حکومتِ صفویان است که کم‌کم گسترهٔ بیش‌تری پیدا کردند و زبانِ زرگری را ایجاد کردند. (ارژنگ)

** **بور شدن**: (متضادِّ بور کردن)، هَچَل شدن، خار شدن، کِنِف شدن، خیط شدن، خِجِل شدن، دروغ درآمدنِ حرف و نظرِ کسی. (ارژنگ)

بازگشت به فهرست

دراماتورژی چیست؟ دراماتورژ کیست؟

صبا رادمان

امروزه «دراماتورژ» (*Dramaturg*) نقشِ مهمّ و کلیدی‌ای در یک گروهِ نمایشی به عهده دارد، امّا تعریفِ دقیق و درست از جایگاه، وظیفه و نقشِ دراماتورژ به شکلِ دقیق و روشن مشخّص نیست. در مقالهٔ پیش‌رو تلاش شده تا در حدِّ امکان به این مهمّ پرداخته و به شکلی شفّاف همهٔ جوانبِ کاری وی(دراماتورژ) را بیان کنیم. کاربرد، اهمّیت و نقشِ «دراماتورژ» در تئاترِ ایران نامشخّص و گُنگ و حتّی ناشناخته است. به طوری که متأسفانه هنوز برای ما، مرزِ بینِ فعّالیتِ کارگردان و دراماتورژ روشن نیست. پس بی‌دلیل نیست که می‌بینیم در تئاترِ ما «دراماتورژ» جایگاهی ندارد، درحالی‌که درتئاترِ امروزِجهان دراماتورژ جایگاهِ ویژهٔ خود را یافته‌است و تمامیِ گروه‌های مطرح، دراماتورژ را به عنوانِ عنصری مهمّ و اساسی در گروهِ خود می‌شناسند. امّا دراماتورژ کیست؟ وظیفهٔ او چیست؟ و در نهایت اصلاً واژهٔ دراماتورژ چه معنایی دارد؟

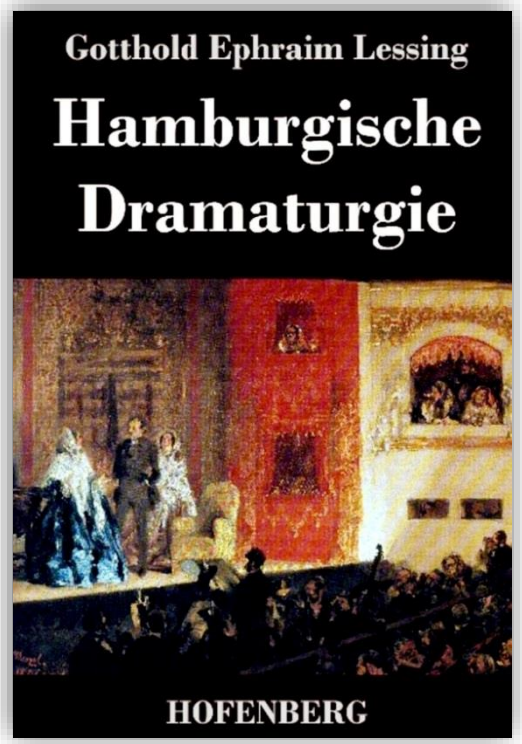
دراماتورژ یعنی این که: «من یک درام می‌نویسم.»

دکتر فرهاد ناظرزاده کرمانی دراین باره می‌گوید: *«اصطلاحِ "دراماتورجی" را می‌توان به "نمایشنامه‌کاری" و "نمایشنامه‌شناسی" برگرداند زیرا که او ممکن است نمایشنامه نویس باشد(گروهِ اوّل) و هم نمایشنامه‌شناس (گروهِ دوّم)، و اغلب رویکردِ نمایشنامه‌کار به تماشاگران "رویکردی ادبی" است.»*

به گفتهٔ "فرهنگِ زبانِ وبستر" دراماتورژی از واژهٔ یونانیِ «دراماتوروگیا» به معنای درام‌نویس آمده است:

«نویسندهٔ درام ـ کمدی یا تراژدی ـ را در آغاز و به معنی سنتی «دراماتورژ» می‌گفتند. «مارمونتل» می‌گوید: «شکسپیر مهم‌ترین نمونه یک دراماتورژ است. کارکرد مدرن این واژه، امروز اشاره به یک مشاور ادبی و تئاتری دارد که با یک گروه تئاتری کار می‌کند. با این مفهوم «لسینگ» اولین دراماتورژی است که ما می‌شناسیم.» لسینگ در سال ۱۷۶۷ میلادی به عنوان دراماتورژ در«تئاتر ملی هامبورگ» مسئولیت جمع‌آوری نقد و بررسی و تئوری‌های تئاتری را به عهده می‌گیرد. او در همین سال کتابی تحت عنوان«دراماتورژی هامبورگ» می‌نویسد.

این کتاب شامل یک مجموعه بحثِ انتقادی و استه‌تیک درباره اندیشه‌های تئوریک در تئاتر است. اساساً اندیشه‌های مستتر در این کتاب از یک‌سو ریشه در سنت‌های تئوریک آلمان دارد و از سوی دیگر در تمامی کارهای عملی که تا قبل از این تاریخ در ارتباط با میزانسن ـ هنوز مفهوم کارگردانی در تئاتر به مفهوم امروز نبوده است ـ وجود دارد ، تحت‌الشعاع قرار می دهد . واژه آلمانی این لقبِ «Dramitker» است که معنایی متفاوت با همین واژه در زبان فرانسه به مفهوم کسی که نمایشنامه را برای اجرا بر روی صحنه آماده می‌کند، دارد. در زبانِ فرانسه «Dramaturg» بیشتر معنای کارگردان را می‌رساند، درحالی‌که در واژهٔ آلمانی، منظور نمایشنامه‌نویس است؛ اگرچه ـ نوشتن و کارگردانی ـ گاه توسط یک شخص انجام می‌شود. برتولت برشت نمونه بارز آن در آلمان است. آلمانی‌ها از واژه «دراماتورژ» دو برداشت دارند: «الف) به کسی که نویسنده درام است. ب) به کسی که نقش محقق مرتبط با اثر نمایشی را دارد.»



«دراماتورژ» در دیدگاه برخی تئوریسین‌ها، منتقد درون گروه است. فعالیت او در یک اجرای صحنه‌ای قابل رویت است. حضور او در یک گروه و در کنار کارگردان ضروری است. کار او در کنار کارگردان قابل رویت و دریافت است. فعالیت او در همراهی با کارگردان است. دخالت او در فضای عمومی و اتمسفر نمایشنامه است. او حتی می‌تواند به صورت پیشنهاد در کار بازیگر هم دخالت کند، ولی حفظ معنای کلی درام را هرگز فراموش نمی‌کند.

البته همه در نقشِ «دراماتورژ» متّفق‌القول نیستند. با این حال، کسی هم اهمیت نقش او را در کار نفی نمی‌کند. نقش او بین کارگردان و بازیگر، نقش ساده‌ای نیست و به سادگی نمی‌توان آن را هضم و درک کرد. هنگام شکل‌گیری نمایشنامه، فعالیت دراماتورژ از جهاتی با مسئولیت کارگردان، هم‌ارز است. به همین جهت گاه به غلط، او را برابر کارگردان می‌دانند، اما در نهایت هیچ‌کس نظر قاطع و دقیق و مشابه دیگران، در این باره نداده است و هیچ دو نظریه‌ای با یکدیگر تفاوت کامل ندارند.

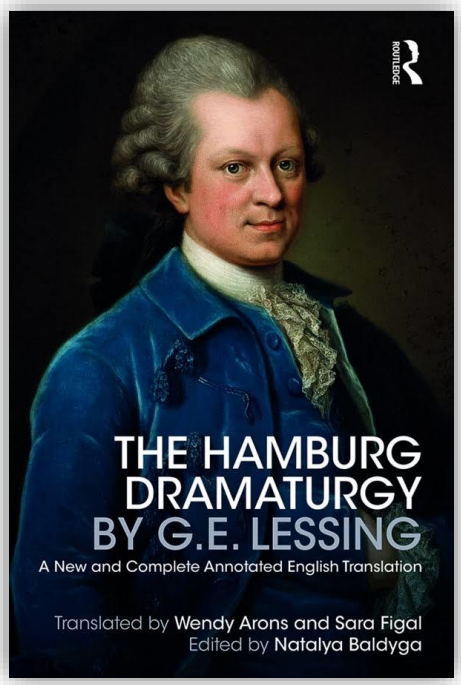
در این راستا، «دیکشنری بریتانیکا» در پاسخ به پرسش «دراماتورگ» چیست؟ چنین بیان می‌کند:

«هنرِ یافتنِ ترکیبِ نمایشی» یا «نمایشِ تماشاخانه‌ای» براساس این مفهوم، واژه انگلیسی «دراماتورگی»، و واژهٔ فرانسوی «دراماتورژی»، هر دو از واژه آلمانی«دراماتورگی» استخراج شده‌اند. این واژه آلمانی [اولین بار] توسط «دراماتیست» و منتقدِ آلمانی «گتهلد لسینگ» در یک مجموعه مقاله مهم با عنوان «دراماتورژی هامبورگی»که از سال ۱۷۶۷ تا ۱۷۶۹ منتشر شد، استفاده گردید. این واژه، در اصل از ریشهٔ یونانی «دراماتوروگیا» به معنی یک «ترکیبِ نمایشی» یا «کُنشِ نمایشی» استخراج شده است»

تاریخِ حرفهٔ دراماتورژی

تاریخ حرفهٔ دراماتورژی به قرن هجدهم آلمان و تلاش‌های «گتهلد لسینگ» باز می‌گردد. [بعد از وی] دیگران تا قرن بیستم که شامل برتولت برشت نیز می‌شوند به ادامه این مسیر پرداختند. اما تا زمان شروع تئاترهای محلی در دهه‌های ۶۰و۷۰ قرن بیستم، این حرفه، سابقه‌ای در آمریکا نداشت. در این سال‌ها با موفقیت «رابرت بروستاین»، این پیشه سمت و جایگاهی در آمریکا یافت.

یک دراماتورژ، ترکیبی از تخصص‌های گوناگون در وجود یک نفر است در حقیقت دراماتورژها تا حدی مربی و تا حدی ویراستار هستند. آن‌ها برای کارگردان هنری، همانند الهه‌های «حامی هنر» و دلقک موذی بارگاه، عمل می‌کنند. آن‌ها منتقدان داخلی گروه‌های تئاتر «تماشاخانه»ها و تاریخ‌دانان مستقر در گروه هستند. دراماتورژها می‌توانند در برنامه‌ریزی فصلی گروه کمک کنند، یا به پشتیبانی از نمایشنامه‌نویسان کشف نشده و یاری رسانی به آن‌ها در اجرای نوشته‌هایشان بپردازند. آن‌ها حتی نقش وکلای مدافع شیطان صفت را در برابر کارگردان نمایش بازی می‌کنند و در برابر وی در غیاب نمایشنامه‌نویس، هنگام حذف و تعویق بی‌مورد متن ایستادگی می‌کنند، زیرا به سادگی می‌توان گفت، آن‌ها کارگردان‌های متن هستند؛ به این شکل که می توان گفت: کارگردان عادی عهده‌دار ساخت تصویر سه بعدی نوشته است اما دراماتورژ، حفظ کلام و مقاصد نویسنده را در این ترجمه تصویری، تضمین می‌کند.



عده‌ای پیدایش دراماتورژ را در جهان، نتیجه زحمات «گتهلد لسینگ» در گروه «هامبورگ ریپورتوری» در سال ۱۷۶۷ می دانند. زیرا اولین بار در این سال از «لسینگ» که سال‌ها تجربه و شهرت را در زمینه نمایشنامه‌نویسی و نقد تئاتر آن زمان، برای خود به ارمغان آورده بود، برای همکاری با کارگردان هنری یکی از مشهورترین گروه‌ها، دعوت به عمل آمد. آن‌ها می‌خواستند به واسطه نام و توانایی لسینگ در تدریس و نشر به اجراهایشان، حقانیت بخشیده و نقدهای مثبت او را در نشریات گوناگون به دست آورند. اما در کمال تعجب، به جای آن که تصدیق لسینگ را به دست آورند، با چیز دیگری روبرو شدند.

وی سرسختانه در برابر انتخاب‌های ابلهانه کارگردان هنری و کم بودن اجرای متن‌های نویسندگان آلمانی در گروه مبارزه کرده و در مجموعه مقالات «دراماتورژی هامبورگی» بر تولید آثار نویسندگان و نمونه‌های آلمانی صحه گذاشت. هم‌چنین، رویکرد گروه به نمایش‌های مسخره فرانسوی را مورد انتقاد قرار داد و خواهان آن شد تا بازیگران خودشان را از شر چرب‌زبانی، به منظور ارائه نمایش‌هایی قابل قبول و دارای قدرت تلقین، برهانند اگر چه این حرکت او نتیجه‌ای جز عزلش را دربرنداشت.

با این وجود وی حتی بعد از عزلش نیز به نگارش مقالات گوناگون در این‌باره پرداخت و تا هنگامی که گروه در اثر مشکلات مالی، سه فصل بعد از استخدام وی از هم فرو پاشید، این کار را ادامه داد و در همین زمان بود که نمایشنامه‌نویسان و هنرمندان دلسوز تئاتر، لسینگ را تشویق کردند. به طوری که تا قبل از پایان قرن، موقعیت دراماتورژ در تمام فهرست‌های شهرهای مهم آلمان تثبیت شده بود و براساس یک تاکتیک توافق شده دراماتورژ

موقعیت نگهبان متن را برعهده می‌گرفت. این اتفاق مهم، کم‌کم از محدوده کشور آلمان فراتر رفته و اقصا نقاط جهان را دربرگرفت.

دراماتورژی در سال «۱۹۶۰» از طریق دانشگاه‌ها به آمریکا وارد شد: در «ییل» تحت سرپرستی «رابرت بروستاین»، آموزش منتقدین تئاتر از دانشکده زبان انگلیسی به دانشکده«نمایش» منتقل شد. «بروستاین» می‌دانست، اهمیت تربیت منتقد تئاتر بیشتر از آموزش مخاطبان است. در دوره آموزشی وی، منتقدان آینده به آموزش مبانی اجرای نمایش، کارگردانی، طراحی صحنه و ارائه مقدار برابری نمایشنامه و نقدِ تئاتر می‌پرداختند. به دلیل تناقضاتِ درونی این دوره درسی، این برنامه از حرفهٔ «نقدِ تئاتر» به «دراماتورژی» تبدیل شد.

از سویی دیگر و به شکل هم‌زمان، دوره‌های موثّرِ نمایشنامه‌نویسی در دیگر مراکز نیز راه‌اندازی شد، برای مثال همایش نویسندگان دانشگاه آیوا، به معرفی دوره‌های آموزش «حامی نمایشنامه‌نویس» پرداخت. این حامیان، یک به یک با نمایشنامه‌نویسان، کار می‌کردند و برای آن‌ها اقدام به ارائه راهنمایی، حمایت و پیشنهاد می‌کردند. آن‌ها هرگز برای نگارش متن، اعتباری کسب نمی‌کردند، ولی در ترجمه تصویری این متن‌ها و فرایند انتقال مفاهیم از نویسنده به کارگردانِ مؤثر، و مسئولِ خوانشِ صحنه‌ای متن پیش از اجرا بودند.

زمان زیادی طول نکشید تا در دانشگاه متوجه تشابه برنامه‌هایشان شدند و به این ترتیب «حرفهٔ دراماتورژی» زاده شد. حرفهٔ «دراماتورژ» خیلی زود در تئاترهای محلی مانند «میناپولیس گوتری» و صحنه «دی سی آرنا» ظاهر شد و افرادی در این حرفه، گمارده شدند.

به عبارت بهتر، دراماتورژ، گاهی مروّجِ ترجمهٔ متن‌های با ارزش از زبان‌های دیگر و گاهی نیز مسئول نوشتن قطعات و برپایی نمایش‌های مترقی و گسترشِ متن‌های اصلی در فصل‌های آینده است. امّا از آن‌جایی که موقعیتِ دراماتورژها، آن‌چنان در گروه‌هایشان عجیب است که تنها از موقعیتی مشابه خود برخوردارند، ممکن‌است در کناره باقی بمانند. به‌هرصورت، آن‌ها باید چشمانِ نقّادِ خود را به هرچیزی که طیِّ فصل اتفاق می‌افتد باز نگه دارند.

برای هر نمایش، دراماتورژها همانند کتاب‌های تاریخ، اطلس و فرهنگ‌های انسانی عمل می‌کنند. آن‌ها متن‌ها را برای کارگردان (در جاهایی که توافق بر حذف یا دوباره‌نویسی آن دارند)، به گونه‌ای که نهایت درون‌مایه فکری نویسندهٔ متن تا حدّ امکان، حفظ شود، ویرایش می‌کنند.

هم‌چنین به توضیح زمینه دوره‌های تاریخی و نکات مختلف متن به طراحان و اعضای گروه می‌پردازند. این زمینه‌های تاریخی شامل نقشه‌ها و حقایق پایه‌ای منطقه موضوعی(متن) می‌شود. شرح حوادث، گرایش‌ها، مشاهیر و دیگر نکات متن در تمام حوزه‌ها و مناطق مختلف، شامل سیاستمداران، موسیقی، هنری، تحصیلات، فرهنگ عامه و علوم برعهده دراماتورژهاست.

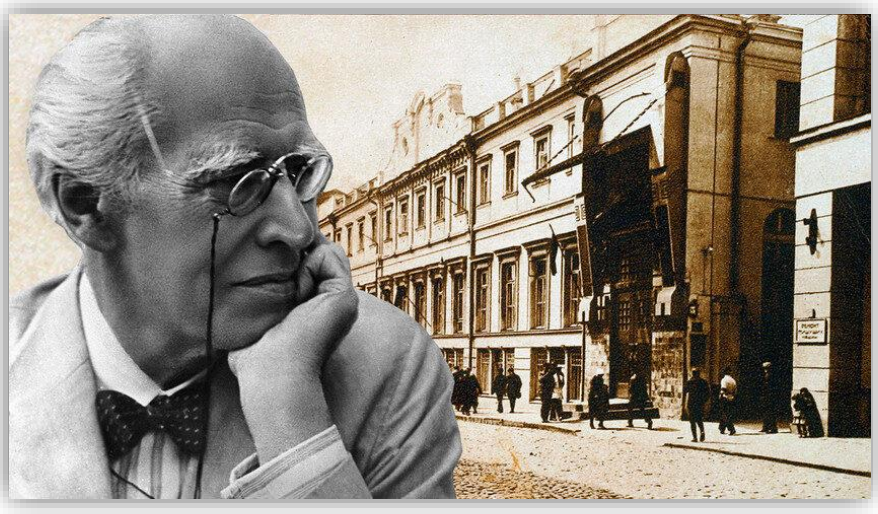
دراماتورژ به تمریناتِ گروه سرکشی می‌کند تا متن را آنالیز کند و در رابطه با اشتراکات آن بحث کند. آن‌ها برای حلّ سؤالاتِ عجیبی که از تحلیلِ متن بیرون می‌آید، در تمرین حاضر هستند. هم‌چنین درماتوروگ‌ها، یادداشت‌های راهبردی برای برنامه می‌نویسند تا به مخاطب برای ورود به دنیای نمایش کمک کنند.

برگرفته از: سایت ویستا

بازگشت به فهرست

استانیسلاوسکی و تئاتری انسان‌گرا

یوری زاوادسکی Yuri Zavadsky (۱۹۷۷-۱۸۹۴)/ برگردان: ناصر حسینی‌مهر



بزرگ‌ترین دستاوردِ [کنسانتین سرگیویچ آلکسیف مشهور به] استانیسلاوسکی[۱۹۳۸-۱۸۶۳] در کشفِ رابطه‌ای است میان قوانینی اُرگانیک که توسطِ بازیگر در آفرینشِ نقش به عهده دارد، و قوانینی که بیوگرافیِ پرسُناژِ صحنه‌ای را شکل می‌دهد. امّا دربارهٔ چنین نظریه‌ای هم، تفسیر و تعبیرهای نادرستِ ساختگی و زیان‌بخش ارائه داده شده است. در این‌جا منظور این نیست که بازیگر یک بیوگرافیِ جعلی و من‌درآوردی بر اساسِ مُشتی اطلاعاتِ عمومی و گاهی اوقات بدونِ تبعیت از تخیّلاتش و بی‌توجّه به نظراتِ نویسنده و کارگردان بسازد یا با خیال‌پردازی شرح‌حالِ شخصیّتی را بنویسد که بیش‌تر یک بیوگرافیِ ادبی است و هیچ ربطی ندارد با آن نقشی که بازیگر می‌خواهد ایفاء کند.

بیوگرافی نوعی کارِ جداگانه و وظیفهٔ جنبیِ بازیگران و شاگردان است که خارج از وقتِ تمرینِ نمایش به رشتهٔ تحریر درمی‌آید تا در تمرین‌های متنِ نمایشنامه، متنی که بی‌روح، مُرده و ناآشنا است را معنا می‌بخشد. ایفای خوبِ یک نقش به اعتقادِ استانیسلاوسکی عبارت است از آنِ خود کردنِ هر کلمهٔ نقش توسطِ بازیگر، قرارگرفتن در ضروری‌ترین موقعیت‌های نقش و عمل‌کردن در وضعیت‌های گوناگون دقیقا" همین جمله یعنی: دست به عمل زدن در این یا آن شرایط است که استانیسلاوسکی آن را <توجیه‌کردنِ نقش برای خود> می نامد یعنی انجام دادن آن کاری که در نقش مستلزم و ضروری است که <نفوذ کردن در نقش> نامیده میشود. واژهٔ نفوذ در سیستمِ استانیسلاوسکی واژه‌ای بسیار شایسته ودارای تعریفی بی‌نظیر است برای آماده‌سازیِ نقش. هنگامی‌که من از منطق رفتار و منطقِ وجودِ مستدلِّ یک پرسُناژ و منطقُ احساساتش صحبت میکنم، منظورم منطقی خلّاق و الهام‌بخش است، نه منطقی سرد وُ خشک که نیروی تخیّل را به‌حساب نیاورده و تنها براساسِ نمونه‌هایی بی‌روح و امانت گرفته شده از تجربیّاتِ ادبی استوار می باشد.

بازیگر با همهٔ وجودش دراین دایرهٔ خیال شرکت می‌جوید. دراین‌جا تنها سر وُ مغزِ او نیست که به تخیّل روی می‌آورد، بل‌که بدن و اندامِ او نیز خود را هنگامِ <نفوذ در نقش> متحوّل و تغییرِ شکل می دهد. و تنها اُرگان‌های تکلّمِ بازیگر نیست که حرف می‌زنند، بل‌که مجموعه‌ای از وجودِ اوست که برای ما از سرگذشتِ نقش می‌گوید، و به همین جهت رفتار و اعمالِ بازیگر بر صحنه باید سازمند و اُرگانیک باشد.

بدونِ شکّ در تشریح کوتاه و مختصرِ برخی از مبانیِ پایه‌ای سیستمِ کنستانتین سرگیویچ برای کسانی که نخستین بار با آن آشنا می شوند، بسیاری از نکات می‌توانند نامفهوم و غیرقابلِ درک به‌نظرآید، هر چند کنستانتین سرگیویچ همواره تکرار می‌کرد که سیستمِ او تنها در حیطهٔ عمل و تمرین قابلِ درک است. او می‌گفت: <*در حرفه‌ی ما دانستن مترادف است با عمل‌کردن*>. آخر چطور ممکن است تنها از طریقِ کتاب و تئوری دانست که وزنه‌ای را چگونه باید بلند کرد و یا به روش‌هایی گوناگون پاها را ازهم بازکرده و در زمانی مناسب آن‌را به‌روی سینه کشید و بر جایِ خود محکم ایستاد و بعد وزنه را بالای سر بُرد؟ شما هیچ‌گاه قادر به بلندکردنِ وزنه نخواهید شد، اگر تمرین نداشته باشید یا بدنِ خود را آماده و تربیت نکرده باشید و یا به درکِ درستِ طبیعت و ضرورتِ حرکات نایل نیامده باشید. تنها با برداشتنِ وزنه است که شما می‌توانید، هم به شیوه‌های این عمل دست یابید، و هم بر نیروی بدنِ خود بیافزایید.

تمرین‌های پیشنهادیِ کنستانتین سرگیویچ نیز درهمین راستا قرار دارد. بهتر است اضافه کنم که تکرارِ این تمرین‌ها به خودیِ خود نوعی تمرینِ همیشگی و ثابت برای بازیگر محسوب می‌شود. بازیگری که با اتکاء به پشت‌کار و استقامت‌اش تکنیک‌های نفوذ در نقش را درمی‌یابد، در واقع به نیروی خود می‌افزاید. متمرکزشدن همراه با شور و شیفتگی در روندِ آفرینش، امکانات و توانایی‌های جدیدی را برای هنرمند فراهم می‌سازد. استانیسلاوسکی تصریح می‌کند: <*بدونِ شور و شیفتگیِ تمرکزیافته نمی‌توان به آفرینشِ حقیقی دست‌یافت.*>

همواره تکرار می‌کنم <بازیگر>-<بازیگر>-، امّا بازیگر بر روی صحنه تنها نیست، همان‌گونه که انسان دراین جهان تنها نیست. او واحدی است از انبوهِ تودهٔ مردمِ اطرافش. و اگر جایگاهِ واقعی خود را در میانِ این انبوهِ مردم و زندگی پیرامون‌اش در نیابد، نه به نقشِ صحنه‌ای خود پی بُرده است، و نه به نقشِ خود در زندگی.

کنستانتین سرگیویچ می‌گوید *تئاتر فرآورده‌ای است کُلکتیو*. اگر تئاتر مجموعه‌ای متشکّل از واحدهایی پراکنده نباشد و اگر هر واحدی تنها به خودش بپردازد و هنرِ بازیگری را فقط در روندی بسته نگه دارد، نتیجه‌اش این خواهد شد که در هنرِ تئاتر هرگز عناصری ارزش‌مند، پُرشور، جذاب و جالب به وجود نیاید و هیچ‌گاه هنری جمعی، هنری کُلکتیو به نامِ تئاتر ظهور نکند. چنین <فضا>یی که در عرف آن‌را این گونه می‌نامیم، سببِ به‌وجود آمدنِ موسیقی شعر و حتی تئاتر می‌شود. همین چیز <فضا> همهٔ شرکت‌کنندگانِ نمایش را به یگانگی می‌رساند و حال وُ هوایی اصیل و حقیقی در نمایشنامه پدید می‌آورد.

عنصرِ <اخلاق> صحنه‌ایِ استانیسلاوسکی که مستلزم انضباطِ شدید در تئاتر است و برای ادغام همهٔ عناصر در تاثیرگذاری بر تماشاگران به‌کار گرفته می‌شود، براساسِ باور و اعتقاداتِ عمیقِ او پایه‌گذاری شده است که ایجادِ فضای خلّاق در تمرینات، ایجاد فضای دلبستگی به کارِ جمعی و مشترک، احترامِ متقابل و دوجانبه، فداکاری و ازخودگذشتگیِ کامل، سخاوت و بزرگواری، و نیز روابطِ مناسب در کار شرایطی ضرور هستند برای زایشِ یک هنرِ جمعی و هماهنگِ هنریِ اعجاب‌انگیز، هنرِ تئاتری که جان و روان را تعالی می‌بخشد.

در این نیل به یک هنرِ کامل و هماهنگ، نیلِ به <خودبودن> هنرمند هم الزامی است. به عبارتِ دیگر <خودبودن> به هیچ وجه مترادف با فقط به شخصِ خود توجه‌کردن نیست، خودخواهی در هنر نیست. انجام هر عملی برای خود و همه‌چیز را برای خود خواستن نیست. خودخواهی، خودپسندی و خودپرستی هرگز نشانهٔ وجودِ حقیقی در زندگی نیست.

داشتنِ روحی سخاوت‌مندانه، قلبی مهربان و گشوده به روی مردم و نیز اعتماد به آن‌ها، دارابودنِ وقار و بزرگ‌منشی واقعی در روابطِ انسانی، نیکوکاری و فداکاریِ کامل از جمله صفاتِ بایسته‌ای است که از دیدِ استانیسلاوسکی یک هنرمندِ واقعی از آن بهره بُرده است تا تقابل میانُ فرد گرایی و کُلکتیو ناپدید شود.

تا هنگامی که کنستانتین سرگیویچ به عنوان فردی متعصّب و افراطی در ایجاد و اِعمالِ فضایی پُر از <ممنوعیّت> معرّفی می‌شود، درکِ نادرستی با اخلاق صحنه‌ای او خواهد شد. او هیچ‌گاه مردی ریاکار و خودرای یا ریاضت‌کش و جَزم‌گرا نبود. او پُرشور بانشاط، خوش‌مشرب، شیفتهٔ آزادی و عاشقِ بی‌قرارِ زندگی بود. او همواره می‌گفت: <*هنر نمی‌تواند با تازیانه فرمانروایی کند، هنر فرمان‌ناپذیر است*> و اگر برای استانیسلاوسکی پیش می‌آمد تا از دست افرادی که با لاقیدی و بی‌تفاوتی‌شان روندِ آفرینش را مختل می‌کردند، خشمگین می‌شد و یا برمی‌آشفت (اگر به جز بی‌تفاوتی و لاقیدی چیزِ دیگری نبود)، تنها به دلیلِ پشتیبانی و محافظت از جریانِ آفرینش در برابرِ اغتشاش و تجزیه بود.

استانیسلاوسکی اغلب می‌گفت که *آفرینش بی‌نهایت دشوارتر و پیچیده‌تر از تخریب و ویران‌کردن است*. جانِ کلامِ او پیش‌از هرچیز آفریننده‌ای بزرگ بود و به وسعتِ توانایی انسانی ایمان داشت به وسعتِ نیروی خلّاقِ انسان.

بنابراین انسان، جهانی‌است با درونِ پیچیده و بغرنجش (که براساسِ قانونی واحد و اُرگانیک در قلمروِ مادّی و روانی تجسّم یافته است)، با منطقِ کنش‌هایش با منطقِ خاصِّ خویشتنِ تنهایش با افکارش با امیال‌اش و با دریافت‌اش از حقیقت. به عبارتِ دیگر، این جهانِ درونیِ اوست که در تضادّ با منطقِ فردی و برخورد و ستیز با واقعیت هر دم رشد می‌کند و گسترش می‌یابد و از زاویهٔ دیدِ نمایشنامه‌نویس و یا کارگردانی می‌گذرد و در نهایت در سبک و یا روشی قالب‌ریزی می‌شود.

<*انسانِ اندیش‌مند- انسانِ شَرور-انسانِ بدگُمان- و یا حتّی انسانِ خوب*> تعاریفی هستند کلّی و عامّ و قراردادی و گُنگ که ما را به سوی دریافتی کلیشه‌ای و تصاویری مبهم و تقریبی هدایت می کند. دریافتی که اغلب در زندگیِ هنریِ بازیگران و کارگردانان تبدیل به عنصری ترمزکننده می‌شود. عنصری که در کاوش‌ها و جستجوهای خلّاقانه‌شان در یافتنِ کاراکتری تازه و بی‌بدیل جایگزین می‌شود (کاراکتری که در ورطهٔ تعاریفی ساده و بی‌ارزش سقوط نکرده است).

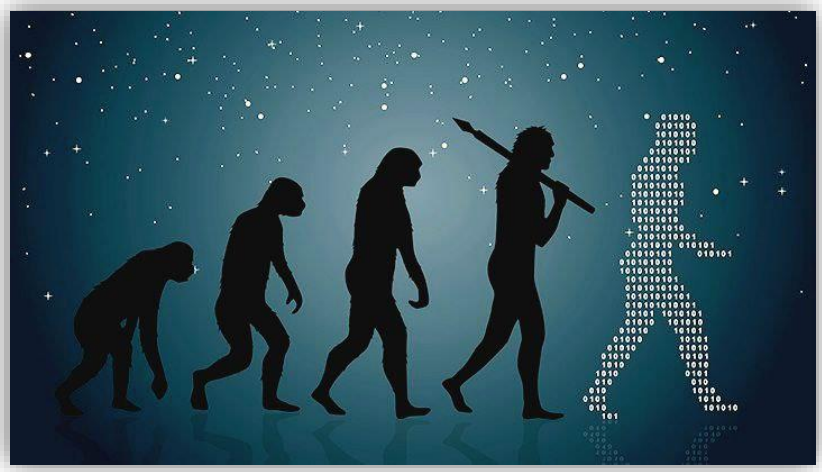
جانِ کلام، در صحنه‌ای هم‌چون زندگی، هیچ‌چیز به‌جز همین پیچیدگی‌ها و در نوعِ خود منحصربه‌فرد جالبِ توجّه نیست و استانیسلاوسکی به عنوان یک استاد، بازیگرش را در جهتِ آفرینشی یگانه و پُرشور و درعین‌حال بسیار دشوار رهبری می‌کرد او خود را مستلزم می‌دانست تا همانندِ یک <رهبرِ گروهِ کُر> در تئاتر (تعریف شگفت‌انگیزِ گوگول از جوهرِ هنرِ کارگردانی)، هر نقشی را در ارتباط با سایرِ نقش‌ها تبیین کند، روابطِ متقابل را سازمان دهد، و عاملی باشد برای تعیینِ سرشتِ فلسفی و شاعرانهٔ نمایش. دراین میان، تنها واختانگفِ بی‌نظیر و مبتکر (برخلافِ افرادی که به گونه‌ای ساختگی با انتسابِ خود به کنستانتین سرگیویچ و کارهای صحنه‌ای‌اش در حقیقت به او خیانت می‌ورزیدند و می‌ورزند)، همواره شاگردِ اصیل و وفادارِ استانیسلاوسکی به‌شُمار می‌رفت و براساسِ چنین دیدگاهی، غیرقابلِ تصوّر است که مایرهولد و حتّی برشت از آموزش‌های استانیسلاوسکی بی‌تاثیر بوده باشند.

سرچشمه: *"آخرین درسِ بازیگری"؛ اثر: کنستانتین استانیسلاوسکی/ ترجمه: مهین اسکویی، ناصر حسینی‌مهر، انتشاراتِ نگاه*

بازگشت به فهرست

رَوَندِ "مَردُمِش" در "نوشته‌های" احسان طبری

اُمید



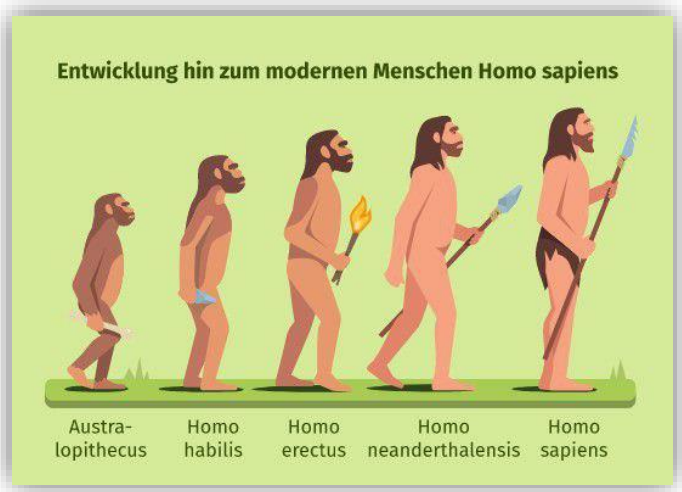
درآمد

احسان طبری را به حقّ از برجسته‌ترین مُبدعین و مُحرّکینِ تحوّلِ زبانِ فارسی شناخته‌اند که بسیاری واژه‌های رایج امروز در زبان و ادبیّاتِ فارسی مانند: "دستاورد"، "بسیج"، "تاریک‌اندیش"، "بُرون‌رفت"، "روشن‌فکر"، "شب‌زده"، "نماد"، "سَنگلاخ"، "ژَرفِش"، "مَردُمِش" و غیره... توسطِ او، و یا با ذوق و طبع و نظرِ او ساخته شد و رواج یافت و هم‌اوست که در ابداعِ واژه‌هایی برای رساکردن زبانِ فارسی در بیان مفاهیمِ جهانِ مدرن در کنارِ زنده‌یادان دهخدا، معین، مُصاحب، امیرحسین آریان‌پور، غلام‌حسین صدری‌افشار و محمّد خلیلی، از پیش‌رُوان این عرصهٔ مهمّ محسوب می‌شود. با این‌که هنوز برخی ازاین واژگانِ زیبای فارسی نظیر "ژَرفِش" (اسمِ مصدر از صفتِ "ژرف" با افزودنِ حرفِ "ش") یا "مَردُمِش"(اسم مصدر از اسمِ "مَردُم") به مرحلهٔ همه‌فهم و رایج و کاربردِ شایستهٔ خود در زبان و ادبیّاتِ میهنِ ما نرسیده، امّا در برخی از آثارِ قلمی طبری و برخی نویسندگان کاربردهایی دارند. زنده‌یاد طبری در مقاله‌ای با عنوان "توضیح کوتاه دربارهٔ برخی ایرادات لفظی" مندرج در مجلهٔ دنیا (شمارهٔ۷ مهر۱۳۵۹) می‌گوید: "مَردُمِش" "در مقابلِ واژهٔ دشوارِ انگلیسی *Hominisation* [آمینیزاسیون- متفاوت باواژهٔ *Humanization* اومانیزاسیون]که معادلِ فارسی ندارد، به‌معنای "*روندِ تدریجیِ تبدیلِ پریمات‌ها [نَخُستی‌سانان Primates] به انواعِ مختلفِ انسان‌وارها و انسان‌ها*" است" و سپس می‌پرسد: "چه مانعی دارد که ما معادلِ "مَردُمِش" را و حتّی مصدرِ "مَردُمیدن" را بسازیم؟

طبری که در سراسرِ عمرِ گران‌مایه، با قلم و قدمِ خود همواره ستایش‌گرِ "حَماسهٔ انسان" و خواهانِ انسانی‌شدن جامعه، تاریخ، طبیعت وکیهان بود، دربرخی آثارِ نشریافته در مجلّهٔ معتبرِ"دنیا" و مجموعه مقالاتِ گردآوری‌شده در مجموعهٔ دوجلدی "نوشته‌های فلسفی و اجتماعی" به تبیینِ رَوَندِ "مَردُمِش" و مراحلِ آن پرداخته و بسته به موضوعِ بحث، معنای واژهٔ "مَردُمِش" را با افعالِ متفاوتِ "انسان‌شدن"، "انسان‌زایی"، "انسانی‌شدن" یا "انسانی‌کردن" برابرگرفته که آگاهی از مفاهیم و کاربُردهای آن برای خوانندهٔ جدّی و علاقه‌مند به مطالعهٔ آثار این دانش‌مندِ فرزانه خالی‌از هوده نیست.

۱- رَوَندِ انسان‌شدنِ پریمات‌ها (انسان‌زایی)

در تعریفی که از واژهٔ "**مَردُمِش**" در مقدمه از طبری نقل کردیم (یعنی روندِ تدریجیِ تبدیلِ پریمات‌ها به انواع مختلفِ انسان‌وارها و انسان‌ها)، واضح است که مُرادِ طبری از "**مَردُمِش**" دراین تعریف، روندِ انسان‌زائی یا انسان‌شدنِ و تبدیلِ نَخُستی‌ها [راسته‌ای از پستانداران که میلیون‌ها سال پیش می‌زیسته‌اند نظیرِ گوریل‌ها و میمون‌ها و بوزینگانِ آدم‌وار و انسان‌وارهای اولیّه] به گونهٔ "انسانِ ابزارساز، اندیشه‌ورز، خردمند" و یا انسانِ امروزی بوده و به تکاملِ بیولوژیکِ موجوداتِ ماقبلِ انسان در فرآیندِ نظریهٔ "تطوّرِ انواعِ "، "انتخابِ طبیعی" و فَرگَشتِ چارلز داروین نظر دارد. هم‌چنان‌که انگلس در کتابِ "دیالکتیکِ طبیعت" استدلال کرد که *"مغزِ انسان به‌طورِ بنیادی با مغزِ پستان‌دارانِ دیگر تفاوت چندانی ندارد، امّا ویژگی‌های خاصّ نخستین‌سانان مانند انگشتِ شَست و سَبّابه که در ساختِ ابزار ضروری‌اند، تا اندازه‌ای راهِ رشدِ پُرشتابِ اندیشه‌ای، اجتماعی، و زیستیِ گونهٔ ما را هموار کرد... طبیعتِ انسان ثابت نیست، در سراسرِ تاریخ دگرگون‌شده و هم‌چنان خواهد شد."*



احسان طبری در مقالهٔ "طرحی از تکوینِ روح" *(نوشته‌های فلسفی و اجتماعی، جلد اوّل)* این مرحله را "مرحلهٔ جداشدنِ تدریجی انسان‌وارهای اولیه (آنتروپوس ارکتوس) Anthropus Erectus از بوزینگانِ آدم‌وار Pithéques [پیتِک‌ها]" می‌داند و می‌نویسد:

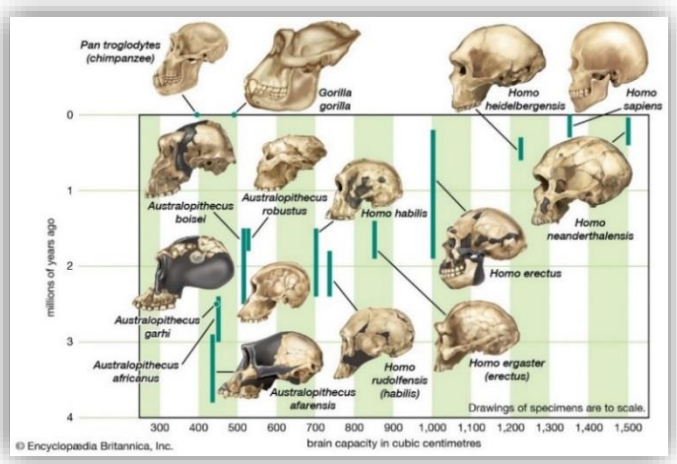
"یعنی زمانی‌که روندِ دوروُدرازِ انسان‌شدن یا "مَردُمِشِ" Hominisation انواعِ پیتِک‌ها طیّ ده‌ها میلیون سال تحقّق می‌یابد و مختصاتِ "انسانی" مانند راست بالاشدن، به‌کاربُردنِ دست‌ها، آزادشدنِ فَک‌ها، رشدِ جمجمه، افزارسازی و کارِ هدف‌مند به شکل بَدوی ظاهر می‌شود و شرایط برای پیدایشِ نخستین نوعِ انسانی موسوم به انسانِ ماهر Homo habilis فراهم می‌گردد... تا حدّی می‌توان این دورانِ زندگی گلّه‌ای و جانورانهٔ انسان‌وارها را دورانِ ماقبلِ اجتماعی (پره سوسیال) نامید که در آن هنوز تکاملِ بیولوژیک و نوعی ادامه دارد و تکاملِ اجتماعی با آن‌که به تدریج واردِ صحنه می‌شود، هنوز تعیین‌کننده و منظره‌ساز نیست. از جهت تقسیمی که معمولا در جامعهٔ بَدوی می‌شود، این دوران بخشی از عصرِ سنگِ باستان را در بر می‌گیرد."

طبری این مرحلهٔ تکاملی را ثمرهٔ کار و مرحلهٔ اول مَردُمِش نام نهاده و در تعریفِ انسانِ کنونی می‌گوید: "انسان‌های قبل از انسانِ کنونی "**انسانِ ماهر**" نام گرفته بودند ولی انسانِ کنونی، "**انسانِ عاقل**" نام دارد. انسان‌های "نه‌آندرتال" و "کرمانیون" صیّادان و نقّاشان و افزارسازانِ ماهری بودند و در دورانِ اوّل و دوّم سنگِ باستان می‌زیستند و آن‌ها را باید مخترع آتش‌افروختن شُمرد. **انسانِ ماهر** Homo habilis و انسان‌های دیگری که نام بُردیم به نظر می‌رسد مدّت‌ها با انسانِ کنونی هم‌عهد بود، ولی نتوانست از جهتِ تکامل به وی برسد. خودِ انسانِ کنونی نیز به ناچار مراحلِ رشدِ انسانِ ماهر و انسان‌های نِئاندرتال و کرمانیون را گذرانده، ولی

توانست از این مراحل فراتر رود و خود را در قبالِ هجومِ نیروهای بی‌رحمِ طبیعت از زوال حفظ نماید. انسانِ کنونی در دورهٔ سوم یا عُلیای سنگِ باستان پای به عرصه می‌گذارد."

طبری در مقالهٔ "*دربارهٔ جامعه و تاریخ*" (نوشته‌های فلسفی و اجتماعی، جلددوّم) مَردُمِش در مفهومِ "انسان‌ْزایی" را طولانی‌ترین روندِ زایشِ یک "نوعِ" جدید دانسته و می‌گوید:

"از نخستین آلگ‌های آبی و سبز *[(Algue) موجوداتِ ریزِ جُلَبک‌مانندِ کلروفیل‌دار در آب‌های طبیعی که "آغازیان" می‌نامند]* تا پیدایشِ انسان‌وارها چهارمیلیارد سال طول کشید و عصرها و عهدها را گذرانده از جهانِ حشره و خزنده و پرنده و چرنده و درنده گذشته و مانندِ مخترعی عُنود، میلیون‌ها میلیون نمونه، دم به دم کامل‌تر، پدیدآورده و به دور افکنده و در پیِ گمشده گشته تا آن‌را در زمانی برابر با بیست الی سی‌میلیون سالِ پیش واردِ صحنه ساخته است.



البتّه از عمرِ انسانِ نوعِ ما (هوموساپینس) هنوز چنده‌هزار سال (شاید چهل‌هزار سال) بیش‌تر نمی‌گذرد، ولی انسان‌ها و انسان‌وارهای ماقبل فرصت داشتند در طبیعتِ وحشی و ناسازگار و هوس‌ناک، طی صدهاهزار سال گام‌به‌گام از صخرهٔ "انسان‌شدن" یا "انسان‌ْزائی" یا "**مَردُمِش**" **(Hominisation)** بالا روند و از سنگینیِ فَک بکاهند و بر سنگینیِ مغز بیافزایند، کمر را راست کنند و سنگی یا چوبی را افزار سازند و در گلّهٔ جانورانهٔ خویش از خوابِ دیرندهٔ غریزی با تدریجی فرساینده بیدار شوند: و این روند که ده‌هامیلیون سال به‌طول انجامید، به گواهی زیست‌شناسی طولانی‌ترین روندِ زایشِ یک نوع جدید است.

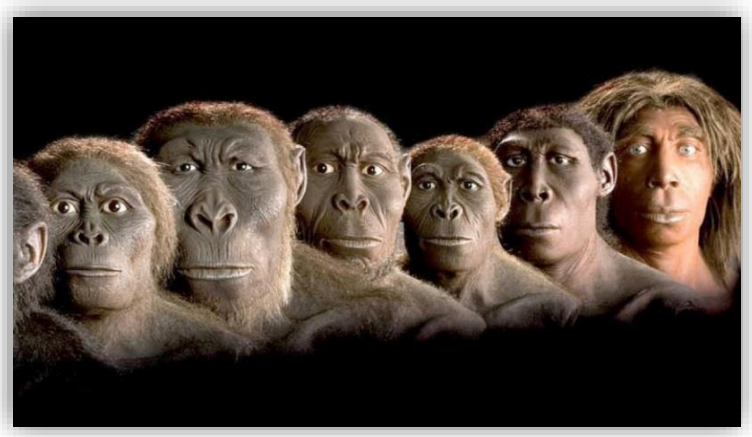
طبیعت، ولی‌نعمت، آموزگار، متّحد، انبارِ ثروت و دانشِ ما و درعین‌حال دشمنِ درّنده‌خوی بی‌رحمِ ماست و تنها در زیر تازیانهٔ علم و سازمان و اتّحادِ انسانی رام و دست‌آموز می‌شود. انسانِ طبیعی از آغوشِ او برخاسته تا طبیعت را انسانی کند و در این زمینه هم اکنون پیشرفتی شگَرف دارد.

انسان در درونِ طبیعت یک طبیعتِ ثانوی به نام جامعه و تمدّن (ناتور و کولتور) آفریده است و بدین‌سان در دو محیطِ به‌هم‌بسته زندگی می‌کند که آن‌دو را باهم بیش‌ازپیش درآمیخته می‌سازد. مارکس می‌گفت: *انسانِ غیرمتّحد قادر نیست دشمنِ بی‌رحمِ طبیعی را* (با مرگ و بیماری و طغیان و زلزله و خشک‌سالی و توفان و گرما و سرمای کُشنده‌اش) *رام کند، مگر آن‌که خود رها شود و تماما به او بپردازد.*

از زمانِ مارکس تاکنون، علومِ اجتماعی به وسایلِ تجربی و مشاهده ای (آزمایشگاهی، کامپیوتری، آماری و ریاضی، مدل‌سازی‌های دیداری و منطقی، کاوُشی و پویشی یا سیاحتی) شگرفی مجهز شده‌اند و عرصهٔ گذشتهٔ دور (**روندِ مَردُمِش یا انسان‌زائی**) و عرصهٔ آینده یا روندِ تکاملیِ آتی، جز با این وسایل درخوردِ بررسی نیست. متفکّرِ امروزی نمی‌تواند تنها به انتزاعِ خود بسنده کند و مصالحِ مشخّصِ تجربی (آمپیریک) را به حساب وارد نسازد. به این نکته خودِ مارکس سخت ایمان داشت و تکیه به مصالحِ عظیمِ تجربی را به شدّت توصیه می‌نمود.

سخنِ اوست که یک "*کوهِ مُن بلان مدرک و تنها دو سطر نتیجه*". انتزاع که به هر حالت آخرین عملِ تئوری است، فقط در تکیه به مصالحِ تجربی قابلِ وثوق است، والّا تنها با تکیه به عصای خردِ خویش، می‌توان به کوره‌راه‌ها رفت..."

طبری می‌افزاید: "وقتی از "**طبیعت**" سخن می‌گوئیم، منظور طبیعتِ سیارهٔ نیل‌گونِ ما "**زمین**" است که بخشی‌از طبیعتِ بی‌کرانِ کهکشانی و ماوراءِ کهکشانی است. **طبیعتِ بزرگ** به نوبهٔ خود زایندهٔ منظومهٔ ما و **طبیعتِ کوچک** و دل‌انگیزِ ماست. جهان‌شناسیِ علمی در وجودِ یک‌سانی و وحدت در مصالح و قوانینِ این خرگاهِ عظیم که کیهان نام دارد، تردیدی باقی نمی‌گذارد."



طبری در کتاب "*با پچپچهٔ پاییز*" نیز با نثرِ موزونِ شاعرانهٔ خود، مضمونِ استه‌تیکِ این مرحلهٔ اوّلیه از روندِ مَردُمِش انسان یعنی "انسان‌شدن" یا "انسان‌ْزایی" را چنین توصیف می‌کند:

"سنگ چندان غلتید که گیاه شد.
گیاه چندان روئید که خزیدن آموخت.
از خزنده‌نژاد ناگاه خورشیدِ خرَد طلوع کرد...(بند) من پویشِ افسانه‌ها را در این دخمهٔ قیرگون می‌بینم. از خاکِ سیاهِ گیاهِ خرَد رویید..."(بند۹)
"و چه جُبّه‌های چرکین را باید بَرکَند تا مَرمَرِ انسانی نمودار شود و کشتیِ بزرگ در خلیجِ آرام، بیاساید. ما مانندِ زرّافگان برای جویدنِ برگ‌ها گردن نکشیده‌ایم. آخرِ ما در این کهکشان‌ها چیزی را می‌جوئیم: از بوزینگی تا آدمی‌گری..."(بند۶)

۲- رَوَندِ "انسانی‌شدن" انسان، جامعه و تاریخ

در جهان‌بینی احسان طبری، انسانِ کنونی علاوه بر حیاتِ بیولوژیک (مانند سایرِ جانداران که نیازهای جسمی و غرائزِ جنسی و کور برای تولیدِمثل و بقاء دارند)، دارای زندگیِ اجتماعی نیز هست. به‌عبارتی دیگر زندگی "فردِ انسانی"، بدون برقراری ارتباط و مناسباتِ اجتماعی با دیگر افرادِ انسانی یعنی "جامعه" ممکن نیست. بنابراین انسان محصولِ جبری محیطی است که در آن زاده و پرورده می‌شود، همان محیطی که مارکس می‌گفت: "*اگر سجایایِ انسانی ثمرهٔ محیط است، پس باید محیط را انسانی نمود.*"

طبری در بخشی دیگر از مقالهٔ "*دربارهٔ جامعه و تاریخ*" از تکاملِ اجتماعیِ گونهٔ "انسانِ عاقل"، و روندِ انسانی‌شدنِ انسان و انسانی‌کردنِ جامعه به مثابهٔ مرحلهٔ دومِ "مَردُمِش" می‌گوید:

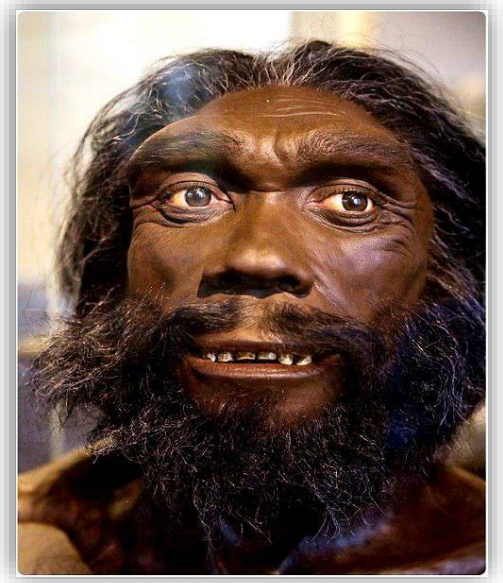
"در روندِ طولانی و چنده‌میلیون سالهٔ "**مَردُمِش**"، علاوه‌بر انگیزاننده‌های طبیعی (تغییراتِ فاحشِ محیط زیست) به تدریج چنان‌که یاد کردیم، عواملِ نوی اجتماعی دخالت خود را آغاز کردند. این عوامل مانند کار،

ساختنِ افزار و مسکن، افروختنِ مصنوعیِ آتش، اختراعِ زبان (ولو در ابتدائی‌ترین اَشکال‌اش به صورت زبانِ غیرِتلفیقی و اصولِ علامتی)، مهاجرت و جهان‌گردی، درآمیزی طایفه‌ها و خانواده‌ها، جنگ و اسارت، تحوّل در شکلِ مناسباتِ خانوادگی، تبدیلِ تدریجی گلّه‌های جانورانه به گروه‌های آدمی‌وار، پیدایشِ اوّلین و ابتدائی‌ترین واحدهای قومی (اِتنیک)، تقسیمِ کارِ اجتماعی بر روی زمینه‌های طبیعی (مثلاً ماهی‌گیری در جائی، میوه چینی در جای دیگر، شکار در جای سوم...)، پیدایشِ اولین و ابتدائی‌ترین اشکالِ اندیشیدن و تصوّراتِ خواب‌آلود ناشی از آن (سِحر، جادو، کیشِ اجنّه و ارواح و توتم ها)، اضافه تولید ناشی از تکاملِ افزارِ کار، شکل‌های ابتدائی مبادلهٔ کالا به کالا و غیره و غیره، رویدادهای گوناگون نوی بود که جای زلزله‌ها، یخبندان‌ها، کوه‌زائی‌ها، گُسستن قارّه‌ها، تحوّلِ شدیدِ آب و هواها، توفان‌های دهشت‌بار و دیگر پدیده‌های طبیعی را گرفت و چنان که گفتیم مغز را به حرکت درآورد و آن‌را بزرگ‌تر و بزرگ‌تر ساخت. چنان‌که **پرچمِ تکامل** از دستِ "**ژن**" به دستِ "**نورون**" منتقل شد.

بدین ترتیب **عاملِ اجتماعی** پس‌از پانزده میلیارد سال که از "**ترکشِ نخستین**" [Big Bang] آن‌چه که "اتمِ پدر" نام دارد، گام در عرصه گذاشت. کیفیّتِ نوئی به نامِ جامعه و قوانینِ نوئی به نام قوانینِ اجتماعی ظهور کرد. کوششِ بسیاری از متفکّرانِ بورژوا برای انکارِ "قوانینِ اجتماعی" به عنوان قوانینی دارای کیفیّتِ نو، متمایز از قوانینِ زیستی و روانی، کوششِ ابلهانه‌ای است. **سیرِ تکاملیِ انسان** از ناآگاهی است به سوی آگاهی، از ناخویشتنی و خودبیگانگی و خودگُم‌شدگی است به سوی یافتِ سرشتِ خود و اتکاء به خویش؛ از اسارت در چنگِ طبیعت و به قول سعدی "*واماندگی اندر پسِ دیوارِ طبیعت*" است به رهائی از آن، از جهالت است به دانش، از اسارت در بندِ پندارهای خِرَدستیز است به تعقّل و تجربه و استنتاجِ علمی، از مقابلهٔ دشمنانه با یک‌دیگر است به سوی یگانگی و دوستی، از تضادِ فقر و ثروت، فرمان‌دهی و فرمان‌بری، جهل و معرفت است به سوی هماهنگی، سرشاری، برابری، دانائیِ همگانی. این یک بیانِ خوش‌بینانه نیست، این روایتِ عینیِ تاریخ است. تاریخ این راه را، بر خلافِ آرزوپرستانِ خوش‌خیال و تنبل یا موجوداتِ ترسو و خودخواه، در یک نبردِ گاه کور و گاه آگاه، ولی همیشه سخت و خونین طیّ می‌کند. به قولِ مارکس *خداوند تکاملِ بادهٔ خود را در کاسهٔ سرِ شهیدان می‌نوشد*.

انسان در عرصهٔ تاریخ به عنوان "**شخصیّت**" عمل می کند و نه یک "**فرد**" بی‌هویّت، هر اندازه هم که نقش‌اش کم و کوتاه باشد. ولی البتّه شخصیّتِ انسانی یک‌سان نیست و خودِ آن در تاریخ، یک حالتِ اعتلائی طیّ می کند. یعنی آدمی‌زادی که به صورت جزء عضوی (ارگانیک) جمع (مانندِ گلّه یا طایفه) گُنگ و ناخودآگاه گذرانی داشته، تدریجا به "**فردیّت**" می‌رسد و خود را، هم در درونِ جمع و هم جدا از آن احساس می‌کند و روحیهٔ کندوئی او به روحیهٔ موجودی که برای خود حدود و حقوقی قایل است بَدَل می‌گردد و گذرانِ نیم‌جانورانه‌اش به

زندگیِ دَم‌به‌دَم انسانی‌تر تبدیل می‌گردد. شخصیّت را می‌توان به منفعل یا کنش‌پذیر که "**مصنوعِ**" تاریخ است، و فعّال یا کنش‌گر که "**صانع**" و "**عاملِ**" تاریخ است تقسیم کرد. بینِ شخصیّتِ کاملاً مصنوع و شخصیّتِ کاملاً صانع، طیفی از شخصیّت‌ها است. لنین می‌گفت: *"بَرده‌ای که بَردگی را گردن می‌نهد بَردهٔ واقعی است و اگر علیهِ بردگی بِرَزمَد، دیگر بَرده نیست، انقلابی است."*



احسان طبری در مقالهٔ "شهرِ خورشید" *(نوشته‌های فلسفی و اجتماعی، جلد اوّل)* با تاکید بر این‌که "*رشدِ نیرومندِ نیروهای مولّده در عصرِ ما، فطرتِ جبری انسان‌ها را در معرضِ توفانِ تحوّلاتِ ژرف قرار داده*"، و با نقلِ قولی از رابرت ایوین، سوسیالیستِ پندارگرا که گفته‌بود: "*درجریان سدهٔ اخیر، رشدِ سِتُرگِ نیروهای مولّده که در تاریخِ نوعِ انسان بی‌همتاست، روی داده و انقلابی واقع‌شده که از همهٔ انقلاباتِ پیشین در مجموعِ آن بالاتر است و این امر وسایلِ دگرگونی زندگی سراپای انسانیّت را در جهت شرایطِ بهتر در اختیارِ وی نهاده است*"، می‌گوید:

"*اری، در زیر دو پُتکِ نیرومندِ آهنگرِ تاریخ، انسانِ نوینی حدّادی می شود، انسانی که سراپا انسانی است و غرایزِ کور و واکنش‌های خودبه‌خودی را به تفکّرِ تعقّلی و کنترل‌شدهٔ اجتماعی بدل می‌کند تحتِ شعارِ "یکی برای همه و همه برای یکی*". و این **مرحلهٔ دوّمِ "مَردُمِش" و انسانی‌شدن** Hominisation است که مانند مرحلهٔ اوّلِ آن ثمرهٔ کار است. از این **مَردُمِشِ دوّمین، انسانی خِرَدمند** و به‌روز که عضو (و نه آجرِ اوّلیّهٔ) جامعه‌ای آفریننده، یگانه و پویاست پدید خواهد شد."

طبری همان‌گونه که مارکس می‌گفت "*کلّ تاریخ چیزی نیست جز دگرگونیِ تدریجی سرشتِ انسانی*" و "*انسان‌ها با عملِ خود در جهان و تغییرِ آن، طبیعتِ خود را تغییر می‌دهند.*"، در مقالهٔ "طرحی دیگر از تکوینِ روح" *(جلد اوّل)* دربارهٔ فرآیندِ ساخته‌شدن "جامعهٔ نو" و چگونگیِ شکل‌گیری سرشتِ "انسانِ نو" می‌نویسد:

"مسئلهٔ پیدایشِ انسانِ نو که باید ثمرهٔ تکوینِ چندین هزارسالهٔ اجتماعی باشد، یک مسئلهٔ درجه‌اوّل است. در کتابی که در دست دارید، ضمن بررسی‌های دیگر، چند بار به این مسئلهٔ مهمّ پرداخته‌ایم.
این "تکوینِ اجتماعیِ Sociogénése" انسان، صدها هزار سال است آغاز شده و به دنبال "تکوینِ انسانی" Anthropogénése آمده که خود میلیون‌ها و شاید دهها‌میلیون سال به طول انجامیده است: از تکوینِ انسانیِ یک سلسله انسان‌وارها و انسان‌ها پدید شدند. در میانِ انسان‌ها، "**انسانِ ماهر**" Homo halilis به

نخستین دستاوردهای تمدّن رسید و "**انسانِ عاقل**" Homo sapiens که همهٔ نژادهای موجودِ انسانی از آن زُمره‌اند، جامعهٔ انسانی را به وجود آورد و از طبیعت جدا شد.

در موردِ این انسان است که مارکس می‌گوید سرشتِ او عبارت است از مناسباتِ اجتماعیِ دورانِ او و در واقع محتوی روانِ انسان را جامعه ایجاد می‌کند نه طبیعت و غرایزِ طبیعی که در دورانِ ما نقشِ "زمینه" و "حاشیه" دارد. این مناسباتِ اجتماعی طیّ تاریخ مکتوبِ جامعهٔ طبقاتی، چنان‌که می‌دانیم، مناسباتِ بهره‌کشی و بهره‌دهی، سَروَری و چاکری، امتیاز و حِرمان بوده، لذا در داخلِ این کارخانهٔ شوم، "**سرشت**" و "**روحِ**" انسان شکل گرفته است."

طبری می‌افزاید: "چنان که مارکس نیز متذکر گردید، *جامعهٔ نو را باید انسان‌های جامعهٔ کهنه بسازند*. اگر بخواهیم چشم به راه بنشینیم که در داخلِ شوره‌زارِ جامعهٔ کهنه سُنبُلِ روحِ نو بِرویَد، انتظارِ عبث است. اگر بخواهیم بدونِ جهیدن در آب شنا را بیاموزیم، آن را نخواهیم آموخت. لنین می‌گفت، *ما با همین افرادِ جامعهٔ کهنه دست به کارِ تحوّلِ انقلابیِ جامعه می‌زنیم*. مارکس می گفت که *در جریانِ ساختنِ زندگی نو، انسان‌ها به تدریج جامعهٔ چرکین کهن را به‌دور می‌افکنند. جامعهٔ نو شرایط برای پیدایشِ انسانِ نو می آفریند و سپس عملِ متقابلِ دو عامل بر روی هم آغاز می‌شود: جامعهٔ نو انسان را دگر می‌سازد. انسانِ دگرشده مناسباتِ نوینِ اجتماعی را تحکیم می‌کند.*

راه جز این نیست، ولی این راهی است سخت پُرپیچ وُ خم. گاه "نیروی مَهیبِ عادت" (به گفتهٔ لنین) حتی کسانی را که انقلابِ اجتماعی سراپا به سودِ آن‌هاست، به دنبالِ عوام‌فریبانی می افکند که از مشکلاتِ نوسازیِ اجتماعی، در شرایطِ نیرومندیِ نظامِ سرمایه‌داری، استفاده می‌کنند. مثلا در ضدّانقلاب‌ها گاه می‌بینیم نیروهایی علیهِ دولتِ انقلابی دست می‌یازند که موظّف‌اند یاورِ آن باشند."

احسان طبری در مقالهٔ "*انسانِ نو و جامعهٔ نو*"(جلدِ دوّم) به این پرسش که "*ساختنِ انسانِ نو مقدّم است یا جامعهٔ نو؟*"، چنین پاسخ می‌دهد:

"به‌نظر می‌رسد که "جامعهٔ نو" را نمی‌توان ساخت تا همهٔ انسان‌ها پاک، فدارکار، اصولی، با انضباط، امین، عاقل، مدبر، متواضع و غیره نباشند، ولی آخِر این نوع انسان‌ها را برای برپاداشتنِ جامعهٔ نو از کجا بیاورند؟ جوامع طبقاتی که ده‌هاهزارسال است در تاریخ دوام آورده، برای ما به قولِ لورنتس مُشتی "حلقهٔ گمشده" تدارک‌دیده است! لنین بارها به صراحت گفته است که *طبقاتِ ممتاز توده‌های زحمت‌کش را در اثرِ گرفتار ساختن‌شان به فقر و جهل و بیماری تا سر حدّ بَهیمیّت تنزل می‌دهند.*

به همین جهت مارکس با بصیرتِ ویژهٔ خود می‌گفت که "*انسان در جریانِ تحوّلِ انقلابی به‌تدریج، خود جامه‌های چرکینِ گذشته خود را به‌دور می‌افکند.*" یا به بیانِ دیگر، پیدایشِ "جامعهٔ نو" و "انسانِ نو" هم‌روند است. پایهٔ پیدایشِ جامعه نو، ایجادِ موازین و نهادهای اقتصادی-اجتماعی است. پایهٔ پیدایشِ انسان نو، ایجادِ موازین و نهادهای فرهنگی-تربیتیِ نوین است. عملِ مقدّم عبارتست از اجراءِ انقلاب برای ایجادِ محمل‌های عینیِ اجتماعی، اقتصادی و سیاسیِ رُشدِ انسان، و سپس گام به گام و گاه بسیار خسته کننده (پُرتقلّا و کم‌ثمر) به پیش! تجربه نشان داده است که چنین حرکت‌به‌پیشی وجود دارد و در این زمینه معجزهٔ خاصّی نمی‌توان کرد."

طبری در آلبوم صوتی "دشوارِ بهروز زیستن" (کارِ مشترک با سیاوش کسرایی) نیز می‌گوید:

"هنوز باید چندان دگرگونی روی دهد تا انسان دگرگون شود. مانی در آستانهٔ مرگِ خود به شاپورِ ساسانی گفت: "در ویرانیِ پیکرِ من آبادانیِ جهانی است... انسان یک موجودِ نوعی است ولی مالکیّت، قدرت، امتیاز، او را به آن طرف می کشاند که موجودی فردی بشود، موجودی فردگرا بشود. او را به آن سو می‌کشاند که دیگری را گرگِ خویش بشُمارد که می‌خواهد او را بدرّد، نه یاور و آفرینندهٔ خویش؛ و تا زمانی که نظامِ گُرگانهٔ بهره کشی برپاست، نمی توان انسانیّت را از حضیضِ گنداب خودمحوری به سوی فرازستانِ معطّر بزرگواریِ انسانی ارتقاء داد. شکّاکان می پرسند، ولی آیا این شدنی است؟ آیا این‌ها پندارهای پوچ خیال پرستان دیوانه نیست؟ ما به همراهِ همهٔ شهیدان و قهرمانانِ تاریخ پاسخ می‌دهیم: دشوار است، البته دشوار است، ولی شدنی است. بهترین دلیلِ آن کارنامهٔ زندگیِ بشری است. آن‌چه در در تاریخِ زندگیِ بشری شده، از شدنی‌ها حکایت می‌کند. برای انسانی کردنِ انسان، اوّل باید سراپای جامعه را انسانی کرد، والّا تنها یک خوش‌بختی ممکن است و آن خوش‌بختیِ خوک‌منشانه است."

طبری که باور دارد "ممکن است روزی بر طولِ عمرِ انسان تا چند برابرِ عمرِ متوسطِ امروزی او افزوده شود"، در مقالهٔ "*دربارهٔ دو بینشِ بزرگِ خِرَدگرایانه در تاریخ*" (جلدِ دوّم) می‌نویسد:

"اینک ما در آستان(تنها در آستانِ) یک دورانِ کیفی تازه‌ای هستیم که آن‌را میتوان و باید دورانِ تکوینِ اجتماعی-زیستی(سوسیوبیوژنز) نامید. دراین دوران به‌تدریج و شاید طیِّ چند سدهٔ آینده با ایرادِ تحوّلاتِ آگاهانه در ساختمانِ جسمی و روحی انسان خواهیم توانست نوع تازه‌ای از Homo که دیگر تنها محصول حرکتِ خودبه‌خودی طبیعی نیست، بل‌که محصول تحوّلِ آگاهانهٔ اجتماع نیز هست، پدید آوریم که با نوع موجود Homo Sapiens تفاوت‌های اساسی خواهد داشت. به‌علاوه تحوّلاتِ اجتماعی مانند پیدایش نظامِ اجتماعی با اقتصاد و فرهنگِ نو و ظهورِ ملّتِ واحدِ جهانی که با پیروزی سوسیالیسم و کمونیسم پیوند دارد، موجب تحوّلاتِ عظیمی در دورانِ انسانی می‌گردد. مجموعهٔ این تحوّلات، انسانی از جهتِ کیفی به کلّی نو و در سطحی بسی عالی‌تر از انسانی که ما می‌شناسیم بوجود می‌آورد. از آن گذشته خودِ تحوّلاتِ درونی بیولوژیکِ نوع انسان نیز، اگر چه بسیاربسیار کُند شده، ولی قطع نشده است. چنان که مثلاً در دورانِ ما در اثر بهبودِ عمومی شرایطِ زیست به صورت تسریع رشد و طولِ عمر و غیره درآمده است، چیزی که آن را "اکسلراسیون" می‌نامند."

طبری در آخرین اثرِ تئوریکِ خود *(دربارهٔ انسان و جامعهٔ انسانی)* نیز روندِ مَردُمِش انسان و تاریخ را روندی پُرتضاریس، خشن و طولانی ارزیابی کرده و می‌نویسد:

"هنوز تا انسانی‌شدنِ انسان، انسانی‌شدنِ تاریخ و انسانی‌شدنِ کیهان راهی بس دراز و دُشوار و احیانا خشن و بی‌رحم در پیش است. تاریخ به سخنِ مارکس دوست دارد بادهٔ تکامل را در کاسهٔ سرِ شهیدان بنوشد و هنوز خدایانِ سرنوشت، قربانیِ انسانی می‌طلبند، و آن‌هم از میانِ جوانان، خواه در جنگ‌ها و خواه در انقلاب‌ها ..."

۳- رَوَندِ "انسانی‌کردن" طبیعت

احسان طبری در همان مقالهٔ "شهرِ خورشید" دربارهٔ مَردُمشِ طبیعت یا "انسانی‌کردن" محیطِ زیستِ انسانی می‌گوید:

"مشغول‌بودنِ انسان به نبرد با انسان، یعنی تضادّهای درونی ناشی از استقرارِ بهره‌کشی، به وی امان نداده است که **طبیعت را به سودِ خود انسانی کند**. مارکس می‌گوید: "*به محضِ زایش، طبیعت مانندِ دشمنی بر بالای سرِ آدمی ایستاده است، ولی علی‌رغمِ فراهم‌بودن وسایلِ مبارزه با طبیعت، تناقضاتِ درونی جامعهٔ سرمایه‌داری فرصت نمی‌دهد انسان با این دشمن (که بیماری، زلزله، توفان، خشک‌سالی، پیری، مرگ، گرما و سرمای توان‌فرسا و انواع هدیه‌های نا مطبوعِ دیگر عرضه می‌دارد)، چنان‌که شاید وُ باید دست وُ پنجه نرم کند.*"

طبری سپس با ردِّ علمی "نظریهٔ مالتوسی" در بابِ مُعضلِ جمعیّت و رشدِ تصاعدی نفوس می‌نویسد:

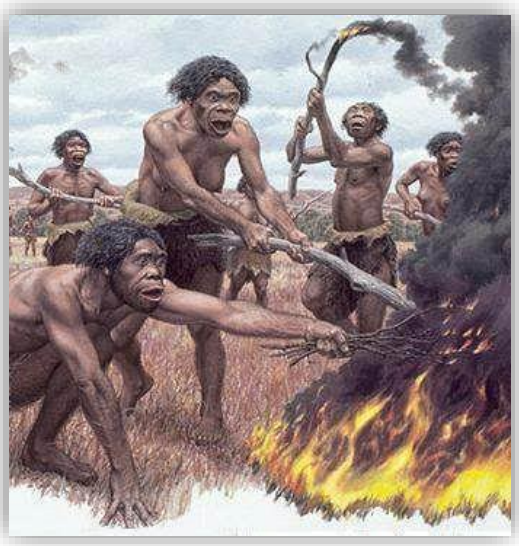
"کشیشِ انگلیسی مالتوس که در نیمهٔدوم سدهٔ هیجدهم و نیمهٔاول سدهٔ نوزدهم می‌زیست، کتابی دارد به نام "آزمونی از قانونِ نفوس" که پس‌از مرگِ مؤلّف شهرت یافت و هنوز مطالبِ آن در جامعه‌شناسیِ بورژوایی نفوذِ فراوانی دارد. کشیش مالتوس دراین کتاب مدّعی شد درحالی‌که وسایل زندگی تنها با تصاعدِ عددی افزایش می‌یابد، نفوسِ جهان با تصاعدِ هندسی درحالِ تزاید است و این امر به عدمِ تأمینِ نیازمندی‌های جامعه منجر می‌شود و پیشنهاد می‌کرد که با میزان‌بندی زناشوئی‌ها و زایش‌ها رشدِ نفوس مهار شود. البته درعین‌حال "تنظیم‌گرهای طبیعی" یعنی جنگ و قحطی و بیماری‌های واگیردار را نیز موجّه می‌شُمرد! خطای مالتوس در این بود که می‌خواست تناقضاتِ اجتماعیِ ویژهٔ سرمایه‌داری را با این قانون توضیح دهد و حلّ کند.

مارکس سفسطه‌های مالتوس را با خشمِ تمام می‌کوبد، زیرا وی همیشه از سوءاستفاده از فاکت‌ها برای تأمینِ اغراضِ پلیدِ بهره‌کشان به شدّت نفرت داشت... این بدان معنی نیست که مارکس و انگلس به اهمیت مسئلهٔ نفوس و تزایدِ دایمی آن و مسائلی که این امر می‌تواند به بار آورد توجه لازم را نداشتند. به کلّی برعکس!...
انگلس ضرورتِ محدودکردنِ غریزهٔ تولیدمثل را از راهِ بالابردنِ سطحِ فرهنگِ توده ها (که خود ثمرهٔ اجراء اصلاحاتِ بُنیادیِ اجتماعی است) مطرح می‌کند.
امروز بیش‌ازپیش روشن است که تأمینِ مصرفِ جامعهٔ بشری در یک سطحِ انسانی و مدنی مثلا برای ده‌ها میلیارد نفوس، با همهٔ پیشرفتی که در زمینهٔ حفظِ محیط‌زیست به عمل آید، به معنای تاراج ثروت‌های رو و زیرِ زمینی، آلودنِ پیرامون، فرسودنِ زمین و انواع مشکلاتِ دیگر می‌شود و به همین سبب مسئلهٔ مهارکردنِ رشدِ نفوس به ضرورتی عیان و مشخّص بدل می‌گردد.

تردیدی نیست که این خود مسئله‌ای است بسیار بُغرنج و تنها بشریّتِ رهاشده و متّحد، در همکاری وسیع خود طیّ مدّتی طولانی خواهدتوانست بدان دست یابد و لازمهٔ آنها فراهم‌شدن شرایطِ بهداشتی، فرهنگی، سازمانی و رفاهی متعدّدی است که اکنون وجود ندارد. در چارچوبِ جمعیّتِ محدود، خانوادهٔ متّحدِ بشری قادر است به یک

جمعِ هم‌تن، به یک هم‌بودِ واقعی بَدَل شود و "**فرد**" در یک انبوههٔ گیج کنندهٔ ذرّه‌مانند در زیر ثقلِ "**نوع**" قرار نگیرد، بل‌که به شخصیّتِ تاریخ‌ساز بَدَل‌گردد و جامعه از آن موجوداتِ ناخویشتن و خاکستری‌رنگ که فیلسوفِ اگزیستانسیالیستِ آلمانی "مارتین هایدگر" آنها را به "Man" تعبیر می‌کند، انباشته نگردد.
نفوسِ محدود در جهانِ آینده که بر اثر اصلاحاتِ جغرافیایی به مراتب بیش‌از اکنون سزاوارِ زیست خواهد بود و از منابعِ اقیانوس‌ها برای تغذیه و از کیهان و دریاها برای بسطِ محیطِ‌زیست استفاده خواهد کرد، می‌تواند بهشتی سرشار از فعالیّتِ جوشانِ آفریننده (ولی نه تب‌آلود وُ فرساینده) برای خود پدید آورد."

ارزیابی طبری از طبیعتِ وحشی و جغرافیای موجود بر سیارّهٔ زمین و امکانِ اصلاحِ آن چنین است:



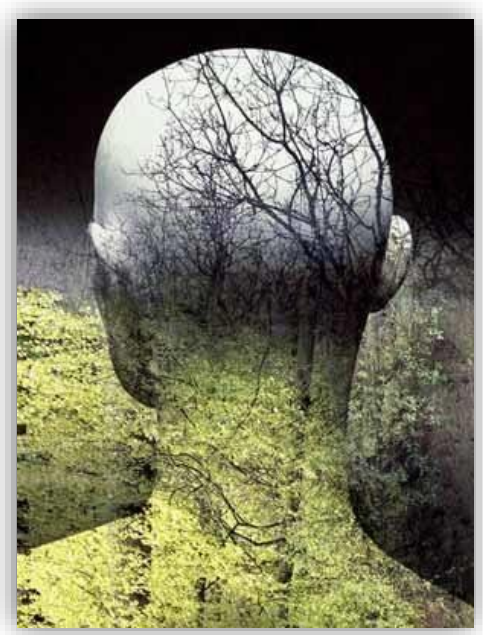
"اگر بخواهیم وضع سیارهٔ ما را از جهت جغرافیایی با خطوط عمومی توصیف کنیم باید بگوییم:
در مقابل ۳درصد خشکی ما با ۷۰درصد آبهای دریاها و اقیانوس‌ها و ۱۵درصد بیابان‌های غیرِمسکون و ۱۶درصد یخچالِ ابدی رو به رو هستیم. تاکنون نیز سه پنجمِ روی زمین با دقّتِ لازمِ علمی بررسی نشده است. مجموعهٔ آبِ دریاها و دریاچه‌ها دومیلیون مترمکعب است و درمقابلِ آن ۲۲میلیون مترمکعب یخِ ابدی وجود دارد. بخشِ عمدهٔ کوه‌ها در نیمکرهٔ شمالی متمرکز شده است. این همه محصول یک تحوّلِ کور طیّ میلیاردها سال است: طبیعتی وحشی که نیازمندِ آبادسازی، پاک‌سازی و به‌سازی است.
برای آبادکردن صحرای آفریقا، برای گداختن یخ‌های قطبی، برای تغییر مجرای شطّهای سیبِری، برای شیرین‌کردن دریاها، برای مهارکردن بادهای مسموم وغیره، هم اکنون نقشه‌های هوشمندانه کم نیست. مخارج آنها به مراتب از مخارج سالانه برای تسلیحات که اکنون به ۴۰۰میلیارد دلار در سال بالغ می‌شود کم‌تر است. ولی افسوس! تا زمانی که قدرتِ سوداگران و سودورزان باقی است، در به پاشنهٔ همیشگی خود می چرخد. تنها با رهایی کار از سرمایه، محملِ این جهشِ عظیم در مقیاسِ جهانی و دوران‌سازِ آن، پدید خواهد شد.
عوامل نامساعد اقلیمی (جوّی) و جغرافیایی تأثیرِ فراوان در کندکردنِ تکوینِ اجتماعی و مدنی داشته، خلق‌ها را جدا، معیشت را توان‌فرسا کرده است. نیروهای سرکشِ طبیعت در پندارِ دودآلودِ انسان‌های اولیّه، منشاء پیدایشِ اربابِ انواع، اجانین و شیاطین، دیوان و پریان بوده‌اند و این اسطوره‌هایی است که از آن خرافاتِ بسیار زاییده است..."

طبری مداخلهٔ آگاهانهٔ "بشریّتِ رها و متّحد" در "مطبخِ طبیعت" به‌قصدِ انطباقِ شرایطِ اقلیمی برای زیستِ انسانی را ممکن دانسته و تصویر و تصورّی این‌چنین از "انسانی‌کردنِ طبیعت" ارائه می‌دهد:

"اصلاح جغرافیایی، مشروب‌کردن بیابان‌های خشک، آبادکردن دشت‌های منجمد، گرم‌ترکردن نواحی فسرده، ازمیان بُردن کوه‌های "مزاحم"، متّصل‌کردن شطّها به دریاچه‌هایی که می خشکند و امثالِ آنها، آسان‌تر است.

این‌ها به ابتکاراتِ مهندسی جسورانه‌ای نیازمند است که حتّی امروز حلِّ آنها میسر است و تنها به بودجه های کلانی نیازمند است که سیرِ نابه‌هنجارِ جامعه آن‌را دور از دسترس ساخته است.
اصلاح اقلیمی جغرافیایی، منشاء یک تحوّلِ انقلابی در زندگی انسانی، مسکن، پوشش، غذا، رنگِ مو و پوست و دیگر مشخّصاتِ عمومی جسمانی و غیره می‌شود. می‌توان در یک هوای معتدل و نسبتاً تثبیت‌شده، سبُک پوشید، در خانه‌های سبُک و کم‌خرج به سربرد، بیش‌تر با طبیعت تماس گرفت، کم‌تر خورد. انسان‌های جنوب و شمال و شرق و غرب به هم شبیه‌تر می‌شوند. نفوس به طورِ معقول محدود، در جهانی که صحاریِ فسرده یا تفتهٔ آن آباد است، به ناچار در فضای گسترده‌ای زیست می‌کند و در هم فشردگی شهرها آبادی‌ها و زاغه‌های غم‌انگیز که در آن انسان‌ها روی هم انبار شده اند، برای ابد از میان می‌رود."

و پیش‌بینی احسان طبری از سرنوشتِ نبردِ دیالکتیکی انسان با جبرِ قوانینِ حاکم بر طبیعت و چگونگی حلِّ این تضاد چنین است:



"طبیعتِ انسانی‌شده، انسان را در آغوشِ خود می‌پذیرد و این گُسستِ شوم که در اثر رشدِ ناسالمِ جامعه بینِ انسان و طبیعت رُخ داده، خاتمه می‌یابد. آدمی از حبسِ تنگِ دیوارها به دشتِ فراخ و خرّمِ زادگاهِ کیهانی خود بازمی‌گردد، تنها نه در سطحِ ابتدایی، بل‌که در سطحی از جهتِ تمدّن عالی. تضادِّ مابینِ طبیعت و انسان از بین می‌رود. انسانِ طبیعت به طبیعت باز می گردد و طبیعت از سرشت و نبوغِ انسانی انباشته می‌گردد.
لذا اگر کسی بپرسد: آیا می‌توان جهان را به باغی خرّم، با آب وُ هوای بهشتی بدل ساخت و آدمِ رانده از جنّت را به جنّتِ خود بازگرداند؟ پاسخ ما چنین است: آری می‌توان! این پاسخِ مطمئن در جهانی انباشته از حِرمان‌ها و دلهره‌ها شگِفت است، ولی مبتنی بر دیدِ منطقی است."

طبری آن‌گاه از "پندارهای زرّینهٔ" خود مدد می‌گیرد و پیرامون برخی ویژگی‌های "واحدِ آبادی جامعهٔ کمونیستی" (خانه-شهرهای آینده) ایماژپردازی می‌کند:

"اگر پندارباقی به نظر نرسد، می‌خواهیم اندکی به تصوّراتِ خود در بارهٔ آبادی‌های آینده میدان دهیم:

آبادی‌های آینده نه کلان‌شهرهای پُرهیاهوی امروز و نه کلبه‌های مرتاضانهٔ دهقانی است، هیچ‌کدام!
با مهارکردن شرایطِ اقلیمی و جغرافیایی، سراسرِ جهان از آبادی‌های به‌هم‌پیوسته‌ای پوشیده خواهد شد که در آغوشِ طبیعتِ روان‌بخش جای دارد. واحدِ این آبادی‌ها شاید مهمان‌سراهای بسیار بزرگ با معماری‌های زیبا، شاد و گوناگونی است که در آن سُننِ محلّی و شرایطِ اقلیمی مراعات شده است.

در این "خانه-شهرها"، انسان‌ها ازهرباره تأمین شده‌اند. تحوّلِ آب‌وُهوا نیازِ بشر را به گران‌بارکردن بناها از میان می‌برد و مهمان‌سراها سبُک وغرقِ در گل‌وگیاه است. جاده‌های ارتباطی در زیرِ زمین یا در بالای هواست. در "خانه-شهرها"، شما نظیرِ "هتلِ" امروزی، ولی براساسِ ترکیبِ منطقی، یک زندگیِ مستقلِّ فردی همراه با یک زندگیِ به‌هم‌بستهٔ جمعی، "پذیرایی" می‌شوید. دراین‌جا پذیرایی‌کننده و شونده درعینِ‌حال جای خود را با هم تعویض می‌کنند و کسی چاکرِ دیگری یا سَروَرِ او نیست. این دو مفهومِ شوم که مانندِ بهره‌کشی از سرچشمه‌های شرّ است، باید ریشه‌کن شود و ریشه‌کن خواهد شد.

نظرِ انگلس در بارهٔ کنترل نفوس و نیز این نظر او در بارهٔ ازمیان‌رفتن کلان‌شهرهای دودآلود و غم‌بار و پُرهیاهوی امروزی نویسندهٔ این سطور را در طرح فرضِ رؤیاییِ خود تشویق می کند. انکارکنندگانِ این نظر گویا تجربهٔ موجودِ جوامع سوسیالیستی را مطلق کرده‌اند.

از حکمِ دیگر مارکسیستی دایر به ازمیان‌رفتنِ تضادّ شهر و ده نیز باید منطقاً همین نتیجه را گرفت که واحدِ آبادی جامعهٔ کمونیستی، ازجهتِ کیفی واحد نوئی است که اکنون نظیرِ آن وجود ندارد. این‌جا ما با بازگشت به تمدّنِ شبانی و روستاییِ روسو و تولستوی و گاندی روبرو نیستیم. آرزوی چنین بازگشتی ارتجاعی است! این‌جا ما با یک تکاملِ اعتلاییِ عظیم به‌سوی جلو روبرو هستیم که اگر در آن تکراری هم وجود داشته باشد، تکراری دیالکتیکی در حلقهٔ بالای مارپیچ است: یعنی از آغوشِ طبیعی به آغوشِ طبیعیِ انسانی‌شده."

احسان طبری در مقالهٔ "*اندیشه‌های پراکنده دربارهٔ انسان و زندگی*" *(جلد اوّل)*، انسانِ کنونی را "خلاصهٔ تکاملِ میلیاردسالهٔ مادّه" با "نیروی شگرفِ دگرگون‌سازی جهان" می‌داند و استه‌تیکِ نبردِ نابرابرِ و پیچیدهٔ او با طبیعت را بدین‌گونه قابلِ شناخت می‌سازد:

"آدمی‌زاد برروی صخرهٔ مِه‌آلود و خَزه‌پوشی که "زمین" نام دارد، در زیرِ گنبدِ بی‌تَک وُ پایانِ دودآلودِ سپهر ایستاد و بانگِ خود را مانند تُندری به صدا در آورد و گفت:

"ای قوایِ کورِ طبیعت، کور خوانده اید. به خُردیِ من ننگرید. من از یک شاخهٔ درخت نیز خُردتر و تُردترم ولی من خلاصهٔ تکاملِ میلیاردها سالهٔ مادّه‌ام و لذا نیروی عظیمِ درک و دگرگون‌کردن در من نهان است، من از ژرفای این درّه‌های نمناک و تاریک تا بالای قُبّهٔ پر لَمَعان خورشید بالا خواهم یازید.

این مبارزه‌طلبیِ انسان، گوئی به طبیعت و سپهر گران آمد. غرّشی در اکنافِ عالم طنین افکند:

نیروی شگرفِ ما و قدرت‌های مخرّبی مانند موجّ دریا، درخشِ ابر، سَعیرِ آتش‌فشان، زلزله‌ها و توفان‌ها را به ناچیز می‌گیری. ما معمّائی هستیم تودَرتو، قدرت‌هائی هستیم انهدام‌آور، مرگ ارمغانِ هر لحظهٔ ماست، تاریخِ ما از قَساوت انباشته است. عرصه، عرصهٔ زور است نه حقیقت، ستم است نه داد. چگونه می‌تواند موجودی چنین ناتوان با غولانی ساحرِ و ماهر و قاهر که قوای ماست، دست‌وپنجه نرم کند؟ تو سزای نافرمانی و طغیانِ خود را خواهی یافت.

و در واقع نیز نبردِ انسان با طبیعت نبردی بسیار نابرابر بود. او می‌بایست طبیعت را و خود را به مثابهٔ پاره‌ای از طبیعت بشناسد. مابین ظرفیتِ دِماغی و استعدادِ معرفتی او و پیچیدگی حیرت‌انگیزِ جهانِ پیرامون تضادّی عمیق وجود داشت:

طبیعت در جنبشِ دائمی است و او میل دارد همه چیز را برای مشاهده و مداقهٔ خود متوقّف سازد، طبیعت متنوّع است و او میل دارد همه‌چیز را همانند تصوّر کند تا درک‌اش آسان‌تر گردد، طبیعت بی‌نهایت است و او می‌تواند محدود را بفهمد، طبیعت تودَرتو است و او خوش‌تر دارد در سطح بغلتد، طبیعت رقصِ مغشوشی از پدیده‌هاست و او می‌خواهد همه‌چیز را در هماهنگیِ قواعد و قوانین بگنجاند، طبیعت سرشار از هزارها راه و مجراست و او می‌خواهد همه چیز را در آن مجاری اندکی که خود می‌شناسد سیر دهد. با مغزی خواب‌آلود و رویاباف، حقیر و ناتوان واردِ این کارگاهِ شگَرف شد.

انسانی که کمی بهتر از یک بوزینه درک می‌کرد، با دستگاهِ ظریف و بغرنجی که برای درکِ آن حتّی دانشِ امروزی ما نارساست، روبرو گردید. طبیعی است که خرافه و سفسطه، تعمیم‌های عَبَث، دعاوی دروغ، احکامِ مجعول، جهان‌بینی‌های خیالی، کوره‌راه‌ها و سرگیجه‌ها به مثابهٔ حقایقِ جاوید و ازلی تلقّی شد و آدمی‌زاد شروع کرد به کشتنِ آدمی‌زادهای دیگر، زیرا "حقایقِ ازلیِ" مکشوفِ او را قبول نداشتند و آدمی‌زاد شروع کرد به کشتنِ آدمی‌زادهای دیگر، زیرا محصولِ کارِ انسانی نمی‌توانست ولع و آرزوی همه را سیر کند و آنان که غارت می‌کردند، آنان را که غارت می‌شدند نابود ساختند.

بدین‌سان انسانیّت در نبرد علیه طبیعتِ رازناک و خشم‌ناکِ پیرامون متّحد نیز نماند. جامعه به شدّت منقسم شد و در آن تضادّهای عمیق و مخوف پدید آمد. انسانیّت در خود فرو رفت و درحالی‌که لگدکوبِ زلزله‌ها، توفان‌ها، امراض، قحط و غلا، بلایای مختلفِ طبیعت و سرانجام مرگ جان شکار بود، به جانِ هم اُفتاد.

انسان می‌خواست سیر و شاد و سالم و دیرزی و همه‌دان و همه‌توان باشد، ولی خود را گرسنه و اندوه‌ناک و بیمار و کوته‌زیست و نادان و ناتوان یافت. بینِ آرزوهای خود و واقعیّت فاصلهٔ مخوفی دید و او می‌بایست این فاصله را به‌تدریج، طیّ نسل‌ها، با دادنِ تلفاتِ سنگین، با تحمّلِ زجرهای رعشه‌آور، در نبردهای مغشوش، پس از سرگشتگی های جان‌گُداز و گمراهی‌های خوفناک طیّ کند و طبیعتِ زمینِ ما و منظومهٔ ما و کیهانِ ما را به مقاصدِ خود و اندیشه‌ها و آرزوهای خود تابع سازد و از میهمانی ناخوانده، به صاحبِ واقعیِ سَرایِ طبیعت بدل گردد..."

۴- جامعهٔ "انسانی‌شدهٔ" کمونیستی

احسان طبری که به ایدهٔ "انسان، آفرینندهٔ انسان" و زایشِ "نوعِ سوّمی از انسان" باور دارد و "دامنهٔ خلقت و ترکیب" را "بی‌پایان" می‌داند، در مقالهٔ "**پروازِ پندار**" **(جلد اوّل نوشته‌ها)** اظهارِ امیدواری می‌کند که آدمی‌زاد بتواند به مددِ رشدِ سطحِ معرفتِ علمی خود "سراپای ساختمانِ دِماغی و جسمیِ خود را دَم‌به‌دَم تکمیل

کند و از Homo Sapiens انسانِ جدیدی را بیرون کشد و این‌کار باید بدان‌جا برسد که آدمی بتواند جانوران وگیاهانِ تازه بیافریند و موادّ و محصولاتِ نادیده و ناشنیده‌ای خلق نماید که مختصاتی شگفت‌انگیز دارند."

طبری در بخشی دیگر از مقالهٔ "شهرِ خورشید" تصاویری زیبا و عمیقا انسانی از ساختمانِ جامعهٔ آرمانی مبتنی بر "تئوری سوسیالیسمِ علمی" در آینده‌ای نزدیک ارائه می‌دهد:

"در جامعهٔ رؤیاییِ ما، جامعهٔ کمونیستیِ آینده، این "**انسانِ نو**" دیگر به وجود آمده است. بعید نیست که با پیدایش امکانِ مداخله در مختصاتِ توارثی و بیولوژیک، چنان‌که در همین نوشته یادآور شده‌ایم، انسان بتواند از این راه نیز مکانیسمِ جسمانی-روانیِ خود را بهبود بخشد. روشن است که در این عرصه هنوز ما در "گرگ‌وُمیشِ" مبهمی هستیم که ما را از هرگونه سخنِ جسورانه‌ای برحذر می‌دارد و نیک می‌دانیم که مداخله در مطبخِ طبیعت باید با احساسِ عظیمِ مسئولیت انجام گیرد. ولی به‌هرصورت در کنار عاملِ عمده (مناسباتِ نوینِ اجتماعی)، عاملِ مداخلهٔ آگاهانه در تنظیمِ ژنتیکِ انسان نیز به ظهورِ "نوعِ سوّمی" از انسان کمک خواهد کرد. همان انسانی که آن‌را مارکس "**انسانِ نوعی**" Homo géneris خواند، انسانی که جزئی از یک کلّهٔ طبیعی نیست، بل‌که فردی با شخصیّت و تاریخ‌ساز از جمعی است که مظهرِ اندیشه و ارادهٔ آگاهانهٔ اوست.
در این جامعه، انسان‌گراییِ [اومانیسم] واقعی تحقّق می‌یابد، یعنی انسان به تکیه‌گاهِ انسان بَدَل می‌شود. تا زمانی که این تکیه‌گاه، واقعیّت نیابد، انسانِ جاهل و عاجز، تکیه‌گاهِ خود را در آن‌سوی لاژورد، در آسمانِ موهومات خواهد جُست. پایان آن‌چه آن‌را "آزمونِ مذهبی"، یا به عبارتِ روشن‌تر "عاطفهٔ مذهبی" می‌نامند، تنها با ترویجِ مادّه‌گراییِ علمی شُدنی نیست. این عاطفه در سرنوشتِ تاریخی و کنونیِ انسان ریشه‌های ژرف دارد. این ریشه زمانی می خشکد که خودِ جامعهٔ بشری به آسمان و بهشتِ واقعیِ هر انسان بَدَل شود و هر انسان بتواند مانند فائوست بگوید: "*این‌جا انسان‌ام، این‌جا، جای من است!*"

طبری که آرزومندِ ظهورِ "انسانِ نوپَدید" است، در جایی دیگر از مقالهٔ "اندیشه‌هایی پراکنده دربارهٔ انسان و زندگی" می‌نویسد:

"آری، انسان در مقطعِ تاریخ! خوش‌بختانه ما در عصری زندگی می‌کنیم که حقّ داریم در این‌جا سرشار از خوش‌بینی و حتّی با نفیرِ شیپور و تُرَنبِ کوس‌های غُرور سخن گوئیم. انسانی که از جهانِ جانوران جدا شد، **پروسهٔ طولانی "مَردُمش"** Homonisation را گذراند، توانست زبان را در حفرهٔ دهان آزاد کند و به افزارِ عجیبِ سخن‌گوئی بَدَل سازد و آن را با طنینِ رازگُشای الفاظ و هجاها به جُنبش درآورد و گنجِ متنوّعِ عالم را علامت‌گذاری کند، با مشاهده، تجربه، جست‌وُجو و تلاشِ خویش مدنیّت را بسازد، ریاضیِ اجسام، هندسهٔ ابعاد، ترکیبِ اشیاء را کشف نماید، در اعماقِ مادّه و ضدّماده راه یابد، از سَحابی و ماوراءِ سحابی سَر در آورَد، نظاماتِ اجتماعی مختلف و فرهنگ‌های گونه‌گونِ روحی بیافریند و تکامل بخشد و تا آن‌جا برساند که افقِ گسترش و بالشِ وی، چنان‌که امروز می‌بینیم سپهرها را در برگیرد.
درزیرِاین سقف‌های باشُکوه که سمفونی‌های نیرومند با غُرّشِ رعد فرومی‌شکند، بینِ این ستون‌ها و آسمان‌خراش‌ها و دراین اثیرِ گُل‌گون که پیکرِ سیمینِ کشتی‌های فضانورد با سرعت‌های کیهانی درآن در جولان‌اند، در اعماقِ لاجوردیِ اقیانوس که گذرگاهِ زیردریائی‌های اتمی است، در آزمایش‌گاه‌ها و دانش‌گاه‌ها، در

میدان‌های ورزش که آغشته با کارمایهٔ زندگی‌است، در تجلّیاتِ فریبای هنر بر صحنه‌ها و پرده‌ها، همه‌جا انسانِ تاریخیِ با عظمتی ایستاده است که عظمتِ کُهسارها، سیّاره‌ها، توفان‌ها، عظمتِ افسانه‌گونِ خدایان، عظمتِ مَهیبِ زَوال را ناچیز می‌کند. تنها در این غوغای شِگَرف است که *انسان، به قول گُته، انسان‌بودنِ خود را احساس می نماید".*

احسان طبری در شعری با عنوان "به انسانِ نوپَدید" با نگرشی هنرمندانه، استه‌تیکِ تلاش و نبردِ انسانِ کنونی برای برپایی جهانِ نوین را چنین تبیین می‌کند:

*"تو انسانِ نوخیزی/ با آرمانی از نوُر سرِشته ./ مَستوُره‌ای هستی از آینده/ نه اُسطوُره‌ای از گذشته ./ ***/*
*می‌جوُیی، می‌پُرسی، می‌رَزمی/ تا هر بامداد از بامدادِ پیشین بیناتر: در کار کوشنده‌باشی وُ پُرثمر/ در رَزمْ کوَبنده‌باشی وُ افشاگر/ و در خانه مهربان وُ یاور/ ***/*
*سَرسختی، ولی نه لَجوج،/ صَبوری، ولی نه دَرمانده،/ خویشتن‌داری وُ فروتن/ نه غوغاگر وُ لافْزَن ./ ***/*
*در پیِ تکلیفِ خویش و حقّ دیگران/ پرَستَندهٔ زندگیِ راستین/ تا مَرزِ نثارِ جان ./ ***/*
*گُریزانی از سه تباهی: ریا، پیمانْشِکنی، خودخواهی/ با تازیانهٔ خِرَد می‌کوُبی/ بر روانِ عُریانِ خود/ در مَعبَدِ وجدانِ خود ./ ***/*
ستیغ کبود وُ خورشید، تابَنده/ و تو با عصایِ طلب/ روز وُ شب/ گامی فَراتر به‌سویش پوُینده." (در آستانِ اطلسینِ سَحَر، ص۲۳۰)

۴- رَوَندِ "انسانی‌کردنِ" کیهان

"سیارات جدید" اثر کنستانتین یون(۱۹۱۹)، گالری دولتی ترتیاکو مسکو

احسان طبری براین باور است که در رَوَندِ مَردُمِش بعداز زایشِ انسان و سپس انسانی‌کردنِ جامعه و "طبیعتِ کوچک"(زمین)، این "انسانِ رها و متّحد" در مراحلِ بعدی قادر است دست به مهاجرتِ کیهانی بزند، بر "طبیعتِ‌بزرگ" و سرنوشتِ سُراپای کیهان اثر بگذارد و به جنگِ "آنتروپی" (سیرِ نزولیِ جهان) برود. طبری در مقالهٔ "سیرِ تکوینِ مادّه و شعور" *(جلد دوّم)* می‌نویسد:

"جهان بَسی پیر و انسان بَسی جوان است!

هنگامی‌که نخستین انسان‌وارها در عصرِ زمین‌شناسی "پلیوسن" [Pelicene جوان‌ترین دورهٔ زمین‌شناسی از ۵ تا ۲/۵ میلیون سال پیش] پدید شدند و برخی از اوّلین نیاکانِ ما (که "راماپیت هکوس" و "پروکنسول" نام

دارند) در جهان پای هِشتند، این حادثه‌ای بود که می‌توان آن‌را با "ترکشِ بزرگ" [Bing Bang] همانند دانست.

با ظهورِ انواعِ انسانی، افزارسازی، افروختنِ آتش، دریانوردی، غارنگاری، کِشت و دام، ساختنِ آبادی‌ها، کشفِ رصدهای ستاره‌ها، زبان، شُمارش، خطّ، دولت، آهن‌گُدازی، بازرگانی، دین و فلسفه و خلاصه تمدّنِ اجتماعی آغاز می‌شود و *روندی، شاید به شکلِ بی‌همتا و یگانه، در کُره‌ای حقیر از منظومه‌ای کوچک در یک سَحابی از بسیاری سَحابی‌های کیهانِ ما، به راه می افتد که می‌تواند در سرنوشتِ سراپای کیهان اثر گذارد، یعنی با سیرِ نزولی و کُهولت‌زایِ (آنتروپیک) کیهان در اُفتد و با کمکِ سیرِ صعودی و جوانی‌فزای (نگان‌تروپیک) تمدّن و معرفت، در واقع به جنگِ "آنتروپی" جهان برود!؟*

این سخنی است بسیار جسورانه، ولی فاقدِ پایهٔ علمی نیست. گردشِ محجوبِ نخستین ایستگاهِ مداری "سالوت" و پرشِ نخستین انسان‌ها به ماه و گُسیلِ نخستین پَرانه‌های [کشتی‌های فضانورد] ساختِ انسان به مریخ و زهره، خود منادیِ چنین پدیدهٔ حیرت‌انگیزی است.

تردید نیست که عرض و طولِ کیهان چنان عظیم و نیروهای نهانی آن چنان مقتدرند که نبردآزمائی زمینِ خُرد و انسانِ تُرد وُ کوچک با آن‌ها مُضحک است، ولی مگر همین انسانِ ناتوانِ عصرِ یخبندان، پوشیده در پوستِ پلنگ وُ خرس و خزیده در اعماقِ مُغاره‌ها نبود که اکنون در فراسوی "یونوسفر" [Ionosphere: بالاترین لایهٔ آتمسفر یا جوِّ بالایی زمین]، ماه‌ها در یک اقلیمِ مصنوعی زندگی می‌کند؟ پس چرا نتواند گام‌به‌گام دامنهٔ سیطرهٔ خویش را در طبیعتِ بزرگ بسط دهد؟

هجرت [Immigration: میگراسیون]، سرنوشتِ انسان بود و زیست‌شناسِ فرانسوی آلبر ژاکار، یک دلیلِ پیدایشِ ژِنوتیپ‌ها [Genotypes] و فِنوتیپ‌های [Fenotypes] مختلف در میان نوعِ بشر را ثمرهٔ همین هیجانِ هجرت‌طلبیِ انسان می‌داند. همین‌جا باید اضافه کنیم که همین انسان، هم‌اکنون متاسفانه ذخیرهٔ انفجاریِ عظیمی در اختیار دارد که با آن می‌تواند صدها بار زمینِ ما را از بین ببرد! این افتخاری نیست، گرچه شاید علامتِ اقتدارِ او است.

اُمید است این اقتدار در خدمتِ زندگی قرار گیرد و نه در خدمتِ مرگ، و بشر از این تنگ‌نایِ هراس‌آور به سلامت بجهد. باری، تنها یک شکلِ زندگی تاکنون در کیهان شناخته‌شده و آن‌هم همان است که در روی کرهٔ زمین است. زندگی را تنها با بیانِ یک علامت یا ذکرِ مشخّصاتِ صرفاً شیمیائی نمی‌توان مشخّص ساخت.

زندگی یک دستگاه یا نظامّ دارای ساختار (ستروکتور) است. نظامی است بُغرنج که در گستره‌های گوناگونی عمل می‌کند. نظامی است باز و مَفتوح که با محیطِ خارج از خود در فعل وُ انفعال است. نظامی است خودجُنبا که انگیزه‌های حرکت و تحوّل را در درونِ خویش نهفته دارد."

۵- بیم‌ها و نگرانی‌ها در موردِ آینده...

در قرنِ‌حاضر با هجومِ ویران‌گر نظامِ بربریّتِ سرمایه‌داری به حقوقِ انسان‌ها و حریمِ طبیعت، بیم‌ها و نگرانی‌ها پیرامونِ آیندهٔ بشریّت در اثرِ تهدیدِ صلحِ جهانی و محیط‌زیست، احتمالِ بروزِ جنگِ جهانی هسته‌ای و خطرِ انقراضِ نسلِ انسانی، پدیدهٔ گرمایشِ زمین و تغییراتِ اقلیمی، تشدیدِ فقر و گرسنگی و بیماری‌های اِپیدمیک، نابودی میلیون‌ها گونهٔ گیاهی و جانوری، پیامدهای گسترشِ پدیدهٔ هوشِ مصنوعی و از خودبیگانگیِ نوظهور در عصرِ فراگیری ارتباطاتِ مجازی و رشدِ شبکه‌های اجتماعی و غیره... شدّت یافته است. روایتِ نقل‌شده از آینشتین در برابر این پرسش که "به‌نظرِ شما بشر در جنگِ جهانیِ سوّم از چه نوع سلاحی استفاده خواهد کرد؟" دائر بر همین نگرانی‌هاست که پاسخ داده بود: "جنگِ جهانیِ سوّم را نمی‌دانم، ولی در جنگِ چهارمِ جهانی بشر باید با تیشهٔ سنگی از خودش دفاع کند!"

احسان طبری نیز در زمانِ نگارشِ این مقالات در دهه‌های پایانی قرنِ گذشته، در کنارِ خوش‌بینیِ علمی و انقلابی نسبت به سیرِ تاریخ و روندِ "مَردُمِش" تا حدّ "ظهورِ نوعِ سوّمی از انسان" (یا انسانِ نوعی Homo géneris به تعبیرِ مارکس) از طریقِ مداخلهٔ آگاهانه در ژنوم (نقشهٔ زیستیِ) انسانِ کنونی به کمک مهندسیِ ژنتیک و دانشِ بیوژنتیک، درعین‌حال بیم‌ها و نگرانی‌های خود را در لابلای "نوشته‌های فلسفی و اجتماعی" آشکار می‌سازد.

طبری در مقالهٔ "مختصّاتِ جهان و دورانِ ما" (جلد اوّل) در همین ارتباط می‌نویسد:

"رشدِ تکنیک از جمله تکنیکِ جنگ، کیفیّتِ جنگِ جهانی را تغییر داده است. البته نه از این جهت که دیگر نمی‌توان از جنگِ عادلانه و غیرِعادلانه صحبت کرد، بل‌که از این جهت که جنگ‌های بزرگ می‌تواند منشاءِ خطراتِ غیرِقابلِ پیش‌بینی برای تمدّنِ انسان باشد. بحث دربارهٔ این‌که آیا بشریّت پس‌از یک جنگِ هسته‌ای می‌ماند یا نمی‌ماند؟، یک بحثِ علمی نیست. ولی آن‌چه مسلّم است زیان‌های حاصله از جنگِ هسته‌ای به اندازه‌ای عظیم است که باید در کادرِ تأمینِ مقتضیاتِ تکاملِ تاریخ با تمامِ قوا از این بلیّه احتراز جُست. این حادّترین، مقدّس‌ترین، مهمّ‌ترین و بلاتردیدترین وظیفهٔ انسانی است.

حقیقت آن است که تکنیکِ راکت و بمب‌های چندین دهمگاتنی، سلاح را چنان‌که زمانی لنین به گواهیِ کروپسکایا دقیقاً پیش‌بینی می‌کرد، از وسیلهٔ دفاع به وسیلهٔ امحاء بَدَل کرده است. درچنین شرایطی تکرارِ عباراتِ کُهن دایر براین‌که نیروی قاطع انسان‌است نه اسلحه، به شکلِ کلّی و مکانیکیِ آن‌ها صحیح نیست. این تحوّلِ عمیق که در اثر تحوّلِ تکنیکی در مسئلهٔ جنگ رخ داده است و این امر که جنگِ جهانی خطرِ مهلکی برای تمدّنِ بشری است، کمونیست‌ها را در مقابلِ این وظیفه قرار داده است که سیرِ جهان به جانبِ سوسیالیسم، رهاییِ خلق‌ها و نیلِ آن‌ها به ترقّیِ اجتماعی به نحوی تسریع شود که در چارچوبِ حفظِ صلحِ جهانی باشد.

آیا می‌توان حفظِ صلح را با تأمینِ تحوّلِ انقلابیِ جامعهٔ بشری درآمیخت، یا این دو قطب متضادّند؟

پاسخِ مارکسیست-لنینیست‌ها آن است که این دو قطب متضادّ نیستند و می‌توان روشی تنظیم کرد که در این حرکت به پیش، صلحِ جهانی که صیانتِ آن اهمّیتِ حیاتی کسب کرده، حتّی‌المقدور از گزند مصون مانَد."

احسان طبری در مقالهٔ "دربارهٔ حدّ و مرزِ فلسفه" (جلد دوّم) نیز با خوش‌بینیِ انقلابی می‌گوید:

"آن‌چه در این پایانِ قرنِ بیستم روشن است، این است که حرکتِ تکاملی، در همه جائی که ما می‌شناسیم) و خیلی زیاد نمی‌شناسیم)، در دایرهٔ مکرّرِ حرکت در سطوحِ پائینِ شیمیائی (ماقبلِ آلی) اُفتاده و میلیاردها سال است که این دایره‌های همانند و یک‌نواخت طیّ می‌شود. ولی در منظومهٔ ما و سپس در کرهٔ ما، سطوحِ تکامل بالاتر و بالاتر رفته و در زمینِ ما "انسانِ عاقل" Homo Sapiens پدید شده است. در زمینِ ما نیز شاخهٔ محوریِ تکامل از میانِ میلیون‌ها شاخه از جهانِ نازیستْمند تا زیستْمند تنها یکی است که عجالتاً در اثر سطحِ بالای آگاهیِ انسانی اگر بنا به اُمیدِ راسخِ ما جنگِ هسته‌ای-لیزریِ جهانی آن‌را نابود نکند، می‌توان به ادامهٔ آن مطمئن بود."

این جُستار را با نقلِ پاراگرافی دیگر از دفترِ"باپچپچهٔپاییز" به پایان می‌بریم. طبری که آرزوهای دوروُدرازِ انسانی خود را در این اثر به "کوهِ دماوند" تشبیه کرده، استه‌تیکِ حضورِ کنش‌گرِ خود در جهان بی‌کرانِ هستی را با نیروی پندار چنین تصویر می‌کند:

"با این تودهٔ سیماب‌گُونِ مَغزْنام و کالایِ خرَد، سرِ آن دارم که غوغایی به‌راه اندازم تا از دُغال به نور بَدَل شوم.
به کیهان، مادرِ سِتُرگ خویش درود گویم که اینک من! باز آمده‌ام.
وَه که چه فُزون‌جو، شورَنده وُ دیوانه‌سَرَم. سَراپا رَستْخیزم.
در منزل‌گاهی نمی‌آسایم. عشق وُ آزَم زبانه‌زَن است.
بدان مَنگر که سَرد و زَرد در تابوتام. من سَراپایِ قبیله‌ام.
من سَراپایِ کاروان‌ام و رَسَنِ پَرَندین‌ام از میخِ اَزَل تا میخِ اَبد.
جهان تودهٔ کاه وُ من در آن اَخگرم.
بِشَکیب تا خورشیدها را فُرو بَلعَم و پویائیِ زیستن را در فضاهای مُرده بِپراکنم." (بندِ ۸)

***

منابع مورد استفاده:

نوشته‌های فلسفی و اجتماعی (مجموعهٔدوجلدی)/ انسان و جامعهٔ انسانی/ با پچپچهٔ پاییز(نثرِ موزون در چهارده بند)/ دشوارِ بهروز زیستن (فایل صوتی کار مشترک با کسرایی)/ در آستانِ اطلسینِ سَحَر (اشعار پراکنده).

***

نوشته‌های فلسفی و اجتماعی، جلد اوّل، چاپِ سوّم، سال ۱۳۸۶

نوشته‌های فلسفی و اجتماعی، جلد دوّم، چاپِ دوّم، سال ۱۳۸۶

بازگشت به فهرست

چرا داستان آرشِ کمانگیر در شاهنامه نیست؟

زنده‌یاد ابوالفضل خطیبی

ارژنگ: در شمارهٔ پیشین در بخشِ "نقد و معرّفی"، با کتاب "آرشِ کمانگیر (جالی خالیِ آرش در شاهنامه)" به قلم ساقی گازرانی و برگردان سیما سلطانی آشنا شدیم. اینک جُستاری به قلم زنده‌یاد ابوالفضل خطیبی (۲۵ اردیبهشت ۱۳۳۹ - ۲۱ دی ۱۴۰۱) نویسنده، شاهنامه‌شناس و پژوهش‌گرِ فقیدِ زبان و ادبِ فارسی که دقیق‌تر و مستندتر از کتاب مزبور به این موضوع می‌پردازد.

دلم کپک زده، آه
که سطری بنویسم از تنگیِ دل،
هم‌چون مهتاب‌زده‌یی از قبیلهٔ آرش بر چَکادِ صخره‌یی
زِه جان کشیده تا بُنِ گوش
به رها کردنِ فریادِ آخرین (شاملو)

در اساطیرِ ایرانی، داستانِ "آرشِ کمانگیر" بسیار پُرآوازه است و در اوستا و متونِ پهلوی و فارسی و عربی از تیرافکنیِ حماسی او سخن رفته است[1]. خلاصهٔ معروف‌ترین روایت از داستانِ آرش چنین است[2]:

افراسیاب تورانی به ایران‌زمین لشکر کشید و منوچهر پیشدادی، شاه ایران را به مدّت دوازده سال در طبرستان در حصار گرفت. سرانجام هردو به آشتی گراییدند و بنا بر پیشنهاد منوچهر پیمان نهادند که افراسیاب به اندازهٔ تیرپرتابی که یکی از کمان‌داران ایرانی بیفکند، واپس رود و آن سرزمین‌ها را به ایرانیان واگذارَد. فرشتهٔ اسپندارمذ درزمان پدیدار گشت و به منوچهر فرمان داد تا چوبه، سوفار و پیکانِ تیر را از جنگل، عقاب و معدن ویژه‌ای فراهم آورند. سپس آرش شِواتیر[3] از تیرافکنان چیره‌دست ایرانی که مردی نژاده و دین‌دار و حکیم بود، از سوی منوچهر فرمان یافت تا از بلندای کوهی در رویان تیری را به سوی توران‌زمین پرتاب کند. آرش برهنه شد و تن خود را به پادشاه و مردم نمایاند و گفت: ای مردم! اینک بنگرید که من تندرستم و تنم از هر آسیب و بیماری تهی است، ولی چون تیر از کمان رها کنم، پاره پاره خواهم شد. پس تیر را که افراسیاب بر آن نشان نهاده بود، در کمان نهاد و چون خورشید از فراز کوه نمایان شد، دست بر قبضهٔ کمان برد و با همهٔ نیروی خود، کمان را کشید و تیر را پرتاب کرد و خود بی‌جان بر زمین افتاد. تیر آرش به پرواز درآمد و در بادغیس

چون خواست فرود آید، فرشتهٔ باد به فرمان اورمزد، دوباره آن را به پرواز درآورد[4] تا اینکه به هنگام غروب خورشید، پس از پیمودن هزار فرسخ در سرزمین خُلم در بلخ، بر کرانهٔ جیحون، بر بُنِ درخت گردویی درنشست. تیر را از خُلم به طبرستان نزد افراسیاب بازآوردند و افراسیاب چون نشان خود را بر تیر دید، از پیمان‌شکنی هراسید و تا کرانهٔ جیحون در بلخ واپس کشید و بدین‌سان مرز ایران و توران مشخّص گردید.

پُرسشی که ذهنِ پژوهندگان اساطیرِ ایرانی و شاهنامه‌پژوهان را به خود مشغول داشته، این است که چرا داستانِ شگفت‌انگیز و زیبا و حماسیِ آرش در شاهنامه نیست؟ در حالی که روایت از جان گذشتگی او در راهِ حفظِ مرزهای ایران‌زمین با فداکاری‌ها و از جان گذشتگی‌های بسیاری از پهلوانانِ شاهنامه برای پاسداری از مرزهای ایرانشهر همخوانیِ شگفتی دارد. برخی پژوهندگانِ شاهنامه به این پرسش پاسخ داده‌اند که در ادامهٔ جستار به نقد و بررسی آنها خواهیم پرداخت، ولی برای یافتن پاسخ قانع‌کننده به این پرسش نخست شایسته است تا روایاتِ مربوط به داستان آرش در منابع مختلف بررسی و طبقه‌بندی شود. منابعِ ما دربارهٔ زمانِ تیرافکنیِ آرش و پادشاه زمان او با یکدیگر سخت اختلاف دارند که آنها را می‌توان ذیل دو گروه بزرگ طبقه‌بندی کرد:

الف) داستانِ آرش در پادشاهی منوچهر:

۱. رسالهٔ پهلوی *ماه فروردین روز خرداد* (بند ۲۲) که در آن از رویدادهای مربوط به روز خرداد (روز ششم هر ماه) از ماه فروردین سخن می‌رود: «در ماه فروردین روز خرداد منوچهر و آرش شیواتیر سرزمین از افراسیاب تورانی بازستدند».

۲. طبری (ج۱، ۴۳۵-۴۳۶): «پس از آن که شصت سال از کشته شدن توج (تور) سپری شد، نوادهٔ او فراسیات (افراسیاب) با منوشهر (منوچهر) به نبرد برخاست و او را در طبرستان در حصار گرفت. سرانجام بر آن نهادند که مرز میان آن دو، به وسیلهٔ پرتاب تیر یکی از یاران منوشهر تعیین شود که این تیرانداز ارشسیاطیر (آرش) نام داشت که چون نامش را مخفف کردند، او را ایرش گفتند و او تیری انداخت که از طبرستان به نهر بلخ رسید و از آن پس نهر بلخ مرز میان ترکان و فرزندان توج از یک سو و فرزندان ایرج از سوی دیگر تعیین شد و بدین سان با تیرافکنی ارشسیاطیر جنگ‌های میان فراسیات و منوشهر پایان یافت».

۳. بلعمی (ص۳۴۷-۳۴۸): «اکنون بدین کتاب اندر محمد بن جریر ایدون گوید که صلحشان (صلح افراسیاب و منوچهر) بر آن شرط بود که حدّی بنهند میان زمین ترک و آنِ عجم، هرچه از سوی ترکستان است، مر مَلِکِ ترک را بود و هرچه از این سوی عجم است، منوچهر را بود و هیچکس را نبود بعد از آن که به حدّ یکدیگر آیند. و چنان گفتند که مردی بنگرید به لشکر منوچهر اندر که از وی قوی‌تر کس نباشد، و تیری بیندازد، هرکجا تیر وی بیفتد آنجا سرحد ملکشان بود، و از آن سوی تیر حد ترکان را بود و افراسیاب را، و ازین سوی عجم را بود و منوچهر را، و برین بنهادند و هردو ملک و هردو سپاه این اتفاق ببستند و صلحنامه بنبشتند چنین. منوچهر مردی قوی بنگرید اندر همه سپاه خویش نام او آرش بود که بر زمین ازو تیراندازتر مردی نبود و قوی‌تر، ورا بفرمود که بر سر کوه دماوند شو... و آن تیر بینداز به همه نیروی خویش تا خود کجا افتد، و او از سر آن کوه تیر بینداخت به همه نیروی خویش. تیر از همه زمین طبرستان [و زمین گرگان و زمین نشابور و از سرخس و همهٔ بیابان مرو] بگذشت به راست جیحون افتاد. افراسیاب را سخت اندوه آمد که چندان پادشاهی او از حدّ سرخس تا لب جیحون به منوچهر بایست دادن، و عهد کرده بود و صلحنامه نوشته و نتوانست از آن شرطها بازگشتن »

۴. مقدسی (ج۳، ص۱۴۶؛ ترجمهٔ فارسی، ج یکم تا سوم، ، ص۵۰۴): «افراسیاب تُرکی که از نژاد توج بود به خونخواهی پدرش برخاست و سال‌ها او را در محاصره گرفت. آنگاه توافق کردند که افراسیاب به اندازهٔ یک

تیرپرتاب از مملکتش بدو دهد. پس مردی را به نام آرِش گفتند تا تیری بیفکند و او مردی نیرومند و چالاک بود. آرش بر کمان خویش تکیه زد و آن را تا نهایت کشید و تیری از طبرستان پرتاب کرد که در بالای طخارستان فرود آمد و آرش بر جای خویش بمرد. و در این باره اختلاف دارند، گمان کرده‌اند که خدای تعالی بادی فرستاد که تیر را ربود و به جایی که افتاد، افکند. بعضی چنین پنداشته‌اند که خدای تعالی فرشته‌ای را فرستاد تا تیر را برگرفت و در آن‌جا که فرود آمد، نهاد».

۵. ثعالبی (روایت یکم، ص۱۰۷-۱۰۸؛ ترجمهٔ فارسی، ص۹۰): «دربارهٔ اینکه افراسیاب چگونه بر ایران‌زمین دست یافت، سخن‌ها گوناگون است. برخی بر آنند که چون افراسیاب در مازندران منوچهر را در میان گرفت، ایران را به چنگ آورد و منوچهر را رها کرد بر این شرط که به اندازهٔ تیرپرتابی از کشور بدو دهند و این همان داستان تیر آرش است».

۶. ابوریحان بیرونی، *آثارالباقیه* (ص۲۲۰؛ ترجمهٔ فارسی، ص۲۸۷-۲۸۸): «برای این عید (تیرگان) دو سبب است: یکی آن است که افراسیاب چون به کشور ایران غلبه کرد و منوچهر را در طبرستان در محاصره گرفت، منوچهر از افراسیاب خواست که از کشور ایران به اندازهٔ پرتاب یک تیر به او بدهد و یکی از فرشتگان که نام او اسفندارمذ بود، حاضر شد و منوچهر را امر کرد که تیر و کمان بگیرد به اندازه‌ای که به سازندهٔ آن نشان داد، چنانکه در کتاب ابستا ذکر شده و آرش را که مردی نژاده و دیندار و حکیم بود، حاضر کردند. گفت: تو باید این تیر و کمان را بگیری و پرتاب کنی و آرش بر پا خاست و برهنه شد و گفت: ای پادشاه! و ای مردم! بدن مرا ببینید که از هر زخمی و آسیبی سالم است و من یقین دارم که چون با این کمان تیر را بیندازم، پاره‌پاره خواهم شد و خود را نابود خواهم کرد، ولی من خود را فدای شما خواهم کرد. سپس برهنه شد و به قوّت و نیرویی که خداوند به او داده بود، کمان را تا بناگوش خود کشید و خود پاره‌پاره شد و خداوند باد را امر کرد که تیر او را از کوه رویان بردارد و به اقصای خراسان که میان فرغانه و تخارستان[5] است، پرتاب کند و این تیر در موقع فرود آمدن به درخت گردوی بزرگی درنشست که در جهان از بزرگی مانند نداشت و برخی گفته‌اند که از محلّ پرتاب تیر تا آنجا که افتاد هزار فرسخ بود و منوچهر و افراسیاب به همین مقدار زمین با هم صلح کردند».

۷. ابوریحان بیرونی، *التّفهیم* (ص۲۵۴): «بدین تیرگان گفتند که آرش تیر انداخت از بهر صلح منوچهر که با افراسیاب ترکی کرده بود بر تیرپرتابی از مملکت و آن تیر کِفتِ او از کوه‌های طبرستان بکشید تا بر سوی تخارستان».

۸. *مجمل‌التّواریخ والقصص* (ص۴۳): « افراسیاب تاختن‌ها آورد و منوچهر چند بار زال را پدیره فرستاد تا ایشان را از جیحون زآن‌سوتر کرد. پس یک راه افراسیاب با سپاهی بی‌اندازه بیامد و چند سال منوچهر را حصار داد اندر طبرستان و زال و سام غایب بودند و بر آخر صلح افتاد بر تیر انداختن آرش و از قلعهٔ آمل با عقبهٔ مزدوران برسید و آن مرز توران خوانده‌اند».

۹. ابن اسفندیار(ص۶۰-۶۱: با تلخیص؛ نیز نک: ظهیرالدین مرعشی، ص۱۲): «پسر پشنگ، افراسیاب به طلب ثار سلم با لشکر انبوه به دهستان رسید. منوچهر به اصطخر فارس بود، قارن کاوه را با قباد که برادرش بود و آرش رازی و سپاه به مقدمه گسیل کرد و فرمود به دهستان مصاف دهند. منوچهر به نیرنگ افراسیاب نخست به سپهدار خود قارن بدگمان شد و به جای او سپهداری را به آرش سپرد، اما چون افراسیاب سپاه ایران را منهزم کرد، منوچهر به نیرنگ افراسیاب پی برد و سپهداری را باز به قارن سپرد. منوچهر خود از اصطخر به ری آمد و با افراسیاب مصاف داد، ولی شکست خورد و در کوه‌های رویان طبرستان پناه گرفت و افراسیاب دوازده سال او را

در همانجا در حصار گرفت. چون افراسیاب عاجز شد از یافتن منوچهر، مصالحه رفت بر آنکه بر یک پرتاب تیر مُلک که منوچهر را مسلّم دارد و بر این عهد رفت. آرش از آنجا تیر به مرو[6] انداخت».

در برخی منابع دیگر به رویداد مذکور در زمان منوچهر اشاره شده، ولی نامی از آرش نیست و یا به جای او پهلوان دیگری تیر می‌افکند. این منابع عبارتند از:

۱۰. *مینوی خرد* (فصل۲۶، بند ۲۴): از منوچهر این سودها بود.... که از زمین پدشخوارگر تا بُنِ گوزگ که افراسیاب گرفته بود به پیمان از افراسیاب بازستد و به ملکیت ایرانشهر آورد.

۱۱. *بندهشن* (ترجمهٔ بهار، ص۱۳۹؛ ویرایش پاکزاد، فصل ۳۳، بند۵): پس افراسیاب آمد و منوچهر را با ایرانیان به پَدِشخوارگر (Padišxwārgar) راند و به سیج (سختی) و تنگی و بس‌مرگ، و فِرش و نوذر پسران منوچهر را کشت تا به پیوندی (paywand) دیگر ایرانشهر از افراسیاب ستانده شد».

در این گزارش مراد از «پیوند» (paywand) همان پیمان میان منوچهر و افراسیاب است که بر مبنای آن مرز ایران و توران با تیرافکنی آرش تعیین شد.

۱۲. دست‌نویس پهلوی م. او۲۹ (نک: *داستان گرشاسب و...*: متن پهلوی، ص۶۲-۳۶۷؛ ترجمهٔ فارسی، ص۳۶۸-۳۷۰):

این دست‌نویسِ پهلوی هرچند زمانِ تألیف آن متأخر و زبانِ آن جدید است، ولی جزئیات بیش‌تری از داستانِ آرش را به دست می‌دهد. از آن‌جا که تا کنون در شرح داستان آرش این منبع نادیده گرفته شده است، عین گزارش آن را می‌آوریم:

«در زمان منوشچهر خردسال فراسیاگ تور به ایران تاخت و او را به کوهستان گریزاند و خود هفت سال بر ایران پادشاهی کرد و در این مدت باران نبارید. پس منجّمان گفتند از شومی فراسیاگ باران نمی‌بارد. سپس اسپندارمذ از سوی دادار اورمزد برای منوشچهر پیغام آورد که به فراسیاب بگوید که به سبب پیمان‌شکنی اوست که باران نباریده است، پس از ایران بیرون شود تا باران ببارد. اگر فراسیاگ گفت مرز ما کجا باشد، به او بگوید: یک مرد از ما تیر می‌افکند و هرجا تیر افتاد همانجا مرز ما باشد. زو طهماسپ از سوی منوشچهر نزد فراسیاگ رفت و پیغام او بگفت. فراسیاگ تور که گمان برد منوشچهر از خردسالی و ابلهی چنین می‌گوید درزمان پذیرفت و از ایران برفت. پس زو طهماسب به فرمودهٔ منوشچهر چونان که اسپندارمذ گفته بود در روز تیر و ماه تیر نام اورمزد را بر زبان آورد و تیر را از آن جای پرتاب کرد. ایزد باد به فرمان اورمزدخدای تیر را در ملک توران تا جیحون ببرد. پس در آن روز باران بی‌شمار بارید و مردم جشن گرفتند».

چنانکه ملاحظه شد، داستان تیراندازی در زمان منوچهر روی می‌دهد ولی به جای آرش، زَوِ تهماسب تیر می‌افکند.

ب) داستانِ آرش در پادشاهی زَوِ (زابِ) تهماسپ، جانشین نوذر، پسر منوچهر:

۱. روایت سوم ثعالبی (ص ۱۳۳؛ ترجمهٔ فارسی، ص۱۰۲-۱۰۳): «در پادشاهی زوِ تهماسب، مردم به سبب کشتارهای بی‌امان، وبا و کمبود آذوقه در تنگنا شدند و افراسیاب - که در این زمان در ری به سر می برد- و زوِ تهماسب تصمیم بر آشتی گرفتند. سرانجام بر آن شدند که افراسیاب به اندازهٔ تیرپرتابی که آرش کمانگیر بیفکند، از ایران واپس رود. زو فرمان داد تا تیر را از درخت، سوفار را از پر عقاب و پیکان آن را از معدن مخصوصی برگیرند و پس از آن، آرش را بگفت تا آن تیر را پرتاب کند. آرش که در آن زمان پیر شده بود، بر فراز کوهی در مازندران برآمد و هنگام برآمدن آفتاب، تیر را که افراسیاب بر آن نشان گذاشته بود، در کمان نهاد و پرتاب کرد و خود در دم جان سپرد. تیر از مازندران گذشت و به بادغیس رسید و تا خواست فرود آید، به فرمان خدای، فرشته‌ای آن را به پرواز درآورد تا در هنگام غروب آفتاب به خُلم در بلخ رساند. چون تیر را از خُلم به مازندران آوردند و افراسیاب نشان خود را بر تیر دید، از پیمان‌شکنی هراسید و پس از دوازده سال پادشاهی بر ایران، به ماوراءالنهر بازگشت و همهٔ سرزمین‌ها از مازندران تا بلخ را به ایرانیان واگذارد.

۲. دینوری (ص۱۱؛ ترجمهٔ فارسی، ص۱۱): «ارسناس (آرش) نامی که منوچهر وی را را مأمور تعلیم تیر اندازی به مردم کرده بود، به پیش وی (زاب/زَو) آمد و کمان استوار کرد و تیری در چلّهٔ کمان نهاد و همچنان پیش رفت تا به افراسیاب نزدیک شد و قلبِ افراسیاب را هدفِ تیرِ خود ساخت و در دَم قلبش را شکافت و افراسیاب در دَم بمرد».

۳. *تجارب الامم*[7]، ص۹۵: «اول کسی که تیر و کمان بنیاد کرد آرش نامی بود از اولاد ارفخشد و اهل عجم را تیراندازی آموخت. یک روز به حضور زاب تیر و کمان برداشت و بر اسب سوار شد و برابر لشکر افراسیاب رفت و تیری به حلق افراسیاب زد و بکشت».

چنان‌که ملاحظه شد به گزارش بیشتر منابع در زمان منوچهر، مرزِ میان ایران و توران با تیرافکنیِ آرش تعیین شد. اینک به شاهنامه نظر افکنیم تا ببینیم این رویداد را چگونه بازتاب داده است.

در *شاهنامه*، به هیچ روی داستانِ آرش نمی‌توانسته در پادشاهی منوچهر جای داشته باشد، زیرا در *شاهنامه*، دشمنان منوچهر، سلم و توراند و هنوز نامی از افراسیاب نیست و تازه در زمان نوذر جانشین منوچهر، پشنگ، سالار ترکان است و همو از پسرش افراسیاب که بر سپاه جهان‌پهلوان است، می‌خواهد تا به کین‌خواهی سلم و تور که به دست منوچهر کشته شده بودند، برخیزد و به ایران لشکر کشد. افراسیاب چنین کرد و نوذر را به اسارت گرفت و گردن زد و در ایران تاج پادشاهی بر سر نهاد، تا اینکه ایرانیان به پایمردی زال، زَوِ طهماسپ از نژاد فریدون را یافتند و به جانشینی نوذر بر تخت شاهی نشاندند، ولی خشکسالی و قحطی چنان همه‌گیر شد که هم تورانیان و هم ایرانیان بر آن برنهادند که «ببخشند گیتی به رسم و به داد / ز کار گذشته نیارند یاد». سرانجام بر سر مرز خرگاه[8] توافق شد و قرار شد از خرگاه تا چین و ختن متعلّق به تورانیان باشد (ج۱، ص۲۹۰ به بعد). چنانکه دیدم قحطی و خشکسالی در دستنویس پهلوی م. او۲۹ در زمان منوچهر روی داده است و زَو از سوی منوچهر فرمان می‌یابد که با پرتاب تیر مرز ایران و توران را مشخص کند. بنابر این اگر قرار بود داستان تیرافکنی آرش در *شاهنامه* جای می‌گرفت، مانند گزارش‌های موجود در منابعی که ذیل گروه «ب» طبقه‌بندی کرده‌ایم (روایت سوم ثعالبی، *نهایة الارب* و دینوری) محل آن باید در همینجا، یعنی در پادشاهی زو قرار می‌گرفت. در بندهشن نیز با اشاره به خشکسالی در زمان زَو (زاب) آمده است: «چون منوچهر درگذشته بود، دیگر بار افراسیاب آمد بر ایرانشهر بس آشوب و ویرانی کرد، باران را از ایرانشهر بازداشت تا زاب تهماسپان آمد افراسیاب را بسپوخت و باران آورد که آن را نوبارانی خوانند. (ترجمهٔ بهار،ص۱۳۹؛ ویرایش پاکزاد، فصل ۳۳،

بند ۶). در دینکرد هفتم (مقدّمه، بند ۳۱) نیز از جنگ زو تهماسپان با افراسیاب و سپوختن او (عقب راندن و دور راندن او) سخن رفته است. چنانکه از کاررفت فعل «سپوختن» در این دو متن پهلوی آشکارا پیداست، در این گزارش سخن از آشتی و پیمان میان ایران و توران نیست و داستان تیراندازی آرش نمی توانسته در این گزارش جایی داشته باشد.

اکنون شایسته است به پرسشی که در صدرِ این جُستار آمده است، پاسخ روشنی دهیم:

چنانکه از روایات مختلف از همین داستان آرش پیداست، به‌طور کلی روایات گونه‌گونی از تاریخ اساطیری ایران در *شاهنامه* و منابع مختلف پراکنده‌اند و امروزه تردیدی نیست که سرچشمهٔ این گونه‌گونی‌های روایات در منابع دورهٔ اسلامی، تحریرهای *خدای‌نامهٔ* پهلوی در دورهٔ ساسانی بوده‌اند. از میان دو گروه روایتی که ما ذیلِ «الف» و «ب» طبقه‌بندی کردیم، گروه «الف»، یعنی داستان تیرافکنی شگفت‌انگیز آرش در زمان منوچهر که پیشینهٔ آن به یشت‌های اوستا می‌رسد (نک: پانوشت ۴) و در برخی منابع پهلوی هم هست، کهن‌تر و اصیل‌تر می‌نماید. بنابر این، همین داستان باید در تحریر رسمی *خدای‌نامه* که در دربار شاهان ساسانی شکل گرفته، نیز بوده باشد. در دورهٔ اسلامی که *خدای‌نامهٔ* پهلوی عمدتاً با عنوان *سیرالملوک* به عربی ترجمه شد، همین روایت آرش در منابعی چون *تاریخ* طبری، *آثارالباقیهٔ* بیرونی و منابع دیگر بازتاب یافت. از سوی دیگر، در زمانی که تاریخ دقیق آن بر ما پوشیده است، ولی از زمان اشکانیان آغاز شده و قطعاً در زمانی پیش از فروپاشی ساسانیان تکوین نهایی یافته، عناصر تازه واردی با روایات تاریخ اساطیری درمی‌آمیزند و روایات و داستان‌های جدیدی را شکل می‌دهند. از میان این عناصر تازه‌وارد، روایات مربوط به دو خاندان بزرگ دورهٔ اشکانی، یعنی خاندان سکایی رستم و خاندان کارن (گشواد و گودرز و گیو و بیژن) از بقیه نامبردارترند و همین روایات وقتی با تاریخ کیانیان درمی‌آمیزند، داستان‌هایی چون «سیاوخش» و «رستم و سهراب» و «رستم و اسفندیار» و «بیژن و منیژه» شکل می‌گیرند که از زیباترین و جذّاب‌ترین داستانهای حماسهٔ ملی ایران است (برای تحریرهای *خدای‌نامه*، نک: خطیبی، ۱۳۹۳، ص۶۹۱-۶۹۲). این روایت ویژه که شهبازی آن را به تحریر پهلوانی – در کنار تحریر دینی یا شاهی – نسبت می‌دهد (Shabazi, 1990, pp. 215-218)، در دورهٔ اسلامی از پهلوی به فارسی دری ترجمه می‌شود و از طریق *شاهنامهٔ ابومنصوری* در *شاهنامهٔ* فردوسی جاودان می‌گردد.

با این توضیح، اینک بازمی‌گردیم به روایت شاهنامه، در جایی که باید داستان آرش نقل می شد:

در زمان منوچهر عنصر تازه‌وارد خاندان سکایی سیستان وارد حماسهٔ ملی ایران می‌شود و دو پهلوان برجستهٔ این خاندان، یعنی زال و سام وارد دربار منوچهر می‌گردند و پادشاهی منوچهر بر خلاف تحریر رسمی *خدای‌نامه*، بی‌آنکه به عهد افراسیاب برسد، پایان می‌یابد. در پادشاهی نوذر جانشین منوچهر، سام، و در زمان زَوِ طهماسپ، جانشین نوذر، زالِ دستان نقش مهمی را بر عهده می‌گیرند. بنابر این، با ورود زال در این زمان، دیگر جایی برای هنرنمایی آرش باقی نمی‌ماند و آشتی ایران و توران بدون هنرنمایی این تیرافکن برقرار می‌شود. گذشته از این، روایت تیرافکنی آرش در زمان زَو از پشتوانهٔ استواری برخوردار نیست و از میان منابع تنها در گزارش سوم ثعالبی (نک: بالاتر ذیل منابع گروه «ب»/۱) نقل شده است و دو روایت نزدیک به همِ دینوری و *تجارب‌الامم* هم بسیار کوتاه و اساساً متفاوت از روایات دیگر پرداخته شده است. چنین می‌نماید که داستان تیرافکنی آرش در زمان زَو – در مقایسه با همین داستان در زمان منوچهر - در مرحله‌ای جدیدتر از تکوین حماسهٔ ملی ایران شکل گرفته است. شاید پس از شکل‌گیری داستان منوچهر با حضور عناصر تازه‌وارد سام و زال و بدون حضور آرش کمانگیر، داستان تیرافکنی آرش را به سبب شهرت فراوان آن، در پادشاهی زو قرار دادند، ولی چنانکه از

روایات مختلف و آشفتهٔ منابع در پادشاهی زَو پیداست، این داستان در جایگاه جدید خود هیچگاه تثبیت نشد. نویسندهٔ گمنام *مجمل‌التّواریخ والقصص* که هنگام نگارش تاریخ خود، *شاهنامه* و منابع دیگر را با هم در اختیار داشته، در شرح پادشاهی منوچهر، خود متوجهٔ آشفتگی روایات دربارهٔ آرش شده، ولی در گزارش خود، روایت *شاهنامه* را با منابع دیگر درآمیخته، و این آشفتگی را دوچندان کرده است. مثلاً، بر خلاف *شاهنامه*، افراسیاب را در زمان منوچهر قرارداده و در گزارش روایت آرش، وقتی متوجه می شود که در زمانی که افراسیاب منوچهر را در طبرستان در حصار گرفته، زال و سام باید در پشتیبانی از منوچهر نقشی می‌داشتند، آن دو را از صحنهٔ مبارزه غیب کرده و نوشته است: «سام و زال غایب بودند».

بنابر این با ورود پهلوانانِ تازه‌وارد سام و زال در پادشاهی منوچهر و دو جانشین او نوذر و زَو، تغییراتی مهم در این بخش از حماسهٔ ملی به گونه‌ای رقم می‌خورد که یکی از پیامدهای آن حذف داستان آرش در تحریری از *خدای‌نامه* است؛ اما آوازهٔ داستان آرش در زمان منوچهر چنان است که در مواضع دیگری از همین تحریر از *خدای‌نامه* و بالطبع در *شاهنامه* خود را به‌خوبی نشان می‌دهد.

در شاهنامه شش بار آشکارا و یک بار بدونِ ذکرِ نامِ آرش، به تیرافکنیِ آرش اشاره شده است و این نشان می‌دهد که تدوین‌کنندگان این تحریر از خدای‌نامه و خودِ فردوسی این داستان را نیک می شناختند. از این هفت شاهد دوتای آنها برای بحثِ ما اهمّیتِ بیشتری دارد که در اینجا به بررسی آنها می‌پردازیم[9]:

۱. بهرام چوبین، سردار شورشی زمان هرمزد چهارم و پسرش خسروپرویز در مقابل خسروپرویز افتخار می‌کند به اینکه از نژاد آرش است:

من از تخمهٔ نامور آرشم/ چو جنگ آورم آتشِ سرکشم (ج۸، ص۲۹، ب۳۴۶)

سپس خسروپرویز بدو پاسخ می‌دهد که آرش در زمان منوچهر بود و او را بندگی می‌کرد، پس تو هم باید از پادشاه زمان خودت که من هستم پیروی کنی:

که بُد شاه هنگام آرش؟ بگوی/ سر آید مگر بر من این گفت‌وگوی

چنین گفت بهرام کانگاه شاه / منوچهر بُد با کلاه و سپاه

بدو گفت خسرو که ای بدنهان / چو دانی که او بود شاه جهان،

ندانی که آرش ورا بنده بود / به فرمان و رایش سرافکنده بود (ج۸، ص۳۳، ب۴۰۵-۴۰۸)

از این بیت‌ها آشکارا پیداست که به داستان تیرافکنی آرش در زمان منوچهر، بی‌آنکه در *شاهنامه* آمده باشد، استناد شده است. تورج دریایی با اشاره به این مشاجرهٔ بین بهرام چوبین و خسروپرویز می نویسد: «شاید دلیل کم‌رنگی او (آرش) در حماسهٔ ملّی ایرانیان این بوده که اسپهبد بهرام چوبینه که خود از خاندان مهران و ری مرکز خاندان او بوده، آرش را به عنوان نبیره‌اش (درست: نیای خود) اعلام کرده و در برابر شاه ایرانشهر این حقانیت اسطوره‌ای خود را بیان کرده بود» (دریایی، ۱۳۹۲، ص۱۶۸). اما این نظر مقرون به صواب نیست، به دو

دلیل: یکی اینکه - چنانکه گفته شد - پادشاهی منوچهر بدون حضور آرش، در تحریری از *خدای‌نامه* که به *شاهنامه* می‌رسد در زمانی پیش از عهد خسروپرویز شکل نهایی یافته بود؛ دیگر اینکه، در همین مناظره، در استناد خسروپرویز به این بخش از داستان اسطوره‌ای آرش که او بندهٔ شاهی چون منوچهر بود – که در واقع هم بود - حقانیت شاه ساسانی نیک نشان داده می شود، نه حقانیت بهرام چوبین. بنابر این وجود داستان آرش در *شاهنامه* هیچ کمکی به «حقانیت اسطوره‌ای» بهرام چوبین نمی‌کرده که در تحریر رسمی *خدای‌نامه* بخواهند آن را حذف کنند. برعکس، چنان‌که پیشتر نشان داده شد، داستانِ آرش در پادشاهی منوچهر، در تحریرِ رسمی خدای‌نامه بوده است[10].

۲. در بیت دیگری در داستان سیاوخش نیز، بی آنکه نامی از آرش برده شود، به داستان او و تعیین مرز ایران و توران با تیرافکنی او اشاره شده است. گفته شده است که افراسیاب شبی کابوس وحشتناکی می بیند و خوابگزاران دربار، خواب او را چنین تعبیر می‌کنند که شاهزاده‌ای (سیاوخش) از ایران به توران لشکر می‌کشد و اگر شاه او را بکشد، پادشاهی او از دست می‌رود و توران ویران می‌شود. پس، افراسیاب بر آن می‌شود که با سیاوخش که در مرز ایران و توران آمادهٔ جنگ با اوست، از راه آشتی درآید تا مبادا شاهزاده در جنگ با تورانیان کشته شود و خواب او تعبیر شود. در اینجا افراسیاب به برادرش گرسیوز می‌گوید: سیم و زر و تاج و تخت برای سیاوخش می‌فرستم و (ج۲، ص۲۵۲-۲۵۳، ب۷۶۶-۷۶۷):

منوچهر گیتی ببخشید راست / هم او بهرهِ خویشتن کم نخواست
از آن نیز کوته کنم دست خویش / زمینی که بخشیده بودند پیش.

استاد جلال خالقی مطلق در شرح این دو بیت می‌نویسد:

«منوچهر جهان را به‌درستی تقسیم کرد و سهم خود را کمتر از آنچه به او می‌رسید نگرفت. ولی می‌دانیم که آن کسی که جهان را تقسیم کرد فریدون بود (← یکم ۲۷۰/۱۰۷-۲۸۳) که چند بار در *شاهنامه* از جمله در بیت ۸۰۸ در همین داستان بدان اشاره شده است. ولی سلم و تور با تقسیم او موافقت نکردند و در سهم ایرج طمع نمودند و ایرج را کشتند، تا اینکه منوچهر انتقام نیای خود ایرج را کشید و دوباره همان تقسیم‌بندی فریدون برقرار گشت. بیت ۷۶۶ در واقع اشاره به این است که منوچهر چیزی از سهم خود چشم‌پوشی نکرد، ولی از سهم خود نیز تجاوز ننمود»(خالقی مطلق ۱۳۸۹ش، ج۱، ص۶۱۱-۶۱۲).

چنان‌که از اشارهٔ خود استاد خالقی مطلق پیداست در پادشاهی منوچهر در *شاهنامه* هیچ سخنی از تقسیم فرمانروایی میان ایران توران نیست و در زمان فریدون هم بخش‌بندی جهان میان سه پسر فریدون بسیار کلی است و حدود مرزها دقیقاً مشخّص نیست. فقط گفته شده است: روم و خاور را به سلم داد، ترک و چین را به تور و ایران‌زمین را به ایرج (ج۱، ص۱۰۷، ب۲۷۰). ولی در دو بیت بالا بحث بر سر مرز مشخصّی است که در زمان منوچهر تعیین شده است. به گمانِ نگارنده در اینجا به روایتی اشاره دارد که در *شاهنامه* نیست، ولی در منابع دیگر ذیل پادشاهی منوچهر آمده است و آن اینکه با تیر افکندن آرش در این زمان، رود جیحون مرز میان ایران و توران تعیین گردید. در همین داستان سیاوخش هم اشاراتی هست که نشان می‌دهد جیحون مرز میان ایران و توران است. سیاوخش در بلخ با تورانیان می‌جنگد و آنان را به آن سوی جیحون می‌گریزاند و چنانکه گفته شد همین بلخ و جیحون در داستان تیرافکنی آرش به عنوان مرز میان ایران و توران حضور دارد.

چنان‌که دیدیم، در شاهدِ اولی آشکارا و در دومی به تلویح از تیرافکنیِ آرش در زمان منوچهر سخن رفته است و علّت آن را می‌توان به دو صورت توجیه کرد: یکی اینکه در زمان تدوین این تحریر از حماسهٔ ملی، به سبب شهرت فراوان داستان تیرافکنی آرش در زمان منوچهر، از زبان قهرمانان حماسه ملی به این داستان اشاره اشاره شده است؛ توجیه دیگر اینکه، به دنبال تغییراتی مهم در بخشِ موسوم به پهلوانی *شاهنامه* و حذف آرش در

پادشاهی منوچهر، در بخش‌های دیگر این تحریر، به‌ویژه در بخش تاریخی، تغییرات متناسب با تحریر جدید رخ نداده است. به بیان دیگر، با ورود سام و زال و پهلوانان دیگر به دربار منوچهر، این بخش از حماسهٔ ملی بدون داستان آرش پرداخته می‌شود، ولی در بخش‌های دیگر که تغییر چندانی رخ نداده، اشاره به داستان آرش مطابق تحریر قبلی یا رسمی که داستان آرش را در زمان منوچهر در بر داشته، باقی مانده است.

می‌دانیم شاهنامهٔ فردوسی بر مبنای شاهنامهٔ منثور ابومنصوری (تألیف: ۳۴۶ق) به نظم درآمده است و این نکته نیز روشن است که هم فردوسی و هم ثعالبی در کتاب غرر اخبار ملوک الفرس از این شاهنامهٔ منثور که تنها مقدمهٔ آن باقی مانده است، بهره برده‌اند. در نخستین نگاه، هم از این مقدمه و هم از گزارشی در غرر اخبار برمی‌آید که داستان آرش در شاهنامهٔ ابومنصوری بوده است و نتیجهٔ ناگزیر چنین نگاهی این است که فردوسی این داستان را در مأخذ خود داشته، ولی کنار گذاشته و به رشتهٔ نظم نکشیده است. اینک هردو روایت را بررسی می‌کنیم:

۱. در مقدمهٔ *شاهنامهٔ ابومنصوری* (ص۱۶۵) چنین می‌خوانیم: «و چیزها اندرین نامه (= *شاهنامهٔ ابومنصوری*) بیابند که سهمگن نماید و این نیکوست چون مغز او بدانی و ترا درست گردد **چون دست برد آرش**[11] و چون همان سنگ کجا افریذون بپای بازداشت و چون مازان که از دوش ضحّاک برآمدند این همه درست آید بنزدیک دانایان و بخردان بمعنی...».

همهٔ آنچه دربارهٔ داستان آرش در این مقدمه آمده است، همین است: «چون دست برد آرش». چنانکه علّامه محمد قزوینی در پانوشت همین عبارت آورده است، برخی نسخه‌های مبنای کار او، یا این عبارت را ندارند و یا به صورت‌های دیگری نقل کرده‌اند که چندان مفهوم نیست؛ مثلِ «چون دست برادرش» یا «چون آب برد ارش». نگارنده نیز به مقدمهٔ برخی نسخه‌های *شاهنامهٔ* مبنای تصحیح خالقی مطلق نظر افکند که در یک نسخه (برلین ۸۹۱= با نشانِ **ب** در تصحیح خالقی مطلق) عبارت مانند متن مقدمه بود و در بقیهٔ نسخه‌ها این عبارت یا نیست و یا به اشکال مختلفی نقل شده است. مثلاً نسخهٔ لندن ۸۴۱ (= **ل**[۳] در تصحیح خالقی مطلق) این عبارت را ندارد و در نسخهٔ قاهرهٔ ۷۹۶ (= **ق**[۲])چنین آمده است: «چون برادران فریذون»؛ و در لیدن ۸۴۰ (= **لی**): «چون دست بردازش». با این همه، به نظر می‌رسد که این عبارت در متن مقدمه، اصیل باشد؛ زیرا داستان آرش و پرواز شگفت‌انگیز تیر او در کنار دو رویدادی که پس از آن آمده، به واقع از آن دست رویدادهای به قول نویسندهٔ مقدمه «سهمگن» است. اما نکتهٔ مهم اینجاست که درست در مورد رویداد بعدی (چون همان سنگ کجا افریذون بپای بازداشت) - که برخلاف مورد داستان آرش، نسخه‌ها اختلاف چندانی با یکدیگر ندارند- نویسنده اشتباه کرده است؛ زیرا بنا بر *شاهنامه*، فریدون با پای خود سنگ را نگه نمی‌دارد، بلکه برادرانِ او چون سنگ بزرگی را از فراز کوه سرازیر کردند تا فریدون خفته را تباه کنند، به فرمان یزدان خروشیدن سنگ، فریدون را از خواب بیدار کرد و او با افسون سنگ را بر جای خویش ببست[12] (ج۱، ص۷۲-۷۳، ب۲۸۴-۲۹۱). آنکه سنگ را با پای خویش بازداشت رستم است که بنا بر داستان پرآوازهٔ رستم و اسفندیار، هنگامی که بهمن، پسر اسفندیار، پیغام پدر را نزد رستم می‌برد، از بیم اینکه مبادا پدرش به دست رستم کشته شود، سنگی را از کوه خارا بکَند و آن را از کوه سرازیر کرد تا رستم کشته شود. سنگ غلتان‌غلتان از کوه به سوی رستم سرازیر شد، ولی رستم با پاشنهٔ پای خود به سنگ زد و آن را به کناری افکند (ج۵، ص۳۱۹-۳۲۰، ب۳۳۲-۳۳۸). در

بخش‌های دیگر مقدمه نیز گزارش‌های دیگری دیده می‌شود که با گزارش‌های *شاهنامه* تفاوت‌های نظرگیری دارند. مثلاً گفته شده است که «پس از مرگ کیومرث صد و هفتاذ و اند سال پاذشاهی نبوذ و جهانیان یله بوذند چون گوسپندان بی‌شبان در شبانگاهی تا هوشنگ پیشداذ بیامد» (ص۱۴۲-۱۴۳)، ولی در *شاهنامه* بدون اشاره

به این «صد و هفتاد و اند سال»، پس از مرگ کیومرث یک‌راست به سراغ هوشنگ می‌رود[13]. با توجه به برخی تفاوت‌های آشکار میان مقدمهٔ *شاهنامهٔ ابومنصوری* و *شاهنامهٔ* فردوسی، با اطمینان نمی‌توان گفت که آنچه در مقدمهٔ *شاهنامهٔ ابومنصوری* گزارش شده، لزوماً در متن *شاهنامهٔ ابومنصوری* نیز بوده باشد. به نظر می‌رسد که نویسندهٔ این مقدمه آگاهی دقیقی از متن *شاهنامهٔ ابومنصوری* نداشته است و گذشته از این، در نگارش مقدمه، مطالب *شاهنامهٔ ابومنصوری* را با گزارش‌های برخی منابع دیگر[14] که گاهی تفاوت‌های آشکاری با متن *شاهنامهٔ* فردوسی دارند، درآمیخته است. بنابر این، یادکرد داستان آرش در مقدمهٔ *شاهنامهٔ ابومنصوری* بدین معنی نیست که این داستان لزوماً در متن *شاهنامهٔ ابومنصوری* نیز بوده باشد. اگر اشاره به داستان آرش در مقدمهٔ *شاهنامهٔ ابومنصوری* افزودهٔ دیگران نباشد، می‌توان چنین تصوّر کرد که نویسندهٔ مقدمه با آگاهی از داستان پرآوازهٔ آرش، از آن در کنار داستان‌های معروف دیگر چون فریدون و ضحّاک یاد کرده، بی‌آنکه از نیامدن داستان مذکور در متن *شاهنامهٔ ابومنصوری* اطلاعی داشته باشد.

۲. چنانکه گفته شد منبع اصلی ثعالبی در *غرر اخبار*، *شاهنامهٔ ابومنصوری* بوده است، ولی ثعالبی از منابع دیگری نیز گاه با ذکر منبع و گاه بدون ذکر آن بهره برده است. ثعالبی به داستان آرش اشاره کرده است، ولی از نوع بیان او آشکارا پیداست که آن را از منبع دیگری گرفته است. توضیح بیشتر آنکه ثعالبی سه روایت از لشکرکشی افراسیاب به ایران آورده است: یکم، همان روایت داستان معروف آرش در زمان منوچهر که احتمالاً از تاریخ طبری برگرفته است (نک: روایات منقول در بالا، گروه «الف»/۵) دوم، روایتی است که در دنبالهٔ روایت یکم بدین سان نقل کرده است: «و برخی دیگر می‌گویند که افراسیاب پس از مرگ منوچهر و در زمان پادشاهی نوذر به اندیشهٔ دست‌یابی بر ایران افتاد» و سرانجام روایت سوم همان روایتی است که آرش در زمان پادشاهی زَو تیر می‌افکند (نک: روایات منقول در بالا، گروه «ب»/۱) چنانکه از *شاهنامه* آشکارا پیداست، همین روایت دوم در *شاهنامهٔ ابومنصوری* بوده و ثعالبی نیز از همین *شاهنامه* نقل کرده و روایات یکم و سوم را از منابع دیگری گرفته است. شایسته است این نکتهٔ مهم نیز یادآوری شود که چنانکه از *شاهنامهٔ* فردوسی پیداست، در *شاهنامهٔ ابومنصوری*، برخلاف آنچه در *غرر اخبار* و نیز بیشتر منابع دیگر از جمله *تاریخ* طبری دیده می‌شود ، از یک رویداد نه چند روایت مختلف، که فقط یک روایت واحد نقل شده بوده است[15].

حاصلِ سخن آن‌که، بدین دلیل داستانِ پرشور و حماسی آرش در شاهنامه نیامده، که در منبع فردوسی، یعنی شاهنامهٔ ابومنصوری نبوده است و نبودِ این داستان در شاهنامهٔ ابومنصوری به تحریری از خدای‌نامهٔ ساسانی مربوط می‌شود که با دستکاری تحریر رسمی و با حضور شخصیت‌هایی از خاندان‌های بزرگ ایرانشهر، چون خاندان سکایی رستم و کارن و مهران و جز آنها که پیشینهٔ آنها دست کم به دورهٔ اشکانی می‌رسد، از نو پرداخته شده است. در این تحریر از خدای‌نامه با ورود زال و سام به دربار منوچهر، داستان لشکرکشی افراسیاب به ایران و تعیین مرز ایران و توران، از پادشاهی منوچهر به پادشاهی جانشینان او، نوذر و زَو منتقل می‌شود و از این رو، در این تحریر جدید، دیگر جایی برای تیرافکنی آرش برای تعیین مرز ایران و توران باقی نمی‌ماند. در این تحریر، مرز ایران و توران در پادشاهی زَو، بدون تیرافکنی آرش تعیین می‌شود و روایت منقول در منابع اندکی که بنا بر آن، تیرافکنی آرش در زمان زَو جای گرفته، در مرحله‌ای جدیدتر پرداخته شده و در تحریرهای خدای‌نامه نتوانسته است جایگاه خود را تثبیت کند.

منابع:

آیدنلو، سجّاد، ۱۳۸۶، «تأملاتی دربارهٔ منبع و شیوهٔ کار فردوسی»، *نارسیده ترنج: بیست مقاله و نقد دربارهٔ شاهنامه و ادب حماسی ایران*، با مقدّمهٔ جلال خالقی مطلق، نقش مانا: اصفهان، ص۲۳-۶۴.

ابن اسفندیار، بهاءالدین محمدبن حسن بن اسفندیار کاتب، *تاریخ طبرستان*، به کوشش عباس اقبال، کلالهٔ خاور: تهران، ۱۳۲۰.
بلعمی، ابوعلی، *تاریخ بلعمی*، به کوشش محمد تقی بهار و محمدپروین گنابادی: انتشارات ادارهٔ کل نگارش وزارت فرهنگ: تهران، ۱۳۴۱.
بندهش، ترجمهٔ مهرداد بهار، تهران: توس، ۱۳۶۹.
بهار، مهرداد، ۱۳۷۳، *جستاری چند در فرهنگ ایران*، فکر روز: تهران.
بیرونی، ابوریحان، *الآثارالباقیه عن القرون الخالیه*، به کوشش ادوارد زاخائو، لایپزیک، ۱۹۲۳؛ (افست: مکتبهٔ المثنی: بغداد)؛ ترجمهٔ فارسی: *ترجمهٔ آثار الباقیه*، به قلم اکبر داناسرشت، ابن سینا: ۱۳۵۲.
بیرونی، ابوریحان، *کتاب التفهیم لأوائل صناعهٔ التنجیم*، به کوشش جلال‌الدّین همایی، انتشارات انجمن آثار ملی: تهران، ۱۳۵۲.
تجارب الامم فی اخبار ملوک العرب والعجم، به کوشش رضا انزابی‌نژاد و یحیی کلانتری، دانشگاه فردوسی: ۱۳۷۳.
تفضّلی، احمد، ۱۳۵۴، «آرش»، *دانشنامهٔ ایران و اسلام* (ج۱)، به کوشش احسان یارشاطر، بنگاه ترجمه و نشر کتاب: تهران.
ثعالبی نیشابوری، ابومنصور، *تاریخ غرر السیر (غرر أخبار ملوک الفرس و سیرهم)*، به کوشش ه. زُتنبرگ، پاریس، ۱۹۰۰ (تهران، ۱۹۶۳). ترجمهٔ فارسی: *شاهنامهٔ کهن: پارسی تاریخ غرر السیر*، به قلم محمدحسین روحانی، دانشگاه فردوسی: مشهد، ۱۳۷۲.
خالقی مطلق، جلال، ۱۳۸۱، «نگاهی به هزار بیت دقیقی و سنجشی با سخن فردوسی»، *سخن‌های دیرینه*، به کوشش علی دهباشی، نشر افکار: تهران، ص۳۲۹-۴۰۶.
خالقی مطلق، جلال، ۱۳۸۹، *یادداشتهای شاهنامه* (۳جلد به ضمیمهٔ *شاهنامه*: ۹، ۱۰، ۱۱)، مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی: تهران.
خطیبی، ابوالفضل، ۱۳۷۹، «سرگذشت سیرالملوک ابن‌مقفع»، *یادنامهٔ دکتر احمد تفضلی*، به کوشش علی اشرف صادقی، سخن: تهران، ص ۳۷ـ۵۷.
خطیبی، ابوالفضل، ۱۳۸۱، «یکی نامه بود از گَهِ باستان (جستاری در شناخت منبع شاهنامهٔ فردوسی)»، *نامهٔ فرهنگستان*، س۵، ش۳، اردیبهشت (پیاپی:۱۹)، ص۵۴-۷۳؛ نیز نک: *به فرهنگ باشد روان تندرست: مقاله‌ها و نقدهای نامهٔ فرهنگستان دربارهٔ شاهنامه*، به کوشش احمد سمیعی (گیلانی) و ابوالفضل خطیبی، فرهنگستان زبان و ادب فارسی: تهران، ۱۳۹۰، ص۱۹۱-۲۱۱.
خطیبی، ابوالفضل، ۱۳۸۴، «آرش»، *دانشنامهٔ زبان و ادب فارسی* (ج۱)، به سرپرستی اسماعیل سعادت، فرهنگستان زبان و ادب فارسی: تهران.
خطیبی، ابوالفضل، ۱۳۹۳، «خدای‌نامه»، *تاریخ جامع ایران* (ج۵)، زیر نظر کاظم موسوی بجنوردی، سرویراستاران: حسن رضائی باغ‌بیدی و محمود دهقی، مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی: تهران.
داستان گرشاسب، تهمورس و جمشید، گلشاه و متن‌های دیگر (بررسی دستنویس م. او۲۹)، آوانویسی و ترجمه از متن پهلوی کتایون مزداپور، آگاه: تهران، ۱۳۷۸.
دریایی، تورج، ۱۳۹۲، «آرش شواتیر که بود؟»، *بخارا*، س۱۵، ش۹۵ و ۹۶، مهر- آبان، ص۱۶۷-۱۷۶.
دینکرد هفتم، ترجمه و آوانگاری: محمدتقی راشد محصّل، پژوهشگاه علوم انسانی: تهران، ۱۳۸۹.
دینوری، ابوحنیفه، *اخبارالطّوال*، به کوشش عبدالمنعم عامر و جمال‌الدّین شیال، قاهره، ۱۹۶۰؛ ترجمهٔ فارسی: به قلم صادق نشأت، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران: تهران، ۱۳۵۴.

طبری، محمد بن جریر، *کتاب تاریخ الرسل والملوک*، به کوشش یان دوخویه و دیگران، لایدن، ۱۸۹۷-۱۹۰۱.
فرامرزنامهٔ بزرگ، از سراینده‌ای ناشناش در اواخر قرن پنجم هجری، به کوشش ماریولین فان زوتفِن و ابوالفضل خطیبی، سخن: تهران، ۱۳۹۴.
فردوسی، ابوالقاسم، *شاهنامه*، به کوشش جلال خالقی مطلق، ۸ جلد (جلد ۶ با همکاری محمود امیدسالار و جلد۷ با همکاری ابوالفضل خطیبی)، مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی: تهران، ۱۳۸۶.
گرگانی، فخرالدین اسعد، *ویس و رامین*، به کوشش ماگالی تودوا- الکساندر گواخاریا، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران: تهران، ۱۳۳۷.
«ماه فروردین روز خورداد»، *ترجمهٔ چند متن پهلوی*، ترجمهٔ محمدتقی بهار، به کوشش محمّد گلبن، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی: تهران، ۱۳۷۹.
مجمل التواریخ والقصص، به کوشش محمد تقی بهار، تهران: کلالهٔ خاور، ۱۳۱۸.
مرعشی، ظهیرالدّین، *تاریخ طبرستان ورویان ومازندران*، به‌کوشش عباس شایان، چاپخانهٔ فردوسی: تهران، ۱۳۳۳.
مقدسی، مطهر بن طاهر، *کتاب البدء والتاریخ*، به کوشش کلمان هوار، ۶جلد، پاریس، ۱۸۹۹-۱۹۱۹؛ ترجمهٔ فارسی: *آفرینش و تاریخ*، به قلم محمدرضا شفیعی کدکنی، آگاه: تهران، ۱۳۷۴.
«مقدّمهٔ قدیم شاهنامه» یا «مقدمهٔ شاهنامهٔ ابومنصوری»، به کوشش محمد قزوینی، *هزارهٔ فردوسی*، تهران، ۱۳۲۲، ص۱۳۴-۱۴۸.
مینوی خرد، ترجمهٔ احمد تفضّلی، تهران، ۱۳۵۴، تجدید چاپ: ۱۳۶۴.
یشت‌ها، گزارشِ ابراهیم پورداوود، انتشارات انجمن زرتشتیان ایرانی بمبئی و ایران لیگ: بمبئی، ۱۹۲۸.

Bundahišn: Zoroastrische Kosmogonie und Kosmologie, Kritische Edition von F. Pakzad, Center for the Great Islamic Encyclopaedia, Tehran, 2005.
Māh frawardin rōz xurdād, *Pahlavi Texts*, ed. by J. M. Jamasp-Asana, Bombay, 1897-1913, pp. 102-108.
Shahbazi, A. Sh. 1990, "On the Xʷadāy-nāmag", *Acta Iranica* 30 [=*Papers in Honor of Professor Ehsan Yarshater*], Leiden ,1990, pp. 208-29;
Geiger, W., 1885, *Civilization of the Eastern Iranians in Ancient Times with An Introduction on the Avestan Religion*, London.
Noldeke, Th. 1881, "Der beste der arischen Pfeilschützen im Awestâ und im Ṭabarî," *ZDMG* 35, pp. 445–47.
Taffazoli, A., 1985, " Araš, in Older Literature", *Encyclopaedia Iranica* II, New York.
Davis, D., 1996, "The Problem of Ferdowsî's Sources", *Journal of the American Oriental Society*, Vol. 116, No. 1, pp. 48-57.

پانوشت‌ها:

[1]. برای جزئیات داستان آرش بر اساس *اوستا* و منابع پهلوی و عربی و فارسی، نک: Noldeke, 1881, pp. 446-448; Tafazzoli, 1985, Vol.II. pp. 266-267؛ تفضلی، ۱۳۵۴، ج۱، ص۷۸-۸۰؛ خطیبی، ۱۳۸۴، ج۱، ص۴۲-۴۴؛ برای پیشینهٔ نام آرش در ریگ‌ودا به صورت rkṣāĀ، نک: Geiger, 1885, pp.2-3؛ تورج دریایی داستانِ آرش را به ویژه در متونِ هندی، بر اساس پژوهش‌های گایگر و دیگران از نو بررسی کرده است: دریایی، ۱۳۹۲، ص۱۶۷-۱۷۶.

[2]. خلاصهٔ داستان (برای اختلاف‌های فراوان و ریز و درشت دربارهٔ این داستان بنگرید به منابع پیش‌گفته)، عمدتاً بر اساس این دو منبع فراهم آمده است: ثعالبی، ص۱۳۳؛ بیرونی، ص ۲۲۰.

[3]. پهلوی: šēbāg-tir، به معنی تیزتیر یا لرزان‌تیر

[4]. به گزارش یشت‌ها (یشت ۸، بند ۷)، اَهورَه‌مَزدا به تیر آرش نفخه‌ای بدمید و مهر، دارندهٔ دشت‌های فراخ، راه عبور تیر را هموار ساخت. اَشی نیک و بزرگ و پارِمد (فرشتهٔ ثروت) سوار بر گردونه از پی تیر روان شدند تا تیر بر زمین فرود آمد.

[5]. متن: «طبرستان»که براساس کتاب‌دیگر ابوریحان، یعنی *التّفهیم* به«تخارستان» تصحیح شد(نک شمارهٔ۷)

[6]. در *ویس و رامین* (گرگانی ، ص ۳۷۸) نیز جای فرود آمدن تیر در مرو است:

ازآن خوانند آرش را کمانگیر/ که از ساری به مرو انداخت یک تیر

[7]. این منبع، ترجمهٔ فارسی قدیم کتابی است معروف به نام *نهایهٔ الارب فی اخبار الفرس والعرب*، از نویسنده‌ای گمنام که در آن روایات مربوط به ایران از *سیر الملوک* ابن مقفع گرفته شده است (در این باره نک: خطیبی، ۱۳۷۹، ص۱۶۳-۱۷۸). روایت بالا در متن عربی *نهایهٔ الارب* نیست، ولی وجود آن در ترجمهٔ فارسی، حاکی از آن است که این روایت احتمالاً در نسخهٔ مبنای مترجم بوده است.

[8]. ز مرزی کجا رسم خرگاه بود / زَوْ و زال را دست کوتاه بود (ج۱، ص۳۲۸، ب۲۰)

استاد خالقی مطلق دربارهٔ «رسم خرگاه» می‌نویسد: «رسم خرگاه اشاره است به شیوهٔ زندگی چادرنشینی ترکان. ولی ولف خرگاه را در اینجا و چند جای دیگر (← یکم ۱۱۲/۳۵۳؛ دوم ۵۶/۲۰۵؛ پنجم ۳۷۳/۱۱۲) به پیروی از نظر پاول هرن (P. Horn, ZDMG 1903/56, S. 176) نام محل دانسته و هرن آن را همان **خزغان** در بخارا می‌داند». در اینجا حتماً حق با ولف و هرن است که خرگاه را نام محل دانسته‌اند و در بیت بالا هم شایسته است «رسم خرگاه» بر اساس هفت نسخهٔ دیگر مبنای تصحیح استاد در پانوشت، به «مرز خرگاه» تصحیح گردد؛ زیرا هم در اینجا و هم دست کم در دو بیت دیگر (نک: دو ارجاع نخست *شاهنامه* در بالا) آشکارا سخن از نام محلی است که مرز ایران و توران بوده است:

۱. در نامهٔ پشنگ به کیقباد گفته شده است که به همان مرزی که فریدون میان تور و ایرج تعیین کرده است وفادار می‌مانیم:

ز خرگاه تا ماورالنّهر بر / که جیحون میانجی‌ست اندر گذر

۲. در آغاز داستان سیاوخش، طوس و گیو در مرز میان ایران توران به شکار مشغول بودند که پریچهره‌ای را -که بعدها سیاوخش از همو زاده می‌شود- دربیشه‌ای می‌یابند و اورا نزدِ کیکاوس آورده واو خودرا چنین معرفی می‌کند:

نیایم سپهدارکرسیوزست / بدان مرز خرگاه او مرکز است

(«مرز» را باید با کسرهٔ اضافه بخوانیم و پس از «خرگاه» ویرگول بگذاریم)

گذشته از این سه بیت، بیت‌هایی در آغاز *فرامرزنامهٔ بزرگ* هم به‌خوبی نشان می‌دهند که خرگاه نام محلی است در مرز ایران و توران. گفته شده است که کیخسرو برای گرفتن کین سیاوخش، هر یک از پهلوانان ایران را به سوی سرزمین توران گسیا می‌کند: گودرز برای رویارویی با پیران سوی ختن؛ اشکش به خوارزم برای جنگ با شیده؛ لهراسپ سوی غور برای نبرد با گرسیوز رستم به کیخسرو می‌گوید: در مرز زابلستان سرزمینی است به نام خرگاه که از زمان منوچهر باجگزار ایرانیان بودند ولی چون کیکاوس از توش و توان و فرّه افتاد، تورانیان آنجا را به چنگ آوردند. باید لشکری فرستاد و آن سرزمین را دوباره فراچنگ آورد. پس کیخسرو فرمان می‌دهد فرامرز به خرگاه و هندوستان لشکر کشد و هر جایی را که بگشاید، فرمانروای آنجا باشد. فرامرز سوی خرگاه لشکر می‌کشد و نخست فرستاده‌ای را به نام کاهوی همراه با نامه‌ای نزد طُوُرگ، از خویشان افراسیاب که مرزبانی آنجا را بر عهده داشت، می‌فرستد و از او می‌خواهد که خرگاه را از تورانیان تهی کند. طُوُرگ پاسخ تندی به فرامرز می‌دهد و به‌ناگاه بر لشکرش شبیخون می‌زند، اما فرامرز قلون پهلوان نامدار طُوُرگ را می‌کشد و خود طُوُرگ را نیز که به دژ استوار خود پناه برده بود به هلاکت می‌رساند. سپس خرگاه را به یکی از پهلوانان خود به نام نستور می‌سپارد و خود با سپاهی گران راهی هندوستان می‌شود.

در *فرامرزنامهٔ بزرگ* آشکارا گفته شده است (ب۱۲۰، ۱۲۴):

که پیوستهٔ مرز زابلستان / زمین‌ست خرّم‌تر از گلستان...
جهان‌دیده دهقان گسترده‌کام / مر آن مرز، خرگاه خوانَد به نام
بنابراین، محل خرگاه، بجای خزغان دربخارا، احتمالاً جایی بوده در زابلستان، واقع در مرزِ شرقی ایران و توران.

[9]. **فردوسی در پنج بیت زیر نیز به آرش اشاره دارد:**

۱. در توصیف زریر در میدان جنگ با تورانیان، از زبان ارجاسپ تورانی:
از آن زخم آن پهلوِ آتشی/ که سامیش گرز است و تیر آرشی (ج۵، ص۱۲۹، ب۵۷۷)
۲. دربارهٔ ملوک‌الطوایف (اشکانیان) که گفته‌اند از نژاد آرش بودند:
بزرگان که از تخمِ آرش بُدند/ دلیر و سبکسار و سرکش بُدَند (ج۶، ص ۱۳۸، ب۶۸)
۳. پس از کشته شدن اردوان، آخرین پادشاه اشکانی به فرمان اردشیر ساسانی:
دو فرزندِ او هم گرفتار شد/ بدو تخمهٔ آرشی خوار شد (ج۶، ص۱۶۴، ب۴۴۱)
۴. جوان بی هنر سخت ناخوش بُوَد/ اگرچند فرزندِ آرش بُوَد (ج۷، ص۱۰۶، ب۲۴۸)
۵. در پیغام خسروپرویز از زندان برای پسرش شیرویه:
چو آرش که بردی به فرسنگ تیر/ چو پیروزگر قارن شیرگیر (ج۸، ص۳۵۰، ب۳۴۰)

[10]. مهرداد بهار دربارهٔ نیامدن داستان آرش دلیل دیگری می‌آورد: «فردوسی چون هنرمندی چیره‌دست، از میان روایات آن را که هنری‌تر است، برمی‌گزیند... نبوغ خویش را در این باره نیز به کار بسته است تا تلفیق‌های گذشته را بهبود بخشد: بعضی روایات را حذف کند، بعضی را اهمیت بیشتر بخشد، و شکل فعلی *شاهنامه* را پدید آورد. افکندن ذکر گرشاسب، سفر دریایی داراب و نیز افکندن آرش تنها نمونهٔ مستند از پیراستن‌های فردوسی است. وحدت بخشیدن به رستم به عنوان بزرگ‌ترین و تنها پهلوان شاهنامه... به گمان من خود هنر دیگر از فردوسی است» (بهار، ۱۳۷۳، ص۱۱۴). نگارنده در جای دیگری (نک: خطیبی، ۱۳۸۱، ص ۷۱) به نقد این نظر پرداخته و در اینجا تکرار نمی‌کند؛ فقط این نکته را یادآور می‌شود که فردوسی به منبع خود وفادار است و چنانکه استاد خالقی مطلق نیز اشاره کرده است (خالقی مطلق، ۱۳۸۱، ص۳۴۸)، داستان آرش بدین سبب در *شاهنامه* نیست، که در منبع او (*شاهنامهٔ ابومنصوری*) نبوده است.

[11]. با توجّه به قرینه‌های «... به پای بازداشت» و «... برامذند»، این جمله را باید چنین خواند: «که چون دست بُرد آرش [به کمان و تیر]» نه به صورت «که چون دستبردِ آرش».

[12]. این اختلاف روایت را آیدنلو، ۱۳۸۶، ص۴۳ نیز دریافته، ولی آن را بدین سان تفسیر کرده است: «این تفاوت به‌خوبی ثابت می‌کند که فردوسی در جزئیات این بخش از داستان در شاهنامهٔ ابومنصوری تغییر داده، مگر اینکه فرض کنیم از منبع دیگری استفاده کرده است که آن هم قابل اثبات نیست».

[13]. برای برخی دیگر از تفاوت‌های آشکار میان مقدمهٔ *شاهنامهٔ ابومنصوری* و *شاهنامهٔ* فردوسی، نک: Davis, 1996, pp. 51-52؛ خطیبی ۱۳۸۱، ص۵۸-۶۰.

[14]. برای برخی عناوین این منابع، نک: متن مقدمهٔ *شاهنامهٔ ابومنصوری*، ص۱۴۱-۱۴۲.

[15]. برای بحثی مفصل دربارهٔ روایات سه‌گانهٔ ثعالبی، نک: خطیبی ۱۳۸۱، ص۷۱-۷۳.

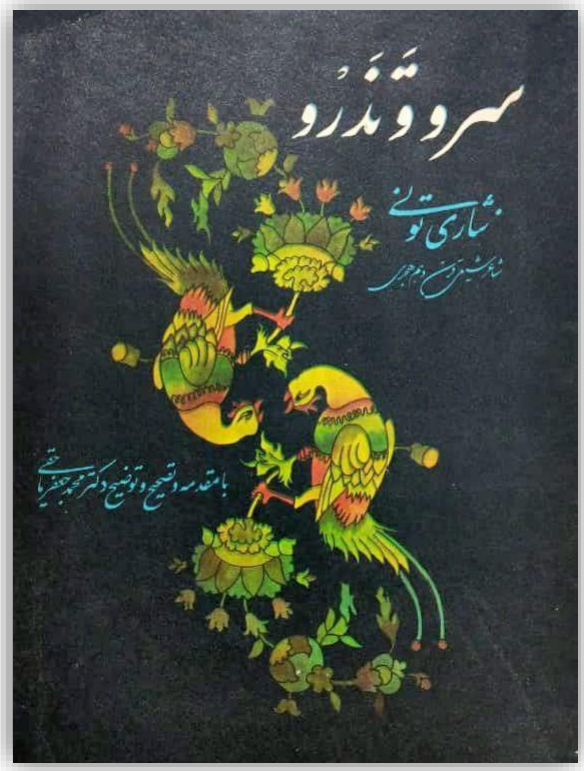
سرچشمه: وبلاگ ابوالفضل خطیبی *[نامه فرهنگستان دوره شانزدهم پاییز ۱۳۹۶ شماره ۱ (پیاپی ۶۱)]*

دانلود فایل پی.دی.اف

بازگشت به فهرست

بحثی پیرامونِ مثنویِ «سَرو و تَذَرو» و جنسیّتِ معشوق در این اثر

محمد شهبازی



نثاری تونی (وفات۹۶۸)، شاعرِ شیعی‌مذهبِ عصرِ صفوی (قرن دهم) است که دربارهٔ ایشان در تذکره‌ها به تفصیل سخن نرفته است. علّتِ آن شاید این باشد که در عصرِ صفوی به لحاظ بوجود آمدنِ تقلید، نظیره‌گویی‌ها، استقبال و اقتباس از شاعرانِ نام‌آوری هم‌چون نظامی در منظومه‌های عاشقانه، فردوسی در حماسه‌سرایی، سعدی در ادبِ تعلیمی و سایرِ شاعرانِ سپهر ادبیّاتِ فارسی، زبانِ شاعرانِ این عصر رو به افول نهاد و به زبانِ محاوره نزدیک شد. از دیگر علل می‌توان به غیرِفاخربودنِ اشعار اغلبِ شاعران اشاره نمود که بر پیکرهٔ شعرِ عصرِ صفوی ضربهٔ بزرگی وارد کرد و آثارِ بدیعِ شاعرانِ نام‌آشنایی هم‌چون جامی، نثاری، بابافغانی، اهلی شیرازی و... را تحت‌الشّعاع قرار داد.

تذکره‌های نوشته شده در ادوارِ مختلف حاوی اطلاعاتِ ارزنده‌ای هستند که می‌توان در آن‌ها شرح احوالِ شاعران، نویسندگان، فلاسفه، عرفا را مطالعه نمود. چنان‌چه از تذکره‌ها برمی‌آید نثاری تونی در جناباد توطّن داشت، شاعری چرب‌زبان، و شیرین بیان بود[۱] و به وفور فضیلت و لطفِ طبع موصوف و معروف بوده و در آشنایی صغیر و کبیر خود را یک‌سان می‌نموده و غُثّ وُ ثَمین (کنایه از نیک و بد) را در یک نوع می‌شُمرده و در علمِ نجوم و هیئت بیش‌تر از علومِ دیگر اظهارِ مهارت می‌فرموده[۲]. وی علاوه بر علمِ هیئت و نجوم از شعرای ماضی بی‌عدیل در علمِ ریاضی بود[۳] که در کتاب «عَرَفاتُ العاشقین» از آن به «ریاضات» نیز یاد شده است: «*نثار گوهر پاش طریق ذوفنونی، مولانا نثاری تونی، از شعرای مقرر مشتهر زمان بود، به فضیلت وکمال موصوف و به اخلاق حمیده، معروف. گویند در ریاضیات [نسخه بدل: ریاضات] زحمتِ بسیار کشیده بود*»[۴].

---

۱. صبا، ۱۳۴۳: ۸۰۳

۲. رازی، ج۲، ۱۳۷۸: ۸۶۲

۳. نورالحسن،۱۲۹۳: ۱۱۸

۴. اوحدی، ج۶، ۱۳۸۸: ۳۹۳۷.

«مکتبِ وقوع» بین دو سبکِ دورهٔ تیموری و سبکِ هندی به وجود آمدکه «لسانی شیرازی» را واضع آن می‌دانند. در واقع مکتبی بود که عشقِ شاعرانِ گذشته را که حالتِ مجازی داشت، به حقیقت و واقعیّت سوق داد. تمامِ عاشقانه‌هایی که در این مکتب سُروده می‌شد، حقیقی بود. رفتارهای عاشق و معشوق از حدّ مجازِ عاشقانه‌های نظامی و فخرالدین اسعد گرگانی به رفتارهای حقیقی و طبیعی کشیده شد تا بدانجا که «فسادِ اخلاقی در زمینهٔ عشقِ مرد به مرد در این قرن رواجِ تمام داشت»[۵].

رواج مذهبِ تشیّع و بی‌توجهی پادشاهانِ صفوی به شاعران و مدّاحان باعث بوجود آمدنِ سبکی جدید با عنوان «سبکِ هندی» شد. سبکی کارآمد با ساختارِ ادبیِ نوین که می‌توان به مضمون‌سازی، معمّاگویی، تشبیه‌های محسوس و استقلالِ مصرع‌ها و بعضاً نمادپروری اشاره کرد.

«سَرو وُ تَذَرو» نثاری تونی از منظومه‌های عاشقانهٔ ادبِ فارسی است که در هر مصرعِ آن می‌توان نمادهای بی‌شُماری را دید و به رمزگشایی پرداخت. این شگرد از شیوه‌های شاعرانِ مثنوی‌سرایی است که می‌خواستند با این نماد، رمز و تمثیل با محوریّتِ اساطیر، حماسه، عرفان و با گونه‌های اَعلامِ شخص و شهر، جانوران، نباتات، واژگانِ نجومی و عرفانی، آموزه‌های اخلاقی و تعلیمی خود را برای خوانندگان منتقل کنند.

شاخص‌ترین و برجسته‌ترین اثر نثاری تونی مثنوی «سَرو وُ تَذَرو» است. صاحبِ «تحفه سامی» منظومهٔ سرو و تذرو را چنین معرفی می‌کند: «از نتایج طبع وقّاد او سرو و تذروست که در بحرِ شاه و درویش گفته»[۶]. مثنوی «شاه و درویش» هلالی جغتایی در وزنِ «فاعلاتن مفاعلن فعلن» که از متفرعاتِ بحرِ خفیف است، سروده شده:

ای وجودِ تو اصلِ هر موجود	هستی و بوده‌ای و خواهی بود[۷]

منظومهٔ سرو و تذرو نیز بر همین وزن و بحر است:

ای به سوی تو چشمِ دیده‌وران	به جمال تو عالمی نگران[۸]

این مثنوی مانند اغلب مثنوی‌ها با تحمیدیه خداوند و نعت نبی مکرّم اسلام آغاز می‌شود. سپس شاعر به منقبت بزرگان عالمِ تشیّع می‌پردازد و به مدح «میرزا آیغوت» و «استجلّو» خامه می‌زند. این منظومه براساس بیت۲۳۶۴:

ور ز ابیاتِ او نه‌ای آگاه	دوهزار است و سی‌صد و پنجاه[۹]

. شمیسا،۱۳۸۲ : ۲۷۰-۲۷۱5

. سام‌میرزا، ۱۳۱۴: ۱۲۳۶

. هلالی جغتایی، ۱۳۶۸: ۲۱۷۷

. نثاری تونی، ۱۳۶۸: ۱۹۸

۲۳۵۰ بیت است؛ اما در نسخهٔ تصحیح شده و در دسترسِ ما ۲۳۸۵ بیت است.

موضوعِ داستان حکایتِ دلباختگیِ سرو به تذرو است که پس از مدّتی با گذراندنِ ریخت و بُن‌مایه‌های مشترک منظومه‌های عاشقانه از قبیل: دیدار نخست در خواب، هجران، شور عشق، حسادت، رقیب عشقی، واسطه عشقی و مواردی دیگر نهایتاً داستان به وصال ختم می‌شود.

مأخذِ داستانِ سرو و تذرو نامعلوم است. آن‌چه در مثنوی سرو و تذرو آمده «چنان‌که پیش‌از این اشاره شد سرو دخترِ شاهِ یمن است، این نام برای ذهن‌های آشنا به حوزهٔ کارِ شاهنامه، بلافاصله نامِ سرو پادشاهِ یمن را تداعی می‌کند که فریدون سه دخترِ او را برای سه پسرِ خود (ایرج و سلم و تور) خواستگاری کرد. آیا نثاری به هنگام نظمِ این داستان به شاهنامه و یا منابعی که فردوسی کتابِ خود را از روی آن‌ها به نظم آورده نظر داشته است؟ به درستی نمی‌دانیم. آن چه بیشتر مسلّم می‌نماید این است که داستان نباید به طور کلّی برساختهٔ ذهنِ شاعر باشد. می‌توان احتمال داد که همین مضمون یا داستانی قریب به آن در روزگارِ نثاری در ذهنِ کس یا کسانی بوده است و او پس از شنیدن و الهام‌گرفتن، با ذوقِ شاعرانهٔ خود آن را به صورتِ حاضر پرداخته است و به سِلکِ نظم کشیده است؛ او خود چند بار طیِّ داستان از **راویِ این فسانهٔ پُر سوز** که ادامهٔ سخن می‌داده، یاد کرده است»[۱۰].

خودِ شاعر در ابیاتِ ۳۸۰ تا ۳۹۰ اذعان دارد که این داستان را از زبانِ نوجوانی رشید و خوش‌اندام شنیده و آن‌را به نظم کشیده است:

نــوجوانی سمـر بـه دانـایـی	پیـر تـدبیــر وقـت بـرنــایـی...
وصف سرو و تذرو با من گفت	وین حکایت به وجه احسن گفت[۱۱]

به نظر ما، با توجه به کثرتِ شاعرانِ عصرِ صفوی و بوجود آمدن نظیره‌گویی‌ها و تقلیدها، زبانِ شاعرانِ این دوره به زبانِ محاوره نزدیک شده است؛ که عاملِ اصلی سُستی برخی ابیات در اغلبِ دیوان‌ها است. برخی از شاعران این دوره در پیِ سرودنِ اثرِ بدیع و شاهکارِ ادبی نبوده‌اند، بل‌که می‌خواستند با جواب‌گویی و تقلید، مهارت و توانایی خود را نشان دهند. با این شرایط شاعرانی نیز بودند که ناخودآگاه از ترکیبات و استعاراتِ شاعرانِ گذشته استفاده می‌کرده‌اند، هرچند هدف از این امر نظیره‌گویی یا اقتباس نبوده است. برای نمونه در مثنوی سرو و تذروِ نثاری تونی مصرعِ «راوی این فسانهٔ پر سوز»[۱۲] یادآورِ برخی مصرع و ابیات در شاهنامه فردوسی«چنین دارم از

---

۹. همان، ۱۵۰

۱۰. همان: ۱۴

۱۱. همان: ۳۳/ ب ۳۸۰-۱۳۹۰

۱۲. همان: ۴۴/ ب **12**۶۹۹

مؤبد پاک یاد»[۱۳] و بوستان سعدی «ز راوی چنان یاد دارم خبر»[۱۴] است؛ یادآوری این نمونه نیز خالی از توجه نیست که نثاری در بیت ۳۱۸ سروده است:

عشق بی‌کام دل، نکونامی است	عیبِ بدنامیَش ز خودکامی است[۱۵]

که هم مفهوم با این بیت از حافظِ شیرازی است:

همه کارم ز خودکامی به بدنامی کشید آخر	نهان کِی مانَد آن رازی کزو سازند محفل‌ها[۱۶]

نکتهٔ قابل توجه این است که متأسفانه در اغلبِ منابع، پژوهش‌گرانِ محترم به خطا رفته‌اند و «سرو» را دخترِ پادشاهِ یمن قلمداد کرده‌اند و این خطا به منابع مختلف دیگر نیز منتقل شده است. برای نمونه به دو مورد اشاره می‌کنیم:

- دلباختگی جوانی به نام تذرو به سرو **دخترِ** پادشاهِ یمن است[۱۷].
- [برادرِ سرو] با سرو گفت‌وگو می‌کند و **خواهر** به حُرمتِ برادر مجبور می‌شود اندکی از تذرو اجتناب کند[۱۸].

اگر سرو با جنسیّتِ زن معرفی شود، باید در منظومه نشانه‌هایی از بوس و کنار، آرایشِ معشوق، زفاف وجود داشته باشدکه وجود ندارد. بیتی که ذهنیّتِ خواننده را به مؤنّث‌بودنِ «سرو» دچارِ تناقض می‌کند ابیاتِ ۹۳۹-۹۴۰ است:

سرو گفتا که نزد شاه زَمَن	هست امشب شب حراست من
بر در قصر شه نگهبانی	نوبت امشب مراست تا دانی[۱۹]

سرو، تذرو را ترک می‌کند تا به نگهبانیِ درگاه که نوبتِ اوست برود. اگر سرو دخترِ شاه باشد، گماشتنِ او به نگهبانیِ آستانِ پدر چه صیغه‌ای است! تأکیدِ سرو بر وظیفهٔ نگهبانی به درگاه شاهْ، نافیِ فرزندِ شاه بودن و از جنسِ اُناث بودنِ اوست[۲۰]. اگر خوانندگان وصفِ چهره و ظاهرِ سرو را دلیلِ مُتقنی برای مؤنّث بودنِ وی بیان می‌کنند باید در نظر گرفت که «تعبیراتی از قبیل قدّ سرو، ناوَکِ مژگان، لبِ قند، هلالِ ابرو برای هر دو جنسِ

---

۱۳. فردوسی، ۱۳۹۶: ۱۸۹
۱۴. سعدی، ۱۳۸۴: ۹۴
۱۵. نثاری تونی، ۱۳۶۸: ۳۱/ ب۳۱۸
۱۶. حافظ، ۱۳۶۸: ۱
۱۷. نثاری تونی، ۱۳۶۸: ۱۲
۱۸. ذوالفقاری، ۱۳۹۴: ۴۴۹
۱۹. نثاری تونی، ۱۳۶۸: ۵۳
۲۰. طلایی، نصر اصفهانی، ۱۳۹۴: ۱۶۲

ذکور و اُناث به کار می‌رود. حتّی در هنرهایی چون مینیاتورِ عصرِ صفوی که ادامهٔ هنرِ مغولی است، مردانْ ظاهری مشابهِ زنان دارند»[۲۱].

حال می‌توان چنین نتیجه گرفت که نثاری تونی با مهارتِ شاعری و معمّاگویی که داشته است، در منظومهٔ سرو و تذرو نیز از مهارت و علومِ خود بهره جُسته است. در واقع، وی به دور از جنسیّت برای عاشق و معشوق به نمادپردازیِ عرفانی - تمثیلی و رمزی پرداخته است و براساس قافیه‌های جا افتاده سرو با تذرو در دیوان شعرای نامدار در قرن‌های گذشته، وی نیز از سرو و تذرو بهره گرفته است که نظیرِ آن را می‌توان در خمسهٔ نظامی، شاهنامه و سایر آثار بدیعِ ادبیّاتِ فارسی دید:

چو از آمدنشان شد آگاه سرو	بیاراست لشکر چو پرّ تذرو[۲۲]
سهیل سیمتن گفتا تذروی	به بازی بود در پایینِ سروی[۲۳]

در عصرِ صفوی به ویژه مکتبِ وقوع و هندی عشقِ هم‌جنس به هم‌دیگر نسبت به سایرِ اعصار بیشتر به چشم می‌خورد که می‌توان به شاه و درویش هلالی جغتایی (وفات ۹۳۶)، محمود و ایاز زلالی خوانساری (وفات ۱۰۲۴) اشاره نمود. علاوه بر موارد گفته شده عشقِ پرنده به گیاه در مثنویِ گل و بلبل (عطار، میرزا کاظم همدانی و هجری) قابل توجه است. اگر چه سبکِ شعری نثاری تونی در غزلیّات نزدیک به «سبکِ عراقی» است، امّا می‌توان اثرِ سبکِ هندی و مکتبِ وقوع را نیز به وضوح مشاهده کرد.

بازگشت به فهرست

۲۱. همان: ۱۶۸

۲۲. فردوسی، ۱۳۹۶: ۳۵

۲۳. نظامی، ۱۳۸۶: ۲۱۱

ضرورتِ مبارزهٔ جدّی با نشرِ جعلیّات(۲)

حسین یوسفیان

در اواخر شهریورماه در فضای مجازی شاهد انتشار دو جعلِ سخیف و ناجوانمردانه علیه دو شخصیّتِ ممتازِ اجتماعی بودیم: یکی استادِ فرهیخته، شاعر و پژوهش‌گرِ زبان و ادبیّاتِ فارسی، دکتر محمّدرضا شفیعی کدکنی و دیگری، هنرمندِ مردمی و بازیگرِ خلّاق و طنّازِ هنرهای نمایشی، اکبر عبدی. این دو اتّفاقِ تکان‌دهنده ما را برآن داشت تا دراین شماره ضمن پرده‌برداری از سیمای کریهِ جاعلان و شگردِ کارِ آنان، بیش‌تر به مقولهٔ ضرورتِ مقابله با پدیدهٔ جعل یا انتسابِ نادرست به دیگران بپردازیم.

به‌عنوان مدخلِ بحث یادآور می‌شویم که در مُصحَف و احادیث و روایاتِ مذهبی در مذمّتِ دروغ‌گویی که از زُمرهٔ "معاصیِ کبیره" و "مستوجبِ کیفرِ شدیدِ الهی" است بسیار آمده و از قول حسن عسگری (امام یازدهم شیعیان) چنین نقل شده که: جُعِلتِ الخَبائثُ فی بَیت وَ جُعِل مِفتاحُهُ الکَذِبَ (*اگر تمامِ بدی‌ها و رذالت‌ها و زشتی‌های عالم را درون یک صندوق بریزیم، کلیدِ آن دروغ‌گویی است.*) طبیعی است که انتظارِ پای‌بندی به این سخنِ خردمندانه بیش و پیش‌از همه، از روحانیون و مدّاحان و وعّاظی می‌رود که مدّعی هدایتِ مردم و به ویژه "اُمّتِ اسلامی" به سمتِ تقوا و عملِ صالح برای خریدنِ "آخرت" و تصاحبِ کلید ورود به "بهشت" است. اینک میزان این پای‌بندی را در رفتارِ جاعلانِ جاهل یا جاهلانِ جاعل ببینیم و با عقلِ خود بسنجیم.

الف) جعل سخنان دکتر شفیعی کدکنی

در کلیپ نخست که از شبکهٔ سوّم سیمای جمهوری اسلامی (شبکهٔ جوان) پخش شده است، مداحِ لُمپن‌مَسلکِ حکومتی -سعید حدّادیان- را می‌بینیم که در محفلی برای حاضرین خاطره‌ای از کلاس درسِ شفیعی کدکنی را نقل می‌کند و مدّعی می‌شود که استاد در جلسه‌ای از کلاس‌هایش در اواخرِ دههٔ هفتاد یا آغازِ دههٔ هشتاد، بیتی از حافظ با مضمونِ (*در کارِ گُلاب و گِل حکمِ اَزَلی این بود/ کان شاهدِ بازاری وین پرده‌نشین باشد*) را روی تخته می‌نویسد. حدّادیان سپس با دروغی وقیحانه اضافه می‌کند: "*آقای شفیعی کدکنی شروع کرد به گریه‌کردن، گریه، گریه، بچه‌ها فهمیدند که این شعر را دارند اشاره به استعاره می‌کنند به وقایع بعدِ عاشورا. کلاسِ ایشان پنج دقیقه طول نکشید و رفتند، امّا تا مدّت‌ها دانشجویان نشسته بودند و گریه می‌کردند!*"

نخستین واکنش نسبت به این انتسابِ ناجوانمردانه را در صفحات رسمی استاد شفیعی کدکنی از جمله در کانال تلگرامی شاهد بودیم که ادمینِ آن ضمن انتشار فیلم اظهاراتِ حدّادیان با تیترِ "خاطره‌پردازی جعلی" چنین نوشت:

▪ این ویدیو به دستِ ما رسیده است. این رسانه در انتشار و روشن‌گری جعلیّات هیچ ملاحظه‌ای ندارد، چنان‌که در انتشار جعلیّاتِ مربوط به شاهنامه و ابیاتِ مشهوری که از فردوسی نیست ملاحظه‌ای نداشت. [هایلایتِ #جعلیات شاهنامه را بنگرید.] این رسانه از منتشرکنندگان جعلیات ادبی و فرهنگی حمایت می‌کند. بنیادی‌ترین رکنِ کار فرهنگی پیش از هر چیز، اصالت، اصالتِ محتوا و صحتِ انتساب است. این خاطره‌پردازی از کلاسِ درسِ دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی جعلی‌ست. بعد از شنیدن این خاطره‌پردازی، تنها واکنشِ استاد، سر به زیر انداختن، تأسف و لبخند بود. آنچه از ماجرای بیت در کار گلاب و گل... از محمدرضا شفیعی کدکنی وجود دارد، مطلبی‌ست از ایشان که در کتاب رستاخیزِ کلمات، صص۱۸۲-۱۸۰ آمده است و ما با عنوان «حافظ و روضه‌خوانِ پیرِ دهِ ما» مدّت‌ها قبل منتشر کردیم. آن را بارِ دیگر اینجا می‌گذاریم:

https://t.me/shafiei_kadkani/2625

کانال مزبور سپس در پستی با عنوان "توضیحاتی مهمّ دربارهٔ ویدیوی خاطره‌پردازی از کلاس درس استاد شفیعی کدکنی" توضیحاتِ تکمیلی زیر را بنا به‌شهادتِ دوتن از شاگردانِ ثقهٔ(معتمد) استاد منتشرکرد:

"▪با توجه به واکنش‌های مخاطبان گرامی و لزوم شفاف‌سازی بیشتر از آنچه با ماجرای بیتی از حافظ و داستان عاشورا در ضمن ویدیویی گره خورد، لازم بود تا نکاتی گفته شود.

دو تن از دانشجویان سالهای دور که حالا از استادان تراز اول دانشگاه هستند و راویانی ثقه، پیام گذاشتند و فرمودند آنچه از پستِ شما و صحبت‌ها در تلویزیون از زبانِ گوینده اتفاق افتاد، مربوط است به تاریخ ۲۹ آذر ۱۳۸۰. در آن کلاس که در تالار فعلی استاد باستانی پاریزی در دانشکده تشکیل شده بود، استاد، ضمن بحث دربارهٔ قابلیتِ تأویل‌پذیری شعرِ حافظ، ماجرای روضه‌خوانِ پیرِ کدکن و استفاده از بیت:

در کار گلاب و گل حکم ازلی این بود/ کان شاهد بازاری وین پرده نشین باشد

در تشریح ماجرای عاشورا و اسارت اهل بیت علیهم‌السّلام را نقل‌کردند. استاد شفیعی کدکنی با خواندنِ این بیت متأثر شدند و گریستند. جلسه قطع نشد، ایشان از کلاس بیرون نرفتند و به ادامهٔ بحثِ خود پرداختند. دانشجویان بعداز خواندنِ آن بیت مدّت‌ها نگریستند!

▪حال سوالِ ما این است که این پرداخت‌های دلبخواه برای چه هدفی‌ست؟ ما چه اجازه‌ای داریم؟

▪هدف و فلسفهٔ انتشار و روشن‌گری جعلیّاتِ فرهنگی و ادبی، خاطره‌پردازی‌ها و انتسابِ مطالبِ دلبخواه و من‌درآوردی به بزرگانِ فرهنگی، جلوگیری از اتفاقِ ناگوار و تلخی‌ست که با درگذشتِ این گنجورانِ ملّی رقم

خواهد خورد. زندگی و سلوکِ حرفه‌ای‌شان دستمایهٔ ده‌ها داستان‌پردازی و خیال‌پردازی‌های شخصی می‌شود. هر جماعتی با نیّت‌ها و خاستگاه‌های فکری‌شان شروع به نقلِ خاطره و مصادرهٔ آن شخصیّت به نفعِ خود و دستگاهِ فکری خود خواهد کرد؛ چنان‌چه در مورد بسیاری از شخصیّت‌های ملّی، فرهنگی و دینی این اتفاق افتاده است و کار را به داستان‌سرایی‌های سوررئال کشانده است. وقتی در کتاب ریاضی دوّمِ دبستانِ آموزش و پرورش، سال ۱۳۹۱، صفحهٔ ۷۲ برای استاد شفیعی کدکنی برادر و خواهر می‌تراشند [ایشان نه برادر دارند و نه خواهر] و خاطره‌ای جعلی از حقوقِ معلّمیِ ایشان [ایشان هیچ‌وقت در مدرسه معلّمی نکردند] چاپ می‌شود، ما حتماً و حتماً و بدونِ هیچ ملاحظه‌ای در مقابلِ کوچک‌ترین خاطره‌پردازی و شاخ‌وبرگ‌دهی به ماجراهای بزرگانِ فرهنگی واکنش نشان خواهیم داد.

این رسانه همیشه اصالت و مرجعیّت محتوایی و علمی خود را حفظ کرده است. راضی به ظلم و هتکِ آبروی هیچ فردی نیست، با افتخار شعرِ محمدرضا شفیعی کدکنی و دیگر مطالبِ هم‌سو دربارهٔ سالارِ شهیدان را بارها و سال‌ها منتشر کرده و ملامت‌ها، ریزش‌ها و تمسخرها را به‌جان خریده است و اکنون این ماجرا و داوری‌اش را به مخاطبان می‌سپارد. گویندهٔ محترم آن خاطره می‌تواند از خود دفاع کند و پیام بگذارد."

یلدا ابتهاج دخترِ ارشدِ زنده‌یاد امیرهوشنگ ابتهاج (سایه) نیز که خود عضوِ فعّالِ "انجمن مبارزه با نشرِ جعلیات" است، در صفحهٔ تلگرامی خود بدون انتشار فیلم مزبور چنین نوشت:

برای ویدئویی که این روزها در رسانه‌ها دیده شده‌است که به‌هیچ‌وجه مایل به بازنشرش نیستم. روزگاری بود که آنکه با نام خدا آغاز می‌کرد کلامش از درستی برمی‌آمد، نه ذکر جعل و نادرستی! تا وضع بیسوادی و بی‌فرهنگی این‌چنین غوغا می‌کند از بردن و ذکر نام و خاطرات بزرگان در رسانه های سراسری مسئولیت‌ناپذیر اکیدا خودداری کنید. روزی بردنِ بعضی نام‌ها ممنوع است و روزی دیگر جعلیّات را ردیف‌کردن و نامِ نیکوی بزرگان‌مان را مخدوش‌کردن. شرطِ از سواد و علم و هنر و فرهنگ گفتن، سواد و علم و هنر و فرهنگ و درستی است.

در پیِ این واکنش‌ها، فشار حامیان مدّاحانِ حکومتی در نهادهای امنیّتی، ادمینِ کانالِ "شفیعی کدکنی" را وادار کرد تا در پستی دیگر "اتّهامِ جعل" نسبت به سعید حدّادیان را پس‌بگیرد و پس‌از حذف پست حاوی کلیپِ افشاگرِ خود از صفحهٔ کانال بنویسد: "اعتراف می‌کنیم آنچه از سخن آقای سعید حدّادیان از کلاسِ درسِ استاد شفیعی کدکنی بیان شده است "جعل" نیست و عنوان‌دادنِ "خاطرهٔ جعلی" از سوی ما اشتباه بوده و در پیشگاهِ مخاطبان از ایشان بخشش و پوزش می‌خواهیم."

ادمین کانال شفیعی کدکنی درعین‌حال در یادداشتِ خود بر اصلِ ادّعای خود پای‌فشُرد و افزود:

"بنا بر شهادتِ دانشجویانِ حاضر درآن جلسه که پیام‌های ایشان دراین چندروز به ما رسید، [ادّعاهایی هم‌چون:] پایان‌دادن کلاس بعد از گریستن، ترک‌کردن کلاس توسط استاد بعداز گریستن، وقوعِ آن در ایّامِ محرّم، و مدّت‌ها گریستنِ دانشجویان بعد از ترکِ کلاس از سوی استاد که که در بیانِ آقای حدادیان رفت، درست نبوده است."

ب) انتساب فایلی صوتی به اکبر عبدی

در کلیپ دوّم، شنوندهٔ سخنانِ فردی در یک فایل صوتی به مدت حدود ۱۰دقیقه هستیم که با تصاویری از اکبر عبدی میکس شده و جاعل آن در مقدّمه فایل مدّعی می‌شود که "اکبر عبدی امروز اعتراضِ خودش به نظام را خیلی خوب نشان داد و آنرا منتشر کرده که می‌شنوید!" ناگفته نماند صدای کسی که خاطراتِ راست و دروغش را با ادبیاتِ لات‌منشانه در فایل می‌شنویم، اگرچه اندک شباهتی به صدای اکبر عبدی دارد، ولی ایشان در طول ۹دقیقه صحبت، خودش را "افضل" معرفی می‌کند که در دفترِ وکالت یا دفترخانه ازدواج و طلاق خود پذیرای انواع موکّل و ارباب‌رجوع است. بنابراین جعلی‌بودن چنین کلیپی نیازی به اثبات ندارد، امّا انتشارِ وسیع آن در فیس‌بوک و تلگرام و یوتیوب، بازی رذیلانه‌ای با حیثیّتِ اجتماعی یک هنرمندِ مردمی سینمای ایران است.

این کلیپ حتّی به تلویزیون‌های ماهواره‌ای حامی عربستان نظیر ایران فردا به مدیریت علیرضا نوریزاده نیز راه یافت که دو روز پشتِ سرِ هم آن‌را با ولع و شوری حسینی برای مخاطبانش پخش نمود. بعدهم که یکی از مخاطبان تلویزیون در برنامه‌ای دیگر جعلی‌بودن کلیپ را یادآور شد، نوریزاده ضمن پذیرفتن اشتباه خود با وقاحتِ تمام گفت: "ولی مطمئن هستم اگر خودِ اکبر عبدی این فایل را بشنود و بداند که ما چنین فایلی را به نامِ او منتشر کرده‌ایم حتما خوشحال خواهدشد!"

البته بر افراد حقوق‌بگیرِ سفارت پادشاهی عربستان سعودی در لندن که درسال ۱۳۹۰ اسنادِ مزدوری او و سیدعطاءالله مهاجرانی توسط سایت افشاگر ویکی‌لیکس انتشاریافت حَرَجی نیست، و بگذریم از سکوتِ نوریزاده و توجیه مهاجرانی که مدّعی شد "این پول بابت کمک‌شهریهٔ بورسِ تحصیلی فرزندم در دانشگاه بوده و در زمان مناسب پاسخ خواهم داد!"، امّا با همهٔ کسانی که چنین محتواهای جعلی و سخیف را پیش‌از حصولِ اطمینان از صحتِ انتسابِ آن، با ذوق‌زدگی و در نهایتِ بی‌مسئولیتی برای دوستان و اطرافیان خود در فضاهای مجازی بازنشر کرده و می‌کنند، قطعا باید برخوردِ جدّی داشت.

جمع‌بندی بحث

شاید اکبر عبدی هم مانند دکتر شفیعی کدکنی که تنها واکنش ایشان بعد از شنیدن آن خاطره‌پردازی جعلی "سر به زیر انداختن، تأسف و لبخند" بود، بخواهد با سکوت و سرتکان‌دادنی از کنار این جعلِ ناجوانمردانه بگذرد و حوصلهٔ پیگرد قضایی مرتکبانِ این بزهٔ آشکار کیفری را نداشته باشند، امّا مگر این مملکت قانون و مجلس و قوهٔ قضاییه ندارد؟ چگونه است که برای بیرون‌بودن چندتار موی دخترِ جوانی مثل مهسا(ژینا) امینی، خفاشانِ گشتِ ارشاد او را شکار و بازداشت و ساعاتی بعد به‌قتل می‌رسانند، چگونه است که بعداز سرکوب و کشتار خونین معترضان در یک‌سالِ اخیر، اینک دوربین‌ها و نیروهای زیادی از دوایرِ حکومتی برای شناسایی و مجازاتِ زنان و دخترانِ بدحجاب یا کم‌حجابِ ما به کار افتاده و لایحهٔ غیرقانونی می‌نویسند و به اجرا می‌گذارند، امّا درقبال انتشارِ چنین جعلیّات و انتساباتی دروغ آن‌هم از سوی مدّاحانِ هتّاکِ حکومتی سکوت می‌کنند؟ آیا دادستانِ عمومی در چنین مواردی و بدونِ وجودِ شاکی خصوصی به عنوان "مدّعی‌العموم" وظیفهٔ اقامهٔ دعوی

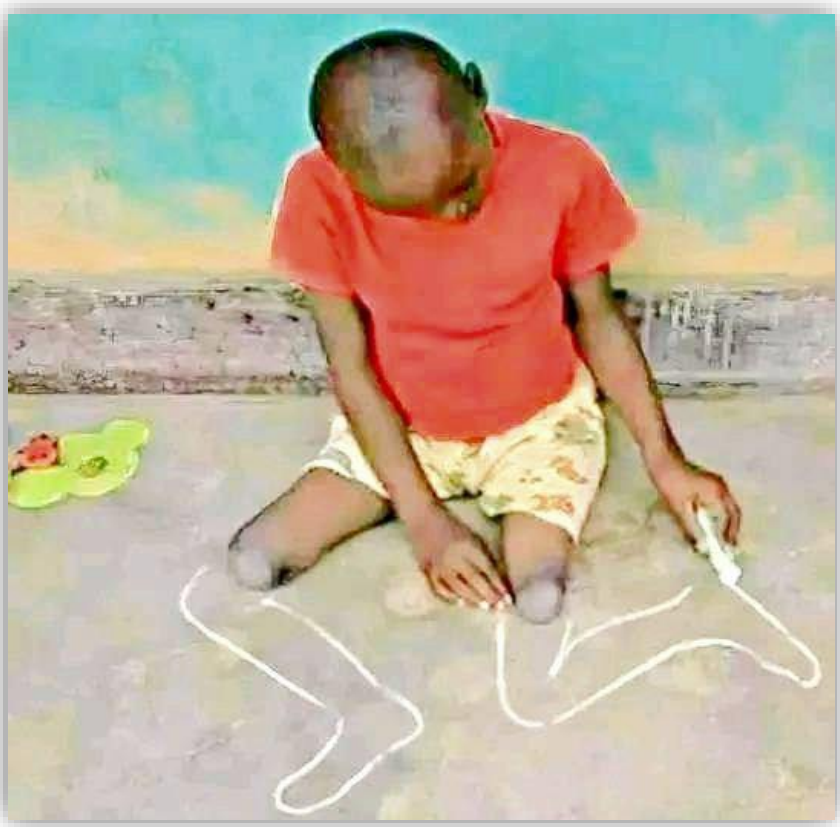
علیه مجرمان و شناسایی و جلبِ هتّاکانی مانند "سعید حدّادیان" یا ناشرِ جاعلِ فایل صوتی منتسب به اکبر عبدی را ندارد تا به مجازاتِ خود برسند و یاد بگیرند که با حیثیّتِ اجتماعی هنرمندان و حریمِ زندگی شخصی دیگران بازی نکنند؟

تصوّر می‌کنیم پاسخ این پرسش‌ها را در شمارهٔ پیشین ارژنگ از دکتر اسماعیل امینی، عضو انجمنِ مبارزه با نشرِ جعلیّات گرفتیم که جاعلان را ویرانگرانی می‌داند که "مرزِ میانِ هنر و ابتذال را درهم می‌ریزند" و جعل و دروغ را "دست‌افزار و تکیه‌گاهِ سُلطه‌جویی و استبداد"، "مطلوبِ اقتدارگرایان" و "زمینه‌ساز تداومِ فریب و نیرنگ و سلطه‌گری" در جامعه ارزیابی می‌کند.

نشانهٔ صحّتِ این ارزیابی هم رشدِ بادکنکی مدّاحانِ هتّاک و هفت‌تیرکش و پاانداز حکومتی و ارتقای منزلتِ اجتماعی و مرتبهٔ شغلی آنان تا حدّ اشغال کُرسی استادی دانشگاه تهران در جریان پروژهٔ "خالص‌سازی" (بخوان تصفیهٔ وسیع اساتیدِ فرهیختهٔ دانشگاه‌ها و مراکزِ علمی و مدارس) به شیوهٔ "پروکروستِسی" است. شاهدِ آن اخبار به‌کارگیری ۲۰هزار دانشجوی مقطع دکتری از مهرماه به‌جای ۳۲هزار استاد حق‌التدریسی اخراجی دانشگاهِ آزاد و همچنین به گفته نمایندهٔ مهاباد در مجلس گماشتنِ ۱۵تا۲۰ هزار مهرهٔ دست‌آموز یا طلبه از زُمرهٔ حدّادیان‌ها و کریمی‌ها یا منحرفینِ جنسی نظیر "سعید طوسی"ها به عنوان مدیران و معاونانِ مدارس در آموزش و پرورش که مصداقِ سپُردن گوشت به دستِ گربه است!

تصمیمی نابخردانه و انتقام‌جویانه ازسوی حاکمیّت درقبالِ جامعهٔ پویا و معترض و تکرار کُمیکِ تجربهٔ شومِ "انقلابِ‌فرهنگی" در سال‌های نخستِ پس‌از انقلاب سال ۱۳۵۷ که آثارِ ویران‌گر و مفاسدِ آن در سال‌های بعد پدیدار خواهد شد. و ما این گفتیم تا بماند!

بازگشت به فهرست



شعر و شاعران

مِهرگان

محمّد خلیلی

شاخه‌های گُلِ سوری* را
کنارِ راهت می‌چینم
و یک ستاره می‌آویزم
به کهکشانِ شکیبایی
و می‌خوانم
قامتِ بلندت را.

دیگر چه... مِهرگان؟

مخملِ خیال‌ام را
بر فلاتِ قلب‌ام می‌گُسترانم
به خاطرِ تاوَلِ انگشتان‌ات
به خاطرِ زخمِ آوازهایت.

از سوخته‌زارانِ مهتاب رویيدی
شاخه کشاندی تا چَکادِ زمستانی
و خوشه‌زارانت پَژمُرد
اکنون
در کجای این همه تاریک
چهره به خوناب می‌شویی.

این جا
کندوها صدای تنهایی را خالی‌اند
و سال‌ها از پیِ هم می‌سوزند.

دیگر
نیمه‌شب از جادّه گذشته است،
مِهرگان!
چه وقت بر نگاهم
خندهٔ آلاله می‌کاری؟

دهم مهر هفتاد و سه [*از کتابِ چاپخش‌شدهٔ: همچون نارنجی شُعله‌ور*]

گُلِ سوری= گُلِ سُرخ

بازگشت به فهرست

از دهانِ انفجارها... (برای غزّه)

سعید سلطانی طارمی

ناگهان
از دهان انفجارها جوانه زد
سر به آسمان کشید
ریشه‌هاش را
توی خونِ لخته‌بستهٔ مدیترانه پخش کرد
ماهیان درونِ اشکِ ریشه‌هاش زیستند
و ستارگان
خوشه خوشه لای برگ‌هاش
در گلوی عاشقانه‌های باستانی‌اش گریستند

ناگهان
از دهانِ انفجارها جوانه زد
هیکلِ عظیم‌اش آسمان شهر را
روی دست‌های سبز وُ روشن‌اش
در هوا نگاه داشت تا
کودکان وُ مادران گریختند
و گلوله‌ها
عینِ میوهٔ بلوط زیرِ پای بی‌گناه‌شان
سَرد وُ کال ریختند

ناگهان
از دهانِ انفجارها جوانه زد
تا بپرسد از ترانه ای که
ترکشی گلوش را ربوده بود
من کی‌ام؟ کجاستم؟
توی این قساوتِ هزارتو چگونه آمدم؟
تا جواب بشنود ز مدِّ سینهٔ مدیترانه
تو
نخلِ سربلندِ غزّه‌ای
و کبوتری سفید
روی تاج برگ‌هات گریه می‌کند.

ناگهان...

۱۴۰۲/۸/۲۱

بازگشت به فهرست

خاورمیانه

حافظ موسوی

از قولِ من
به پرنده‌ها و بادبادک‌هایی که
در آسمانِ کابل، هرات، مزار، قندهار...
پرواز می‌کنند، بگویید

از قولِ من
به کودکانی که
در کوچه‌های بغداد، بصره، الانبار...
بازی می‌کنند، بگویید

از قولِ من
به مادرانی که در نوارِ غزّه
برای خریدِ نان به خیابان می‌روند، بگویید

از قولِ من
به تمامِ مردمِ خاورمیانه
که در خیابان‌های تهران، دمشق، بیروت...
قدم می‌زنند، بگویید
هرچه سریع‌تر
در نزدیک‌ترین پناهگاه، پناه بگیرند

آن‌ها
نزدیک‌ترین هدف‌ها
برای موشک‌هایی هستند
که از هر دو سو شلّیک می‌شوند.

(دی‌ماه ۱۳۸۵)

از کتاب "*خُرده‌ریزِ خاطره‌ها و شعرهای خاورمیانه*"/ انتشارات آهنگِ دیگر، ۱۳۸۷
متن برگرفته از: صفحهٔ فیس‌بوک شاعر

بازگشت به فهرست

خیال...

خسرو باقرپور

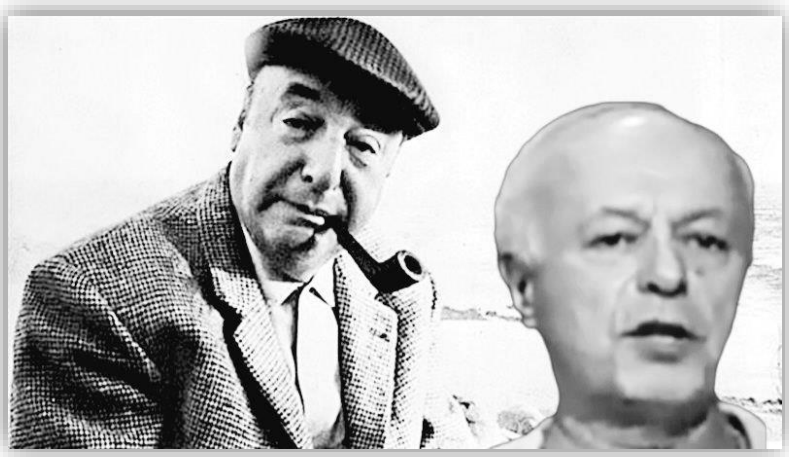
شیدا شده ام
در سکوتِ این دشتِ منتهی به غروب،
میانِ دو دیار نشسته ام،
بر نیمکتی چوبی.
پروانهٔ رویا از میانِ شاخه‌های این شمشادِ جوان،
بر شانه ام می نشیند.
در همین نزدیکی؛
بی هیچ پَرهیبی؛
خانه ای بر سرِ ساکنانش ویران می شود
عابری در خونِ خود غوطه می خورد
کودکی در آغوشِ مادرش می میرد
چشمِ جهان کور است
و آژیرِ مرگ؛
خوابِ خفتگان را بر نمی آشوبد
تنها؛
صدای رسمیِ تاریخ نویسان می آید.
و این دخترک
که راهِ درازی آمده است
در "خان یونس"
سرگرمِ مُردن است
و صدایم را نمی شنود.
در دور دست،
پدرم سعدی می خوانَد
و پسرانم در افقِ رو به رو،
شاد وُ سرخوش
گرمِ جادویِ شطرنج اند.
آوازِ غمگینِ خنیاگری
چون خونی روان
از سینه ام جاری ست
تاب می خورم
در زیر وُ بَمِ حریرِ صدایش
آب می خورم
از چشمهٔ زلالِ آوایش
و بر گونه‌هام می نشیند؛
بوسه های پیاپیِ شعر
و این درختِ بالغِ بادام
شکوفه‌هاش را بر نُت‌های آبیِ آواز می ریزد
آوایی که غیرِ غم
هیچ برنمی انگیزد.
شب شده است!
قورباغهٔ ناگهان؛
می جهد در برکهٔ روبرویِ من
و ماه
می شکند.

بازگشت به فهرست

زمین...خانه‌ی نِرودا

پیشکش به رفیق بزرگم، احسان طبری

سُرور ساوُجی



ستارگان...

همه...

سرگردان...

حداکثر جهتی نا آگاه...

جهتی وابسته به قانون حاکم هستی...

قانونِ گِرانش ماده...

جنبش جاویدان...

خاک اما آگاه....زمین آگاه

خاک آگاه.... زمین آگاه

زمین همه چیزرا می داند..

می دانید؟...

زیرا زمین خانه ی نروداست....

زمین!...

خانه ی پابلو نرودا ست...

به خانه ی او برویم...

به خانه ی خودمان...

او منتظرست...نرودا.....بیا....

آه....

اقیانوس شگفت آوری که زنده در کنارخانه ی اوست

اقیانوسی که در کنار خانه ی اوجای دارد...

اقیانوسیست که او ستایش میکرد

اقیانوسی که گاه دربرابر هیبت نرودا

به آرامیِ تبدیلِ اندیشه به کار

بر ساحل اطمینان میخوابد

موجهای سنگین که ازخشم و از درد

به صخرها میکوبد

گاه...

دیوانوار نام تورا میخواند

که هَمَکنون سرب داغ را

در قلب آتشین خود ذوب کرده ای

و آخرین نگاهت را

با هزار حسرت شیفتگی

به اولین شعاعهای خورشید میکشی

که از پشت خانه ی او طلوع میکند

خورشیدی کَمباشته از واژگانیست

کو درخود ذخیره کرده است

تا برای روز رستاخیز...

آنجا آماده باشد....

ای بلورگاه ...

ای بلورگاه خورشید!...

بیا....بیا به میان مزرعه های باور

به درون باغ های حقیقت...گام بگذار....

بیا...بیا باهم...

خانه ی نرودا را بیابیم

می توانیم... می توانیم...

می توانیم درمیان مزرعه های باور...

دردرون باغ های حقیقت...

خانه ی اورا در ژرفای هستی بیابیم..

چند گام....چندگام فاصله با ما...

تنها...چندگام....

آن کوهسارانِ منتظر...پیش از طلوع خورشید را باید طی کنیم...

جای گام های اورامی توان دید

که هنوز بر صخره های اسرارآمیز درک باقیست

حتی...

در...

شب...می توان دید.....

خانه اش آنجاست...

پشت آن کوهساران...

در طلوع خورشید....

خانه اش در طلوع هشیار خورشیدست..

آنجا...

در میان اقیانوس سحر آمیزنور واندیشست...

آری اقیانوس سحر آمیز اندیشه

در احاطه ی موجهای زرین دانائی...

میشناسی ؟...

می شناسی این اقیانوس موجهای زرین را

اقیانوس موجهای ناب طلای مذاب را

مرموز و بیکران....

مرموزو بیکران...

من در آن غوطه خورده ام....

در میان موجهای زرین ناب

موجهای زرین ناب اندیشه...

آری من تنها غزلی از غزلهای اورا خوانده ام....

اقیانوس مرموزو بیکران

که من باری در آن غوطه خورده ام

اقیانوسی کو دوست می داشت

اقیانوس غزلهای زرین اندیشه...

بیا...باید در آن غوطه خورد...

خانه اش آنجاست...

در کنار باغ های شگفت انگیز کشف

که نور را رنگارنگ باز می تابد

خانه اش را نور....نور رنگارنگ در بر گرفته است...

و....

آسمان...

آسمانِ ضرورت...

آن را به بیکرانگی هستی می پیوندد

که تا آخرین واژه های زرین اندیشه...

جان را به یگانگی با فردا بیامیزد..

می بینی؟...

پیوند بی کرانگی هستی

با فردا...

تا آخرین واژه های اندیشه.....

ابرهای غرنده...

پوششی بر بافت ریشه های انبوه درخت باور

باور به رمز پنهان در نهانگاه صخره های جهانپیکرش

اگر حتی خاموش به سخن!...

که خون ما در مویرگهای طپش اسرار آمیزش

با عصاره ی جانمان بیامیزد...

آه ببین..

می شنوی؟...

می شنوی؟!..بشنو...

می بینی؟...ببین...

رودخانه می غرررد...

رودخانه!...

کلان شاعر تاریخ!...

رودخانه می غرررردا...

خشمگین...

غرش خشمگین رودخانه رامی شنوی؟...

ببین...اورا می شنوی؟...

اورا می بینی؟...

اوست... نروداست...

رودخانه بر کرانه های دردمند خویش

بر کرانه های غرور آمیز خویش

تصویر لحظه های خونالود رزم او را

نقش میکند...

و او به لحظه های حضور حویش مغرورست...

می شنوی...آه...می شنوی...گوش بده!...

این صدای گیتار ویکتور خاراست

و صدای آواز او در دور دست....

گوش بده!...

صخره های حیرت آور تردید..

می لرزد...و فرو میریزد...

آنسوتراما صخره های سترگ عذاب در قلب.نرودا...

...پژواک اندیشه های شکوهمند او را بر *ماچوپیچو تکرار می کند*

می شنوی؟...

صدای نرم نرودا می غررررد....

می غررررد....

ماچوپیچو...آواز دردمند تاریخ...باشکوه

در رگهای صخره های شکسته ی عشق

می سوزد...

و هنوز گسترش مرموز و دردناک افسانه های دوردست

بر لابلای شکست تیغه های کوهساران شنیدنیست

ودر رودخانه ای که هنوزدر پیچ و خم افسانه های کوهساران می غردو می خمدو میرود

شعر بدرقه نرودارا می توان لمس کرد

شعری باصدای خوداو حک شده بر سنگناهای تاریخ

غوطه ور شویم وآنرا عاشقانه ستایش کنیم

کوه های ماچو پیچورا

که روزی آتشکده زمین بوده است

صخره به صخره دست بسائیم

سینه بسائیم

لب بسائیم

انسان

سنگ بسنگ سخنان تاریخ را

سنگهائی که برخود نقش گامهای نرودا را داراست

برکرانه ی زمین چیده است

آری

سنگا سنگ سخن تاریخ را

سنگهائی که برخود

نقش گامهای نرودا را داراست چیده است

آنهارا ستایش کنیم

گامهای پابلو نرودا را

پابلو نرودا

نقش گامهای پدر قاره ی بیکرانه ی آزادی و عشق را

بر سنگهای قاره ی بیکرانه ی تاریخ

ستایش کنیم...

چارشمبه ۳۰ امرداد ۱۳۹۹ کلن

ارژنگ: متن فوق با رسم‌الخطِّ شاعر و بدون ویرایش عینا انتشار یافت.

بازگشت به فهرست

سُروده‌هایی از مهتاب خرّمشاهی

ارژنگ: مهتاب خرّمشاهی، شاعر، نویسنده و پژوهش‌گرِ موسیقی ساکن ایران است که تا کنون سه عنوان کتاب از او با عنوان‌های "ده دقیقهٔ باقیمانده"(مجموعهٔ شعر)، سال۱۳۸۹، نشر پیامِ اندیشه/ "مهتاب نیست"(مجموعه شعر)، سال۱۳۹٤، نشرِ نصیرا/ و "کتاب‌شناسیِ موسیقی"، که در سال۱۳۸٤ توسط نشرِ سُرود چاپ و منتشر شده است. سُروده‌های خرّمشاهی عموما با مضامینِ اجتماعی، اضطراب و دغدغهٔ شاعر نسبت به آوارِ جنگ و تبعیض و بیداد و رنجِ انسانی و هم‌چنین اُمید به صلح و رهایی را بازتاب می‌دهند. در این شماره هفت قطعه از سُروده‌های او تقدیم خوانندگان می‌شود.

۱

هنگام که بهار، خزانِ دل‌گیرست

پاییز، آوازِ چلچله را کجا سر دهد

تا زمستان، چلّه‌نشینِ یلدا نشود؟

سال‌ها کَبیسه را در کُسوف پنهان‌کردند

تا خُسوف از پُشت خنجر نزند

سَحَر در دلِ شب، زار بگرید

جمعه ها

کوچه به کوچه

حجله شدند

هر حجله کِل می‌کشد

عروسِ کدام کَجاوه

خون‌اش شُرّه کرد

تا جمعه ها کفن‌پوش شدند؟

آه ای مُصیبتِ ننگین

داغِ سیاه‌ات سرد نشد؟

خزان‌ات را به لقای‌ات بخشید

این چه ردِّ پایی ست

که از روزهای تاراج‌شده پاک نمی‌شود؟

جمعه از شیونَ شَراره می‌کشد

جمعه نه خون است

نه عزا وُ ماتم

جمعه‌ها... بس شد!

(بامداد جمعه ۱۴ مهر ۱۴۰۲)

۲

در پاییزِ خیال‌ام
گُلِ مهتاب شکُفت
ماه در مستیِ نرگس رقصید

افسوس!
تنهایی نی‌نیِ نگاه‌ام
کابوسِ خزان بود
که هر بُغض
لغزید به غوغای بهانه

در پاییزِ خیال‌ام
عشق بیهوده‌تر از من
من خسته‌تر از حرف
آواره‌ترین شعرِ جهان‌ام!
(۲۱ مهر ۱۴۰۲)

۳

جنگ، جنگ
تا کجا؟
تا کجای این آوار
زلزله می لرزاند؟
جنگ
فریبِ من است؟
یا خشمِ تو؟
یا اعتراضِ او؟
از کدام طنابِ زخمی شهر آویزانیم
که موش‌های موذی آن را می‌جوند؟
و لحظه لحظه سقوط فریاد می‌کند
جنگ، پیروزی را بلعید
صلح می گرید
دشمن، سربازی‌ست که راهِ خانه را گم‌کرده
(۲ تیر ۹۸)

۴

کفن بر سرم کشیده ای
موهایم جان می دهند
من یک زن‌ام
خورشید به من غِبطه می خورد
موهایم را ماه شانه می زند
و صبحدَم مرا می ستاید
گیسوان‌ام فریاد می زنند
از زیبایی‌ام دست بکش
از خاطراتِ خوشِ زنانگی‌ام
ما را در کجا زندانی کرده‌ای
که پرچم‌ها داغدار شده اند؟
ما را تا کدامین سیاهی خواهی کشید
که سپیدی دم نزند؟...
امّا می دانم، می دانم
هر تارِ موی‌ام روزی
ریسمانی خواهد شد تا رهایی!

(بازنشر یک شعر قدیمی)

۵

دردهای جهان
به پا خیزید
این‌جا انسان مُرده است
نه من هستم، نه تو
نه شعر، نه شعار
نه خُمپاره، نه جنگ
این‌جا زنده زنده
نفس به نفس
سوزانده می شود
دردهای جهان
گره کنید مُشت‌تان
انسان دیگر انسان نیست
صلح تنها مانده
موشک می تازد
و سرباز
وای بر سربازی که ترانه می خواند
دردهای جهان
متّحد شوید
درد، حرفِ دیگری ست
درد را درد می فهمد
جنگ را درد می فهمد

(۱۴ اسفند ۱۴۰۰)

۶

از عشق وُ زنانگی که سرشار شدم
دیوار فرو ریخت وُ بیدار شدم
ای از همه جا بی‌خبر ای درمانده
دیدی که من آیینهٔ دیدار شدم؟

(۱۴ آبان ۱۴۰۱)

۷

حبسِ زمان
قساوتِ قفل ها
قلم ها وُ کاغذ وُ سیگار
تفتیشِ شعر
چای وُ بوی باروت
مویهٔ ماتم‌کده
یک نفس تازیانه وُ یک نفر بیداد
خون وُ خیابان، غلتیدنِ رنج ها
مُشت در برابرِ آتش
زهی اختیار!
زمان آغاز می شود
مُشتِ تو
نمونهٔ خروار.

بازگشت به فهرست

دو شعر از محمّد مجلسی (مترجم و شاعر)

پاییز

در گاریِ شکستهٔ خود

پاییز را

به دهکده می‌بُرد

در آبیِ قبایش، لیکن

گُل داده بود تازه درختانِ باغِ سیب.

***

ابتدای کار

دستِ آشنایی

از دریچه

صبح را به کوچه ریخت

رُفتگر به جاروی مَلال

کوچه را دوباره رُفت

صبح، پُشتِ هالهٔ ضخیمی از غُبار

باز چون گُلی شکُفت

عطرِ هفت‌رنگِ صبح

در نگاهِ شیشه‌ها

دمید سایهٔ لطیفی از بُخار

باز شد به نوش‌خندِ دل‌نشینِ آفتاب

چهرهٔ عبوسِ روزگار

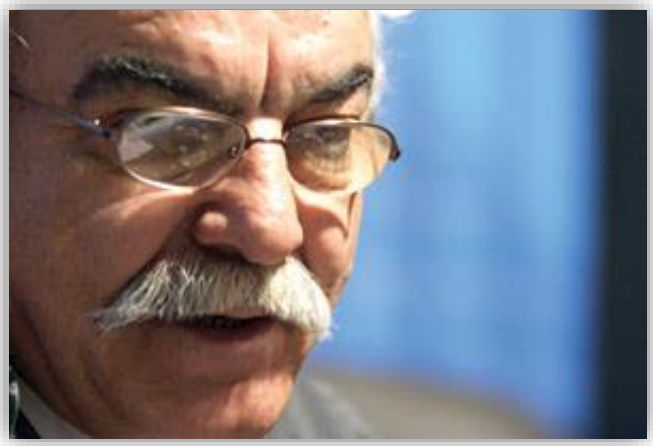
صبح بود وُ

ابتدای کار.

سرچشمه: *فصل‌نامهٔ شورای نویسندگان و هنرمندان ایران، دفتر پنجم، زمستان ۱۳۶۰*

بازگشت به فهرست

چند سُروده از سیدعلی صالحی



۱

یاوه مگو دیکتاتور!
این‌جا ایران است.
نبین اگر گاهی گرسنه می‌خوابیم.
نبین اگر گاهی
یکی به زندان وُ دیگری درمانده‌ی زندگی‌ست.

امتحان کنید!
ما دوباره بر خواهیم خواست،
ما دل وُ دستِ خستهٔ خویش را
در خونِ سیاوش خَضاب بسته‌ایم.

امتحان کنید!
او که باد می‌کارد،
تنها توفانِ تشنه درو خواهد کرد.

با این همه
زنهار!
ما کبوترزادگانِ زیتون‌پَرَست
قرن‌هاست
کینهٔ خود را
به هفت آبِ زمزم وُ
جنگ را
به رؤیای زندگی شُسته‌ایم!

مجبورمان نکنید!
ما
صلح می‌خواهیم.
(*ما نباید بمیریم، رویاها بی‌مادر می شوند*)

۲

تو
دوباره به خانه باز خواهی گشت
ما به این آمدها، رفت‌ها، رؤیاها
عادت داریم.
خیلی‌ها مثلِ تو

پروانه رفتند، کبوتر باز آمدند
کبوتر رفتند، عقاب باز آمدند
عقاب رفتند، آسمان باز آمدند.

اِوین را بی‌هوده،
به کوهستان نساخته‌اند...!

۳

دیگر هیچ آینهٔ آزُرده‌ای
از اضطرابِ سنگ نخواهد گریست
بلبل‌های غمگینِ آن باغِ دور
دوباره در صبحِ روشنی از نور بازخواهند گشت
و دیگر کسی در آوازهای آسانِ ما
کلمهٔ کوچکی حتّی
از قولِ این شبِ نامرد نخواهد شنید

همین برای رضایتِ آب و
الفتِ آینه کافی‌ست
تا تشنگانِ خسته بفهمند
که ما با پیاله‌های نوشانوشِ خویش
خیلی زود
از کوچه‌های قُرق‌شدهٔ این شبِ نامرد
خواهیم گذشت...

۴

بگذارید هرچه می‌خواهد ببارد
ببارد از سنگ، از سیاهی، از سکوت
ما نومید نمی‌شویم
ما هم‌چنان
سفرهٔ بی‌سینِ خانوارِ خویش را
با الفبایِ تمام‌عیارِ عشق می‌آراییم!
این را من نمی‌گویم
مادرانِ ما می‌گویند!

۵

ما هم بسیاریم
ما هم روزی
دورِهم جمع خواهیم شد
تاریکی را از همهٔ کوچه ها
منها خواهیم کرد.

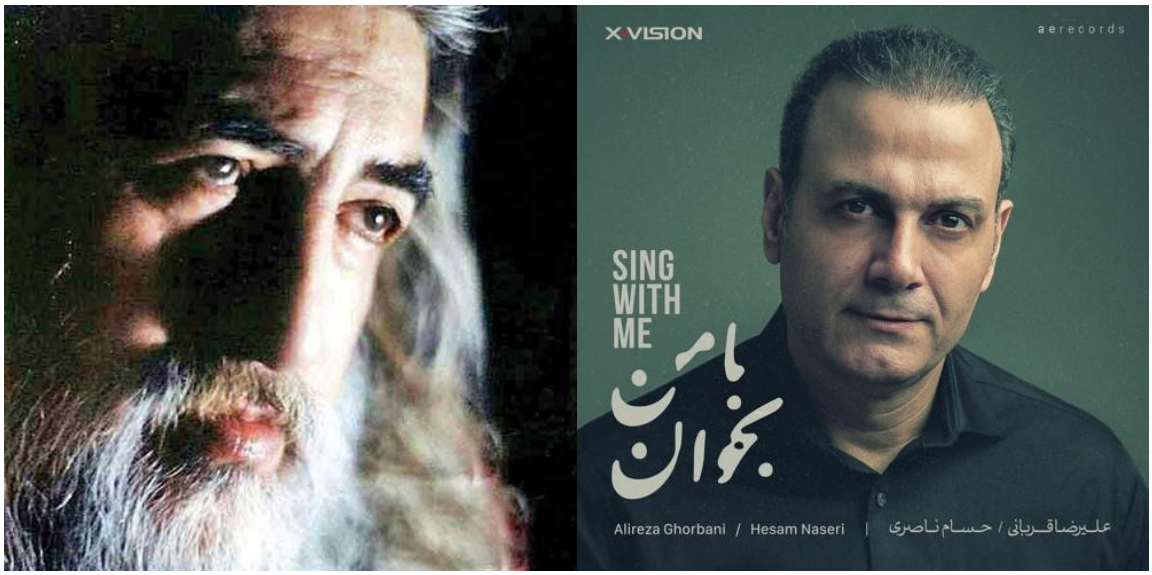
ما هم مثلِ زندگی
ضرب در ضرب
روی نومیدی ضربدر می‌کشیم
ما سرانجام
آزادی را میانِ همه تقسیم خواهیم کرد
حالا دستت را به من بده
از سکّو بالا بیا
روی تختهٔ کلاسِ باران و بنفشه بنویس:
اینجا هر کسی حقّ دارد
رویایی داشته باشد...

بازگشت به فهرست

باغِ اَهورایی(غزل)

ای باغ چه شُد مَدفَنِ خونین‌ْکفنانت؟

سُرودهٔ حسین منزوی/ اجرای آواز: علیرضا قربانی



لینک شنیدن اجرا با صدای علیرضا قربانی (از آلبوم با من بخوان)

ای باغ چه شُد مَدفَنِ خونین‌ْکفنانت؟ — رودابهٔ من! رودگری کن که فُتادند

کو خاکِ شهیدانِ کفن پیرهنانت؟ — در چاهِ شَغادانِ زمان، تَهْمتَنانت

تا سُرب که پاشیده وُ تا لاله که چیده‌ست — رگبار گرفت آن‌گه وُ بارید ز هر سو

در سینه وُ سیمایِ بهارین‌ْبدنانت — بر سینه وُ سر، نیزه وُ شمشیر وُ سَنانت

آه ای وطن! ای خورده به بازارِ شَقاوت — ای باغِ اهورایی‌ام افسوسِ که کردند

بَس چوبِ حراج از طرفِ بی‌وطنانت — بی‌فرّه وُ بی‌فرّ وُ شُکوه، اهرمَنانت

خونِ که شَتَک زد زِ پدرها وُ پسرها — هم‌خوانِ نسیمم من وُ هم‌گریهٔ باران

بر صبحِ یتیمان وُ شبِ بیوه‌زنانت — در ماتمِ سُرخِ سَمَن وُ یاسَمَنانت

بازگشت به فهرست

در نگاهِ افق

ایرج

لَختی نگاه کن

پیداست از نگاهِ افق احتضارِ شب

با من بپای یک دو نفس تا خروس‌ْخوان

کز خندهٔ پِگاه تمام است کارِ شب

فردا فضای شهر

لب‌ریزِ نغمه‌های دل‌انگیز می‌شود

هستیِ تکیده‌شاخه، از برگ وُ بَر تُهی

پوشیده از شکوفه به پاییز می‌شود

آن نغمه‌های شادیِ کوچیده باز هم

آرامْ آشیانه کند بر لبانِ ما

وان سُکرِ جاودانهٔ خُمْ‌خانه‌های مِهر

شوری عمیق وُ تازه دوانَد به جانِ ما

آن‌گاه ای رفیق!

من با سُرودِ مِهرِ تو آواز می‌کنم

ای کوتْوالِ بُرجِ محبّت برای تو

شعری به نامِ دوستی آغاز می‌کنم.

بازگشت به فهرست

لَعلْ‌های اُمید

سُرودهٔ مشترکِ سایه و نادرپور

قطعه‌ای از مجموعهٔ "گیاه و سنگ نه، آتش"، اثر نادر نادرپور(چاپ اول، انتشارات مروارید، تهران، سال ۱۳۵٦).
شعر با این توضیح نادرپور همراه است که "این شعر را من و هوشنگ ابتهاج (ه.ا.سایه) با هم سُروده‌ایم."

ما سَرخوشانِ روی زمینیم
در ابرِ وَهم، برقِ یَقینیم

گنج‌آورانِ خاک‌نْشینیم
یاقوتِ خون‌چشیدهٔ عشقیم

هرچند سایه‌ایم، بلندیم
بر خاتمِ زمانه، نِگینیم

خورشیدِ زردِ بازپَسینیم
تومارِ سرگذشتِ زمانیم

گویی به آب وُ آیینه مانیم
طوفانِ انتقامِ زمینیم

سرتا به پای، جام و جَبینیم
پولادِ آب‌دادهٔ هندیم

آن‌جا اگر صفایی، آنیم
دیبای کاردیدهٔ چینیم

این‌جا اگر وفایی، اینیم
مَردیم وُ روزِ رَزمْ چُنانیم

شورِ شکوفه‌های شبابیم
رِندیم وُ گاهِ بزمْ چُنینیم

شَرمِ بنفشه‌های حَزینیم
بر روی ما نقابِ ریا نیست

دستِ گناه وُ خَطّ امانیم
گفتیم وُ هرچه هست، همینیم

شَرمِ نگاه وُ چشم امینیم
تهران دی‌ماه ۱۳۳۵

در سنگِ صبر، لَعلِ اُمیدیم

بازگشت به فهرست

محمود مهرآور و دو سُرودهٔ تازه

کاش

کاش کبوتری بودم در آبیِ آسمان

حتّا اگر شکارِ باز می‌شدم

کاش لاک‌پُشتی بودم

کُندرو بر چمن‌زارها

حتّا اگر خورش شامِ انسان می‌شدم

امّا... امّا... امّا

کاش انسان نبودم

که شَرم از شَریان‌های شعرم جاری

و عرق از پیشانی

که کُشتار می‌کند انسان

با لبخندی بر لب

و دروغ‌پراکنی

با دستی بر کتابِ مقدّس.

(۱۴۰۲/۰۸/۰۱)

خیابان

هیجان‌زده ایستادم وُ گفتم: خیابان

چشم‌ها چرخید به روی من

اضطراب‌ها دوید در چشم‌ها

خیابان؟

آری، کاغذهای رنگی

ریسه‌ها

چراغ‌های چشمک‌زن

از این‌سو به آن‌سو

کفِ دست‌ها سکّوی پروازِ بوسه با یک فوت

خنده‌ها مهمانِ هر لب
در دستِ کودکان

مثلِ روز بود شب
سیب بود وُ انار وُ گُلابی

خیابان؟
خیابان؟

آری، پنجره‌ها باز
آری به چشمِ خود دیدم

گُشاده هر راز
مردی تفنگ‌اش را داد

گُلِ سُرخ
برای قطعه‌ای موسیقی

معنای گُلِ سُرخ بود
پهنای باند به گُشاده‌رویی

رنگ داشت، عطر داشت
پیامک‌ها همه شادی وُ شور

و لطیف‌تر از پَرِ پروانه
خیابان سراسر نور

صبح
اینترنت رایگان

همان صبح بود
به اشاره‌ای وصل بودی

بی خطّی از خون
به ماه وُ ستارگان

مردانِ اونیفُرم‌پوش
مادر پنجره را باز کرد

شربت می‌دادند وُ شیرینی
چشم‌ها چرخید سوی خیابان

نان به قدرِ سیری بود نه تساوی
پرنده‌ای بال گُشود

مشکی رنگِ عشق نبود
به پهنای آسمان.

که سُرخ بود وُ سبز وُ آبی
(۱۴۰۲/۰۶/۲۵)

شگفتی‌آور است که افکارِ عمیق اغلب در آثارِ شاعران یافت می‌شود تا در آثارِ فیلسوف‌ها. علّت اش این است که شاعر با ابزارِ شیفتگی و نیروی تخیّلِ خود می‌سُراید. در وجودِ ما، هم‌چون در سنگِ آتش‌زنه، بذرهای دانش نهفته‌اند. فیلسوف‌ها آن‌ها را از طریق خِرَد می پراکنند، درحالی‌که شاعران آن‌ها را با نیروی تخیّل ابراز کرده و با شَراره‌های درخشان‌تری می افشانند.

دکارت

بازگشت به فهرست

عشق، انقلاب؛ عشق، آزادسازی است

دکتر شالو نیگام/ برگردان: هاتف رحمانی

فیلسوف‌ها عشق را با تعبیرهای متفاوتی تفسیر می‌کنند.

شاعران در توصیف هایشان عشق را خیالی می‌سازند.

عشق، در فیلم‌ها در ابعادِ محصوری به تصویر کشیده می‌شود.

عشق، در تلویزیون به توصیفِ منحصری محدود می‌شود.

عشق از سوی نیروهای آزمندِ بازار برای منافعِ مقرّرشان در تحریف و دستکاریِ اطّلاعات به سرقت می‌رود.

عشق از سوی سیاست‌مدارانِ تشنهٔ قدرت به مجموعه‌ای از افتخارِ صوری، ملّی‌گرایی و وطن‌پرستیِ تنگ‌نظرانه تقلیل می‌یابد.

عشق از سوی ملّت‌های پدرسالار به مفهومّ تنگ‌نظرانهٔ کاست، سرزمین، و مذهب تقسیم می‌شود.

امّا در میانِ تمام این غوغا، به شیوه‌ای که من می‌فهمم، عشق طُغیان است،

عشق، انقلاب است؛ عشق، آزاد سازی است.

عشق، یاغی‌گری است که از بیان و احساساتِ فردگرایانه فراتر می‌رود.

عشق نمی‌تواند به محاسباتِ سود و زیان فروکاسته شود.

عشق، وجدان را بیدار و آدمی را قادر می‌سازد فراتر از معاملاتِ خودپرستانه بیاندیشد.

عشق، برتری، تبعیض، خرافات یا تعصّب نیست.

عشق امّا، بیانِ قدرت‌مندی است که تمامِ این اوهام را به چالش می‌کشد.

عشق، بیانی است که از مرزهای سرزمین‌ها، کاست، طبقه، یا مذهب فراتر می‌رود

عشق، جستجوی خدایی در معابد نیست، عشق ستایش طبیعت و تمام مخلوقات آن است

عشق، هماهنگی با طبیعت، و حفظ تمام گونه های درحال انقراض طبیعی است.

عشق، عقلانیت، حکمت و تجلیل زندگی است.

عشق تلاشی برای عدالت ، عشق آزادی و حق تعیین سرنوشت است.

در زمانِ عادّی

عشق، اسبابِ مادری است که به دختر خود یاد می‌دهد رویا ببیند و تمام سنّت‌های قدیمی را بشکند.

عشق، کارِ پدری است که از دخترِ خود در تحقّقِ آرزوهایش حمایت می‌کند.

عشق، شورشِ عاشقی است که تمام سنّت‌های محافظه کار را می‌شکند.

عشق، تردید در تمامِ توهّمات عرفیِ کهن‌الگو است.

عشق، شورشِ شهروند برای درخواستِ تمامِ استحقاق‌ها و راه‌حلّ‌های عادلانه است.

عشق، خروش کارگری است که علیه بهره‌کشی برمی خیزد.

عشق، تردید در دیوارهای کوتاهِ سنّت‌های محدودکننده است.

عشق، اقدامِ شجاعانهٔ درخواستِ لغوِ فقر، گرسنگی، بی‌انصافی و زیاده‌روی است.

در زمانِ تیره

عشق، خم‌کردن، قالب‌گیری و تبدیلِ تمامِ نهادهای ناروا است.

عشق، به چالش کشیدنِ تمامِ اشکالِ تبعیض است.

در زمانِ سرکوب، عشق، آموزشِ انقلاب است.

عشق، افشاکردنِ دروغِ حاکمان، ایستادگیِ استوار در برابرِ بی‌عدالتی و بیداد است.

عشق، مستندکردنِ تاریخِ بی‌رحمی‌ها، خشونت و سرکوب است.

عشق، سخن‌گفتن علیه تمام اشکال اطاعت است.

در زمانِ نفرت

عشق، شجاعت و شجاعتِ گفتنِ حقیقت با اعتقادِ استوار است.

عشق، شهادت در برابر واقعیت‌های مستبدان و سلطه است.

عشق، جستجوی عدالت، اصلاحِ غلط‌ها، و نجاتِ روح قانونِ اساسی است.

عشق، جرقّهٔ امید است درمیان تمام وضعیت‌های بی نظم و پوچ.

عشق، ثبات و جهندگی در حکومتِ مطلق و سُلطه است.

عشق، مخالفت با زن‌ستیزی، تبعیضِ جنسیّتی، دشمنی و نفرت است.

عشق، پایداری در برابر تمامِ نفرت و تقسیمِ نفرت‌انگیزاست.

به طورمختصر

عشق، هم‌بستگی، به‌هم‌پیوستگی، تصوّرِ دنیایی جایگزین، بناشده بر ارزش‌های انسانی، مهربانی و غم‌خواری است.

عشق، نوشتنِ شعر و داستان در زمانِ یَاس و پریشانی است.

عشق، خواندنِ آوازهای مقاومت و مناظره است.

عشق، بزرگداشتِ صلح ، عدالت، اشتیاق و همکاری است.

عشق، خلقِ دنیایی بهتر برای نسل‌های آینده است.

عشق، تصوّرِ دنیایی رها از خیانت، ستم و سرکوب است.

عشق، رویای جهانی است که جنایت علیهِ بشریّت درآن جایی ندارد، هیچ جداییِ صوری درآن وجود ندارد.

عشق، انقلاب است؛ عشق، آزادسازی است.

***

دربارهٔ نویسنده: *دکتر شالو نیگام، فعّالِ اجتماعی، وکیل و پژوهش‌گرِ هندی است که روی موضوع‌های جنسیّت، حقوقِ بشر، قانون و حکومت کار می کند.*

__آخرین کتاب‌های او:__ جهیزیه یک خشونتِ اقتصادی جدّی است، بازاندیشی روی قانونِ جهیزیه در هند چاپ ۲۰۲۳؛ قانونِ خشونتِ خانگی درهند: افسانه و زن‌ستیزی، چاپ ۲۰۲۱، زنان و خشونتِ خانگی در هند: در تلاش عدالت، چاپ ۲۰۱۹.

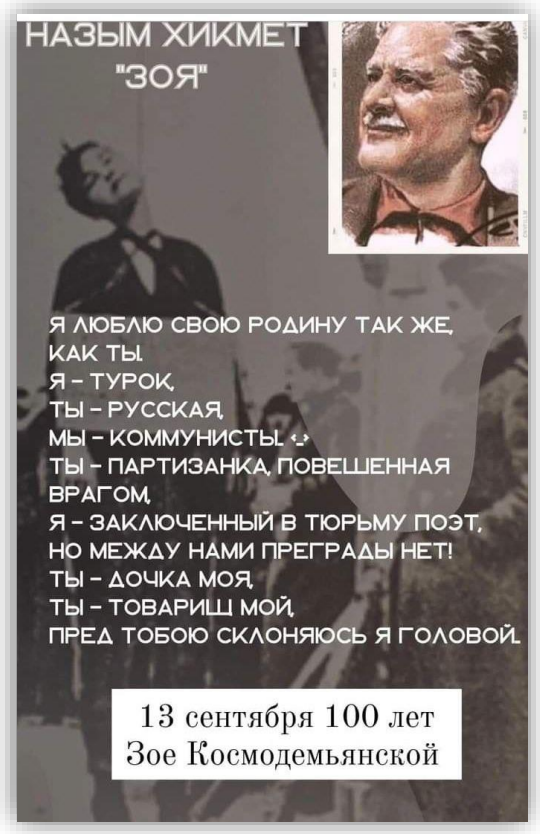
تمدّن، نخستین بار از آن‌جا آغاز شد که انسانِ خشم‌گین به جای "سنگ"، "کلمه" پرتاب کرد...

زیگموند فروید

بازگشت به فهرست

برای "زویا"*

ناظم حکمت/ برگردان: دریا مطلّب‌زاده



من، میهن‌ام را دوست می‌دارم.

همان‌گونه که تو.

من، تُرک‌ام،

تو، روسی،

ما، کمونیست هستیم،

تو، پارتیزانی به‌دارآویخته از سوی دشمن،

من، شاعری دربندم.

امّا، هیچ‌چیزی نمی‌تواند ما را ازهم جدا کند،

تو، دخترِ منی!

تو، رفیقِ منی!

من، در برابرِ تو سرِ تعظیم فرود می‌آورم!

* ۱۳ سپتامبر مصادف با ۱۰۰مین سال‌گردِ به‌دار آویخته شدنِ «زویا کاسمادِمیانسکایا» پارتیزانِ ارتشِ سُرخ توسطِ فاشیست‌های جنایت‌کار آلمانِ نازی.

ارژنگ: برای آگاهی بیش‌تر دربارهٔ زندگی و رزمِ «زویا کاسمادِمیانسکایا»، فرزندِ قهرمانِ مردمِ شوروی به شماره‌های ۱۶ و ۲۱ و ۲۷ ارژنگ مراجعه شود.

بازگشت به فهرست

بعضی میکروب‌ها

مایا ابوالحیات/ برگردان: داود جلیلی

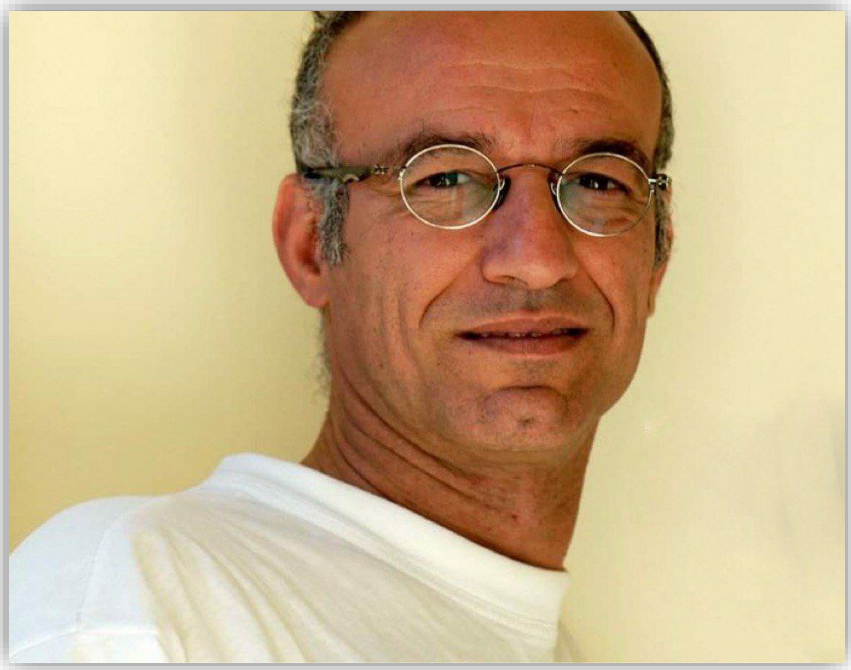
بعضی میکروب‌ها
خودشان را
از بدنی که درآن جای گرفته‌اند
با خودکُشی
آزاد می‌کنند.
آن‌ها درگوشِ تو زمزمه می‌کنند
اتوموبیل‌ات را به دیواری بکوبی
یا ستونی را بترکانی.
حتّی دیوانگی،
ادّعای عجیبِ ما برای برتری
چیزی جز کمبودِ ویتامین نیست.
با این همه،
پس از آن‌که به تو گفته بودم
نوکِ پستان‌هایم
صورتی‌اند،
هنوز شکّ داری
چقدر صورتی‌اند.
میکروب‌ها برای من
ویتامین دی را
زمزمه می‌کنند،
اسید آمینه، پلاسمای زرد را نجوا می‌کنند،
و مَردی که مُرفین را ترک می‌کند
انگار اکسیژن او را بغل می‌کند.
مراقب‌ام
تا آزاد از بیماریِ شریانی وُ دردِ معده
زندگی کنم.
با مکمّل‌هایی که
سردرد می‌آورند
و جایگاهِ خوب در یک طبقهٔ متوسط
که از خود در برابرِ مرگ دردناک محافظت می‌کند
با میکروب‌ها مقابله می‌کنم.
من به ترس از گرسنگی در سرما
به ترس از فراموشی
عادت داشتم.
اکنون از میکروب‌های صدادار می‌ترسم.

(از مجموعه "تو می‌توانی آخرین برگ باشی" اثر مایا ابوالحیات و فادی جوده، از انتشارات میلک وید ۲۰۲۲)

بازگشت به فهرست

رویا

م.م.موج

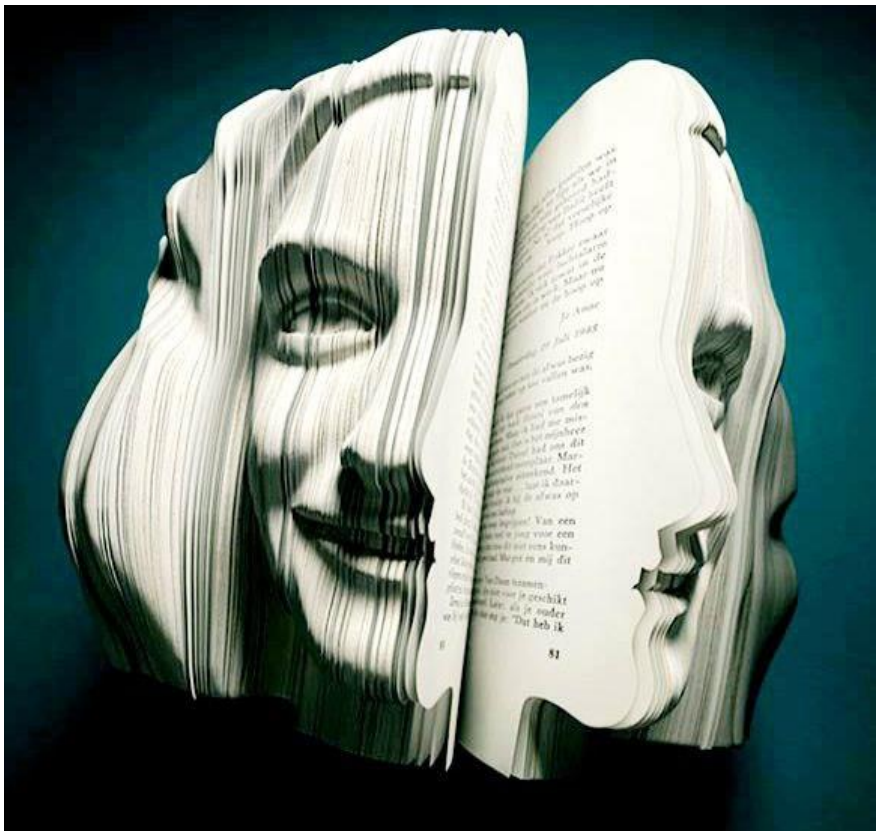


که می خواند
که می گرید
نیستم من دمی تنها!
که می گوید
این‌جا شهرِ خوبان است
و یا در آسمانِ تنگ و باریک‌اش
هوای عشق وُ دوستی می زند
موج!
که می نالد
که مویه می کند این‌جا
که می گیرد درون قلبِ تنگِ خویش
گلوی عشق
و می افشاردش از خِسَّت!
که می گوید که تنها نیستیم اینجا
هوای هم بسی داریم
درست‌تر گویم‌ات آن را
در خودخواهی‌های خود کَسی داریم
شراکت می‌کند با ما!
من از تنهائی خویش نیستم حیران
چو می دانم درونِ من چه غوغائی است
هزاران جانِ شیفته
هزار حِرمان
درونم می کشند فریاد!
من آن شاهزادهٔ رویای خویش‌ام

سوارِ مَرکبی
کان عشق
می جویم و می پویم
درونِ خوابِ نرمِ پهلوانی‌های مردُم
خویشتنِ خویش را!
من آن دیوانه ام
که او با سرشکِ خویش می بارد
هزاران قصّهٔ اُمّید
از دیده!
مرا تیغی است آب‌دیده
که تا بَرمی‌کشم آن از نیامِ جان
هزاران شُعله از خورشید می بارد
به روی جنگلِ انسان!
مرا تنهائی خویشتن باکی نیست
من از خویشی ستم‌ها بسی دیدم و می‌بینم
چه جان‌هایی که می مانند در راه
چه جان‌هایی که می خوابند
در بسترِ زمینِ گرم، بخشنده
چه جانهایی که می گردند خاکستر
به دستِ رنجِ سوزنده
حدیثِ هستی وُ نیستی تو بشنو
از دلِ شیدا
حدیثی این‌چُنین
گویی که ما هم جان بدر بردیم
نه غافل زان تبهکاری
به رویا دل به‌سر بُردیم!
من آن رویای خویش را دوست می‌دارم
که او را سرشتِ هیچ جنگی نیست
تبهکاری با مردُم
پلیدی یا دورنگی نیست!
من آن شاهزادهٔ رویای خویش‌ام
چو می تازد
به روی مرکبِ خورشید
به اَعماق ضمیرِ خود
من آن کوچک، بزرگ‌مردِ فردایم
چو می بینم درونِ خویش
سپیدی‌ها
تنگی‌ها
دورنگی‌ها
نبردِ اهرمن را با اهورمزدا
مرا تنهائی خویشتن باکی نیست
مرا تنهائی خویشتن باکی نیست.

(۲۴ فوریه ۱۹۹۸، دورتموند)

بازگشت به فهرست



ادبیّات

"پنجـــره"های نیمـــا

سعید سلـــطانی طـــارمی

۱

چارلز چدویک معتقد است که "*سمبولیسم استفاده از تصاویرِ عینی و ملموس برای بیان عواطف و افکار انتزاعی است*" مالارمه هم عقیده داشت که نماد عبارت است از "مقایسه ی انتزاعی با عینی در حالیکه به یکی از معیارهای مقایسه [فقط] به طور ضمنی اشاره شود". اما این که این امرِ انتزاعی در ذهنیّتِ انسان چه مرتبه‌ای داشته باشد، سمبولیسم را به دو شاخه تقسیم می کند: "سمبولیسمِ انسانی" که "می توان آن را هنر بیان افکار و عواطف نه از راه شرح مستقیم ، نه به وسیله ی تشبیه آشکار آن افکار و عواطف به تصویرهای عینی و ملموس ، بلکه از طریق اشاره به چگونگی آن‌ها ، و استفاده از نمادهایی بی توضیح برای ایجاد آن عواطف و افکار در ذهن خواننده دانست" اما شاخه‌ی دیگرِ آن "سمبولیسمِ فرارَوَنده" نامیده شده است که در آن نمادهای عینی نشانه‌ی اندیشه‌ها و احساسات محدود به ذات شاعر نیست، بلکه نشانه‌ی جهانی آرمانی و همه بشری است. که جهان شناخته تنها نمایش ناقصی از آن است. البته در هر دونوع سمبولیسم مبنای عمل واقعیت است اما در سمبولیسمِ فرارونده انگیزه‌ی شاعر عبور از واقعیت است به آرمان. یعنی واقعیت نقطه‌ی اتکایی است که شاعر از آن‌جا به دنیای انتزاعی آرمان‌هایش پرواز می کند. و میل دارد که خواننده‌اش را هم در انگیزه‌های آرمانی اش مشارکت دهد. اما چون فاصله‌ی نماد و آرمان (رمز و مرموز) بسیار زیاد است شعر این گروه شاعران با ابهامات پیچیده همراه است به قول چدویک :" آنچه این جا مطرح است نوعی آشفتگی عمدی است تا چشم خواننده بتواند در ورای واقعیت بر"ایده‌ی بنیادین" متمرکز شود. ایده‌ای که نمادهای مختلف فقط تجلی جزئی و ناقص آن هستند." [سمبولیسم، ص۱۲]

گرایشِ مسلّط در سمبولیسمِ نیما به سوی نوع اول، یعنی سمبولیسمِ انسانی است. حتّی آرمانگرایی او، آرمانگرایی زمینی و دریافتنی است. اصولا سمبولیسمِ نیما جز دربرخی شعرهایی که عمده‌ی آنها را در سال‌های بعد از سی‌ودو سروده است. در بقیه‌ی موارد به صورت مقایسه‌ی مستقیم واقعیت و انتزاع پیش می‌رود و مقدار

زیادی تحت تاثیر ادبیات تمثیلی فارسی است. همین جا یادآوری کنم داستانی را که ابوالمعالی نصرالله منشی در باب برزویه‌ی طبیب از زبان خود او نقل می کند. داستانی سمبولیک که خود او در ادامه آن را رمزگشایی می کند. اگر توجه کنیم نزدیکی نمادگرایی نیما را با این گونه تمثیل‌ها در ادبیات فارسی درمی‌یابیم. نکته‌ی مثبت ماجرا آن ست که او در سمبولیسم خود هم به ریشه‌ها توجه داشته است. داستانِ "برزویه‌ی طبیب" را یک‌بارِ دیگر -نگارنده مطمئن است که خواننده با داستان آشناست- با هم بخوانیم:

"هر که همّت در آن(دنیا) بست و مهمّاتِ آخرت را مهمل گذاشت همچون آن مرد است که از پیش اشتر مست بگریخت و به ضرورت خویشتن در چاهی آویخت و دست در دو شاخ زد که بر بالای آن روییده بود و پایهاش بر جایی قرارگرفت. دراین میان بهتر بنگریست، هردو پای بر سر چهار مار بود که سر از سوراخ بیرون گذاشته‌بودند. نظر به قعر چاه افکند اژدهایی دهان گشاده و افتادن او را انتظار می کرد. به سر چاه التفات نمود موشان سیاه و سپید بیخ آن شاخ ها دایم بی‌فتور می بُریدند و او در اثنای این محنت تدبیری می اندیشید و خلاص خود را طریقی می جُست. پیشِ خویش زنبورخانه‌ای و قدری شهد یافت. چیزی از آن به لب بُرد از نوعی در حلاوتِ آن مشغول گشت که از کار خودِ غافل مانَد..." [کلیله، مجتبی مینوی چاپ هفتم ص ۵۶ و ۵۷]

در پایانِ داستان، نویسنده، نمادها را توضیح می‌دهد که از نظر او چاه پرآفت و مخافتِ همان دنیاست و موش‌های سپیدوسیاه، نشانه‌ی روز و شب اند که گذرِ آنها ریشه‌ی عمرِ ما -همان دوشاخ- را به طور دائم می جوند و...

این نگاهِ نیما به سمبولیسم سبب شد که شعرِ نمادینِ فارسی ویژگی‌های خاصّ خود را پیدا کند و نوعی بومی‌گری درآن دیده شود. در حالیکه خودِ نیما بخصوص در سال‌های آخرِ عمر به نوعی از سمبولیسم جلب شد که پیش از آن کمتر در شعر او دیده شده بود. نوعی سمبولیسمِ توصیفی که به گنگی و سیلان موسیقی نزدیک می شود.[چیزی که آرزوی مالارمه بود] شعرهایی مثل" تو را من چشم در راهم، کک کی، برف، سیولیشه، همه شب، ری را، " و.... اگر بخواهیم این دو دوره سمبولیسم نیما را در نمونه هایش مورد دقت قرار دهیم می توانیم شیوه‌ی کار او را در شعرهای "داروگ" و "ترا من چشم در راهم" – نمونه‌ی اول – ببینیم یا در شعرهای "خوابِ زمستانی" و "ری‌را" – نمونه‌ی دوم.

اما اینجا قصد نگارنده این نیست که این دو دوره نمادگرایی نیما را تجزیه و تحلیل کند. آن، کار دیگری ست. در اینجا کاری که می خواهد انجام دهد پی‌گیری و بررسی یک نماد در جریان شعر نیماست. ناگفته پیداست که این کار با بررسی حضور یک مفهوم در جریان شعر یک شاعر متفاوت است. مثل آموزش و پرورش در شعر سعدی یا زن در شعر شاملو و...

در این مقاله به بررسی پنجره‌های نیما می‌پردازیم، این که "پنجره" به عنوان نماد چند بار در شعر نیما به کار رفته است و هر بار نماینده یا به قول رشیدالدین میبدی "نمون و سان" چه مفهومی است؟ و این که بتوانیم اهمّیت آن را به عنوان نشانه بشناسیم و ببینیم که از نظر نیما تا چه حد مهم تلقی شده است همچنین آن را با پُرکاربردترین نماد در شعر نیما از نظر آماری مقایسه کنیم و این دو را در کنار دو نماد معمولی دیگر قرار دهیم.

برای این‌که، کار دارای پایه‌ی درستی باشد از آغاز نمادگرایی و شعر نو نیمایی این کار راشروع می‌کنم. یعنی از مبدا "ققنوس"(۱۳۱۶) تا مقصد "شب همه شب " (۱۳۳۷) که دوران نوپردازی نیما ست و در این دوره است که او به عنوان یک شاعر قابل اعتنا و یک بدعت‌گذار طراز اول تثبیت می شود . او در این مدت ۲۵۶ بار واژه‌ی شب را در شعر خود به کار می‌برد که موارد نادری از آن می توان یافت که کارکرد نمادی نداشته باشد. او در این مدت ۱۲۰قطعه شعرِ آزاد سروده است که به طور متوسط در هر شعر اندکی بیش از دوبار از واژه‌ی "شب" استفاده کرده است. از واژه های "سحر و صبح" و گاهی "سپیده" تقریبا به یک مفهوم در مقابل "شب" بهره برده است. که ۶۷ بار آن از واژه‌ی "صبح" و گاهی "سپیده"، و ۲۵ بار از "سحر". روی هم رفته ۹۲ بار، این واژه ها عمدتا به عنوان نماد به کار رفته اند . در کنار این دو واژه که به نظر من اولین و دومین نماد پرکاربرد شعر نیما هستند واژه‌ی "ساحل " یک نماد معمولی است که موقعیت بومی شعر نیما سبب شده که از آن به عنوان یک واژه و نماد با بسامد متوسط استفاده شود. در مجموع ۳۵ بار واژه‌ی ساحل در شعر نیما به کار رفته است.

امّا "پنجره" جزءِ کم‌کاربردترین واژه ها در شعرِ نیماست و درست از این جهت حائز اهمیت است.

در مجموعِ ۱۲۰شعری که نیما در فاصله‌ی سال های ۱۳۱۶ تا ۱۳۳۷ سُروده است، فقط ۱۸بار واژه‌ی "پنجره" مورد استفاده قرار گرفته است که ۱۰ بار آن مربوط به شعر "آقا توکا"ست و در ۱۱۹ شعر فقط ۸ بار از "پنجره" استفاده شده است. این امر نشان دهنده‌ی آن است که در ذهنیت نیما عناصر تداعی کننده‌ی این واژه کم بوده است . و روزگار او تا چه حد سنگین و سیاه بوده است! این نکته را زمانی بهتر درک خواهیم کرد که بدانیم از سال ۱۳۱۶ تا ۱۳۲۷ که ۶۵ شعر سروده شده است و حجمی برابر ۲۱۶ صفحه را در بر می گیرد فقط سه بار واژه‌ی پنجره به کار رفته است که یک بارآن در شعر"پدرم" است که در سال ۱۳۱۸ سروده شده است

... کاش می آمد از این پنجره ، من

بانگ می دادمش از دور بیا

به زنم عالیه می گفتم : زن

پدرم آمده در را بگشا.

و دوبار آن هم در شعر "مُردگانِ موت " است که در سال ۱۳۲۳ سروده شده است. جالب است که در دوران حکومت رضاشاه او فقط یک بار از پنجره استفاده کرده که بیشتر جنبه‌ی سنتی دارد. در طول پنج سال فاصله‌ای که میان دو شعر هست من موردی پیدا نکردم که او از واژه‌ای استفاده کرده باشد که به نوعی پنجره را بیان کند. چیزی که جالب است این است که شاعر در "مُردگانِ موت " پنجره را بسته و شیشه هایش را هم گِل گرفته می خواهد. نکته‌ی جالب دیگر در این دو شعر حضور زن همراه پنجره است. خانه‌ای که حضور زن در آن ملموس است و شاعر از او کمک می خواهد : در یکی می خواهد در را باز کند ، در دیگری می خواهد که پنجره را ببندد. سؤال این است که نیما چند بار در شعرش خواهان باز شدن در می شود؟

پنجره ام را ببند ای زن

شیشه ها را گِل فرو کش!

منظر این جنب و جوش موت را در پیش چشم من به هم زن.

من نمی‌خواهم کسم بیند.

....

هیس! تکان از جا مبادا

پنجره‌ام را به زیر گل فروکش.

از سال ۱۳۲۳ تا ۱۳۲۷ هم شعر نیما پنجره ندارد تا این که در سال ۱۳۲۷ ناگهان در شعر"آقاتوکا" که یک شعر ۵۵ مصرعی است ده بار واژه‌ی پنجره مورد استفاده قرارمی گیرد. و بعد از آن در سال ۱۳۲۹ در شعر " در ره نهفت و فراز ده" یک بار ، در شعر "هنوز از شب ..." دوبار و در سال ۱۳۳۱ در شعر "همه شب" یک بار و در سال ۱۳۳۲ در شعر "روی بندرگاه" یک بار و در سال ۱۳۳۴ در شعر "برف" یک بار از نماد پنجره استفاده شده است.

ظاهرا در میان کسانی که در باره‌ی شعر نیما بحث کرده اند سیاوش کسرایی در مقاله‌های "پیچان" و "طعم آفتاب" پنجره را به عنوان نماد مورد بحث قرارداده است . در مقاله‌ی پیچان می‌نویسد: "پنجره‌ی اتاق او نه تنها روزنی به رهایی برای خود شاعر که پناهگاه همه‌ی خسته‌بالان تشنه‌ی روشنایی نیز هست ، پنجره میعادگاه جان‌های خسته و محل تلاقی اندیشه های گوناگون است ." و در طعم آفتاب که بحث مستقلی در باره‌ی پنجره دارد ،می نویسد: "... باید بدانیم پنجره راه برون رفت و هواکش و محل چشم‌انداز نیماست، پنجره مرکز فرماندهی نیماست و او به هیچ قیمت و به هیچ روی این روزنه را نمی بندد،... و از همین دریچه‌ی روشن است که نیما مخاطبان حریصش را که دیدارش را بال بر شیشه می کوبند، به گفتگو می‌نشیند یا دیدار می‌کند." [در هوای مرغ آمین ،صص ۵۸و ۹۵]

۲

امّا چیزی که در درجه‌ی اولِ اهمّیت قرار دارد این است که چرا نیما این قدر کم به این واژهٔ "پنجره" پرداخته و فقط در شصت‌وشش صدمِ درصدِ (٪ ۶۶/.) شعرها این واژه آمده است، درحالی‌که نمی‌توان ادعا کرد از اهمّیتِ سمبولیکِ آن آگاه نبوده است. چراکه در نخسنین کاربرد آن در شعر "پدرم" واژه‌ی "پنجره" را به عنوان نماد و عاملِ ارتباط به کار می‌برد چیزی که در شعرِ فارسی سابقه دارد.

نیما وقتی می‌گوید: "*کاش می‌آمد، از این پنجره من / بانگ می دادمش از دور بیا*." از طریق پنجره است که از آنچه در عالم بیرون می گذرد (اینجا آمدن پدر) آگاه می‌شود و از طریق همین پنجره هم هست که می تواند با پدر ارتباط برقرار کند و بگوید: بیا. در باره‌ی شاعری که به این نکته اشراف دارد نمی‌توان گفت: "قرار نیست که شاعر از همه‌ی واژه های موجود در زبان استفاده کند. نیما هم به این واژه احتیاج پیدا نکرده در نتیجه کمتر استفاده کرده‌است. حالا ما حقّ نداریم بگوییم که نیما چرا از فلان واژه اصلا استفاده نکرده است." این حرف

درست است. البته در باره‌ی فلان واژه نه پنجره. با توجه به کاربرد شب، سحر، صبح، خانه در شعر نیما ، غیبت پنجره کمی غیرعادی است. برای توجیه آن به نکات زیر باید اشاره کرد.

اول اینکه نیما اصولا شخصیتی منزوی دارد و از نظر روحی پنجره کششی در او ایجاد نمی کند. دیگر در فضایی که او بزرگ شده پنجره کارکردی را که برایش قائلیم انگار ندارد. او برای ارتباط با دنیای بیرون، یعنی طبیعت کوهستان یوش از خانه بیرون می‌رفت. پنجره برایش کافی نبود و ارتباط لازم را برقرار نمی‌کرد. چرا که او فاقد آن روحیه ی شهری است که پنجره با کوچه و فضای اجتماع مرتبطش کند. حتی طبیعت گرایی او هم انگیزه ای برای مراجعه به پنجره نمی‌شود چون او آدمی نیست که بخواهد طبیعت را به عنوان یک چشم انداز تجربه کند. طبیعت برای او به منزله ی رحمی است که با هزاربند خود او را می‌پرورد و می بالاند پس او باید در بطن طبیعت باشد. سوم اینکه فضای اجتماعی دوران او طوری نیست که شاعر به پنجره احساس نیاز کند، در جامعه‌ای که چشم‌اندازها تاریک و افق ها بسته هستند نیازی به پنجره احساس نمی‌شود. اینجا که ما زندگی می‌کنیم اصولا ارتباط و عوامل ارتباطی همیشه امری ممنوع بوده‌است. اگر به کار برد واژه‌ی پنجره یا پنجره‌ها در رسانه‌های مجازی امروز توجه کنیم راز روشن این واژه را بیشتر درمی‌یابیم. امروزه از بسته بودن پنجره‌ها مفهوم مسدود و ممنوع بودن ارتباط به آسانی می‌تواند دریافت شود. و در جامعه‌ای که ارتباط و دریافت و شناخت امری ممنوع و گناهی حاد تلقی شود پنجره از شعر شاعرانش رخت برمی‌بندد یا بسته می شود [و شاعر می‌گوید: ببند پنجره را باد سرد می آید] تا عمق فاجعه دریافتنی‌تر باشد.در جامعه‌ی رضاخانی و پس از آن تمام پنجره ها را بسته بودند و همه جا دیوار صاف بود اگر هم پنجره‌ای بود شاعرِ تنها و معتاد به تنهایی نه تنها آن را بسته، شیشه ها را هم گل‌اندود خواسته.

پنجره‌ام را ببند ای زن

شیشه‌ها را گل فروکش !

منظر این جنب و جوش موت را در پیش چشم من به هم زن.

مصرع‌هایی که نقل شد از شعرِ "مردگانِ موت" است که در سال ۱۳۲۳ سروده شده است. نیما ذیلِ این شعر توضیح داده‌است: که "*به مناسبت این سگ‌های ناقابل که در صدمین سالِ مُردنِ کریلوف در تهران مجلس کردند گفته‌ام. همین مدّاحانِ پادشاهِ قبل.*" این توضیح بر آن‌چه شعر بدون دشواری منتقل می کند تاکید می کند. آن هم این است که پنجره یک نماد اربتاطی است و شاعر با بستن پنجره‌ها و گِل اندود کردن شیشه‌هایش می‌خواهد تمام راه های ارتباطی خود را با دنیای پلشتِ بیرون و پلشتی رجاله ها ببندد همچنین پنجره محل تماشا هم هست اگر چشم‌انداز زشت باشد آدمی پنجره را می بندد تا دچار احساسات ناخوشایند نباشد. اما یک بار دیگر هم در سال ۴۳۱۳ با پنجره‌ی بسته‌ی نیما مواجه می‌شویم. در شعر "برف" پنجره بسته است و روی شیشه را هم برف پوشانده است و رابطه‌ی شاعر با جهان بیرون گسسته است "برف" شعری است تاویل‌پذیر که در آن نیما از توصیف موقعیت خود - که قادر نیست از آن‌چه در جهانِ پیرامونش می‌گذرد مطلع شود- تا "مهمان‌کُش بودنِ این دنیا" که یک برداشت سنتی است پیش می‌رود. در شعر برف بسته‌بودنِ پنجره برابر با ناآگاهی است شاعر قادر نیست "وازنا" [کوه-ده] را ببیند و این وازنا نمادِ آگاهی حقیقی‌است که شاعر ازطریقِ پنجره به آن دست می‌یابد.

صبح پیدا شده از آن طرف کوه "ازاکو" اما

وازنا پیدا نیست

گرته‌ی روشنی مرده‌ی برفی همه کارش آشوب

برسر شیشه ی هر پنجره بگرفته قرار

وازنا پیدا نیست....

اما در جایی دیگر، در شعر "در نهفت و فراز ده" که تاریخ ۱۳۲۹ در پایان آن آمده است شاعر شرایطی را توصیف می کند که مربوط به بعد از سال ۱۳۳۲ است . اصلا باور کردنی نیست که در سال ۲۹ که جنبش ملی رو به اعتلا بود و شرایط ، تحت فشار نیروهای میهن دوست برای روی کار آمدن دکتر مصدق و جبهه‌ی ملی فراهم می شد نیما چنین احساسی داشته‌باشد.

از ساحل شکسته که تسلیم گشته است

تا دره‌های خفته به جنگل که کرده‌اند

میدان برای ظلمت شب باز

اینجا به زنگ‌بسته کلنگی

با لحن نامراقب گوید:

آورده‌است تنگی هرچیز

وان حرف‌ها ، به جاست.

از چیست در شکسته و بگسسته پنجره؟

دیگر چراکه اطاقی ،

روشن نمی‌شود به چراغی

یک لحظه از رفیق، رفیقی

جویا نمانده، نمی‌پرسد

از سرگذشته‌ای و سراغی.

در این عبارت ها شاعر به ویرانی و سقوط اشاره می کند که در طی آن همه چیز با تسلیم خود راه را برای ظلمت شب استبداد بازمی‌کند. عناصر ارتباطی و نسانه های روشنایی و نور- که می‌تواند نشانه‌ی امید به بهبود باشد - نابود شده‌اند. "در، شکسته و پنجره، گسسته." او می‌خواهد با استفاده از "پنجره" بسته‌شدن همه‌ی راه های ارتباطی و روزنه‌های ورود نور را اعلام کند. او شکستن در و گسستن پنجره و خاموشی چراغ را به عنوان نشانه هایی برای نشان دادن عمق ویرانی و فاجعه به کار می‌گیرد. پنجره در اینجا نیز به عنوان نماد ارتباط و عنصری که به نور و روشنایی راه دارد به کار رفته است . گسسته بودن پنجره ، به گسسته شدن نظام ارتباطی جامعه و نیروهای اجتماعی اشاره می‌کند.

اما در شعر "هنوز ازشب" که آن هم در سال ۱۳۲۹ سروده شده است پنجره عاملی است که نور و آگاهی به فضای اطراف منتشر می‌کند در شرایطی که "شب" رو به پایان و اضمحلال است در این شعر پنجره‌عاملی است که نور چراغ را به بیرون (فضای عمومی) هدایت می‌کندو عناصر بیرون را به سوی این احساس که "شب" و

"ظلمت" ، مطلق و بی‌خلل نیست. بلکه چراغی هست که سیاهی را می‌شکند و ذهن های جوینده را به منابع بزرگتر نور (خورشید) امیدوار می‌سازد.

هنوز از شب دمی باقی است، می‌خواند در او شبگیر

و شب تاب از نهان‌جایش ، به ساحل می‌زند سوسو

به مانند چراغ من که سوسو می‌زند در پنجره‌ی من

به مانند دل من که هنوز از حوصله وز صبر من باقی‌ست در او

نگارنده بازهم تأکید می‌کند که نمی‌تواند حیرت خود را از فاصله عمیقی که میان فضای دو شعر "در نهفت و فراز ده" و "هنوز از شب" که محصول یک سال‌اند وجود دارد بیان نکند. عناصر فضای شعر اول را در زمستان اخوان ثالث هم می‌شود دید که تصویرگر فضای بعد از کودتاست در حالی که شعرِ "هنوز از شب" پُر از امید به پایان یافتن شب است

شعر دیگری که در آن از پنجره استفاده می‌کند شعرِ بی‌تاریخِ "روی بندرگاه" است که احتمال می‌دهند بین سال های ۱۳۳۲و ۱۳۳۴ سروده شده است. در این شعر پنجره باز است و محل انتظار. و این از کارکردهای سنتی پنجره است در جامعه‌ی ما. کسانی که مسافری در راه داشتند و پنجره‌ای رو به جاده، پشت پنجره می‌ایستادند و راه را زیر نظر می‌گرفتند تا کی مسافرشان از راه برسد. در چنین حالتی پنجره نماد انتظار و بشارت است و عنصری است که با نشان دادن جاده به منتظران آنان را آرام می سازد. در این شعر هم پنجره جایی است که هر روز در آن مردی چشم به راه شبی بارانی است. و "شب بارانی" باید بیانگر دوران صلح و فراوانی باشد با توجه به مصراع هایی که خواهید دید.

پس "پنجره" در این شعر محلی است رو به مسیر صلح و فراوانی که ما از طریق آن در متن این زندگی جنگ‌زده صلح را فرا می‌خوانیم.

و درون دردناک من ز دیگرگونه زخم من می‌آید پُر

هیچ آوایی نمی‌آید از آن مردی که در آن پنجره هر روز

چشم در راه شبی مانند امشب بود بارانی.

وه چه سنگین است با آدمکشی (با هر دمی رؤیای جنگ) این زندگانی.

در مسیر پنجره های باز نیما به شعر "همه شب" یا چنان که معروف است "زن هرجایی" می رسیم. در این شعر وجود یاسمین کبود که بر سر پنجره‌ی شاعر است باز بودن پنجره را نشان می‌دهد. سیاوش کسرایی معتقد است که زن از این پنجره است که به سراغ شاعر می‌آید، من هم دلم می‌خواهد چنین باشد. اما دیگران این اعتقاد را ندارند در متن شعر هم نشانه‌ای وجود ندارد که این ادعا را تایید کند. اما یاسمین کبود نشان چیست؟در واقع برای یاس (انواعِ آن)که مخفف یاسمین است مفاهیم زیادی گفته شده است -گرچه کتاب نمادها و رمزهای گیاهی هیچ چیز در باره‌ی آن ندارد- فاکنر در خشم هیاهو آن را نماد مرگ گرفته است اما من در شعر نیما آن را نماد زن می‌بینم و به نوعی وارونه‌گی در شعر نیما می رسم. چنان‌که یاسمین کبود نماد زن است که همه‌ی ذهنیت شاعر را تسخیر کرده است و اجازه‌ی سیلان و دگرگونی به آن نمی‌دهد و نقش خود را برهمه چیز حک می‌کند و به "زن هرجایی" که به تعبیر همه، اندیشه و آگاهی و بینش پویاست اجازه‌ی دلربایی و تاثیر نمی‌دهد

تا اینکه بالاخره یک روز "زن هرجایی" (دگرگونی اندیشه) براو غلبه می‌کند و حضور یاسمین کبود را بی رنگ می‌سازد. از آن لحظه دیگر یاسمین کبود سر پنجره‌ی نیما نیست.

برای اینکه به این باور برسید به کاربرد واژه‌ی "فقط" توجه کنید. این واژه ذهنیت شاعررا که همانا "پنجره" است دربست در اختیار یاسمین کبود می‌گذارد "بود بر سر پنجره‌ام / یاسمین کبود فقط" یعنی بر سر پنجره‌ی او جز یاسمین کبود چیزی نبوده است. به واژه‌ی "سر" هم – که دکتر پورنامداریان آن را نارسا می داند و می گوید معلوم نیست کجای پنجره است – توجه کنید که کلید تفسیر یاسمین کبود و پنجره است. پس دیدیم که در اینجا پنجره ذهنیت شاعر یا مسیری است که به ذهنیت او می رسد. و خوراک مقتضی رابرای آن فراهم می‌کند. یاسمین کبود زن یا جفت یا عشق به زن است که ذهنیت او را تسخیر کرده است و آستانه‌ی آن را بسته است و زن هرجایی اندیشه‌های نویی است که سبب دگرگونی بینش و بصیرت شاعر می‌شود و به همین دلیل است که یاسمین کبود به زن هرجایی تشبیه می شود زیرا آنچه که این دو انجام می‌دهند پیچیدن و در اختیار گرفتن است که در هر دو مشترک است. هرچند حضور یکی دیگری را از ذهن نیما می‌راند ولی شیوه‌ی عملکردشان مشابه و توآم با تمامیت‌خواهی و اقتدار است. جالب است که بعد از ققنوس نمیتوان در شعر نیما موردی را سراغ کرد که در دوردست‌های آن حتی سایه‌ی زنی حس شود.

همه شب زن هرجایی

به سراغم می‌آمد .

به سراغ من خسته چو می‌آمد او

بود بر سر پنجره‌ام

یاسمین کبود فقط

همچنان او که می آمد به سراغم پیچان.

امّا شعرِ "آقاتوکا" که در سال ۱۳۲۷ سروده شده است پنجره‌باران است. پنجره‌های آن‌را می شود به سه دسته تقسیم کرد:

الف، اولین و آخرین پنجره ، برای توصیف شرایطی است که در شعر حضور دارند و به وسیله‌ی واژه‌ی "در" تداعی شده‌اند. و بسته هستند . در عین حال که مجموعه‌ی مصراع های حامل این پنجره ها نشان دهنده‌ی وضعیتی نابه‌سامان و غیرعادی هستند.

ب، پنجره های باز، که از درون به بیرون مرتبط اند. پنجره های دوم، چهارم، هفتم، هشتم و نهم چنین‌اند. و در همه‌ی آن ها مردی از درون با بیرون ارتباط می گیرد: "زمردی در درون پنجره برمی‌شود آوا: / دو دوک دوکا ، آقا توکا چه کارت بود با من؟"

ج، پنجره‌هایی که باز ماندن آنها تقاضا می شود و از بیرون به درون مرتبط اند. که پنجره های سوم و پنجم و ششم از آن جمله‌اند. "درون پنجره کس نیست پیدا. / پریشان است افرا ، گفت توکا. / به رویم پنجره ات را باز بگذار / به دل دارم برای تو بخوانم."

در موارد "ب و ج" پنجره نماد رابطه است و مرد درون با آقا توکا – که بیرون است – از طریق پنجره رابطه برقرار کرده گفتگو می کنند. و در گفتگوی آن هاست که شعر شکل می گیرد.

هم از آن گونه کان می بود ,

زمردی در درون پنجره برمی شود آوا :

دو دوک دوکا ! آقا توکا ! چه کارت بود بامن؟

در این تاریک دل شب ، نه زو برجای خود چیزی قرارش.

. . . . . .

درون جاده کس نیست پیدا

پریشان است افرا، گفت توکا.

به رویم پنجره ت را باز بگذار

به دل دارم دمی با تو بمانم

به دل دارم برای تو بخوانم

در این شعر "توکا " عنصر آگاه و امید مبارزه است در شرایطی که جامعه دچار نابه سامانی و دلمردگی‌ست و کسی به سراغ کسی نمی‌رود .

مرد درون پنجره خود شاعر است که مایوس و ناامید فضای اجتماعی نابه‌سامان و خواب‌آلود را توصیف می‌کند . ومعتقد است :

همه رفته‌اند ، روی از ما بپوشیده،

فسانه شد نشان انس هر بسیار جوشیده،

گذشته سالیان برما...

اما در این شرایط پنجره‌ی باز نیما همان نقطه‌ای است که توکا [نماد امید و عنصر آگاه] و شاعر از طریق آن باهم ارتباط برقرار می‌کنند. و تعامل امید و ناامیدی ، پویایی و ایستایی به پیروزی دومی می‌انجامد. [این ها – مرد و توکا – می توانند دو وجه شخصیت شاعر هم باشند. این شعر و شعر هایی نظیر این را که کم نیستند می توان نوعی گفتگوی درونی و جدال دو وجه شخصیت شاعر در نظر گرفت]چنان که در اواخر شعر "مرد درون پنجره " می گوید: "*به آن شیوه که در میلِ تو آن بود/ پی‌ات بگرفته نوخیزان به راه دور می خوانند...*"

[انگار شاعر به سرنوشتِ خود و شعرش نظر دارد که در فضایی که اجازه ی عرضه به آن نمی‌دهند همچنان پیش می رود و پیروانش روزانه افزون می‌شوند.]

پس پنجره چه باز چه بسته عامل پیوند و ارتباط دو دنیای درون وبیرون است و فرقی نمی‌کند که این دو دنیا در ذهن شاعر باشد یا در جامعه یا طبیعت. و شاعر از طریق آنها با دنیای بیرون(دیگری) تعامل می‌کند یا از طریق آنها تعاملش را با دنیای پلشت رجاله‌ها قطع می‌کند. پنجره ها نماد رابطه و ذهنیت رابطه‌پذیر شاعر(انسان)اند.

اگر این عناصر در شعر نیما اندک شمارند می توان به یک دلیل دیگر هم اشاره کرد. آن هم این که پنجره در عین اینکه نماد رابطه است نشانه‌ی فاصله هم هست . آن که پشت پنجره است در متن جامعه نیست ، یکی از اعضای آن نیست . دور از آن و تنهاست و از پنجره‌ای که او را از محیط پیرامون جدا می‌کند با آن رابطه بر قرار

می‌کند . از آن جایی که شعر نیما عمیقا اجتماعی است و می کوشد در درون جامعه باشد و مرغ آمین‌وار به هرجا سر بکشد و با همه همدردی کند ، خود را نیازمند نمی‌بیند به دریچه‌ای که از طریق آن با جامعه مرتبط شود. از این نظر شاعر همیشه خود را در متن جامعه حس می‌کند و با دردهای آن ها درد می‌کشد ، به خاطر آن ها فریاد می زند و از آن ها یاری می‌خواهد. ببینند:

من چهره‌ام گرفته

من قایقم نشسته به خشکی

مقصودِ من زحرفم

معلوم بر شماست:

یک دست بی‌صداست

من دست من کمک ز دست شما می‌کند طلب

فریادِ من شکسته اگر در گلو، وگر ،

فریادِ من رسا

من از برای راهِ خلاصِ خود وُ شما

فریاد می زنم.

با این نگاهِ آخر، پنجره را می‌توان برای شاعرانِ بُرجِ‌عاج‌نشین مناسب‌دانست نه نیمایی که با تمامِ انزوای دل‌شکن‌اش، اجتماعی‌ترین شاعرِ ماست و همان‌طورکه در "همه شب" گزارش می‌کند از هنگامی‌که به بینش و آرمان اجتماعی دست پیدا می‌کند، دیگر چیزی غیرِ آن نظرش را جلب نمی‌کند، و در شعرش با اهمّیت جلوه‌گر نمی‌شود.

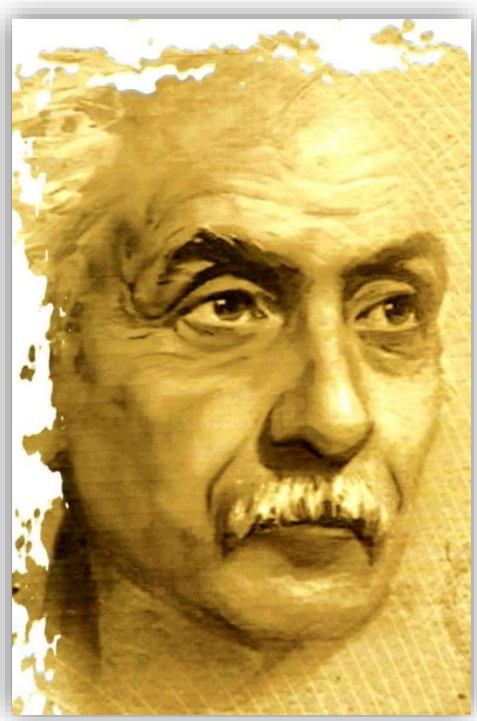
دیماه ۸۸

کانال تلگرامی دینگ دانگ؛ کانالی برای انتشار اشعار و مقالات سعید سلطانی طارمی و دیگر شاعران...

بازگشت به فهرست

درآمدی بر نقدِ نیمایی

محمود نیکبخت



اندیشه‌های شعری نیما در نوشته‌های منثور او پراکنده است. اگر وی مجال نیافت به آراءِ شعری خود انتظام بخشد و بر اساس آن اصول و معیارها شالوده‌ی نقدِ نیمایی را سامان دهد، اغلب شاعران و شارحانِ پیروِ او نیز، بیش‌از آن‌که در این راه بکوشند، هر یک بر اساسِ طبع و دریافتِ خود به تفسیرِ آن ویژگی‌ها پرداخته و به سلیقهٔ خود مبانی شعرِ نیمایی را تدوین کرده‌اند.[۱] به همین سبب این نوشته‌ها، بیش‌از آن‌که مبیّنِ جامعیّتِ نگرشِ شعری نیما باشد، نشان‌دهندهٔ دریافت‌ها و معیارهای شخصی نویسندگانِ آنهاست. فقدانِ این شناخت و فراوانی تعبیر و تفسیرهای شخصی در این سال‌ها باعثِ بسیاری انحراف‌ها در شعر و نقدِ معاصر شده است.

چه بسیار شاعرانی که با داشتنِ یک یا چند ویژگی از ویژگی‌های تبعی و ضمنی شعرِ نیما (بی‌آنکه به ضرورتِ شعرِ واقعی امروز پی‌بُرده باشند و شعرشان هیچ نشانی از شالوده‌ی این‌گونه شعر داشته باشد) با کوتاه و بلندکردن مصراع‌ها، با دگرگون‌کردنِ اوزانِ عروضیِ کهن، با پس‌وُپیش‌آوردنِ قافیه، با به‌کارگرفتن مضامین و مفاهیمِ تازه و درنهایت با دست‌یافتن به صورت‌هایی دیگرگونه از قالب‌های قدیم، خود را و دیگران را نیز، به همین زعم، شاعرِ نیمایی دانسته‌اند. غافل از این‌که با توجه به اساس بدعتِ نیما، یعنی با داشتن آن نگرش و صناعت و طرزِ کارِ ویژه است که می‌توان از دگرگونی‌ها و نوآوری‌های نیما برای به وجود آوردن شعرِ واقعی امروز سود جُست. هم‌چنان‌که تنها با شناختِ آن شالوده است که می‌توان به ارزش هریک از ویژگی‌ها و معیارهای شعرِ نیمایی پی برد، اساسی را از غیراساسی، ویژگی‌های اصلی را از ویژگی‌های تبعی تشخیص داد و از آنها به عنوان معیاری برای شناختن شعرِ واقعی امروز بهره گرفت. زیرا آن آراء، نه معیارهایی پراکنده، بل مصالح و اجزاگونه‌ای انتظامِ دقیق انتقادی هستند. نیما در جای‌جای نوشته‌های منثورش، آرای شعری خود را بیان کرده است. این مبانی و اصول را باید از نوشته‌های وی استخراج و منظّم کرد و نیازی به آن همه شرح و تفسیر نیست.

اگر نیما توانست آن دگرگونی بنیادی را در شعرِ فارسی پدید آورد و چنان شوری برانگیزد که نظمِ مطلوبِ زمانه را در شعر به‌بار آورد، نه به سببِ دگرگون‌کردنِ «اصلِ تساویِ طولیِ مصراع‌ها» و برهم‌زدنِ «اصلِ تساوی ارکانِ عروضی» شعرِ دیروز بود تا ما «وزنِ نیمایی» را «مادرِ بدعت‌ها و بدایع وی» بدانیم، و نه بر اثر «آشنایی با ادبیّاتِ فرنگ» و به پیروی از تحوّلاتِ شعرِ اروپایی. بدونِ تردید، این دو ویژگی در شعرِ نیما جایگاه خود را دارند، ولی دارای نقشی بنیادی نیستند. در این فصل، حرف، هم بر سرِ ویژگی‌های اصلی دیدگاهِ شعری نیماست، و هم بر سرِ جایگاهِ هر یک از آنها. آشنایی با ادبیّاتِ اروپا، برای نیما، عاملی تمهیدی است. ولی

(همان‌گونه که در این نوشته خواهیم دید) کوتاه و بلندشدنِ مصراع‌ها و کم‌وزیادشدن شمارِ ارکانِ آنها یکی از ویژگی‌های تبعیِ شعرِ نیماست و نه سرچشمه‌ی تمامِ بدعت‌های وی؛ زیرا او، مانند هر هنرمندِ اصیلِ دیگری، نخست با فرهنگِ عصرِ خود آشنا شد و به نگرشِ علمی و دستاوردهای هنری و شعری این روزگار دست یافت و فهمید *«این اسباب و وسایلی که (هنرمند) به آن توسّل می‌جوید به حکم حاکمی مُسجّل نشده، بلکه حاکم دقیق‌تر و حقیقی‌تر طبیعت زنده‌ی او و زنده‌های دیگر است.»* زیرا *«استه‌تیکِ علمی به ما می‌فهماند که هنر طبعا تابع قیودی نمی‌باشد»* و *«برای او (هنرمند) ردّ و قبولِ هر سنّتی بسته به نیازمندی‌های اوست»*.

بدین‌سان نیما به نقشِ دوران در چگونگی هنر هر عصر پی بُرد و دریافت که *«هر طرزِ کاری ما را به طرف شکل و اثر مخصوص می‌برد»*. از این رو در برخوردی پویا با شعر دیروز آن را شناخت و به این اصلِ بنیادی رسید که: *«شعرِ فارسی باید دوباره قالب‌بندی شود، باز تکرار می‌کنم نه فقط ازحیثِ فرم، از حیثِ طرزِ کار»*، زیرا او می‌دانست که صورت و ساختار اثرِ هنری حاصل طرز کار (صَناعت) و رفتاری‌ست که هنرمند با ابزارهای بیانی خویش در پیش می‌گیرد و این نیز تابع نگرش وی است. اگر نگرش شاعر دگرگون نشود، هیچ‌گونه دگرگونی اساسی در شعر به وجود نخواهد آمد. بنابراین در نگاهِ نیما شعرِ دیروز و امروز، از حیثِ دیدگاه و صناعت و صورت، با هم متفاوت هستند و هر کدام پاسخ‌گوی ضرورت‌های خاصِّ دورانِ خویش‌اند.

ویژگی‌های شعرِ دیروز

اگر در شعرِ دیروز، جهان و واقعیّت‌های عینی و جزیی آن غایب است، خود به‌سبب آن‌است که شعرِ دیروز نتیجه‌ی ذهنِ کلّی‌نگرِ شاعرِ دیروز است و نه حاصلِ پیوندهای واقعی شاعر با جهان. نیما می‌دانست که *«شعرِ قدیمِ ما سوبژکتیو است، یعنی با باطن و حالاتِ باطنی سروکار دارد. در آن مناظر ظاهری نمونه‌ی فعل و انفعالی است که در باطن گوینده صورت گرفته، نمی‌خواهد چندان متوجه چیزهایی باشد که در خارج قرار دارد»*. از این رو وی به این دریافت رسید که: *«سرچشمه‌های قدیمی دست خورده‌اند و چون از حیثِ شیوه درونی هستند، در دایره‌ی تنگی کم‌بار شده‌اند. شخصیّت‌های قوی و بارز دیگر نمی‌توانند آن‌طوری که باید و شاید از خود نشان بدهند. کار شیوه‌ی قدیم، تکرارِ مکرّر است و به یادآوری شباهت دارد. آنچه باقی می‌ماند و پُربارتر است رو به جهانِ بیرون نگاه می‌کند که درونی‌های شخصِ هنرمند از آن سرچشمه می‌گیرد و به منزله‌ی اصل است»*.

جهان سرای جزء است و عین، ولی شاعرانِ عارف این دیار و منظومه‌سرایانِ رزمی و بزمی بزرگِ ما در پی تبیینِ دیدگاهِ ذهنی و کلّی خویش بوده‌اند. شاعرِ مطلق‌جوی دیروز، ناگزیر از آن بوده که در شعر به انواع شیوه‌های بیان ذهنی و غیر عینی روی آورد. برای تبیین ذهنیّتِ گسترده و نامتعیّنِ خود، واژه‌ها و اشیا را به انواع نماد و استعاره و مجاز تبدیل کند و دلالتهای ذهنی خود را جانشین دلالتهای معمول و معهود زبان سازد. بر اثرِ همین صناعت غیرطبیعی و قراردادی و طرز کار ذهنی‌ست که چشم‌اندازهای بیرونی نیز در شعر کهن تبدیل به تصویرهای سمبولیک و نمادهایی ذهنی می‌شود.

اگر برای نویسنده، **زبان** وسیله‌ای‌ست تا از آن بگذرد و به درون جهان راه یابد و اگر در نظرِ شاعرِ امروز **زبان** وسیله نیست، بل خود آیینه‌ی جهان است و *"یکی از انواع ترکیب‌بندی‌های دنیای خارج است" (ژان پل سارتر، ادبیّات چیست؟، ترجمه‌ی ابوالحسن نجفی، مصطفی رحیمی، انتشارات زمان)*؛ برای شاعرِ مطلق‌نگرِ کهن، نه تنها زبان، بلکه جهان و اشیاءِ آن نیز وسیله و نشانه‌ای هستند تا او از هردو بگذرد و به مقصودِ ماورایی خود دست یابد. برای شاعرِ قدیم، جهان خود آینه‌ی عالمِ دیگر است و نشانه و زبانی برای آن:

شعرِ عرفانی، جهان مثالی است و نمونه‌ی تمثیل غار افلاطون. زبان مثال جهان است و جهان مثال آن مطلق. در نگاه آسمانی شاعر قدیم، اشیا صورت زمینی خود را از دست می‌دهند، پیوندهای عینی خود را وامی‌نهند و به صورتی مثالی پدیدار می‌شوند. تا ذهنِ نامتعیّن و گمشده در آن "همه‌جای هیچ جایی" شاعر، شاید در کالبدِ تُهیِ آنها قراری گیرد. در شعر قدیم، هر چیزی خودش نیست و چیز دیگری است. همه‌ی نامها، نام مستعاری برای آن یگانه هستند و از جلوه‌ی او در یکسانی. همچنانکه تمامی ابزارهای بیانی متفاوت شعر نیز، در قالبهای قراردادی و ذهنی او، جلوه‌ای از یکسانی به خود گرفته و تبدیل به ابزارهای مطلوبی برای تحقق مقصود غایی او می‌شوند: مصراعها با تساوی طولی خود، ارکان و افاعیل با تشابه و تساوی وزنی خود، قافیه‌ها با تشابه و تکرارشان در پایان ادوار، همه با تساوی و تشابه و تکرار شاعر را یاری می‌دهند تا او بتواند به کمک آن زبان و جهان ذهنی شده، خواننده را جدای از دنیای عینیت‌ها و تفاوتها و مستغرق در عالم معنی به سوی درک ذهنی مطلق راهبر شود.

بدین‌گونه زبان، بیان، وزن، قافیه و به طور کلی صناعت و صورتِ شعرِ قدیم ماخوذ از نگرشِ ذهنی شاعرِ قدیم و در خدمتِ مطلوبِ او بود. شعرِ فارسی، پیش از نیما، قرن‌ها در گذرِ ذهن بود. چندان با سلوکِ ذهنی خود و در راههای آسمانی، به جست‌وُجوی آن "همه‌جای هیچ‌جایی" رفته بود که راه و روش این‌جهانی شعر را از یاد برده بود. چندان در مفاهیم کلی عشق و مرگ و زندگی... و در پی آن بیان ذهنی آنها بود که صورت زمینی و عینی آنها را از دست داده بود. شعر قدیم برای رسیدن به قاف معنی، تمام مرغها و پروازهای زمینی را از دست داده بود و تنها افسانه‌ی سیمرغی را درداشت. بنابراین هنگامی‌که خواننده پس از آن همه شعر تغزلی دیروز، خود را باز بر خاک می‌بیند، بی‌زبانی برای شر و عشق این‌جهانی خود، بی بیانی برای تغزل زمینی خود و بی شعری برای آدم و عالم این زمانی خود، درمی‌یابد که ذهن مطلق‌نگر شاعر قدیم، شعر فارسی را به آسمانها برده بوده است و برای آنکه شاعر از آسمان به زمین، به عرصه‌ی این‌جهانی خود بازگردد، باید شعر فارسی از اساس دگرگون شود.

اساسِ بدعتِ نیما

بدین‌گونه نیما دریافت بدون به وجود آمدن یک دگرگونی اساسی در نگرشِ شاعر نسبت به جهان، ایجاد هرگونه تغییری در ابزارهای بیانی شعر بی‌ثمر است. زیرا *«ادبیّاتِ ما باید از هر حیث عوض شود، موضوع تازه کافی نیست و نه این کافی است که با پس و پیش‌آوردن قافیه و افزایش و کاهشِ مصراع‌ها یا وسایلِ دیگر دست به فرمِ تازه زده باشیم. عمده این است که طرزِ کار عوض شود و آن مدلِ وصفی و روایی که در دنیای با شعورِ آدم‌هاست به شعر بدهیم... تا این کار نشود هیچ اصلاحی صورت پیدا نمی‌کند»* زیرا این چگونگی نگرش و چگونگی پیوندهای شاعر با جهان است که صناعت یا طرز کار او را با زبان و وزن و سایر ابزارهای بیانی شعر مشخص می‌کند.

برای بیان آن شخصیت یگانه که حاصل نگرش طبیعی شاعر امروز است، بالطبع، صناعتی طبیعی و نو نیز ضرور است. برای نیما مهمّ این است که *«حقیقتا ما چه چیز را می‌بینیم و چطور می‌بینیم؟ شعر ما آیا نتیجه‌ی دید ما و روابط واقعی بین ما و عالم خارج هست یا نه، و از ما و دید ما حکایت می‌کند؟... وقتی شما مثل قدما می‌بینید و برخلاف آنچه در خارج قرار دارد می‌آفرینید و آفرینشِ شما به کلی زندگی و طبیعت را فراموش کرده است، با کلمات همان قدما و طرز کار آنها باید شعر بسرایید. اما اگر از پی کار تازه و کلمات تازه‌اید لحظه‌ای در خود*

عمیق شده فکر کنید آیا چطور دیدید؟ پس از آن عمده‌ی مساله این است که دید خود را با وسایل مناسبی بیان کنید. جان هنر و کمال آن برای هنرمند اینجاست و از این کاوش است که شیوه‌ی کار قدیم و جدید تفکیک می‌یابند. در نو ساختن و کهنه عوض کردن بیش از هر کاری، کار لازم این است که شیوه‌ی کارتان را نو کنید، پس از آن فرم و چیزهای دیگر، فروع آن یعنی کاری ضمنی و تبعی هستند.»

از این رو اساس بدعت نیما و سرچشمه‌ی تمام نوآوریهای او در شعر، همین نگرش طبیعی و نو داشتن شاعر امروز است. بارزترین تفاوت شاعر امروز با شاعر قدیم، تفاوت موجود میان دو نوع نگرش عینی و ذهنی آنهاست. همچنانکه اساسی‌ترین تمایز این دو گونه شعر، در حقیقت، همان تفاوتی است که میان دو نوع صناعت قراردادی و طبیعی آنها قرار دارد. این تمایز، بالطبع، سایر ویژگیهای شعر امروز را نیز از شعر دیروز متفاوت می‌سازد و شعر امروز را نه ادامه‌ی منطقی شعر کهن، بلکه برابرنهاد آن گونه شعر قرار می‌دهد.

بنابراین با توجه به نگرشِ شعری نیما و آثارِ شعری او، به‌ویژه شعرهای دورانِ کمالِ وی، می‌توان ویژگی‌های اصلی و تَبَعی شعرِ نیمایی را این‌گونه به ترتیب در آورد:

۱ – چگونگی زبان:

همان‌گونه که دیدیم، تمام ویژگیهای شعری نیما نتیجه دیدگاه عینی و صناعت طبیعی وی است. شاعر امروز برای بیان واقعیت‌های جزیی و عینی درون و بیرون خود و جهان، ناگزیر است که از دیدگاه ذهنی و کلی شعر دیروز و صناعت و صورت قراردادی آن فاصله بگیرد و به جزءنگری و صناعت طبیعی شعر امروز روی آورد و بکوشد زبان و تمام ابزارهای بیانی را به گونه‌ای به کار گیرد و به جزءنگری و صناعت طبیعی شعر امروز روی آورد و بکوشد زبان و تمام ابزارهای بیانی را به گونه‌ای به کار گیرد که هماهنگ با ضرورتهای درونی اثر باشد و بتواند "نظامِ طبیعی" این گونه شعر را پدید آورد. بدیهی است برای چنین شعری، مطلوب‌ترین زبان، همانا زبان گفتار و نثر است. این زبان، هم طبیعی‌ترین صورت کلام است و هم برای بیان، تازه‌ترین و گسترده‌ترین امکانات کلامی و کلمه‌ای را در اختیار شاعر می‌نهد. به همین سبب نیما به وضوح می‌نویسد: *«همیشه از آغازِ جوانی سعی من نزدیک ساختنِ نظم به نثر بوده است، در آثارِ من چه شعر را بخوانید و چه یک قطعهٔ نثر را. مُرادم شعرِ آزاد نیست، بلکه هر قسم شعر است. هرکس این بینایی را نداشته باشد، یقین بدانید چیزی از من نخواهد فهمید.»* این ویژگی زبانی، در پیشرفته‌ترین شعرهای نیما به روشنی پیداست.

۲ -چگونگی بیان:

دومین دستآورد و ویژگی اصلی شعر نیمایی، بیان عینی شعر واقعی امروز است. اگر نیما در هنر هدف اصلی را بیان تصویری به شمار آورده است به سبب آن است که قلمرو فرمانروایی هنرمند واقعی امروز، قلمرو اندیشه‌ها و معنی‌های تازه نیست. *«در اشعارِ صنفِ قدیم هم معانیِ تازه یافت می‌شود. شعرِ واقعی را معنیِ تازه نه زیبا می‌کند و نه نو، کسی که دلیلِ شاعریِ او فقط این‌ست، شاعر نیست»*. آنچه از پیش وجود دارد جهان است و مجموعه‌ی تاثیر و تاثرات حسی شاعر نسبت به جهان. شاعر برای بیان این جهان محسوس و ملموس است که به بیان عینی و آفرینش تصویرهای تازه روی آورده، تصویر را نه به عنوان جزیی از شیوه‌ی بیان، بلکه به عنوان اساس بیان شعری می‌پذیرد. تصویر هم پیشرفته‌ترین نوع بیان را، برای عینیت بخشیدن به فضای شعر، در اختیار شاعر قرار می‌دهد و بیشترین امکان ارتباط‌پذیری را به شعر می‌بخشد و هم حد و مرزش را با عینیت و بیان توصیفی نثر حفظ می‌کند؛ تا شعر بتواند هم از بیان عینی سود جوید و هم استقلال و تشخّصِ بیانی خود

را نگاه دارد. از این رو شناختِ تصویر و عینیّتِ شعری، و درکِ تفاوتِ آن با توصیف و عینیت نثری، شناختی ضروری است که فقدان آن، بسیاری از شعرهای معاصر را به نثر و آثاری منظوم بدل کرده است. (اگرچه درک این تمایز مهم است، باید بر این نکته نیز اذعان کرد که در شعر امروز، شاعر از تمام ابزارهای بیانی و نثر و داستان بهره می‌گیرد و آنگاه با یافتن صناعت و ساختاری پیشرفته به آن کاربردها تعالی و تشخص شعری می‌بخشد.)

عینیّت در نثر، عینیّتی توصیفی است و وظیفه‌ی عمده‌ی آن، وظیفه‌ای تشریحی‌ست. در نثر میانِ وصف و موصوف همیشه فاصله‌ای‌ست که زبانِ نثر خود وسیله‌ای برای گذشتن از آن فاصله و رسیدن به موصوف است. در نثر، پیوند میانِ اجزای توصیف، تابع همان پیوندهای مالوف و معمول موصوفِ بیرونی است و جانشین و مابه‌ازایی زبانی برای آن است. حال آن‌که در شعر، تصویر وسیله نیست. بل‌که خود تنها شیوه‌ای از بیان است که تجلّی اندیشه و احساس را در صورتی عینی و هماهنگ ممکن می‌سازد تا شاعر بتواند با کشف و آفرینشِ تصویرهای تازه، ناشناخته‌ای را آشکار کند، ادراک‌ناپذیری را فهم‌پذیر سازد. برای اندیشه و عاطفه، معادلِ تصویریِ تازه‌ای بیابد و آدمی را از چنگالِ انواع عادت‌ها و ابهام‌ها رهایی بخشد. تصویر به سبب همین بیانِ عینی و شهودی داشتن، بیش از هر نوع شیوهٔ بیانی دیگری، می‌تواند شعر و انسان را در تحقّقِ آزادی و رهایی از پیوندهای کهنه یاری رساند.

این اصل هم ناقض قرارداد "تساوی طولی مصراع‌ها" در شعر دیروز است و هم عاملی مهم در تعیین میزان کوتاه و بلندی مصراعها در شعر امروز؛ زیرا در شعر نیمایی طول هر مصراع، با توجه به فضا و مطلب تبیین شده در آن، خود تابع چند و چون مطلب است.

۳ -چگونگی وزن:

«خیلی احتیاط کنید از این کار که شعرتان را با آهنگ بلند بخوانید. در نهادِ شعر موسیقی‌ای که هست موسیقیِ طبیعی‌ست. هنگامِ زمزمه در پیشِ خودتان که دارید شعری می‌سُرایید، برداشتِ هیچ‌گونه آهنگی نکنید. زنهار، زنهار... اگر شما به آهنگِ موسیقی خودتان زمزمه کنید و شعر سازید بدانید شعرِ شما از حالتِ طبیعی دور رفته و شکلِ بعضی از اشعارِ کلاسیک را یافته است. اساس این است که شعرِ شما شُمرده و به حالِ طبیعی، مثل نثر طنین‌دار خوانده شود».

نیما در مورد وزن دو هدفِ اساسی را دنبال کرد تا بتواند اوزان قراردادی شعر دیروز را در خدمت "انتظامِ طبیعی" شعرِ امروز در آورد:

الف: نزدیک ساختن وزن به طبیعت کلام یا کوتاه و بلند شدن مصراع‌ها (نفی اصل "تساوی ارکان" و "اصل تساوی طولی مصراع‌ها"): در شعر نیمایی چگونگی وزن و طول هر سطر (تعداد ارکان مصراع)، از حیث کمیت و کیفیت، تابع ضرورتهای درونی مطلب و طول آن است و منطبق بر صورت طبیعی کلام. افزن بر این، هر مصراع باید به نحوی پایان یابد که استقلال وزنی آن حفظ شود.

«من رغبت دارم و دل‌باخته‌ی رغبتِ خود هستم که شعر را از مصراع‌سازی‌های ابتدایی که در طبیعت این‌طور یک‌دست و یک‌نواخت و ساده‌لوح‌پسندانه وجود ندارد و لباسِ متّحدالشکل نپوشیده، آزاد کرده باشم».

«وزن جامد و مجرّد نیست و نمی‌تواند باشد. وزنی که من به آن معتقدم جدا از موزیک و پیوسته با آن، جدا از عروض و پیوسته با آن فرمِ اجباری است که طبیعتِ مکالمه ایجاد می‌کند. به شما گفتم در خصوص وزنِ شعرِ فارسی سه دوره را ممتاز دارد: دوره‌ی انتظامِ موزیکی، دوره‌ی انتظامِ عروضی – که متّکی به دوره‌ی اوّلی‌ست – و دوره‌ی انتظامِ طبیعی که همسایهٔ معقولِ پیش‌قدمی‌ست در آن. منظور همسایه می‌گوید – و در مقدمه‌ی مفصل خود ثابت می‌کند – که موزیکِ ما سوبژکتیو است و از اوزانِ شعری ما که به تبعِ آن سوبژکتیو شده‌اند به کار وصف‌های اوبژکتیو، که امروز در ادبیّات هست نمی‌خورد».

ب: ایجاد وزنی هماهنگ در کل شعر (دور شدن از موسیقی تکرار و نزدیک شدن به موسیقی ترکیبی و تالیفی شعر امروز): به صورتی که وزن موسیقی نهایی هر شعری حاصل هماهنگی وزنهایی باشد که در سطرها و پاره‌های مختلف شعر به کار گرفته شده است تا وزن بتواند در تحقق بخشیدن به "انتظامِ طبیعی" اثر به کار آید. *«زیرا یک مصراع یا یک بیت نمی‌تواند وزن طبیعی کلام را تولید کند. وزن که طنین و آهنگِ معیّن است -در بین مطالب یک موضوع- فقط به توسط هارمونی به دست می‌آید. این است که باید مصراعها و ابیات دسته‌جمعی و به طور مشترک وزن را تولید کنند».*

نیما، برای تحقّقِ این دو هدف، در نحوه‌ی کاربردِ وزن و قافیه، دو دگرگونیِ مهمّ دیگر نیز پدید آورد:

۱- نفی التزامِ غیرِطبیعی "وجودِ وزنی واحد در تمامی شعر"؛ تا هر مصراع بتواند، با توجه به ضرورتهای فضایی و بیان خود، به وزن و موسیقی طبیعی و مطلوب خویش نزدیک شود و هماهنگ با وزن دیگر پاره‌های شعر، "ساختار وزنی و موسیقایی" اثر را پدید آورد و در خدمت صورت و ساختار نهایی آن باشد. *«در حالی که شاعر ناچار باشد از یک وزن معین و محدود پیروی کند، نخواهد توانست هارمونی لازم را – بنابر حالات و احساسات مختلف – به اثر شعری خود بدهد».*

۲- نفی قرارداد قافیه در شعر دیروز و نحوه‌ی کاربرد آن در شعر امروز (نفیِ"اصلِ تشابه اواخرِ ادوار")؛ نیما برای آنکه بتواند از قافیه، به عنوان ابزاری طبیعی، برای ایجاد موسیقی شعر خود سود جوید و با آن به وزن هر پاره‌ای از شعر، تشخص مطلوب را ببخشد و آن را از سایر پاره‌ها متمایز سازد از قافیه نیز کاربردی تازه به دست داده است. قافیه در شعر دیروز دارای دو ویژگی است: از نظر ساختمان متکی بر تشابه حروف است و از نظر جایگاه، محل آن در پایان ادوار و مصراع. ولی در نگرش شعری نیما، قافیه متکی بر تشابه حروف نیست و *«ساختمان قافیه از شکل حروف بیرون رفته و اساس آن استوار می‌شود بر روی ذوقی سالم که طنین‌ها و هارمونی مطلب را می‌شناسد»* زیرا: لازم نیست قافیه در حرف "روی" متّفق باشد، دو کلمه از حیثِ وزن و حروفِ متفاوت نیز گاهی اثر قافیه را به هم می‌دهند. از نظرِ جایگاه نیز، محلّ قافیه در شعرِ نیما، تابعِ مطلب است و در پایانِ مطلب شعری می‌آید و نه در پایانِ هر مصراع.

خودِ نیما می‌گوید *«این وزنی را که مقصود من است قافیه تنظیم می‌دهد. جملات موزیکی را سوا می‌کند. رییس ارکستر است.»* زیرا *«قافیه مال مطلب است، زنگ مطلب است، مطلب که جدا شد، قافیه جداست. در دو مطلب اگر دو کلمه قافیه شد، یقین می‌دانم مثل من زشت خواهی دانست. قدما این را قافیه می‌دانستند. ولی قبول این مطلب بی‌ذوقی است. برای ما که با طبیعت کلام دست به هم می‌دهیم هرجا مطلبی‌ست در پایان آن، قافیه است».*

۴- چگونگی ساختار: *«اگر فرم نباشد، هیچ‌چیز نیست».* (نیما)

شاعر امروز با هماهنگی و تشکلی که میان اجزا شعر پدید می‌آورد به تمام ابزار و آحاد اثر خویش، هستی و هویتی می‌بخشد که بدون آن چنین تشخص میسر نیست. او به یمن همین صناعت و ساختار پیشرفته قادر است هم از تمامی ابزارهای بیانی نثر و داستان بهره گیرد و هم آن کاربردها را از مرحله‌ی نثری به مرتبه‌ی شعری ارتقا دهد و مانع از بین رفتن تشخص و هویت بیانی شعر شود. بنابراین اگر در شعر دیروز، صورت و قالب شعر قراردادی و صوری بود، در شعر امروز ساختار نهایی اثر مهم‌ترین دستاورد به شمار می‌آید. تمامم مبانی و ویژگیهای پیشرفته‌ی شعر امروز، فقط با آفرینشِ چنین تشکّل و ساختاری می‌تواند تحقق یابند. این ویژگی، به همین سبب، هم درخشان‌ترین دستآوردِ شعرِ امروز است، و هم بارزترین تمایزِ شعرِ امروز با شعرِ دیروز.

پانوشت‌ها:

[۱] برای مثال مهدی اخوان ثالث در مقاله «نوعی وزن در شعر فارسی» (که برای شناختن وزن شعر نیما بهترین شرحی‌ست که تا کنون نوشته شده است) وزن را «مادر بدعتها و بدایع وی» می‌داند. رجوع کنید به کتاب بدعتها و بدایع نیما یوشیج، انتشارات توکا، تهران، چاپ اول ۱۳۵۷

جلال آل‌احمد در مقال «مشکل نیما یوشیج» مهم‌ترین عامل را: آشنایی با ادبیات فرنگ و تاثیرپذیری از تحولات شعر اروپایی می‌داند. رجوع کنید به: هفت مقاله، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۳۴.

محمد حقوقی در مقدمه‌ی کتاب «شعرِ نو از آغاز تا امروز» مبانی و اصولِ شعری نیما را (زیر عنوان موارد اختلاف شعرِ کهن با شعرِ نیما) در این پنج اصل تدوین کرده است: ۱- کوتاه و بلندی مصراع‌ها، ۲- عدم رعایت قراردادها، ۳- عدمِ سخنوری، ۴- نوع ابهام، ۵- نوع ساختمان. در این تقسیم‌بندی سوای اصلِ اول و پنجم که می‌تواند از ویژگی‌های این‌گونه شعر به‌شُمار آید، سه اصلِ دیگر نه منطبق بر خصایصِ شعری نیماست و نه هیچ‌گاه نیما درباره‌ی آنها سخنی گفته است. در این مقدّمه، نویسنده مهم‌ترین ویژگی‌های اصلی شعرِ نیمایی (ویژگی زبان و بیان و وزن و قافیه) را به فراموشی سپرده و مانند دو نویسنده و شارحِ قبلی، درباره‌ی اساسی‌ترین ویژگی شعر امروز یعنی درباره‌ی صناعتِ این‌گونه شعر (که نیما بارها از آن با عنوان "طرزِ کار" سخن گفته و آن‌را بارزترین خصلتِ شعرِ امروز و اصلی‌ترین تمایزِ شعرِ دیروز و امروز دانسته) حتا کلامی نگفته است. برای بررسی بیشتر این تقسیم‌بندی و مقدّمه می‌توانید رجوع کنید به: کتاب شعر، مقاله‌ی «برزخِ دیروز و امروز» از نگارنده، انتشارات مشعل، اصفهان، ۱۳۷۱.

[۲] تمامِ نقل‌قول‌هایی که از نیما دراین مقاله آمده است از "حرف‌های همسایه"، انتشاراتِ دنیا، چاپ اول ۱۳۵۹.
سرچشمه: وبلاگ امیر حکیمی *[به نقل از "کتاب شعر" زیر نظر محمود نیکبخت، چاپ شده در اصفهان به سال ۱۳۷۱ زیر عنوان "در برزخِ دیروز و امروز"]*

دانلودِ فایل پی‌دی‌اف این مقاله

می‌نویسم تا واژه را از تفتیش، از بوکشیدنِ سگ‌ها و از تیغِ سانسور برهانم.

نزار قبانی

بازگشت به فهرست

بمباران‌های رام‌الله

عَدَنیّه شِبلی؛ برگردان: داود جلیلی

عکس تزئینی است

راستش را بگویم من اصلا از تلفن همراه خوشم نمی‌آید. اما وقتی که با خانواده به رام الله رسیدیم یکی از دوستان برای موارد اضطراری یک تلفن همراه به من داد. تا این که، در ساعت ۸:۲۹ دقیقه صبح امروز در میانهٔ ماه جولای تلفن به ناگهان زنگ زد، جواب ندادم تا زمانی که همزندگی‌ام)پارتنرم) آن را برداشت. او به آرامی آمد ودرحالی که تلفن را به گوش چپم فشارمی داد روشن کرد. یک پیامِ ضبط شده است که در زمان بمباران ارسال می‌شود، صدا با عربی رسمی صحبت می‌کند. من تنها چند کلمه را می‌گیرم...'' :*طبق وظیفه به شما هشدار داده می‌شود. نیروهای دفاعی اسرائیل* ''...بعد پیام پایان می‌گیرد و خط خاموش می‌شود. من یخ می‌زنم.

این پیام، وقتی بمباران یک ساختمان مسکونی نزدیک است نوعی فراخوان از سوی ارتش اسراییل است. لحظه ای که کسی به فراخوان جواب می‌دهد، انگار که ''طبق وظیفه" به آن ها هشدارداده شده باشد از حق خود برای متهم کردن ارتش به جنایت جنگی چشم پوشی می‌کند. حمله می‌تواند درعرض نیم ساعت پس از فراخوان صورت بگیرد.

درست همین دیروز من نزدیک مرد جوانی بودم که چنین هشداری را دریافت می‌کرد شنیدم که به او اطلاع می‌دهند که ساختمانی که در شمال غزه در آن زندگی می‌کند ممکن است بمباران شود. مرد جوان درآن زمان

در جنوب کار می‌کرد. سعی کرد با خانواده تماس بگیرد امّا به آن ها دسترسی پیدا نکرد .کار را ترک کرد و به سوی خانه حرکت کرد، اما ساختمان را ویرانه یافت. برخی از افراد خانوادهٔ او زخمی و برخی دیگر کشته شده بودند.

من نمی‌دانم این حادثه واقعا چگونه روی داد. آدم این روزها داستان‌های زیادی می‌شنود. باورِ برخی از داستان‌ها ترسناک است. امّا اینجا، درساعت ۸:۲۹ دقیقه صبح است، که مانندِ سرنوشت‌ام روی من مُهر می‌خورد.

من مطمئن نیستم که این تلفن دقیقا متعلق به چه کسی است، یا ارتش اسرائیل دربارهٔ کسی که تلفن به او تعلق دارد چگونه فکر می‌کند. اگر دوستِ من احتمالا عضو نوعی گروه سیاسی باشد تعجّب می‌کنم. من شک دارم. ارزیابی روانی سریعی از همسایه‌ها انجام می‌دهم، سعی می‌کنم حدس بزنم کدام یک از آن‌ها ممکن است "تحتِ تعقیب" باشند. تنها افرادی که من از زمان ورودم به رام الله در دو هفته قبل با آن‌ها روبه‌رو شده‌ام کسانی جز کودکانِ ۴ تا ۱۱ساله؛ دو زنِ میان‌سال و یک زنِ پیر، و مردی در اواخرِ پنجاه سالگی نیستند. هیچ یک از این‌ها ترس‌های مرا تسکین نمی‌دهند. مشخّصاتِ این‌ها با قربانیان حملهٔ هوایی اخیر خیلی فرق ندارد. بعد با ترس درمی‌یابم، که من به المثنّای یک افسرِ اسرائیلی تبدیل شده ام، که فکر می‌کنم کدام یک از این فلسطینی‌ها ممکن است نشانهٔ "یک تهدیدِ امنیتی" باشد .

هم‌زندگی‌ام هنوز جلوی رویم ایستاده است و پشتِ سرِ او دخترِ هشت سالهٔ ما تازه ظاهر شده است. پسرِ سه ماههٔ ما در اتاقِ کناری خوابیده است. همسرم که زبانِ عربی محدودی می‌داند می‌پرسد تلفن دربارهٔ چه بود؟ به او، بعد به دخترِ کنجکاومان نگاه می‌کنم. سعی می‌کنم چیزی برای گفتن پیدا کنم، امّا احساسِ درماندگی بر من غلبه می‌کند.

دوباره به شماره تلفن نگاه می‌کنم. می‌توانستم با فشار دگمه ای به "نیروهای دفاعی اسرائیل" زنگ بزنم. یا می‌توانستم یک پیامِ متنی بفرستم .حداقل می‌توانستم صدای اعتراض‌ام را به این حملهٔ برنامه‌ریزی شده بلند کنم .امّا وقتی به همهٔ آن‌چه می‌توانستم بگویم یا بنویسم فکر می‌کنم، احساسِ کِرختی می‌کنم، می‌دانم کلماتی که از من بیرون خواهند آمد بی فایده خواهند بود. این درک، که کلمات نمی‌توانند جلوگیری کنند و این‌که زمانی که بیش‌ترین نیاز را به آن‌ها دارم کاملا عاجزند، همهٔ وجودم را فرا می‌گیرد .ارتشِ اسرائیل اکنون می‌تواند به تلفنِ همراه‌ام زنگ بزند تا مرا از نیّتِ خود برای بمبارانِ خانه‌ام آگاه کند، امّا زبانِ من لال است .

بعد از این که به دخترمان گفتیم آماده شود، به اتاقی که پسرِ سه ماههٔ ما در آن‌جا خوابیده است می‌روم. کم‌تر از نیم ساعت وقت داریم که خانه را ترک کنیم. داخلِ تاریکی اتاق می‌شوم و به دیوار خیره می‌شوم. متوجّهٔ مکعبِ ناشناسِ به شدّت سیاهی در بالای دیوار می‌شوم. نمی‌دانم آن مکعب آن جا چه می‌کند. مطمئن‌ام که دیوار سفید است، امکان ندارد که بخشی از آن به ناگهان سیاه شده باشد. خانه را برای مکعب‌های سیاهِ دیگری که ممکن است در زمان نبودنِ من در خانه به آرامی واردِ اتاق کرده باشند بررسی می‌کنم. سرانجام چشمان‌ام به نقطهٔ نورِ سبزی در تَهِ آداپتورِ کامپیوتر می‌افتد، که در مقابل آن کُپّه‌ای کتاب قراردارد. نورِ ناشی ازآن نقطهٔ کوچک سببِ سایهٔ کتاب‌ها روی دیوارِ مقابل شده است.

آن نقطهٔ کوچکِ نورِ سبز، ضعیف‌تر از آن چیزی که آشکارا دیده می‌شود، توانسته بود مرا گرفتارِ ترسِ بی‌پایانِ دیگری کند. شاید ترسِ من پس از آن تلفن نیز اغراق‌آمیز است. قبل از آن که من و دخترم خانه را ترک کنیم، کاری که هر روز انجام می‌دهیم —او برای اردوی تابستانی و من به دانشگاه برای دانشجویان‌ام- به پارتنرم و کودکِ سه ماهه‌مان نگاه می‌کنم. آیا این آخرین باری خواهد بود که آن‌ها را می‌بینم؟

ما بی آن‌که که هیچ یک از همسایگان یا فرزندان آن‌ها را ببینیم به طبقهٔ پایین می‌رویم، درحالی که امیدوار بودم صداهایی را از پشتِ درهای بستهٔ آن‌ها بشنوم. لحظه‌ای پا سُست می‌کنم، فکر می‌کنم تعجّب آور نیست که بتوانم زنگِ یکی از آن درها را بزنم و بپرسم که آیا پیغامِ مشابهی دریافت کرده‌اند؟ امّا تا ترکِ ساختمان به راه رفتن پشتِ دخترم ادامه می‌دهم. سپس به طبقهٔ پنجم و به آسمان نگاه می‌کنم ، تلاش می‌کنم صدا یا حرکتی از پهپادها یا جت‌های جنگنده پیدا کنم. تاکنون، هیچ اثری نیست. برای گرفتنِ تاکسی در خیابانِ اصلی به راهِ خود به پایینِ جاده ادامه می‌دهیم.

به محضِ آن‌که به خیابانِ اصلی می‌رسیم، شلوغی صبح‌گاهی خیابانِ اصلی مرا در آغوش می‌کشد. اندکی آرام می‌شوم، فکر می‌کنم ممکن است تلفنی اشتباه بوده باشد، یا کسی قصدِ هشدار به همه را دارد، و مخصوص من و خانواده‌ام نیست. امّا زمانی که سوارِ تاکسی می‌شویم، ترس دوباره مرا در بر می‌گیرد .از راننده خواهش می‌کنم رادیو را روشن کند.

در نیم ساعتِ آینده، موج اخبار، بی هیچ اشاره‌ای به بمباران‌ها در رام الله، تنها دربارهٔ بمبارانِ ساختمان‌های غزّه به راه خواهد افتاد.

*درباره عَدَنیّه شِبلی(نویسنده):

عَدَنیّه شِبلی (۱۹۷۴، فلسطین) نویسنده رمان، نمایشنامه، داستان‌های کوتاه و مقالات گزارشی است. آثار او در مجموعه‌های مختلف، کتاب‌های هنر، و مجله‌های ادبی و فرهنگی منتشر شده است. آخرین رمان او با عنوان جزئیات کوچک در سال ۲۰۲۰ در امریکا از سوی انتشارات نیو دایرکشنز(جهت‌های نو) با ترجمه الیزابت جاکت منتشر و به زبان‌های بسیاری ترجمه شده است، آخرین این ترجمه ها به زبان آلمانی بود که از سوی برندنبرگ ورلاگ منتشر شد. کتاب جزئیات کوچک درسال ۲۰۲۰ فینالیست جایزه ملی کتاب بود و در سال ۲۰۲۱ در صف نامزدان جایزه بوکرز قرار داشت.

این داستان درسال ۲۰۱۴ نوشته شد و درسال ۲۰۱۶ به زبان انگلیسی در مجله فریمن منتشر شد. این داستان توسط ویام التمامی از عربی به انگلیسی ترجمه شده است.

بازگشت به فهرست

داستان ویس و رامین

محمود مستجیر

صحنه‌ای ازاجرای نمایشی بر اساس داستان "ویس و رامین" در تورنتو، کانادا، سال ۲۰۱۱

داستانِ دلاویز و عاشقانهٔ "ویس و رامین" از سرگذشت‌های باستانی دورانِ اشکانیان است. فخرالدین اسعد گرگانی آن‌را، در سدهٔ پنجمِ هجری، از زبانِ پهلوی به پارسی برگردانیده است. فخرالدین از شاعرانِ شیرین‌سخن و ساده‌گوی ایران، این سرگذشت را با احساسی عاشقانه و با بیانی شورانگیز سُروده‌است. آن‌چه ویس و رامین را از میانِ قصّه‌های ایرانی ممتاز و برجسته می‌سازد، افزون بر شیواییِ زبان و زیباییِ داستان، این‌که برخلافِ سرگذشت‌های دیگر، سُراینده نمی‌کوشد به خواننده درسِ اخلاق و دلیری بدهد. موضوعِ ویس و رامین عشقی ناب وُ بی‌پرواست و آن عشقِ شهوانی میانِ ویس، همسر شاه، و رامین، برادرِ اوست. عشقی ناسازگار با هنجارهای زمانه و سرشار از خواهش‌های تن و هیچ‌انگاشتن نام وُ ننگ. این یک اثرِ رئالیستی در ادبیّاتِ فارسی است که تاروُپودِ آن از سرشتِ انسانی بافته شده است.

در یکی از جشن‌های بهاری ایرانیان باستان، شاه **مرو**، به نام **منیکان**، شهبانوی زیبا روی ***ماه‌آباد***، به نام **شهرو**، را می‌بیند و به او دل می‌بازد. ولی او شوهر دارد و از پذیرفتن این عشق روی می گرداند. شاه دست بردار نیست. پس ازو می خواهد تا یکی از دخترانش را به او بدهد. شهرو می گوید دختری ندارمّ امّا اگر روزی دارای دختری شوم، او را به شما می دهم. با این باور که دیگر صاحب فرزندی نخواهد شد.

نزادم تا کنون دختر وزین پس اگر زادم تویی داماد من بس

چندی ازین گفت‌وُگو می گذرد. روزی شهرو با کمال ناباوری، در می یابد که باردار شده و دختری می زاید که نامش را ***ویس*** می نهد.

درخت خشک بوده، تر شد از سر گل صد برگ و نسرین آمدش بر

به پیری بارور شد شهر بانو تو گفتی در صدف افتاد لؤلؤ

شهرو دخترش را به دایه ای می سپارد که، از قضایِ روزگار، دایه‌ی رامین هم هست. بنابرین ویس و رامین دورانِ کودکی را با هم بسر می برند. زمان می گذرد، ویس بزرگ و بزرگتر، زیبا و زیباتر می شود.

شاه دورادور چشم به راهِ لحظه‌ی پیوند با اوست. شهرو هم به‌یاد دارد که چه پیمانی با شاه بسته است، امّا نمی خواهد دخترِ خوشگل و جوانش را به آغوشِ مردی سال‌خورده بیاندازد. پس به بهانه‌ی این که در تبارِ ما رسم نیست که جز با خودی ازدواج کنند، ویس را نامزدِ برادرش **ویرو** می کند. -در ایرانِ باستان پیوند با محارم در برخی خانواده ها رایج بود-[۱]

شاه ازین کار، آگاه می شود. برادرِ خود را نزد شهرو می فرستد و پیمانی را که سال‌ها پیش با او بسته یادآوری می کند. از سوی دیگر ویس هرگز راضی به پیوند با شاه نیست. شاه ازین بدعهدی سخت خشمگین می گردد و به **ماه آباد** لشکر می کشد. نبردی پُرکُشتار میانِ آنان در می گیرد و **قارَن** -همسرِ ***شهرو***- کشته می شود.

در آن انبوهِ گُردان و سواران وز آن شمشیر و زخم و تیر باران

گرامی باب ویسه گُرد قارَن به زاری کشته شد بر دست دشمن

آنگاه شاه برای دلجویی از شهرو، هدیه‌هایی نادر و گران بها برای او می فرستد. شهرو پیشکش‌ها را می پذیرد. شاه باز ویس را خواستگاری می کند و سرانجام پیروز می شود. آنگاه برادرش رامین را برای آوردن عروس به دربارِ شهرو می فرستد. رامین همراهِ ویس، با کاروانی با شکوه، از ماه آباد به سوی مرو به راه می افتد. ویس با فرّ و ناز در هودَجی آراسته نشسته بود. در میانه‌ی راه ناگاه بادی توفنده می وزد و پرده‌ی کِجاوه را با خود می برد. درین هنگام، پس از سال‌ها، نگاهِ رامین به سیمای دل‌رُبای ویس، هم بازی و دوستِ دورانِ کودکی‌اش می افتد و به او دل می‌سپارد.

ویس هنگامی [که] به دربار می رسد، رغبتی به هم‌بسترشدن با شاه را ندارد. او به بهانه‌ی این که سوگ‌مندِ پدر است، ازین کار سر باز می زند. سپس از دایه اش، که زنی زیرک و کاردان است، می خواهد تا چاره ای بیاندیشد که نیروی جنسیِ شاه را از کار بیاندازد.

دایه طلسمی می سازد و توانِ جنسی شاه را از کار می اندازد و سپس آن را در کنارِ رودی، در جایی ویژه، پنهان می کند، ولی اندکی بعد سیلی ویران‌گر جاری می شود و طلسم را با خود می برد. بنابرین طلسم هم چنان باطل نشده، گم می شود و نیروی جنسی شاه برای همیشه از کار می افتد.

رامین نرم نرمک به دایه‌ی ویس نزدیک و با او دوست می شود تا بتواند توسطِ او با ویس رابطه بر قرار کند. دایه با توصیف هایی که از رامین نزدِ ویس می کند. زمینه را فراهم می سازد تا آنان گه گاه با هم باشند.

چشم وُ گوش‌های شاه، به او خبر می دهند که میانِ ویس و رامین رابطه‌ای عاشقانه برقرار شده. شاه سخت بر می آشوبد؛ رامین را به مرگ و ویس را به نابیناکردن تهدید می کند. ویس نمی هراسد و بی پروا به او می گوید: خبر درست است و رامین را دوست دارد.

وگر تیغ تو از من جان ستاند مرا این نام جاویدان بماند

که جان بسپرد ویس از بهر رامین به صد جان می خرم من نام چونین

گریختنِ ویس و رامین

ویس و رامین پنهانی، برای رهایی از دستِ شاه به شهری گم نام می گریزند و روزگار را بی دردِسر، به عشق‌بازی به سر می برند.

در نخستین شب، در تراس خلوت خانه، زیر نور نقره ای مهتاب، بر بستری پرنیانی گلاویز می شوند. تنگاتنگ، هم را در آغوش می کشند. رامین سخنانی آهنگین و عاشقانه در گوشِ ویس زمزمه می کند: *تو چون شرابِ کهنه ای که مرا از من می‌گیری و به سرزمینِ رویایی عشق می بری. من در زلالِ روشنِ تو شنا می کنم و هر دم تازه و تازه‌تر می شوم. موهای نرم و دلفریبات چنان گِردِ چهره ات پراکنده شده که انگار ابری سیاه پیرامون قرصِ ماه را گرفته است. دوستات دارم مثل بوته‌ی تشنه ای که باران را یا کبوتری که پرواز را.*

ویس از شنیدن این ستایش ها، هیجان زده، آتش می گرفت و دستانش را دورِ تنِ برهنه‌ی رامین تنگ و تنگ‌تر می کرد. او را به خود می فشرد و با ناز-ناله‌هایش رامین را به شوق می آورد.

به پیچیده به هم، چون مار بر مار

چه خوش باشد که پیچد، یار بر یار

لب اندر لب نهاده، روی بر روی

در افگنده به میدان، از خوشی گوی

ز تنگی دوست را در بر گرفتن

دو تن بودند در بستر، چو یک تن

اگر باران بر آن هر دو سمن بر

بباریدی نگشتی سینه شان تر

چو در میدان شادی سرکشی کرد

کلید کام در قفل خوشی کرد

بدان دلبر فزونتر شد پسندش

کجا با مُهر یزدان دید بندش

بِسُفت آن نغز دُرّ پر بها را

بکرد آن پارسا، ناپارسا را

چو تیر از زخم‌گاه آهیخت بیرون

نشانه بود و تیرش هر دو پر خون

چو کام دل بر آمد این و آن را

فزون شد مهربانی هر دوان را

شخصیّتِ ویس در ادبیّاتِ فارسی بی همتاست. در رفتارِ جنسی، او تنها کام نمی بخشد، همان‌گونه که رامین فقط، کام نمی گیرد. هردو در رابطه ای تنگاتنگ و برابر، به هم عشق می ورزند.

رامین نامه ای به مادرش می نویسد تا او را از نگرانیِ ناپدیدشدنِ خود، درآورَد. او می نویسد برادرم قصدِ کشتن مرا دارد. اینک درین جا تن‌درستام. مادر با تضمین گرفتن از شاه که به رامین آسیبی نرساند، نشانی او را به شاه می دهد. شاه گروهی را به آن‌جا می فرستد و آنان را به ***مرو*** باز می گردانند. بزرگان نزدِ شاه پادرمیانی می کنند و به رامین پیشنهاد می دهند که برای مدتی به شهری دیگر برود شاید بتواند ویس را فراموش کند.

ویس که این خبر را می شنود و می فهمد که رامین از شهر رفته است. سخت دل‌تنگ می شود. نامه ای گله آمیز از دلدادگی و بی قراری به رامین می نویسد:

حریر و مُشک و عَنبر خواست و خامه*

ز درد دل به رامین کرد نامه

سخن در نامه از زاری چنان بود

که خون از حرف های او چکان بود

تنم پیچان و چشمم زار و گریان

دلم بر آتش تیمار بریان

نصیحت می کنندم دوستانم

ملامت می کنندم دشمنانم

شبست اکنون و خورشیدم برفتست

جهان همواره تاریکی گرفتست

چو این نامه بخوانی باز گردی

سه روزه ره به روزی در نوردی

همی تا تو رسی فریاد جانم

به راهت بر نشسته دیدگانم

خدایا جان من بگذار چندان

که بینم روی او آنگاه بستان

ازدواجِ رامین با گُل

رامین از **مرو** به **گوراب** می رود، با این خیال که ویس را فراموش کند. او در آن جا با دختری به نام ***گُل*** آشنا می شود.

به شب کز دوستان تنها بماندی

ز خون دیدگان دریا براندی

بدین سان بود حالش تا یکی روز

به ره بَر دید خورشیدی دل افروز

بهشت است این که دیدم یا بهارست

بهشتی حور یا چینی نگارست

درین اندیشه بود آزاده رامین

که آمد نزد او آن سرو سیمین

بدو گفت ای جهان را نامور شاه

ز تو چون ماه روشن کشور ماه

شب آمد تو، به نزد ما فرود آی

غمین گشتی یکی ساعت بیاسای

جهان افروز، رامین گفت ای ماه

مرا از نام و از گوهر کن آگاه

جوابش داد خورشید سخن گوی

سروش دلکش آن حور پری روی

مرا مادر به زیر گل بزادست

گل خوش بوی نام من نهادست

منم گلبرگِ گل بویِ گل اندام

گلم چهره، گلم گونه، گلم نام

رامین سرانجام با گُل ازدواج می کند و چندگاهی با او بسر می برد، اما هیچ‌گاه یادِ عشق‌ورزی‌های با حال و کِیفاش را، با ویس از یاد دور نمی دارد و همواره در سیمای گل، نشانه هایی از ویس می بیند.

تو چون ویسی لب از نوش و بر از سیم تو گویی کرده شد سیبی به دو نیم

ویس از ازدواج رامین با گُل، آگاه می شود و ازین پس با آشفتگی نامه‌های شِکوِه‌آمیزی که سرشار از سرزنش ها، گِله و سوز و گدازهای عاشقانه است به او می نویسند:

نامه‌ی ویس به رامین

برفتی بر سرم یاری گزیدی نکو کردی تو خود او را سزیدی

گمان بردم که تو شیر شکاری نگیری جز گوزن مرغزاری

ندانستم که تو روباه پیری به صد حیله یکی خرگوش گیری

تو کردی بی وفایی، ما نکردیم تو خوردی زینهار و ما نخوردیم
منم آن چشمه کز من آب خوردی چو خوردی چشمه را پر خاک کردی
کنون از تشنگی بردی بسی تاب شتابان آمدی کز من خوری آب
و یا اکنون که کردی چشمه را خوار نیاری آب او خوردن دگر بار

نامه‌ای دیگر از ویس به رامین

اگر رفتی ز مهر من به گوراب بسان تشنه جویان در جهان آب
نبودت چاره ای جز یار دیگر گرفتی تا شُدت اندوه کمتر
چنان چون تو پشیمان گشتی اکنون پشیمان گشت جان من هم ایدون
همی گویم چرا روی تو دیدم وگر دیدم چرا مهرت گزیدم
کنون تو هم چو آبی، من چو آتش تو بس رامی و من بس تند و سرکش
نباشم زین سپس با تو هم آواز نباشد آب و آتش را به هم ساز

امّا رامین گاهِ تنهایی، در خیال، ویس را مجسم می کرد و خیره به سر تا پای او می نگریست. دلش می گرفت و به خوبی برایش روشن می شد که در سرتاسرِ گیتی کسی نزدیکتر، عزیزتر و مهربانتر ازو برایش نیست. حس می کرد این زن آن چنان در همه تار و پود هستی اش رخنه کرده که زندگی، شادی و نفسش بسته به اوست.

سرانجام با تدبیر دایه، رامین با گروهی مردان جنگی، هنگامی که شاه برای شکار از شهر بیرون رفته، به پایتخت یورش می برد و آن را می گیرد. آنگاه چشم به راه بازگشتِ شاه می ماند. خبر می‌رسد گُرازی، در شب، به او یورش برده و پاره‌پاره‌اش کرده است. پس از مرگِ پادشاه، رامین جانشینِ او می شود. تاج بر سر می نهد و با خیالی آسوده با ویس به زندگانی عاشقانه‌ی خود ادامه می دهد. سال ها می گذرد. اندک اندک و نا محسوس گَردِ پیری بر سر و روی هر دو می نشیند. با این همه ویس به چشمِ رامین هنوز زیبا، گرم و پُر از شور و شَرِ زندگی بود. آن دو یکدیگر را از همه ی چیزهای خوب عالم گرامی‌تر و عزیزتر می دانستند و باور داشتند که آنان برای دوست داشتن هم آفریده شده اند.

سرانجام مرگ، روزی دامنِ ویس را گرفت و این آغازی‌است بر اندوه و تنهاییِ رامین. پیش از این‌که پیکرِ ویس را به خاک بسپارند، رامین تا دوری تا دیر، بر بالینِ او ساکت و با حسرت ایستاده، نگاهش می کرد. چهره اش زیباتر و خواستنی‌تر شده بود. انگار برای نخستین بار بود او را می دید. آنگاه تا مدتی تا دیر موی و رویش را، هی نوازش می کرد هی می بوسید، هی می بویید و می گفت: ویس، ویس عزیزم، جواهرِ نایابم، تنهایم گذاشتی.

پس از به خاک سپردن پیکر ویس، یادها هم چون سیلاب های بهاری، خروشان و نعره زنان در ذهنش غوغا بپا کردند. لهیبِ سوزانِ آتشی سرکش همه ی هستیِ رامین را دربرگرفت. شتابان راهیِ خانه شد و یک‌سر به اتاق خوابشان رفت. خیره به بستری شد که شبان بسیار با ویس بر آن آرمیده و عشق ورزیده بود. اما اکنون هم سفرش، از پالکی زندگی پیاده شده، او را تنها گذاشته بود. به یاد آورد شب زنده داری ها، گلآویزی و لذت کامجویی ها را. ویس بی پروا دستانش را دور شانه های رامین می پیچید. او را تنگ به خود می فشرد و در اوج لذت پاهایش را چون کمربند به دور کمرش قفل می کرد و با نازناله هایش چه هیجانی در او بر می انگیخت.

رامین سرش را درون بستر کرد و با خود نجوا کنان گفت: ویس، ویسم این بستر بوی تو دارد. زندگی با تو چه پر شور و شیرین بود. ازین پس باید درین بستر تنها بخوابم؟ نه، هرگز. او راهی دیگر برگزید.

رامین تاج و تخت را به پسرش وا گذارد و خود در آتشکده ای ساکن و گوشه نشین شد. گاه به دوران بهار زندگیش، چون دره ای می نگریست که در گذشته، به هنگام سفر از دور دیده بود. او با یاد روزهای زرین گذشته و عشقش به ویس، روزگار را بسر می برد. گه‌گاه به آرامگاه او می رفت. سنگِ مزارش را بوسه باران می‌کرد و اشگ می‌ریخت.

گاهی پلک هایش را روی هم می گذاشت و در خیال ویس را گمراه‌تر از روح شراب، وسوسه‌گر، زیباتر، جوانتر، بگو بخندتر و مهربانتر می دید. گاه او را درونِ خوابگاه و لمیده بر بستر تماشا می کرد. در هر گوشه ای از اتاق او را می نگریست حتا بوی خوش نفس هایش، به ویژه به هنگام گلاویزی، را می شنید.

زمانی هم می اندیشید که چه روزها و شب های بی معنی، بی حاصل و کسالت باری را می گذراند. نمی توانست راحت بخوابد، همواره توی بستر وول می خورد، بلند می شد. ازین سو به آن سوی اتاق می رفت. اندوهِ بی ویس بودن در ژرفای تن و جانش نشسته بود و دمی رهایش نمی کرد. رامین در میان شهری شلوغ، با داشتن آشنایان و دوستان فراوان بسر می برد اما تنها بود. به گونه ای احساس تنهایی می کرد که کامل‌تر از آن در هیچ جا، نه در ته دریا نه در بیابان های برهوت، وجود نداشت. او فقط در حیات خلوت گذشته ی خود بسر می برد. منظره های زندگی گذشته اش یکی پس از دیگری در برابرش پدیدار می شد. یکی از شب ها که به تنهایی می گریست، در میان گریه خوابش در ربود. در رویا دید که ویس بر تابی زرّین که با ریسمانی سیمین از دو ستاره آویزان شده بود، نشسته، تاب می خورد. گاه از آسمان به زمین می آمد، فریادی از شادی سر می داد، گلی سرخ به سوی رامین پرتاب می کرد و باز به آسمان می رفت. اما ناگهان ریسمان پاره شد، ویس به آسمان پر کشید، بالا رفت، رفت تا از دیدگاه رامین نا پدید شد.

پس از سه سال رامین هم به سرای معشوقه شتافت. کالبد او را هم درجوار آرامگاه ویس به خاک سپردند.

تنش را هم به پیش ویس بردند دو خاک نامور را جفت کردند

روان هر دوان در هم رسیدند به مینو جان یکدیگر بدیدند

---

* خامه: قلم‌نی

پانوشت‌ها:

[۱] شاید این سخن که "در ایرانِ باستان پیوند با مَحارِم در برخی خانواده‌ها رایج بود"، سخنِ چندان دقیقی نباشد. اگرچه این گرایش یا ناهنجاری جنسی در دوره‌هایی در بینِ اشراف و دربارِ پادشاهان رواج داشته، امّا این اتّهامی ناروا یا تعمیمِ نادرستی است که برخی مورّخین و حکومت‌های ارتجاعی نه‌تنها به خانواده‌های ایرانِ باستان، که به زرتشیان و مزدکیان و بهاییان نیز وارد ساخته و می‌سازند. احسان طبری در بررسی‌های خود در بابِ مزدک و مزدکیان در دورانِ پادشاهی ساسانیان با اشاره به این منظومهٔ کهن فارسی می‌گوید:

"مزدک" شاید پرچم‌دارِ نخستین آئینِ ایرانی باشد که علیه بردگیِ جنسی زنان قیام کرد. در زمان او تعدّدِ زوجات و داشتنِ حرم‌های بزرگ برای اشراف مجاز بود. در حرم‌های اشراف علاوه بر کدبانوی حرم، تعدادِ بی‌شُماری زنانی که خادمِ‌جنسی بودند زندگی می‌کردند. ازدواج با مَحارِم نزدِ اشراف مُجاز بود. داستان "ویس و

رامین" که فخرالدین اسعد گرگانی آن‌را با مهارت به شعرِ پارسیِ دَری درآورده، داستانِ عاشقانه میانِ دو خواهر و برادر است. در این شرایط، محرومیّت‌های شدیدِ جنسی مردمِ مُستمند، تجاوزاتِ خشنِ ناموسی از طرفِ اشراف به زنانِ دهقانان و فقرای شهری فراوان بود و از جمله شعارهای مزدک علیه این شرایط بود. باید از مسئلهٔ زن در آموزشِ مزدک صحبت کنیم. تقریبا همه مورّخان باستان یادآوری می‌کنند که مزدک شعارِ «اشتراکِ زنان» را در میان گذاشت. با آن‌که این مطالب مسلما حاوی نکاتِ افتراآمیز است، ولی نمی‌توان به کلّی آن را مجعول شُمرد.

مسئلهٔ زناشویی در دورانِ مزدک مسئلهٔ حادّی بود. تعدّدِ زوجات و داشتن حرم های بزرگ (شپستان) برای اشراف مجاز بود. در حرم‌های اشراف علاوه بر «پادشازن» که کدبانوی سرای محسوب می‌شدند، تعدادِ بی‌شُماری «چاکرزنان» زندگی می‌کردند. ازآن‌گذشته «خوته دسی» یا ازدواج با مَحارِم در نزدِ اشراف مجاز بود. داستان پهلوی «ویس و رامین» که فخرالدین اسعد گرگانی آن را با چنان مهارت به شعرِ پارسیِ دَری گزارده است، داستانِ دو عاشقی است که درعین‌حال برادر و خواهرند. دراین شرایط احتمالِ محرومیّت های شدیدِ جنسی مردمِ مُستمند، تجاوزاتِ خشنِ ناموسی از طرف اشراف به زنانِ دهقانان و فقرای شهری فراوان است.

هم‌چنین، باید در نظر داشت که در میانِ اقوامی که در مجاورتِ ایران زندگی می‌کردند مانند ماساژت‌ها و هیاطله (هپتالی‌ها) هنوز ازدواج گروهی مرسوم بود. همه این ملاحظات ما را بدین نتیجه می‌رساند که مزدک نوعی اصلاحات در مساله زناشویی که مقررات آن بر ما روشن نیست و الغای حرم و تعدّدِ زوجات را خواستار بوده است. اشراف، الغای حَرَم و تعدّدِ زوجات را در حکمِ آن می‌دانستند که همراهِ اموال‌شان، نوامیسِ آن‌ها نیز به وسیلهٔ اراذل غارت شده و اشتراکی گردیده است. از این رو، بعدها در دوران پس از اسلام به مزدکیان و پیروان این روش‌ها نام «اباحیّه» نیز داده شده است! *("برخی بررسی‌ها پیرامونِ جهان‌بینی‌ها و جنبش‌های اجتماعی در ایران" (جلد اوّل)، چاپ چهارم، سال۱۳۸۵، ص ۲۱۲)* (ارژنگ).

[۲] از منظومهٔ "ویس و رامین" اثرِ فخرالدین اسعد گرگانی شاعر قرن پنجم هجری که در حدود ۹۰۰۰ بیت در قالب مثنوی و در بحر هزج مسدس محذوف یا مقصور سُروده شده، حدّاقل چهار تصحیح و چاپ وجود دارد:
نخستین چاپ منظومه "ویس و رامین" به کوشش کپتان ولیم ناسولیس captain W.nassau lees و منشی احمدعلی صاحب به سال ۱۸۶۴-۶۵ در کلکته به چاپ رسید. شادروان مجتبی مینُوی که تصحیحِ دوّم را انجام داده، دربارهٔ چاپِ اوّل می نویسد: "*نسخهٔ خطّی هندی منشاءِ چاپِ آنها بوده و بسیار پُرغلط در بعضی مواضع افتادگی‌هایی یک یا چندورقی داشته، به‌طورِکلّی که چاپ کلکته معرّف شایسته‌ای برای کتابِ اصلی شُمرده نمی‌شود. لذا ما شناختن این کتاب را بیش و پیش از هر کس به ناشرِ اوّلیِ آن ناسولیس مدیونیم، و معیوب‌بودنِ چاپِ او که بیشتر تقصیرِ نسخهٔ اساسِ طبع بوده، اجرِ تقدّمِ او را در شناساندنِ ویس و رامین ضایع نمی کند*".
سومین چاپ با مقدمه مبسوط و حواشی و تعلیقات و فرهنگ واژه‌ها و فهرست‌های سه‌گانه، به اهتمام محمد جعفر محجوب، به دی ماه ۱۳۳۷ از سوی "بنگاه نشر اندیشه" و "کتابخانه این سینا" در تهران منتشر گردید.
چهارمین چاپ "ویس و رامین" همان است که به تصحیح دانشمندان گرجستانی آقایان ماگالی تودوا و الکساندر گواخاریا در سلسله انتشارات بنیاد فرهنگ ایران به سال ۱۳۴۹ به چاپ رسید. (ارژنگ)

لینک دانلود ویس و ورامین - تصحیح مجتبی مینوی (تهران)

لینک دانلود ویس و ورامین - تصحیح ماگالی تودوا و الکساندر گواخاریا (مسکو)

بازگشت به فهرست

ماهی‌ها

میترا درویشیان

تپّه‌هایی سرسبز از دور نمایان بود. من جاده‌ی مارپیچی خسته‌کننده‌ای را پشتِ‌سر گذاشته و تصمیم داشتم کنارِ همان تپّه‌ها استراحتی کنم.

ماشینِ خسته و خاک‌آلوده را آهسته به کنارِ جاده کشاندم. با سبدی از فلاسکِ چای و غذایی که آماده کرده بودم، پیاده به طرفِ رودِ آرامی که از پای تپّه‌ها می‌گذشت، راه افتادم.

رود به آرامی در گذر بود. انگار سنگ‌های تهِ رودخانه موزیک می‌نواختند. صدای دل‌نشینی به گوش می‌رسید. کنارِ رودخانه بر سنگِ بزرگی نشستم، و سبد را کنار دستم گذاشتم. خودم نزدیک‌تر به رودخانه رفتم و دست‌وصورتی شُستم. عجب آبی بود، واقعا آبی آبی و تمیز. می‌شد کفِ رود را دید. نگاهم را دوباره به سطحِ آب دوختم که آرام می‌گذشت. نمی‌دانم به کجا می‌رفت، ولی چشمِ مرا خیره کرده بود. رودخانه زیاد دیده بودم، امّا این یکی انگار جادویم کرده بود. سراغ فلاسکِ چای رفتم و فنجانی برای خود ریختم. صدای خنده‌ی ریزی به گوشم رسید. دوروُبر را نگاه کردم، کسی نبود. چند درخت آن‌سوی رودخانه بودند که شاخه‌هاشان به آب رسیده و با وزشِ ملایمِ باد، انگار داشتند آب‌بازی می‌کردند، کسی دیده نمی‌شد.

جرعه‌ای از چای نوشیدم. باز صدای خنده به گوش‌ام رسید و سپس موجی در وسطِ آب به چشم‌ام خورد. انگار کسی سنگ‌ریزه‌ای داخلِ آب انداخته باشد، ولی بازهم کسی دیده نمی‌شد. به نقطه‌ای در آب که موج افتاده بود خیره شدم. زیرِ نورِ خورشید، دو ماهیِ طلایی و سیاه با هم بازی می‌کردند. انگار باهم مسابقه‌ی پرش گذاشته بودند، از آب بیرون می‌پریدند و باز پنهان می‌شدند. گاه هر دو باهم بالا می‌آمدند و آن‌گاه بود که صدای خنده می‌پیچید، پس این صدای خنده از آن‌ها بود.

غرقِ تماشای آن‌ها شده بودم و آهسته چایم را فرو می‌دادم تا مزاحمِ بازی‌شان نباشم. با صدای عوعوی سگی، ماهی‌ها دیگر بالا نیامدند. مردی را دیدم که خیلی پایین‌تر از من نشست و قلّابش را در آب انداخت و سگی دوروُبرش می‌پلکید. روی سنگِ بزرگ دراز کشیدم و دست‌ام را ستونِ گردنم کردم تا بهتر ببینم.

مرد بعد از مدّتی، قلّاب را با تکان‌های شدید بالا کشید. یک ماهی از آن آویزان بود که می‌خواست فرار کند، ولی نمی‌توانست. مرد ماهی را گرفت و در سبدی که همراه آورده بود انداخت و دوباره قلّاب را در آب انداخت و دوباره ماهی دیگری گرفت. و تکرار وُ تکرار تا زمانی که دیگر گویی خسته شد. وسایل‌اش را جمع کرد و آرام‌آرام با سگ‌اش دور شد و سکوت وُ آرامش دوباره به رودخانه بازگشت.

هر چه نشستم دیگر صدای خنده‌ای به گوش‌ام نرسید. باید زودتر راه می‌افتادم. پیش از آن‌که هوا تاریک شود، وسایل‌ام را جمع کردم. بارِ دیگر نگاهی به آب انداختم. پایین‌تر از من، ماهیِ غمگینی داشت به تنهایی و با چشمانی اندوه‌بار، بر سطحِ آب شنا می‌کرد.

بازگشت به فهرست

مدارِ جاویدِ خورشید(داستان کوچک)

احسان طبری

خورشید مدارِ جاویدِ خود را می‌پیمود. ناگاه ابری تیره‌فامْ بر چهره‌اش پرده کشید و مغرورانه گفت:

-"*مرا ناچیز انگاشتند و حال آن‌که من همانم که کورهٔ نورانیِ خورشید را با سایهٔ خود خاموش ساخته‌ام!*"

سپس بادِ سبُک‌سَر جُنبیدن و توفیدن گرفت. سیلی بر بناگوشِ شاخه‌ها زد، غبارِ خاکستری را از خواب برانگیخت، جامِ شیشه‌ها را لرزاند، آن‌گاه لافیدن گرفت وُ گفت:

-"*می‌گویند پرتوِ خورشید جهانْ‌گیر است، ولی اینک این من‌ام یکّه‌تازِ بی‌رقیبِ این پهنهٔ بی‌آغاز و انجام!*"

ولی پرتوِ خورشید خموشانه گرمِ کار بود:

بدنِ اسفنجی ابر را گُداخت، به صد رشتهٔ مرواریدگون بدل ساخت و در لاژوردِ آسمان حلّ کرد.

عِنان بر گردنِ بادِ سبُک‌سَر افکند و او را به جای خود نشاند.

و آن‌گاه، جهانِ فَرازین وُ فُرودین را در آغوشِ گرم وُ کریمِ خویش گرفت.

سرچشمه: *مجلّهٔ دانشجویی پیکار، شمارهٔ ۲، مرداد و شهریور ۱۳۵۰ (با نام مستعار "ا.ک").*

بازگشت به فهرست

آشغال‌ْکوهِ لَندفیل

نرگس مقدّسیان

کامیون‌ها، عروسکِ کوکی، ماشینِ کنترلی، حشراتِ توی بطری، بچه‌های آشغال‌کوه، آب سیاهِ سیارود، قارقارکلاغ سیاه‌های روی کاج ها، آبِ قیرشیرابهٔ رود، موش‌های گندهٔ شیرابه رود، زرورق سوخته، سنجاق سیاه، چاله‌ی چشم‌های بابا، لب‌های کبودش، سبیل‌های زردش... همه توی سرم می چرخید.

دیشب باز مامان و بابا به همدیگر فحش دادند...مامان گفت: "بازم یه چیزتو خونه گم شده" گفت: "تقصیرِ باباست" گفت: "شمارو میذارم میرم" گفت: "بابا دیگه حق نداره بره پیشش بخوابه."

بابا دیشب روی ایوان خوابید. نصفه شب که مامان صدام زد برم دستشویی، دیدم بابا روی ایوان نشسته، با چشم‌های چالش داشت نگاهم میکرد. ریش سبیلش زرد شده بود. لب هاش کبود بود.

نزدیکی بابا، روی دیوار، زیرنور چراغ، پروانهٔ قرمزی نشسته بود، تا رفتم بگیرم فرارکرد. جلوی بابا، جا سیگاری از کونهٔ سیگار، کبریت نیمه سوخته پُر بود. دهنِ بابا بوی بد می داد، وقتی نگام کرد، دیدم چشم‌هاش پُرِخون بود.

روی دیوار، پشت بابا، چند تا پشه نشسته بود. یک پشه‌ی مرده کنارِ بابا افتاده بود. ازگوشه‌ی ایوان مورچه‌ها ردیف طرفِ بابا، سمتِ پشهٔ مرده می‌رفتند. از مورچه‌های اشغال‌کوه کوچکتر بودند.

بابا یکی از مورچه‌ها را گرفت، گذاشت کفِ دستش، همین‌طورکه داشت به مورچه نگاه می‌کرد گفت: "چرا نمیری بخوابی پسر؟". سوسک کوچولویی نزدیک مورچه‌ها می رفت، دویدم بطری آبم را از روی تاقچهٔ ایوان برداشتم، توی بطری حشرات را زندانی میکنم. سوسک را که آرام برای خودش راه می رفت، گرفتم انداختم توی آب بطری. سوسک که داشت توی آب دست وپا می‌زد، یک پشه و یک مورچه هم گرفتم انداختم روش. آبِ بطری را تکان‌تکان دادم، گذاشتم روی تاقچهٔ پنجره، تا فردا به سحر نشان بدم.

ماشینم را گوشهٔ اتاق، توی تاریکی، پیدا کردم، بردم توی پشه بند، سرِ جام دراز کشیدم. مامان خوابیده بود. ماشین را گذاشتم روی سینه ام. چراغ های قرمزش توی تاریکی سوسو می‌زدند، مثلِ دوتا چشم ... مثل چشم های قرمز بابام ... ماشین کنترلی، عروسک کوکی، کامیون‌ها، حشراتِ توی بطری، بچه‌های آشغال‌کوه، آبِ سیاهِ

سیارود، قارقارِکلاغ سیاه‌های روی کاج ها، موش‌های گندهٔ شیرابه رود، زرورق سوخته ، سنجاق سیاه،چاله‌ی چشم‌های بابا، لب‌های کبودش ، سبیل‌های زردش ...پیش چشمم می چرخیدند.

به مامان نگاه کردم چشم‌هاش بسته بود، من هم چشم‌هام را بستم...

روی آشغال کوه، توی باری که تازه از کامیون خالی شده بود، چمدانی صورتی پیدا کرده بودم .سحر با من بود. دو نفری بازش کردیم، توش یک عروسک کوکی بود. عروسک دامن بلند پوشیده بود، توی دستش بلندگو داشت، راه می رفت برای خودش آواز می‌خواند... یکهو دیدم شیرابه رود مثلِ دریا به طرف ما می آید. آبِ سیاه، شده بود کوه... روی آشغال کوه را گرفته بود.... شیرابه رود همراه اشغال ها داشت ما را می برد،... روی آب دست وپا می‌زدم مثل حشرات توی بطریم...

با صدای سحر از خواب پریدم. روی ایوان بود و صدایم می زد. ماشینم را برداشتم و از اتاق بیرون دویدم. سحربه لبه‌ی تاقچه تکیه داده بود، داشت به حشرات توی بطریم نگاه می‌کرد. بابا دیگر روی ایوان ننشسته بود. مامان توی باغ کار می‌کرد، سرش پایین بود...

ماشینم را دستِ سحر دادم، دو نفری از پرچینِ خانه گذشتیم، افتادیم توی جادهٔ خاکیِ باریک، از زیر درختان گذشتیم. توی راه، از درختِ سیب همسایه بالا رفتم، دو تا چیدم، یکی دستِ سحر دادم، آن یکی را گاز زدم و گفتم: "مطمئنم این ماشین از اون کنترلیا بود بود سحر" گفتم: "باید شانس بیاریم همون اول، که بار تازه خالی شده، بچه‌ها خبردار نشدن سر برسیم سحر." گفتم: "اگه زود برسیم قول میدم کنترلیم پیدا کنیم سحر. عروسک... همه چی"...

وقتی زیرِ درختان کاجِ نزدیکِ آشغال کوه رسیدیم، کامیون‌ها داشتند، آشغال‌ها را خالی می‌کردند. به سحرگفتم: "همین جا بمونیم، ازهمین جا نگاه کنیم، تا کامیونها دارند میرند، زود میریم".

اشغال کوه بزرگتر شده بود. بزرگتر از همیشه ... کمی مانده بود به درفک برسد... کلاغ سیاه‌ها روی درختانِ کاج می خواندند قارقارقار...

کیسه های پلاستیکی قرمز، نارنجی، سبز... روی آشغال کوه، توی آفتاب از دور سوسو می زدند. سگ، گاو و مرغِ و خروس همسایه ها دوروبر آشغال کوه می گشتند. سحرگاوی را نشانم داد که سرش توی پلاستیک گیرکرده بود، هرچه شاخ‌هاش را تکان تکان می داد، نمی توانست بیرون بیاورد. گاو پستانش بزرگ بود، یه عالمه شیر داشت...

چند تا مگس روی موهای خرمایی سحر نشسته بود. بطریی زیرِ درخت افتاده بود، توش کمی آب بود. می روم بطری را برمی‌دارم. آهسته مگس را از روی مویِ سحر می‌گیرم توی بطری می اندازم، درش را محکم می بندم. مگس خودش را به دیوارهٔ بطری می زند و وزوز می کند. بطری را این‌قدر تکان‌تکان می دهم تا مگس بی‌حال شود. می بینم روی آب دارد دست وپا می زند...

سحرکیفِ قهوه ای روی آشغال کوه نشانم می دهد، خنده کنان بپربپر می کنم ،یک مگس دیگرازروی شانه‌ی سحر می گیرم، توی بطری می‌اندازم. بطری را تکان تکان می دهم... تا سرم را بلند می کنم، چمدانی صورتی می‌بینم که دارد از روی ماشین قِل می‌خورد. به سحر نشانش می‌دهم. سحر چشم‌هاش را درشت می کند و می‌گوید:"چقد خوشکل"!

نزدیکِ چند بطری خالی، روی برگ های خشکیده، چند سنجاقِ سیاه و یک زرورق افتاده بود. هروقت مامان توی خانه، این‌ها را می بیند، تا چند روز به بابا غُر می زند، می‌گوید: "به خدا شمارو می ذارم میرم". می روم لگد محکمی روی سنجاق و زرورق می زنم ، بچه ها را پشت ردیفِ کاج‌های نزدیک اشغال کوه می بینم. چند نفر هم روی درخت ها هستند...

چشم راننده که به ما می افتد دستش را طوری تکان می دهد یعنی که "دور شوید از اینجا" دستِ سحر را می کشم به طرفِ سیارود... سروصدای بچه ها از سیارود می آید، دارند شنا می کنند. از آشغال کوه تا سیارود سیصد قدم بیشتر نیست. آبی که مثلِ قیر سیاه‌ست از زیر آشغال کوه بیرون می آید، مثل ماری زیر کاج ها می گذرد، کمی انطرف‌تر، کنار کاج خشکیده ای توی سیارود می‌ریزد.

یک بار که دو نفر ماسک زده از رشت آمده بودند، یکی که داشت فیلم می گرفت گفت:" این شیرابه‌ی زباله‌ی لَندفیله که از اینجا وارد رودخانه ای به نام سیاه‌رود میشه ، بعد از آنجا به دوتا رودخانه به نام‌های زرجوب و گوهررود می‌ریزه"...

موش‌های گنده داخل شیرابه ازیک طرف پایین، از طرفِ دیگر بالا می آیند... کناره‌های شیرابه‌رود، مورچه‌ها می گردند. مورچه‌ی سیاهِ گنده‌ای را از روی خاک برمی دارم، به سحر نشانش می دهم و می گویم: "سحر ببین چه سرِ گنده ای داره؟ چشم‌شونو ببین!" سحر مورچه را از دستم می‌گیرد و می‌گذارد کفِ دستش. می‌خواهم از دستش بردارم و بیاندازم داخل بطری که چشمم به ماشینم زیر بغل سحر می افتد، یکهو می دوم، می دوم به طرف اشغال کوه ... بچه‌ها بالای آشغال کوه بودند. روی آشغال های تازه...

کیفِ قهوه ای، چمدانِ صورتی توی دستشان بود. پُشتم را به کاجی تکیه دادم و داد زدم: "بازم... دیر... رسیدیم... سحر!"

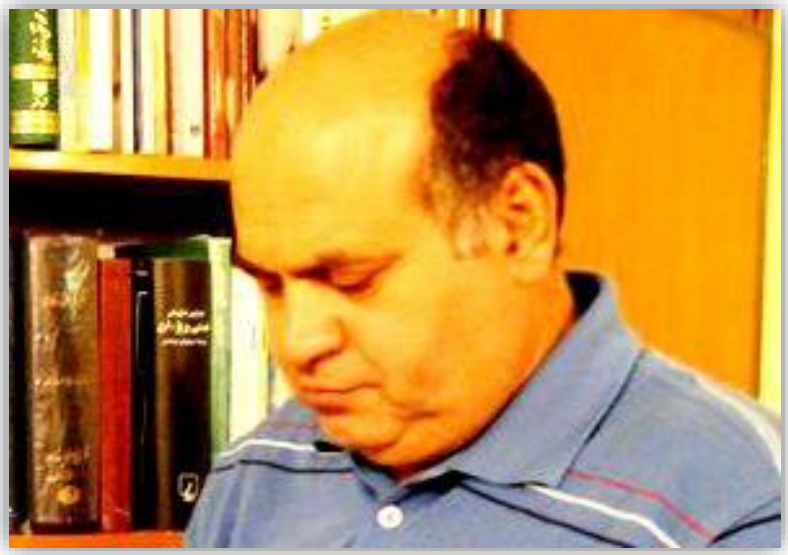
عروسک کوکی، ماشین کنترلی، کامیون‌ها، حشراتِ توی بطری، بچه های آشغال کوه، آب سیاهِ سیارود، قارقارکلاغ سیاه‌های روی کاج ها، آبِ مثلِ قیرشیرابه رود، موش‌های گندهٔ شیرابه‌رود، زرورق سوخته، سنجاق سیاه، چاله‌ی چشم‌های بابا، لب‌های کبودش، سبیل‌های زردش ... بالای سرم می چرخید...

سال ۹۶

بازگشت به فهرست

شراب در کاسهٔ خون

کریم قربان‌زاده؛ شاعر، نویسنده و طنزپردازِ آذربایجانی/ برگردان: بهروز مطلّب‌زاده



شرابِ اوّل

پس از شکستن محاصرهٔ آبادان، به اطراف رودِ بهمنشیر کوچ کرده بودیم. جماعت برای درامان ماندن از بمباران‌ها و نجاتِ جان‌شان، همه چیزِ خود را رها کرده، از آنجا گریخته بودند. و حالا این خانه ها به جان‌پناهِ لشکرِ شکست‌خورده تبدیل شده بود.

هوا تازه تاریک شده بود. من و دوستم، در وسط درخت‌های خرما، در خانه ای با در وُ پنجرهٔ آبی، که در پناهِ نخل‌های بلندی که سر به آسمان می سائیدند قرار داشت، پناه گرفتیم.

همه جای خانه را وارسی کردیم. در زیرزمین خانه، جائی مانند یک انباری بود. من در تاریکی، با دست مالیدن به در وُ دیوار جلو رفتم و به یک خُمره برخوردم، درِ خُمره را بازکردم و انگشتم را داخلِ آن کردم. احساس کردم که انگشتم خیس شد. انگشتِ خیس‌ام را به طرفِ بینی‌ام بردم، دماغم پُر شد از بویِ عطرِ شرابِ خرما.

یک ماهِ آزگار، هر روز، هر دو دوست، هرکدام، یک جام از آن شراب می‌نوشیدیم. اول از همه، به سلامتی صاحب‌خانه و بعد به سلامتی بچه‌هایمان و...

پس از آن‌که تهِ خُمرهٔ شراب را درآوردیم، مجبور شدیم بهمنشیر را ترک کنیم. پس از آن‌که همه جای خانه را حسابی تر وُ تمیز کردیم، نامه ای خطاب به صاحب‌خانه نوشتم:

«دوستِ ندیده‌ام!

ما به ناچار، یک ماه در خانه شما ماندگار شدیم، به‌جز شراب، به هیچ چیزِ دیگر دست نزده‌ایم. کاش هیچ وقت جنگ نباشد، تو به خانه‌ات برگردی، درخت‌های نخل‌ات همچون چلچراغ بدرخشند، تو شراب بیندازی، بهمنشیر ترانهٔ آفتاب را ترنّم کند و جهان از شادی سرمست گردد».

شرابِ دوّم

سال ۶۲ بود، در آن روزهای تلخ و غمبار دستگیر شده بودم. پس از گذراندن دوسال در یک سلّولِ انفرادی، یک روز صبح، به «بندِ شهرستانِ» زندان تحویل داده شدم. دوستان دیگرم هم درآن بند بودند. به محضِ ورودم به آن بند، دوستانم، در خانهٔ دشمن، دورهام کردند. دست‌هایمان هم‌دیگر را فشُردند، دل‌ها به تپش درآمدند، چشم‌ها به اشک نشستند و چهره‌ها بوسه‌باران شد...

وقتی دور وُ بَرِمان کمی خلوت شد، یکی از دوستانِ قدیمی ام، مرا به اتاقِ خودش برد. با چند نفر دیگر که همه از خودمان بودند، خلوت کردیم.

شروع کردیم به حرف‌زدن، بی‌وقفه حرف می‌زدیم، دربارهٔ همه چیز حرف می‌زدیم. یک دفعه، دوستم می‌پرسد:

- «شربت می‌خوری؟»

من جا خوردم، اما دوستانم قهقههٔ خنده را سر دادند و از شرابی که مخفیانه در زندان درست شده بود، شش استکان پرکردند. به نامِ آزادی، و به نامِ رفاقت، استکان‌ها را بالا بُردیم...

شرابِ سوّم

اقامتِ من در «بندِ شهرستان»، چندان نپائید، به بندِ موقّتِ معتادان منتقل شدم، از آن‌جا که در اتاق‌های بند، تختِ خالی نبود، تا خالی‌شدن جا، مجبور بودم درکُریدورِ بند که از هیاهوی زندانی‌ها به خود می لرزید بخوابم. کناردستِ من، یک زندانیِ نحیف و معتاد بود. او که آدمِ بسیار مؤدّب و با نزاکتی بود، یک بار ازمن پرسید:

- «ببخشید جناب، میتونم یه سئوال از شما بپرسم؟»

با بی‌میلی گفتم:

- «بفرمائید».

گفت:

- «طرزِ حرف‌زدن، و ظاهرتون نشون میده که شما اهلِ «دود وُ دَم وُ منقل» نیستید، راستی چرا شما اینجائید؟»

به رسم عادت، مختصری از آن‌چه بر سرم آمده بود را برایش تعریف کردم

پس از شنیدن حرف هایم، پرسید:

- «نگاه کن، ببین مرا می شناسی؟»

بارِ دیگر به چهره‌اش نگاه کردم. چیزی به خاطر نیاوردم. گفتم:

- «نه والله، نشناختم»

در جوابم گفت:

-«من در دورهٔ شاه، وزیر بودم، وزیرِ آموزش و پرورش...»

سپس، هرچه بر سرش آمده بود را برایم تعریف کرد. با این‌که وضع و موقعیّتِ کاملا جداگانه‌ای داشتیم، امّا حرف‌ها، به دلم می نشست و برایمان خوشایند بود.

او از آموزش و پرورش، از دربار، و از چگونگی به اعتیاد کشیده شدنش گفت و من هم آن‌چه از سر گذرانده بودم را حکایت کردم.

سه-چهار روز بدین منوال گذشت. بالاخره در یکی از اتاق ها، یک تخت خالی شد، وزیر را به اتاق منتقل کردند، امّا من، هنوز هم می بایستی در کُریدور بمانم.

وقتی ازهم جدا می‌شدیم، به او گفتم:

- «من یک قوطیِ کوچک مربّای انجیر دارم. می دهمش به تو، تو بیشتر از من به آن نیاز داری».

و مربّا را به او بخشیدم. او بلافاصله، یکی دو قاشق از آن خورد. خیلی خوشش آمد، گفت:

- «ببین، به یک شرط قبول می‌کنم.»

پرسیدم:

-«چه شرطی؟»

گفت:

-«من شماره تلفن‌ام را به تو می دهم، اگر نمردیم وُ زنده ماندیم وُ از این‌جا بیرون آمدیم، آن وقت من دو شیشه شرابِ کهنهٔ چند ساله به تو بدهم!»

زمان گذشت... ما هردو آزاد شده بودیم. وزیر، به عهدِ خود وفا کرد و در ورودیِ بازار، دو شیشهٔ شراب که در یک مُشمّای سیاه پیچیده بود را، به دستِ من داد.

شرابِ چهارم – کاسهٔ خون!

یک شب، ساعت نزدیک سه بود که زندانبان، با سر وُ صدا، درِ آهنیِ سلّولِ مرا باز کرد، مردِ کوتاه قدّ و میان‌سال و لاغر اندامی را به درونِ سلّول هُل داد، یک پتو هم به طرفش پرت کرد و درِ سلّول را با خشونت به هم کوبید.

در سلّولِ تنگ و باریکی که یک نفر به زور درآن جا می شد، دو نفری در کنارِ هم دراز کشیدیم. به جز ردّ و بدل کردنِ کلمات، چیزِ دیگری نداشتیم که به همدیگر بدهیم، که تازه آن‌را هم با هزار و یک ترس و لرز و ملاحظه‌کاری می توانستیم بر زبان بیاوریم.

مردِ میان‌سال گفت:

- «من علی داروخانه‌چی هستم. داروخانه ابن‌سینا در محلهٔ دَوَه‌چی مالِ من است. دو روز پیش دخترم در عملیّاتِ مِرصاد کشته شده و حالا این‌ها آمده و مرا گرفته اند. زنم وقتی خبر را شنید، سکته کرد».

وضع دردناک و اسف‌بارِ علی کیشی باعث شد تا من دردِ خودم را هم فراموش کنم. از نظرِ روحی به شدّت غمگین شدم. اشک‌هائی که از چشمانم جاری بود، گونه‌هایم را می سوزاند. گفتم :

- «شرایط خیلی سختی است، تو را درک می کنم، اما نگران نباش، حتمن تو را آزاد می کنند».

علی کیشی، در جای خود نیم خیز شد و گفت:

- «پدرم عضوِ فرقه بود، بعد از شکستِ فرقه، او را در تبریز به دار آویختند و ما فراری شدیم، حالا هم که این‌طور، امّا هرچی میخواد بشه بذار بشه، من که آب از سرم گذشته، ول کنند یا ول نکنند، به جهنم، بگذار بیایند مرا هم ببرند به دار بکشند...»

در سلّولِ انفرادی، حتّی یک استکان آب هم نبود که من بتوانم با آن، علی کیشی را آرام کنم.

علی کیشی، همه‌اش یک هفته مهمانِ من بود. یک روز قبل از این‌که او را از سلّولِ من ببرند، گفت:

-«در خانه، هفت حوضِ تودرتو درست‌کرده‌ام. روزِ آزادی، حوض‌ها را پُراز شراب خواهم‌کرد و از فوّاره‌هایشان شراب خواهد بارید. تا آن روز، اگر نمردیم وُ زنده ماندیم، تو را در کنارِ آن فواره‌ها مهمان خواهم کرد».

سه سال بعد، من یک روز در کنارِ آن فوّاره‌ها، مهمانِ علی کیشی شدم. از شرابِ سُرخ‌فامی که ساختهٔ دستِ خودِ علی کیشی بود، گونه‌هایم شُعله‌ور بود و درونِ کاسهٔ سرم مِه‌آلود...

یک سال بعد، من یک بارِ دیگر گذرم به آن خانه افتاد. علی کیشی را، قبل از اذان صبح به دار آویخته بودند.

چهار تصویر پیچیده در سیاهی داخل قابِ عکس، به من چشم دوخته بودند. علی کیشی، به درونِ چشمانِ من زُل زده بود. چهرهٔ دخترش پُر از خنده بود. پسر و همسرش، چشم از من بر نمی داشتند.

از فوّاره‌ها خونی گرم و سُرخ جاری بود...

بازگشت به فهرست

پنجره

سعیده منتظری

داخلِ فروشگاهِ یکی از خیابان‌های اصلی شهر قدم می‌زدم. فروشگاه پیچِ تودَرتویی بود که برای پیداکردن جنسِ مورد نظر باید این تودرتوی مارپیچ را طیّ می‌کردم. وقتی در حالِ حرکت در این مسیر بودم، پچ‌پچِ دونفر از آن‌سوی قفسه‌ای که در کنارِ آن قرار داشتم به گوشم رسید. پچ‌پچ در مورد موضوع ناراحت‌کننده‌ای بود. صدای آن‌ها مانند آوازِ حُزن‌انگیزی بود که دلِ انسان را ریش می‌کرد. صحبت در مورد مرگ بود؛ مرگِ نابه‌هنگامِ یک زن. کمی خود را به قفسه نزدیک کردم. گوش تیز کردم. صدای آن‌ها بلندتر به گوشم رسید. درمورد مرگِ زنِ جوانی صحبت می کردند که دو هفته پیش در همین خیابان جان داده بود. بعد از این مدّت هنوز موضوع تازه بود و حرف‌هایی برای گفتن داشت. آن مرگ، مرگی نبود که بشود آن‌را به راحتی باور یا فراموش کرد.

در خیالم زنی را می‌بینم و وارد دنیای او می شوم.

قبل از حادثه، زنی خودساخته و کارآزموده برای امرارِ معاشِ خود ساختمانی را اجاره کرده است. با تمامِ شادی که در وجودش احساس می‌کند، واردِ ساختمان می‌شود. با دلی آکنده از آرزوهای شیرین پا به آن مکان می‌گذارد. سرش پُر است از ایده‌های خلّاقانه و دلش مالامال از شادی، که توانسته با هر سختی شده، کسب و کارِ خود را راه بیندازد. بعد از ورود باید به همه جای ساختمان سر بزند تا بتواند ایده‌های ذهنش سروسامان دهد. خرامان‌خرامان با غرورِ زنانه‌اش شروع به گشت‌زدن می‌کند.

ساختمان از یک سالنِ خیلی بزرگ، دو اتاق، و یک سرویسِ بهداشتی و حمّام تشکیل شده است. یک سمتِ سالن که رو به خیابان است، پنجره های بزرگی دارد که می تواند سالن را نورانی کند. او به اتاق‌ها سر می‌زند. سرویسِ بهداشتی و حمّام را وارسی می‌کند. همه جا پُر از گرد وُ خاکی است که باید تمیز شود. وسطِ سالن می‌ایستد و ایده‌های نابِ خود را در ذهنش مرور می‌کند. کمی که می‌ایستد به خود نهیب می‌زند:

-"با ایستادن کاری از پیش نمی‌رود. گرد وُ خاک‌ها که خود به خود از بین نمی‌رود، باید آستین‌هایم را بالا بزنم. به زودی خواهرم نیز خواهد رسید."

لباسش را عوض می‌کند. وسایلی را که برای زدودنِ غبارِ ساختمان لازم است به تنهایی آماده می‌کند. درحال اتمام تمیز کردن اتاق‌هاست که صدای زنگ در سالنِ خالی می پیچد. در را باز می‌کند. خواهرش با دسته‌گُلی زیبا و یک آینه وارد می شود. گل وُ آینه را می‌گیرد و به خواهرش می‌گوید:

-"سپاس‌گزارم، ولی لازم نبود زحمت بکشی."

خواهرش او را بغل می‌کند و می بوسد و با لبخند می‌گوید:

-"عزیزِ دلم، به شادی کارت را شروع کنی. گفتم گل وُ آینه بیاورم می گویند شُگُون دارد."

هر دو می‌خندند و همراه هم دست به کار تمیزکاری می‌شوند. در حین کار از ایده‌های خود برای چیدمانِ سالنِ زیبایی صحبت می‌کنند. کارِ تمیزکاری تمام می شود، فقط می‌ماند پنجره‌های سالن. شیشه های بزرگ آن‌قدر گرد وُ خاک گرفته اند که نورِ طلاییِ آفتاب به زحمت می‌تواند خود را به سالن برساند.

زن وسطِ سالن می‌ایستد، به شیشه‌ها زُل می‌زند. سرش پُر است از افکارِ جورواجور. به خود می‌گوید:

-"وقتی این شیشه‌های برّاق و درخشان که گرد وُ خاکِ روزگار بر تن آن‌ها نشسته تمیز شوند، تازه جلوه‌های زیبایی آن‌ها نمایان خواهد شد. نورِ پُر روشنایی و درخشانِ آفتاب بر سالنِ زیبایی خواهد تابید و این‌جا را دوچندان زیبا خواهد کرد. من پُر می‌شوم از نیرو و انرژی و برای مشتریانم بهترین‌ها را می‌آفرینم. مشتریانم لبریز می‌شوند از فضای درخشانِ این مکان و بیش‌تر دوست دارند به این‌جا بیایند."

آری، زنی با چنین آرزو و افکارِ روشنی ناگاه جانِ شیرینِ خود را، که قرار بود شمع تلاشِ روزانه باشد، از دست می‌دهد. آیا واقعا می‌شود مرگِ ناگهانیِ چنین زنی که سرشار از شورِ زندگی بود و با تمامِ وجود می خواست کسب و کارِ خود را راه بیندازد، باور کرد؟

دو زن که اول سخنان خود را به پچ‌پچ شروع کرده بودند، ناگهان صدایشان بلندتر می‌شود. یکی از آن‌ها می‌گوید:

-"آخر این‌ها چه مردمی هستند؟ آیا انسانیّت مُرده است؟ یعنی هیچ کس در آن بیست دقیقه کاری از دستش بر نمی‌آمد؟"

دیگری که به نظر می‌رسید گلویش را بغض می فشارد جواب می دهد:

-"نمی‌دانم، شاید اگر ما هم آن‌جا بودیم همان کاری را می‌کردیم که دیگران انجام دادند. شاید ما هم مانند آن‌ها بودیم و کاری از دست‌مان بر نمی‌آمد".

زنِ دیگر صدایش را کمی بالا می‌برد و در جواب می‌گوید:

-"نمی‌دانم، شاید هم اگر ما بودیم کارِ دیگری می‌کردیم"

زنِ اوّلی به او نهیب می‌زند:

-"آرام باش. فعلا که کار از کار گذشته و سخن گفتن از آن دیگر فایده‌ای ندارد."

زنِ دوّمی می‌گوید:

-"چرا نباید بگوییم؟ باید آن‌قدر بگوییم وتکرار کنیم که شاید درس عبرتی باشد برای زمان دیگری که باز لازم است کسی را کمک کنیم."

زن ها ناگهان خاموش می‌شوند و هر کدام به سوی کار خود می روند. از کارمندهای فروشگاه هستند و باید به سرِ کارِ خود بر می‌گشتند.

با کمی گشت‌زنی در فروشگاه بالاخره کالای مورد نظر را پیداکردم. با طیّ‌کردنِ مسیرِ پیچاپیچ خودم را به کنارِ صندوق رساندم. چیزی را که برداشته بودم به صندوق‌دار دادم و بعد از پرداختِ پول و دریافتِ کیسهٔ خریدم از فروشگاه خارج شدم. چند قدم که رفتم، ناخودآگاه در برابرِ فروشگاهی که پنجرهٔ آن به مرگِ زنِ جوان منجر شده بود خشکم زد. سرم را بالا کردم و ناگاه خود را در هیاهوی دستانِ دوربین به دست دیدم. زنی از پنجره بالای فروشگاه آویزان است. زن به اُمیدِ کمک سفت به لبهٔ پنجره چسبیده است. او انتظارِ کمک از یک یا چند انسانِ خوش‌قلب را دارد. زن در تکاپوی نجاتِ جانِ خویش است. او به نجاتِ خود اُمید دارد. بینِ آسمان و زمین گیر افتاده است. در همان اوضاع به خواهرش که مُدام جیغ می‌کشد، نهیب می‌زند:

-"جیغ نکش، چیزی نیست، من الان می‌آیم."

او چه زنی است که در آن وضعیّت هم اُمیدش را از دست نمی‌دهد. انسان‌هایی که در پایین شاهدِ تلاشِ زنِ جوانِ پُر از شورِ زندگی هستند، مسخ شده اند. مردمی که شاهدِ آویزان ماندنِ آن زن هستند غیرِ داد و فریاد و یا عکس گرفتن هیچ کاری نمی‌کنند. آتش‌نشان‌هایی که رسیده اند نیز هیچ کاری نمی‌کنند، مانندِ همیشه امکاناتِ لازم را ندارند و آن‌ها نیز مانند مردمِ عادّی فقط شاهدِ تقلّای زنِ جوان هستند.

انگار زنِ بیچاره باید خود به تنهایی برای نجاتِ جانِ خود تلاش کند. او هم‌چنان خود را به لبهٔ پنجره چسبانده است و طاقت آورده است، شاید انسان‌هایی که بُهت‌شان زده، فکرِ خلّاقانه به سرشان برسد. مثلا طاقه‌های پارچهٔ مغازه بزازی را که چند قدم آن طرف‌تر هست بیاورند بریزند روی هم تا او بتواند روی آن‌ها بیفتد تا شاید جان به در برد. یا پتویی بیاورند و سرهای آن را با هم بگیرند تا زن به روی آن فرود آید. و یا حتّی فروشندگانِ فروشگاه که به اندازه یک انبار برنج دارد، چند تا گونی برنج را در مسیر افتادن او روی هم بریزند تا شاید زن روی آن‌ها فرود آید و...

مردمی که در پای پنجره شاهدِ این صحنه هستند هیچ کدام کاری برای نجاتِ زن نمی‌کنند. امّا از انسان‌های امروز که در خود مانده‌اند! که از خود بیگانه شده‌اند! که هیچ گاه به کمکِ دیگران فکر نکرده اند! آیا می‌شود در آن شرایط انتظارِ کارِ خلّاقانه برای نجات یک زن داشته باشیم؟ آن زن اُمیدِ واهی به مردمی داشت که سالیانِ سال یاد گرفته‌اند که غیرِ خود به کسی نیندیشند. از مردمی که این چنین پرورانده شده اند، چه انتظاری می‌شود داشت، غیر از این‌که نظاره‌گرِ این صحنهٔ دل‌خراش باشند.

انتظارِ نجات به دستِ این مردمان انتظاری بیهوده است. انتظاری است که فقط زمانِ مرگ را عقب می‌اندازد و امّا رهایی از مرگ در کار نیست. زن در برابرِ چشمان و دوربین موبایل های انسان‌های بی‌عمل از نجاتِ جانِ خود ناأُمید می‌شود و خسته از انتظارِ نجاتِ جانِ شیرینش، دستش را از لبهٔ پنجره رها می‌کند و همراهِ آرزوهایش از آسمان به زمین می‌افتد و جان از تن رها می کند.

زنی که تاچندی پیش سرشار از اُمید و آروز بود، برای زدودن و پاک‌کردن شیشه‌های سالنِ کارش و برق‌انداختنِ آن‌ها برای این‌که نورِ آفتاب بر سالنِ کارش بتابد و انرژیِ او را برای انجامِ کارهایش دو چندان نماید، دست به‌کار شده، بر لبهٔ خطرناکِ پنجره می‌ایستد و به خاطرِ یک خطا و اشتباه و یک لحظه غفلت، دیگر در این دنیا نیست که ادامهٔ آرزوهایش را دنبال کند...

اشک از چشمانم جاری می‌شود. زنی که دستِ بچه‌اش در دستش است، از کنارم رد می‌شود و تنه‌ای به من می‌زند و با تنهٔ زن به خودم می‌آیم.

دور و برِ خود را نگاه می‌کنم، همه در حالِ رفت و آمد هستند. بعضی‌ها می‌خندند. بعضی‌ها تُند تُند راه می‌روند و زنی که از پنجرهٔ ساختمانِ بالای فروشگاه به زمین در غلتیده و مُرده است نیز کم‌کم به دستِ فراموشی سپرده می‌شود. یک بارِ دیگر سرم را بالا می‌گیرم.

دوباره به پنجره‌ای که زنی دوهفته پیش از آن‌جا پرت شده، نگاه می‌کنم. آیا واقعا در آن زمان کاری از دستِ کسی برنمی‌آمد؟ اگر من بودم هم کاری می‌کردم یا نمی‌کردم؟

در این فکرها بودم که ناگهان چشمم به طبقهٔ بالای فروشگاه که درست زیرِ پنجرهٔ سالن زیبایی آن زن واقع شده بود افتاد. یک پارکِ بازی بچه ها که پُر از وسایل بازی بادی است، آنجا در طبقهٔ بالای فروشگاه قرار دارد. آه از نهادم بلند می شود ازخودم می پرسم آیا از این وسایلِ بادی هم نمی‌شد کمک گرفت؟

نمی‌دانم شاید می‌شد، شاید نمی‌شد؛ در هر صورت آن زن دیگر زنده نیست!

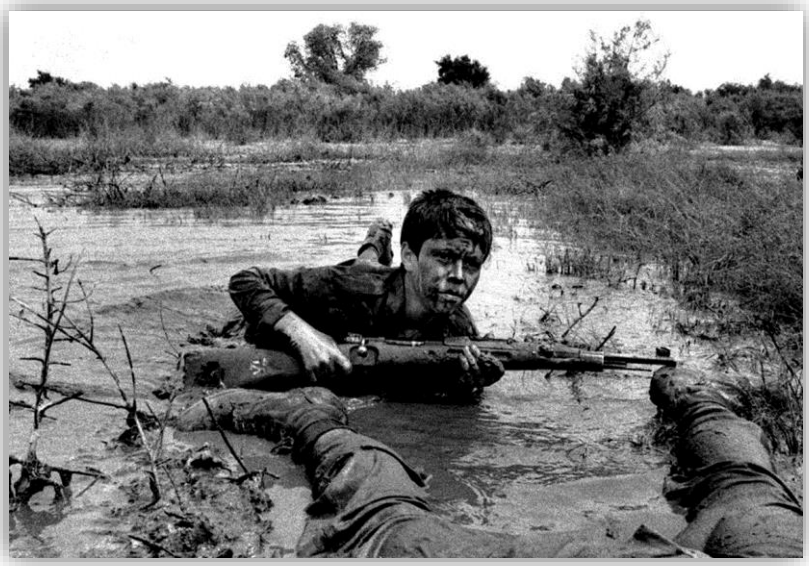
زنی که می‌نویسد، قدرت‌مند است. زنی که قدرت‌مند است، خیلی‌ها را می‌ترساند. پس به چشمِ دنیا، ما هیولاهای ترس‌ناکی هستیم!

گلوریا اِوانجلینا آنزالدوا، شاعر و کنش‌گرِ فِمِنیستِ مکزیکی

بازگشت به فهرست

آش‌خورها

فریبرز مسعودی



آش‌خورهای سیاه‌سوخته مثلِ مادرمرده‌ها جلوی گروهان به خط شده بودند و سرهای تراشیده‌اشان توی آفتاب زرد پاییزی می‌درخشیدند. یکی‌یکی آن‌ها را از روی صورت صدا می‌کردم تا از انبار پتو و وسایل خوابشان را بگیرند و این‌جوری یک سرشماری هم از تازه‌واردها می‌کردم.

پیریار نامراد را هیچ‌وقت فراموش نمی‌کنم. او نه‌تنها سبزه نبود بلکه در نگاه اول زال نشان می‌داد و برخلاف هم‌قطارهایش کمی هم چاق بود و شکمِ گندهٔ آویخته‌ای داشت و برآمدگی کوهان‌مانندِ روی پشتش او را به جلو خمیده نشان می‌داد. موهای سبیل باریکش دانه‌دانه روی لب بالایش مرتب خوابیده بودند انگار کسی از قصد آن‌ها را آن‌طور مرتب کرده بود. ریش کم‌پشتی روی بناگوش و چانه‌اش را پوشانده بود و در نور آفتاب می‌درخشیدند و رنگ‌دانه‌های قرمز میان آن‌ها به چشم می‌آمد. صورتش بیش‌ازحد سفید بود انگار خون در بدنش نبود و روی گونه‌هایش جوش‌های ریز قرمزی دیده می‌شد. هیکل مرد پنجاه‌ساله‌ای را داشت و چون اسمش را خواندم واکنشی نشان نداد و بغل‌دستی‌اش که مثل بقیه جره و سیاه‌چرده اما قدبلندتر از همه بود با سقلمه‌ای که به پهلویش زد او را تکان داد. پیریار نامراد! دوباره اسمش را خواندم و او به سختی کیسه‌اش را از جلو پایش برداشت و هِن‌وهِن‌کُنان در برابرِ من ایستاد. در نگاهش بلاهت موج می‌زد. به سمت سربازهایی که جلو انبار به خط شده بودند اشاره کردم و گفتم: برو آن‌جا بایست! تازه متوجه شدم بند پوتینش باز بود و گِلی شده بود و گترهایش نامرتب روی ساقه پوتینش افتاده بودند.

در این حین سرگروهبان دوان‌دوان رسید و پرسید: استوار چرخی هنوز نیامده؟ با سر گفتم نه. سرگروهبان دوباره پرسید: سروان آتشباری چی؟ باز هم با سر گفتم نه. سرگروهبان سقلمه‌ای به سینه‌ام زد و گفت: زبانت را لولو برده؟ با قهر سرم را به سمت پیریار نامراد سربازِ سپیدرو که بالای پله‌ها در آستانه در آسایشگاه ایستاده و ما را نگاه می‌کرد برگرداندم و به او توپیدم: چرا آن‌جا خشکت زده؟ برو جلو در انبار بایست. بدو! سرباز سپیدرو لب‌هایش را روی هم فشار داد. انگار می‌خواست چیزی بگوید امّا حرفی نزد و لنگ‌لنگان جلو انبار رفت. سرگروهبان گفت: تا ظهر نشده باید وسایل این‌ها را بدهید. سپس به یاری مسئول اسلحه‌خانه که پشت من

ایستاده بود گفت بعد از ناهار تفنگ‌هایشان را بده، عصر ممکن است فرمانده برای بازدید بیاید! یاری چیزی نگفت. سرگروهبان گفت: یک امروز ما با این سروان کار واجب فوری داشتیم که او غیبش زده؛ و زیر لبی غرولند کرد به گربه گفتند انت شفاست خاک ریخت روش!

گفتم: حالا چه کار واجبی داری که این‌قدر جوش سروان را می‌زنی!

سرگروهبان گفت: من امروز هر طور شده باید بروم مرخصی. سروان هم از صبح مرخصی شهری گرفته هنوز نیامده. انگار تا آخر هفته گروهان به خط اعزام می‌شود.

یاری گفت: این آش‌خورها به چه درد جبهه می‌خورند؟

سرگروهبان گفت: برای همین می‌گویم امروز حتماً باید اسلحه بگیرند. فردا تا می‌توانید آن‌ها را بدوانید. بگذارید حسابی سرحال بیایند.

گفتم: مگر قرار نبود با مرخصی من موافقت کنی؟ بابا چه جوری بگویم کار واجب دارم؟ سروکله استوار چرخی از دور پیدا شد. سرگروهبان تا او را دید گفت: زود باش به این آش‌خورها پتو و بالش بده. لباس‌هایشان چی شد؟ استوار چرخی همان طور که به انبار می‌رفت گفت: فردا می‌دهند؛ و پرسید قرار است کلِّ گردان اعزام بشوند؟

سرگروهبان گفت: گردان؟ نه بابا گروهان ما را اعزام می‌کنند، مراقب باشید وظیفه‌ها چیزی نفهمند. به سرگروهبان گفتم:

-بی‌معرفت برای همین است که خودت با این عجله داری مرخصی می‌روی و مرخصی مرا پشت گوش انداختی!

سرگروهبان گفت: تو که هنوز مجردی مرخصی می‌خواهی چکار؟

گفتم: مگر من گرفتمش دستم؟! سرگروهبان و استوار چرخی زدند زیر خنده.

سرگروهبان گفت: تو که خدا بهت گفته روله! (فرزند!) اعزام که نمی‌شوی برای چی هولی! کلاً یک ماه خط بودی یک گلوله خوردی تا آخر خدمتت بیمه شدی، و با استوار چرخی به سمت آسایشگاه رفتند. من همان‌جا جلو پله‌ها ایستاده و به لکه‌های ابر نازکی که از دور در آسمان پدیدار می‌شدند نگاه کردم. یک جت با دنباله سفیدش در میان ابرها ناپدید شد. سرباز سپیدرو بی‌توجه به هیاهو و جنب‌وجوش هم‌قطارهایش به آسمان زل زده و با دهان باز خط سفیدی که از جت در آسمان داشت پخش می‌شد تماشا می‌کرد.

همان روز عصر سرگروهبان سربازها را در محوطه گردان برای صف جمع به خط کرد و پس از صحبت کوتاهی درباره نظم در جبهه و آمادگی برای نگهبانی هر شب و رزم شبانه آن‌ها را برای مشق نظام جمع به من سپرد. در همان دور اول سرباز سپیدرو از پا درآمد و تفنگش را مثل چوب‌دستی روی شانه‌اش گذاشته و چند گام عقب‌تر، هنّوهنّکُنان خودش را دنبال دسته می‌کشید. کمی که گذشت صورت سفیدش انگار گر گرفته و یقه و دور کمرش در زیر فانسقه و زیر بغل‌هایش از عرق خیس شدند، اما بقیه سربازها خوب و ورزیده بودند و چند دور آن‌ها را رژه بردم تا حسابی از کت و کول بیفتند. دور سوم سرباز سپیدرو را از صف جدا کردم و به گروهبان یاری سپردم که جداگانه با او مشق صف جمع کار کند، نه تنها نمی‌توانست پایش را بالا بیاورد، بلکه چپ و راستش را هم نمی‌شناخت.

سربازها شام خورده بودند و با شوخی و خنده آسایشگاه را روی سرشان گذاشته بودند. سرباز سپیدرو روی سکوی جلو آسایشگاه گوشه‌ای نشسته و نماز می‌خواند. از نگهبان آسایشگاه پرسیدم چرا در نمازخانه نماز نمی‌خواند؟ نگهبان خبردار ایستاد و گفت: نمی‌داند. ولی الآن نمازش تمام می‌شود و می‌توانم از خودش بپرسم. سرم را تکان دادم و گفتم: مهم نیست ولی بگو این‌جا نماز نخواند. نمازخانه را برای چی درست کردند! نگهبان

پاشنه‌هایش را به هم چسباند. همان موقع دیدم که سرباز سپیدرو نمازش را تمام کرده و سعی می‌کرد جلو من خبردار بایستد. نگهبان سؤال مرا با لهجه غلیظی به فارسی برایش تکرار کرد. سرباز سپیدرو لب‌هایش را روی هم فشار داد و صدای نامفهومی از گلویش بیرون آمد. نگاه پرسش‌آمیزی به نگهبان انداختم. نگهبان این بار به زبان بلوچی با او صحبت کرد که من یک کلمه از آن را نفهمیدم. سرباز سفید چهره چیزی گفت و سپس مشتش را باز کرد و قبله‌نمای کوچکی را نشانم داد. نگهبان گفت: می‌گوید آن‌جا قبله‌نما درست کار نمی‌کند. سرم را تکان دادم و از آن‌ها دور شدم.

تاریخ اعزام گروهان به خط مقدم مرتب عقب می‌افتاد. هوا بارانی بود و سربازها کاری نداشتند انجام بدهند و بیشتر اوقات در آسایشگاه ول بودند و توی سر و کول هم می‌کوبیدند. از پنجره دفتر رکن یک در ستاد داشتم بیرون را تماشا می‌کردم. سربازها در محوطه جلو آسایشگاه سرباز سفید چهره را دوره کرده و کلاه او را قاپیده و او را خرس وسط کرده بودند. سربازِ سفید چهره خسته و درمانده وسط آن‌ها ایستاده و تکان نمی‌خورد. همان سربازی که روز اول به او سقلمه زده بود کلاه او را به میان گل‌ولای باغچه پرت کرد و چیزی به او گفت و با بقیه سربازها پیچیدند پشت آسایشگاه. چند لحظه بعد از سمت دیگر آسایشگاه را دور زدم.
سربازها دور هم چمباتمه زده و کلاف دود ملایمی در بالای سرشان به هوا می‌رفت. پابرچین خودم را نزدیکشان رساندم و سرفه کردم. سربازها هولی از جایشان پریدند. دست دراز کردم و سیگاری را که سرباز بلندقامت در مشتش قایم کرده بود گرفتم. نگاهی به آن انداختم و پرسیدم:
-این چیه؟
سربازها چیزی نگفتند. سیگار دست پر را لای دو انگشتم له کردم و گفتم: من‌بعد نبینم ها! سربازها سرشان را پایین انداخته بودند. اشاره کردم بروند.

سرگروهبان با اوقات تلخ از مرخصی برگشت. همیشه همین‌طور بود. استوار چرخی می‌گفت با زنش اختلاف دارد و وقتی به مرخصی می‌رود اجازه نمی‌دهد کنارش بخوابد. سربازهای آسایشگاه را به خط کرده بود و داشت سر سرباز سفید چهره داد می‌کشید که چرا سرویس‌ها را خوب نشسته و همه‌جا کثیف است و به منشی گروهان گفت سه روز برای پیریار نامراد اضافه خدمت رد کند. سرباز بلندقامت سعی می‌کرد جلو خنده‌اش را بگیرد. سرگروهبان بیرون رفت و من آزاد دادم. سربازها جز سرباز سفید چهره که داشت کف سرویس‌ها را تی می‌کشید در آفتاب بی جان پاییزی سینه دیوار نشسته و سیگار دود می‌کردند.
به سرباز بلندقامت گفتم: این چرا درخواست معافیت نکرده! حتم دارم معافش می‌کردند. سرباز بلندقامت سرش را تکان داد و لبخند زد. پرسیدم: چرا می‌خندی؟ سرباز گفت: جناب سروان کجا بهتر ازاین‌جا! سه وعده غذا، جای خواب، پتو و رختخواب. این‌ها را به خواب هم نمی‌بینند. سرباز دیگری گفت: جناب سروان کسی را ندارد بیفتد دنبال کارش. پدرش هنوز پایش به شهر نخورده!
یک روز پیش از آن که دستور اعزام گروهان از ستاد برسد سروان آتشباری فرمانده گروهان به مرخصی استعلاجی رفت و حرص سرگروهبان را درآورد. سرگروهبان می‌گفت او خبر داشت تاریخ اعزام کی است و خودش را به تمارض زده تا موقع اعزام گروهان آن‌جا نباشد و مسئولیت‌ها گردن سرگروهبان بیفتد.

پیش از اعزام، فرمانده گردان در مراسم صبحگاه سخنرانی کرد. افسرها و درجه‌دارها نیز کنار هر دسته خبردار ایستاده و در آن هوای سرد پاییزی چشم به دهان سرگرد دوخته بودند. سرباز سفید چهره به خاطر قدبلندش جلو صف قوز کرده و با گردن خمیده به پرچم نوک میله پرچم که با وزش باد دور خود پیچ‌وتاب می‌خورد زل

زده بود. صدای فرمانده گردان از بلندگوها در فضای خالی و ساکت پادگان می‌پیچید و صدایش تا دورها با باد می‌رفت. سرباز سپیدرو سرش را بالا کرده و جتی را که در ارتفاع بالا پرواز می‌کرد و رد سفیدی از خود در دل آسمان آبی به‌جای می‌گذاشت نگاه می‌کرد. ناگهان به جت اشاره کرد و هیجان‌زده گفت: جناب سروان هواپیما! جناب سروان ما هم سوار هواپیما می‌شویم؟ سربازها به خنده افتادند و سربازهای دسته دیگر از گوشه چشم به آن‌ها نگاه کردند و سعی می‌کردند علت خنده آن‌ها را بفهمند. ستوان آذری رئیس رکن یک نگاه چپی به سربازها انداخت و دوباره سکوت شد. سخنان سرگرد که تمام شد فرمانده میدان با صدای بلند فریاد زد:

-گردان دوش‌فنگ! صدای ضربه همزمان دست‌ها به قنداق تفنگ‌ها در میدان پیچید. دوباره فرمانده میدان فرمان داد:

-گردان دسته‌به‌دسته... از جلو و از راست ...نظام!

-دسته یک از آتشبار یک قدم رو! دسته موزیک شروع به نواختن مارش رژه کرد. با طنین طبل بزرگ ترس و وحشت سرباز سپیدرو را فراگرفت. به نفر پشت سرش اشاره کردم تا جلو برود و او را از صف بیرون بیاندازد. گروهبان یاری آهسته آستین سرباز سپیدرو را گرفت و او را با خود به عقب کشاند و در گوشش گفت: برو! بدو برو آسایشگاه. سرباز سپیدرو دور خودش می چرخید. یاری او را نگاه داشت، تفنگ او را گرفت و گفت: بدو! و با دست به او اشاره کرد که به آسایشگاه برگردد.

آسایشگاه‌ها و محوطه گردان خالی و خلوت بود و گنجشک‌ها در محوطه روی زمین جست‌وخیز می‌کردند. سرباز سپیدرو داشت محوطه جلو آسایشگاه را جارو می‌زد و خاک را به هوا بلند کرده بود. صدای یک جت که در ارتفاع خیلی بالا پرواز می‌کرد به گوش رسید. سرباز سپیدرو بی اختیار جارو را حمایل کرد و به جت که در سینه آسمان آبی می‌گذشت و رد سفید از خود بر جا می‌گذاشت نگاه کرد. لبخندی صورتش را باز کرد و آن‌قدر به آسمان زل زد تا جت کاملاً در اسمان ناپدید شد و رد سفید آن مثل کلافی در آسمان از هم باز شد.

از پشت پنجره برگشتم و ته سیگارم را در قوطی کنسروی که به‌جای جاسیگاری استفاده می‌کردم چلاندم و مشغول کارهایم شدم. کمی بعد سربازهای ارکان، دیگ ناهار را که هرکدام یک دسته‌اش را گرفته بودند آوردند و همان‌جا روی سکوی جلو آسایشگاه گذاشتند. یکی از سربازها در زد. رفتم بالای سر دیگ ایستادم. کلاً دو نفر سرباز ارکان، یک کمک انباردار، سه سربازی که از مرخصی برگشته بودند و سرباز سپیدرو قابلمه به دست پشت دیگ به خط ایستاده بودند. سربازی غذا را بین بقیه تقسیم کرد و تقریباً یک مرغ کامل اضافه آمد. سرباز سفید چهره بقیه غذا را در قابلمه ریخت و به آبدارخانه برد و چندی بعد من هم برای ناهار به آبدارخانه رفتم.

سربازها پشت میز دراز فلزی نشسته و ناهار می‌خوردند. سرباز سفید چهره آب مرغ زیادی روی برنج خشکیده ته قابلمه خالی کرد و مرغ را چند تکه کرد و با دست مشغول خوردن شد. سربازها سربه‌سر او می‌گذاشتند و می‌خندیدند. سرباز سفید چهره سخت سرگرم خوردن بود و استخوان‌های باریک و نحیف مرغ را می‌جوید و تکه‌های استخوان را زیر پایش تف می‌کرد. دیگر سربازها ناهارشان را خوردند و ظرف‌هایشان را شستند و به آسایشگاه برگشتند. سرباز سفید چهره روی میز را دستمال کشید و سلانه‌سلانه به جارو کشیدن کف آبدارخانه پرداخت. گفتم:

-امروز توالت‌ها تمیز نشده بودند. سرباز سفید چهره مات نگاهم کرد.

گفتم: این‌جا را تمیز کردی و دیگ را شستی می‌روی و دوباره توالت‌ها را می‌شوری! فهمیدی. باید برق بیفتند. سرباز سفید چهره با چشم‌های تهی نگاهم می‌کرد. سرش فریاد کشیدم:

-از روزی که این‌جا آمدی چند بار سرویس‌ها را تمیز کردی؟ روزی سه بار! چندبار من و سرگروهبان به تو تذکر دادیم که سرویس‌ها را چطور باید تمیز کنی؟ فقط مانده فرمانده لشگر بیاید و طرز تی کشیدن و خشک کردن کف سرویس‌ها را یادت بدهد. پس از آن‌که جلو دستشویی‌ها را حسابی تی کشیدی باید تی را بشوری و بعد از این که خوب چلاندی و آبش را گرفتی دوباره کف سرویس را خشک کنی و توی راهرو را هم خشک کنی. دوباره تی را بشوری و جلو پله‌ها توی آفتاب بگذاری که خوب خشک بشود و بو نگیرد. سرباز سفید چهره کمی نگاهم کرد و دوباره با گردن خمیده جارو کردن کف آبدارخانه را از سر گرفت.

سه روز از اعزام گروهان به خط گذشته بود که سروان آتشباری عبوس و بی‌حوصله از مرخصی برگشت و به اتاق رکن یک آمد. خبردار ایستادم تا سر جایش بنشیند. انگار پیش از آن که به ستاد بیاید و اعلام حضور کند سری به گروهان زده بود چون از راه نرسیده پرسید: این سرباز کیه در محوطه نشسته! از پنجره به محوطه سرک کشیدم. سرباز سفید چهره تی را شسته و روی پله‌ها به ستون جلو آسایشگاه تکیه داده بود تا در آفتاب خشک شود و خودش هم روی سکوی میله پرچم زیر آفتاب نشسته و آسمان را تماشا می‌کرد. جواب دادم:

-از سربازهای جدید است.

سروان گفت: چرا اعزام نشده؟

گفتم: سرگروهبان گفت این به درد جبهه نمی‌خورد و بهتر است در پادگان بماند. من هم کارهای خدمات را بهش سپردم.

سروان گفت: بی‌خود کرده. با اولین ستون راهی‌اش کن برود.

گفتم: سرگروهبان راست می‌گوید. این به درد جبهه نمی‌خورد. دست چپ و راستش را نمی‌شناسد. این‌جا لااقل به درد نظافت آسایشگاه و توالت‌ها و آبدارخانه می‌خورد.

سروان گفت: مگر این‌جا هتل است؟ به سربازهایی که از مرخصی برمی‌گردند یا برای مرخصی از جبهه می‌آیند بگو خودشان آسایشگاه را نظافت کنند! سپس پرسید ستون بعدی کی اعزام می‌شود؟

گفتم: فردا باقیمانده گردان اعزام می‌شوند. سروان سرش را تکان داد و گفت:

-خوش به سعادتت. علی می‌ماند و حوضش. سرم را بی حوصله تکان دادم.

-من می‌روم ستاد و فردا با همین ستون می‌روم خط! این یارو را هم راهیش کن! هیچ‌کس جز خودت و کمک انباردار در گروهان نماند!

پس از ناهار و نظافت سرباز سفید چهره را صدا زدم و گفتم:

-دوست داری بروی جبهه با دشمن بجنگی؟ سرباز سفید چهره سکوت کرد.

گفتم: برو وسایلت را جمع کن تا فردا تو را بفرستم خط پیش بقیه هم قطارهایت! همه وسایلت را در کیسه‌ات بگذار. چیزی را جا نگذاری. فردا صبح بیدارباش که زدند، نمازت را زودتر بخوان بعد صبحانه‌ات را بخور، تفنگت را از گروهبان آذری تحویل بگیر و همراه سروان و بقیه سربازها با ستون می‌روی خط. حتماً یک لقمه قاضی نان و پنیر برای خودت ببر که در راه گرسنه نمانی. مسیر سخت و کوهستانی است و ستون تا ظهر به خط نمی‌رسد. متوجه شدی؟ فردا تا شب چیزی برای خوردن پیدا نمی‌کنی! لباس گرم بپوش چون هوا سرد است و فردا شب معلوم نیست جای گرمی برای خوابیدن پیدا کنی.

سرباز سفید چهره با چشم‌های تهی مرا نگاه می‌کرد. آذری را صدا زدم و گفتم:

-آذری جان به این کمک کن وسایلش را جمع کند، فردا تفنگش را تحویلش بده، سروان گفت او هم باید اعزام بشود. سرباز سفید چهره ناگهان خنده‌ای کرد و با صدای نامفهومی گفت:

-فردا بروم خط؟

گفتم: آره. تو هم می‌روی خط.

گفت: من با تفنگ هواپیماهای دشمن را می‌زنم.

گفتم: هواپیماها هیچ‌وقت آن‌قدر به زمین نزدیک نمی‌شوند که تیر تفنگ ما به آن‌ها برسد. زدن آن‌ها کار آتشبارهای ضدهوایی است.

سرباز سفید چهره لب‌هایش را روی‌هم فشار داد و گفت:

-اگر بیایند پایین به آن‌ها تیراندازی می‌کنم. آذری به شوخی گفت:

-مراقب باش هواپیماهای خودمان را نیندازی. سرباز سفید چهره نگاهِ اندیشناکی به آذری کرد و گفت:

رنگ هواپیماهای عراقی سیاه هستند. آن‌ها ما را بمباران می‌کنند. مردم را می‌کشند. من نمی‌گذارم بیایند این طرف مرز که ما را بمباران کنند.

آذری از جیبش سیگاری درآورد و تعارف کرد. یک نخ برداشتم و با آتش آذری آن را گیراندم. سرباز سفید چهره ادامه داد: من هر وقت هواپیماها را در آسمان می‌دیدم برایشان دست تکان می‌دادم و می‌خواندم طیاره، طیاره، بابام رفته اداره، قند و چایی بیاره. آذری خندید و گفت:

-الآن هر وقت هواپیما دیدی باید فرار کنی و قایم بشوی.

سرباز سفیدچهره گفت: من خیلی دلم می‌خواهد سوار هواپیما بشوم و برای بچه‌ها تعریف کنم.

آذری با دست به پشت او زد و گفت: اگر افقی برگردی ترا سوار هواپیما می‌کنند. بهت قول می‌دهم. تا خاش خیلی راهست.

حوالی ظهر صدای نشستن هلی‌کوپتر آمد و از پشت ساختمان بهداری گرد و خاک بلند شد. با خودم گفتم لابد زخمی آوردند. ساعتی طول نکشید که تلفن زنگ زد. از بهداری بودند. یک نفر از افراد گردان ما را آورده بودند. کسی که تلفن زده بود نمی‌دانست اسم آن نفر کیست. بلند شدم و شتابان به سمت بهداری رفتم. دم در ساختمان بهداری با افسر پزشک سینه به سینه شدیم و با هم به درون ساختمان برگشتیم. پرسیدم چه کسی را آوردند؟ افسر پزشک ناخشنود گفت:

-نمی‌دانم این‌ها چه فکری کردند. یک شهید را فرستادند بدون این‌که مشخصاتش را بنویسند. فقط گفتند از گردان توپخانه است و شمارهٔ پلاکش را روی آن نوشته‌اند. با نگرانی گفتم: آخر چرا از بچه‌های ما؟ بچه‌های ما که عقب هستند چطور تلفات داده‌اند! افسر پزشک در اتاقی را که به‌عنوان سردخانه از آن استفاده می‌کردند باز کرد. تخت کوچکی در اتاق لخت و سرد قرار داشت و جنازه‌ای با شکم قلمبه زیر ملافه سفید بود. دلم هُرّی ریخت. افسر پزشک نگاهی به من انداخت و گفت:

-چه شد حالت خوب نیست؟

سکوت کردم.

گفت: می‌توانی جنازه را ببینی؟ وقتی در بیمارستان بستری بودم روزانه ده‌ها زخمی و کشته می‌دیدم. بعضی روزها بیدار می‌شدم و می‌دیدم نفر تخت کناریم شهید شده. لکّهٔ کمرنگ خونابه در قسمتِ سینهٔ جنازه به ملافه نشت کرده بود. افسر پزشک گوشه ملافه را از روی صورت جنازه کنار زد. صورتش از آن چه بود سفیدتر شده بود.

پژواک مارشِ حزن‌انگیز در فضای سردِ زمستانی پادگان پیچیده بود. تکّه‌های سبکِ برف مثل پرهای ریزِ پرنده‌ای که در هوا شکار شده باشد روی آسفالتِ یخزده می‌ریخت. دسته‌های نظامی حاضر در میدان پیش‌فنک کرده و فرمانده پادگان و افسرها و درجه‌دارها به تابوتِ سلام نظامی داده بودند و من به پارچهٔ خیسِ پرچم که آهسته‌آهسته در هوای ابری از فراز تیر پرچم به زیر می‌آمد نگاه می‌کردم. دانه‌های برف آرام آرام روی تابوت که باپرچم پوشانده شده بود می‌نشستند.

هم‌سنگرهایش گفتند برای نماز صبح بالای سنگر رفته بوده و در تاریکی و سکوت سحرگاهی صدای عبور هواپیماهای دشمن را می‌شنود و به سمت آن‌ها تیراندازی می‌کند. دیده بان دشمن هم او را دیده و به او تیراندازی کرده. گلوله‌ای در سینه‌اش شکوفه می‌زند و با همان یک گلوله کشته می‌شود.

پرچمِ نیمه برافراشته گَلِ میله مانده بود. نرمه بادی گوشهٔ پرچمِ روی تابوت را تکان داد. روی تابوت به خطِّ خوشی نوشته شده بود:

پیریار نامراد- خاش.

خرداد ۱۴۰۰

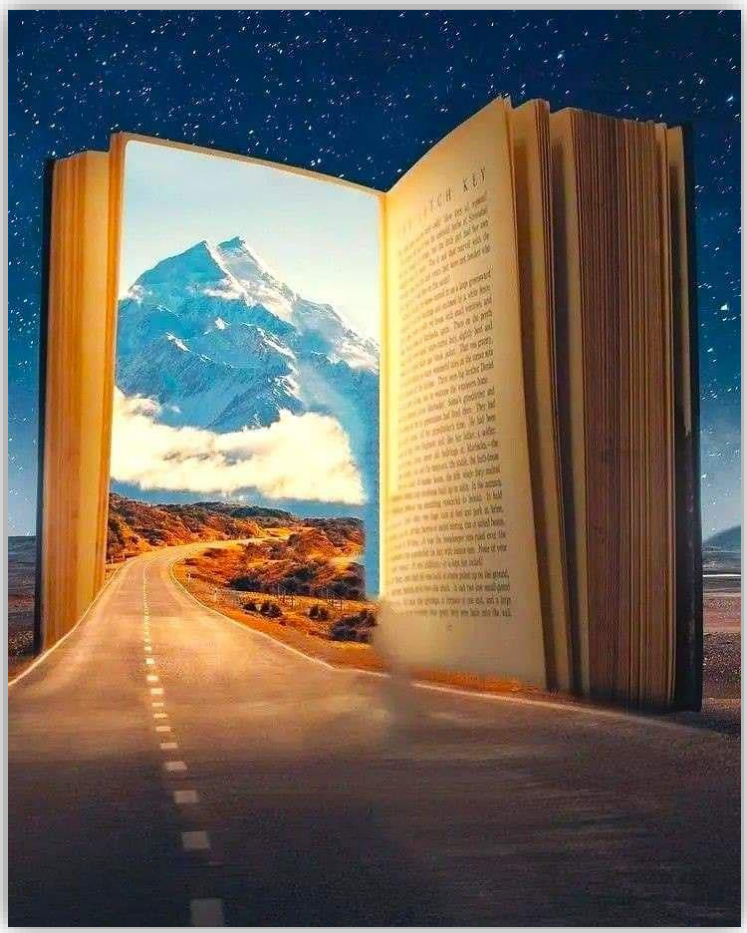
سرچشمه: کتاب "و دیگر هیچ نگفت!"(مجموعهٔ ۱۲ داستانِ کوتاه) – *معرّفی‌شده در ارژنگ شمارهٔ۲۷ بهمن و اسفند۱۴۰۱*

تولستوی زمانی گفته بود: "هرچه مردمان را یکپارچه کند، بهترین و زیباترین است." و رومن رولان در پاسخ به او چنین گفته بود: "از تولستوی بسیار آموختم، بی‌آن‌که مقلّدِ شیوه‌های ریاضت‌آمیزِ او باشم..."

رولان در سال ۱۹۰۸ کتاب "ژان کریستف" را به لئو تولستوی تقدیم کرد؛ با این مقدمهٔ کوتاه:

"به لئو تولستوی که به ما آموخت به هرقیمت که هست به همه و به خودمان حقیقت را بگوییم. با ستایش و احترامِ محبّت‌آمیز. رومن رولان ششم آوریل ۱۹۰۸".

بازگشت به فهرست



نقد و معرّفی

از «من...» به «ما...»

نگاهی به نمایشنامهٔ درخشانِ «من...» اثرِ فرهاد تجویدی

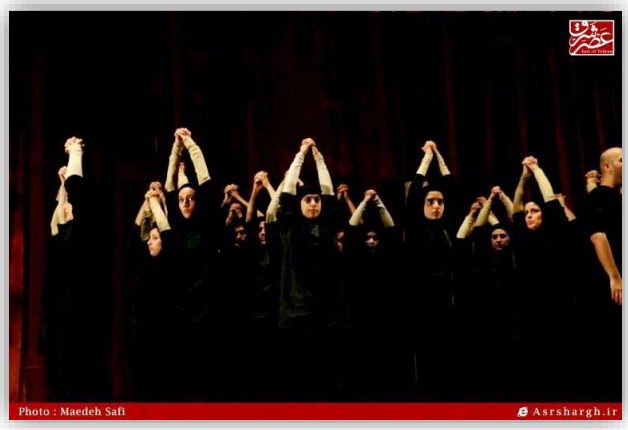
خسرو باقری

بنشینیم وُ بیندیشیم!
این‌همه با هم بیگانه
این‌همه دوری وُ بیزاری
به کجا آیا خواهیم رسید آخر؟
و چه خواهد آمد بر سرِ ما با این دل‌های پراکنده؟ (ه.ا.سایه)

نمایشنامهٔ «من...» به کارگردانی هنرمندِ ارجمند **فرهاد تجویدی** هم اکنون در فصلِ زیبای پاییز در روزهای پنج‌شنبه و جمعه در فرهنگ‌سرای پارک شفق روی صحنه است.* فرهاد تجویدی از شاگردانِ شایسته و برجستهٔ **آکادمی هنرهای نمایشی آناهیتا** و **استاد مصطفی اسکویی**، اجرای این نمایش را از تقریبا نُه سالِ پیش آغاز کرده است. او در این نمایش مانند استادش اسکویی از نابازیگران، بازیگر می‌آفریند، موضوع‌های اجتماعی را مطرح می‌کند و حکمتی بزرگ را به تماشاگرانش هدیه می‌دهد. بازیگرانِ نمایش، گاه هشتاد، گاه شصت و گاهی هم مانند اجرای کنونی ۲۵ نفرند. صحنه‌اش گاه بزرگ است و امکاناتِ خوبی دارد، و گاه آن‌قدر صحنه کوچک است و امکانات اندک که بازیگران برای قرارگرفتن در میزانسنِ موردِنظر، به‌هم برخورد می‌کنند. امّا تجویدی از این همه باکی ندارد چرا که زندگی هم، گاه فراخ است و گاه تنگ‌دامن؛ گاه دست‌وُدل باز است و گاه بی‌بار وُ ثمر. مسئله‌ای که فرهاد تجویدی دنبال می‌کند و دنبالِ راه‌حلّی برایش می‌گردد، آسیبِ بزرگی است که جامعهٔ طبقاتی و این آخرین شکل‌بندیِ طبقاتی آن، یعنی نظامِ سرمایه داری نه تنها بر میهنِ ما، بل‌که بر سراسرِ کرهٔ-زمین وارد آورده است و آن «من»ی است که می‌خواهد مشکلاتش را به ضررِ «ما» و حدّاقل بدونِ «ما» حلّ وُ فصل کند.

نمایشِ «من...» داستانِ هنرجویانِ کلاسِ بازیگری است که قصد دارند ایده‌ها و نمایش‌هایشان را در مقابلِ تماشاگران به صحنه آورند، ولی هریک چنان در منِ خود گرفتار و از ما دور و بل‌که با آن در تضادّند که اُمیدی به کارِ مشترک و ارائهٔ یک نمایشِ دست‌جمعی وجود ندارد. این است که کارگردان که همان فرهاد تجویدی است از بازیگران قهر و صحنه را ترک می‌کند. بازیگران که شیفتهٔ بازیگری‌اند و به همین خاطر از راه‌های دور و با گرفتارهای گوناگون، خودرا به‌کلاسِ بازیگری رسانده‌اند، تصمیم می‌گیرند که بدونِ کارگردان، خودشان جداگانه، نمایش واتودهای خودرا به‌صحنه آورند. بنابراین تماشاگر با نمایشی درداخلِ نمایشِ دیگر روبرو می‌شود.

نمایشِ اعضای گروه، بدونِ کارگردان آغاز می‌شود. وقتی هر بازیگر اتودِ خودش را به صحنه می‌آورد، تماشاگر با مسائل و بحران‌های عینیِ جامعه که هر روز با آن‌ها دست‌وپنجه نرم می‌کند، روبرو می‌شود. مسائلی که هیچ کس و هیچ گروهی به تنهایی قادر به حلّ آن‌ها نیست، زیرا پدیده‌های اجتماعی به صورتِ دیالکتیکی، هم با یکدیگر ارتباط دارند، و هم بدونِ تاریخ و [بی]پیشینه نیستند. بنابراین آدم‌ها، هم باید **ما** شوند، و هم از ریشه‌های مسائل که درهم‌پیچیده و بُغرنج هستند، آگاه شوند تا بتوانند بر آن‌ها چیرگی یابند. ویژگیِ شاخص و درخشانِ اجرای این نمایش در نُه سالِ گذشته این است که هر بار بازیگران عوض می شوند و همه هم نابازیگرند؛ مثلِ نسل‌ها که پی‌درپی می‌آیند، مشکلات و آرمان‌های خاصّ خودشان را دارند و معمولا هم کم‌تر از تجربهٔ پیشینیان بهره می گیرند. این نسل‌ها هنوز به پاسخی که باید برسند، نرسیده‌اند و آن یافتنِ یک راه‌حلّ اجتماعی است.



فریادِ بلند تجویدی «**ما**»ست که هنوز در گوش‌ها و رفتارهای مردمان بازتابِ شایسته نیافته است. این است که تکراری است که ضرورت دارد. این نمایش برای همهٔ کسانی است که می‌خواهند مسئله‌ای را حلّ کنند؛ از کودکان گرفته تا پیرمردان و پیرزنان، از مبارزانِ حقوقِ دمکراتیک تا هواداران آزادی‌های دموکراتیک، از مبارزانِ سندیکایی و صنفی تا مبارزانِ سیاسی و اجتماعی و براستی همه مردم. این است که همه از این نمایش لذّت می‌برند و اگر هوشمند باشند، می‌آموزند. این نمایش را نه تنها باید همهٔ مردم ببینند و دربارهٔ آن فکر کنند، بل‌که بویژه لازم است که نیروهای سیاسی و اجتماعی میهنِ ما ببینند. بیش‌ترِ آرزومندانِ عدالتِ اجتماعی و آزادی در میهنِ ما چنان در «**من**»های خود گرفتارند که نمی‌توانند جبههٔ متّحدی برای رفعِ رنج‌های جان‌سوزِ انسانی فراهم آورند و روشن است که بدونِ این جبهه، کار به جایی نمی‌رسد؛ چنان‌که نرسیده است. پس تا چنین است، باید این تکرار را تکرار کرد که تنها «**ما**» می‌تواند بر دردِ مشترکِ بشری، از جنگ و بی‌عدالتی تا استبداد و فقر غلبه یابد. پس این تکرار ضرورت است، ضرورتی استخوان‌سوز که فرهاد تجویدی به کمکِ یک یا دو بازیگر و بیست‌وپنج نابازیگرش، به زبانِ هنرِ شریفِ تئاتر و با چاشنیِ طنز فریاد می‌کند. تجویدی تلخ‌ترین رویدادهای زندگی را با طنزی ظریف بیان می‌کند زیرا نمی‌خواهد تماشاگرش را غم‌گین و ناأمید کند، بل‌که می‌خواهد به او آگاهی ببخشد و «**من**»ِ او را سرخوشانه به «**ما**» فرابروياند. تجویدی بر مسئله‌ای انگشت گذاشته است که مسئلهٔ دیروز، امروز و فردایِ بشریّت است.

در این نمایش شخصیّتِ ویژه یا چهرهٔ شاخص وجود ندارد، هر کدام از بازیگران، مسئلهٔ خود را، البتّه به کمکِ بازی درخشانِ سایر بازیگران مطرح می‌کند و چون آن مسئله برای او ملموس است و کارگردان با بازیگر ماه‌ها کارکرده است، آن را عالی از کار در می‌آورد. این است که هر بازیگر خود یک شخصیّتِ ویژه است؛ مثلِ مردمِ عادی که هر کدام در این زندگیِ دشوار و جان‌سوز و طاقت‌شکن در نظامِ سرمایه‌داری ویژه و شاخص‌اند، زیرا جامعهٔ سرمایه‌داری انسان‌ها را از هم جدا می‌کند، مسئولیت‌های اجتماعیِ دولت‌ها و حکومت‌ها را از دوشِ آن‌ها برمی‌دارد و همه را بر دوشِ نحیفِ یک تک انسان می‌گذارد و او مجبور است و ناچار است ویژه باشد تا آموزش و

بهداشت و مسکن و نان را با چنگ و دندان برای خانوادهٔ خود به ارمغان بیاورد. امّا اکثرِ مردم در برآوردنِ این نیازهای نخستینیِ انسان هم ناتوانند؛ هم‌چون شخصیّت‌های نمایش از طلوع تا غروبِ آفتاب می‌جنگند، امّا همواره شکست خورده‌اند، چرا که «ما» نیستند. دشمنانِ آنان آگاهانه آنان را به کُرد و تُرک و فارس و بلوچ و عرب، به سنّی و شیعه و مسیحی و کافر، به سپید و سیاه و زرد و قرمز تقسیم می‌کنند تا «ما» نشوند و **من**ها جان‌شان را تسخیر کنند؛ و ما «ما» نمی شویم، چون در دامِ این «من»ها گرفتاریم و فراموش می‌کنیم که نان نداریم، بهداشت نداریم، مسکن نداریم، امّا جنگ و خشونت و تبعیض- از طبقاتی تا جنسیّتی و ملّی‌اش- را به فراوانی داریم.

فرهاد تجویدی حتّی در تئوری‌های تئاتری نیز به دنبالِ یک «منِ» تئوریسینِ عالی‌مقام نمی‌گردد. برای او همهٔ استادان با هم هنرِ شریفِ تئاتر را به این‌جا رسانده‌اند، حتّی اگر خود بر این کارِ جمعی یعنی کار «ما» وقوفِ اندیشمندانه نداشته باشند. این است که هم از **بیومکانیکِ میرهولد** آموخته است، هم از **واقع‌گراییِ استانیسلاوسکی**. هم از **طنزِ چخوف** بهره برده است، هم از رهیافتِ **فاصله‌گذاریِ برشت**. او همهٔ این تئوری‌ها را تلفیق می‌کند تا بازیگرانش بتوانند با نظم و ریتمِ بی‌وقفه، با تماشاگر ارتباط برقرار کنند تا او پیامِ نهفته در میانِ این همه طنز و تاثّر و خشم و مهربانی، پوچی و جنجال و هزار چیزِ دیگر را به تماشاگرش انتقال دهد: «ما» باشیم!

فضای نمایشِ تجویدی کاملا ساده و تُهی است. بازیگران از کم‌ترین گریم برخوردارند. جز بازیگران، یک ستون و چند صندلی چیزی در صحنه نیست، زیرا عنصرِ اصلی همهٔ صحنه‌های زندگی خودِ آدم‌ها هستند. خودهایی که اگر «ما» شوند، جهان [نیز] زیباتر، مهربان‌تر، عادل تر و آزادتر خواهد بود.

نمایشنامهٔ «من...» شایستهٔ هزاران تحسین است. بهبودخواهانِ اجتماعی باید از این کارِ بزرگ، صمیمی و راه‌گُشا به‌گرمی استقبال کنند. کافی نیست که فقط خودمان به تماشای این نمایش برویم، باید دستِ مردمانِ دیگر را از کودک و بزرگ، از پیر و جوان، از کارگر و کشاورز، از کودکِ کار و کارگرِ رستوران، از آموزگار و پرستار، از استاد و فیلسوف، از نانوا و مکانیک، از دانش‌آموز و دانشجو و از دکتر و مهندس را بگیریم و به دیدنِ این نمایش ببریم و مانندِ فرهاد تجویدی که در پایانِ نمایش با تماشاگرانش هم‌اندیشی می‌کند، ما هم با این مردمان دربارهٔ نمایش و رابطهٔ «من» و «ما» که همانا خودِ زندگی است، هم‌اندیشی و هم‌فکری کنیم. "انسان دشواریِ وظیفه است".

هرگاه که از جلوی فرهنگ‌سرای پارک شفق می‌گذرید، می‌بینید که فرهاد تجویدی و هنرآموزانش -در ادامهٔ سنّت آناهیتا- جلوی فرهنگ‌سرا را جارو و از مردمانِ کافه پذیرانی می‌کنند. آن‌ها خودشان بلیط می‌فروشند، سالن را آماده می‌کنند و حتّی آن را تمیز می‌کنند. فرهاد تجویدی نه فقط به همهٔ تماشاگرانِ نمایش و رهگذرانِ پارک سلام می‌کند، بل‌که به قولِ دوستی، به گربه‌های پارک هم سلام می‌دهد.

ما هم به سوی نمایشِ او و هنرآموزانش برویم و به آن‌ها سلام کنیم!

* به گزارش ایران تئاتر، جدیدترین دور اجراهای نمایش «من...» نوشتهٔ مشترکِ حمید ورد و فرهاد تجویدی با طراحی و کارگردانی فرهاد تجویدی، پس‌از اجراهای موفقی که طی سال‌های گذشته در سالن‌هایی هم‌چون پردیس تئاتر تهران، تماشاخانه ایرانشهر، تماشاخانه شانو و تالار محراب داشت، در نهمین سال اجراهای خود به صورت رپرتوار، روزهای پنجشنبه و جمعه هر هفته، ساعت ۲۰، در سالن نمایش فرهنگسرای خانواده (شفق) روی صحنه می‌رود.

نمایشِ «من...» که نزد بسیاری از مخاطبان از تاثیرگذارترین و متفاوت‌ترین تئاترهای تولیدشده در سال‌های اخیر محسوب می‌شود، روایتِ نمایشی از زندگی مردمان شهر و رفتار اجتماعی آن‌ها در برابر یکدیگر است که تضاد رفتاری اشخاص جامعه در چند تابلو نمایشی را نشان می‌دهد. شیوه اجرایی این نمایش تلفیقی و مدرن که مبتنی بر بدن و حرکت گروهی است با تصویرسازی هیجانی یک نوع وضعیتِ مطلوبِ انسانی را تجسّم می‌کند.

فرهاد تجویدی، بازیگر، مدرّس و کارگردان شناخته‌شده تئاتر، نمایش‌هایی هم‌چون «پینوکیو دروغ بگو»، «بوق»، «مردی که دریا شد»، «حوالی تئاتر شهر» و... را روی صحنه برده است.

بازیگران این نمایش عبارت‌اند از: جعفر اسدی، عرفان امری، پرستو امیدوار، پویا بیدختی، علی باهری، محمدسعید جان‌نثار، محمدجواد حسنی، هستی دبیران، علی رستمی، نیلوفر رستمی، مجتبی رهشناس، کیمیا طاهری، حمیده علی‌زاده، پریسا عامری نسب، محمد قهرمانی فرجاد، رضا کربلایی، مهرنوش گلشنی، سما گوهرخواه، اشرف لطفی، مهری محمدی، معراج مزینانی، اروین مسیحی ماواتیان، طناز نوروزی، مبینا ناظمی، محمدرضا یزدان‌پناه و... **سایر عوامل نمایش «من...»:** شاهین قاسمی و علی رستمی؛ دستیاران، بهمن ناصری؛ آمادگی بدن، لیلا مطلبی؛ منشی صحنه، عرفان امری؛ مدیرصحنه، کیامرز مراد؛ طراح پوستر و بروشور، مهدی جعفری؛ اجرا پوستر و بروشور، محمدرضا اطهری؛ عکاس.

جدیدترین دور اجرای نمایش «من...»، پنجشنبه و جمعهٔ هر هفته، ساعت ۲۰، در سالن نمایش فرهنگسرای خانواده (شفق)، یوسف‌آباد بین خیابان ۱۹ و ۲۱ بوستانِ شفق روی صحنه می‌رود.

بازگشت به فهرست

مجوّزِ کتاب و پیکار با سانسور

رضا خندان (مهابادی)

گاهی این‌جا و آن‌جا می شنوم یا می‌خوانم: چرا نویسندگانی که مخالفِ سانسور هستند کتاب‌هایشان را برای گرفتن مجوّزِ چاپ به وزارتِ ارشاد می‌فرستند؟ آیا این کار به معنای تأییدِ سانسور نیست؟ برخی همین اندازه نرمش را هم ندارند و صراحتا می‌گویند که فرستادنِ کتاب به «ارشاد»، همراهی با دستگاهِ سانسور است.

در پاسخ و از منظرِ خودم باید بگویم: هست و نیست! ما در جامعه‌ای زندگی می‌کنیم که ای بسا بعضی یا بسیار از قوانینِ جاری آن‌را قبول نداریم و خواهانِ لغو یا تغییرِ آن‌ها هستیم. راه و امکاناتِ لغو و تغییرِ قوانین نیز دل‌بخواه نیست و بسته به شرایط و موقعیّت و توازن‌های گوناگونِ سیاسی و اجتماعی، متفاوت و ناگزیر است. برای مقابله با سانسور و ناپدیدکردنِ این پدیدهٔ زایل‌کنندهٔ حقّ آزادی بیان، راه‌های گوناگونی پیشنهاد و عملی شده است، ازجمله: انتشارِ کتاب بدونِ مجوّز یا به اصطلاح چاپِ زیرزمینی؛ چاپِ کتاب در خارج از کشور؛ انتشارِ مجازی و الکترونیکی اثر؛ نوشتن و چاپ‌نکردن و...، این‌ها بخشی از راه‌کارهایی‌است که شُماری از نویسندگان -به ویژه نویسندگانِ جوان- برای خلاصی از دستِ سانسورِ دولتی به سراغ‌شان رفته‌اند و می‌روند.

این روش‌ها البته که در دورزدنِ سانسور و کاستن از آثارِ آن مؤثر است؛ امّا نه سانسور را از بین می‌برد و نه اثرهای آن‌را در حدّ تعیین‌کننده خُنثی می‌کند. در این روش‌ها عرصهٔ رسمی تولید و توزیعِ کتاب از دسترسِ نویسندگان دور می‌شود. به این طریق آن‌ها نمی‌توانند آثارِ خود رابه طورِ رسمی و علنی در سیستمِ توزیعِ موجود در جامعه ارائه کنند. معنای عملی‌اش این است که سانسور هم‌چنان حاکم بر عرصهٔ عمومی و رسمیِ جامعه باقی می‌ماند. حال‌آن‌که این عرصه باید از دستِ سانسور خلاصی یابد. روش‌هایی که برشُمردم، چنان‌که پیش‌تر اشاره کردم، از آثار و تبعاتِ سانسور می‌کاهد، امّا آن‌را از میان نمی‌برد، و مسئله همین است که اصلا نباید سانسوری در کار باشد. این روش‌ها فقط به کارِ فرار از دستِ سانسور می‌آید و نه ایستادن و جنگیدن با آن.

نویسنده، هنرمند، خواننده و مخاطب باید آزادانه منتشر کنند، انتخاب کنند، بخوانند و ببینند و بشنوند. برای ایجادِ چنین وضعیّتی، سانسور باید به امری ممنوع، به جُرم، بَدَل شود. دراین‌صورت عرصهٔ رسمی و عمومی، از فضای مجازی تا دنیای واقعی، به همهٔ نویسندان با هر نوع رویکرد و تفکّر و مکتب متعلّق می‌شود و خواننده و مخاطب حقّ انتخابِ آزادانه خواهد داشت.

بیش‌ترِ نویسندگان* (از جمله خودم در بسیاری موردها) برای استفاده از عرصهٔ عمومی و رسمی تولید و توزیع کتاب به ناچار آثارشان را به وزارتِ ارشاد می فرستند تا مجوّزِ چاپ بگیرند. گفتم «به ناچار» زیرا در شرایطِ موجود راهِ دیگری وجود ندارد تا نویسنده اثـرش را در سیستمِ توزیعِ رسمی جامعه ارائه کند و خواننده راحت‌تر به کتاب دست‌رسی داشته باشد. به پُرسشِ آغازینِ این یادداشت برگردیم:

آیا ارسال کتاب به وزارتِ ارشاد تأیید و تقویتِ سانسور نیست؟

پاسخِ من همان است که نوشتم: آری و نه؛ هست و نیست! نویسندگانی که در چارچوب و پیروِ مقرّرات و آیین‌نامه‌های دستگاهِ سانسور می‌نویسند، اصولا نیازی به رویارویی با آن، حتّی انتقاد از آن، ندارند. (بعضی از این گروه جاهایی گفتند و نوشتند که برای رهایی از سردرگمی بهتر است وزارتِ ارشاد موارد شاملِ سانسور را اعلام کند تا ایشان رعایت کنند!). رفتارِ این گروه و کلّا رفتارِ نویسندگانی که بی‌هیچ اعتراض و انتقادی به اوامرِ سانسور تن می‌سپارند و حتّی برای تسریع در کارِ آن پیشنهادهای رنگارنگ می‌دهند، پاسخِ پُرسشِ پیش‌گفته را مثبت می‌کند، امّا برخوردِ نویسندگانِ معترض و منتقد که با انواعِ روش‌ها می‌کوشند شرِّ سانسور را از سرِ ادبیّات و هنر، و کلّا از سرِ جامعه کم کنند، پاسخِ پُرسش را منفی می‌کند. این نویسندگان ضمنِ استفاده از عرصهٔ رسمیِ تولید و توزیعِ کتاب، ضمن آن‌که این عرصه را در دستِ سانسورِ دولتی رها نمی‌کنند، رهایی از سانسور را از راه‌های دیگر پی می‌گیرند.

در جامعه کم نیستند مواردی که در عینِ تضادّ با حقوق و شأنِ انسانیِ مردم، به طورِ رسمی و قانونی جریان دارند. راهِ خلاصی از آن‌ها نادیده گرفتن یا زیرِ پا گذاشتنِ فردیِ آن‌ها نیست، بل‌که باید در بخشِ دیگری از واقعیّت دست بُرد و آن‌جا را تکان داد.

دربارهٔ کتاب نیز چنین است. البته در برهه‌ای از زمان و موقعیّت‌ها، عدمِ ارسالِ کتاب نزدِ دستگاه سانسور می‌تواند اثراتِ اعتراضی مهمّ داشته باشد، امّا در شرایطِ موجود این کار عرصهٔ رسمی جامعه را کاملا به دستگاهِ سانسور واگذار می‌کند. پس بهتر آن‌که ضمن حضور در عرصهٔ رسمی، نبرد با دستگاهِ سانسور را از راه‌های مناسب به پیش بُرد. این کار البته نافیِ استفاده از شیوه‌هایی که سانسور را کم‌اثر می‌کند، نیست؛ مثلاً استفاده از روش‌های چاپِ بدونِ مجوّز، انتشار در دیگر کشورها، یا انتشار مجازی و الکترونیکی. هر نویسنده بنا به ضرورت و تشخیصِ خود گاه لازم‌است از آن‌ها استفاده کند، امّا نباید عرصهٔ رسمی جامعه را، به حالِ خود که نه، در دستِ سانسور و سانسورچیان رها کرد.

* در این مقاله معنای وسیع نویسنده (شاعر و مترجم و محقق و...) را در نظر دارم.

سانسور مانند جرّاحِ دوره‌گردی است که تنها یک دارو برای همهٔ دردها در اختیار دارد و آن قیچی است.

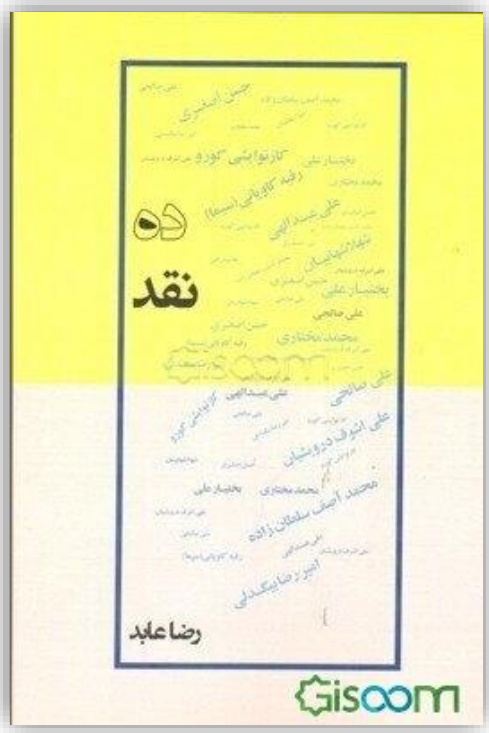
کارل مارکس

بازگشت به فهرست

زبانی بر زبانِ دیگر

یادداشتی بر مجموعهٔ "ده نقد" نوشتهٔ رضا عابد

نرگس مقدّسیان



کتاب "ده نقد" مجموعه نقدی ست از شاعر، نویسنده و منتقدِ گرامی "رضا عابد" که در سال ۹۶ از سوی انتشارات "هزارآفتاب" تهران منتشر شده است. این مجموعه نقد و نگاهی ست برکتاب‌های «لاله زارِ مُرداب» نوشته حسن اصغری، «سال‌های ابری» اثر علی‌اشرف درویشیان، «بازهم پیشِ من بیایید» نوشتهٔ امیررضا بیگدلی، «بازماندهٔ روز» اثرکازوئو ایشی گورو، «گاوهای برُنزی» نوشتهٔ محمدآصف سلطان‌زاده، «غروبِ پروانه» اثر بختیارعلی، «هندسهٔ بلوط» نوشتهٔ علی عبداللهی، «یَزله در غبار» کارِ علی صالحی، «شادی‌های کوچک» نوشتهٔ رقیّه کاویانی، «بوی برف» اثر شهلا شهابیان و «بی‌خوابی» شعری از محمّد مختاری.

رولان بارت در مقاله‌ی "نقد چیست؟" از مجموعه مقاله‌های انتقادی در بارهٔ نقدِ نو (نقد تأویلی)، قاضی‌بودنِ ناقد را ردّ می‌کند و آن‌را نظرِ محافلِ کهنه‌اندیش دانشگاهی می‌نامد. براساس تعریفِ نوینِ نقد که متاثّر از شرایط و ساختارِ اجتماعی- اقتصادی- فرهنگی نوین است،"*نقد نوعی فَرا زبان است، زبانی ست که در بارهٔ زبانِ دیگر سخن می‌گوید. زبانِ ثانوی است که بر زبانِ اوّلیه پیاده می‌شود، و هدفِ آن به‌هیچ رو کشفِ حقایقِ مطلق، قطعی و تمام شده نیست...، نقدِ نو همان تلقّی سنّتی از نقد نیست که چون پلیس و قاضی‌ای در قلمروِ ادبیات، با رَمل وُاسطُرلاب سَره از ناسَره تشخیص دهد، بل‌که نقد خود گونه‌ای برداشت و تأویل است از سوی خواننده‌ای حرفه‌ای که یک نکتهٔ مهمّ را می‌داند: برای بازگرداندنِ اثر به خودِ اثر ابتدا باید آن‌را به قلمروهای فلسفه، تاریخ، روانکاوی و نظریه‌های ادبی و... بکشاند*".

آن‌گونه که محقّقان حوزهٔ ادبیّات و نقدِ ادبی می‌گویند نظریه‌های ادبی پس‌از خلقِ آثارِ ادبی متولّد وشکل می‌گیرند نه برعکس. یعنی ابتدا موجی از نوشتنِ شعرها و داستان‌های نو به راه می‌افتند، سپس منتقدان و نظریه‌پردازانِ ادبی بر اساسِ آن آثارِ ادبی، شالوده‌ای تئوریک برای تبیینِ آن برپا می‌کنند.

کتاب **"ده نقد"** نقدهایی را در بر می‌گیرد که بر بنیانِ مجموعه‌ای از شیوه‌های نقد مانند نقدِ فرمالیستی، اسطوره‌شناسانه، کهن‌الگوهای (روان‌شناختی) یونگ، ساختارگرایانه، زبان‌شناختی، پدیدارشناسی،

جامعه‌شناسانه، و شیوه‌های سنّتی نقد چون نقدِ زیست‌شناسانه و تاریخی... برآثارِ نویسندگان و شاعرانِ برههٔ زمانی معیّنی در دهه‌های اخیر به نگارش درآمده است.

اگر با تعبیر لوسین گلدمن، نظریه‌پردازِ جامعه‌شناسی به آثارِ ادبی، که آنها را آینهٔ واقعیت‌های شرایطِ اقتصادی- اجتماعی- فرهنگی موجودِ هنرمند می‌داند، موافق باشیم، و یا اگر نگاه جامعه‌شناسان و نظریه‌پردازانِ پَسامُدرن را، که آثارِ ادبی را آینه‌ای شکسته و کژوکوژِ چندوجهی، یا لشکری از استعاره‌های گریزان از جامعه‌ی هنرمند می‌دانند، بپذیریم، به هر روی آن‌طورکه حسین پاینده در اثرِ خواندنی خود "نقدِ ادبی و دموکراسی" می‌گوید، ادبیات چه کلاسیک و سنّتی، و چه از نوع مدرن یا پَسامدرنِ آن، بازتابِ فرهنگی است که از واقعیت‌های سیاسی- اجتماعی و اقتصادی جامعه‌ای که هنرمند در آن زندگی می‌کند، مایه می‌گیرد و "*اصولا همهٔ مکاتب و سبک‌های ادبی، از نئوکلاسیسم و رمانتیسمِ قرن هجدهم گرفته تا رئالیسم، ناتورالیسم قرنِ نوزدهم و سوررئالیسم، مدرنیسم، مینی‌مالیسم، پَسامدرنیسمِ قرن‌های بیستم و بیست‌ویکم، همگی حاصلِ تحوّلاتِ فرهنگی و اجتماعی هستند، و سبک‌ها، مکاتبِ ادبی و همهٔ آفرینش‌های ادبی اصولا از دلِ ضرورت‌ها، تحوّلاتِ اجتماعی و فرهنگی بیرون می‌جهند. ازاین‌رو فرم و ساختارِ غالب درهر برهه‌ای با ویژگی‌های فرهنگی همان مقطع زمانی پیوند دارد. به اعتقاد نظریه‌پردازان، جامعه شناسیِ یک سبکِ نگارش می‌تواند فرهنگِ مسلط و باورهای فلسفی غالب در زمانه‌ی خود را بازنمایی کند و سبک‌های ادبی بدون پیوند با فرهنگ بی معنا هستند*".

ازآن‌جائی‌که جامعه‌ی ما ، امروز از نظر فرهنگی با توجه به رشد سریع، سلطه دنیای دیجیتال و فضای مجازی، درهم تنیده و آمیزه‌ای از سنت، مدرنیسم و پسامدرن است، یا آن‌طورکه زنده یاد داریوش شایگان می‌گوید وارث هویتی چهل تکه هستیم، این گوناگونی هویتی و فرهنگی خواه ناخواه در هنر و ادبیات ما هم نمود پیدا می‌کند. ما در دهه‌های اخیر با آثار ادبی رو در روئیم که مجموعه‌ای از ویژگی‌ها وِالمان‌های سنتی، مدرن و پسا مدرن را توامان درخود حمل می‌کنند. ما چه به تعبیر لوسین گلدمن درآینه‌ی صاف و چه به تعبیر نظریه پردازان پسامدرن درآینه‌ی شکسته و کژ و کوژ.. . به این آثار بپردازیم، خود نقد ادبی نیز چنان‌که اشاره شد متاثر از این آثار ادبی ست و نمی‌تواند از این قاعده مستثنی باشد.

با این مقدمه کتاب "**ده نقد**" از آثار ادبی نویسندگان و شاعرانی تاثیر گرفته ست که مجموعه‌ای از ویژگی‌ها وِالمان‌های سنتی، مدرن و پسامدرن را هم زمان دردل خود دارند. منتقد در این کتاب به فراخور متن هر اثر طیفی از شیوه‌های متعدد نقد، از نقد زبان شناسانه، پدیدارشناسانه، جامعه شناسانه گرفته تا نقذ فرمالیستی، اسطوره‌ای، زیست نامه ای و تاریخی را به خدمت گرفته است.

مثلا در نقد آثاری چون "غروبِ پروانه" از بختیار علی، "هندسهٔ بلوط" از علی عبدالهی یا "بوی برف" نوشته شهلا شهابیان و... به نظریهٔ بی‌ثباتیِ رابطهٔ دال و مدلولِ ژاک دریدا، نظریه‌پردازِ فرانسوی تکیه شده است، که بر مبنای آن هرگز نمی‌توان تفسیر واحدی از زبان به کار رفته در یک متن به دست داد. خواننده معمولا خواهان دست‌یابی به " معنای متن" است و گمان می‌کند که هر متنی صرفا یک معنای واحد و ازلی– ابدی دارد، اما معنا به دو دلیل همواره از قطعیت می‌گریزد، اول به این سبب که رابطه دال با مدلول کاملا قراردادی ست و دوم به این خاطر که هر دالی می‌تواند هم زمان چندین مدلول را به ذهن متبادر کند. خود رضا عابد، نویسنده کتاب و منتقدِ گرامی اعتقاد دارد: "*کلام یا نوشته مستقل از وجودِ گوینده یا فاعل حیات می‌یابد و دیگر به تفسیرِ گوینده وابسته نیست و تفسیرِ گوینده می‌تواند در کنارِ سایر تفسیرها به حیاتِ مستقلّ خود ادامه دهد و عرصه‌ی تفسیر را گسترده‌ترکند.*"

منتقد در نقدِ آثاری چون "گاوهای برنزی" محمدآصف سلطان‌زاده ... تعبیرِ "اضطراب تاثیر" هارولد بلوم در ارتباط با نوشته‌های پیشین و پسین و مفهومِ بینامتنی را به کارگرفته شده است، و در نقد "لاله‌زارِ مُرداب" اثر حسن اصغری، که به نوعی بازنگاری و بازتولید کهن الگوی "سفر قهرمان" اولیس جمیز جویس و اودیسه‌ی هومر در بستر اجتماعی اقتصادی امروزین است، از نقد مبتنی بر اسطوره شناسی و کهن الگوهای یونگ، کهن الگوها و باز تولید آن در شرایط اقتصادی- اجتماعی و فرهنگی حال و بازتاب دغدغه‌های امروزین در اثر مددجسته است. و استفاده از حضور ارکی تایپ (تست شخصیت)، اسطوره ی بین‌النهرین گیل گمش در پس و پشت رمان "غروب پروانه " بختیارعلی و معانی ضمنی آن... شاید مصداق مفهوم غنی سازی ادبیات ازسوی منتقد است که جان بارت آن را در مقاله‌ی "تهی شدگی و غنی سازی ادبیات "مطرح می‌کند.

حرکت روی لبه‌ی تیغ و "اوکانرنویسی" (نویسنده معروف امریکایی که در۳۹ سالگی درگذشت، اما تاثیر شگرفی روی بسیاری از نویسنده‌ها گذاشت) در مجموعه داستان "بازهم پیش من بیایید" و دیگر آثار امیررضا بیگدلی، نفی تلقی سنتی عاشق و معشوق در "بوی برف" نوشته شهلا شهابیان و تلقی اکنونی و مدرن از "عاشق و عاشق" به تعبیر فیلسوف فرانسوی، آرتور رمبو، از عشق درکتاب "ستایش عشق"، در "غروب پروانه " بختیار علی ...و از همه مهم‌تر پرداختن به نقش قدرت و تاثیر آن در روابط و تعاملات اجتماعی به تعبیر فوکو، که به درستی در نقد بسیاری از آثار ادبی به آن استناد می‌شود، مصداق های همین غنی سازی هستند. همان‌طورکه ریموند ویلیامز نظریه پرداز ادبی می‌گوید "ادبیات و هنر در واقع متاثر از مناسبات قدرت در جامعه هستند و بی شک بدون بررسی مناسبات قدرت نقد کردن اثر هنری شدنی نیست"، و یا آن‌طور که منتقد گرامی به نقل از فوکو مطرح می‌کند" قدرت مفهومی است که از طریق فرایند نرمالیته، آحاد جامعه را در سمت و سوی منافع خود کنترل می‌کند. قدرت در معنای جدید خود در تمامی روابط و لایه‌های زندگی اجتماعی وجود دارد و خارج شدن از چنبره قدرت به نوعی گریزناپذیر است." چند اثر، به‌ویژه رمان «بازمانده‌ی روز» اثر کازوئو ایشی گورو- که جادارد از ترجمه‌ی خوب نجف دریابندری تقدیر شود- ازهمین زاویه مورد نقد و بررسی قرار می‌گیرد.

شخصیت سرسپرده، چاکرمنش و بله‌قربان‌گوی استیونز در داستان ایشی گورو با لحنی که بوی نوکرمآبی از آن سرریز می‌کند، شخصیتی است که همه معنای زندگی‌اش را در سرسپردگی به ارباب جستجو می‌کند و در سراسر رمان از ارتجاع کهنه دفاع و از ارباب خود به نیکی یاد می‌کند، و آن‌را نشانه‌ی "تشخّص" هم می‌داند، به نوعی تداعی‌گر داستان کوتاه "انتری‌که لوطیش مُرده بود" صادق چوبک است. با این‌که مخمل در داستان چوبک بعداز مردنِ اربابش میخ طویله‌اش را کنده است، امّا زنجیر را همچنان با خود حمل می‌کند. چراکه جامعه و ارباب، ذهنیّتِ لوطیش را از لحاظِ فرهنگی چنان شکل داده است که او را موجودی بی‌هویّت، مسخ‌شده و وابسته به خود ساخته است. این امر حاکی از نوعی تنازعِ بقا و داروینیسمِ اجتماعی است، که در موجودیتِ آن اقتصاد نقشِ بس تعیین‌کننده‌ای دارد. اگرچه منتقدِ گرامی به آن اشاره می‌کند: "در واقع استیونز معلولی بیش نیست علت را باید در جامعه اش جسجو کرد .در واقع استیونز زائیده‌ی جامعه بیمار عصری است که او در آن زیست می‌کند، فرهنگ و رسوم روابط بین اعیان اشراف و خدمتکار ..." اما جا داشت که بیشتر به موضوع پرداخته شود.

فرهنگی که مروّجِ احترام به مافوق و تعظیم و تمکین و سرسپردگی است، همان ولایت مداری و شبان رمگی است که زنده یاد محمد مختاری از آن سخن می گفت... دراین فرهنگ است که تمام جنبه‌های فردیت درهم شکسته، فراموش و نابود می‌شود.

در نقدِ اثرِ چهارجلدی "سال‌های ابری" اثر علی‌اشرف درویشیان تحت‌عنوان "درشرافتِ قلم"، اوج نقدِ زندگینامه‌ای را شاهدیم. منتقد دراین نوشته به شخصیّت و زندگی درویشیان می‌پردازد و او را با نویسندگانی چون جان اشتان بک مقایسه می‌کند که در جنگ ویتنام در کنار امریکا ایستاد، و راه درویشیان را با راه صمد بهرنگی و رسالت پداگوژیکی او درباب تعلیم و تربیت دانش آموزان فقیر روستاهای گیلانغرب یکی میداند. او می نویسد: "علی اشرف درویشیان یکی از بزرگترین و نجیب ترین داستان نویسان ما است که به سبب رنج مرارت هایی که در زندگی از آن همه در به دری، زندان و شکنجه کشید محبوب مردمان شد و طعم محبوبیت را چشید... "ص۴۲

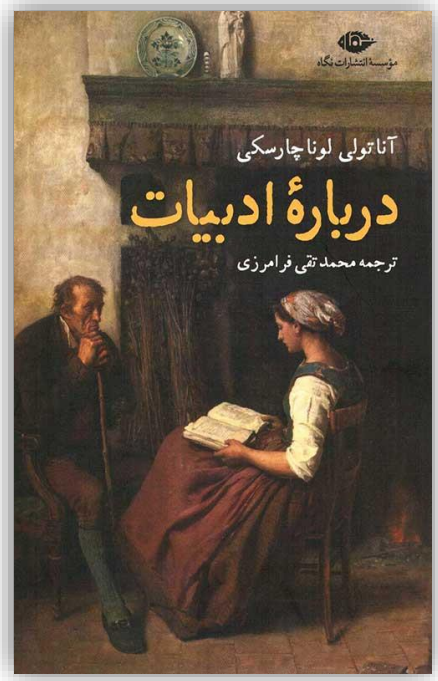
در مواجهه با برخی آثار ادبی به اقتضای متن و به دلیل ویژگی‌های موجود در اثر، شایدگریزی از نقد زندگی‌نامه‌ای نیست. منتقد با نگاه مدرن به شخصیت، در بخش نقد آثار علی‌اشرف درویشیان، با تکیه به نقد زندگی‌نامه‌ای، با نقل بخشی از مصاحبه‌ی نویسنده، که درآن در رابطه با آثارش سخن می‌گوید، این نویسنده و دیدگاه های او را نقد و به چالش می‌کشد. منتقد ضمن بیان اعتقادِ راسخ علی‌اشرف درویشیان به رئالیسمِ اجتماعی و دفاعِ تمام قد او از محرومان و ستمدیگان درمناسبات سرمایه‌داری و اذعان به این‌که، نثرِ ساده و روانِ این نویسنده سرشار از اصطلاحات، تکیه کلام‌ها، کنایات، و ضرب‌المثل‌های برآمده از زبانِ بومی استوار است، آثار او را رسالتی تعلیمی می‌خواند و نقطه نظراتِ کسانی را که درویشیان را قهرمان می‌دانند به چالش می‌کشد: "و کسانی که درویشیان را تا حدّ قهرمان بالا می‌برند به یقین بی‌توجه به مختصاتِ عصر هستند. ما از عصرِ حماسی عبور کرده‌ایم و اینک تراژدی هم از خود سیمای تازه‌ای درجهان بروز می‌دهد و انسان دیریست که خود موضوع شناسایی واقع شده است و پلورالیزم راه هرگونه افاضات قهرمان پرورانه را مسدود کرده است. به یاد آوریم گالیلهٔ برشت را که فریاد برکشید «*بدبخت ملّتی است که به قهرمان نیاز داشته باشد*» و محمد مختاری می‌گوید "...و فکرِ سیب و زمین در سیصد سالگی جاذبه/ و کودکانِ چندهزارساله که انگار/ برای اولین بار هستی را در وانِ حمّام سبک‌تر یافته‌اند»ص۴۰ که "این بند اشاره‌ی تلمیحی به دو واقعه‌ی تاریخی دارد، یکی افتادنِ سیب از درخت و کشف نیوتون و دیگری فریاد " اوره کا، اوره کا"ی ارشمیدوس. این سطرهای شعر به استهزاء و تمسخرگرفتن تفکری است که هنوز به مکانیکِ نیوتونی در مقابل فیزیکِ کوانتوم و نظریه‌ی نسبیّت دل خوش کرده است و چون ارشمیدوس فریاد برمی‌آورد که اگر نقطه‌ی اتّکایی به من بدهید، قهرمانانه کرهٔ زمین را برایتان جابه‌جا می‌کنم."ص۴۴

درخاتمه در شرایط فقدانِ فرهنگِ نقد و منتقدِ حرفه‌ای و فضای عاری از نقدِ بی‌حُبّ و بغض و بی‌طرف در حوزه‌ی ادبیّات، نشر و حضور آثاری از این دست که تلاش می‌کنند به فرآورده‌های ادبی معاصر، این‌چنین با زبان ساده و نثری خوش‌خوان و روان بپردازند، جای تقدیر و قدردانی فراوان دارد.

بازگشت به فهرست

دربارهٔ ادبیّات

آناتولی واسیلیویچ لوناچارسکی/ برگردان: محمّدتقی فرامرزی



آناتولی واسیلیویچ لوناچارسکی Анато́лий Васи́льевич Луначарский (۲۳نوامبر ۱۸۷۵- ۲۶دسامبر ۱۹۳۳)

نویسنده، روزنامه‌نگار، تاریخ‌دان، آرشیویست، منتقدِ ادبی، سخن‌پرداز و انقلابی روسی، از انقلابیون بلشویک بود و به خاطر مهارت خارق‌العاده‌اش در سخن‌رانی معروف است. او در دولت شوروی، از سال ۱۹۱۷ تا ۱۹۲۹، به عنوان اولین کمیسر خلق برای آموزش اتحاد شوروی فعالیت کرد. از او آثار مفصّلی در مورد زندگی شخصی رهبران انقلاب اکتبر، به‌خصوص لنین و تروتسکی، به جا مانده‌است. علاقه‌ی لوناچارسکی به تئاتر موجب ترغیب هنرمندان و بازیگران به نوآوری‌های گوناگون در این زمینه شد. او در سال ۱۹۳۳، به‌عنوان سفیر شوروی در اسپانیا برگزیده شد، اما در مسیر سفر به اسپانیا چشم از جهان فروبست. سه نمایشنامه از میان نمایشنامه‌های پُرشُمارِ او به زبان انگلیسی ترجمه و در سال۱۹۲۳ در مجموعه‌ای به نام «سه نمایشنامه» منتشر شد. کتاب "دربارهٔ ادبیّات" توسط انتشارتِ نگاه چاپ و منتشر شده است.

«دربارهٔ ادبیات» ۱۰ مقاله پیرامون موضوعات مختلف ادبی به‌شرح زیر را در بر دارد:

اخلاقیات و زیبایی‌شناسی چرنیشفسکی/ آلکساندر پوشکین/ چند صدایی بودن داستایفسکی/ پهلوانان عمل به هنگامِ تفکّر/ فرانسیس بیکن و شخصیت‌های نمایشنامه‌های شکسپیر/ جاناتان سویفت و قصه‌ی لاوک/ هاینه متفکّر/ ریشاد واگنر/ مارسل پروست/ و مردی که شادی را نقاشی می‌کرد.

لوناچارسکی در یادداشتِ خود پیرامون کتاب «مسائل آثار داستایفسکی»، اثر باختین، می‌نویسد:

«باختین در این کتاب خواندنیِ جالب، فقط چند مسأله‌ی مطرح‌شده در آثار داستایفسکی را بررسی می‌کند. او جنبه‌های خاصی از این آثار را برمی‌گزیند و در درجه نخست -به بیان دقیق‌تر، منحصراً- از دیدگاه فرم به آن‌ها می‌پردازد. علایق باختین بر پاره‌ای ویژگی‌های روش داستایفسکی در ساختن رمان‌هایش متمرکز است و به نظر می‌رسد که این ویژگی‌ها به شکل طبیعی -به عبارتی ناخواسته- از ماهیت اجتماعی_روان‌شناختی این رمان‌نویس پدید می‌آیند و تأثیری تعیین‌کننده بر ماهیت کلی کتاب‌هایش دارند.» اساساً، روش‌های شکلیِ بررسی‌شده در نوشته‌ی باختین، تماماً از یک پدیده‌ی پایه ریشه می‌گیرند که خود باختین آن را در تمام آثار داستایفسکی بسیار مهم می‌داند. این پدیده، همان چندصدایی بودن -چندآوایی بودن- است. باختین حتی مایل است داستایفسکی را به شکل «نقطه‌ی ریشه‌گیریِ» رمانِ چندآوایی مجسم کند. در این صورت، منظور باختین از این چندصدایی بودن چیست؟ او می‌گوید: «*چندگانگی صداهای مستقل و در هم نیامیخته و گونه‌ای چندآوایی اصل که هر صدای آن نقشی ذاتاً کامل دارد، در حقیقت، ویژگی متمایزکننده‌ی اصلیِ رمان‌های داستایفسکی است.*»

قسمتی از کتاب دربارهٔ ادبیات:

شکسپیر با نبوغی حیرت‌آور و بی‌همتا تا روزگار ما، آن پدیده‌ی هولناک و درعین‌حال شکوهمند تا امروز را دریافت و توصیف کرد؛ جوشش قدرتمندانه‌ی عقل در جامعه‌ی روزگار خودش. قصد ما در اینجا به‌کارگرفتن چهره‌های شکسپیر برای آن است که خصوصیات و گرایش‌های عقل را با دقتی بیشتر در وجود یکی از درخشان‌ترین نمایندگان آن دوره -از قهرمانِ این مقاله، یعنی فرانسیس بیکن- تعریف کنیم.

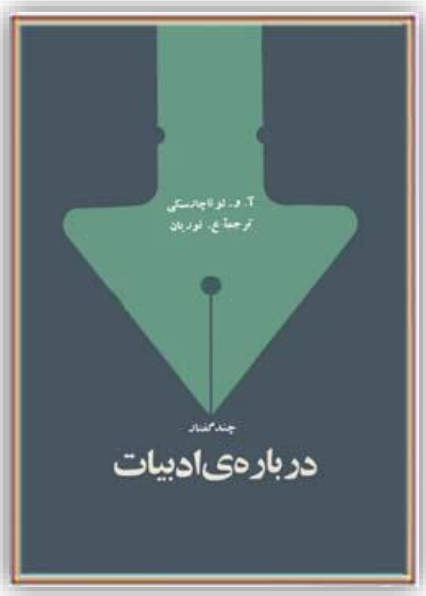
تعارض، درتمام نمایشنامه‌های شکسپیر، نقشی بزرگ و شایدهم نقشی تعیین‌کننده دربه‌اصطلاح نمایشنامه‌های تاریخی بازی می‌کند. پایان سده‌های میانه و آغاز عصر رنسانس که شکسپیر یکی از شاهدانش بود، روزگار فردگرایی پرتلاطم بود؛ فروپاشی یک ساختار محکم تثبیت‌شده تا روزگار ما، همه‌جا احساس می‌شد. یاکوب بورکهارت، در مطالعات ژرفی که در زمینه‌ی رنسانس انجام داد، به عنوان یکی از خصوصیات بنیادین این دوره متوجه این آزادسازی فرد و کوشش فعالانه‌ی او برای کشف استقلال فردی خویش در وجود خود و تعیین مستقلانه‌ی مسیر زندگی خود می‌شود.

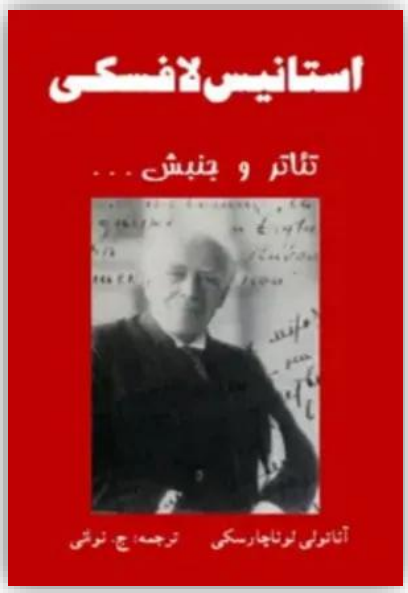
فردِ آزادشده، مایه‌ی نگرانی دائم شکسپیر است. سرنوشت این فرد از موضوعات جالب‌توجه برای اوست. آنچه فراروی شکسپیر دیده می‌شود: موفقیت در به‌اوج‌رساندنِ آرزوهای روزافزون، یا نابودی شتاب‌زده‌اش؟ دراین دنیای پهناور و آشفته که اراده‌های فردی این چنین بی‌رحمانه رودرروی یکدیگر قرار گرفته‌اند، هریک از این دو گزینه امکان‌پذیر است. شخصیت‌های شکسپیر (و بیشتر از این، شاید قهرمانانِ اسلافِ بلافصلِ شکسپیر، درام‌نویسان عصر الیزابت) از خودشان چنین می‌پرسند: آیا هر کاری مجاز نیست؟ قدرتِ کلیسا بدجوری اُفت کرده بود، اعتقاد به خدا خیلی سُست شده بود و به جای آن اراده‌ی آسمانی که بسیار دقیق در تعالیم گردآوری‌شده از سوی کلیسا شرح داده شده بود، انسان‌ها آرام‌آرام در وجود یک خدای دیگر تردید کردند- پان، یا یکی از الاهگان سرنوشت (که رشته‌ی عمر انسان‌ها را می‌بافند) با احتمال ضعیف، احساس می‌شد که از رنج‌های انسان فانی لذت می‌برند تا دلسوزی به حالشان، و با احتمال بیشتر، یا خیرخواهند یا عادل، احتمالاً حتی فقط سنگدل. اگر هر کاری مجاز باشد، در آن صورت این پرسش بی‌پاسخ می‌مانَد: *«از میان تمام کارهای مجاز، کدام کار عملاً تحقّق بخشیدنی است؟»*

هر شکلی از کیفر، چه نتیجه‌ی تلاقی شرایط روز باشد چه واکنش سنگدلانه‌ی حکومت، جامعه یا دشمن، در تحلیل نهایی می‌توان آن را شکست تعریف کرد. اگر انسانی در برابر کوبشِ چنین کیفری از پا درآید، این صرفاً به آن معنی است که او نتوانسته است کارهای خود را درست محاسبه کند، یعنی با پذیرش این نظریه‌ی کمابیش توجیه‌پذیر (از دیدگاه اخلاقی، و از دیدِ انسانِ عصرِ رنسانس که می‌گوید «هر کاری مجاز است»، این نکته را به حساب نیاورده است که این به آن معنی نیست که هر چیزی در برابرت است برای آنکه بخوری یا آنکه می‌توان در دنیایی که جایزه را رقیب قدرتمند می‌برد یا در دنیایی که چنین انسانی وجود جامعه، نیروهای دولت و دیگر جانوران شکارگرِ احتمالاً مجهزتر را از یاد برده است، مانند جانوری درّنده فداکارانه زیست.

بازگشت به فهرست

دو کتاب از لوناچارسکی





آناتولی واسیلیویچ لوناچارسکی، نویسنده، روزنامه‌نگار، و سیاست‌مدارِ ر وس همراه با ماکسیم گورکی، کوشش‌های بسیار به عمل آورد تا آثارِ هنری امپراتوری روسیه را در دورهٔ جنگِ داخلی(۱۹۲۰-۱۹۱۸) از گزندِ آشوب و یورشِ آشوب‌گران محافظت کند. در سال۱۸۹۸ به گروهِ بلشویک‌های حزبِ سوسیال دموکراتِ روسیه پیوست و در هیئت تحریریهٔ مجلهٔ وِپرد آغاز به کار کرد. در سال۱۹۰۹ در جزیرهٔ کاپری ایتالیا به ماکسیم گورکی پیوست و با همکاری آلکساندرا باگدانوف، مدرسه‌ای با کلاس‌های پیشرفته برای گروه برگزیده‌ای از کارگران کارخانه‌های روسیه تاسیس کرد. در مارس۱۹۱۷ به مقام کمیسرِ تعلیم و تربیت برگزیده شد و تاثیری چشم‌گیر در پیشرفت تئاتر نیز از خود بر جا گذاشت. علاقهٔ لوناچارسکی به تئاتر موجب ترغیبِ هنرمندان و بازیگران به نوآوری‌های گوناگون در این زمینه شد.

۱- چند گفتار دربارهٔ ادبیات/ برگردان: ع. نوریان

این کتاب دربرگیرندهٔ شش نوشتار از آناتولی لوناچارسکی در حوزهٔ ادبیّات و نقدِ ادبی است: *تزهایی دربارهٔ نقدِ ادبیِ پیشرو/ ماکسیم گورکی/ جرج برنارد شاو/ به یادِ پوشکین/ در تعریفِ طنز/ مایاکوفسکیِ نوآور.*

لینک دانلود (انتشارات پویا / چاپ اول: زمستان ۱۳۵۱)

۲- استانیس لافسکی- تئاتر و جنبش/ مترجم: ج. نوائی

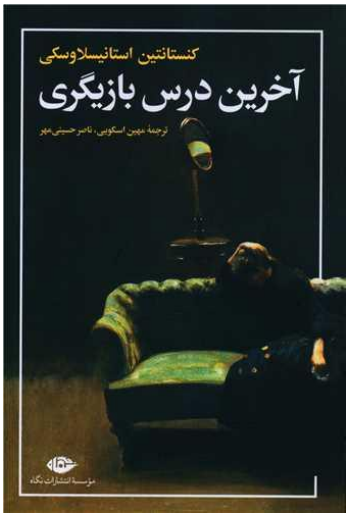
از کتاب نگاهی بر تاریخ در هنر/ آناتولی لوناچارسکی، روژه گارودی، برتولت برشت؛ ترجمه ج. نوایی

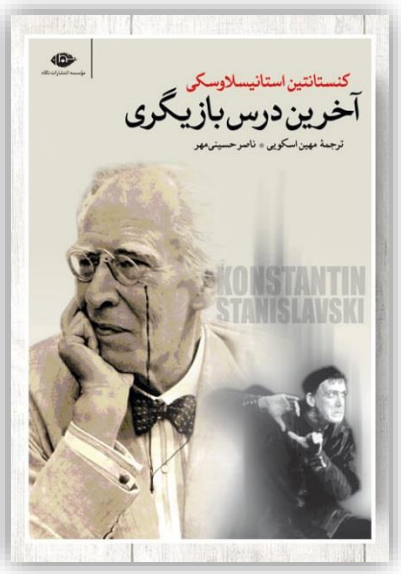
لینک دانلود۱ **لینک دانلود۲**

بازگشت به فهرست

آخرین درسِ بازیگری

کنستانتین استانیسلاوسکی/ ترجمه: مهین اسکویی، ناصر حسینی‌مهر





در ترجمهٔ حاضر که به همّتِ انتشاراتِ نگاه در ایران نشریافته، مطالبی دربارهٔ کنستانتین استانیسلاوسکی [Константин Сергеевич Станиславский] **ــتئوریسین و کارگردانِ تئاترــ و ابعادِ فکری او تحتِ این مقالات گردآوری شده است:** ‘حقیقت و باور، آخرین جلسهٔ درسِ کنستانتین استانیسلاوسکی/ (ناصر حسینی‌مهر)’، ‘متدِ استانیسلاوسکی و استیلِ برشت/ سورینا (مهین‌اسکویی)’، ‘استانسیلاوسکی و تئاترِ انسان‌گرا*/ یوری زاوادسکی (ناصر حسینی‌مهر)’ و ‘رهاییِ جسمانی در سیستمِ استانیسلاوسکی/ ناصر حسینی‌مهر’. در پایان نیز فهرست کامل نمایش‌های اجرا شده در ‘تئاتر هنری مسکو’ فراهم آمده است.

در آغاز کتاب می‌خوانیم: "استانیسلاوسکی" اگر تاثیرگذارترین تئاترسینِ قرنِ بیستم نباشد، به جرات می‌توان از او به عنوان یکی از مهم‌ترین و تاثیرگذارترین تئاترسین این قرن نام برد.کنستانتین سرگویچ استانیسلاوسکی بازیگر و کارگردان تئاتر روسی در سال ۱۸۶۳ به دنیا آمد و در سال ۱۹۳۸ درگذشت، اما با این‌که کمتر از چهاردهه قرن بیستم را زیست کرد، به عنوان یکی از مدرّسانِ پُراهمّیت این قرن به حساب می‌آید. او را بیش‌ازهمه به‌واسطهٔ روش/متدِ استانیسلاوسکی یا به عبارت دیگر متدِ بازیگری‌اش یعنی متدِ اَکتینگ (method acting) می‌شناسند؛ شیوه‌ای در بازیگری که خصوصا بعداز جنگِ جهانی دوّم فراگیر شد.آثار کنستانتین استانیسلاوسکی همچنان که در رشد و گسترش رئالیسم سوسیالیستی در شوروی سابق موثر افتاد، بر رئالیسمِ روان‌شناسی آمریکا نیز تاثیر گذاشت (Milling and Ley 2001 and Carnicke 1998) و گسترهٔ این تاثیرگذاری، مدرنیست‌ها، آوانگاردها و نحله‌های مختلفِ دیگر را نیز فراگرفت.

*** متن مقالهٔ "*استانیسلاوسکی و تئاترِ انسان‌گرا*" را در بخشِ "مقالاتِ" همین شماره می‌خوانید.**

بازگشت به فهرست

حسین سازور و کتابِ تازهٔ او «الاغِ آقاجون و...»

بهروز مطلّب‌زاده

چندی پیش، کتاب بسیار خواندنی «الاغِ آقاجون و... یادی ازشادی‌ها وغم‌ها»، نوشتهٔ آقای «حسین سازور»، در ۲۰۲ صفحه توسط نشرِ آیدا در شهرِ بوخوم آلمان انتشار یافت. از سال ۲۰۲۱ تا کنون، این چهارمین کتاب حسین سازور است که در خارج از ایران انتشار یافته و در دسترسِ ایرانیانِ خارج از کشور قرار گرفته است. پیش ازاین، از آقای حسین سازور کتاب‌های داستان فلسفی «آدم‌ها و موش‌ها» در۱۱۴ صفحه سال ۲۰۲۱ ، «پشتِ فرمانِ تاکسی، خاطراتی از یک رانندهٔ تاکسی در آلمان» در۲۲۴ صفحه، چاپ دوّم سال ۲۰۲۲ ، «روحِ زمانه، خاطراتی از زندان‌های سیاسی و مبارزانِ دوران رژیمِ شاه» در۱۳۸ صفحه، چاپ دوّم سال ۲۰۲۲ منتشر شده بود.

نشرِ آیدا، در معرفی حسین سازور و کتاب تازه منتشرشده‌اش «الاغ آقاجون... یادی ازشادی‌ها و غم‌ها» از جمله می نویسد:

«حسین سازور متولّدِ ۱۳۲۷ تهران و فوق‌لیسانسِ فیزیک از دانشگاهِ تهران است. وی از سال۱۹۸۳ در آلمان اقامت دارد... حسین سازور در خاطراتش، خواننده را از اوائلِ دههٔ ۳۰، از محلّه‌های قدیمِ تهران تا اوائلِ دههٔ ۶۰ به شهرِ برلین پایتختِ آلمان می آورد. شرایط زندگی مردم، باورها، همدلی ها، و گوناگونی آن ها در این دوران و درکوران انقلاب بهمن ۱۳۵۷ دراین خاطراتِ فردی منعکس شده است و آئینه‌ای از فرهنگ و روابط اجتماعی در مقابلِ خواننده قرار می‌دهد».

آری، کتاب حسین سازور، روایتی است از زیروبمِ یک زندگیِ پُرتلاطم. خاطراتی است که از کوچه پس کوچه‌های تهران و زندان ها وبیغوله های شاه شروع می شود، و سرانجام درگوشهٔ امنی در کشورِ آلمان روایت می‌گردد. حسین سازور، خود درپیش‌گفتاری براین کتاب، نیم‌نگاهی به گذشتهٔ دورِ خود می اندازد و به چرائیِ انتخابِ نامِ «الاغ آقاجون... یادی ازشادی ها وغم ها» می پردازد و سرانجام در پی‌گفتاری که در پایانِ کتاب آورده، انگیزهٔ نوشتن این روایت را شرح داده است:

پیش‌گفتارِ کتاب:

«همراه با گذشت روزها و سال‌ها، خاطره‌های زندگی نیز در ذهن ما ثبت می‌شوند. گویی دستی نامریی آن‌ها را بدون نظم معینی در حافظه‌مان جا می‌دهد و ما بی آن‌که خود بخواهیم، آن‌ها را همچون کوله‌باری همه‌جا به دوش می‌کشیم. شاید علت گرایش انسان‌ها به خاطره‌گویی و خاطره‌نویسی، گذشته از انتقال تجارب زندگی،

کاهش سنگینی آن کوله‌بار و رها شدن از فشار دردهای ناشی از سنگینی آن باشد.

به‌هرحال، برای من هم انگیزه‌ای فراهم شد تا خاطره‌های دوران کودکی تا آغاز مهاجرتم را به روی کاغذ آورم.

پدرم که ما او را آقاجون صدا می‌زدیم، از همان آغاز تشکیل خانواده، الاغی داشت و خاطرات دوران کودکی من با الاغ آقاجون آغاز می‌شود. به‌همین سبب تصمیم گرفتم این کتاب را به‌نام "الاغ آقاجون و ..." منتشر کنم. دلیل دیگر این نام‌گذاری علاقه‌ی عمیق من به الاغ، این حیوان نجیب و با "اخلاق" است که خود ناشی از تاثیرات الاغ آقاجون بر زندگی و شخصیت من بوده است. حالا که بیش از هفتاد سال از عمر کوتاه من! سپری شده است، با مروری بر زندگی گذشته‌ام، متوجه شده‌ام که عشق به الاغ آقاجون بدون آن‌که خود بخواهم، اخلاق، کردار و رفتار "الاغی" را در من پرورش داده است. به‌همین دلیل در طول زندگی‌ام مثل همان الاغ سربه‌زیر و مطیع بودم و البته گاه‌گاهی هم علیه شر، ظلم و بی‌عدالتی با جفتک زدن، وظیفه‌ی خود را انجام داده‌ام!

گاهی پیش خود فکر می‌کنم که اگر انسان‌ها شاخص‌های ژنی الاغ را در خود داشتند، بی‌تردید رفتارشان نسبت به حیوانات تفاوت بارزی با واقعیت کنونی می‌داشت. به‌علاوه، اگر چنین می‌شد، انسان‌ها نیز مثل الاغ‌ها علف‌خوار می‌بودند و این رفتار ظالمانه‌ی انسان‌ها نسبت به همنوعان و حیوانات، بر کره‌ی خاکی به پایان می‌رسید. بدین ترتیب انسان‌ها و حیوان‌ها، همگی خوش‌بخت بر روی این کره‌ی خاکی و در کنار هم زندگی می‌کردند.

شاید آنچه مستقل از خواست‌ها و آرزوهای ما وجود دارد، امری جبری و حتمی است و باید پذیرفت که الاغ‌ها و انسان‌ها در جایگاه و مقام خود، بدون هیچ امید در تغییر و تحول اوضاع کنونی‌شان، همچنان به همان شکل سابق باقی بمانند! ولی می‌توان آرزو کرد یا خواست که روزی در جامعه‌ی بشری، فقر، تبعیض، زندان، شکنجه و اعدام نباشد زیرا این خواست‌ها و آرزوها واقعی است و در نهایت به واقعیت خواهد پیوست».

پی‌گفتارِ کتاب:

«بخشی از نوشته‌های فوق، خاطراتی است که یک شب در خواب و رویا مرور کردم : در زندان بودم، حکم اعدام من قطعی شده بود و می‌بایست سحرگاه به قتل‌گاه اعزام شوم. چند ساعتی که تا صبح باقی بود، برای گذراندن وقت و فرار از کابوس، وقایع زندگی‌ام را در ذهن خود یادآوری و مرور می‌کردم. اما سحرگاه، کلیدی در قفل چرخید و دو مامور با چهره‌های آشنای ثابتی و لاجوردی برای اجرای حکم ظاهر شدند و مرا بیدار کردند. وقتی چشمانم را گشودم، خود را آزاد و در بستر امنی در مهاجرت یافتم. پس از آن، تصمیم گرفتم آن‌چه را در خواب مرور کرده بودم بر روی کاغذ آورم. جالب این‌جاست که خاطراتی که یک شب از ذهن من گذر کرده بود، یک سال به طول انجامید تا بر روی کاغذ آمد!»

برای من که سال هاست حسین سازور را از نزدیک می شناسم، شنیدن خبرانتشارکتاب جدید او برایم یک خبرمسرت بخش است. میدانم که اوازآنهائی است که همواره درکنارحقیقت و راستی می ایستد و ستایشگرچشمهٔ جوشان زندگی است. زبانی شیرین وُ دلنشین دارد، زبانی با آمیزه ای ازطنزِ به عاریت گرفته شده ازعبید ذاکانی.

او ازآن تیپ آدم های نابِ به یادگار مانده ای است، که همواره تلاش می کند تا یآس و نامیدی وتلخی های زندگی را، با لایه ای ازشهدِ شیرین امید بیامیزد، همه آنهائی که او را از نزدیک می شناسند، به خوبی می دانند

که او در بیان و توصیف تلخ ترین واقعیت های زندگی هم، زبانی طنزآلود وشکرین دارد. او برای نوشتن و ارتباط با خوانندگان نوشته هایش، ساده و بی تکلف است.

و باید هم چنین باشد. برای توصیفِ اُفت و خیزهای زندگی، باید هم زبانی ساده و بی پیرایه داشت. آنهائی که می کوشند روایت های تلخ و شیرین زندگی را با کمک گرفتن اززبانی پرپیچ و خم وعجق وجقی روایت کنند، فقط «عرض خود می برند و زحمت خوانندگان می دارند». همین.

قلم حسین سازوردرتوصیف حوادثِ ساده و بغرنج زندگی، همچون خود زندگی، ساده است وُدل نشین، آرام و بی شلتاق. او دربیان آنچه که می خواهد بگوید، هیچگاه بسان موج های سرکش دریا خود را به صخره های سخت و ستبرنمی کوبد. کلماتی که او بکار می برد و نوع توصیف اش ازحوادث زندگی، به موج های آرام و دلنشینی می‌ماند که رقص کنان خود را به ساحل دِنجِ دریا می رسانند و با همآغوشی با لایه های نرم ماسه های کنارساحل، آرام می گیرند.

او برای بیان آنچه که می خواهد بگوید دچاربیماری قلمبه گوئی نیست، از قلم اش قداره نمی سازد، هارت و پورت های صد تا یک غازروشنفکرانه، اساساً در قاموسِ قلم او نیست، او با کلمات بازی نمی کند، بلکه آنها را مانند ابزاری بکارمی برد که بتواند از طریق آنها همچون نسیمی دلنواز، روح متلاطم خواننده را بنوازد و لبخندی بر لب هایشان بنشاند.

شما وقتی خواندن کتاب **«الاغ آقاجون و... یادی ازشادی ها وغم ها»** ی حسین سازور **را** آغازمی کنید، پنداری در زیرسایهٔ یک درخت سایه گستر نشسته و پا درآب های جاری برکهٔ خُنکی گذاشته اید که ازخنکای آن، جان و تن وُ روان تان مورمورمی شود، و درعین حال، این احساس به شما دست می دهد که انگاری، گرمای جان نوازآفتابی تابستانی، با تابش بی دریغ خود برسطح آبِ روانِ برکه، عصاره ای از لذت و شادی را زیر پوستِ روح عرق کرده تان تزریق می کند.

***

برای آشنائی بیشتر با سبک و سیاقِ به‌کاررفته در کتابی که به آن اشاره کردیم، بگذارید تا بخش‌هائی از آن‌را با هم بخوانیم:

نامِ خانوادگیِ "یتیم‌دار"

پدرم آقاجون به‌نام محمد، هفت‌ساله بود که پدرش "اوستامهدی" را از دست داد. او در آن موقع در شهر کاشان دو برادر بزرگ‌تر و دو برادر و دو خواهر کوچک‌تر از خود داشت که همگی در کاشان متولد شده بودند.

در آن زمان به‌دستور حکومت رضاشاه، هر ایرانی می‌بایست دارای شناسنامه با نام و نام فامیل باشد. به‌همین منظور ماموران اداره‌ی سجل‌واحوال به در خانه‌ها می‌رفتند و اسم فامیلی ساکنان را تعیین و برای آن‌ها شناسنامه صادر می‌کردند. ربابه‌خانم، مادر آقاجون که ما بعدها او را "ننه" صدا می‌زدیم، با هفت بچه‌اش در خانه‌ای در محله‌ی محتشم کاشانی زندگی می‌کرد. روزی ماموران به خانه‌ی ننه مراجعه می‌کنند و از او می‌پرسند چه نام فامیلی برای خود و خانواده‌اش می‌خواهد. ننه می‌گوید: "من چه می‌دونم! من فقط یتیم‌دار هستم." و بچه‌هایش را که دور و بر او بودند، به ماموران نشان می‌دهد. ماموران نام بچه‌ها را می‌پرسند و یادداشت می‌کنند. سپس نام "یتیم‌دار" را که ننه به زبان آورده بود، به‌عنوان نام فامیل ثبت می‌کنند! پس از

آن، نام بچه‌های ربابه‌خانم در شناسنامه‌هایی که برای آن‌ها صادر شد، به‌ترتیب سن عبارت بود از: حسین یتیم‌دار، حسن یتیم‌دار، محمد یتیم‌دار، نصرالله یتیم‌دار، علی یتیم‌دار، بتول و زهرا یتیم‌دار!

وقتی بچه‌های یتیم بزرگ شدند، حسن یتیم‌دار که کمی خواندن و نوشتن را در دوران خدمت سربازی یاد گرفته بود، پاسبان کلانتری شد. رئیس حسن یتیم‌دار، سرهنگی با نام فامیل "سازور" بود. پاسبان حسن یتیم‌دار، رئیس خود را خیلی دوست داشت و به‌همین علت پیش‌قدم شد و نام خانوادگی خود و بقیه‌ی برادران و خواهرانش را به "سازور" تغییر داد.

بعد از آن، همگی فرزندان و نسل‌های بعدی، از عموحسن سپاس‌گزار بودند، زیرا چند نسل را از "یتیم‌داری" نجات داده بود.

خاطره‌هایی از الاغِ آقاجون

در خانه‌ی مولوی، هنگام غروب و آغاز شب که آقاجون به خانه می‌آمد، همیشه دو چیز را با خود می‌آورد. یکی زنگوله‌ها و گردن‌بندهای تزیینی الاغش بود که من ساعت‌ها با آن‌ها بازی می‌کردم. دوم بوی پشکل الاغش بود که با ورودش به اتاق، تمام فضا را "معطر" می‌کرد. وظیفه‌ی مامان این بود که با ورود آقاجون، فوری یک زیرشلواری به او می‌داد و شلوار کار آقاجون را با "اه وپوف" می‌گرفت، به محوطه‌ی حیاط می‌رفت و پاچه‌های شلوار را که در لابلای پاکتی آن پر از خرده‌پشکل الاغ آقاجون بود، می‌تکاند و آن را برای استفاده‌ی روز بعد تمیز می‌کرد.

گاه‌گاهی هم، آقاجون پاکتی پر از پشکل الاغش را به خانه می‌آورد تا مامان آن را در حیاط خانه زیر آفتاب خشک کند. پشکل خشک‌شده‌ی الاغ را "عنبرنسارا" یا "ماچه‌الاغ"می‌نامیدند. بعدها ما دریافتیم که که الاغ آقاجون ماده بوده است، زیرا نام‌های عنبرنسارا و ماچه‌الاغ به‌معنای پشکل خشک‌شده‌ی الاغ ماده است. وقتی ما بچه‌ها دچار گوش‌درد می‌شدیم، مامان و عزیز مقداری عنبرنسارا یا ماچه‌الاغ را در آتش می‌انداختند و دود آن را به خورد گوشمان می‌دادند.

در دوران جوانی وقتی برای تفریح یا تمرین چریکی به کوهنوردی می‌رفتم، بوی پشکل خرهای باربر، در کوره‌راه‌ها برایم خاطره‌انگیز بود و مرا به یاد روزهای کودکی می‌انداخت.

قتلِ الاغِ آقاجون

یک روز آقاجون بر خلاف معمول، پیش‌ازظهر به خانه آمد. این بار هم زنگوله‌ها و وسایل زینتی الاغ را با خود آورده بود. من که در روز روشن به اسباب‌بازی‌های خود رسیده بودم با خوش‌حالی با آن‌ها مشغول شدم. در ضمن بازی متوجه شدم که آقاجون در گوشه‌ی اتاق نشسته و در حالی که دست به پیشانی خود گذاشته، زارزار گریه می‌کند! این اولین و آخرین بار بود که گریه‌ی آقاجون را دیدم و بی‌تفاوت به بازی خود ادامه دادم.

وقتی که بزرگ‌تر شده بودم و به مدرسه می‌رفتم، یک روز که در مغازه با آقاجون مشغول ناهار خوردن بودم، نمی‌دانم به چه علت به یاد گریه‌ی او افتادم. پرسیدم: آقاجون! یادم هست که آن موقعی که من بچه بودم، تو یک بار گریه می‌کردی! چرا گریه می‌کردی؟ با این سوال من، آقاجون آهی کشید و گفت: یک روز صبح زود وقتی وارد طویله شدم تا الاغ را برای کار روزانه بیرون بیاورم، ناگهان جنازه‌ی الاغم را دیدم که روی زمین افتاده است. یک نامردی با ضربه‌ی چاقو حیوان زبان‌بسته را کشته بود. این حیوان سرمایه‌ی من و نان‌آور شماها بود.

من هم دلم به حال این حیوان می‌سوخت که بی‌رحمانه کشته شده بود و هم به حال شماها که نانتان قطع شده بود. گریه‌ی من هم به‌این خاطر بود! آقاجون در حالی که به آرامی لقمه به دهان می‌گذاشت و ناهار می‌خورد ادامه داد: در قدیم که بچه بودم، دکتر مردمی و محبوبی در شهر کاشان طبابت می‌کرد که معروف به دکتر سلیمان بود. مطب او به روی همه باز بود و او پولی از فقرا نمی‌گرفت. پدر دکتر سلیمان، حمال بود و با این شغل سخت و کمرشکن خود، مخارج تحصیل فرزندش را تامین کرده بود. این فرزند با حمایت مالی پدر زحمت‌کش خود، دکتر شد و مطب باز کرد. او نه‌تنها از شغل باربری پدرش شرمگین نبود بلکه با افتخار از او یاد می‌کرد و پالان باربری او را بر روی دیوار مطب نصب کرده بود. هنوز صحبت آقاجون تمام نشده بود که من گفتم: آقاجون! اگر من هم دکتر شوم، زنگوله‌های الاغ تو را روی دیوار مطبم آویزان می‌کنم. آقاجون با این گفته‌ی من از ته دل خندید!

من به علت خاطرات و تاثیرات الاغ آقاجون، در تمام طول زندگی‌ام علاقه و سمپاتی عجیبی به الاغ داشته‌ام و هنوز هم دارم. در تمام طول زندگی‌ام خرسواری نکردم و هرگز حاضر نیستم که‌این حیوان نجیب را با سوار شدن بر پشتش بیازارم!

من آن‌قدر تحت تاثیر الاغ آقاجون بودم که ارثیه‌ی آن الاغ را که شامل همان زنگوله‌ها و گردن‌بندها بود، به‌عنوان یادگاری سال‌ها نگهداری می‌کردم. در ضمن، موضوع چند تابلوی نقاشی من "خر" است که به عنوان یادگاری باقی خواهد ماند.

سال اول دانشگاه، استاد سالمندی داشتیم که زبان انگلیسی تدریس می‌کرد. یک‌بار که در سر کلاس صحبت از "خرخوانی" شد، توضیح داد: "خر به معنای «بزرگ» است. به‌همین دلیل می‌گویند «خرپول»، «خرخوان» یا «خرمذهب» و غیره. اگر من شما را «خر» خواندم ناراحت نشوید، منظور من بزرگی شماست!"

گربه‌ی تخم‌مرغ‌خور

من هر روز ساعت شش صبح مغازه را باز می‌کردم و تا ساعتی بعد که آقاجون از میدان بارفروش‌ها با اجناس خریداری‌شده با یک موتور باری سه‌چرخه به دکان می‌آمد، مشغول کاربودم. یک روز صبح وقتی وارد مغازه شدم، روی زمین و بیرون جعبه‌ی تخم مرغ‌ها، چند پوسته‌ی خالی تخم‌مرغ دیدم! وقتی آقاجون آمد با نشان دادن پوسته‌ها، صحنه‌ای را که دیده بودم، توضیح دادم. آقاجون به‌راحتی مسئله را برای خود حل کرد و گفت: این کار جن است! (البته آقاجون نمی‌توانست کلمه‌ی جن را تلفظ کند و همیشه به جای کلمه‌ی جن، "جنده" می‌گفت و من هم از او یاد گرفته بودم و کلمه‌ی جنده را به کار می‌بردم. با تاکید و آموزش مامان و عزیز توانستم یاد بگیرم و کلمه‌ی جن را به زبان بیاورم ولی آقاجون هرگز یاد نگرفت و همان جنده را به زبان می‌آورد. حتا بعضی شب‌ها که آقاجون خواب‌های بد می‌دید، برای دیگران تعریف می‌کرد که شب گذشته جنده‌ها به سراغ او آمده بودند. یک بار آقای محبوب به شوخی گفته بود: ممدآقا! ای کاش که به سراغ من هم بیایند.)

روزهای بعد، چندین بار این صحنه تکرار شد و من پوسته‌های خالی را به آقاجون تحویل می‌دادم و باور داشتم که‌این کار، کار جن‌هاست! در یک بعدازظهر گرم تابستان، من در گوشه‌ی مغازه چرت می‌زدم و آقاجون برای استراحت به خانه رفته بود. در حالی که چشمانم نیمه‌باز بود، ناگهان متوجه گربه‌ی مغازه شدم که بر روی جعبه‌ی تخم‌مرغ‌ها پرید و با یک دست خود مشغول بازی با تخم‌مرغ‌ها شد. در این بین گربه دست خود را زیر

یک تخم‌مرغ برد و با یک ضربه، تخم‌مرغ را به هوا و بیرون از جعبه پرتاب کرد. پیش از آن که تخم‌مرغ به سطح زمین برخورد کند، گربه بر روی زمین پرید و در لحظه‌ای که تخم‌مرغ شکست، با یک نفس عمیق، محتوای تخم‌مرغ را به دهان کشید! با دیدن این صحنه، خواب از سرم پریده بود و گربه با ادامه‌ی عملیات و به‌جا گذاشتن سه پوسته‌ی تخم مرغ، برای استراحت به پستوی مغازه رفت. عصر آن روز وقتی آقاجون برای ادامه‌ی کار به مغازه آمد، با نشان دادن سند جرم، واقعه را برایش تعریف کردم. من با همان قد و قواره‌ی کوچک و سن‌وسال کم خود به آقاجون درس دادم و گفتم: آقاجون! این کار گربه بوده نه کار جن!

آقاجون که ابتدا فکر می‌کرد موش‌ها تخم‌مرغ‌ها را به سوراخ خود می‌برند و گربه را برای شکار موش‌ها استخدام کرده بود، از خیانت گربه به خشم آمد و برای او نقشه‌ای کشید. بعدازظهر روز جمعه که مغازه مطابق مقررات جدید شهرداری، تعطیل می‌شد، آقاجون درِ مغازه را از داخل بست و در حضور من با ترکه‌ای چوبی به جان گربه افتاد. در حالی که گربه‌ی "خیانت کار" فریاد و شیون می‌کرد، آقاجون در مغازه را باز کرد و گربه پا به فرار گذاشت.

از آن پس گربه غیبش زد و دیگر بازنگشت!

آقاجون فقط کلمه‌ی جن را اشتباهی تلفظ نمی‌کرد، کلمات دیگری هم بود که او با گفتن آن‌ها، باعث تفریح شنوندگان می‌شد. مثلا: کباب "چنجه" را کباب "چنده" یا "کتلت" را "کثلت" می‌گفت. وقتی من به مدرسه رفتم و خواندن و نوشتن یاد گرفتم، به شوخی می‌گفتم: آقاجون چون سواد ندارد، یک یا دو نقطه به حروف نقطه‌دار اضافه می‌کند و آن‌ها را به زبان می‌آورد.

وقتی که دانشجو شدم، سعی می‌کردم، آقاجون کم‌تر به جمع دوستان من بیاید یا سخنوری کند. اما یک بار که آقاجون در حضور دوستانم، کلمه‌ی "تاکسی" را "تاسکی" بیان کرد و از غذاهای مورد علاقه‌اش، کباب چنده و کثلت صحبت کرد، دوستانم از آن پس او را بیشتر تحویل می‌گرفتند و با علاقه به خاطرات زندگی‌اش گوش می‌دادند.

عمو سبزی فروش و اوّلین رادیو

آقاجون در همان سال‌های اول افتتاح مغازه‌ی سبزی فروشی، بدون آن که خود علت آن را بداند، به عمو سبزی‌فروش شهرت یافت. او مدت‌ها نمی‌دانست که چرا اهالی محل و مشتری‌ها او را عمو سبزی‌فروش می‌نامند. تا این که آقاجون یک روز از رادیوی مغازه‌ی حسین کچل آوازِ مهوش را شنید که می‌خواند:

عمو سبزی‌فروش – بله
شاه‌تره داری؟ - بله
بشکن بشکنه – بله
بابونه داری؟ - بله
زالزالک داری؟ – بله
عمو سبزی‌فروش – بله
سیب کالک داری؟ - بله
منو دوسم داری؟ - بله
دستنبو داری؟ - بله
قربونم میری؟ - بله
خرمالو داری؟ - بله
عمو سبزی‌فروش – بله
عمو سبزی‌فروش – بله
من نعنا می‌خوام – بله

تو رو تنها می‌خوام – بله *عمو سبزی‌فروش – بله*

عمو سبزی‌فروش – بله *بشکن بشکنه – بشکن.*

من عسل می‌خوام – بله *برای شاطرا – بشکن*

تورو کچل می‌خوام –بله *برای کفاشا – بشکن*

عمو سبزی‌فروش - بله *برای شوفرا – بشکن*

سر چارسو بزرگ – بشکن *برای ساز زنا – بشکن*

سر آقا بزرگ – بشکن *من نمی‌شکنم – بشکن*

من نمی‌شکنم – بشکن *من نمی‌شکنم – بشکن.*

من نمی‌شکنم – بشکن

آقاجون با شنیدن این آواز مهوش، عاشق مهوش شد و برای شنیدن آوازهای او برای اولین بار یک رادیو خرید که به اندازه‌ی یکی از جعبه‌های میوه‌ی مغازه بود و با شوق و ذوق آن را روی طاقچه‌ی اتاق خانه قرار داد. مامان هم با پارچه‌ی سفید، پوششی برای رادیو دوخت و آن را مثل لباس عروس به آن پوشاند. به‌یاد دارم پیش از آن که کتاب امیرارسلان را برای آقاجون بخوانم، نمایشنامه‌ی امیرارسلان و فرخ لقا را از این رادیو گوش می‌دادم و صدای قمروزیر "حرامزاده" را فراموش نمی‌کنم.

من در حال گوش دادن صدای آدم‌ها از رادیو، همیشه تصور می‌کردم، داخل جعبه‌ی رادیو آدم‌های کوچکی نشسته‌اند و این صداها از آن‌هاست. یک روز که کسی در اتاق نبود، از فرصت استفاده کردم، جعبه‌ای را زیر پایم گذاشتم و تخته‌ی پشت رادیو را که روی طاقچه قرار داشت باز کردم. انتظار داشتم که آدم‌های کوچک را ببینم ولی از آن‌ها خبری نبود. فکر کردم چون رادیو خاموش است و صدایی از آن شنیده نمی‌شود، شاید آدم‌ها رفته‌اند. رادیو را روشن کردم و با شنیدن صدای آدم‌ها، دوباره سر به داخل جعبه بردم. ولی با تعجب آدمی ندیدم. در این موقع مامان وارد اتاق شد و با تعجب پرسید: "چه کار می‌کنی؟" برایش توضیح دادم. مامان با خنده گفت: "مامان جون! آدم‌هایی که تو، صدایشان را می‌شنوی مثل ما هستند و ..." ولی مامان هم در برابر سوال من که: "پس چه‌طور این رادیو بدون آدم، صدای آدم در می‌آورد؟" پاسخی نداشت!

اما این رادیو که همه‌ی ما از وجود آن لذت می‌بردیم و به آن عادت کرده بودیم، آقاجون را به آستانه‌ی ورشکستگی برد. در داخل رادیو دو باطری، هریک به‌اندازه‌ی یک پاره‌آجر بود. عمر این باطری‌ها بیشتر از یک ماه نبود. قیمت این دو باطری چهل تومان برابر با اجاره‌ی ماهیانه‌ی خانه‌مان بود. آقاجون چندین بار و با تاخیر دو باطری برای رادیو خرید ولی بالاخره از پس مخارج آن بر نیامد و رادیو را فروخت و ما چندین ماه در عزای فقدان رادیو بودیم.

اما آقاجون هر روز و هر شب، وقتی در خانه بود، جای خالی رادیو را پر می‌کرد و آواز "عمو سبزی فروش..." را برایمان می‌خواند.

مشدلطف‌الله به خواستگاری می‌رود.

مشدلطف‌الله تا آن موقع که پنجاه سال داشت، مجرد بود و خود را پسر می‌دانست! اما از آن‌جا که نه سرووضع

مناسب، نه مال و منال و نه جوانی داشت، در زن گرفتن موفق نبود و زنان از او گریزان بودند. حسین کچل که در همسایگی مشدلطف‌الله مغازه‌ی خواربارفروشی داشت، به همراه آقاجون نقشه‌ای برای او ریختند. یک روز آقاجون به مشد لطف‌الله می‌گوید که حسین کچل زن بیوه‌ای را سراغ دارد که مشتری مغازه‌ی اوست و در جستجوی مرد مناسبی است. مشدلطف‌الله از پیشنهاد حسین کچل و آقاجون استقبال می‌کند و هر دونفر، آقاجون و مشد لطف‌الله برای رفتن به خواستگاری قراری می‌گذارند. روز و ساعت موعود هردو به خانه‌ای واقع در کوچه‌ی ناظمی که فاصله‌ی زیادی با مغازه نداشت، مراجعه می‌کنند. وقتی آن‌ها وارد اتاق می‌شوند، زن بیوه که صورت خود را با چادری کاملا پوشانده بود، در گوشه‌ی اتاق در انتظار خواستگار بود. هر دو نفر در کنار در خروجی اتاق و مقابل خانم محجبه می‌نشینند و آقاجون داماد را معرفی می‌کند. مشد لطف‌الله پس از صحبتی کوتاه، از خانم می‌خواهد کمی چادر را از روی صورتش کنار بزند ولی او با "قروغمزه" صورت خود را نشان نمی‌دهد. آقاجون می‌گوید که خانم خجالتی است و بهتر است آقاداماد را با عروس‌خانم تنها بگذارد و به‌این بهانه اتاق را ترک می‌کند! مشدلطف‌الله به سمت خانم می‌رود و چادر زن را کنار می‌زند، حسین کچل از زیر چادر ظاهر می‌شود. حسین کچل پا به فرار می‌گذارد و مشدلطف‌الله در تعقیب او می‌دود. همسایگانی که از این طرح خواستگاری مطلع بودند، از پنجره‌های خود سر بیرون کرده و قاه‌قاه می‌خندیدند.

جوانان محل پس از مطلع شدن از ماجرای خواستگاری مشد لطف‌الله، شب‌ها پشت در مغازه‌ی او با گچ می‌نوشتند: "بخت که برگردد، عروس توی حجله، نر گردد!"

مشدلطف‌الله شاه‌پرست بود

مشدلطف‌الله توانایی نوشتن حتا یک کلمه را نداشت ولی خوب می‌خواند و بیشترین سرگرمی او نشستن روی چارپایه، جلوی مغازه و خواندن روزنامه‌های باطله و مجلات بود. من روزنامه‌ها و مجلاتی را که مشتریان برای استفاده و ساختن پاکت، به ما می‌دادند، در اختیار مشد لطف‌الله می‌گذاشتم و او بعد از مطالعه به ما پس می‌داد. او مخالف دو گروه اجتماعی، یکی آخوندها و دیگری بازنشستگان بود و همیشه آن‌ها را با پسوند "کون‌گشاد" نام می‌برد! و وجه مشترک آن‌ها را "مفت‌خوری" می‌دانست.

مشدلطف‌الله در عین حال شاه‌پرست بود، دایم از خاطرات ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ تعریف می‌کرد و از لات‌های طرفدار شاه که کودتا را به نفع شاه همراهی کردند، طرفداری می‌کرد. او حتا به روزنامه‌ای استناد می‌کرد که در صفحه‌ی اول آن، عکس او با پرچمی در دست، در روز کودتا به چاپ رسیده بوده است. این در حالی بود که همسایه‌ی دیگر ما حسین کچل و برادرش توده‌ای بودند و به تلافی، سربه‌سر مشدلطف‌الله می‌گذاشتند .

مشدلطف‌الله داستان‌های زیادی را درباره‌ی آخوندها می‌دانست و گاهی آن‌ها را برای آقاجون تعریف می‌کرد و من هم گوش می‌کردم. من در عالم کودکی هر کس را که ریشی بر صورت و عمامه‌ای بر سر داشت امام تصور می‌کردم و به او احترام می‌گذاشتم. به طوری که تبلیغات و قصه‌های مشدلطف‌الله علیه آن‌ها بر من تاثیری نداشت تا آن‌که خود در همان کودکی تجربه کردم. داستان‌های زیر شرح تجارب کودکی است.

آقای محبوب، دوستِ آقاجون

چند صباحی از سکونت ما در خانه‌ی جدید نگذشته بود که اهالی محل و همسایه‌ها درگوشی شروع به "پچ پچ" کردند که ممدآقا، مستاجر یک جنده شده است. آشنایان و دوستان آقاجون نیز به‌تدریج وارد معرکه شدند و به او تذکر دادند.

آقاجون دوست و هم‌شهری خوبی به نام آقای محبوب داشت که در کوچه‌ی نظرباغی زندگی می‌کرد و پاسبان شهربانی بود. اهالی محل و خانواده‌ی ما او را آقای محبوبی صدا می‌کردند. فرزند بزرگ او احسن نام داشت و دانشجوی دانشکده‌ی فنی بود. احسن واقعا مثل نامش محبوب بود و به‌این خاطر، عزیز اسم سومین برادرمان را احسن گذاشت. برادر دیگر احسن، اصغر بود که مثل برادرش درس‌خوان و مثل پدرش شاد و شوخ‌طبع بود. اصغر در دوره‌ی جمهوری اسلامی، در کشتار سال ۱۳۶۷ اعدام شد و پس از آن پدر و مادر وخانواده‌اش در غمی جانکاه فرو رفتند.

آقاجون و آقای محبوب آن‌قدر همدیگر را دوست داشتند که وقتی به هم می‌رسیدند با لهجه‌ی کاشانی با هم شوخی و گاهی درد دل می‌کردند. به‌یاد دارم همیشه آقای محبوب به آقاجون می‌گفت: "رحمت به مادرت!" و من یک روز در خانه به ننه گفتم: "ننه! رحمت به مادرت! یک قصه برایم بگو!" ننه خندید و گفت: "رحمت به مادر آن کسی که‌این را به تو یاد داده است!"

وقتی بزرگ‌تر شدم ننه برایم توضیح داد که معنای "رحمت به مادرت" چیست. در قدیم، ساکنان شهر کاشان از دست یاغی‌ها امنیت نداشتند. هر از گاهی، یاغی‌های مسلح وارد شهر می‌شدند و با هجوم به خانه‌ها، اموال ساکنان را به غارت می‌بردند. اهالی کاشان برای جلوگیری از ورود یاغی‌ها، تنه‌ی سنگین درختی را در حیاط خانه آماده داشتند که آن را "رحمت" نام‌گذاری کرده بودند. صاحب‌خانه وقتی خبر ورود یاغی‌ها به شهر یا صدای پای اسب‌های آن‌ها را می‌شنید، فریاد می‌زد: رحمت! رحمت! و ساکنان، رحمت را پشت درخانه می‌گذاشتند تا مانع ورود یاغی‌ها به خانه شوند. پس از آن "رحمت به مادرت" به عنوان شوخی یا فحش، به‌کار می‌رفت.

پس از سکونت در خانه‌ی خانم مجیدی، آقای محبوب نیز، آقاجون را به‌خاطر سکونت در خانه‌ی خانم مجیدی شماتت می‌کرد. پاسخ آقاجون این بود: "اولا من دختری ندارم که به‌این خاطر بدنام شود، ثانیا من آسایش زن و بچه‌ام را می‌خواهم و پس از سه بار اسباب‌کشی، تازه دارم در این خانه نفسی می‌کشم."

عزیز هم در پاسخ به همسایه‌ها می‌گفت: "کسِ خانم مجیدی بخوره تو سر دو تا صاحب‌خانه‌های قبلی، صغراخانم و موقورخانم!"

خانه‌ی خانم مجیدی و داستانِ ننه

شیرین‌ترین دوران کودکی من در خانه‌ی خانم مجیدی بود. در همان یک اتاق، من و سه برادرم به‌اضافه‌ی عزیز و مامان و آقاجون زندگی می‌کردیم و گاهی هم ننه، مادر آقاجون از کاشان به ما می‌پیوست و یک یا دو ماه در خانه‌ی ما می‌افتاد! حالا که از ننه صحبت شد، بهتر است همین‌جا درباره‌ی او بگویم:

ننه یا ربابه‌خانم حدود شصت سال داشت ولی پیرتر از آن نشان می‌داد زیرا دندانی در دهان نداشت. او همیشه با عصا، دولا دولا راه می‌رفت و دایم با خودش یا با دیگران در حال حرف زدن بود. مامان و عزیز از او دل خوشی نداشتند و با چشم "مادرشوهر" به او نگاه می‌کردند. ولی رابطه‌ی من با ننه خوب بود و با هم داد و ستدی داشتیم! ننه، از آن جا که بی دندان بود، هر خوردنی که نرم یا مثل هندوانه و خیار و خربزه تراشیدنی بود، دوست داشت. به‌خصوص در فصل تابستان که آقاجون خیارچنبر به مغازه می‌آورد، کار من این بود که بین مغازه و خانه در حال دویدن بودم و هر بار خیارچنبر بزرگی را برای ننه می‌بردم. ننه خیارچنبر را که خیلی دراز و کلفت بود، از درازا نصف می‌کرد و با قاشقی داخل آن را می‌تراشید و طی ساعتی آن را می‌خورد. او در حال

تراشیدن و خوردن خیارچنبر، برای من قصه می‌گفت تا آن که خیارچنبر تمام می‌شد. در این موقع قصه‌اش نیمه‌تمام بود و من دوباره خودم را به‌دو به مغازه‌ی آقاجون می‌رساندم و خیارچنبر بزرگ دیگری را برایش می‌آوردم تا با شروع تراشیدن و خوردن، قصه‌اش را ادامه دهد.

قصّه‌های ننه بیشتر درباره‌ی خاطراتش از دوران رضاشاه بود. او همیشه از ترس و وحشتی که رضاشاه بین مردم کاشته بود تعریف می‌کرد و به‌این خاطر نظر خوبی نسبت به او نداشت. ننه دلبستگی خاصی به نایب‌حسین کاشی داشت و او را "سردارکاشی" نام می‌برد. بیشتر قصه‌های او درباره‌ی سردارکاشی بود و این‌که چه‌طور او از ثروتمندان با زور پول می‌گرفت و بین فقرا تقسیم می‌کرد. به همین دلیل هم از او طرفداری می‌کرد. ننه از رضاشاه به‌عنوان آدم نامرد نام می‌برد. زیرا با فرستادن قرآنی برای سردارکاشی، برای مذاکره او را به تهران دعوت می‌کند. سردار به‌خاطر سوگند رضاشاه به قرآن، به او اعتماد می‌کند و به تهران می‌رود. در تهران، رضاشاه بدون ملاقات با سردار، دستور به دستگیری و حبس او می‌دهد! ننه همیشه از این نامردی رضاشاه می‌گفت و برای نشان دادن شجاعت و بزرگ‌منشی سردار و تحقیر نظامیان شاه چندین بار داستان زیر را برایم تعریف کرده بود.

گذشته‌ی خانم مجیدی

موقعی که ما مستاجر خانم مجیدی شدیم، او رسما گارسون یکی از رستوران‌های مدرن مرکز شهر تهران بود. رستورانی که مختص مشتری‌های پول‌دار و محل تفریح و پول خرج کردن مردها بود. او همیشه از گذشته‌اش تعریف می‌کرد و می‌گفت، در نوجوانی از خانواده‌اش که از ایل بختیاری بود جدا شده و تنها با پای پیاده به تهران آمده است. او توانسته بود پس از سال‌ها کار در رستوران‌ها، پولی پس‌انداز کند و این خانه را بخرد. در آن زمان که او از زندگی گذشته‌اش می‌گفت، زن سی‌ساله‌ای بود و این خانه حاصل سال‌ها کار و زحمت او بود.

خانم مجیدی معمولا روزها در خانه بود، عصرها از خانه خارج می‌شد و نیمه‌های شب بازمی‌گشت. او همیشه خود را می‌آراست و با چادر سفید گلدار "وال" (این اسم وال را نمی‌دانم از کجا آمده است ولی مامان و عزیز همیشه از چادر و پارچه‌ی وال صحبت می‌کردند)، که زیر آن یک کت‌ودامن مد روز به تن داشت، از خانه خارج می‌شد. وقتی سر کوچه به خیابان خوش می‌رسید، چادر را از سرش برمی‌داشت، در کیفش می‌گذاشت، سوار تاکسی می‌شد و به محل کارش می‌رفت. او هنگام بازگشت به خانه، همان سر کوچه چادرش را به سر می‌کرد و به خانه می‌آمد.

خانم مجیدی گاهی هم در نیمه‌های شب که کارش تمام می‌شد، مستقیم به خانه نمی‌آمد، بلکه با تاکسی جلوی مغازه‌ی آقاجون پیاده می‌شد. در آن موقع آقاجون مشغول جمع کردن میوه و تره‌بار و بستن مغازه بود و خانم مجیدی که سرش گرم و شنگول بود، با گپ زدن، او را از تنهایی درمی‌آورد. در پایان، آقاجون دخل را خالی می‌کرد و یک سکه دو ریالی در آن می‌انداخت، مغازه را می‌بست و با یک گونی به پشت، هر دو با هم به خانه می‌آمدند. مامان و عزیز و من همیشه در آن موقع شب برای شام خوردن دسته‌جمعی منتظر ورود آقاجون بودیم. آقاجون طبق معمول هرشب، یک گونی بادمجان و سبزیجات باقی‌مانده به کول خود داشت. وقتی با خستگی مفرط، گونی را بر زمین می‌انداخت، عزیز به شوخی می‌گفت: "ممد آقا! توبره به پشت، خایه به مشت!" و آقاجون جواب می‌داد: "مادرزن خرم کرده، توبره بر سرم کرده!"

باری در آن موقع شب، من هم سر سفره‌ی شام از گفتگوی بزرگ‌ترها که خیلی‌هایش را نمی‌فهمیدم، لذت می‌بردم. در واقع فضای تفاهم، عشق و دوستی بین اعضای خانواده برایم جذابیت داشت و هنوز خاطره‌ی آن را

در ذهن خود دارم.

مامان هیچ وقت نگران این رابطه‌ی ساده‌ی آقاجون و خانم مجیدی نبود و با سختی‌هایی که از دست صاحب‌خانه‌هایی مثل صغراخانم و موقورخانم کشیده بود، خانم مجیدی برایش یک فرشته بود!

عزیز هم نقش مادرزنی خود را خوب بازی می‌کرد. همیشه مواظب آقاجون بود و به او هشدار می‌داد!

به‌یاد دارم که روزی عزیز به‌شوخی به آقاجون گفت: "مادر کونده! مثل این که با خانم مجیدی سروسری داری؟ با او شب‌ها از دکان به خانه می‌آیی! با او شام می‌خوری! با او لاس خشکه می‌زنی! راست بگو! موضوع چیه؟" آقاجون زد زیر خنده و گفت: "پدرش بسوزه که به او لب زده باشه! ولی خودمونیم، آب شود گر به دهانش بری، توت هرات است پدرسوخته" و عزیز با حاضر جوابی گفت: "آره باور می‌کنم که لب بش نزدی!"

احسن و انگشترِ آقاجون

آقاجون با تمام جذبه‌ای که داشت، از شیطنت‌های احسن در امان نبود.او عادت داشت، گاهی که با آب حوض دست‌نماز می‌گرفت، انگشتر عقیق خود را از انگشتش درآورد و روی لبه‌ی حوض بگذارد. روزی پس از انجام دست نماز، خواست انگشترش را دو باره به انگشت کند ولی انگشتر غیبش زده بود. آقاجون به احسن که تنها در حیاط مشغول بازی بود، شک کرد، نزد او آمد و پرسید: احسن! پدرسگ! تو انگشتر مرا برداشته‌ای؟ احسن دو دستش را بالا برد و نشان داد که انگشتری به انگشتان او نیست. آقاجون دوباره گفت: راست بگو! انگشتر کجاست؟ احسن با دستش اشاره به وسط پاهایش کرد. آقاجون شلوار احسن را پایین کشید و با تعجب دید که احسن انگشتر عقیق آقاجون را به دولش کرده است!

انتقامِ زنبورها از آقاجون

بعدازظهر یک روزِ تابستانی، آقاجون برای استراحت به خانه رفته بود. من در مغازه، کنار سبزیجات که خنک‌تر بود، مشغول چرت زدن بودم. ناگهان مامان با دستپاچگی وارد شد و گفت:"بدو بیا! آقاجون مرد!" من مغازه را رها کردم و با مامان به سمت خانه دویدم. وقتی وارد اتاق شدیم، آقاجون را دیدیم که کف اتاق افتاده، دهانش کف کرده، دست‌هایش بر پایین شکمش قرار گرفته بود و نفسی از او در نمی‌آمد. مامان گفت که به‌سرعت جناب سرگرد عیسی بیگلو، پزشک ارتش را که در همان کوچه، نزدیک ما زندگی می‌کرد، خبر کنم. خود را به خانه‌ی سرگرد رساندم. خوش‌بختانه او در خانه بود. فریاد زدم: "بابام داره می‌میره!..." جناب سرگرد کیف مخصوص خود را برداشت و بالای سر آقاجون حاضر شد. او فوری آمپولی به بازوی آقاجون تزریق کرد و دقیقه‌ای بعد، آقاجون در حالی که دست‌هایش وسط پاهایش بود، چشمانش را باز کرد. او برای دکتر توضیح داد که زنبوری، جای حسّاسِ بدنش را نیش زده و شدیدا درد دارد.

پس از این حادثه، عزیز سربه‌سرِ آقاجون می‌گذاشت و می‌گفت: بالاخره، زنبورها انتقامِ بی‌خانمانیِ خود را از تو گرفتند! و من در بزرگ‌سالی ازاین خاطره یادمی‌کردم و دربارهٔ نشانه‌گیری دقیقِ زنبور سربه‌سر مامان می‌گذاشتم.

دنبالهٔ حکایت‌های شیرینِ حسین سازور را باید در کتاب او بخوانید.

قلمِ حسین سازور پُردَوات و عمرش پُر دَوام!

بازگشت به فهرست

نادرشاه

نمایش‌نامهٔ تاریخی در پنج مجلس و هفت پرده

نریمان نریمانوف/ برگردان: محمّد خلیلی

نریمان نریمانوف محمّد خلیلی

کتاب "نادرشاه"، نمایش‌نامه‌ای تاریخی در پنج مجلس و هفت پرده اثر نریمان نریمانف* با برگردان محمّد خلیلی، شاعر و مترجم ایرانی است که چاپ نخستِ آن در سال ۱۳۵۸ چاپ و منتشر شد. محمّد خلیلی (متولد ۱۳۱۶)، شاعر، داستان‌نویس، مترجم، محقّقِ ادبی، فعّالِ سیاسی، عضوِ فعّال کانونِ نویسندگانِ ایران و عضوِ افتخاری انجمنِ جهانیِ قلم (International PEN) است که سابقهٔ زندان و بازداشت در حکومت محمّدرضا پهلوی و جمهوری اسلامی را دارد. وی در ده سالگی از شهرستان بهار (همدان) به تهران مهاجرت کرد و کارِ ادبی را نیز از همان‌جا آغاز نمود و به چهره‌ای شناخته‌شده در ادبیّاتِ ایران بَدَل شد. شاعری که قلب‌اش همواره با ادبیّات و با تُهی‌دستان بوده و در آثارِ ایشان، قلبِ تپندهٔ آزادی و همراهی با قشرِ ضعیف و کارگرِ جامعه مشهود است.

متن مقدمهٔ کتاب به قلم محمد خلیلی (مترجم):

نریمان نریمانوف (۱۸۷۰-۱۹۲۵)، انقلابیِ کبیر و ادیبِ بلندآوازه آذربایجان، هم‌زمان با مبارزاتِ بی‌امان و پیگیرش در راهِ تحقّقِ ایده‌ها و آرمان‌های زحمت‌کشان، قلم را نیز همچون شمشیری در مسیرِ رهاییِ مردم و همه رنج‌برانِ شهر و روستای میهنِ خود به‌کار گرفت و برای اعتلای دانشِ اجتماعی و سیاسی خلقِ آذربایجان با خلّاقیّتی شگَرف بر عرصه ادبِ مسئول و راه‌گُشا گام نهاد.

اینک این نوشته کوتاه مروری است گذرا در زمینه فعّالیت‌های نمایش‌نگاری نریمانوف، چرا که تفسیرِ مبارزاتِ اجتماعی-سیاسی این بزرگ‌مردِ انقلابی، خود مقوله‌ای دیگر است: نریمان نریمانوف، نمایش‌نامه "*جهل*" را در سال ۱۸۹۴ می‌نویسد. این نمایش سالی بعداز نگارش به صحنه می‌آید و با استقبالِ کم‌نظیری روبرو می‌شود. او در این نمایش‌نامه، عقب‌ماندگی و خرافاتی را که دامن‌گیرِ جامعه روستایی است، به بادِ انتقاد می‌گیرد، مظاهرِ فساد و بی‌فرهنگی را می‌نمایاند، و دندان‌های کثیف و بُرّانِ جهل را که بر حلقومِ نحیفِ ستم‌کشانِ روستا فرو نشسته است، به گونه بارزی به نمایش می‌گذارد. در سال ۱۸۹۵ نمایشنامه "*شاهدان بیگ*" را می‌نگارد. داستانِ

این نمایش جامعه طبقاتی شهری و همه نابرابری‌ها نابرادری‌های اقشارِ ناهم‌گون‌اش را به تحریر می‌آورد و تمهیدات آزمندی‌هایی راکه در اثر تسلّط فرهنگ غلطِ طبقاتی بر شئوناتِ افراد چنین جامعه‌ای حاکم است، رقم می‌زند. چند سال بعد در ۱۸۹۹ نمایشنامه تاریخی حاضر -"*نادرشاه*"- را می‌آفریند و در پرده‌های آغازینِ این نمایش، زوالِ سلسله صفویّه و سقوطِ حکومتِ فرتوتِ "شاه‌سلطان حسین" و بعد "شاه‌طهماسبِ دوّم" را بیان می‌کند، و هم دراین دوران است که "نادرقلی" راهزنِ سفّاک را -که از طریقِ کشتار و غارتِ مردم زندگی می‌گذراند-، در پرده‌های دیگر تصویر می‌کند...

"نادرقلی" دسته‌هایی از راهزنان و یاغیان را فراهم می‌آورد به قَلاع و قَصَبات یورش می‌بَرَد و به هر کجا که می‌رسد، می‌چاپد و می‌سوزاند و هم‌چنان که در این جنگ وُ گُریزها و کُشتارها نام‌آور می‌شود، به حریمِ سلطنتِ "طهماسبِ دوّم" راه می‌یابد. در آغاز کمرِ همّت به خدمتِ پادشاه می‌بندد و تا مقامِ سرداریِ سپاه صعود می‌کند و بعد با زیرکی و تمهیدِ بسیار، شاه را از مسندِ قدرت طَرد و خود بر اریکه سلطنت تکیه می‌زند. در طلیعه فرمانروایی، برای استحکام‌بخشیدن به حکومتِ خود اصلاحاتِ نیم‌بندی را شروع کرده و نیز می‌خواهد مذهبِ سنّی و شیعه را با هم آشتی دهد، اما این رفرم به حکمِ یک سلسله شرایطِ حاکم بر جامعه در جنین می‌میرد و نابود می‌شود.

قساوت‌های نادر و سپاهیانِ خون‌خوارش علیه ملّیت‌ها و مللِ هم‌جوار، در این نمایش‌نامه به‌گونه‌ای موجز تبلور می‌یابد و استبدادِ "نادری" آن‌چنان چهره می‌نماید که برای ابقاء سلطنت، چشمانِ پسرِ خود را نیز از ریشه می‌دَرَد و کور می‌کند. او هم‌چنین برای ارضای غرور و خودخواهیِ خویش، نمایندگانِ فئودال‌ها و بزرگانِ مذهب را از مقام‌های حکومتی دور می‌کند، امّا سرانجام همین عناصر -که خود نیمه‌سلطانی هستند-، علیه "او" کودتایی را رهبری کرده و موفّق می‌شوند. "نادر" را در تالارِ زرنگارش به‌خون می‌غلتانند و به خاک می‌کشند و تاجِ کیانی از فرقِ فرمان‌روای شرقِ میانه فرو می‌افتد. نمایش‌نامه نیز در صحنه‌ای که همسرِ نادر بر جسدِ خون‌آلودش اشک می‌ریزد و "رضاقلی" -پسرش- کورمال در فضای نیمه‌تاریکِ صحنه سرگردان است، پایان می‌گیرد.

* **نریمان کربلائی نجف‌اوغلو** (به انگلیسی Nariman Karbalayi Najaf oglu Narimanov) به ترکی آذربایجانی Nəriman Kərbəlayi Nəcəf oğlu Nərimanov به روسی Нарима́н Кербела́и Наджа́ф оглы Нарима́нов) یا به اختصار **نریمان نریمانف** [۲ آوریل ۱۸۷۰ (۲۵ فروردین) در تفلیس – ۱۹ مارس ۱۹۲۵ (۲۸ اسفند) در مسکو ۵۴ سال]؛ نویسندهٔ آذربایجانی، انقلابی بلشویک، نویسنده، ناشر، روزنامه‌نگار، سیاستمدار و دولتمرد بود. در سال ۱۹۲۰ نریمانف رهبری اولین سال آغازین دولت جمهوری شوروی سوسیالیستی آذربایجان در ترکیب اتحاد جماهیر شوروی را به عهده گرفت و جانشین میرزا داوود حسینوف رئیس کمیته موقت انقلابی شد (۱۶ ماه مه سال ۱۹۲۰–۱۹ ماه مه سال ۱۹۲۱)، سپس او مدتی رئیس شورای کمیسرهای خلق (۱۹۲۱–۱۹۲۲) بود. در سال ۱۹۲۲، او به عنوان رئیس جمهوری فدراتیو سوسیالیستی قفقاز جنوبی شوروی انتخاب شد. او در نخستین جلسه کمیته اجرایی مرکزی اتحاد جماهیر شوروی در ۳۰ دسامبر ۱۹۲۲ یکی از چهار رئیس جلسه بود. نریمانف از آوریل ۱۹۲۳ تا آخر عمر عضو کمیته مرکزی حزب کمونیست اتحاد جماهیر شوروی بود. نریمان نریمانف به دنبال حمله قلبی درگذشت و در میدان سرخ مسکو دفن شد. نریمانف همچنین دبیر باشگاه همت در باکو بود که در اوایل ۱۲۸۳ توسط گروهی از مهاجران ایرانی به منظور تشکل‌دهی صدهزار کارگر ایرانی در باکو تأسیس شده بود و هسته مرکزی حزب اجتماعیون عامیون را تشکیل می‌داد. منطقه‌ای بزرگ در شهر باکو، دانشگاه علوم پزشکی و ایستگاه‌های مترو به یادبود او نام‌گذاری شده‌اند. در منطقه لنکران شهر نریمان‌آباد به افتخار او وجود دارد. شهرستان‌های دیگری به نام وی در روسیه و بلاروس است. (ویکی‌پدیا فارسی) **لینک دانلود کتاب**

بازگشت به فهرست

مجلّهٔ دانش و اُمید؛ شمارهٔ ۲۰، آبان ۱۴۰۲

دوماه‌نامهٔ دانش و اُمید شمارهٔ ۲۰، آبان ۱۴۰۲ با مطالبی متنوّع انتشار یافت

در این شماره می خوانید:

مقالاتِ ویژه در دفاع از قیامِ مردمِ فلسطین؛ بررسی انفجار معدنِ طزره و حوادثِ کار؛ نقدِ کالایی‌سازی آموزش و پرورش؛ نقدی بر کتاب تورج اتابکی؛ ویکی پدیا و سازمانِ سیا؛ در افشای جُرج اورول؛ بررسی مهمّ‌ترین مسائلِ روزِ جهان؛ بحثی پیرامون استقلالِ ملّی؛ به‌یاد ادیب سلطانی؛ صفحاتِ ویژهٔ هنر و ادبیات شامل شعر، داستان، معرفی نمایش‌نامه، معرفی گوته؛ و در شناخت عمیق‌تر امپریالیسم و سرمایه؛ و دیگر مطالب...

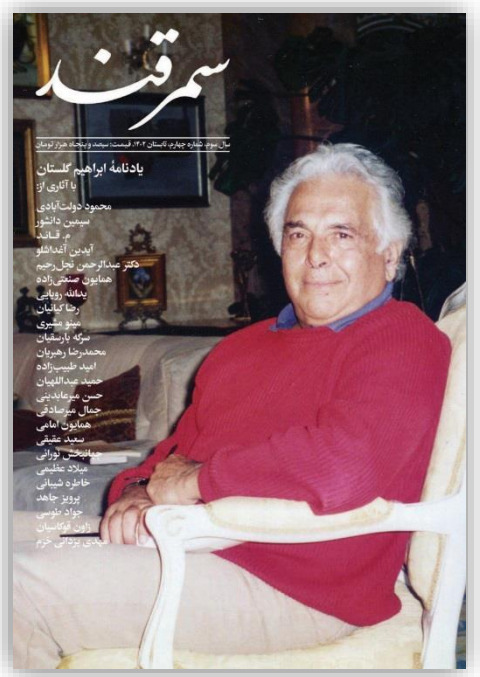
برای دریافت فایل پی.دی.اف مجلّه بر روی نشانی زیر کلیک کنید

https://t.me/DaneshvaMardom/932

بازگشت به فهرست

فصل‌نامهٔ سمرقند؛ یادنامهٔ ابراهیم گلستان

چهارمین شمارهٔ فصلنامهٔ «سمرقند» در ۳۶۰ صفحه منتشر شد و از صبح شنبه بیست و نهم مهرماه ۱۴۰۲ در کتاب‌فروشی‌ها و دکّه‌های روزنامه‌فروشی در دسترسِ عموم قرار گرفت. شمارهٔ پیشینِ سمرقند به زنده‌یاد امیر هوشنگ ابتهاج (سایه) اختصاص داشت.



مروری بر مطالب این شماره:

یادداشت سردبیر/ علی دهباشی

ایرونی‌بازی در تاریخ محاوره‌ای قسمت دوم و (ان‌شاءالله) آخر/ م. قائد

دربارهٔ ابراهیم گلستان:

به صِرفِ کتابت باور مکن/ سیمین دانشور

ابراهیم گلستان، عمر به کمال/ محمود دولت‌آبادی

ابراهیم گلستان و اسرار گنج درّهٔ جنّی/ همایون صنعتی‌زاده

یک معاصر بزرگ/ یدالله رویایی

نگاهی به آخرین اظهارات ابراهیم گلستان/ دکتر عبدالرحمن نجل‌رحیم

نقد جامعهٔ در گذار/ یرژی اُسوالد/ محمود عبادیان

گلستان بودن یا نبودن، مسأله این است!/ رضا کیانیان

دربارهٔ سه روشنفکری که صدسالگی را دیدند/ سرگه بارسقیان

مردی بود پر از تناقض/ محمدرضا رهبریان

آثار ادبی ابراهیم گلستان:

داستان‌نویسی ابراهیم گلستان/ تقی مدرسی

ابراهیم گلستان در مدّ و مِه/ محمدعلی سپانلو

نثر داستان‌نویسیِ فارسی/ حشمت مؤید

اسرار گنج درّهٔ جنّی و ابراهیم گلستان/ پال اسپراک‌من/ مینو مشیری

گلستانِ داستان‌نویس/ حسن میرعابدینی

ماهی و جفتش/ ابراهیم گلستان

تفسیر داستان «ماهی و جفتش»/ جمال میرصادقی

آثار سینمایی ابراهیم گلستان:

از روزگار رفته حکایت/ زاون قوکاسیان

موج و مرجان و خارا / همایون امامی

با باد بوی کهنگی کاج می‌رسد.../ سعید عقیقی

»خشت و آینه«ی ابراهیم گلستان/ جهانبخش نورائی

در سوگ ابراهیم گلستان:

آخرین بازماندهٔ نسلی باشکوه/ آیدین آغداشلو

ابراهیم گلستان در برابر جهل و فساد/ پرویز جاهد

از روزگار رفتهٔ جناب گلستان/ جواد طوسی

عصیان‌گرِ مدام/ مهدی یزدانی خرّم

درگذشت ابراهیم گلستان/ میلاد عظیمی

یکی از باسوادترین چهره‌های فرهنگی ایران/ خاطره شیبانی

ابراهیم گلستان و جلال آل‌احمد:

مصاحبه‌های نامعتبر با ابراهیم گلستان/ امید طبیب‌زاده

مضامین مشترک در داستانهای گلستان و آل‌احمد/ حمید عبداللهیان

یک چاه و دو چاله/ جلال آل‌احمد

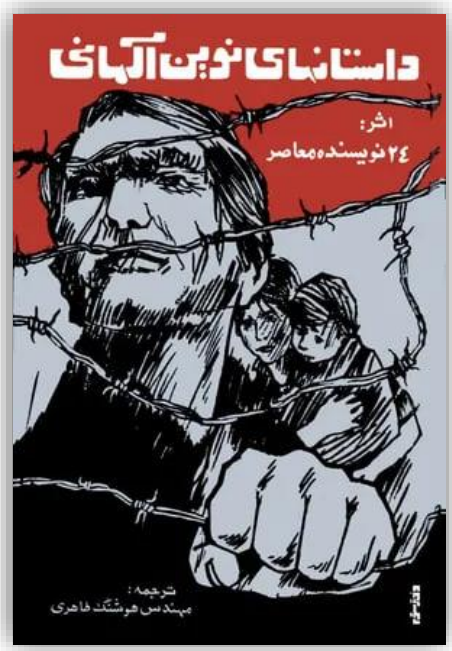
نامه‌ای دربارهٔ شکار سایه/ پرویز داریوش

ابراهیم گلستان، چاله‌کن اول/ ناصر وثوقی

بازگشت به فهرست

داستان‌های نوینِ آلمانی

مجموعه داستانی از ۲۴ نویسندهٔ معاصر/ برگردان: هوشنگ طاهری



معمولا نویسندگانِ برگزیدهٔ یک جامعه، سرگذشت و روحیّات و جهاتِ بارزِ زندگانی فردی و اجتماعی آن‌را با بهترین و زیباترین وجهی نمودار می‌سازند. گاهی صفحاتی را از زندگی، آینه‌وار می‌نمایانند و گاهی آن‌را مانند زیباترین لوحِ نقّاشی با رنگِ خیال و آرزو جلوه‌گر می‌سازند. هرکس این داستان ها را بخواند باید در نظر بیاورد که آلمان از دهه دوم قرن حاضر به این طرف، یعنی در مدت نیم قرن صحنه عمده دو جنگ بزرگ جهانی واقع شده است. اولی چهار سال و دومی شش سال به طول انجامید. فرمانده جنگ اول، امپراتور ویلهلم دوم و فرمانده جنگ دوم آدولف هیتلر بود.

کتاب "داستان‌های نوینِ آلمانی" حاوی مجموعه‌ای داستانی از ۲۴ نویسندهٔ معاصر به انتخاب هاینریش بُل به اسامی زیر است که با مقدمهٔ دکتر رضازاده شفق در مهرماه سال ۱۳۴۶ به همّتِ چاپخانهٔ مشعلِ آزادی و کتابفروشی ابن‌سینا انتشار یافته است:

هربرت هکمن، پاول هونرفلد، کورت کوزنبرگ، هاینریش بُل، ایلزه آیشینگر، ماکس فن در گرون، ولف دیتریش شنوره، ولفگانگ بورشرت، کریستیان گایسلر، لوئیزه رین زر، اینگه بورگ باخمن، هانس بندر، گرد گایزر، ولفگانگ هیلده سایمر، ماری لوئیزه کاشنیتس، رولف شروئرز، یوزف مارتین باوئر، الیزابت لانگسر، اووه یونسون، آنا زگرز، مارتین والرز، یوهانس بوبروسکی، گرهارد تسورنتس، کارل گونتر هوف ناگل.

قسمتی از متنِ داستانِ "برنده"، اثر هربرت هکمن:

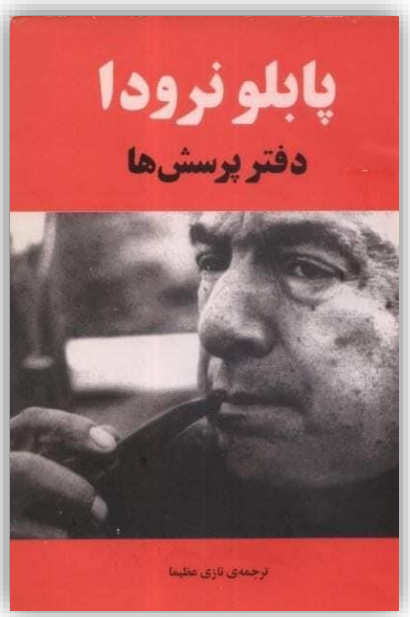
مدّتی بود به چهرهٔ استخوانی پیرمرد که در فراکی کهنه، آرام و بی حرکت نشسته و مشغولِ قماربود، نگاه می کردم. با انگشتانِ لاغر و ضعیف و بالاتنه‌ای خمیده مانند بیمارانی که دچارِ تنگیِ نفس‌اند، در کنار میز نشسته بود و ژتون‌ها را روی آن تقسیم می کرد. گاه سرفه می کرد و لب‌های باریک‌اش را به دندان می گزید. هر وقت برنده می‌شد و یا می‌باخت، مژگان‌اش کوچک‌ترین حرکتی نمی‌کرد. چشمان‌اش کمی برآمده بود و من کاملا مطمئن نبودم که آیا جریان‌هایی را که روی میزِ بازی اتفاق می‌اُفتد، دنبال می‌کند یا نه..!

لینک دانلود کتاب از باشگاهِ ادبیّات

بازگشت به فهرست

دفترِ پُرسش‌ها

آخرین اثرِ پابلو نِرودا/ برگردان: نازی عظیما



ادبیّات، بارزترین جلوهٔ فرهنگِ آمریکای لاتین است. فرهنگی که به گفته "اکتاویوپاز"، در حاشیهٔ تاریخ قرار دارد و همین حاشیه نشینی است که به ادبیّاتِ آن، این مقدار جاذبه و افسون بخشیده است. "پابلو نِرودا"، شاعرِ اهلِ شیلی و برندهٔ جایزهٔ ادبیات نوبل، یکی از تابناک‌ترین چهره‌های ادبیِ این قارّه است. شاعری که خود می‌گوید *"آنها که خونم را لمس نکرده‌اند، از شعرم چه خواهندگفت؟"* شاعری که تمامی آینده را دراین پیامِ الهام‌بخش می‌بینند: *"تنها با صبری سوزان می‌توانیم شهرهای باشکوه را فتح کنیم، شهرِ با شکوه را که نور و عدالت و حُرمت را به تمامی انسانها عرضه می‌دارند. آن‌گاه شعر دیگر بی‌هوده سُروده نخواهد شد."* "

نِرودا مدّتی کوتاه پس‌از کودتای پینوشه در شیلی در ۱۹۷۳م درمی‌گذرد. چندماه قبل از مرگش، آخرین اثرِ شاعرانِ خود، «دفترِ پُرسش‌ها» را می‌سراید. پُرسش‌هایی که پاسخی نمی‌یابند و خود به پرسش‌های تازه‌تری بدل می‌شوند: *"بگو آیا گلِ سُرخ عریان است یا همین یک لباس را دارد؟ چرا درختان، شوکتِ ریشه‌هایشان را پنهان می‌کنند؟ فصل‌ها از کجا می‌فهمند که باید پیراهن‌شان را عوض کنند؟ ریشه‌ها از کجا می‌دانند که باید به سوی نور حرکت کنند؟ و سپس با آن‌همه گُل و رنگ به هوا سلام کنند."*

اشعارِ این دفتر، شگفت‌زدگی‌های کودکان را با تجربهٔ بزرگ‌سالان درمی‌آمیزد. *"چرا هواپیماهای بزرگ، با بچه‌هاشان به آسمان‌گردی نمی روند؟ اگر آبِ همه ی رودها شیرین است، دریا شوری اش را از کجا می آورد؟"* گاه تصویرِ یک بیت، بُهت‌زده‌مان می کند و یاد و اندوهِ خاطره ای دور را در ذهنمان زنده می کند. *"چه چیز در جهان، از قطارِ ایستاده در باران غم انگیز تر است؟ با کنجکاوی به مرگ می نگرد. در کوچه مرگ، سکوت چه معنای دارد؟ در شوره زار چگونه می توان گل کرد؟ باور نمی کنی که مرگ، درونِ خورشیدِ یک گیلاس زندگی می کند؟ آیا نمی تواند یک بوسه بهاری هم، تورا بکشد؟"*... اما باز همچنان به زندگی می اندیشد و لبریز از شور حیات میان آسمان و دریا مردد می ماند: *"آیا امروز صبح، میان دریای برهنه و آسمان، یکی را برگزینم؟ و چرا آسمان صبح به این زودی لباس مه اش را پوشیده است؟ و چگونه به میخک ها بگویم که، از عطرشان متشکرم؟ چه کسانی از خوشحالی فریاد زدند وقتی که رنگ آبی به دنیا آمد؟"*

شعرهای «دفترِ پُرسش‌ها» نشان از صفای دلِ "نِرودا" دارد. رمز و رازِ دل‌فریبِ این اشعار در جست‌وجوی بی‌پایانِ آن است، جست‌وجویی که با یک پُرسش آغاز می‌شود و همچنان در طلبِ پاسخ می‌ماند: *"پسرانِ پسرانِ پسرِ خدا، چه بر سرِ جهان می‌آورند؟ جهان را به سوی خیر می بَرَند یا به راهِ شَرّ؟ تو پاسخام نمی‌دهی، امّا پُرسش‌ها نمی‌میرند."* / لینک دانلود کتاب *(انتشاراتِ مازیار/ چاپ اول/ سال ۱۳۸۰)*

بازگشت به فهرست

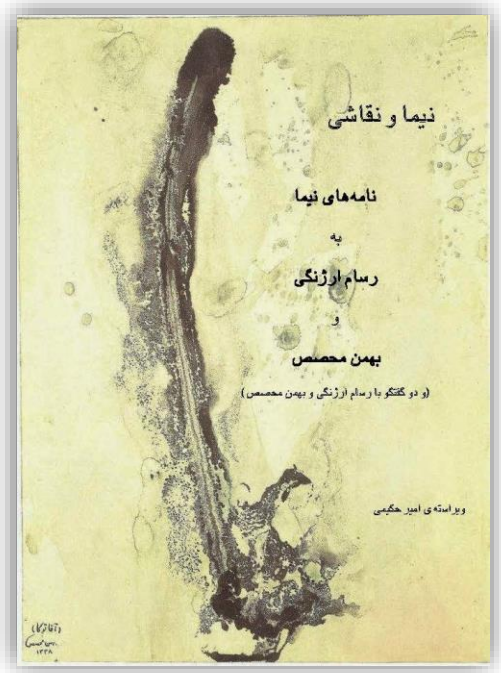
نیما و نقّاشی

نامه‌های نیما به رسّام ارژنگی و بهمن محصّص/ ویراستهٔ: امیر حکیمی

مقدّمه و توضیحاتِ ویراستار:

یکُم:

نامه‌های نیما به رسام ارژنگی و بهمن محصّص را از سه کتابِ: «نامه‌ها از مجموعه آثار نیما یوشیج»، گردآوری نسخه‌برداری سیروس طاهباز، دفترهای زمانه، چاپ اول ۱۳۶۸ و «نامه‌های نیما»، نسخه‌پرداز شراگیم یوشیج، انتشارات نگاه، ۱۳۷۶ و «نامه‌های نیما یوشیج»، به کوشش سیروس طاهباز، نشر آبی، ۱۳۶۳ برداشته‌ایم.



دُیُّم:

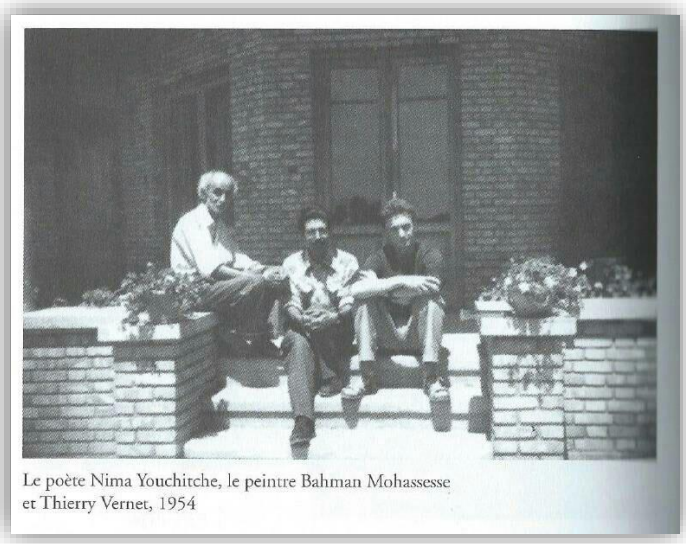
چهارده نامه‌ی نیما به ارژنگی در دوره‌ای ده‌ساله از شهریور ۱۳۰۳ تا دی‌ماه ۱۳۱۴ نوشته شده‌اند. اگر آن‌چه سیروس طاهباز و شراگیم یوشیج گردآورده‌اند، همه‌ی نامه‌های نیما باشد، پس از این تاریخ نیما دیگر به ارژنگی ننوشته است. برای ما پیدا نشد که دوستی و خصوصیّتِ نیما با ارژنگی پس از آن زمان به چه مسیری افتاده است. در افزودنی یک «نیما در نگارستان ارژنگی»، رسام ارژنگی نیز از فرجام دوستی‌اش با نیما سخنی نگفته و به نظر می‌رسد از تاریخی به بعد چندان پیگیر کار نیما هم نبوده باشد («من الان نمی‌دانم که چند مجموعه تا به امروز از نیما به صورت کتاب چاپ شده، ولی آنچه که مسلم است کارهای چاپ نشده او خیلی زیاد است، حداقل ۵۰-۶۰ جلد می‌شود»، از همان مصاحبه). به علاوه به گمان ما، این جدایی نتیجه‌ی اقامت همیشگی نیما در تهران (از سال ۱۳۱۲ به بعد) و غیبتِ ارژنگی از پایتخت و تبعید و زیست او در تبریز باشد و همین سبب کمرنگی دوستی و نزدیکی این دو در گذار سالیان شده، چنانچه پس از مدتی از رونق افتاده است. هرچه دلیل آن بوده، نیما همیشه در یادداشت‌ها و نوشته‌هایش از برادران ارژنگی (میر مصوّر و رسام) به بزرگی یاد کرده است و چنین نیست که شکرآب رابطه اسباب جدایی آنها شده باشد، آن‌چنان که شد در رابطه‌اش با ناتل خانلری. این هم هست که این چند سال، از ۱۳۱۱ تا ۱۳۱۶، نیما در شاعری هم چندان پرکار نبود. اگرچه یکی از مهم‌ترین نوشته‌های‌اش، نامه انتقادی‌اش به هدایت را در سال ۱۳۱۵ نوشت ولی جز آن در این دوره‌ی پنج ساله در مجموعه‌ی اشعارش غیر دو اثر، یکی شعر کوتاه «دود» و دیگری مثنوی بلند «قلعه‌ی سقریم»، هر دو سروده به سال ۱۳۱۳ و به طرز قدیم، اثر دیگری مشاهده نمی‌شود تا «ققنوس» که در سال ۱۳۱۶ ساخته شده است. ما گمان می‌کنیم اقامت نیما در تهران و آشنایی و خوگرفتن با گذران آن روزگار پایتخت، اعم از شرایط اجتماعی و سیاسی زمانه‌ی رضاشاهی و جریان‌های نوپای

فرهنگی و هنری و زندگی شهری آستانه‌ی تازه‌ای به زیست نیما داده است و نیمای «ققنوس» همان نیمای «افسانه» و «خانواده‌ی سرباز» و «سرباز فولادین» نیست و چه همین نام‌گذاری، «ققنوس»، خالی از دلالتی نیست به چنین بازبرخاستن نیما (*پس جوجه‌هاش از دل خاکسترش به در*). نقش اساسی ارژنگی در تاریخ ادبیات مدرن فارسی، اگر هرچند رابط موثری میان نقاشی و ادبیات نبود، آتلیه‌ی اوست که آن را «نگارستان» می‌خواند. جایی که امکان ملاقات شاعر و هنرمند فراهم آمده بود که عارف قزوینی و میرزاده عشقی و نیما یکدگر را آنجا دیده و با هم گفتگو کرده باشند. گمان ما این است که اگر اقامت نقاش در تهران ادامه یافته بود، در نگارستان او چه بسا از این گردهم‌آیی‌ها، آن رشته‌ی مفقود میان نقاشی و ادبیات (به ویژه شعر) مدرن پیدا شده، در پیوستگی آن خوش می‌تنید، ولی افسوس چنین نشد و نقاشی ما همپای شعر ما، گذر از آستانه‌ی تجدد نتوانست.

سیُّم:

به هر روی پس از ارژنگی، نوبت توجه نیما به جلیل ضیاپور است (یا برعکس این بار توجه نقاش به نیما). اگرچه نامه‌ای به عنوان او در میان نامه‌های نیما نیست اما نخستین شماره‌ی «خروس جنگی» (دوره اول) با شعر «از شهر صبح» (خروس می‌خواند) که نیما آن را در ۱۳۲۵، ظاهرن ویژه برای خروس جنگی، ساخته است آغاز می‌شود و در هر پنج شماره، شعر یا یادداشتی (حرف‌های همسایه) از نیما آذین‌بند آن است. ولی با توقف چاپ دوره اول «خروس جنگی» و آغاز دوباره‌ی آن با ترکیب تحریریه‌ی تازه‌ای که در آن هوشنگ ایرانی، جای ضیاپور را گرفت، نگاه شورمند و تازه‌ی ایرانی به شعر جا به نیما نمی‌دهد.

چارُم:


Le poète Nima Youchitche, le peintre Bahman Mohassesse et Thierry Vernet, 1954

نامه‌های نیما به محصص همه در بهار ۱۳۳۴ نوشته شده‌اند. محصص در آن زمان نقاش جوانی بود تازگی به ایتالیا کوچیده. شوربختانه نامه‌های محصص به نیما در دست نیست و به نگر ما نرسیده. اما از همین شش نامه‌ی نیما پیداست که محصص توانسته دل پیرمرد را به دست آورد وگرنه از نیمای کم‌حوصله، به‌ویژه در آن سال‌ها، نوشتن نامه‌هایی به این ظرافت و دقت برای جوانی چون محصص، دور می‌نماید. چنان‌چه از محتوای این نامه‌ها برمی‌آید محصص کوشیده شعرهایی از نیما را در اروپا منتشر کند و برای این کار از یاری دوستان اروپایی‌اش هم بهره گرفته است. نیما در یادداشتی در ۲۸ اردیبهشت ۱۳۳۳ می‌نویسد: *«آن دو فرنگی آمدند اینجا با محصص و با من مصاحبه کرده و دو قطعه شعر مرا ترجمه کردند [...]»* و در یادداشت دیگر می‌نویسد: *«محقّق (Nicolas Bouvier) و نقّاش (Thierry Vernet) پیشِ من آمدند و در ماهِ خرداد بود که از من عکس انداختند و مصاحبه کردند، توسط محصّص و مرزبان آمدند یکشنبه ۲۰ تیرماه بنا بود به اروپا بروند [...]»*.

سرنوشت این مصاحبه‌ها و ترجمه‌ها بر ما پوشیده مانده است. آنچه پیداست نیما چنانچه کسانی ناروا گفتند که وقت پیری دیگر آن ذهن تیز را نداشت و بدبین‌تر از هر وقت دیگر شده بود، برعکس، در این نامه‌ها و شعرهای پایان عمرش، روشن و دقیق، آمیزه‌ای از تجربه و باریک‌بینی‌ست. بخشی از آنچه بدبینی می‌گویند، به گمانِ ما، گوش نسپردن‌اش به «قضاوت‌هایی که نسبت به کار» او داشتند بود. او به نقاش‌باشی جوان هم چنین توصیه می‌کند: *«با وجود این باید ریخت کار را نمایان ساخت. بعدن مثل تماشاچی باحوصله‌ای به سیر و تماشای آن بین مردم پرداخت. این ظرفیت لازم است. همه وقت و زمان همین‌طور بوده است. سعی کنید که فقط در این مورد به خصوص روحیه‌ی مرا داشته باشید. تمجید و تکذیبِ مردم را غالبن به خودستایی و فضیلت‌فروشی خودشان حمل کنید تا به قضاوت‌های از روی درایت و صراحت و استحکام»*. به هر روی تاثیر همین اندک نامه‌نگاری و دوستی نیما با محصص -که هیچ شکل مراد و مریدی به خود نگرفت- بعدتر در کار محصّص پیداست. چنان‌که وقتی در مصاحبه‌ای با نشریه آرش می‌گوید: *«هنرمند باید زندگی کند و زندگی "خود را" که اساس زندگی‌ست»* پژواک صدای نیما شده است که برایش نوشته بود: *«هرگاه شما اینطور مقید به زندگی هستید و حس می‌کنید که سرچشمه‌ی اساسی کار شما در این راه می‌باشد دیگر چه فکرهایی!»* (از نامه ۱۵ اردیبهشت ۱۳۳۴). و یاد نیما را تا دَمِ پایانیِ عمر با خود می‌برد، آن‌جا که در مستندِ *«فی‌فی از خوشحالی زوزه می‌کشد...»* می‌گوید کسانی این‌جا، در آن اتاق و خانه‌اش در رم، به دیدارش آمده مهمانش می‌شوند و چون از او می‌پرسند چه کسانی؟ محصّص به تاکید از نیما یاد می‌کند.

افزوده‌ها:

۱ .افزوده‌ی با عنوان «*نیما در نگارستان ارژنگی*» گزیده‌ای از مصاحبه‌ی مفصلی‌ست با عنوان «در نگارستان رسام ارژنگی» که اسماعیل جمشیدی در سال ۱۳۵۰ با رسام ارژنگی انجام داده است. این مصاحبه مجدد در نشریه «بخارا» (سال پانزدهم، شماره ۸۸-۸۹ خرداد و شهریور ۱۳۹۱) به چاپ رسیده است و این گزیده، از روی این نسخه برداشته شده است.

۲ .افزوده‌ی دوم با نام «*گفت‌وشنودی با بهمن محصّص*» (نشریه آرش، شماره ۹، آبان ۱۳۴۳)، گفتگویی‌ست که سیروس طاهباز، مهرداد صمدی، م.آزاد و بهمن دادخواه با محصص کرده‌اند. از آنجایی که محصص جابه‌جا در این گفتگو از نیما یاد کرده، و قصد ما نمایش دامنه‌ی تاثرات نیما در اندیشه و فکر محصص است، این گفتگو را به تمامی بازسپاری کرده‌ایم.

۳ .«*نیما در کارِ محصّص*»، طرح‌ها و نقاشی‌هایی‌ست همه از محصص چه او علاوه بر پرتره‌هایی که از نیما کشید، بر شعرهای نیما نگاره هم ساخت که در کتاب «دنیا خانه‌ی من است» (یونسکو، تهران، ۱۳۷۵) به تدوین سیروس طاهباز به چاپ رسیده است. ما عکس این نقاشی‌ها را از سایت متن و تصویر آقای باوند بهپور برداشته‌ایم که پرونده‌ای ویژه‌ی بهمن محصص را در آن سایت کار کرده‌اند (همچنین نسخه‌ی الکترونیکی آنها در کنار هر شعری که هر نگاره برایش ساخته شده اینجا سپرده شده، برداشتنی‌ست.)

سرچشمه: کتابخانه الکترونیکی دو - ال Do-Library

لینکِ دانلود کتاب «نیما و نقّاشی»

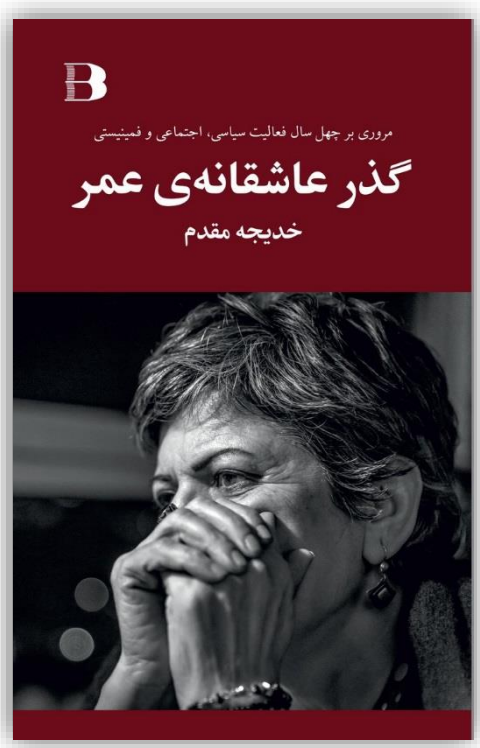
بازگشت به فهرست

گذرِ عاشقانهٔ عُمر

از تعاونی‌های زنان تا مادرانِ مخالف اعدام

اثر: خدیجه مقدّم/ معرّفی: مریم فومنی

نشر باران، سوئد/ چاپ اول: ۲۰۲۰ ، ۱۳۹۹/ صفحه بندی: شهزاد هوشنگی/ شابك: ٦- ٨٨ - ٨٥٤٦٣ - ٩١ - ٩٧٨



«گذر عاشقانهٔ عمر» نوشتهٔ خدیجه مقدّم، فعّالِ حقوقِ زنان و محیطِ زیست، بیش‌از هر چیز مروری بر حرکت‌ها و جنبش‌های اجتماعی‌ای است که در چهل سال اخیر، مبانی جامعهٔ مدنی ایران را بنا نهاده‌اند. خدیجه مقدّم در این کتاب که به تازگی [در سال ۱۳۹۹] از سوی نشرِباران در سوئد منتشرشده، روایت زندگی‌اش را از سال‌های عضویّت در حزب توده [ایران] و فعّالیت‌های سیاسی در دهه‌های پنجاه و شصت آغاز می‌کند و به فعّالیت‌های «مدنی و علنی» در دههٔ هفتاد می‌رسد. او که در آن سال‌ها از بازداشت و اعتصاب تا فعّالیت در گروه‌های صنفی و شوراهای زنانِ محلّه را تجربه کرده بود، شکلِ دیگری از فعّالیت را در حوزهٔ محیطِ‌زیست و عضویّت در «جمعیّتِ زنانِ مبارزه با آلودگی محیطِ‌زیست» آغاز می‌کند، انجمنی که به گفتهٔ او از طرفی بازوی کمکیِ دولت در ارتقای فرهنگِ زیست‌محیطیِ مردم بود و از طرفِ دیگر، در مقابلِ عملکردِ ضدِّ محیط‌زیستیِ دولت و حکومت مانند گروهِ فشار عمل می‌کرد.

مثال‌هایی که از فعالیت‌های محیط‌زیستی سال‌های دهه‌ی هفتاد در این کتاب آمده، بخش مهمی از تاریخچه‌ی جامعه‌ی مدنی ایران است که هر چند شکست‌ها و موفقیت‌هایش زمینه‌ساز حرکت‌های بعدی بود اما کمتر ثبت و روایت شده است. از نخستین برنامه‌هایی که «جمعیت زنان مبارزه با آلودگی محیط زیست» از سال ۱۳۷۲ در دستور کارش قرار داد، «پروژه‌ی شهر سالم» بود که با کمک شهرداری و سازمان بهداشت و با هدف جلب مشارکت مردم برای حفظ محیط‌زیست و ارتقای سطح بهداشت در کوی سیزده آبان شهرری شروع شد. هر چند این برنامه پا نگرفت و ادامه پیدا نکرد اما به قول مقدم: *«امروز هم آثار آن در فعالیت کتابخانه‌های محلی، تعاونی‌های زنان و حرکت‌های مدنی در شهرری و کوی سیزده آبان، بیشتر از مناطق دیگر به چشم می‌خورد.»*

یکی دیگر از طرح‌هایی که به دلیل همکاری نکردن بخش دولتی ادامه پیدا نکرد، آموزش جداسازی زباله به شهروندان تهرانی بود: *«طرحی آموزشی برای جداسازی زباله نوشته بودیم که مورد قبول سازمان بازیافت و مواد قرار گرفت تا به صورت آزمایشی در قسمتی از منطقه‌ی شش تهران اجرا شود... جلسات زیادی برای برنامه‌ریزی اجرای طرح با شرکت تعداد زیادی از تشکل‌های زیست‌محیطی برگزار شد. قرار بود در یک هفته در چند محله*

آموزش جداسازی زباله به صورت چهره به چهره انجام شود و پس از آن جمعه ساعت یک ماشین جمع‌آوری زباله‌های خشک بیاید و با پخش موسیقی مردم را متوجه کند که زباله‌های خشک را برای تحویل به بیرون منزل ببرند. چندین هفته کار آموزش، جداسازی زباله و جمع‌آوری خوب پیش رفت. بماند که اعتراض کاتولیک‌تر از پاپ‌ها هم شروع شده بود و می‌گفتند: به وقت نماز جمعه، طرحی را پیاده می‌کنید که مردم به نماز جمعه نروند. پس از چندین هفته، پیمانکار شهرداری همکاری نکرد. مردم زباله‌های خشک را جدا کردند، ولی جمعه‌ها کسی برای جمع‌آوری نیامد. به این ترتیب زباله‌ها در خانه‌ها جمع و انبار شد و محل تجمع سوسک و حشرات... مردم عصبانی و دلسرد شدند تا جایی که وقتی گروهی از اعضای جبهه‌ی سبز برای آموزش به کوچه‌ای رفته بودند، مردم به سمت آنها زباله پرتاب کردند.»

خانه‌های اشتغالِ زنان، بستری برای تغییرِ بی‌بازگشت

بازگویی تجربه‌ی راه‌اندازی اولین تعاونی‌های محیط‌زیستی زنان در ایران در دهه‌ی هفتاد بخش دیگری از این کتاب است: *«اولین تعاونی زنان در زمینه‌ی حفظ محیط‌زیست، سال ۱۳۷۸ به کمک هفده زن به نام تعاونی حامیان نگاه سبز در تهران به ثبت رسید. هدف و فعالیت‌های تعاونی عبارت بودند از: ارتقای فرهنگ زیست‌محیطی و اشتغال‌زایی از راه توانمندسازی زنان.»* این هدف از یک سو به گسترش تعاونی‌های زنان و ایجاد شبکه‌ای از تعاونی‌های زنان در استان تهران انجامید و از سوی دیگر تعاونی حامیان نگاه سبز توانست خانه‌های اشتغال برای زنان خودسرپرست و سرپرست خانوار را با کمک شهرداری در محلات جنوب شهر تهران، از جمله کیان‌شهر، خانی‌آباد، اسلام‌شهر و ناصرخسرو راه‌اندازی کند.

این تجربه که به تفصیل در کتاب شرح داده شده، یکی از تجربه‌های گران‌قدر فعالیت‌های مدنی زنان در دهه‌ی هفتاد بود، تجربه‌ای که هم‌زمان با سوق دادن زنان به سمت استقلال و کسب درآمد، به فعالیت‌های ترویجی و آموزشی در زمینه‌ی محیط‌زیست و حقوق زنان نیز می‌پرداخت و در سال‌های بعد تکرار شد.

خدیجه مقدم درباره‌ی راه‌اندازی نخستین خانه‌های اشتغال زنان چنین نوشته است: *«درخواست ما از شهرداری تنها واگذاری یک مکان بود، چرا که سرمایه‌ی زیادی می‌خواست و شهرداری هم ساختمان‌های نیمه‌کاره‌ای داشت که رها شده بودند... شهرداری ابتدا مغازه‌ی کوچکی در بازارچه کیان‌شهر در اختیارمان گذاشت...برای آموزش اعضا از سازمان‌های مختلف دعوت می‌کردم. چون حق زنان بود که از امکانات دولتی بهره‌مند شوند و پس از آموزش و قبولی در امتحان، گواهینامه‌ی رسمی دریافت کنند... تغییر چهره و روحیه‌ی کارکنان باورنکردنی بود. برخی از زنان پس از چندی چادر را در خیابان هم کنار گذاشتند. آن را مزاحم کار خود می‌دیدند. خود را از غم کنجِ خانه‌نشینی آزاد می‌دیدند. کم‌کم به ظاهر و سر و روی خود توجه نشان می‌دادند و ابروها تتو و موها مش و روپوش‌ها کوتاه و روسری‌ها کوچک می‌شد. نان‌آور خانه شده بودند. استقلال مالی، اعتماد به نفس آنها را بالا برده بود.»*

رقابتی که در مناطق جنوب شهر تهران، بین شهرداران بر سر راه‌اندازی خانه‌های اشتغال زنان درگرفته بود، عمری طولانی نداشت: *«ما در پی این بودیم که زنان محله، خودشان تعاونی را به ثبت برسانند و اداره‌ی امور را به دست گیرند و با شهرداری قرارداد ببندند...اما مسئولان نتوانستند از آن لقمه‌ی چرب و نرم بگذرند و حکم تخلیه‌ی محل خانه‌ی اشتغال زنان را پس از آباد شدن آنجا صادر کردند.... به دستور مقامات شهرداری به من دیگر اجازه‌ی ورود به خانه‌ی اشتغال زنان را ندادند و با وعده و وعیدهای واهی به کارکنان، ماه‌ها آنها را بلاتکلیف نگه داشتند و آن قدر دلسردشان کردند تا هریک به سراغ کار دیگری رفتند. شهرداری، مکانی را که*

خود زنان محله، آباد کرده بودند، فروخت و تعطیل کرد. زنان اما به نقطه‌ی اول برنگشتند. آنان دیگر زنان آگاهی بودند که حق و حقوق خود را می‌شناختند.»

با وجود این تجربه‌ی تلخ، خانه‌های اشتغال زنان در دیگر مناطق تهران هم راه‌اندازی شد و برخی از آنها تا سال‌ها بعد همچنان فعال بودند و از جمله حامیان و امضاءکنندگان بیانیه‌ی کمپین یک میلیون امضاء برای تغییر قوانین تبعیض‌آمیز.

ردِّ پای جنبشِ زنان، از زلزلهٔ بَم تا مادرانِ عزادار

خدیجه مقدم در ادامه‌ی کتابش به دهه‌ی هشتاد و آغاز دوره‌ی اوج فعالیت‌های جنبش زنان در ایران می‌رسد. او در این فصل از تلاش فعالانی همچون بهدخت رشدیه برای ایجاد ائتلاف بین فعالان حقوق زنان و نخستین روزهای شکل‌گیریِ هم‌اندیشی زنان شروع می‌کند که پس از اعطای جایزه‌ی صلح به شیرین عبادی شکل گرفت. او از تجمع‌های خیابانی زنان در این سال‌ها می‌گوید و به کمپین یک میلیون امضاء برای تغییر قوانین تبعیض‌آمیز می‌رسد. او هم‌چنین از تلاش گروه‌های زنان برای کمک به بازسازی بم و نتایج آن می‌گوید که کمتر روایت مدونی از آن منتشر شده است. خدیجه مقدم از روزهای نخست پس از زلزلهٔ بم آغاز می‌کند:

«جنبش زنانی‌ها هم مثل همه‌ی مردم، بهت‌زده بودند. گردهم آمدیم که چه کنیم؟ کمیته‌ای تشکیل شد با نام "کمیته‌ی هماهنگی سازمان‌ها و نهادهای مدنی زنان برای کمک به بازسازی بم." شیرین عبادی برنده‌ی جایزه صلح شده بود و همه او را می‌شناختند و یک فرصت طلایی برای جلب مشارکت مردم دنیا برای کمک به بازسازی بم وجود داشت... سازمان‌ها و نهادهای زنان در کمیته ثبت‌نام می‌کردند. البته تعدادی از آنها از نظر من دولتی بودند یا مثل شرکت‌های خصوصی با مسئولیت محدود عمل می‌کردند....گاهی در جلسات‌مان از زنان وابسته به دولت هم دعوت می‌کردیم تا نظر آنها را هم جلب کنیم به این که در این شرایط باید به زنان و کودکان توجه ویژه‌ای نشان داد. چون آنها از جمله خانم فیاض‌بخش از سازمان هلال احمر معتقد بودند زلزله‌ای آمده و عده‌ی زیادی کشته شده‌اند و بقیه هم مجروح جسمی و روحی هستند. پس نباید موضوع را زنانه و مردانه کرد.»

بنا به روایت خدیجه مقدم، «کمیته‌ی هماهنگی سازمان‌ها و نهادهای مدنی زنان برای کمک به بازسازی بم» با تقسیم‌بندی فعالیت‌هایش به کوتاه‌مدت، میان‌مدت و بلندمدت، شروع به جمع‌آوری کمک‌های مالی و پیگیری این فعالیت‌ها از سوی هیئت اجراییِ یازده نفره کرد. *«کمک‌های کوتاه‌مدت، نقدی، غذایی و پوشاک بود. کمک‌های میان‌مدت، ایجاد درمانگاه، مهدکودک، آرایشگاه و تصفیه‌ی آب اردوگاه سینا بود.»* برنامه‌ی بلندمدت هم عبارت بود از ساخت یک فرهنگسرا برای زنان در بم. در کنار این‌ها یک خیاط‌خانه‌ی موقت هم از سوی خدیجه مقدم و بهدخت رشدیه و به کمک چند تن از زنان بم راه‌اندازی شد.

خدیجه مقدم در این کتاب علاوه بر مرور فعالیت‌های سیاسی و اجتماعی‌اش، سیر تحولات زندگی شخصی‌اش را هم مرور کرده است. کتاب از روزهای آشنایی با همسرش و یادآوری خاطراتی از پدر و عموهای توده‌ای‌اش شروع می‌شود و در اواسط آن در فصلی با عنوان «رنگین‌کمانِ زندگی» به مواجهه با گرایشِ جنسی پسرش و به تبع آن توجه و حساسیت بیشتر به زندگی اقلیت‌های جنسی در ایران می‌پردازد: *«تازه از سال هشتاد بود که با زندگی بیش از ۱۰ درصد از جامعه‌ی رنگین‌کمانی‌مان به طور جدی آشنا شدم... مجله‌ی* ***چراغ*** *هم‌جنس‌گرایان*

به نشانی ایمیلم می‌رسید، ولی هیچ گمانش را هم نمی‌کردم که کار، کارِ یاور {پسرم} است و می‌خواهد چشم‌های نابینا و گوش‌های ناشنوای مادرش را باز کند...»

سال ۱۳۸۲ وقتی که یاور در سالگرد هجده تیر بازداشت شد، خدیجه مقدم، مادرِ زندانی سیاسی بودن را هم تجربه کرد، تجربه‌ای که بعدها در کمیته‌ی مادران کمپین یک میلیون امضاء برای تغییر قوانین تبعیض‌آمیز و مادران عزادار به کارش آمد:

«یکی از حرکت‌های مادرانه‌ی متشکل، در کمپین یک میلیون امضاء اتفاق افتاد. مادرانی که عضو کمپین بودند، علاوه بر تلاش برای تغییر قوانین تبعیض‌آمیز، سپری محکم از وجودشان برای دفاع از جوانان کمپین در مقابل تهدیدات امنیتی ساختند. هرکسی را بازداشت می‌کردند قبل از مادر بیولوژیکش مادران کمپین به خاطر وی در کلانتری حاضر می‌شدند. گاه هم همراه دختران جوان برای جمع‌آوری امضاء می‌رفتند تا هم تجربیات‌شان را به جوانان منتقل کنند و هم در مقابل نیروهای امنیتی یا افراد مزاحم سپر امنیتی برای جوانان باشند.»

او مهم‌ترین وجه کار مادران کمپین را ارائه‌ی تعریف جدیدی از مادری به عنوان «مادریِ اجتماعی» می‌داند که بعدتر در مادران صلح و مادران پارک لاله تجلی پیدا کرد. «مادران صلح»، که در آبان ۱۳۸۶ اعلام موجودیت کرد، ایده‌ی مادران کمپینی بود که می‌خواستند علاوه بر جوانان عضوِ کمپین یک میلیون امضاء، «از دانشجویان دربند، کارگران، روزنامه‌نگاران، معلمان و همه‌ی زندانیان» حمایت کنند. این حرکت کمی بعدتر پس از اعتراضات ۱۳۸۸، زمینه‌ساز شکل‌گیری «مادران عزادار» شد:

«ما مادران، عزادار جوانانی بودیم که در یک حرکت مسالمت‌آمیز کشته شده بودند یا در زندان‌ها شکنجه می‌شدند. حرکتی مادرانه لازم بود. یک حرکت اجتماعی از سوی دادخواهان و ولیّ دمِ همه‌ی کشته‌شدگان دوران حکومت اسلامی، برای جلوگیری از اعدام‌ها، برای آزادی زندانیان و درخواست محاکمه‌ی عاملان و آمران کشتارها. هفتم ندا {آقاسلطان} نزدیک بود. با دو تن از مادران که بنا به خواست خودشان از ذکر نام‌شان پرهیز می‌کنم، چهار روز پس از کشته شدن ندا و نداها، فراخوانی به نام مادران عزادار صادر و عمومی کردیم: ما، مادران عزاداریم و غروب شنبه، شش تیرماه، هفتم ندا، در نزدیکی قتلگاه او یعنی کنار آب‌نمای پارک لاله، گردهم می‌آییم.»

مادرانِ عزادار که پس‌از مدّتی نامِ خود را به «مادرانِ پارکِ لاله» تغییردادند، شنبه‌ی هر هفته در پارک لاله تجمع می‌کردند و بسیاری از آن‌ها در این تجمع‌ها بازداشت شدند. این حرکت به تهران و ایران و کشته‌شدگان اعتراضات سال ۱۳۸۸ محدود نماند. در رشت و کرمانشاه هم مادران، با همین هدف، روزهای شنبه در پارکی گردهم می‌آمدند و در بسیاری از دیگر کشورها نیز گروه‌هایی با عنوان «حامیان مادران پارک لاله» شکل گرفت. مادران پارک لاله علاوه بر تجمع شنبه‌ها همراه با برخی از مادران اعدام‌شدگان دهه‌ی شصت به دیدار مادرانی می‌رفتند که فرزندان‌شان در دهه‌ی شصت کشته شده بودند. سه خواسته‌ای که همچنان از سوی آنها تکرار می‌شود: «لغو مجازات اعدام، آزادی زندانیان سیاسی و عقیدتی و محاکمه‌ی آمران و عاملان کشتارهای پس از انقلاب» است.

اوّلین صداهای "اعدام نکنید!"، پشتِ دیوارهای اوین

فعالان جنبش زنان از سال‌ها پیش تلاش علیه کاهش و توقف اعدام را شروع کرده بودند، تلاشی که بخشی از آن را می‌توان در خاطرات خدیجه مقدم هم ردّیابی کرد: *«عصر روز ۱۱ دی ماه ۱۳۸۶ بود. جلسه‌ی عمومی*

مادران صلح در منزل شهلا فرجاد برگزار بود و مشغول صحبت بودیم. لرزش تلفن موبایلم که روی ویبره قرار داشت و در جیب لباسم بود موجب نگرانی‌ام شد. به سرعت به آشپزخانه رفتم و جواب دادم. صدای زنی نگران بود. گفت: "شهلا جاهد هستم از زندانِ اوین. راحله گفته به شما زنگ بزنم. راحله را بُردن قرنطینه. صبح اعدام می‌شه."»

تلاش برای توقف حکم اعدام راحله زمانی، که متهم به قتل شوهرش بود، از چند ماه پیش آغاز شده بود. زهره ارزنی وکالت راحله را برعهده گرفته بود و خدیجه مقدم برای جلب رضایت خانواده‌ی شوهر راحله به روستای آنها در آذربایجان شرقی رفته بود. این تلاش‌ها اما نتیجه نداد و امیدها به شب آخر بود:

«جمعیت زیادی در محوطه‌ی مقابل اوین جمع بودند. قرار بود ۱۰ نفر را اعدام کنند. خانواده‌های اعدامی‌ها با خانواده‌های مقتولین، مشغول بحث و التماس و داد و فریاد بودند. مردم در تلاش بودند تا در لحظه‌ی آخر از خانواده‌ی مقتولان رضایت بگیرند و گاه موفق هم می‌شدند. اذان صبح پخش شد. این یعنی وقتی اعدام فرا رسیده است. از بلندگو نام خانواده‌های مقتولان را خواندند. برادرشوهر راحله، اکبر محمودی، همراه پدر و مادرش، همان‌ها که دفعه‌ی گذشته بین راه سراب تا تهران، فراوان با آنها صحبت کرده بودیم و شام خورده بودیم، سر به زیر انداخته و به سمت درِ اصلی می‌رفتند. من از آنها قول گرفته بودم و استدلال‌های مرا ظاهراً پذیرفته بودند. با فرخنده احتسابی و شهلا فروزانفر به زبان ترکی التماس‌کنان به سمت‌شان رفتیم. امید داشتیم که مادر در لحظه‌ی آخر راحله را ببخشد. ولی فایده‌ای نداشت. چهره‌ی محبوبه حسین‌زاده پس از اعلام اعدام راحله در حالی که روی برف مقابل زندان اوین نشسته بود، هرگز از یادم نمی‌رود.»

خدیجه مقدم در مرور خاطراتش، گریزی هم به چگونگی شکل‌گیری «شورای ملی صلح» می‌زند، تجربه‌ای که آن را «بزرگ‌ترین ائتلاف فعالان مدنی و سیاسی ایران» می‌خواند. این ائتلاف گسترده در جامعه‌ی مدنی «*در مخالفت با حمله‌ی نظامی و حمایت از حقوق بشر در ایران*» شکل گرفته بود اما عمرش به یک سال نرسید. *با پلمپ دفتر کانون مدافعان حقوق بشر که محل برگزاری جلسات شورا بود، بازداشت تعداد زیادی از اعضا و مهاجرت تعدادی دیگر، شورا نتوانست کاری از پیش ببرد اما در همان چند ماه توانست «طیف‌های متفاوت سیاسی، هنرمندان، معلمان، کارگران، زنان، گروه‌های اتنیک، اساتید دانشگاه، صنوف نویسندگان و روزنامه‌نگاران، دانشجویان و پزشکان را برای حضور فعال سازمان‌دهی کند.»*

او کتاب را با خاطراتش از مهاجرت اجباری و ترک ایران و کابوس مشترک بسیاری از تبعیدی‌ها به پایان می‌رساند: «*نیمه‌های شب است، با لباس خواب و چادری گلدار در خیابان‌های شهر گم شده‌ام. هرچه می‌گردم خانه‌ام را پیدا نمی‌کنم. زنی بی‌خانمان در خیابان اشاره می‌کند که می‌توانی اینجا پیش من بمانی. زبانش را نمی‌فهمم ولی مهربانی‌اش را چرا. حاضر نیستم کنارش بنشینم. فرار می‌کنم. از مردی گوشی موبایلش را می‌گیرم. می‌خواهم به خانه زنگ بزنم. هرچه فکر می‌کنم شماره‌ی تلفن خانه‌مان یادم نمی‌آید.*»

برگرفته از: سایت آسو

ارژنگ: از خانم خدیجه مقدّم پیش‌تر در ارژنگ شمارهٔ ۲۷ مطلبِ "ای وای مریمِ ما" در ستایش از آ گاهی و شجاعت و زندگیِ سراسر مبارزهٔ زنده‌یاد "مریم فیروز" به چاپ رسیده است.

بازگشت به فهرست

اجتماعی

این می‌توانست آخرین گزارشِ من از غزّه باشد

طارق س.حجاج - برگردان: داود جلیلی

من هروقت که برای کار به میدانِ جنگ می‌روم، کاملا آگاهم که مسیرِ مستقیم به سوی قبرم را در پیش گرفته‌ام. من از گوشه‌ای به گوشه‌ای می‌لغزم، با چنان احتیاطی قدم می‌زنم که انگار باید تهدیدِ مرگ‌باری برای کسی باشم. من رزمنده نیستم. هرگز تفنگی نداشته‌ام یا در جنگی درگیر نبوده‌ام. من اعتقاد ندارم که تهدیدی برای اسرائیل یا هرکسِ دیگری هستم- من فقط یک نویسنده‌ام که داستانِ مردم را روایت می‌کنم؛ امّا اشتباه می‌کنم. از نظر قدرتی اشغالگر، من توانِ تحمیلِ خطری بیش‌تر از یک رزمنده را برای اسرائیل دارم.

رزمندگان ممکن است بمیرند و سفرِ آن‌ها پایان گیرد، امّا به عنوان یک نویسنده، داستان‌های من می تواند تا ابد باقی بماند. این داستان‌ها قصد دارند وقایع تاریخِ مردم را توضیح دهند. نقشِ ما دفاع و حفظِ آن است، تا حقایق دربارهٔ مردمِ خودمان که به صورتِ سامانه‌مندی از سوی اشغال‌گران خود قتلِ‌عامّ شدند، حقایقِ کسانی که چون استعمارگرانِ ما می‌خواستند بر زمین‌شان مسلّط شوند، ملت آن‌ها را نابود کردند، حفظ شود.

در اولین روزهای حمله، من برای تهیّهٔ گزارش به میدانِ جنگ رفتم. جاهایی که باید می‌رفتم همیشه از امن‌ترین محلّ‌هایی بودند که من در غزّه می‌توانستم به آن‌جا بروم، مانند بیمارستانِ آلِ شفا در شهرِ غزّه. من هرگز فکر نمی‌کردم که بیمارستان‌ها می‌توانند هدفِ هواپیماهای جنگی اسرائیل قرار بگیرند. امّا من در اینجایم و اسرائیل ثابت کرده است که هیچ چیز نمی تواند آن را از جنایت‌هایش در غزّه باز دارد.

من به کافهٔ کوچکی در نزدیکی بیمارستان رفتم، که گروهی از روزنامه‌نگاران درآن‌جا مستقر شده بودند، چون هنوز جایی است که به برق و اینترنت دسترسی دارد. هر لحظه‌ای که می‌گذشت این احساس را پیدا می‌کردم که ما در زمانِ قرضی زندگی می‌کنیم. می‌دانستیم که اسرائیل می‌خواهد غزّه را از دنیا جدا کند و مایل است کسانی را که می‌خواهند رنجِ مردمِ خود را به جهان نشان دهند و جنایت‌های اسرائیل را افشا کنند، بکُشد. ما زیرِ ترس از مرگ کار می‌کردیم. می‌دانیم هدفِ اسرائیل هستیم، امّا وظیفهٔ خود را انجام می‌دهیم.

من جلیقهٔ خود را که کلمهٔ PRESS (خبرنگار) مانندِ یک سپر روی آن نوشته است پوشیدم، و سرم را با یک کلاهِ آبی پوشاندم، فکر می‌کردم که این کلاه مرا حفظ خواهد کرد، که من به عنوان یک خبرنگار به رسمیّت شناخته خواهم شد و موشک‌های اسرائیلی از من چشم خواهند پوشید، امّا از من محافظت نکرد. هم‌کارانِ من هر روز کُشته می‌شوند. حمله‌های هوایی اسرائیل ده نفر از آن‌ها را در هفتهٔ گذشته کُشت، و ده‌ها نفر به صورت وخیمی زخمی شدند.

هر زمان که خبری را دریافت می‌کنم، مثلِ آن‌که بارِ اوّل است که آن را می شنوم، مرا به شدّت تکان می‌دهد. هر زمان که حرکت می‌کنم، فکر می کنم آخرین قدم‌هایم را برمی‌دارم. دعا می‌کنم، از خدا می‌خواهم حفظام

کند- نه تنها به خاطرِ خودم، بل‌که به خاطرِ پسرِ ۹ ماهه‌ام، که نمی‌خواهم بی‌پدر بزرگ شود. من رنجِ خود را خواهم پذیرفت، امّا نمی‌توانم دردِ او را تحمّل کنم.

زمانی که خودم را آماده خروج از خانه می‌کنم و جلیقهٔ PRESS (خبرنگار) را می‌پوشم، به نظرِ خانواده‌ام چنین می‌آید که من هدفی متحرّک‌ام. خانواده‌ام برای جلوگیری از رفتنِ من تلاش می‌کند. همسرم پسرم را به سوی من می‌آورد. می‌دانم که او چه می‌کند، او می‌خواهد من تجدیدنظر کنم و با آن‌ها درخانه بمانم. امّا خداحافظی می‌کنم و قبل از آن که درهم بشکنم و در برابرِ آن‌ها گریه کنم، خانه را ترک می‌کنم. آن‌ها به قوی بودنِ من نیاز دارند.

برای همهٔ ما، این یک خداحافظیِ عادّی نیست که ما قبل از ترکِ خانه با یک‌دیگر سهیم می‌شویم. این ممکن است آخرینِ بدرود و آخرین باری باشد که من آن‌ها را در آغوش می‌گیرم.

امّا این تنها چالشی نیست که من باید به عنوان یک خبرنگار در غزّه این روزها در سراسرِ کارم با آن رودررو شوم. مرگ مانندِ سایه دنبال‌ام می‌کند، و مشکلِ حفظِ خودم با دیگران در برابر تمامِ صحنه‌های اندوه‌باری است که هر روز شاهدِ آنم، و خشک نگه‌داشتن چشم‌هایم درحالی‌که به داستان‌های نجات‌یافتگان گوش می‌کنم. امّا حتّی آن‌هایی که کُشته نشده‌اند در حقیقت زنده نمانده‌اند. آن‌ها وقتی که تمامِ خانواده‌شان کُشته شده‌اند یا زیرِ آوارِ سنگ‌ها مانده اند، چگونه می‌توانند روی زمین بمانند.

هم اکنون در غزّه، هیچ‌کس نمی‌تواند امنیّتِ خود را با ماندن در خانه تضمین کند، درعین‌حال کسانی‌که برای انجامِ وظایفِ خود به میدانِ جنگ می روند، جان‌شان را به دست می‌گیرند و پیش می‌روند. و افرادی مانندِ من، اگر کُشته شویم، اصلا مهمّ نیست. ما برای پیام‌آورِ رنج‌هایِ مردمِ خود بودن انتخاب شده‌ایم.

امّا آن‌چه به من انگیزه می‌دهد دانستنِ آن است که صدای من شنیده می‌شود و از تیمِ من حمایتِ گسترده‌ای صورت می‌گیرد. حتّی وقتی نمی‌توانم بنویسم و تنها می‌توانم با تلفن صحبت کنم، هم‌کارانِ من در موندوویز اندیشه‌هایم را به داستان تبدیل می‌کنند. آن‌ها سببِ شنیده‌شدن صدای من هستند. امروز، من اخبار را به شما می‌گویم. فردا ممکن است من خبر باشم. مطمئن نیستم که در روزهای آینده قادر به نوشتن داستانِ دیگری باشم. مطمئن نیستم که زنده خواهم ماند. اسرائیل همراه با آمریکا و کشورهای اروپایی تصمیم گرفته‌اند کلّ نوارِ غزّه را پاک‌سازی کنند. آن‌ها برای آواره‌کردنِ دوبارهٔ ما برنامه‌ریزی می‌کنند، و اکنون برای میزبانیِ ما به مصر فشار می‌آورند. امّا اکثریّتِ مردمِ غزّه تصمیم گرفته‌اند در خانه‌هایشان بمانند، حتّی اگر به معنیِ انقراض باشد.

پیامِ من به همهٔ کسانی که این سطرها را می‌خوانند آن است که به یاد داشته باشید که قدرت‌مندترین کشورهای جهان، غیرنظامی‌ها را در غزّه می‌کُشند. وقتی که آن‌ها در بارهٔ حقوق بشر و انسانیّت صحبت می‌کنند، باور نکنید. آن‌ها هیچ انسانیّتی ندارند. ما در طیِّ ۱۷ سالِ گذشته از آن‌ها درخواست کردیم محاصرهٔ ما را بردارند. آن‌ها هرگز نشنیدند. اکنون آن‌ها برای کشتارِ ما حمله می‌کنند.

داستان‌های مرا زنده نگه دارید که با آن مرا زنده نگه می‌دارید. به یاد داشته باشید که من یک زندگیِ عادّی می‌خواستم، خانه‌ای کوچک سرشار از خندهٔ کودکان‌ام و بوی آشپزیِ همسرم. به یاد داشته باشید که جهانی که وانمود می‌کند می‌خواهد نجات‌دهندهٔ انسانیّت باشد، در قتلِ‌عامِّ یک چنین رویای کوچکی مُشارکت می‌کند.

مرا به یاد داشته باشید، چون خودم را با اجبار به ترکِ این جهان و رفتن به جهانی بهتر آماده می‌کنم- جهانی که درآن آمریکا و اسرائیل وجود ندارد.

طارق س. حجاج / ۱۵ اکتبر۲۰۲۳

سرچشمه: سایت موندوویز

بازگشت به فهرست

وضعیّتِ زنانِ کوبا در آیینهٔ واقعیّت‌ها

برگردان: داود جلیلی

Celebration August 19, 2023, in Villa Clara of 63rd anniversary of Federation of Cuban Women.

فدراسیونِ زنانِ کوبا (FMC) درحال حاضر بیش از ٤ میلیون عضو دارد. این سازمان، که در سال‌های اوّلیهٔ انقلابِ کوبا تشکیل شد، به ترویج آزادیِ حقیقی و هم‌بستگیِ زنان در تمامِ حوزه‌های زیست در کشور اختصاص دارد. امروز تعداد قابلِ توجّهی از زنان جایگاه‌های دارای مسئولیتِ عالی را در کشور در اختیار دارند، و مشاغل مهمّی مانند پزشکان، معماران، مهندسان، طرّاحان، دانشمندان، فارغ‌التحصیلان در علومِ حقوق، تاریخ، روزنامه‌نگاری و ده‌ها شغلِ دیگر را به عهده دارند.

زنان ۴۹ درصد کارکنان بخشِ دولتی را تشکیل می دهند. بیش از ۸۰ درصد زنان تحصیلاتِ دبیر ستانی یا بالاتر دارند. اکثریتی از قاضی‌های حرفه‌ای و بازپرس‌ها زنان هستند. ۵۳.۵ درصد از ک سانی که در سی ستم علوم، نوآوری و فنّ‌آوری کار می‌کنند، و ۶۹.۶ درصد کارکنان بخشِ سلامت را زنان تشکیل می‌دهند. به ویژه در بخش سلامت، در زمان همه‌گیری زنان ۶۴ درصد کارکنانی را که در بریگادهای پزشکی بین‌الملـلی کار می‌کردند تشکیل می‌دادند، که برای بیش از ۴۰ کشور کمکِ پزشکی فراهم کرد، و ۷۰ درصد دانشمندانی را نمایندگی می‌کنند که در ایجاد واکسنِ کوبایی آبدالا ABDALA و سوبرانا SOBERANA در بحرانِ ویروسِ کووید کار می‌کردند.

زنان بخشِ تعیین‌کنندهٔ بخشِ کسب وکار نیز هستند. زنان در پارلمانِ کوبا در ساختمانِ توسعهٔ مستقلِّ کوبا نقشِ برجسته‌ای ایفا می‌کنند. ۵۳.۲۲ درصد [بیش‌از نیمی- مترجم] نمایندگان پارلمانِ کوبا را زنان تشکیل می‌دهند، که پارلمانِ کوبا را به دومین مجلس برای مشارکتِ زنان در جهان تبدیل می‌کند. درحقیقت، کو با اوّلین کشورِ جهان در امضا و دومین کشور در تصویب کنوانسیونِ لغوِ تمام اشکالِ تبعیض علیه زنان بود.

این داده‌ها تنها نمونه‌ای از واقعیت‌هایی است که نقشِ م هِمّ ز نان در جام عهٔ کو با را ن شان می‌د هد. تن ها عقب‌مانده‌ترین عناصرِ زن‌ستیزِ ارتجاعی می‌توانند تصوّرکنند که زنانِ کوبایی به ر سوایی‌هایی که آن ها در

فیلم کوتاهشان توصیف می‌کنند اجازه می‌دهند. برعکس، با وجود چالش‌های بسیار بزرگی که کشور با آن روبروست، از جمله محاصرهٔ نسل‌کُشانهٔ امریکا، زنانِ کوبا از تلاشِ خستگی‌ناپذیر برای تامینِ آینده‌ای بهتر برای خانواده و هم میهنانِ خود دست بر نمی‌دارند. آن‌ها برای آن‌چه در کوبا رخ می‌دهد، بر اساس برابری تمامِ کوبایی‌ها تصمیم می‌گیرند. آن‌ها تصمیم‌های خود را با اطمینان از آن‌که تمام شرایطِ مادّی برای تحقّقِ آن‌ها آماده است، به اجرا می‌گذارند. آن‌ها از آن‌چه خودشان خلق کرده‌اند، حتّی اگر لازم باشد به قیمت جانِ عزیزشان دفاع می‌کنند. این واقعیّتِ زنانِ کوبا است.

Cuban medical brigade arrives in Surinam, March 20, 2020 as the COVID pandemic begins.
Women made up 64 per cent of the personnel of the international medical brigades

دربارهٔ حقوقِ زنان و برابری جنسیّتی:

- مبارزه علیه تمامِ اشکالِ تبعیض علیه زنان در تمامِ بخش‌های جامعه اولویتِ کشور و دولتِ کوبا بوده است.

- قانونِ اساسی کوبا به ویژه بر حقوقِ برابر و مسئولیتِ زنان و مردان در تمامِ عرصه‌های جامعه تصریح دارد.

- قانونِ اساسی محافظت از/ و تضمین حقوقِ زنان برای سلامت، از جمله سلامتِ جنسی و باروری و برنامه‌ریزی خانواده را به رسمیّت می‌شناسد.

- قانونِ اساسی حقِّ زنان برای آموزش، هنر و فرهنگ، و نیز برای استخدامِ مطلوب و دستمزدِ برابر برای کارِ برابر را به رسمیّت می‌شناسد.

- زنانِ کوبایی حقِّ بازآموزی در کار فنّی، حرفه‌ای و فرهنگی، آموزشِ کسب وکار و کارآموزی، و تامین و مساعدتِ اجتماعی را دارند.

- زنانِ شاغل مستحقِّ مرخّصیِ زایمان و مراقبتِ اجتماعی طیِّ سالِ اوّلِ زایمان هستند.

- مراقبتِ اجتماعی ممکن است بین پدر و مادر تقسیم شود، که مسئولیتِ مشترک در مراقبت از کودک را ترویج و زنان را به ماندن در کار و بازگشت به کار تشویق می‌کند.

برگرفته از: https://cpcml.ca/Tmlm2023/Articles/MS53072.HTM

بازگشت به فهرست

آن‌ها فضا را برای یک صدای فلسطینی می‌بندند

نامهٔ سرگشاده از سوی بیش از ۳۵۰ نویسنده، سردبیر و ناشر در حمایت از عَدنیّه شیبلی، راویِ رنج‌های فلسطین

رخدادهای تکان‌دهنده و تراژیکی که در هفتم اکتبر آغاز شد و امروز هم‌چنان ادامه دارد، در سراسرِ جهان، از جمله در دنیای انتشارات با تاثیراتی همراه بوده است. عَدنیّه شیبلی، نویسندهٔ فلسطینیِ برندهٔ جایزه، که به خاطر کتاب «جزئیاتِ کوچک» خود (انتشارات جهت‌های جدید/ فیتزکارالدو، ترجمه الیزابت جاک)، فینالیستِ جایزهٔ کتابِ ملّی سال ۲۰۲۰ بود، قراربود جایزهٔ ملّیِ کتاب لی براتورپریز ۲۰۲۳ آلمان را ، به خاطر انتشار همان کتاب در آلمان با ترجمهٔ گونتر اورت در نمایشگاهِ کتابِ فرانکفورت ۲۰۲۳ که این هفته آغاز می شود، دریافت کند.

در ۱۳ اکتبر، سازمان‌دهندگانِ جایزه، که بخشی از آن توسط دولتِ آلمان و نمایشگاهِ کتابِ فرانکفورت تامینِ مالی می‌شود، بیانیه‌ای را منتشر و طیّ آن اعلام می‌کنند که مراسمِ اهدای جایزه دیگر در نمایشگاهِ کتاب برگزار نخواهد شد. به علاوه، برنامه گفت‌وگوی عمومی با عَدنیّه شیبلی و مترجمِ او گونتر اورت نیز در نمایشگاه لغو شده است.

بیانیه در آغاز اعلام کرد که این تصمیم طبق درخواست‌های نویسنده اتخاذ شده بود، که درآن زمان، بدونِ تحقیق با مقاله‌ای در نیویورک تایمز منتشرشد (اکنون اصلاح شده است). این ادعا نادرست نیست، عَدنیّه شیبلی گفته است که تصمیم با او هماهنگ نشده بود، او تصمیم داشت درآن جا حاضر شود. او گفت، اگر مراسم برگزار می‌شد، می‌توانست فرصتی برای پرداختن به نقشِ ادبیّات در این ایّامِ بی‌رحم و دردآور داشته باشد. (لیتپروم و نیویورک تایمز بعد از آن اصلاحاتی انجام داده‌اند.)

باربارا اپلر از انتشارتِ جهت‌های نو، ناشرِ آمریکاییِ شیبلی، نامه‌ای به سردبیرِ نیویورک تایمز نوشت که ما در این‌جا خلاصه می‌کنیم:

با اندوهِ غیرقابلِ تصوّری که اکنون تمام طرف‌ها تحمّل می‌کنند، مطرح‌کردن دروغ‌ها، به ویژه دربارهٔ نویسندهٔ رمانی دربارهٔ (روزِ) نکبت که از لحاظِ تاریخی حقیقت دارد، به سودِ هیچ کس نیست.

لغوِ مراسم و تلاش برای ساکت‌کردن صدای عَدنیّه شیبلی- به خاطرِ جنگ در اسرائیل- نامردانه است. امّا گفتنِ این‌که شیبلی (درمیان تمامِ رنج در غزّه) موافقت کرد، بدتر است.

در زمانی‌که نمایشگاه بیانیه‌ای منتشر کرده است که می‌گوید می‌خواهد صدای اسرائیل را "به ویژه در نمایشگاه" قابلِ رویت سازد، آن‌ها فضا را برای یک صدای فلسطینی خفه می‌کنند.

درحالی‌که کتاب «**جزئیاتِ کوچک**» شیبلی از سوی دو روزنامه نگار و سردبیرانِ ادبی به عنوان سامی‌ستیزی لکّه‌دار شده بود، دیگر منتقدانِ جدّی ادبی به روشنی این اتّهام را در روزنامه‌های آلمان و جاهای دیگر تکذیب کرده بودند. کتاب به رخ‌دادهای به خوبی مستند شده در رابطه با تجاوز به یک دخترِ بادیه‌نشینِ عرب در سال ۱۹۴۹ از سوی یک واحد ارتشِ اسرائیل اشاره می‌کند.

جاک تستارد از (انتشارات) فیتز کارالدو، ناشرِ بریتانیاییِ شیبلی می‌نویسد، «یکی از هدف‌های ادبیّات تشویقِ درک و گفت‌وگو بینِ فرهنگ‌ها است.در زمانِ یک چنین خشونتِ دهشت‌ناک و اندوه‌بار، بزرگ‌ترین نمایشگاهِ کتابِ جهان وظیفه دارد صداهای ادبی از فلسطین و اسرائیل را رساتر کند. ما در هم‌بستگی با عَدنیّه شیبلی و برندبرگ ورلاگ ناشرانِ آلمانی او می‌ایستیم.»

با این روحیه، همهٔ ما که با نوشتن، ترجمه و انتشار سرو کار داریم، به شدّت تاکید می‌کنیم که لغوِ رخ‌دادهای فرهنگی راهِ به‌پیش‌رفتن نیست. ما حمایت نمایشگاهِ کتابِ فرانکفورت از ناشرانِ ترکیه و این که سالِ گذشته زلنسکی، رئیس جمهورِ اوکراین با سخنرانیِ از پیش ضبط شده چگونه در نمایشگاه سخنرانی کرد را یادآوری می‌کنیم.

نمایشگاهِ کتابِ فرانکفورت به عنوان یک نمایشگاهِ کتابِ مهمِّ بین‌المللی مسئولیت دارد فضایی را برای نویسندگانِ فلسطینی ایجاد کند تا آن‌ها (بتوانند) اندیشه‌ها، احساسات، و واکنش‌های خود درباره ادبیّات را دراین زمان‌های وحشت‌ناک و بی‌رحم به اشتراک بگذارند، نه آن‌که آن‌ها را خفه کند.

ما برای نزدیک‌شدن به این زمان‌های غم‌افزا، به جست‌وجو برای زبانِ جدید و ایده‌های نو به شیوهٔ نوین نیاز داریم. به همین خاطر، ما بیش از همیشه به نویسنده‌ها – از جمله نویسنده‌های فلسطینی- نیازمندیم.

سرچشمه: ArabLit—

اسامی امضاءکنندگانِ بیانیّه

تیمِ (کتاب) جزئیاتِ کوچک:

Rana Idriss, Dar al-Adab, Arabic publisher of Minor Detail
Ana Paula Hisayama, Todavia, Brazilian publisher of Minor Detail
Chris de Jong, Koppernik, publisher of Minor Detail in the Netherlands
Daniel Álvarez, Hoja de Lata Editorial, Spanish publisher of Minor Detail
Laura Sandoval, publisher, Hoja de Lata Editorial, Asturies
Djûke Poppinga, Dutch translator of Minor Detail
Elisabeth Jaquette, English translator of Minor Detail
Elisabetta Sgarbi, publisher, La Nave di Teseo, Italian publisher of Minor Detail
Günther Orth, German translator of Minor Detail
Salvador Peña Martín, Spanish translator of Minor Detail
Safa Jubran, Brazilian Portuguese translator of Minor Detail
Jonathan Morén, Swedish translator of Minor Detail
Farouk Mardam-Bey, Actes Sud/Sindbad, French publisher of Minor Detail

Halfdan Freihow, Cappelen Damm, publisher of Minor Detail in Norway

Jacques Testard, Fitzcarraldo, UK publisher of Minor Detail

Johannes Holmqvist, Tranan, publisher of Minor Detail in Sweden

Mehmet Hakkı Suçin, Turkish translator of Minor Detail

Michael Heyward, Publisher, The Text Publishing Company, Australia and New Zealand publisher of Minor Detail

Monica Ruocco, Italian translator of Minor Detail

Penny Hueston, Senior Editor, The Text Publishing Company, Australia and New Zealand publisher of Minor Detail

Şirin Etik, managing editor, Canyayinlari, Turkish publisher of Minor Detail

Stefanos Batsis of Plithos, Greek publisher of Minor Detail

Stéphanie Dujols, French translator of Minor Detail

ناشرها و سردبیرها:

Simona Gabrieli, publisher Alifbata -Joyelle McSweeney and Johannes Göransson, editors, Action Books -Stefan Tobler, publisher, And Other Stories -Tara Tobler, senior editor, And Other Stories - Michael Watson, UK Publicist, And Other Stories- María Rán Guðjónsdóttir, publisher, Angústúra

Jill Schoolman, publisher, Archipelago Books- Gianni Schilardi, publisher, Argo Editrice, Italian publisher of Sensi (Touch) and of the collection of short stories Pallidi segni di quiete - Askold Melnyczuk, editor, Arrowsmith Press

Diane Mehta, poet, Arrowsmith Press- Brian Lam, publisher, Arsenal Pulp Press -Rachel Levitsky, publisher, Belladonna* Collaborative - Jan Marti, publisher, Blackie Books - Neil Astley, editor & managing director, Bloodaxe Books Ltd – Francisco Vilhena, translator and managing editor, Bloomsbury - Kevin Duffy, publisher, Bluemoose Books - Hazel Millar, co-publisher, Book*hug Press- Gavin Everall, director, publishing, Book Works Jamie Byng, publisher, Canongate Books- Kendall Store, editor-in-chief Catapult Books- Mark Haber, Director of Marketing, Coffee House Press -Jeremy M. Davies, Executive Editor, Coffee House Press- Ra Page and Basma Ghalayini, publishers, Comma Press -Farhana Shaikh, publisher, Dahlia Books -Firoze Manji, Daraja Press - Marigold Atkey, publisher Daunt Books-Noah M. Mintz, marketing coordinator, Deep Vellum- Sarah McEachern, Rights Director, Deep Vellum-David Richardson, editor, dispersed holdings -Monika Lustig van Diesen, Publisher Edition Converso, Karlsruhe / Germany -Stephan Trudewind, publisher, Edition Orient, Berlin Mylène Bouchard, Literary director, Editions La Peuplade- Martina Testa, Edizioni SUR, Italy - John Hatt, Eland Books- Eugene Lim, publisher, Ellipsis Press-Kenza Sefrioui, editor, En Toutes Lettres, Morocco -Emmie Francis, editor at Faber and Faber-Tiziana Triana, editor-in-chief of Fandango Libri, (Rome)-Fabio Muzi Falconi, editor, Feltrinelli-Sasha, Achille and Renae, publishers, 5ever Books-Nii Ayikwei Parkes, writer, publisher, flipped eye publishing-Simón Vázquez, publisher Ediciones Akal, Spain-Ariadna Akal, publisher Ediciones Akal, Spain-Esther Prieto, publisher Trabe Editorial, Asturies-Samuel Castro, publisher Trabe Editorial, Asturies-Zacarías Lara, publisher Barrett Editorial, Spain-Manuel Burraco, publisher Barrett Editorial, Spain-Ana Roza, publisher Delallama Editorial, Asturies Daniel Moreno, publisher Capitán Swing, Spain-Laura Huerga, publisher Raig Verd Editorial, Catalonia-Almudena Cardeñoso, publisher Duermevela Editorial, Asturies-Rebeca Cardeñoso, publisher, Duermevela Editorial, Asturies-Hassan Ali, Faber Factory Manager, Faber & Faber-Tamara Sampey-Jawad, Associate Publisher, Fitzcarraldo Editions-Donatella Ianuzzi, publisher, Gallo Nero Editorial, Spain-Daniel Osca, publisher Sajalín Editores, Catalonia-Seif Salmawy, publisher, Al

Karma Publishers-Mikel Buldain, publisher Txalaparta Liburuak, Basque Country-Garazi Arrula, editor Txalaparta Liburuak, Basque Country-Ane Eslava editor Txalaparta Liburuak, Basque Country-Kishani Widyaratna, publisher, 4th Estate-Alan Giagnocavo, CEO and publisher, Fox Chapel Publishing-Dan Machlin, executive editor, Futurepoem-Barbara Schwepcke, publisher, Gingko Books-Jason Arthur, Associate Publishing Director, Granta Books-Ethan Nosowsky, Graywolf Press-Federica Manzon, writer, editorial director of the Italian publishing house Guanda-Ami Tian, Hachette Book Group-Julie Fain, publisher, Haymarket Books-Beatrice Merz, director of hopefulmonster publishing house-Michel S. Moushabeck, publisher, Interlink Publishing-Norm Nehmetallah, publisher, Invisible Publishing-Andrea Morstabilini, editor, Iperborea-Cristina Gerosa, editorial director, Iperborea-Marco Agosta, Iperborea-Pietro Biancardi, publisher, Iperborea-Hazal Baydur, foreign rights, Ithaki Yayınları-Helena Cobban, CEO, Just World Books-Emily Dewhurst, Kitchen Press-Nasim Mawji, Kitchen Press-Karam Youssef, publisher, Al Kotob Khan for Publishing-Lorenzo Ribaldi, publisher, La Nuova Frontiera – Italy-Maria Leonardi, acquiring editor, La Nuova Frontiera-Simón Vázquez, Manifest Llibres, Catalonia-E. Tracy Grinnell, publisher, Litmus Press-Adrian and Gracie Cooper, publishers, Little Toller Books and Pineapple Lane-Adam Shatz, writer, US editor of The London Review of Books-Brian Lewis, publisher, Longbarrow Press-Alexandre Sanchez, Lux Éditeur-Katharina Bielenberg, Publisher, MacLehose Press-Yara El Ghadban, author and editor, Mémoire d’encrier, Montréal-Anita Magno, editor, Mesogea, Italy-Abid Nouri, Med Ali editions (Tunisie)-Müge Sökmen, Metis Publishers-Daniel Slager, publisher & CEO, Milkweed Editions-Valeria Bergalli, publisher, Minúscula-Laura di Pietro, Editora Tabla, Brazil-Archna Sharma, publisher, Neem Tree Press-Jeffrey Yang, editor, New Directions-Tynan Kogane, senior editor, New Directions-Edwin Frank, editor, New York Review Books-Susan Barba, senior editor, New York Review Books-Susan C Wilson, writer-Stephen Motika, director & publisher, Nightboat Books-Azadeh Parsapour, Nogaam publishing-Andrea Gessner, publisher Nottetempo-Judith Gurewich, publisher, Other Press-John Oakes, OR Books-Zainab Juma, Head of Brand, Penguin Books UK-Kaliane Bradley, writer and commissioning editor at Penguin Press-Mary Mount, publisher, Picador-Richard Porter, editor, Pilot Press-Neda Tehrani, commissioning editor, Pluto Press-Ramsey Kanaan, publisher, PM Press-Kyle Dacuyan, Executive Director of The Poetry Project at St. Mark’s

Valentina Parlato, foreign rights QUODLIBET publishing house, Italy-Severino Antonelli, Rizzoli foreign fiction editor, Italy-Kapil Kapoor, Managing Director, Roli Books, India-James Sherry, editor, Roof Books- Lynn Gaspard, publisher Saqi Books-Elizabeth Briggs, Editorial Director, Saqi Books-Sara Hunt, publisher, Saraband-Naveen Kishore, publisher, Seagull Books-Mohamed El-Baaly, Sefsafa Publishing (Egypt)-Hedi El Kholti, publisher, Semiotext(e)-Dan Simon, publisher, Seven Stories Press-Allison Tamarkin Paller, Seven Stories Press-Tal Mancini, Seven Stories Press-James Webster, Seven Stories Press-Sarah Shin, Director, Silver Press-Stuart Debar, Creative Director, SRL Publishing-Kristen Vida Alfaro, director, Tilted Axis Press-Nuzhat Abbas, publisher/director of trace press-Adam Levy, publisher, Transit Books-Ashley Nelson Levy, publisher, Transit Books-Michael Holtmann, Center for the Art of Translation | Two Lines Press-CJ Evans, editor in chief, Two Lines Press-Anna Moschovakis, Ugly Duckling Presse-Daniel Owen, Ugly Duckling Presse-Kyra Simone, Ugly Duckling Presse-Lee Norton, Ugly Duckling Presse-Marine Cornuet, Ugly Duckling Presse-Michael Newton, Ugly Duckling Presse-Milo Wippermann, Ugly Duckling Presse-Rebekah Smith, Ugly Duckling Presse-Serena Solin, Ugly Duckling Presse-Silvina Lopez Medin, Ugly Duckling Presse-Yelena Gluzman, Ugly Duckling Presse-Aliya Gulamani, Commissioning Editor at Unbound-Leo Hollis, Verso Books, London-Tim Thomas, Verso Books, NYC-Ritu Menon, publisher, Women Unlimited-Ayrıntı Yayınları Publishing House, Turkey-Ellah P. Wakatama, publisher and literary critic

سازمان‌ها، رسانه‌ها، روزنامه‌نگارهای ادبی، جشنواره‌های ادبی:

Nicole Aragi, literary agent, Aragi Inc.-Christine Tohmeh, Director of Ashkal Alwan-Samar Hammam, Rocking Chair Book Literary Agency-Yasmine Jraissati, literary agent, RAYA Agency-Laura Susijn, literary agent, The Susijn Agency Ltd-Iwalani Kim, literary agent, Sanford J. Greenburger Associates-Rasha Salti, Commissioning Editor, Arte France-Léopold Lambert, editor-in-chief, The Funambulist-Rima Rantisi, Editor, Rusted Radishes-Christopher Merrill, Director, International Writing Program, The University of Iowa-Yasemin Çongar, founder, Istanbul Literature House-Olivia Maidment, literary agent, Madeleine Milburn Agency-Akin Akinwumi, founder, Willenfield Literary Agency-Jeffrey Pethybridge, poet, Director, Summer Writing Program, Naropa University-Zeina Maasri academic (UK) and editor @ Journal of Visual Culture-John Freeman, editor, Freeman'sPeter Straus, RCW Literary Agency-Laurence Laluyaux, RCW Literary Agency-Safae El-Ouahabi, Associate, RCW Literary Agency-Anna Soler-Pont, Pontas literary and film agency-Merve Diler, Kalem Agency-Nermin Mollaoğlu, founder, Kalem Agency-Ayser Ali, Ayser Ali Agency-Hans Petter Bakketeig, Stilton Literary Agency, Norway-Pierre Astier, Laure Pécher, Astier-Pécher Literary Agency-Angelique Tran Van Sang, Felicity Bryan Associates-Sana Goyal, Deputy Editor, Wasafiri magazine-Emily Mercer, Editor and Publishing Director, Wasafiri magazine-Jessica Craig, Craig Literary Agency-Maddalena Vaglio Tanet, author and scout at De Stefano Literary Scouting-Maria Moschioni, literary scout-Brianna Zimmerman | Senior Scout Mary Anne Thompson Associates-Bhakti Shringarpure, writer & editor, co-founder of Radical Books Collective-Chiara Comito, Editoriaraba and Arabpop Jim Hicks, executive editor, The Massachusetts Review-Nausikaa Angelotti, editor, Specimen-Vanni Bianconi, writer, editor at Specimen-Valentina Parlato, foreign rights, QUODLIBET-Lydia Wilson, editor New Lines magazine-Negar Azimi, writer, and editor-in-chief, Bidoun-Anna Della Subin, author and editor, Bidoun-Alexandra Büchler, Literature Across Frontiers-Sina Najafi, Editor-in-chief of Cabinet: A Magazine of Art and Culture-William Pierce, writer and co editor of AGNI-Shuchi Saraswat, writer and Senior Editor at AGNI -Matvei Yankelevich, editor, World Poetry Books-Marcia Lynx Qualey, founder Arablit and Arablit Quarterly-Mairi Oliver, owner, Lighthouse Bookshop, Edinburgh-Nadia Saeed, Translation and International Officer, English PEN-Rick Simonson, Elliott Bay Book Company-Rafel Arias, bookseller-Guillermo Granado, bookseller-Oriol Díaz, bookseller-Verónica Piñera, bookseller-Luis Gallego, bookseller-Mahmoud Muna, Educational Bookshop, Jerusalem-Ángel de la Calle, Illustrator and Semana Negra Literary Festival Director, Spain-Paloma Saiz, Zócalo International Book Fair Director, Mexico-Kholod Saghir, Artistic Director, Uppsala International literary festival, Sweden-Windy Ariestanty, patjarmerah, the traveling literacy festival and book market, Indonesia-Louise Adler, director, Adelaide Writers' Week-Ilke Froyen, Director Passa Porta International Festival of Literature-Pierce Alquist, director, Transnational Literature Series

نویسنده‌ها، سردبیرها، دانشگاهی‌ها و هنرمندها:

Khalid Abdalla, actor-Rashid Khalidi, Edward Said Professor of Modern Arab Studies-Gayatri Chakravorty Spivak, critic-Abdulrazak Gurnah, author-Annie Ernaux, author-Sophie Mackintosh, author-Olga Tokarczuk, author-Xiaolu Guo, author and filmmaker-Julia Armfield, author-Anne Enright, author-Valeria Luiselli, author-Evie Wyld, author-Simone Buchholz, novelist, Germany-Noreen Masud, author-Nadifa Mohamed, author-Juliet Jacques, writer and filmmaker-Deepa Anappara, author-Pankaj Mishra, author-Etan Nechin, writer-Heather Parry, author-John McGregor, author-Mohammed El-Kurd, writer-Nikesh Shukla, author-Edmund Gordon, author-Dur e Aziz Amna, author-Jenna Clake, author-Wajdi al-Ahdal, author-Shannon Chakraborty, author-Samuel Fisher, author-Emily Kenway, author-Jay Gao, author-Rabih Alameddine, author-Jay Bernard, writer-Katie Goh, author-Niamh Campbell, author-Yan Ge, author-Tawseef Khan, author-Roisin Dunnet, author-Kit Fan, author-Kathryn Bromwich, author-Eliza Clark,

author-Jared Daniel Fagen, author-Sarah Bernstein, writer-Tatiana Salem Levy, author-Daniel Trilling, author-Sarah Bernstein, author-Annalena McAfee, author-Sinead Gleeson, author-Elaine Feeney, author-Megan Nolan, author-Francesca Wade, author-Alice Slater, author-Sarvat Hasin, author-Alycia Pirmohamed, author-Mathelinda Nabugodi, author-Maaza Mengiste, author-Kamila Shamsie, author-Wallace Shawn, actor and playwright-Rosie Bsheer, Associate Professor of History, Harvard University-William Dalrymple, author-Fatima Bhutto, author-Isabella Hammad, novelist-Gillian Slovo, novelist and playwright-Colm Tóibín author-Tim Winton, author-Olga Ravn, author-Abdelaziz Baraka Sakin, author-Don Mee Choi, poet-Haytham El-Wardany, author-Philippe Sands, author-Hisham Matar, author-Ahdaf Soueif, author-Rawi Hage, author-Yasmine Seale, translator-Naomi Shihab Nye, poet-Molly Crabapple, author and artist-Leila Aboulela, writer-Naomi Klein, author-Judith Butler, author-Eliot Weinberger, writer-K Patrick, poet and writer-Seán Hewitt, author-Jason Okundaye, author-Aidan Cottrell Boyce, author-Ryan Gilbey, author-Paul Bailey, author-Ali Millar, author-Maxine Peake, author and actor-Madeleine Thien, author-Caryl Churchill, playwright-Ben Ehrenreich, author-Sunny Singh, writer-James Schamus, film producer, director, and screenwriter-Hassan Abdulrazzak, playwright-Yasmin El-Rifae, writer-Marina Warner, author-Richard Flanagan, author-Robert Neuwirth, writer-Barbara Ofosu-Somuah, translator-Anton Shammas, author-Saleem Haddad, author-Samar Yazbek, author-Adam Thirlwell, author-Mohamed Kheir, author-Hari Kunzru, author-Ammiel Alcalay, poet and scholar-Solmaz Sharif, poet-Françoise Vergès, writer, producer, and scholar-Nicholas Blincoe, author-Monisha Rajesh, author-Mazen Maarouf, author-Anne Boyer, poet and essayist-Semih Gümüş, author-Daisy Lafarge, author-Kia Corthron, U.S. novelist and playwright-Ariella Aïsha Azoulay, Professor of Modern Culture & Media and Comparative Literature, Brown University-Elias Sanbar, writer, essayist and translator of Mahmoud Darwish to French-Mohammad Al Attar, Syrian writer / playwright-Ahmet Nesin, writer-Sarah Riggs, poet, co-director of Tamaas-Roxanne Dunbar-Ortiz, professor -emeritus and author-Eyal Weizman, author and architect-Anthony Vahni Capildeo, Trinidadian-Scottish poet and prose writer-Sema Kaygusuz, author -Eva Menasse, novelist, Berlin-Mirza Waheed, writer-Iman Mersal, poet and writer-Zahra Moloo, journalist-Suzanne Joinson, author-Rani Selvarajah, author-Sharon Duggal, writer-Geo Maher, writer and educator-Rodrigo Hasbún, author-Laila Hourani, Palestinian/Syrian novelist-Courttia Newland, author-Jacqueline Feldman, writer-Julia Bell, author-Gregory Norminton, author-Jude Brown, novelist-Alexander Chee, author

قتلِ شیرین ابوعاقله، خبرنگار فلسطینی شبکهٔ الجزیره توسط ارتش اسراییل در جنین، کرانهٔ باختری، ۱۱ مه ۲۰۲۲

بازگشت به فهرست

بُرون‌سپاری مولّدسازی، غارتِ ملّی در پناهِ قانون

گزارش «شرق» از تفویضِ اختیار هیئتِ ۷ نفرهٔ مولّدسازی به یک شرکتِ خاص!

مولّدسازی مجموعهٔ واگذاری‌ها و خصوصی‌سازی‌هایی است که طیّ سال‌ها در پیش گرفته شد تا مؤسسات یا اموال کم‌بازده و بی‌بهره مجددا بازسازی و بازآفرینی شود؛ اما در دهه‌های گذشته برخی از کارخانه‌ها و مؤسسات دولتی پس از خصوصی‌سازی یا ورشکسته شدند یا بر اثر بحران‌های مالی و اعتراضات کارگری، مدیریت آنها دوباره به بخش دولتی واگذار شد؛ اما از آنجایی که قانون دائمی دراین‌باره وجود نداشت، مجلس در بودجه سنواتی موضوع مولدسازی را لحاظ می‌کرد تا اینکه سران قوا در این زمینه ورود کرده و دست به قانون‌گذاری زدند؛ مسئله‌ای که مورد انتقاد جدی نمایندگان مجلس قرار گرفت؛ چراکه معتقد بودند براساس قانون اساسی، قانون‌گذاری صرفا وظیفه مجلس است و از مصوبه سران قوا، تحت عناوین مختلفی انتقاد کردند؛ اما مجلس یازدهم در ماه‌های منتهی به پایان عمر خود، مصوبه سران قوا درباره مولدسازی را به رسمیت شناخت؛ یعنی ۹ مهر در ادامه بررسی برنامه هفتم توسعه به بند (ت) ماده ۱۶ لایحه برنامه هفتم توسعه رسمیت بخشید و با تشکیل هیئت عالی مولدسازی دارایی‌های دولت موافقت کرد. ازاین‌رو، طبق مصوبه مجلس «براساس بند (ت) ماده ۱۶ این لایحه، وزارت امور اقتصادی و دارایی موظف شد ضمن رصد، شناسایی، مستندسازی، آماده‌سازی و پایش اموال غیرمنقول، نسبت به فروش یا مولدسازی اموال غیرمنقول مازاد دولتی انتقال‌یافته و مکشوفه (از قبیل تغییر کاربری، فروش، اجاره، معاوضه و تهاتر با دستگاه‌های غیردولتی یا بخش خصوصی، تبدیل به احسن کردن، ترهین، توثیق، انتشار اوراق مالی اسلامی به پشتوانه دارایی‌ها، ایجاد صندوق‌های املاک و مستغلات، نوسازی و بهینه‌سازی با مشارکت بخش غیردولتی) به استثنای انفال و مصادیق مندرج در ماده ۱۰ قانون جهش تولید مسکن و اصل هشتادوسوم (۸۳) (قانون اساسی براساس دستورالعمل هیئت عالی مولدسازی دارایی‌های دولت اقدام کند». بنابراین طبق این مصوبه، همه اختیارات مولدسازی به هیئت عالی مولدسازی دارایی‌های دولت واگذار شد؛ هیئتی که طبق این مصوبه از تبعاتِ تصمیمات خود مصونیتِ قضائی دارند و هیچ کسی نمی‌تواند آنها را نسبت به تصمیمات اتخاذشده بازخواست کند.

هیئت هفت‌نفره مولدسازی عبارت‌اند از: محمد مخبر، معاون اول رئیس‌جمهور (رئیس)، احسان خاندوزی، وزیر امور اقتصادی و دارایی (دبیر)، رئیس سازمان خصوصی‌سازی، وزیر کشور، وزیر راه و شهرسازی، معاون حقوقی رئیس‌جمهور، نماینده رئیس مجلس و نماینده رئیس قوه قضائیه .این هیئت هفت‌نفره قرار است درباره فروش اموال غیرمنقول دولت و نهادهای وابسته به دولت مثل بانک‌ها تصمیم‌گیری کنند. به موجب این مصوبه دبیرخانه و مجری مصوبات این هیئت، وزارت امور اقتصادی و دارایی است که اختیار آن اکنون به سازمان خصوصی‌سازی تفویض شده است؛ اما نکته جالب اینجاست که این هیئت هفت‌نفره که نسبت به هرگونه تصمیم‌گیری درباره اموال مازاد دولت اختیار تام و مصونیت قضائی دارند، به موجب قراردادی که در اختیار

«شرق» قرار گرفته است، از صفر تا صدِ همهٔ اختیاراتِ خود دربارهٔ مولدسازی را به یک شرکتِ خاص، با عنوان شرکت(...) تفویض کرده است! قراردادی که به امضای حسین قربان‌زاده، معاون وزیر اقتصاد و رئیس وقت سازمان خصوصی‌سازی با مدیرعامل این شرکت خاص رسیده است؛ شخصی که به گفته یکی از نمایندگان، اهل لنگرود است و سابقه کاندیداتوری شهرداری رشت را دارد.

احمد علیرضا بیگی دراین‌باره به «شرق» گفت که مدیرعامل این شرکت خاص اهل لنگرود است و قربان‌زاده هم که در ظاهر اهل مشهد؛ اما لنگرودی است. گفتنی است که قربان‌زاده که پیش‌ازاین رئیس سازمان خصوصی‌سازی بود و این قرارداد به امضای او رسیده و اکنون مشاور وزیر اقتصاد است و سابقه مشاوری قالبیاف در مجلس را دارد، به‌تازگی در فضای مجازی از پایان کار خودش در سازمان خصوصی‌سازی خبر داد. او بدون پاسخ‌دادن درباره عملکردش مطابق با قانون به‌ویژه درباره عدم واگذاری سهام شرکت‌های دولتی و اجرای مولدسازی اموال و دارایی‌های دولت، در استوری اینستاگرامش نوشت: «فردا پایان حدود ۲۲ ماه مسئولیت بنده در سازمان خصوصی‌سازی است. تشکر می‌کنم از اعتماد وزیر و از همه همکارانم که بی‌دریغ تلاش کردند. قضاوت عملکرد این ۲۲ ماه با شما؛ اما من سعی کردم جز حقیقت نگویم، به کار کارشناسی احترام بگذارم و بی‌وقفه تلاش کنم. از همه همکاران و مردم عزیز حلالیّت می‌طلبم.»

ماجرای تفویض اختیار هیئت ۷نفره مولدسازی به یک شرکت خاص!

اما ماجرای این واگذاری و تفویض اختیار هیئت هفت‌نفره مولدسازی به یک شرکت خاص طبق قرارداد موجود از این قرار است که شناسایی اموال مازاد، قیمت‌گذاری اموال مازاد، کارشناسی، نحوه فروش و واگذاری و... قرار است از طرف بخش خصوصی، یعنی این شرکت خاص انجام شود و این هیئت هفت‌نفره فقط پای این قراردادها را امضا خواهند کرد. شرکتی با مسئولیت محدود که طبق قرارداد موجود نه به واسطه مناقصه؛ بلکه به واسطه ارتباط عهده‌دار این مسئولیت شده است؛ چراکه هیئت مولدسازی نمی‌تواند طبق قانون درباره واگذاری اختیارات خود و تفویض آن به کسی مناقصه برگزار کند. بنابراین برای شفاف‌سازی و کسب اطلاعات بیشتر دراین‌باره با احمد علیرضا بیگی، نماینده مردم تبریز در مجلس یازدهم که پیش‌ازاین ماجرای اعطای خودروهای شاسی‌بلند به نمایندگان مجلس از طرف او خبرساز شد، گفت‌وگو کردیم.

مدیرعامل شرکت خاص در مقوله مولدسازی، لنگرودی است!

احمد علیرضا بیگی، نماینده مردم تبریز در مجلس، درخصوص مصوبه مجلس درباره مولدسازی به «شرق» گفت: «با وجود نقص‌هایی که متوجه مولدسازی است و مصونیت‌هایی که برای مجریان آن پیش‌بینی شده که آفت‌هایی بر آن مترتب است، با کمال تأسف مصوبه سران قوا درباره مولدسازی از طرف مجلس به‌عنوان قانونی که قابلیت اجرائی در پنج سال آینده را داشته باشد، تصویب شد.»

عضو کمیسیون امور داخلی کشور و شوراها در مجلس درباره میزان حقوق و دریافتی اعضای مولدسازی نیز بیان کرد: «میزان دریافتی کارگزاران یا اعضای مولدسازی طبق قانون پنج درصد از فروش ۹ هزار ملک اعلام شده است.»

بیگی از وجود یک شرکت طرف قرارداد با سازمان خصوصی‌سازی برای تفویض اختیار هیئت هفت‌نفره مولدسازی خبر داد و گفت: «هیئت هفت‌نفره مولدسازی، وظیفه خود را دراین‌باره به یک شرکت خاص واگذار

کرده‌اند؛ شرکتی که طرف قرارداد سازمان خصوصی‌سازی است و این شرکت از ابتدا تا پایان فروش ۹ هزار ملک و تحویل به خریدار، کار را برعهده خواهد داشت.»

نماینده مردم تبریز همچنین توضیح داد: «یعنی اموری ازجمله شناسایی، ارزش‌گذاری، ارزش‌افزایی، طبقه‌بندی، تغییر کاربری، بازاریابی، پیداکردن مشتری و فروش همه ۹ هزار ملک مدنظر برای مولدسازی برعهده آن شرکت خاص است. البته آن شرکت خاص برای این کارها طبق قرارداد قرار است ۷۵ میلیارد تومان دریافت کند؛ اما از آنجایی که این شرکت با خریداران طرف است، حتما از خریدار هم کمیسیون و پورسانت‌هایی دریافت خواهدکرد.» او ادامه داد: «اگر ۹ هزار قطعه ملک را تنها یک میلیارد تومان در نظر بگیریم، حساب کنید که این شرکت خاص چه رقمی را علاوه بر ۷۵ میلیارد تومان به‌عنوان حق کمیسیون دریافت خواهد کرد!»

این نماینده مجلس تأکید کرد: «*آنچه عملا درباره مولدسازی ایجاد شده، یک زمینهٔ جُرم‌زاست. تجربه هم نشان داده با وجود همه چفت و بست‌ها و نظارت‌ها که درباره خصوصی‌سازی اعمال کرده‌ایم، اتفاقات فجیعی رخ داده است. برای موضوع مولدسازی که مصونّیتِ قضائی ایجاد کرده‌ایم، دیگر جای خود دارد.*»

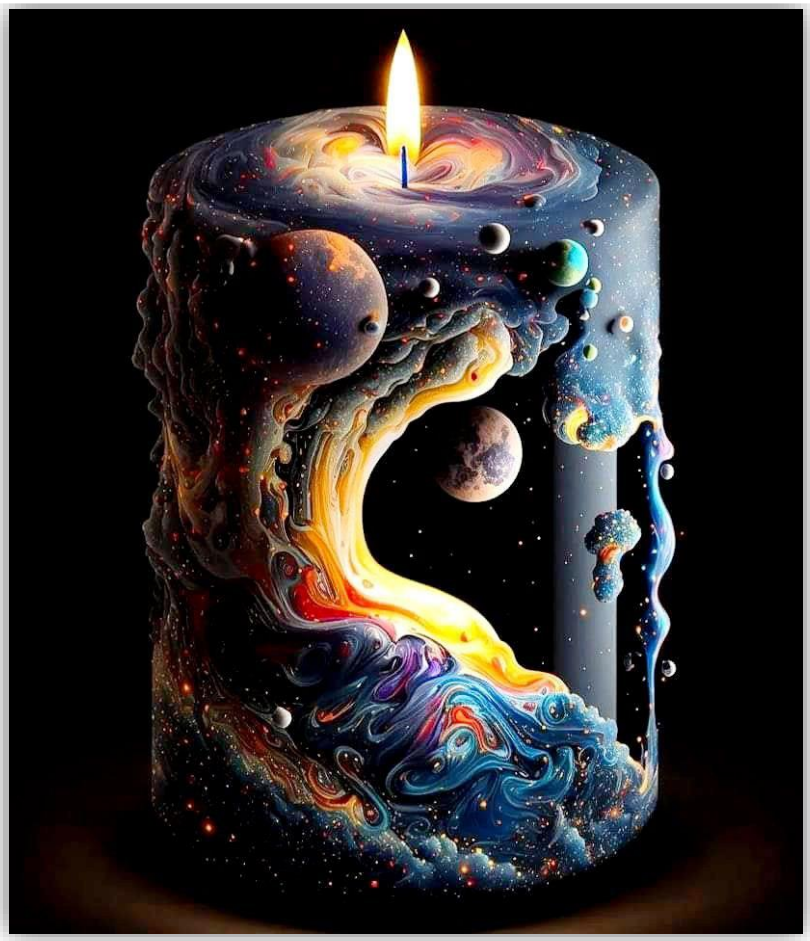
بیگی همچنین تأکید کرد: «درست است که برای کارگزاران مولدسازی مصونیت قضائی ایجاد کرده‌ایم؛ اما برای خریداران که به ثَمَنِ بَخس می‌خرند، مصونیّتِ قضائی وجود ندارد و دستگاه قضائی می‌تواند با آنها برخورد کند». عضو کمیسیون امور داخلی کشور و شوراها ادامه داد: «مثلا اگر کسی سکه بهار آزادی را درحالی‌که ۳۰ میلیون تومان قیمت دارد، ۱۵ میلیون تومان به طلافروش بفروشد، خریدار مرتکب جرم شده است؛ چراکه قیمت سکه مشخص است و نمی‌تواند ادعا کند که معامله انجام داده است. او این سکه را به نصف قیمت خریداری کرده و می‌دانسته است که این سکه یا مال دزدی است یا فریب و دسیسه‌ای در کار است که آن را به نصف قیمت به او فروخته‌اند؛ پس باید پاسخ‌گو باشد.»

بیگی در پاسخ به اینکه این شرکت وابسته به چه کسانی است و پشت پرده آن کیست؟ توضیح داد: «طبق اطلاعات اولیه من، رئیس هیئت‌مدیره و مدیرعامل این شرکت خاص به شهر لنگرود برمی‌گردد و سابقه کاندیداتوری شهرداری رشت را در پرونده خود دارد. او ظاهرا با آقای حسین قربان‌زاده، معاون وزیر و رئیس کل سازمان خصوصی‌سازی وقت که قرارداد به امضای آنها رسیده است، همشهری است؛ چراکه رئیس سازمان خصوصی‌سازی هم ریشه لنگرودی دارد.»

این نماینده چند دوره مردم تبریز در مجلس همچنین در پاسخ به وابستگی و نسبت هیئت‌مدیره یا مدیرعامل این شرکت خاص با اعضای مولدسازی، بیان کرد: «*دراین‌باره اطلاع دقیقی ندارم؛ اما اختیارات هیئت هفت‌نفره مولدسازی در کمالِ تعجّب به شرکتی سپرده شده که از صفر تا صدِ کارِ مولدسازی ۹ هزار ملک را برعهده داشته باشد و اعضای هیئت هفت‌نفره مولدساز قرار است تنها این قراردادها را امضا کنند.*»

سرچشمه: روزنامهٔ شرق، ۱۶ مهر ۱۴۰۲، ص۲ [تیتر به انتخاب ارژنگ است]

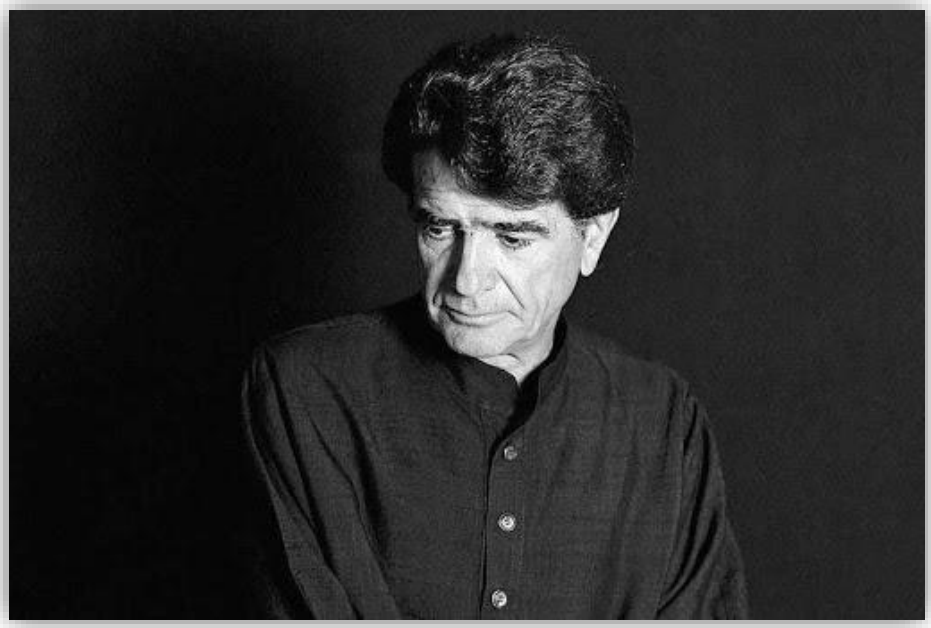
بازگشت به فهرست



یادِ بعضی نَفَرات

شجریان، پری‌روُی بی‌تابِ موسیقیِ ایران

گفت‌وُگویی با شهرام اقبال‌زاده – بازنشر به بهانهٔ ۱۷مهر، سال‌روزِ درگذشت خسروِ آوازِ ایران



طیّبه سلمانی: استاد شجریان را تنها نمی‌توان از منظرِ موسیقی تحلیل کرد. بی‌تردید او تأثیرِ فراوانی در دیگر حوزه‌ها داشته است و شخصیّتِ او چندوجهی و چندساحتی است. شجریان در موسیقی، ادبیّات، هنر، اجتماع و سیاست مطرح است و همین مطرح‌بودن در حوزه‌های مختلف از شجریان شخصیّتی ویژه ساخته است. شهرام اقبال‌زاده، نویسنده و منتقدِ ادبی، با ما از جایگاهِ شجریان در فرهنگ، موسیقی و ادبیّاتِ ایران گفته است.

جایگاهِ شجریان در فرهنگِ ایران کجاست و چه عواملی او را به چنین جایگاهی رساند؟

برای آنکه بدانیم شجریان که بود، باید ببینیم او در چه شرایطی زاده و پرورده شد. همان‌طور که می‌دانیم شجریان در خراسان، شهری با نمادهای خاص مذهبی و سنتی زاده شد. این سرزمین نقش بسزایی در فلسفه و ادبیات و عرفان ایرانی اسلامی داشته است. نقشی که در برآمدن شخصیت شجریان هم خواه‌ناخواه، تأثیرگذار بوده است. یکی از موانع اصلی موسیقی در ایران، خوانشی از دین است که مبنای آن فقه ایستاست. عامه مردم که گوش در گرو فتاوی فقها داشتند که از حرمت غنا می‌گفتند و برایشان موسیقی، تنها نوحه‌گری بر خاندان پیامبر و قرائت قرآن و بانگ اذان بود، تا حدّ زیادی در بازتولید آن خشک‌اندیشی‌ها دخیل بودند. دیوارهای سخت و بلند سنت در آن دوران مانع گسترش و بالندگی موسیقی بودند و کسانی را که رو به موسیقی می‌آوردند «مُطرب» می‌خواندند. دیدِ کلّی این بود که آن‌ها نیز هم‌چون کسانی که بساطِ طَرَب را در عروسی‌ها تدارک می‌بینند، اهلِ «لهوولُعب»اند. ایجادِ طرب، اگر برای بسیاری از مردم حرام نبود، دست‌کم کراهت داشت، امّا بخشی از مردمِ زحمت‌کش، فارغ از برچسب‌های اهلِ فتوی، در هنگامِ شکار و کشت و کار ترانه‌های خود را می‌خواندند و البته در سطحی والاتر، میراث‌دارانِ باربد و نکیسا در چارچوب دستگاه‌های موسیقی ایرانی سر در

پیِ کارِ خویش داشتند و با همهٔ زنهارباش‌های فقها و فراخوانی آن‌ها به «تقوی» مولاناوار معتقد بودند «بانگِ سُرورِ اتقیاست.»

شجریان نیز از آنجا که در خانواده‌ای مذهبی و سنّتی پرورش یافت، با چنین مانعی مواجه بود، اما به موسیقی بیش از آن عشق می‌ورزید که چنین امر و نهی‌هایی او را از طلب معشوق باز بدارد و وصل را در عشق می‌جست و نه فقه! چون دریافته بود «*آسمان کشتی ارباب هنر می‌شکند*» از این‌رو نه می‌خواست و نه می‌توانست رها کند و در دل واگویه می‌کرد «*نکیه آن به، بر این چرخِ معلّق* نکنیم». او آن‌چنان شیفته موسیقی بود که در عین باورهای دینی و عرفانی در دورانِ جوانی، از حکم‌های فقهی ایستا و سنّتِ سفت‌وسُخت خانوادگی گذر کرد و در عینِ احترام فراوان به پدرِ سخت‌گیر و محیطِ سنّتی زادگاهش پنهان از دیدهٔ پدر، گذشته از قرائتِ قرآن وخواندنِ اذان، به‌صورت پیگیر به فراگیری موسیقی سنّتی و گوشه‌های آوازِ ایرانی ادامه داد. گویی حافظ از قولِ او می‌گوید «*دست از طلب ندارم تا کامِ من برآید/ یا تن رسد به جانان یا جان ز تن درآید*»؛ غور در قرآن او را بدین نتیجه رساند که باورهای ایمانی هیچ منافاتی با موسیقی ندارد؛ خودش می‌گوید «*بارها قرآن را خواندم، حتّی یک کلمه از حُرمَتِ موسیقی در آن نیافتم.*»

عنصر مؤثر دیگر بر شجریان، غنای فرهنگی ایران بود. موسیقی آوازی ایران، گره‌خوردگی صداهای جاری در طبیعت و نداهای انسانی و زمزمه‌های مردمان با عاطفه، اندیشه و تخیل و سنت‌های تاریخی- فرهنگی و هنری و ادبی است. این سنّت‌ها و چارچوب‌ها در ایران بسیار قدرت‌مند است. رهاوردی تاریخی که پژوهش‌گرانِ غربی نیز، از غنی‌بودن این پیشینهٔ کهن سخن گفته و آن را ستوده‌اند. بسیاری از آن‌ها حماسه‌های شاهنامهٔ فردوسی را از ایلیاد و اودیسه هومر برتر می‌دانند.

بنا بر روایتِ شما شجریان حاملِ نقّادِ دو عنصرِ مذهب و سنّتِ موسیقی بوده است؟

بله، درواقع شجریان وارثِ این دو میراث است؛ اگر هگلی بگویم، او فقط نفی نکرد، بلکه به نفی در نفی پرداخت، یعنی حذفِ بخش‌های زنگارگرفته و حفظِ بخش‌های پویا و ارتقا و سنتز آن در قالب نو یا ظرف جدید. در این راستا، نخست برداشتی نوگرایانه و گذر از شرع و مذهبِ ایستا و سنّتِ مومیایی‌شده؛ و دیگری گرایشی اومانیستی و انسان‌گرایانه عرفانی که در موسیقی و شعرِ ما بازتاب پیدا می‌کند، نوعی برداشتِ نوینِ انسانی «از دیو وُ دَد ملولم و انسانم آرزوست». شجریان به قول عارف، «پری‌روی» هنری است که «تابِ مستوری ندارد» و پرده‌ها و حجاب‌های بازدارنده را به سویی می‌افکند. او با عشق بسیار دستگاه‌های موسیقی را فرامی‌گیرد، حتی اذان را در چارچوب موسیقی دستگاهی می‌خواند. به همین خاطر هم ربنای او ماندگار شد؛ چراکه هم روح معنوی در آن جاری است و هم والایی و زیبایی توأمان روح ایرانی. به قول هوشنگ ابتهاج وقتی ربنا را می‌شنویم از خود بی‌خود می‌شویم. این میراثی تاریخی فرهنگی است که شجریان در آن می‌بالد.

شجریان نخستین گام برای نقدِ سنّت را در همان خانواده برمی‌دارد و در خانواده‌ای سنّتی، سنّت‌شکنی می‌کند و پنهان از اتوریته پدر، موسیقی می‌آموزد و در محافل خاص آواز می‌خواند. ترس از شناخته شدن در یک محیط بسته و سودای رشدی فراتر از آنچه در محیط زادگاهش آموخته، او را به مهاجرت به تهران می‌کشاند. شجریان در آموزش و پرورش مشغول کار می‌شود و ضمن آن در محضرِ استادانی بزرگ تعلیمِ آواز می‌بیند.

ولتر در مورد نویسندگی می‌گوید: نویسندگی سه مرحله دارد: تقلید، اقتباس خلاق و نوآوری؛ اگر همین مراتب را بر خوانندگی و خنیاگری منطبق بدانیم، شجریان مرحله تقلید را در چارچوب دانش کسانی مانند برومند، طاهرزاده و دوامی در تهران هم پی گرفت.

او به تهران آمد و با برنامه گل‌ها و برنامه‌های هفتگی جمعه صبح استاد هوشنگ ابتهاج (سایه) به اقتباس خلاق رسید و با نام مستعار سیاوش، شروع به خواندن کرد. در آن روزگار، من هم برنامه‌های صبح جمعه ساعت ۱۰ را گوش می‌کردم و صدای سیاوش را دنبال می‌کردم. برنامه‌ای که جریان‌ساز شد. این گروه از هنرمندان موسیقیدان همچون لطفی، مشکاتیان و علیزاده، با نقدهایی که به ساختار موجود موسیقی داشتند، با همراهی و ابتکار سایه، عمرشان را عاشقانه و آگاهانه وقف شناختن و شناساندن موسیقی ایرانی و احیا و پویایی آن کردند. در دادوستد بین این هنرمندان، آثاری تولید شد که گویای تحول و پویایی و شکوفایی در ادب و موسیقی ایران است. گویی شعر کهن ایران با این فرآیند به مرحله شکوفایی جدیدی می‌رسد. به قول میخائیل باختین متن‌های برجسته ادبی- هنری همواره در دوره‌های مختلف باززایی و نوزایی دارند، چون باری غنی دارند که ظرفیت برداشت‌های نوین در آن نهفته است.

اما تمام آنچه شما گفتید معطوف به حوزهٔ هنر است. به نظر می‌رسد شجریان شخصیّتی فراتر از حوزهٔ هنر دارد. شخصیّت او سویه‌های اجتماعی پُررنگی دارد، این جایگاهِ اجتماعی از کجا برآمد؟

در آستانه انقلاب نقش شجریان وجه اجتماعی و حتی کارکرد و جلوه سیاسی هم پیدا کرد بی‌آنکه به تیپ کلیشه‌زده سیاسی صرفاً روزمره بدل شود. اشعاری که شجریان خوانده ضمن اینکه به مسائل عاطفی و فردی می‌پردازند دارای ابعاد اجتماعی و حتی سیاسی انتقادی بوده‌اند، اما با اوج‌گیری جنبش گسترده مردمی سال ۵۷ در کنار سرودهایی که در آن دوره تولید می‌شد، گروه چاووش هم آثار انقلابی ارزشمندی تولید کرد.

چه چیزی او را به این سمت کشاند؟

شخصیّتِ سایه در رشدِ چاووش و پیش از آن تحوّلِ برنامهٔ موسیقی ایرانی در رادیو تأثیر بسیاری داشت. سایه به دعوت قطبی، رئیس وقت رادیو و تلویزیون، به رادیو آمد. کسانی که با سایه در گل‌ها، به‌ویژه برنامه‌های صبح جمعه، فعالیت خود را پی گرفتند جوان‌های بااستعدادی بودند که این آشنایی ظرف خوبی برای بروز استعداد و ظهور خلاقیتشان در اختیار آن‌ها قرار داد. خودِ سایه هم منش، بینش و روشِ خاصّی داشت که توانست با همه تفکّرات کنار بیاید و با افرادِ گروه دادوُستدِ هنری و گفتوُشنودهای دل‌خواه داشته باشد، بی‌آن‌که مشی سیاسی خاصّی به کسی تحمیل یا القا کند یا اصولِ خود را زیر پا بگذارد.

این همکاری در چاووش ادامه یافت و شعرهای انقلابی که سایه می‌سرود و شجریان می‌خواند در آستانه انقلاب و پس از انقلاب آشکارا نمود سیاسی پیدا کرد و در قالب نوارهای کاست پرفروش وارد جامعه شد. درواقع موسیقی انقلابی با این فرآیند به میان مردم رفت. افراد و گروه‌های مختلفی وارد این صحنه شدند و می‌بینیم در این مقطع، شجریان در اوج قرار دارد.

پس از استعفای اعتراضی سال ۵۷، متأسفانه پس از انقلاب این گروهِ پرتوان و نوآور در صدا و سیما جایگاهِ بایسته‌ای نیافتند، بلکه از خانهٔ خود رانده شدند! هنوز مدّتی از انقلاب نگذشته، دوقطبی‌های خودی-ناخودی، چپی-راستی، مذهبی-غیرمذهبی و اشکال دیگر قطبی‌سازی در جامعه شروع و منشأ حذفِ افراد شد. در این فضا متأسفانه هنرِ انقلابی که حتّی در دورانِ جنگ هم نقشِ شورآفرینی داشت، اجازهٔ بروز بیشتر پیدا نکرد. موسیقی هم در همان فضای دوقطبی به حلال و حرام تقسیم‌بندی شد. به هر حال با انقلاب بخش بزرگی از خوانندگان پیش از انقلاب مبتذل‌خوان شمرده شدند و کنار زده شدند، اما شجریان هم‌پای انقلاب و برای مردم و در دوران دفاع ملی و جنگ میهنی هم خواند. او به قول خودش هیچ آهنگ و شعری را اجرا نکرد مگر این‌که به دلش بنشیند و خواست مردم در آن باشد. همین روند باعث شد که در جریان سال ۸۸ هم تصنیف «*نفنگت را زمین بگذار*» را بخواند. صدا و هنر او همواره همپای پویایی تاریخ و تحولات اجتماعی جامعه پیش رفته است. شجریان در اجراهایش بانگ بی‌صداها شد.

کدام موسیقی یا هنر را می‌توانیم موسیقیِ مردمی بدانیم؟

بحثِ ساده‌ای نیست، شاید بشود گفت موسیقیِ مردمی نوعی از موسیقی است که از منافع مردم در مسیرِ عدالت، آزادی و رهایی آگاهانه دفاع کند و فقط شورِ توده‌ای بر پا نکند تا چون هنرِ فاشیست‌ها عاملِ سرکوب شود، بلکه درعین‌حال باید بتواند وضعیّتِ موجود را با دگرخوانی و نوآوری نقد کند. هنرِ انتقادی، حاملِ اندیشهٔ انتقادی است؛ اندیشه‌ای که به نوعی روایت ضرورت‌های تاریخی و پویایی اجتماعی باشد؛ یعنی فرهنگ مستقر را بازتولید نکند و در خدمت قدرت ایستا نباشد. برای ماندگاری این موسیقی باید جنبه هنری و زیبایی‌شناختی هم داشته باشد و ساحت هنر را با مسائل جامعه بیامیزد.

تفاوتش با هنرِ عامّه‌پسند چیست؟

هنرِ عامّه‌پسند صرفاً برای سرگرمی مردم است و حالتِ تفریحی صِرف که به خودیِ خود ایرادی ندارد، امّا گاه کارکردِ تخدیری هم پیدا می‌کند. درواقع کارکردِ این نوع هنر و موسیقی مردم را به روزمرّگی صِرف مشغول می‌کند تا سر از لاک خود بیرون نیاورند. هرچند نباید جنبهٔ طَرَب و شادمانی را در این نوع هنر تحقیر و از بُعدِ بوروکراتیک سرکوب کرد، اما باید به هنرِ پویا و انتقادی و مردمی بها و امکان رشد داد.

موسیقی سرگرم‌کننده مورد اشاره بیش از موسیقی مردمی زیر فشار بود چون جنبهٔ طَرَب داشت، آیا این فضا را برای موسیقی مردمی باز نمی‌کرد؟

این‌طور نبود. موسیقی سرگرم‌کننده و تفریحی پس از دوران حرمت دهه‌های نخست، تحت تأثیر تکثرگرایی دوران اصلاحات به صورت رسمی جا باز کرد و گاه با ته‌رنگی از مذهب لعاب داده شد و به هیئت‌های مذهبی نیز راه یافت. در این دوره به هنر انتقادی که کمابیش رنگ انقلابی هم داشت و یادآور و نشان‌دهنده حضور جریان‌های فکری و سیاسی گوناگون و همبستگی مردم بود، چندان توجهی نشد و اتفاقاً جا برای هنر عامه‌پسند باز شد؛ همان‌طور که گفتم کپی‌برداری از موسیقی خالتور پیش از انقلاب دوباره جا باز کرد. تأکید می‌کنم اکنون این کپی‌برداری ناشیانه به مضامین و موسیقی نوحه‌ها هم بیش از پیش کشیده شده است. درواقع وقتی میدان از کسانی که مایه کافی در موسیقی داشتند خالی شد و قرار شد فقط نهادهای دولتی با مدیریت کم‌مایه‌ها متولی امر شوند، روند موسیقی به سمت ابتذال می‌رود. شاید اگر راه بر تنوع و تکثر بسته نمی‌شد، موسیقی مبتذل، از حاشیه به متن نمی‌آمد، اما با مدیریت ضعیف مراکز تصمیم‌گیری در حوزه موسیقی این اتفاق افتاد. در اینجا نیز موسیقی ایرانی اگر کسی چون شجریان را نداشت، آسیب بسیار می‌دید. بودن امثال او گویی موسیقی را نگاهبانی کرد.

آیا می‌توان شجریان را سرمایهٔ نمادینِ هنری در این چند دههٔ اخیر در ایران دانست؟

بله. پیر بوردیو نظریه‌ای به نام «نظریهٔ میدان‌ها» دارد. او این میدان‌ها را به میدانِ سیاسی، میدانِ فرهنگی و هنری، میدانِ اجتماعی و میدانِ اقتصادی تقسیم می‌کند. این میدان‌ها مانند دایره‌های متداخل به هم وصل می‌شوند. در میدانِ سیاسی، سرمایهٔ سیاسی حکومت‌گران از یک‌سو، فارغ از میزان و محدوده و مشروعیت آن و احزاب و فعالان سیاسی ازسوی دیگر در کشاکش و رقابت‌اند. در میدانِ اقتصادی، سرمایه‌داران و به قولِ ادبیّاتِ حکومتی «سرمایه‌گذاران» و «کارآفرینان» با ثروت و سرمایه و داشتن دفتر و دستک و زحمت‌کشان با نیروی کارشان و در میدانِ اجتماعی، کنش‌گران اجتماعی و نهادهای مدنی چون فعالانِ محیط‌زیست و جنبشِ صلح و در میدانِ هنری، هنرمندان با سرمایهٔ هنری و داشتن خلّاقیت‌های مختلف و گالری‌داران و ناشران و کتاب‌فروشان و سرمایهٔ هنرمند به نوع نگاه و قدرتِ خلاقه‌اش و اینکه چه نوع هنری را می‌آفریند و چه قشری را جذب می‌کند و دایره ارتباطاتش وابستگی تام دارد و بنا به گسترش دامنه نفوذش به جایگاه و منزلت خاص خود دست می‌یابد که به آن سرمایه هنری و نمادین بدل می‌شود. هر هنری و هنرمندی نیروی اجتماعی خاص خودش را جذب و سپس آزاد می‌کند؛ به بیانی دیگر، هنر مردمی و هنرمند مردمی نیز بسته به افراد و اقشاری که جلب و جذب و به‌صورت نیروی اجتماعی آزاد می‌کند، همان‌طور که گفتم دارای سرمایه‌ای نمادین می‌شود. باید تأکید کنم که هیچ مرز قاطع عینی بین این میدان‌های متداخل و متقاطع وجود ندارد. به قول فیلسوفی همه مرزها در جامعه و طبیعت، مشروط، نسبی و متغیرند.

شجریان تلفیقی از انواع سرمایه‌ها در این میدان‌های متداخل است که ناشی از حضور تأثیرگذار او در چند میدان است؛ در میدان هنری به خاطر ویژگی‌های زیبایی‌شناختی کارش که هم تداوم‌بخش هنر اجتماعی و سیاسی مشروطه است و هم میراث‌دار سنت موسیقی و گوشه‌های آواز ایرانی از سویی، هم نوآوری‌هایش و داشتن نیرویی که می‌تواند بین قشر هنرمندان و فرهیختگان و بخشی چشمگیر از مردم پل بزند از سوی دیگر. از این‌رو وقتی وارد قلمرو هنر اجتماعی اعتراضی می‌شود، در غیاب نهادهای مدنی و سیاسی رودرروی قدرت قاهره با بی‌باکی می‌ایستد، ناخودآگاه سرمایه و وجهه سیاسی هم پیدا می‌کند. تداوم چنین حضوری در بزنگاه‌های مختلف اجتماعی و سیاسی، با توجه به نبود شخصیت‌های مرجع تأثیرگذار و جهت‌دهنده، او را به یک شخصیت

کاریزماتیک یا کراماتی و اسطوره‌ای برمی‌کشد؛ می‌دانیم که اسطوره ساخته ذهن انسان درمانده و بی‌پناه است که تکیه‌گاه مادی محکمی در زندگی روزمره و جاری ندارد، از این‌رو یا به اسطوره‌های کهن پناه می‌برد و یا ذهنِ اسطوره‌ساز و پناه‌جوی او به خلقِ اسطوره‌ای نو دست می‌یازد که در شرایطِ دشوار زندگی فردی و اجتماعی به برخی از نیازهای عاطفی و روانی، و در بحران‌های اجتماعی و سیاسی که صدایش را نمی‌شنوند، نیازمندِ تریبونی است که بانگِ مظلومیّتِ خود را در ندای او ببینند و بشنوند. به‌عنوان مثال، شجریان با بازخوانیِ خلّاقانهٔ «*مرغِ سحر*» پیامِ مشروطه را به امروز منتقل می‌کند، گویی با این کار سنّتِ مردم‌گرایانهٔ ترانه‌های انقلابی -نه الزاماً پوپولیستی- را از مشروطه به این‌سوی زنده نگه می‌دارد و با خواندنِ «بیداد»، از بیداد در جامعهٔ امروز شکوه می‌کند؛ و در شرایطی بحرانی دیگر با زبانِ آواز، خواستی مردمی و عمومی را بیان می‌کند؛ یعنی ترانهٔ «*تفنگت را زمین بگذار*.»

بنابراین او به‌صورتی طبیعی بر بستر رویدادهای جاری به سرمایه‌ای گسترده سیاسی، فرهنگی و اجتماعی دست می‌یابد که او را به یک شخصیت نمادین تاریخی- فرهنگی و هنری تبدیل می‌کند و نمادی از فریاد فروخفته ملی می‌شود. با چنین تبیینی شجریان یک چهره ملی است، در زمانی که فضا برای تبدیل شدن افراد به سرمایه نمادین اجتماعی به‌شدت تنگ است.

آیا می‌توانید تحلیلی سَمبُلیک از کنارِهم قرارگرفتنِ شجریان و فردوسی در کنارِ هم به ما بدهید؟

فردوسی هم اسطوره‌های ایرانی، زبان و میراثِ شعرِ فارسی را در شاهنامه به صورتی هوشمندانه به هم می‌آمیزد و شاهکاری نو می‌آفریند. او نیز پایی در سنّت‌های اجتماعی و فرهنگی پیش از خود دارد و فراتر از شاهنامه دقیقی و خدای‌نامک‌های گوناگون می‌رود. فردوسی در زمان چیرگی بیدادِ اعرابِ به ظاهر مسلمان، به تلفیقِ خلّاقی از ایرانیّت و اسلامیّت می‌رسد و بهانهٔ رافضی و مجوس خواندنش را از متجاوزانِ متعصّب می‌گیرد. دستاوردِ فردوسی درآن دوره، نجاتِ زبانِ فارسی و فرهنگِ مشترک همهٔ ایرانیان است. شجریان نیز بر بسترِ سنّت‌های مذهبی خانواده و آموخته‌های خود از قرائتِ قرآن و اذان و با شناختِ کافی و وافی از موسیقی ایرانی و شعرِ فارسی، در گره‌گاه‌های اجتماعی-سیاسی و تاریخی ایران، گویی جانِ دوباره‌ای به آن‌ها می‌بخشد. با اجراهای بی‌همتای او، شعر و موسیقی، ما هم با منابع غنی فرهنگی پیوند می‌خوریم، هم میراثِ سرشارِ سنّت را درمی‌یابیم و هم به سنّتِ نقّادی از مشروطه تا به امروز می‌پیوندیم. به بیانی دیگر، با آوازِ شجریان هم شعرِ کلاسیکِ فارسی و هم شعرِ نو به صورتی گسترده به میانِ مردم رفت، او مصبِّ تاریخ و فرهنگ بود که به اقیانوسی به نامِ ایران‌زمین پیوست.

این است رازِ مانایی و رمزِ پایایی شجریان، هم‌چون فردوسیِ بزرگ.

مصرعی از قلبِ من با مصرعی از قلبِ تو

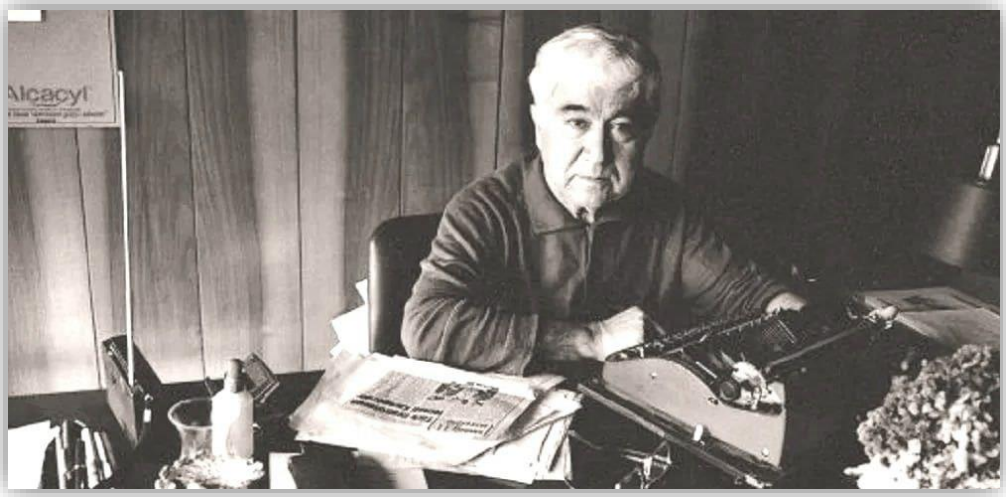
شاه بیتی می‌شود در دفتر وُ دیوانِ عشق

(بیتی منتسب به صائب تبریزی)

بازگشت به فهرست

عزیزنسین از زبانِ خودش

برگردان: ژاله صمدی



پدرم در سیزده سالگی از یکی از روستاهای آناتولی به استانبول آمد. مادرم هم وقتی خیلی بچّه بود از روستای دیگری در آناتولی به استانبول آمد. آن‌ها مجبور بودند سفر کنند تا یک‌دیگر را در استانبول ببینند و ازدواج کنند تا من بتوانم به دنیا بیایم. حقِّ انتخابی نداشتم، به همین دلیل در زمانی بسیار نامناسب، در کثیف‌ترین روزهای جنگ جهانی اول، سال ۱۹۱۵؛ و در یک جای بسیار بد به نام جزیره‌ی هیبلی، متولد شدم. هیبلی، ییلاقِ پولدارهای ترکیّه در نزدیکی استانبول است و از آن‌جا که پولدارها نمی‌توانند بدونِ آدم‌های فقیر زنده بمانند، ما هم در آن جزیره زندگی می‌کردیم.

با این حرف‌ها نمی‌خواهم بگویم که آدمِ بدبختی بودم. برعکس، خوش‌شانس‌ام که از یک خانوادهٔ ثروت‌مند، نجیب‌زاده و مشهور نیستم.

نامِ من «نصرت» بود. نصرت یک واژه‌ی عربی است به معنای «کمکِ خداوند». این اسم مناسبِ خانواده‌ی ما بود چون آن‌ها امید دیگری جز خدا نداشتند.

اسپارتاهای قدیمی، بچه‌های ضعیف و لاغرشان را با دست خود می‌کُشتند و تنها بچه‌های قوی و سالم را بزرگ می‌کردند. امّا برای ما ترک‌ها این فرایندِ انتخاب به وسیله‌ی طبیعت و جامعه انجام می‌شد. وقتی بگویم که چهار برادرم در کودکی مُرده‌اند چون نتوانستند شرایطِ نامطلوبِ محیط را تحمل کنند، خواهید فهمید که چه‌قدر کلّه‌شق بودم که جانِ سالم به‌در بُردم، امّا مادرم در ۲۶ سالگی مُرد و این دنیای زیبا را برای قوی‌ترها گذاشت.

در کشورهای سرمایه‌داری، شرایط برای تاجرها مناسب است و در کشورهای سوسیالیستی برای نویسنده‌ها. یعنی کسی که عقل معیشت داشته باشد، باید در یک جامعه‌ی سوسیالیستی، نویسنده شود و در یک کشور سرمایه‌داری، تاجر. اما من با وجود این که در ترکیه، یک کشور خورده سرمایه‌دار، زندگی می‌کردم و هیچ کس در خانواده‌ام نمی‌توانست بخواند یا بنویسد، تصمیم گرفتم نویسنده شوم.

پدرم، مانند همه‌ی پدرهای خوب که شیوه‌ی فکر کردن را به فرزند خود یاد می‌دهند، به من توصیه کرد: «این فکر احمقانه‌ی نوشتن را فراموش کن و به فکر یک کار خوب و شرافتمندانه باش که بتوانی با آن زندگی کنی.» اما من حرفش را گوش نکردم. کلّه‌شقّیِ من هم‌چنان ادامه داشت. آرزو داشتم نویسنده شوم و قلم دست بگیرم، اما به مدرسه‌ای رفتم که تفنگ به دستم دادند.

در سال‌های اول زندگیم نتوانستم کارهایی انجام دهم که دوست داشتم و به کارهایی که می‌کردم علاقه‌مند نبودم. می‌خواستم نویسنده شوم اما سرباز شدم. در آن زمان، تنها مدرسه‌هایی که بچه‌های فقیر و بی‌پول می‌توانستند در آن‌ها مجانی درس بخوانند، مدرسه‌های نظامی بود، بنابراین مجبور شدم وارد یکی از این مدرسه‌ها شوم.

سال ۱۹۳۳ مانند همیشه دیر رسیدم، این‌بار همه‌ی اسم‌های قشنگ تمام شده بود و هیچ اسم فامیلی نبود که بتوانم به آن افتخار کنم. مجبور شدم «نسین» را بپذیرم. نسین یعنی «تو چی هستی؟» می‌خواستم هر بار که اسمم را صدا می‌کنند، به این فکر کنم که در واقع چی هستم.

در سال ۱۹۳۷ افسر شدم، ناپلئون شدم. باور نمی‌کنید! تازه من تنها یکی از ناپلئون‌ها بودم. همه‌ی افسرهای جدید فکر می‌کردند ناپلئون هستند و این بیماری در بعضی از آن‌ها علاجی نداشت و تا آخر عمر ادامه پیدا می‌کرد. تعدادی هم بعد از مدتی خوب می‌شدند. «ناپلئونیتیث» یک بیماری مسری و خطرناک است که نشانه‌هایش این‌هاست: بیماران تنها به پیروزی‌های ناپلئون فکر می‌کنند، نه به شکست‌هایش. آن‌ها مقابل نقشه‌ی جهان می‌ایستند و با یک مداد قرمز، همه‌ی دنیا را در پنج دقیقه فتح می‌کنند و بعد غصه می‌خورند که چرا دنیا این‌قدر کوچک است. آن‌ها مثل کسی که تب بالایی دارد، هذیان می‌گویند. خطرات دیگری هم وجود دارد. در مراحل بعدی ممکن است فکر کنند تیمور لنگ، چنگیز خان، آتیلا، هانیبال یا حتا هیتلر هستند.

من، به عنوان یک افسر تازه نفس بیست و دو- سه ساله در مدت کوتاهی با یک مداد قرمز جهان را تسخیر کردم. عقده‌ی ناپلئونی‌ام یک یا دو سال طول کشید. البته در تمام این مدت هم تمایلی به فاشیسم نداشتم.

از بچگی آرزو داشتم نمایشنامه‌نویس شوم. در ارتش، واحدهای پیاده‌نظام، توپخانه و تانک داشتیم اما واحد نمایشنامه‌نویسی وجود نداشت. بنابراین به دنبال راهی برای خارج شدن از آن‌جا بودم و سرانجام در سال ۱۹۴۴ آزاد شدم. بعضی افسرها حتا بعد از ژنرال شدن هم حسرت نوشتن شعر یا رمان را دارند، البته به‌خاطر خوشایند دیگران نه خودشان. اما اگر یک شاعر پنجاه ساله بخواهد فرمانده‌ی ارتش شود، به‌نظرشان احمقانه و بی‌معنا است.

در دوران سربازیم نوشتن داستان را شروع کردم. در آن زمان، سربازی که برای روزنامه‌ها مطلب می‌نوشت مورد بی‌مهری پیش‌کسوت‌ها قرار می‌گرفت؛ بنابراین با نام خودم نمی‌نوشتم. با نام پدرم، عزیز نسین، کار می‌کردم و به همین دلیل نام اصلی‌ام، نصرت نسین، ناشناخته ماند و فراموش شد.

آن‌ها مرا به عنوان یک نویسنده‌ی جوان می‌شناختند، در حالی که پدرم پیر بود و وقتی برای کاری به یک اداره‌ی دولتی رفته بود و خودش را عزیز نسین معرفی کرده بود، هیچ کس حرفش را باور نمی‌کرد. البته او تا زمان مرگش، هم‌چنان تلاش می‌کرد تا عزیز نسین بودنش را ثابت کند.

سال‌ها بعد که کتاب‌هایم به زبان‌های دیگر ترجمه شدند و می‌خواستم حق تالیفی را که به نام عزیز نسین بود بگیرم، مدت‌ها مبارزه کردم تا ثابت کنم «عزیز نسین» هستم با این که نامم در شناسنامه «نصرت نسین» بود.

این روزها بسیاری از کسانی که ادعا می‌کنند شاعرند، هم‌چنان فکر می‌کنند که آن‌چه می‌گویند شعر است چون ارزش و احترامی برای شعر قایل نیستند. من فکر می‌کنم شاعر بودن هنر بزرگی است چون بسیاری از نویسنده‌هایی که شاعران خوبی نبودند، مجبور شدند نویسنده‌های مشهور و موفقی باشند. این را در مورد خودم نمی‌گویم چون نشان داده‌ام که چه‌طور می‌توان بد شعر گفت. توجه زیادی که به شعرهای من شده به دلیل زیبایی آن‌ها نیست، به علت نام زنی است که در پایان آن‌ها می‌آید. شعرهایم را با نام مستعار یک زن منتشر کرده‌ام، اسمی که نامه‌های عاشقانه‌ی زیادی خطاب به او نوشته شده بود.

از بچگی آرزو داشتم مطالبی بنویسم که اشک مردم را درآورد. داستانی را با همین هدف نوشتم و برای مجله‌ای فرستادم. سردبیر مجله آن را درست نفهمید و به جای گریه کردن، بلند بلند خندید، البته بعد از آن همه خندیدن، مجبور شد اشک‌هایش را پاک کند و بگوید: «عالی است. باز هم از این داستان‌ها برای ما بنویس».

همین روند در نوشتنم ادامه پیدا کرد. خوانندگان کارهایم به بیش‌تر چیزهایی که برای گریاندن آن‌ها نوشته بودم، می‌خندیدند. حتا بعد از آن که به عنوان یک طنز نویس شناخته شدم، نمی‌دانستم طنز یعنی چه. حتا نمی‌توانم بگویم که الان می‌دانم. نوشتن طنز را با انجام دادنش یاد گرفتم. اغلب طوری از من می‌پرسند طنز چیست، انگار یک نسخه یا فرمول است، چیزی که من می‌دانم این است که طنز یک موضوع جدی است.

در سال ۱۹۴۵، حکومت، هزاران واپس‌گرا را تحریک کرد تا روزنامه‌ی «تان» را نابود کنند. من هم آن‌جا کار می‌کردم و بعد از آن بی‌کار ماندم. آن‌ها هیچ نوشته‌ای را با نام من نمی‌پذیرفتند، بنابراین با بیش از دویست نام مختلف برای روزنامه‌ها مطلب می‌نوشتم، از سرمقاله و لطیفه گرفته تا گزارش و مصاحبه و داستان‌ها و رمان‌های پلیسی. به محض این که صاحب آن روزنامه متوجه می‌شد نام مستعار مربوط به من است، نام دیگری اختراع می‌کردم.

این اسم‌های من‌درآوردی، مساله‌های زیادی را به همراه داشت. به عنوان نمونه، با ترکیب نام‌های دختر و پسرم، نام «رویا آتش» را انتخاب کردم و کتابی برای بچه‌ها نوشتم. حکومت این را نمی‌دانست و به همین دلیل در همه‌ی مدرسه‌های ابتدایی از آن استفاده می‌کرد. نام «رویا آتش» به عنوان یک نویسنده‌ی زن در کتاب‌نامه‌ی نویسندگان زن ترک منتشر شد.

داستان دیگری را با یک اسم مستعار فرانسوی در مجله‌ای چاپ کردم که در گزیده‌های طنز جهان به عنوان یک طنز فرانسوی مطرح شد. داستانی هم بود با یک اسمِ ساختگی چینی که بعدها در مجله‌ی دیگری به عنوان برگردانی از زبانِ چینی منتشر شد. در مدتی که نمی‌توانستم بنویسم، کارهای زیادی را تجربه کردم مانند بقالی، فروشندگی، حسابداری، روزنامه‌فروشی و عکاسی، البته هیچ‌کدام را به خوبی انجام ندادم.

در مجموع، پنج سال و نیم به‌خاطر نوشته‌هایم زندانی شدم. شش ماه آن به درخواست فاروق، پادشاه مصر و رضاشاه ایرانی بود. آن‌ها ادعا کردند من در مقاله‌هایم به آنان توهین کرده‌ام و از طریق سفیرانشان در آنکارا، مرا به دادگاه کشاندند و به شش ماه زندان محکوم کردند.

چهار فرزند دارم، دوتا از همسرِ اوّل‌ام و دوتا از همسرِ دوّم‌ام.

در سال ۱۹۴۶ برای نخستین بار دستگیر شدم، شش روز تمام پلیس از من می‌پرسید: «نویسنده‌ی واقعی مقاله‌هایی که با نام تو منتشر شده، کیست؟» آن‌ها باور نمی‌کردند که خودم مقاله‌ها را نوشته‌ام.

حدود دو سال بعد ماجرا برعکس شد. این‌بار پلیس ادعا می‌کرد مقاله‌هایی با نام‌های دیگر نوشته‌ام. بار اول، سعی می‌کردم ثابت کنم که نوشته‌ها کار من بوده و بار دوم می‌خواستم نشان بدهم که به من مربوط نمی‌شود. اما یک شاهد خبره پیدا شد و شهادت داد که من مقاله‌ای با نام دیگر نوشته‌ام و به همین دلیل شش ماه به‌خاطر مقاله‌ای که ننوشته بودم، زندانی شدم. در روز ازدواج با همسر اولم، در حالی که گروه ارکستر یک آهنگ تانگو می‌نواخت، زیر شمشیرهای افسرانی که دوستانم بودند راه می‌رفتیم. اما حلقه‌ی ازدواج دومم را از پشت میله‌های زندان به همسرم دادم. می‌بینید که شروع درخشانی نبوده است.

در سال ۱۹۵۶ در مسابقه‌ی جهانی طنز اول شدم و نخل طلا گرفتم. روزنامه‌ها و مجله‌هایی که پیش از آن، نوشته‌هایم را چاپ نمی‌کردند، حالا برای آن‌ها سرودست می‌شکستند اما این شرایط خیلی ادامه پیدا نکرد.

بار دیگر چاپ نوشته‌هایم در روزنامه‌ها ممنوع شد و در سال ۱۹۵۷ مجبور شدم نخل طلای دیگری ببرم تا دوباره نامم در روزنامه‌ها و مجله‌ها دیده شود. در ۱۹۶۶، مسابقه‌ی جهانی طنز در بلغارستان برگزار شد و به عنوان نفر اول، خارپشت طلایی گرفتم.

بعد از انقلاب ۲۷ مه‌ی ۱۹۶۰ در ترکیه؛ با کمال میل یکی از نخل‌های طلای‌ام را به خزانه‌ی دولت بخشیدم. چند ماه بعد از این ماجرا، مرا به زندان انداختند. خارپشت طلایی و نخل طلایی دوم را برای روزهای خوش آینده نگه داشتم و با خود گفتم بی‌تردید به‌درد خواهند خورد.

مردم تعجب می‌کنند که تا الان بیش از دو هزار داستان نوشته‌ام. اما این تعجب ندارد. اگر خانواده‌ام به جای ده نفر بیست نفر بودند، مجبور می‌شدم بیش از چهار هزار داستان بنویسم. پنجاه و سه ساله‌ام، پنجاه و سه کتاب نوشته‌ام، چهار هزار لیره بدهی، چها ر فرزند و یک نوه دارم. تنها زندگی می‌کنم. مقاله‌هایم به بیست و سه زبان و کتاب‌هایم به هفده زبان چاپ شده‌اند. نمایشنامه‌هایم در هفت کشور اجرا شده‌اند.

تنها دو چیز را می‌توانم از دیگران پنهان کنم: خستگی‌ام را و سنم را. به جز این دو همه چیز در زندگیم شفاف و آشکار بوده است. می‌گویند جوان‌تر از سنم نشان می‌دهم. شاید به این دلیل است که آن‌قدر کار دارم که وقت نکرده‌ام پیر شوم.

هیچ وقت به خودم نگفته‌ام: «اگر دوباره به دنیا می‌آمدم، همین کارها را دوباره انجام می‌دادم.» در این صورت دلم می‌خواهد بیش‌تر از بار اول کار کنم، خیلی خیلی بیش‌تر و خیلی خیلی بهتر.

اگر در تاریخ بشر تنها یک نفر جاودان باشد، به دنبال او می‌گردم تا راهنماییم کند چه‌طور جاودان بمانم. افسوس که در حال حاضر الگویی ندارم. تقصیر من نیست، مجبورم مانند همه بمیرم. اما از این بابت عصبانیم، چون به انسان‌ها و انسانیت عشق می‌ورزم.

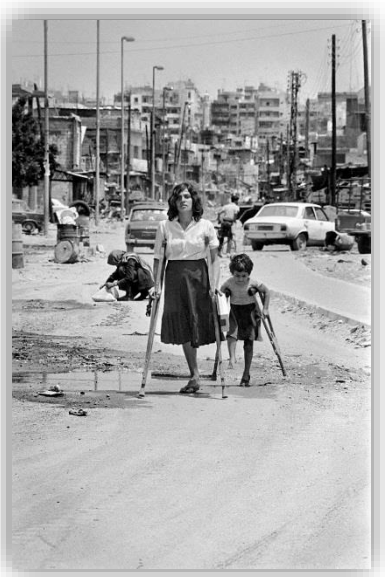
عزیز نسین- سال ۱۹۶۸

سرچشمه: *مجلّهٔ چیستا، تیر ۱۳۸۶ - شماره ۲۴۰ (۶ صفحه - از ۸۰۶ تا ۸۱۱)*

بازگشت به فهرست

گوناگون

آی! به من لبخند بزن!



۳۸سال پیش، در مرزِ لبنان و فلسطین، در نزدیکی اردوگاهِ آوارگانِ فلسطینی صبرا و شتیلا ، "ماهر عطار" جوانِ ۲۱سالهٔ لبنانی که علاقه‌مندِ عکاسی بود، زنی را دید که لنگ‌لنگان با یک پا و چوبِ زیربغل درحالی‌که بچهٔ معلولی هم او را دنبال می کرد، به سمتِ اردوگاهِ آوارگان می‌رود. "ماهر" دوان‌دوان چند قدم دور شد و به زن گفت: "*به من لبخند بزن!*". زن ایستاد، و با این نگاهی که در عکس ثبت شده، به دوربین چشم دوخت.

ماهر، این عکس را گرفت و چند روز بعد آن را برای نشریه های خارجی فرستاد. نیویورک تایمز آن را در صفحه نخست چاپ کرد و زندگی "ماهر" ، پس از آن، از این رو به آن رو شد. آژانس های عکاسی جهانی از او دعوت به کار کردند و او عکاس خبری در منطقه ی لبنان و فلسطین شد. نام زنِ درون عکس "سمر" بود. و نام آن بچه، دخترش "نسرین. "

در همان روز عکاسی (دوم ژوئن ۱۹۸۵)، "سمر" وقتی شبه نظامیان گروهِ امل، "ماهر" را که از ماشین‌شان عکس گرفته بود به بادِ کتک گرفته بودند، به او کمک کرده بود و او را "برادرم" خطاب کرده بود. این حادثه و آن‌روز در خاطرِ هر دو ماند.

سی و سه سال بعد (در آوریل سال ۲۰۱۸) "ماهر" که حالا عکاسِ معتبر و معروفی ساکنِ فرانسه بود، در ازدحامِ بازارِ همان شهرِ مرزی، زنِ معلولی را روی ویلچیر درحالِ گدایی دید. زن هر دو پایش قطع شده بود. امّا "ماهر" او را شناخت. برای لحظاتی به زن خیره شد. زن هم به او چشم دوخت. بعد ماهر بلند گفت: "*آی! به من لبخند بزن!*" و صورت زن از شنیدن این جمله ناگهان شکفته شد و گفت "*برادرم! تویی؟*"

"ماهر" و "سمر" بعد از سالها دوباره هم را یافته بودند. آنها به سمت اردوگاه قدیمی آواره گان ، به امید یافتنِ محل عکاسی به راه افتادند. در راه ، "سمر" از زندگی اش گفت. و از اینکه پای دومش را هم دست داده. و بعد از مرگ شوهرش، مجبور به گدایی در خیابان ها شده.. و از دخترش "نسرین" گفت که او را ترک کرده. و از اینکه الان برای پرداخت اجاره بهای اتاقی که در آن زندگی می کند در مضیقه است. و روزها در بازار گدایی می کند.

این فقط یکی از قصّه‌های بی‌شُمار روایت‌شدهٔ یکی‌از مادران و زنانِ فلسطینی در هفتادسال جنگ و کثافتی‌ست که اسرائیل بر این سرزمین تحمیل کرده... تنها "سمر" بختِ آن را داشته که قصّه‌اش به واسطهٔ همین عکس، که عکاسِ جوانی چهل سال قبل از او گرفته، در جهان شنیده شود.

«یک‌مُشت از عُلَماء...» (از نکته‌های نگارشی)

احمدرضا بهرام‌پور عمران

در خبرهای پُربازدید آمده: *"امروز تو مترو حجت‌الاسلام ... از اساتیدِ حوزه رو دیدم. باورتون نمی‌شه با این عظمت و مقامِ علمی مثلِ آدمِ عادی کنارِ یه‌مُشت کارگر و کارمند ایستاده‌بود. این‌همه تواضع و فروتنی کجا پیدا می‌شه جز درمیانِ علما و روحانیون؟".*

تعبیرِ «یک‌مُشت/ مُشتی از ...»، بارِ معناییِ منفی و اهانت‌آمیزی دارد و اگر جز برای خوارداشت به‌کاررود، درست نیست. این تعابیر را از منظرِ دستوری باید وابستهٔ پیشینِ مبهم به‌شمارآورد که به تعدادِ اندکی از «معدود» یا «افراد» اشاره دارد.

با این توضیح، پیداست که ترکیبِ «مُشتی اراذل و اوباش» درست است امّا «مُشتی از نخبه‌های کشور» نادرست. تاحدی می‌توان تعبیرِ «از همین قُماش» را با «یک‌مُشت/ مُشتی...» سنجید. مثلا در این بیتِ ناصرخسرو «قماش» چنین کاربردی دارد:

که حکیمانِ جهان‌اند درختانِ خدای/ دگر این خلق همه خار و خَسان‌اند و قماش (دیوان، به تصحیح استادان مینوی و محقق، انتشاراتِ دانشگاهِ مک‌گیل، ص ۲۷۵).

در برهانِ قاطع ذیلِ «مُشتی»، تعابیری آمده که به‌روشنی این بارِ معنایی را بازتاب‌می‌دهد:

«مُشتی آتش»: ظالمان و آتش‌پرستان/ «مُشتی خاک»: دنیا؛ آدمیان/ «مُشتی زیاد»: گروهِ مخالف و حقیر/ «مُشتی غبار»: گروهِ مردمان.

نویسندگان و شاعرانِ گذشته به معنای باریکِ این تعبیر توجه‌داشتند. نمونه‌را بیهقی در ماجرای بردارکردنِ حسنک، آورده: «مُشتی رند را سیم دادند که سنگ زنند، و مَرد خود مُرده‌بود» (به تصحیحِ استاد فیاض، انتشاراتِ دانشگاه فردوسی مشهد، ۱۳۵۰، ص ۲۳۴). او جایی دیگر نیز آورده: «و مُشتی اوباش درهم‌شده‌بودند و ترتیبی نه» (همان، ص ۷۳۲). هم‌چنین است سنایی در این بیت:

دَورِ مُشتی جاهلِ ناشُسته‌روی اندرگذشت/ دَوردَورِ یوسف است ای پادشا پاینده‌دار (دیوان، به تصحیح استاد مدرسِ رضوی، ص ۲۲۰).

و حافظ نیز سروده:

تو نازک‌طبعی و طاقت‌نداری/ گرانی‌های مُشتی دَلق‌پوشان

اما جز مجلّات و رسانه‌های جمعی، گاه در آثارِ نویسندگان و مترجمان بزرگ یا خوش‌نام نیز این نکته مغفول واقع شده‌است. نمونه‌هایی از این لغزش:

_«آن شاعرِ جوان، شهریار است که اینک مُشتی‌از آثارِ ثمینش در این رساله طبع می‌شود» (ملک‌الشعراء بهار، بهار و ادبِ فارسی، به‌کوششِ محمد گلبن، انتشاراتِ امیرکبیر،ج ۱، ص ۲۰۹).

_«هیچ‌کس را توانایی آن نیست که تعیین‌کند دقیقاً در چه تاریخی مزاجِ مشتی‌از افرادِ استثنایی ایتالیا نهضتِ رنسانسِ هنری را در آن کشور به‌وجودآورد» (اریک‌نیوتون، معنیِ زیبایی، ترجمهٔ پرویزِ مرزبان، انتشاراتِ علمی و فرهنگی، چ هفتم، ۱۳۸۸، ص ۱۸۹).

_«تعالیمِ بودا [...] فقط و فقط به مُشتی افراد معدود است که هم می‌خواهند و هم می‌توانند زندگیِ راهبان را دنبال‌کنند» (مایکل، کریدرز، بودا، ترجمهٔ استاد علی‌محمدِ حق‌شناس، طرحِ نو، ص ۱۳۱).

_«چامسکی در تأییدِ مدّعای خود، یک‌مُشت دلایل و شواهدِ جالبِ توجّه هم ارائه‌می‌دهد» (سمیر اُکاشا، فلسفهٔ علم، ترجمهٔ هومنِ پناهنده، فرهنگِ معاصر، ۱۳۸۸، ص ۱۴۵).

سرجو لئونه فیلم وسترنِ مشهوری ساخته با عنوانِ: PER QUALCHEL DOLLARO IN PIU. این فیلم را در ایران بیش‌تر با نامِ «به‌خاطرِ یک‌مُشت دلار» می‌شناسند. و پیداست که در این برگردان، بر بارِ معنایی «یک‌مُشت» تأکیدشده‌است. اما در کتابِ «راهنمای فیلم» (بهزادِ رحیمیان، روزنه‌کار، ۱۳۸۱، ص ۲۶۵)، عنوان این فیلم به «به‌خاطرِ چنددلارِ بیش‌تر» برگردانده شده؛ معادلی که گرچه دقیق‌تر است اما زیبایی و رساییِ معادل مشهور و جاافتاده‌اش را ندارد.

نمونه‌هایی در برنامه‌های صداوسیما:

_«یک‌مُشت از علما از قم به دانشگاه‌های تهران آمدند تا مقدماتِ انقلابِ اسلامی را فراهم‌کنند»* (ساعتِ ۳۵/۱۰ دقیقه، شبکهٔ ۴، ۱۰/۹/۱۳۸۷.

_«یک‌مُشت آدمِ عاشق دارند عتبات را بازسازی می‌کنند» (ساعتِ ۲۰/۲۱ دقیقه، شبکهٔ ۲، ۲۴/۶/۱۳۹۷.

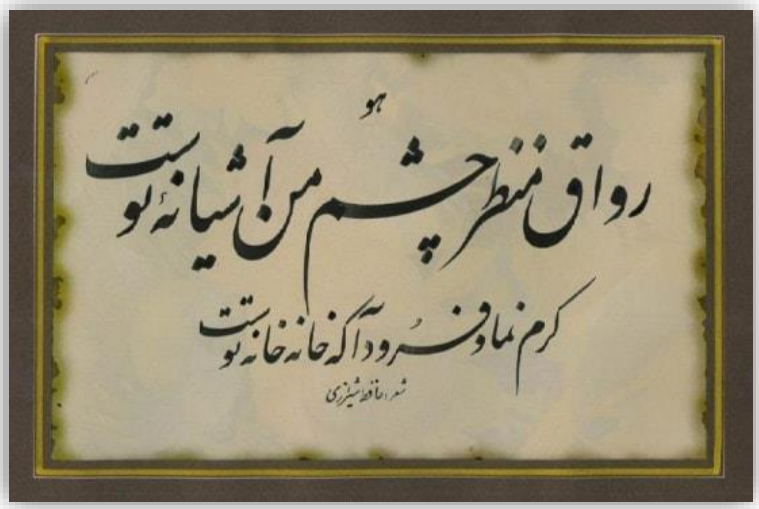
نکتهٔ آخر:

در زبانِ انگلیسی در کنارِ واژهٔ fist واژهٔ handful نیز به‌معنای «مُشت» کاربرد دارد. در فرهنگِ «هزاره» (به‌سرپرستی استاد علی‌محمد حق‌شناس) ذیلِ واژهٔ handful معادل‌هایی آمده که کم‌وبیش با بارِ معنایی «مشتی .../ یک‌مشت...» در زبانِ فارسی هم‌خوانی دارد و نشان می‌دهد در انگلیسی نیز «مُشت» دارای چنین بارِ معنایی است: «یک‌مُشت» (سکّه، چیزی)/ «چندتایی، تعدادِ کمی»(محاوره) «بچهٔ خیلی شیطان، بچهٔ تُخس، آتش‌پاره، آدمِ غیرقابلِ کنترل، حیوانِ غیرقابلِ کنترل، چموش.»

برگرفته از: کانال تلگرامی "از گذشته و اکنون"

بازگشت به فهرست

ارژنگ و خوانندگان



با رسیدن به خطّ پایان چهارسال انتشار پیاپی ارژنگ به‌رغم همهٔ دشواری‌ها و ناملایمات، اینک کارنامه‌ای فراهم آمده که می‌توان آن را مرورکرد و راه طیّ‌شده را به نقد نشست. این، هم وظیفهٔ ما، و هم حقّ همهٔ یاران هم‌گامی است که "در این کوهساران سنگیده و بی‌قلبِ جهان سرمایه" در کنار ما بوده‌اند. به خود می‌بالیم که دراین مدّت، عدّه‌ای با قلم و قدم خود -از ارسال شعر و مقالات و ترجمه تا حدّ کمک مالی به نشریه-، و دوستانی دیگر با حمایت و تشویق مهرآمیز، هم‌رسانی مستمر فایل نشریه و یا نقد و راهنمایی دست‌اندرکاران ارژنگ، ما را تنها نگذاشتند. هم‌چنین تارنگاشت‌ها و سایت‌های وزینی چون اخبارروز، باشگاه ادبیّات، آرشیو اسناد اپوزیسیون، کتابهای رایگان فارسی، و کانال‌ها و گروه‌های اجتماعی که بدون هیچ چشم‌داشتی، یار و یاور ما در انتشار منظّم ارژنگ بودند. مراتب درود و سپاس قلبی خود را نثار همهٔ این عزیزان می‌نماییم. در این یک‌ساله نیز پیام‌های زیادی از خوانندگان دریافت کرده‌ایم که جا داشت همهٔ آنها را در هر شمارهٔ ارژنگ انعکاس می‌دادیم امّا به‌دلیل امکانات و توان محدود اعضای تحریریه امکان‌پذیر نشد، بااین‌حال در این فرصت تعدادی از آخرین نظرات و نقدهای ارسالی این عزیزان را با شما به اشتراک می‌گذاریم.

دوستان عزیز ارژنگ

از شماره ۲۷ با ارژنگ آشنا شدم و اغراق نیست اگر بگویم همه شماره های آن را با وجود محدودیت وقتی که دارم ورق زده ام. نشریه پربار و خواندنی است. دستتان درد نکند. اما حیفم می آید این دو نکته را ناگفته بگذارم که ترکیب گرافیکی نشریه خیلی به روز نیست، و آثار از جوانان بسیارکم است. باید جوانان را جدی بگیریم. بهشان فضا بدهیم. اگرچه در کوتاه مدت ممکن است سبب افت نشریه شود. اما لازم است. از زحماتی که می کشید صمیمانه تشکر می کنم.

ممنون،

شعر زیبایی از حسین راسخ قاضیانی داشت که خیلی خوب بازگوکننده احساسات و انچه ان ایام در اندیشه این انسانهای شریف میگذشت، میباشد. یک ایراد: ترتیب بیتها در سه صفحه بسیار نامناسب است. اما مهم خود شعر و احساس ان بهار نحس است که خیلی خوب بعد از چهل سال همچنان قابل فهم و لمس است.
یاد او گرامی. من او را هیچوقت ندیدم ولی گلهایش را چرا.

سلام

عجب کاری ! واقعا ازت سپاسگزارم ☺

رفیق... سلام

من با هر نسخهٔ تازهٔ ارژنگ احساس می کنم که ارژنگ یک تحول کیفی پیدا کرده. همگی خسته نباشید.

سپاس... عزیز،

در این شماره، مقاله رفیق طبری درباره اخلاق (اتیک) فوقالعاده است.

رفقا !

تقریبا دوسال است که ارژنگ را دنبال می کنم. شاید باورتان نشودکه تاحدودی به زمان انتشارش شرطی شده ام. به دوستان زیادی معرفی کرده ام. برای بعضی ها با ایمیل و تلگرام و واتساپ می فرستم. درمجموع می خواهم بگویم کار موفقی انجام داده اید. به امید شماره های پربارتر.

با درود

و سپاس برای روشنگری☀

... جان

ارژنگین بو نومره سینده سندن بیر شیی گورمه دیم..
عبدالحسین آگاهی نین او یاخجی کنابین فارسجایا ترجمه ایدیبلر. بیلیرسن. اونو دا معرفی ایدین

دوستان گرامی

من درکارنشریه سخت پسندم. شاید باورتان نشود که بسیاری از ماهنامه هایی را که از روی عادت می خرم ، شاید به زور یکساعت درگیرشان هستم. اما ارژنگ ساعت ها وقت و دقتم را به خود جلب می کند. گاهی مطلبی می بینم که قبلا خوانده ام. با انتشاردوباره در ارژنگ هم خاطراتم مرور می شود و هم نوعی خودسنجی برای من است. با اشتیاق می خوانم و انگار خودم را وزن می کنم. دستتون درد نکنه. من برای خیلی از دوستان که دیگه دل و دماغ خریدن و خواندن نشریه و کتاب را ندارند می فرستم. واکنش هاشون برام جالبه. بعضی ها دوباره فیلشون یاد هندستون کرده و مجله و کتابخون شدن.

و نقد و نظرِ شَملَه خانم؛ یک خوانندهٔ عزیزِ افغان:

درود به شما.

تشکر از این که اظهار نظر بنده را با پیشانی باز و برخورد دوستانه شنیدید. باز هم ممنون از این که این نشریه را به من فرستادین. دیدن جمله اول که در همان سرسخن نوشته شده بود [تبریک جشنِ مهرگان به خراسانیان] مرا متعجّب نساخت زیرا من اکثراً با همچو موارد روبه رو میشم و سریع از پیش روی خود گمش میکنم ولی اینکه همچو چیزی را شما فرستاده بودین، سودایی شدم. زود با یک دوستم تماس واتسآپی گرفتم و برایش عکس صفحه را اول نشانی کرده و نوشتم که : از این چه برداشت میکنی؟ دوستی به من اینرا فرستاد من در صفحه اولش اولین جمله اش را که خواندم حس کردم که رابطه مرا با این مضمون محدود ساخته و قطع کرده و این مضمون برای من نیست فقط به آن کسی مربوط میشود که خودش را خراسانی میپندارد حالا ما این رسم یا جشن را تجلیل میکردیم یا نه این مهم نیست ولی این که تا هنوز افکار برتری طلبی شهنشاهی در

رگ و پود ما زنده و در نوشتار ما خودش را تجلی میدهد، مرا به انزجار وا داشت و اصلاً از همان جمله اول پیش نرفتم .

دوستم نوشت : بلی شمله جان، باید کسانی باشند که یا آگاهانه یا ناآگاهانه زیر تاثیر نظریات تجزیه طلبان هستند .

من نوشتم : متاسفانه ما کجا استیم و کجا میرویم. بشر بسیار بد بخت شده. مشکل این أست که ای کاش مردم بی سواد و نادان میبودند. حالا بیا آب بیار و حوض را پر کن.

به هر صورت میخواستم بگویم که من بدون این که کدام دخل و غرض داشته باشم از روی تصادف در افغانستان تولد شدم و ما به مردم که در این سر زمین زندگی میکنند افغان میگوییم. ما اقوام مختلف داریم دقیقاً مثل ایران که کرد و لر و بلوچ و ترک ووو دارد ما هم همینطور استیم. خراسان، آریانا ، باختر تاریخ مشترک همه ما افغانها تاجیک ها و ایرانی ها و حتی هندی ها و خلاصه تمام مردم این خطه أست. ما تاریخ، افتخارات و یا هم در جا های سرافگندگی های مشترک داریم. ولی از سالیان بدین سو این منطقه به ممالک مختلف تقسیم شده و حتی آخرین بار جای که تقسیم شد هند بود که پاکستان بوجود آمد و بعدش هم بنگلدیش بود که به کمک هند خودش را از پاکستان رها ساخت. بعد از این تقسیم بندی ها حالا هر که این را کرده خوب ما در مقابل یک عمل انجام شده قرار داریم ولی چیزی بسیار مهم این أست که ما با احترام به استقلال و اراضی مملکت یکدیگر بدون تعصب و برتری جوی و از رابطه دیپلوماتیک گرفته تا رابطه همسایگی و برادرانه همزیستی سالم و انسانی داشته باشیم .

ما در افغانستان بخاطر موقعیت جغرافیایی و اقلیمی که داریم همیشه با فقر و بدبختی مواجه بودیم و چیزی که وضعیت را بیشتر وخیم میساخت طبقاتی بودن جامعه ما بود. طبقات در تمام اقوام ما وجود داشته یک مشت ظالم از اقوام مختلف همیشه در آن بالای جامعه جای گرفتن و به بقیه ظلم روا داشتن. موضوع اینکه شما به افغانها خراسانی میگوید تا جای که من و دیگر دوستان از شما شناخت داریم نه تنها که طرز دید شما نیست شما از همچو طرز دید بیزارید. این طرز دید که افغانستان و ملت اش را به رسمیت نمیشناسند دید فاشیستی اولاً سلطنت طلبها و بعداً جمهوری اسلامی أست که بعد از جهاد میخواستند که افغانستان را به شمالی و جنوبی تقسیم نمایند و برای این کار و بخاطر سربازگیری بحث قومی و نژادی را راه انداختن. برای روشن ساختن این موضوع به شما یک تحقیق را میفرستم شما از صفحه ۵۷ آنرا باز نمآیید و صفحه ۵۹ آنرا بدقت بخوانید .

به هر صورت در منطقه هیچ همسایه ای نبوده که به ما زخم نزده باشد ولی من از شما منحیث یک هموطن که در افغانستان زندگی کردین و در آلمان هم با ما متوطن استین با این خصوصیت عقابی که دارید به آن جمله، در نوشته ها و حتی اگر نوشته ها از دوستان شما باشد تمنا و توقع دارم که غور نماید. امیدوارم که شما از سخنان من آزرده خاطر نشده باشید. موفق و کامگار باشید.

شمله

شورای دبیران و هیئت تحریریۀ ارژنگ

بازگشت به فهرست

نمایهٔ مطالب شماره‌های ۲۶ تا ۳۱ ارژنگ

مروری بر عنوان مطالبی که در چهارمین سالِ انتشارِ پیاپی دوماه‌نامهٔ ارژنگ به خوانندگان عرضه شد

https://www.mahnameh-arzhang.com

فهرست مطالب ارژنگ ۲۶

سرسخن/ شورای دبیران

مقالات

مقولاتِ اِستِه‌تیک/ تراژیک و کُمیک/ آونرزیس- ک.م.پیوند

من می‌میرم، و دانایی را نمی‌شود کُشت!/ خسرو باقری

آن‌گاه که کَرکَس‌های وحشی با گلّهٔ غَزالان می‌جنگند [تفسیری بر دفتر "باپچپچهٔ پاییز" احسان طبری]

پراودا: آئینهٔ انقلاب/ تس لی آک- داود جلیلی

برای یک سیرِ تکاملیِ سالم در موسیقی کشورِ ما/ احسان طبری

" آن" در شعرِ شاعران/ اُمید

حکایتِ‌ناگفتهٔ داستان "ماهی‌سیاهِ کوچولو"/ ارژنگ

طنزِ حافظ / محمدرضاشفیعی کدکنی

نوستالْژی، نه نوستالوژی!/ دکترعباس پژمان

متن می‌گوید چگونه مرا نقد کن/ فیض شریفی

چهرهٔ زنان در صفحاتِ مثنوی/ علی جعفری(ساوی)

زُروان /(Zorvan) یدالله رضوانی

نظـم و نثر/ میشل تورنیه- محمد ربوبی

یادداشتی منتشرنشده از زنده‌یاد محمد مختاری/ سهراب مختاری

شعر و شاعران

دوباره از دریا زاده می‌شوی/ محمد مختاری

یاشاییر وطن (وطن زنده است)/ کریم قربان‌زاده- بهروز مطلب‌زاده

دو سُروده از علی جعفری (ساوی)

برآیش/ محمد خلیلی

زن، تن، خیابان/ حافظ موسوی

دو سُروده از عسگر آهنین

دو شعر از خسرو باقرپور

اُمید وُ عشق وُ فریاد/داود جلیلی

تنها کمی بیندیش!/ محمود مهرآور

الهام/ جعفر مرزوقی

مبارزه/ شیرکو بیکس- محمد خاکی

آوارِ یک توهّم/م.ح.رخشانی

سه سُرودهٔ نیمایی از م.م.موج

زایش درخیابان/ کوهیار کاشانی

چند شعر ازز اناکوردستانی

ادبیّات

زمستانِ بی‌بهار/ ابراهیم یونسی

شاخه‌ای از نور در باغِ آهوان/محمود مستجیر

سال/ میترا درویشیان

زنانِ سرزمینِ من!/ سعیده منتظری

حافظ در محکمهٔ تاریک‌اندیشان (طنز)/ عبدالحمید ضیایی و "زبان سبز"

اندرآدابِ شعر سُرودن (طنز)/ بهرام صادقی

زشتیِ کویین به زیبائیِ دموکراسی (طنز)/ منسوب به هادی خرسندی

عشق میان مینا و پلنگ/ مهرداد رضایی

قصّه و ترانهٔ عشقِ افسانه‌گونِ عَبدممّد و خُدابَس/ ناصر کرمی

کتری رو بذار، اومدم!/ فهیم عطار

اسکچ طوطیِ مُردهٔ مانتی پایتون

ایرانی هستی؟ پری زنگنه را می شناسی؟/ بهروز مطلب‌زاده

دیـــوانه/ بهروز مطلب‌زاده

ویلون‌نوازی در مترو/ ناشناس

یادِ بَعضی نَفَرات

۳۳مین سال درگذشت منوچهر محجوبی، طنزپردازِ بزرگِ ایران/ خسروباقرپور

نگاهی کوتاه به زندگی دکتر فاطمه سیّاح/ احمد افرادی

میرزاعلی‌اکبر صابر و ستّارخان، سردارملی!/ بهروز مطلب‌زاده

فریدون پوررضا از نگاهِ هوشنگ عبّاسی

نظر باستانی پاریزی دربارهٔ ذبیح‌الله منصوری/باستانی پاریزی

نقد و معرّفی

تأثیرِ فرهنگِ ایران بر اندیشمندانِ عصرِ روشنگری/ مریم فرمانفرمائیان(فیروز)- خسروباقری

مَنِشِ روشنکری/فریبرز رئیس دانا

یادگارِ خونِ سَرو/امیر هوشنگ ابتهاج(سایه)

حافظِ کافرکیش/ ر.خسروی

معرّفی ونقدِ رمان «عشقِ بی‌شین»/ محمد شهبازی

بهترین اشعار والت‌ویتمَن (دو زبانه)/ سیروس پرهام

سُرودِ اعتراض/پابلو نرودا-فرامرز سلیمانی- احمد کریمی حکاک

تاریخِ ادبیّاتِ روسیه (دوجلدی)/ ابراهیم یونسی

آخرین سنگرِ آزادی/ رحیم رئیس نیا

حقایق جنگ اوکراین/ مسعود امیدی

جنگ واوکراین/پرابیر پورکایستا، مارتین کوئین، پارابهات پاتنایک- داود جلیلی

نامِ گُلِ سُرخ (آنَک نامِ گُل)/ اُمبرتو اکو- شهرام طاهری

اجتماعی

کودکان و نوجوانان، معترض‌اند نه مجرم!

ای بالانشینانِ غرّه به زور و قدرت!/ کیهان کلهر

برگزاری مجمع عمومی کانون نویسندگان ایران

داستان رقصِ کُردیِ رویند Royna / خالد رسول‌پور

قطرهٔ خون

نمایهٔ شماره‌های ۲۰ تا ۲۵ ارژنگ

***

فهرست مطالب ارژنگ ۲۷

سرسخن/ شورای دبیران ارژنگ

مقالات

مقولاتِ اِستِه‌تیک/ تراژیک/ آونر زیس- ک.م.پیوند

نیمای جوان و آغاز شعرِ نوآیینِ فارسی/ سیمین بهبهانی

نیما یوشیج در نگاهِ شهریار، معین و فروغ/ ارژنگ

شعر چیست و از شعر چه می‌خواهیم؟/ متن سخنرانی ژاله اصفهانی

استاد هاینریش یونکِر/ شهناز اَعلامی

سایهٔ دیداری به‌یاد ماندنی با «سایه»!/ نسرین میر

گفت‌وگویی با موسیقی‌دانانِ جوان دربارهٔ هنر و موسیقی/ احسان طبری

نامهٔ مارکس به پدرش در تری‌یر(۱۸۳۷)، برلین ۱۰نوامبر/ کارل مارکس-ایرج فرزاد

برگی زرّین ازتاریخ جنبشِ چپِ آذربایجان/ ممد سلیمانوف - بهروز مطلّب‌زاده

نظرِ پاک و خطاپوشِ حافظ/ محمّدرضا تُرکی

بابک خرّم‌دین؛ کیست این «مُلحدِ بَدآئین»؟/ سهیل آصفی

«عاشیق»ها، «خُنیاگرانِ» شورآفرینِ زندگی!/ بهروز مطلّب‌زاده

سمفونی ۹ بتهوون و چَکامهٔ شادی شیلِر/ اُمید

زنان درعرصهٔ زندگی و آزادی

سوفی شول و رُزِ سفید/ تانیا.ب.اسپیتزر- داود جلیلی

به یاد زویا کاسما دِمیانسکایا/ هارش تاکور- داود جلیلی

چهلمین سالِ درگذشتِ ادیت لاگوس/ هارش تاکور- داود جلیلی

ای وای،"مریمِ" ما/ خدیجه مقدّم

دربارهٔ زنده‌یاد هما دارابی

«مونیکا ارتل»، زنی که انتقامِ چه‌گوارا را گرفت!/ بهروز مطلّب‌زاده

آمیناتا درامانه ترائور: "آن‌ها می‌خواهند ما را به‌جنگ بکِشند"/ رافائل شملر- داود جلیلی

بزرگ‌ترین سازمانِ زنانِ جهان و حمایت از زنانِ ایران/ ارژنگ

شعر و شاعران

یاد آر ز شمعِ مُرده/ آیدا عمیدی

شانزده آذر/ محمّد مختاری

اُمید/ ناظم حکمت

زمین گِرد است/ گوُل تکین- بهروز مطلّب‌زاده

هدیه/ فروغ فرخزاد- بهروز .م

اینک زخم.../ محمود مهرآور

آرزو/ م.م. موج

دعوت/ علی جعفری(ساوی)

عروسِ سَروِستان/ علی جعفری(ساوی)

حانانو/ سیدعلی صالحی

سُروده‌هایی از سعید سلطانی طارمی

سُروده‌هایی کوتاه از زهرا اکبرزاده

چند سُرودهٔ کوتاه از لیلا طیّبی (رها)

آی ناخدا! ناخدای من!/ والت ویتمَن

"توانا امین"، شاعر و کنش‌گرِ کُرد/ توانا امین-زانا کوردستانی

چند شعرِ کوتاه از "رها فلّاحی"، شاعرِ خردسالِ بروجردی

ادبیّات

حرف‌های همسایه(۱)/ علی اسفندیاری(نیما یوشیج)

بگذار بمانم/ میترا درویشیان

برای کودکانِ افغانی.../ حمید باقرلو

فهرست مطالب ارژنگ ۲۸

سرسخن/ شورای دبیران ارژنگ

مقالات

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

ادبیّاتِ مترقّی و مردمِ ایران/ فرهاد طبرستانی(احسان طبری)

من منتظرم بهار کِی آغازد/ مهدی عاطف راد

اعجازِ واژه‌ها؛ زیبایی‌شناسیِ ادبیّاتِ احسان طبری/ فرداد فرشته‌هوش

در ستایش و نکوهشِ نقد/ م.راد

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

مُردنِ عاشق نمیمیرانَدَش/ سعید سلطانی طارمی

ادبیّاتِ همه‌سالان: بررسیِ موردیِ شعرِ سیلورستاین/ شهرامَ اقبال‌زاده

فتیشیسم در ادبیّاتِ فارسی/ محمد شهبازی

ادبیّاتِ بومی و اقلیمی و نویسندگانِ گیلان/ نرگس مقدسیان

«است» یا «هست»؟/ احسان راستان

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

روزِ کتاب‌های سُرخ/ ساجیو کومار- داود جلیلی

دو نامه از انگلس دربارهٔ رئالیسمِ ادبی/ محسن حکیمی

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

عاشیق صحیح است یا آشیق؟/ م.کریمی

آشیق کیست؟/ اسماعیل سالاریان

تصحیحِ روزِ وفات و نامِ سجلّیِ نیما یوشیج/ اُمید

شعر و شاعران

شعرِ بی‌نام/ حسام فراهانی

مُلّاف َضلعَلی(حکایت)/ جلیل محمدقلی‌زاده (ملّا نصرالدّین) – بهروز مطلّب‌زاده

اودیپوس شهریار/ محمود مُستَجیر

ردّ ِماندگارِ نیکی/ ناشناس

یادداشتِ پابلو نِرودا برای ژاله اصفهانی/ پابلو نرودا

نقد و معرّفی

بگو اِی رودِ توُفانی/ نامه‌های احسان طبری به ژاله اصفهانی

مجموعهٔ اشعارِ ژاله اصفهانی

کارِ خانگیِ زنان/ انتشارات گل آذین- سعید صدرالاشرافی

جهانِ نَغمه‌گر و هَم‌آهنگِ انسانی/ احسان طبری

اسپانیا در قلب ما/ پابلو نرودا- فرامرز سلیمانی و احمد کریمی‌حکّاک

نگاهی به تلاش‌های ادبی رضا خندان(مهابادی)/ بهرام رحمانی

لنین/ ماکسیم گورکی- کریم کشاورز

پیرِ ما گفت خطا بر قلمِ صُنع نرفت/ سعید "نیاز کرمانی "

نامه‌های وان گوگ (در دو جلد)/ برگردان رضا فروزی

فیل [یادداشت‌های فلسفی]/ برتولت برشت- علی عبدالهی

گزارشی چند دربارهٔ شاهنامه/ عبدالحسین نوشین

آنتیگون/ ژان آنوی- احمد پرهیزی

آنتیگون به‌روایتِ رکن‌الدّین خسروی/ مهرداد رهسپار

اجتماعی

زندانی سیاسی آزاد باید گردد/ بیانیهٔ جمعی‌از فعّالینِ صنفی و سیاسی

گُلستان در گُرگستان/ عرفان نظرآهاری

برافراشتنِ گیوتین، نُمادِ ناتوانی (طرح و عکس)

***

با نَفَس‌هایت/ محمّد خلیلی

قوش/ محمّد خلیلی

آشویتس/ آرتور سیمون جوزف- داود جلیلی

دو سُروده از علی جعفری

چند سُروده از م.م.موج

من گلوی بُریدهٔ آبتین‌ام/ آیدا عمیدی

نامق هورامی؛ شاعر و نویسنده‌ی کُرد/ زانا کوردستانی

چندشعرکوتاه از لیلا طیبی

زانارکوردستانی و شعرهای کوتاه

ادبیّات

و از خاکِ رُس آفریده می‌شویم/ ایزابل آلنده- داود جلیلی

درجستجو... راهِ دراز ...خانه!/ بهروز مطلب زاده

اگر کوسه‌ها آدم بودند.../ برتولت برشت- فرشاد نوروزی

سه‌چرخه/ سعیده منتظری

شناختن/ ویکتور لاواله- م.رامون

حرف‌های همسایه(۲)/ نیما یوشیج

گزارشِ دقیقِ مرگیِ شاعر از سرکشی‌هایِ یک شعر/ سعید سلطانی طارمی

خطرِ نوشتن/ هاینریش بل- شاپور چهارده چریک

عکس/ میترا درویشیان

نقد و معرّفی

نقدوتحلیلِ منظومهٔ «مُهرهٔ سُرخ» زنده‌یاد سیاوش کسرایی/ بهروز حسن‌زاده

نگاهی به "حماسهٔ داد" اثر جوانشیر/ احسان طبری

شعرِ جنگ به روایتِ غیررسمی/ کامیار عابدی

آنتی دورینگِ انگلس به روایتِ احسان طبری/ ارژنگ

شی وارگی/ نرگس مقدسیان

شعرِ امروزِ ایران و مسائلِ آن/ سیاوش کسرایی- احسان طبری

آوازهای اسیر/ مجموعهٔ شعر/ محمود مهرآور

و دیگر هیچ نگفت.../ فریبرز مسعودی

مجله دانش و اُمید شمارهٔ ۱۶، اسفند ۱۴۰۱ منتشر شد

بخارای زمستانی منتشر شد

یادِ بعضی نَفَرات/ سیمین بهبهانی

یادداشت‌های روزانهٔ نیما یوشیج/ شراگیم یوشیج

سرودِ نوشندگانِ آفتاب/ ناظم حکمت- ایرج نوبخت

از گلستانِ شعرِ آذری/ ژاله اصفهانی

ادبیّات از نظرِ گورکی/ ابوتراب باقرزاده

هنر در گذرِ زمان/ هلن گاردنر- محمد تقی فرامرزی

بررسی آثار و اندیشه‌های برتولت برشت/ رونالد گری- محمدتقی فرامرزی

یادِ بعضی نَفَرات

اِرانی، انسانِ ماهِ بهمن

گُل‌بارانِ مزار دو فرزندِ دلاورِ خلق، کرامت و خسرو

برای اولدوزها و یاشارها

اجتماعی

تنیدگیِ روزمرّگی و انقلاب/ پرستو فروهر

هنر و جنبش/ م.سازور

منشورِ مطالباتِ حدّاقلّی ۲۰ تشکلِ مستقلِ صنفی و مدنی ایران

سانسورِ شدید تازه‌ترین دفترِ شعر سیدعلی صالحی

فهمی از دلایلِ وقوع انقلابِ سال ۵۷/ وارطان

***

فهرست مطالب ارژنگ ۲۹

سرسخن/ شورای دبیران ارژنگ

مقالات

روشِ آفرینش در هنرِ سوسیالیستی/ آونر زیس- ک.م.پیوند

زیبایی‌شناسیِ بلینسکی/ الهام حمید

در محضرِ استانیسلاوسکی، نوشین، زاوادسکی و اسکویی‌ها (بخشِ دوّم)/ خسرو باقری

نصرت رحمانی؛ شاعری با شعرهای همیشه جوان/ داود جلیلی

سرچشمهٔ شکوفایی شعرِ نو/ محمود مُستَجیر

ده قدرتِ اساسی ادبیّاتِ ماندگار/ دان کورچسکو- داود جلیلی

مروری کوتاه بر برخی بررسی‌های احسان طبری دربارهٔ مولانا/ مسعود طبری

گفت‌وگو با ایزابل آلنده/ برگردان: داود جلیلی

اندیشهٔ «مُغتَسِله» در منطق‌الطّیرِ عطّار/ محمّد شهبازی

کودتا و شعرِ اخوان ثالث/ سعید سلطانی طارمی

اُسکار برای درهم شکستنِ اتّحادیه‌های هالیوود ابداع شد/ دیوید تامسون- م.رامون

زردی تخم‌مرغ سفید "است" یا"هست"؟/ محمّدکاظم کاظمی

تعلیق (سوسپانس) در سینما/ عرشیا برجعلی

ادبیّات

واپسین رازِ تهمینه/ آنار رضایف- بهروز مطلّب‌زاده

قاسم؛ «یک زندگی»/ میترا درویشیان

سِهرهٔ دروغ‌گو و دارکوبِ حقیقت‌دوست/ ماکسیم گورکی

روزی که فهمیدم من فرزندِ دو نفرم!/ فرهاد میثمی

برای تحقیرشدگان/ آرمان ذاکری

آقاجان، ناراحت نشی‌ها...!/ بهروز مطلّب‌زاده

ننه نخودی (داستانک)

شعر و شاعران

به مناسبتِ اوّلِ «مای»، روزِ جشنِ هم‌بستگیِ کارگرانِ جهان/ محمّد خلیلی

تا طلسمی/ جعفر مرزوقی (برزین آذرمهر)

به لنین/ احسان طبری

دو سُروده از علی جعفری (ساوی)

خوانشِ شعرِ "آن سَرِ بُریده" از سیدعلی صالحی/ فیض شریفی

بوسهٔ شراب (غزل)/ حسام فراهانی

هنوز پُشتِ پنجره/ سعید سلطانی طارمی

چند سُرودهٔ کوتاه از زهرا اکبرزاده

سه سُرودهٔ کوتاه از محمود مهرآور

چندشعرِ کوتاه از رهافلّاحی، شاعرِخُردسالِ بروجردی

بیکس محمّد قادر؛ شاعرِ کردِ عراقی/ زانا کوردستانی

استاد عبدالله سلیمان-مه‌شخه‌ل(مشعل)؛ شاعرِ کُردِ عراقی/ زانا کوردستانی

نقد و معرّفی

نقد و بررسی "حماسهٔ داد" اثر جوانشیر/ م.مزدا

جامعهٔ طبقاتی آمریکا یا جنگل؟/ ابوتراب باقرزاده

منشاءِ خانواده، مالکیّت و دولت اثر انگلس/ احسان طبری

نقدی بر کتاب دخمه‌نشینان/ م.گرایش (مرتضی کیوان)

گزارش‌هایی از زیرِ چوبهٔ دار/ ژولیوس فوچیک- سرور یورش

بخارای نوروز ۱۴۰۲ منتشر شد

سمرقند ویژهٔ "سایه" منتشر شد

مجلّهٔ دانش و اُمید شمارهٔ ۱۷، اردیبهشت ۱۴۰۲ منتشر شد

رهایی (مجموعهٔ داستانِ کوتاه خارجی)/ خسرو باقری

نیمایی‌های نیما یوشیج/ مانلی آمارد

توسعه و بورژوازی بومی (ملّی)/ مسعود اُمیدی

منظومهٔ کاوهٔ آهنگر/ عبدالله صالحی سمنانی- با مقدمهٔ خسرو روزبه

کُمینترن و خاور/ بِلیوبسکی- جلال علوی‌نیا

مُرغِ سَحَر، خاطراتِ پروانه بهار

یادِ بعضی نَفَرات

مُرغِ توفان وُ نَم‌نَمِ باران؟ [مکالمهٔ شعری احسان طبری و ژاله اصفهانی]/ اُمید

دربارهٔ ماکسیم گورکی/ سعید نفیسی

نامهٔ اقدس اعتمادزاده (به‌آذین) به آیت‌الله منتظری[مرداد ۱۳۶۲]

من سعی می‌کنم فراموش نکنم! فیلمِ مستندِ کوتاه - پگاه آهنگرانی

«آتشِ جاوید»، نگاهی به زندگی و مرگِ پروانه فروهر/ فیلم مستندِ بلند- سپهر عاطفی

اجتماعی

رهنوردانِ مهتاب‌روُ – ۱۵ثانیه فیلم از دقایق پایانی یک زندگی.../ صالح نجفی

تبرئه خسرو صادقی‌بروجنی پس‌از دوسال‌ونیم حبسِ غیرعادلانه

ریحانه جبّاری و «هفت زمستان در تهران»/ بهروز مطلّب‌زاده

گوناگون

راهِ آزادی/ سُرود جمعی از دانشجویان - برپایهٔ شعری مشهور از احسان طبری

آرزوی بهار/ سُرودی ازگروه کاپو بَند(capo-band) / برپایهٔ شعر سیاوش کسرایی

هوشنگ عبّاسی، پژوهش‌گرِ برتر استانِ گیلان

"سیب‌زمینی‌خورها" اثرِ ونسان ون‌گوگ

***

فهرست مطالب ارژنگ ۳۰

سرسخن/ شورای دبیران ارژنگ

مقالات

روشِ آفرینش، رئالیسم(۲)/ آوِنر زیس- برگردان: ک.م.پیوند

منفورترین سه حرفِ اختصاری دنیا IMF /رینولد لَمبِرت- برگردان: ش.نَخعی اشتر

از خنده وُ شوخی تا هزل وُ طنز/ فریدون تنکابنی

زندگی‌نامهٔ گوتهولد افرایم لِسینگ/ کارل بوسه- برگردان: شاپور چهارده‌چریک

نوآوریِ ایرانی/ سعید سلطانی طارمی

نقدِ ادبی چیست؟/ دکتر سعید گنج‌بخش زمانی

نظرِ میرزاآقاخانِ کرمانی دربارهٔ شعر و شاعر/ محمدرضا شفیعی کدکنی

نگاهی به فرقهٔ کاتاریسم/ محمّد شهبازی

شاهکاری که هیچ‌کس را راضی نکرد! توئیتر آدورنو

نقاشی "گازِ خَردَل"، شاهکارِ جان سینگر سارجنت/ حسام محمّدی

گالیله/ پیرامون دونسخه از سُرودهٔ ژاله اصفهانی/ اُمید

گالیله (فلورانس ۱۵۶۴-۱۶۴۲)/ ژاله اصفهانی

شعر و شاعران

بَر طبلِ رَزمْ بی‌خَستگی بِکوب! [نثرِ موزون]/ احسان طبری

آبگیرِ غمگین/ شیرکو بیکس- برگردان:بهروز حسن‌زاده

ایران/ طارم سربلند

پریشان [به ماندگاران، پوینده و مختاری]/ محمّد خلیلی

مبادا مدرسه‌ام دیر شود!/ رسول بُداقی – معلّمِ زندانی

جلوهٔ.../ محمود مهرآور ...

پناه/ سیدعلی صالحی

فرازآمدن بر شانه‌های کوهِ بلند.../ خسرو باقرپور

دریا نتوان کُشت!/ م.نوید

فردا/ دنیا

میهنِ اُفتادهٔ ما باز جان خواهد گرفت [ضحّاکِ نو]/ ابوالقاسم لاهوتی

چند شعر کوتاه از سعید فلّاحی(زانا کوردستانی)

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

چند شعر کوتاه از لیلا طیّبی (رها)

دو شعر از سمیّه سلگی

منتخبِ اشعار بانو ساراپشتیوان، شاعرِ کُردِ عراقی

ادبیّات

هدفِ ادبیّات/ماکسیم گورکی- برگردان: م.ه.شفیعی‌ها

ابدیّتِ آمار/ هاینریش بُل- برگردان: پروانه اسماعیل‌زاده

ابرهای پرنده/ ترانه واحید- برگردان: بهروز مطلّب‌زاده

شکاف/ مایا ابوالحیات- برگردان: داود جلیلی

چمدانِ قرمز/ میترا درویشیان

رویاهای دورانِ کودکی/ نسرین میر

سفر به سرزمینِ آسمانیِ چین(۱)/ محمود مُستَجیر

اعلان (داستانِ کوتاه)/ سعید فلّاحی (زانا کوردستانی)

گزینشِ استخدامِ رانندهٔ تاکسی/ محمود فرجامی

نقد و معرّفی

انفرادیّه‌ها (مجموعهٔ داستانی)/ رضا خندان(مهابادی)

غوغای‌انقلاب/ هواره و اسمیت-برگردن:کوهیار گُردی

ایدئولوژی آلمانی [معرّفی وتلخیصِ اثرِ مشترک مارکس و انگلس]/ احسان طبری

چامه‌ای برای سایه/ مجلهٔ شمارهٔ ۹ چامه

مجلّهٔ دانش و اُمید شمارهٔ ۱۸، تیر ۱۴۰۲ منتشر شد

بُردی از یادم...[مروری بر زندگی لُرتا]/ زاون قوکاسیان

نقدی بر کتاب "بچّه‌های کوچکِ این قرن"/ زنده‌یاد بهروز دهقانی

جای‌خالیِ داستانِ"آرش" درشاهنامه/ ساقی گازرانی- برگردان: سیما سلطانی

ناممکنِ ممکن/ فنونِ ترجمهٔ شعر از نگاهِ احمد پوری

هوای مُرغِ آمین [نقدها، داستان‌ها، گفت‌وگوهای سیاوش کسرایی]/ مهدی عاطف‌راد

سنگرهای‌برلن/ کلاوس‌نیوکرانتس- برگردان: ع.بایرام

زندگیِ گالیله (نمایش‌نامه)/ برتولت برشت- برگردان: عبدالرحیم احمدی

گئورگی دیمیتروف/ حاجی نیکولوف و دیگران- برگردان: م.سعیدی

دخترِ رعیّت/ محمود اعتمادزاده (م.ا.به‌آذین)

داراییِ شخصی در شوروی/ ر.خالفینا- برگردان: ف.مرشد

نقشِ قهر در تاریخ/ فردریش انگلس- برگردان: ناصر طهماسبی

گوناگون

گفت‌وگو با شهرام اقبال‌زاده/ مریم شهبازی

استاد «سؤنمز»؛ شاعری متبحّر و زبان‌شناسی عالی‌قدر/ ملیحه بصیر

سوک‌سُرودِ "باور"/ رکوئیم ایرانی برپایهٔ شعرِ سیاوش کسرایی

۱۳گُلِ سُرخ las 13 rosas /[معرّفی‌فیلم]/ امیر عزّتی

آبروی ازدست‌رفتهٔ کاترینا بلوم [معرفی فیلم]/ هاینریش بُل- نُزهت بادی

چرا هیچ‌کس دوست ندارد بندِ دوّمِ "مرغِ سحر" را بخواند؟/ م.اشک

اجتماعی

مدرسه، پایگاهِ ارتباطیِ جامعه/ رسول بُداقی- معلّمِ زندانی

غرق‌شدنِ قایقِ پناهجویان در یونان، جنایتی هولناک!

یادِ بعضی نَفَرات

یک تصویر و یک جهان سخنِ ناگفته!/ ب.م.ستّار

آزادی، به اندازهٔ خودِ زندگی ضروری است/ غَسّان کَنَفانی

***

فهرست مطالب ارژنگ ۳۱

سرسخن: یک‌سالگیِ جنبشِ "زن، زندگی، آزادی"/ شورای دبیران ارژنگ

مقالات

رئالیسمِ سوسیالیستی(۱)/ آونر زیس- ک.م.پیوند

اندیشه‌هایی دربارهٔ عمده‌ترین مسائلِ اِتیک/ احسان طبری

دربارهٔ زندگی و آثار ولادیمیر لیدین/ اِلنا لیدینا- خسرو باقری

ادبیّات چیست؟/ جان بورخس ویلسون- زنده‌یاد امیرپرویز پویان

احسان طبری و تکاملِ کیهانی/ اُمید

مفهومِ واقعیِ طبقهٔ کارگر/ خسرو صادقی بروجنی

نقد، انتقاد و نقشِ آن در زیبایی هنری/ خلیل رومان

پانوشتی برای پادشاهِ فتح/ سعید سلطانی طارمی

ضرورتِ مبارزهٔ جدّی با نشرِجعلیّات/ حسین یوسفیان

فروتنیِ فکری، دریچه‌ای به سوی گفت‌وگوهای سازنده

نقشِ موتیف درسینما و ادبیّات/ علی‌محمّد اقبال‌دار

شوُانْک چیست؟/ شاپور چهارده‌چریک

سه گفتارِ کوتاه از محمّدرضا شفیعی کدکنی

فرّخی یزدی در شعر و سیاست/ علی قیصری و علی معظّمی

شعر و شاعران

بهاریّه (غزل-مرثیّه‌ای ناتمام...)/ زنده‌یاد حسین راسخ قاضیانی

ریشه در خویش (در ستایشِ نیما یوشیج)/ احمدرضا بهرام‌پور عمران

او می‌آید.../ شبنم

سیما/ شبنم

ما را به خاطر بیاور!/ عزّت ابراهیم‌نژاد

مَرد نمیرد به مرگ، مرگ ازو نام جُست/ خلیل‌الله خلیلی

دو سُروده از محمود مهرآور

در هر گذری داغی وُ افتادنِ سَروی.../ علی صبوری

جادّه‌ای برای گُم‌شدن/ مایا ابوالحیات- داود جلیلی

معرکهٔ عشق (غزل)/ صادق سَرمَد

قرارمان فردا، روزِ آزادی/ ایراندخت

نامش را صدا زدند.../ علی‌اصغر فرداد

گفت‌وگوی درونی/ سعید سلطانی طارمی

چند شعرِ کوتاه از سعید فلّاحی (زانا کوردستانی)
شعرهایی از آویزان نوری، شاعرِ کُرد عراقی
سه شعرِ کوتاه از رها فلّاحی دخترِ خردسال بروجردی

چند شعرِ کوتاه از لیلا طیّبی (رها)
رویشی آکنده/ مسعود دلیجانی

ادبیّات

شعر (داستانِ کوتاه)/ ولادیمیر لیدین- خسرو باقری
چخوف و بانوانِ لباس‌مخملی/ ماکسیم گورکی
سفر به سرزمینِ آسمانیِ چین(۲)/ محمود مُستَجیر
جست‌وجو/ میترا رویشیان
یک مُروارید! (داستانک)/ جبران خلیل جبران
آب (داستانک)/ رها فلّاحی
هم آغوشی/ زنده‌یاد صدرالدّین الهی
"جمالِ" اُمید.../ عبدالمهدی خواجه
اپوزیسیون با چای قندپهلو (طنز)/ خسرو بنایی

نقد و معرّفی

داستانِ اولن اشپیگل/ شارل دکوستر- م.ا.به‌آذین
فقرِ فلسفه (دربارهٔ اثر کارل مارکس)/ احسان طبری
یک‌شنبهٔ خونین (۹ژانویه۱۹۰۵)/ سلیمان ثانی آخوندوف
آشنایی و دوستی نیما یوشیج با صدیق انجیری آذر/ فاروق فرهاد
مارکس و خلاصه‌ای از مارکسیسم/ ولادیمیر ایلیچ لنین/ ابراهیم گلستان
سفر به مینْسک، سفر در گذرِ زمان/ بهروز مطلّب‌زده

مجلّهٔ دانش‌وأمید شمارهٔ۱۹، شهریور۱۴۰۲منتشر شد

فمینیسم زیرِ سایهٔ نئولیبرالیسم/ ترجمه و تالیف سیمین کاظمی
نگاهی به مجموعه‌داستان "زنگِ‌آخر" اثرِ داود کَرَمی/ داود جلیلی
خانِ آخر (داستانِ کوتاه)/ داود کَرَمی
۸۲ نامهٔ صادق هدایت به حسن شهید نورایی/ ناصر پاکدامن
کارنامهٔ نئولیبرالیسم در ایران به چاپِ چهارم رسید/ مسعود اُمیدی
شَبْرَنْج (رمان)/ ناصر تیموری
موسیقی در رمانِ «عشقِ بی شین»/ محمّد شهبازی
دردِ بی‌خویشتنی/ نجف دریابندری- حسن عرب‌زاده

گوناگون

به بهانهٔ اوّلین سال‌روزِ جاودانگیِ «سایه»/ ارژنگ
کودتای ۲۸ مرداد و لُمپن‌هایِ قهرمان!
پیر شده‌اید آقایانِ چرچیل!/ دکتر امیر ناظمی
پویشی برای حمایت از دست‌نوشته‌های نیما یوشیج
یافته‌های علمی دربارهٔ رازِ پروازِ قاصدک‌ها
فسادِ سیستماتیکِ یارانه‌ای در وزارتِ ارشاد/ پژمان موسوی

یادِ بعضی نفرات

نصرالله ناصح‌پور، استادِ بزرگِ ردیف‌های آوازی ایران از آستانهٔ ناگزیر گذشت/ خسرو باقری
زندگی‌نامهٔ خودنوشتِ نیما یوشیج (Autobiography)
به سرش هوای مسکو زد و رفت(یادی از لوون هفتوان)/ مجید موثّقی
ترانهٔ کانفورمیست(conformist) / شعر و اجرای جورجیو گابر
یکی از آن خاطره‌ها با نام کوچکِ شاپور*/ حافظ موسوی
یادی از ناجی علی و "حَنْظَله"اش/ آرمان ذاکری

اجتماعی

گُل‌زارِ خاوران، سوم شهریور ۱۴۰۲

برنامهٔ هفتمِ توسعه؛ رونمایی از برده‌داری نوین/ رضا شهابی

بازگشت به فهرست

ارژنگ‌کده (دریافتِ همهٔ شماره‌های ارژنگ)

یکی ارژنگِ رنگارنگ بُگشوده است وُ در دفتر/ نوشته نامِ نامیِ تکامُل را به خطِّ زر (ا.ط)

۱ (آذر ۱۳۹۸)	۹	۱۷ (فروردین اردیبهشت ۱۴۰۰)	۲۵
۲	۱۰	۱۸	۲۶
۳	۱۱	۱۹	۲۷
۴	۱۲	۲۰	۲۸
۵ (فروردین ۱۳۹۹)	۱۳	۲۱	۲۹ (فروردین اردیبهشت ۱۴۰۲)
۶	۱۴	۲۲	۳۰
۷	۱۵	۲۳ (فروردین اردیبهشت ۱۴۰۱)	۳۱
۸	۱۶	۲۴	۳۲

https://www.mahnameh-arzhang.com

دوماه‌نامهٔ ارژنگ در هفتهٔ نخستِ ماه‌های زوج سال شمسی منتشر می‌شود. ارژنگ را بخوانید، در بازنشرِ آن بکوشید و مطالعهٔ آن‌را به دوستان و آشنایانِ خود توصیه کنید.

«شورای دبیران ارژنگ»

بازگشت به فهرست

بازنشرِ شعری از "مَروان مَخول"، شاعرِ فلسطینی توسط میگِل دیازکانِل، رئیس‌جمهورِ کوبا در اعتراض به قتل‌عامِ مردمِ غزّه:

برای آن‌که شعری غیرِسیاسی بسُرایم، باید به نغمهٔ پرندگان گوش بسپُرم

و برای آن‌که نغمهٔ پرندگان را بشنوم، باید غُرّشِ بمب‌افکن‌ها خاموش شود...