نشریهٔ ادبی، هنری و اجتماعی نویدِ نو

ARZHANG

mahnameh-arzhang.com

دوماه‌نامهٔ ادبی، هنری و اجتماعی ارژنگ، دورهٔ اوّل، سالِ چهارم، شمارهٔ ۳۱، مرداد و شهریور ۱۴۰۲

به یاد آر!/ سالی که دار بیش‌تر از درختان رویید/ و بیش‌تر از باران، خون بر زمین بارید...

رئالیسمِ سوسیالیستی(۱)(۸) پیرامونِ مسائلِ اتیک(۱۶) ادبیّات چیست؟(۲۸) طبری و تکاملِ کیهانی(۳۶)
پانوشتی برای پادشاهِ فتح(۴۶) ضرورتِ مبارزهٔ جدّی با نشرِ جعلیّات(۵۶) شوانْک چیست؟(۷۰) غزل-مرثیّه‌ای ناتمام...(۹۴) ریشه درخویش(۹۷) ما را به‌خاطر بیاور(۱۰۲) مَرد نمیرد به‌مَرگ...(۱۰۳) قرارمان فردا...(۱۰۸)
نامش‌را صدازدند(۱۰۹) فقرِ فلسفه(۱۵۲) یک‌شنبهٔ خونین (۱۵۵) سفر به مینْسک... (۱۵۸) شَبْرَنْج(۱۷۸)
سالگردِ جاودانگی "سایه"(۱۸۷) لُمپن‌های قهرمان(۱۹۳) گِل‌زارِ خاوران...(۲۲۲)

با آثاری از:

ع.ابر اهیم‌نژاد/ آ.ابتهاج/ م.ابوالحیات/ ارژنگ/ ص.الهی/ اُمید/ ایراندخت/ خ.باقری / خ.بنایی/ ا.بهرام‌پورعِمران/ ا.پ.پویان/ ج.خ.جِبران/ د.جلیلی/ ش.چهارده‌چریک/ خ.خلیلی/ ع.خواجه/ م.درویشیان/ م.دلیجانی/ آ.ذاکری/ خ.رومان/ ح.راسخ‌قاضیانی/ آ.زیس/ ص.سَرمَد/ س.سلطانی‌طارمی/ شبنم/ م.ر.شفیعی‌کدکنی/ ر.شهابی/ م.شهبازی/ خ.صادقی‌بروجنی/ ع.صبوری/ ا.طبری/ ل.طیّبی(رها)/ ع.ا.فرداد/ ر.فلّاحی/ س.فلّاحی(ز.کوردستانی)/ ع.قیصری/ س.کاظمی/ ج.گابِر/ م.گورکی/ و.لیدین/ ا.لیدینا/ م.مُستَجیر/ ب.مطلّب‌زاده/ ع.معظّمی/ پ.موسوی/ ح.موسوی/ م.موثّقی/ م.مهرآور/ ا.ناظمی/ آ.نوری/ ج.ب.ویلسون/ ح.یوسفیان/ ن.یوشیج و دیگران...

ارژنگ

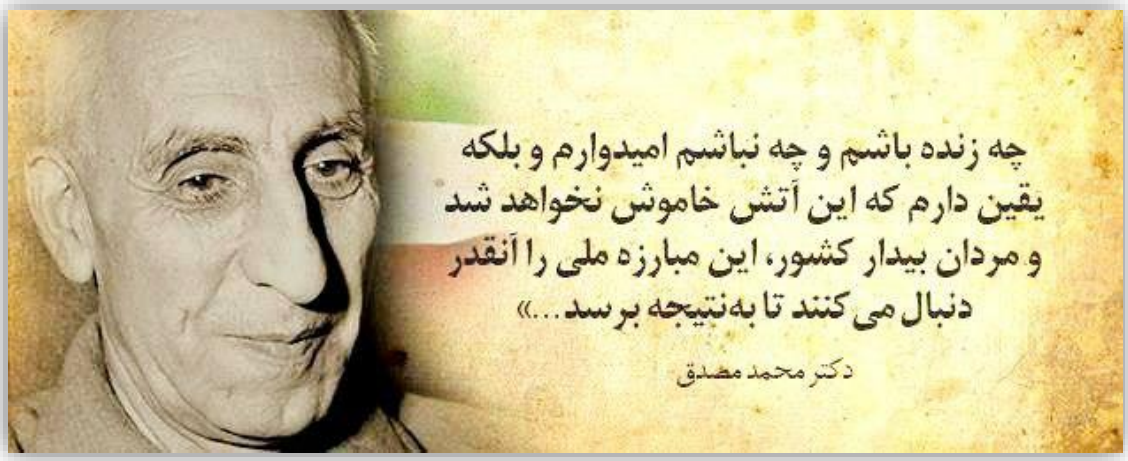
دوماه‌نامهٔ ادبی، هنری و اجتماعی نویدنو

دورهٔ اوّل، سالِ چهارم، شمارهٔ ۳۱، مرداد و شهریور 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 ۷۰ مین سالگردِ کودتای امپریالیستی ۲۸ مرداد۱۳۳۲ و در یک‌سالگی جنبشِ اعتراضی "زن، زندگی، آزادی" در پیِ قتلِ مهسا (ژینا) امینی توسط "گشتِ ارشاد" در ۲۵ شهریور۱۴۰۱ ، زنان و جوانانِ آزاده و مردانِ بیداردل و شجاعِ ایران با رهبرِ فقیدِ نهضتِ ملّی و دمکراتیکِ خود میثاق می‌بندند که "این مبارزهٔ ملّی را آن‌قدر دنبال می‌کنند تا به نتیجه برسند."

تصویر روی جلد: سنگِ تراشیده‌شده با سوزن و خُرده‌شیشه، کار سودابه اردوان (اوین، مهر۶۵)

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: یک‌سالگیِ جنبشِ "زن، زندگی، آزادی"/ شورای دبیران ارژنگ ۵

مقالات ۷

رئالیسمِ سوسیالیستی(۱)/ آونر زیس- ک.م.پیوند ۸

اندیشه‌هایی دربارهٔ عمده‌ترین مسائلِ اتیک/ احسان طبری ۱۶

دربارهٔ زندگی و آثار ولادیمیر لیدین/ الِنا لیدینا- خسرو باقری ۲۲

ادبیّات چیست؟/ جان بورخس ویلسون- زنده‌یاد امیرپرویز پویان ۲۸

احسان طبری و تکاملِ کیهانی/ اُمید ۳۶

مفهومِ واقعیِ طبقهٔ کارگر/ خسرو صادقی بروجنی ۴۰

نقد، انتقاد و نقشِ آن در زیبایی هنری/ خلیل رومان ۴۳

پانوشتی برای پادشاهِ فتح/ سعید سلطانی طارمی ۴۶

ضرورتِ مبارزهٔ جدّی با نشرِ جعلیّات/ حسین یوسفیان ۵۷

فروتنیِ فکری، دریچه‌ای به سوی گفت‌وگوهای سازنده ۶۱

نقشِ موتیف در سینما و ادبیّات/ علی‌محمّد اقبال‌دار ۶۶

شوانْک چیست؟/ شاپور چهارده‌چریک ۷۰

سه گفتارِ کوتاه از محمّدرضا شفیعی کدکنی ۷۶

فرّخی یزدی در شعر و سیاست/ علی قیصری و علی معظّمی ۷۹

شعر و شاعران ۹۳

بهاریّه (غزل-مرثیّه‌ای ناتمام...)/ زنده‌یاد حسین راسخ قاضیانی ۹۴

ریشه در خویش (در ستایشِ نیما یوشیج)/ احمدرضا بهرام‌پور عمران ۹۷

او می‌آید.../ شبنم ۹۹

سیما/ شبنم ۱۰۱

ما را به خاطر بیاور!/ عزّت ابراهیم‌نژاد ۱۰۱

مَرد نمیرد به مرگ، مرگ ازو نام جُست/ خلیل‌الله خلیلی ۱۰۳

دو سُروده از محمود مهرآور ۱۰۴

در هر گذری داغی وُ افتادنِ سَروی.../ علی صبوری ۱۰۵

جادّه‌ای برای گُم‌شدن/ مایا ابوالحیات- داود جلیلی ۱۰۶

معرکهٔ عشق (غزل)/ صادق سَرمَد ۱۰۶

قرارمان فردا، روزِ آزادی/ ایراندخت ۱۰۸

نامش را صدا زدند.../ علی‌اصغر فرداد ۱۰۹

گفت‌وگوی درونی/ سعید سلطانی طارمی ۱۱۰

چند شعرِ کوتاه از سعید فلّاحی (زانا کوردستانی)..... ۱۱۱
شعرهایی از آویزان نوری، شاعرِ کُرد عراقی..... ۱۱۲
سه شعرِ کوتاه از رها فلّاحی دخترِ خردسال بروجردی..... ۱۱٤
چند شعرِ کوتاه از لیلا طیّبی (رها)..... ۱۱٥
رویشی آکنده/ مسعود دلیجانی..... ۱۱۷

ادبیّات..... ۱۱۸
شعر (داستانِ کوتاه)/ ولادیمیر لیدین- خسرو باقری..... ۱۱۹
چخوف و بانوانِ لباس‌مخملی/ ماکسیم گورکی..... ۱۲۳
سفر به سرزمینِ آسمانیِ چین(۲)/ محمود مُستَجیر..... ۱۲٥
جست‌وجو/ میترا رویشیان..... ۱۳۹
یک مُروارید! (داستانک)/ جِبران خلیل جِبران..... ۱۳۹
آب (داستانک)/ رها فلّاحی..... ۱٤۰
هم آغوشی/ زنده‌یاد صدرالدّین الهی..... ۱٤٤
"جمالِ" اُمید.../ عبدالمهدی خواجه..... ۱٤٦
اپوزیسیون با چای قندپهلو (طنز)/ خسرو بنایی..... ۱٤۸

نقد و معرّفی..... ۱٥۰
داستانِ اولن اشپیگل/ شارل دکوستر- م.ا.به‌آذین..... ۱٥۱
فقرِ فلسفه (دربارهٔ اثر کارل مارکس)/ احسان طبری..... ۱٥۲
یک‌شنبهٔ خونین (۹ژانویه۱۹۰٥)/ سلیمان ثانی آخوندوف..... ۱٥٤
آشنایی و دوستی نیما یوشیج با صدیق انجیری آذر/ فاروق فرهاد..... ۱٥٥
مارکس و خلاصه‌ای از مارکسیسم/ ولادیمیر ایلیچ لنین/ ابراهیم گلستان..... ۱٥۷
سفر به مینْسک، سفر در گذرِ زمان/ بهروز مطلّب‌زده..... ۱٥۷
مجلّهٔ دانش و اُمید شمارهٔ ۱۹، شهریور ۱۴۰۲ منتشر شد..... ۱٦۰
فمینیسم زیرِ سایهٔ نئولیبرالیسم/ ترجمه و تالیف سیمین کاظمی..... ۱٦۱
نگاهی به مجموعه‌داستان "زنگِ‌آخر" اثرِ داود کَرَمی/ داود جلیلی..... ۱٦۱
خانِ آخر (داستانِ کوتاه)/ داود کَرَمی..... ۱٦٤
۸۲ نامهٔ صادق هدایت به حسن شهید نورایی/ ناصر پاکدامن..... ۱٦۹
کارنامهٔ نئولیبرالیسم در ایران به چاپِ چهارم رسید/ مسعود اُمیدی..... ۱۷۷
شَبْرَنْج (رمان)/ ناصر تیموری..... ۱۷۷
موسیقی در رمانِ «عشقِ بی شین»/ محمّد شهبازی..... ۱۸۰
دردِ بی‌خویشتنی/ نجف دریابندری- حسن عرب‌زاده..... ۱۸٤

گوناگون..... ۱۸٦
به بهانهٔ اوّلین سال‌روزِ جاودانگیِ «سایه»/ ارژنگ..... ۱۸۷
کودتای ۲۸ مرداد و لُمپن‌هایِ قهرمان!..... ۱۹۳

پیر شده‌اید آقایانِ چرچیل!/ دکتر امیر ناظمی ۱۹۷
پویشی برای حمایت از دست‌نوشته‌های نیما یوشیج ۲۰۰
یافته‌های علمی دربارهٔ رازِ پروازِ قاصدک‌ها ۲۰۲
فسادِ سیستماتیکِ یارانه‌ای در وزارتِ ارشاد/ پژمان موسوی ۲۰۳

یادِ بعضی نَفَرات ۲۰۶
نصرالله ناصح‌پور، استادِ بزرگِ ردیف‌های آوازی ایران از آستانهٔ ناگزیر گذشت/ خسرو باقری ۲۰۷
زندگی‌نامهٔ خودنوشتِ نیما یوشیج (Autobiography) ۲۱۱
به سرش هوای مسکو زد و رفت(یادی از لوون هفتوان)/ مجید موثّقی ۲۱۲
ترانهٔ کانفورمیست (conformist)/ شعر و اجرای جورجیو گابِر ۲۱٤
یکی از آن خاطره‌ها با نام کوچکِ شاپور*/ حافظ موسوی ۲۱٦
یادی از ناجی علی و "حَنْظَله"اش/ آرمان ذاکری ۲۲۰

اجتماعی ۲۲۱
گُل‌زارِ خاوران، سوم شهریور ۱۴۰۲ ..... ۲۲۲
برنامهٔ هفتمِ توسعه؛ رونمایی از برده‌داری نوین/ رضا شهابی ۲۲۲

اگرچه هیچ گُلِ مُرده، دوباره زنده نشد، امّا/ بهار در گُلِ شیپوری، مُدام گرمِ دمیدن بود... (زنده‌یاد حسین منزوی)

تصویر: چهرهٔ برخی از گُل‌های جنبشِ "زن، زندگی، آزادی" که امنیّتِ غارتگران را به‌خطر انداختند و پَرپَر شدند...

سرسخن

نقش: فریده برازنده/ خطّ: ابوالقاسم شمسی

یک‌سالگی جنبشِ مترقّی "زن، زندگی، آزادی"

مبارزهٔ دمکراتیکِ مردمِ ایران و به‌ویژه زنان و جوانانِ آزادی‌خواهِ جامعه که آتشِ آن با قتلِ حکومتیِ مهسا (ژینا) امینی از ۲۵ شهریور ۱۴۰۱ شُعله‌ور شد و گریبانِ حکومت را گرفت، وارد دوّمین سالِ خود می‌شود. مبارزه‌ای که صرف‌نظر از پوسته و برخی شعارها و اشکالِ متفاوتِ آن، دارای محتوای طبقاتی روشن در برابر حاکمیّتِ سرمایه‌داری نئولیبرال است و دیدیم که چگونه صِبغهٔ خود را حتّی بر مراسم عزاداری ایامِ محرّم در شهرهای مختلف پاشید: حرکتِ دسته‌های عزاداری با لباسِ سفید در خیابان‌ها، خواندن سُرود "از خون جوانان وطن..." تا جلوی منزل جان‌باختگانِ جنبش و حمایت از خانوادهٔ آنها به‌رغم یک‌سال سرکوبِ مداوم و کشتارِ معترضان، صدور بیانیهٔ مجمع مدرّسین و محقّقینِ حوزهٔ علمیهٔ قم، تشدیدِ ریزش در میانِ نیروها و مدّاحانِ حکومتی، و بلندترشدن صدای اعتراضِ کارگران، معلّمان، بازنشستگان، هنرمندان، وکلای دادگستری و دیگر اقشارِ زحمت‌کش دراین روزهای نزدیک به سالگردِ خیزش، هراس و سردرگمی بی‌سابقه‌ای را در دل بخش‌های مختلف حکومت برانگیخته و این کاملا قابلِ درک است.

واقعیّات و شواهدِ موجود بیانگر آن است که مقامات و مسئولینِ حکومت در ۴۴سال گذشته در عرصه‌های ایدئولوژیک و ساماندهی اقتصاد جامعه به‌طورِکامل شکست خورده‌اند. طبق آمارها تورّم در ۵سال گذشته ۹۵۰درصد (یعنی ۹ونیم برابر) و در دوسال اخیر ۱۹۵درصد (یعنی دوبرابر) افزایش یافته و اینک به مرزِ گران‌شدنِ نان -قوتِ لایَموتِ مردم- رسیده و به قولِ فیاض زاهد، تحلیل‌گرِ سیاسی "این‌که حکومتی بتواند با این‌همه ثروت مردم را فقیر کند، خودش یک هنر است و باید در گینس ثبت شود." حنای دروغ‌گویی‌ها و آمارسازی‌های جعلی‌شان هم دیگر رنگی ندارد و تنها ابزارِ باقی‌مانده در رویارویی با مردمِ معترض "ماشینِ سرکوب" است که در آستانهٔ سالگرد جنبش مهسا، شاهد اشکال و شیوه‌های گوناگونِ سرکوبِ معترضان در چارچوب قاعدهٔ داعشی-طالبانیِ "النَّصرُ بالرُّعب" (پیروزی از راهِ ایجادِ وحشت) هستیم.

"حاکمیتِ یک‌دست" فعلی شامل دولت و مجلس و قوهٔ قضائیه به عنوان حافظِ منافعِ طبقهٔ سرمایه‌داری ایران در این روزها و هفته‌ها نبردی را تدارک می بینند که به‌خوبی می‌دانند ازپیش بازنده هستند. تهیهٔ عجولانهٔ "لایحهٔ حجاب و عفاف" با هدفِ مجازاتِ کلّ جامعه از طریق دور زدنِ قانونِ اساسی قرار است بدون طرح و

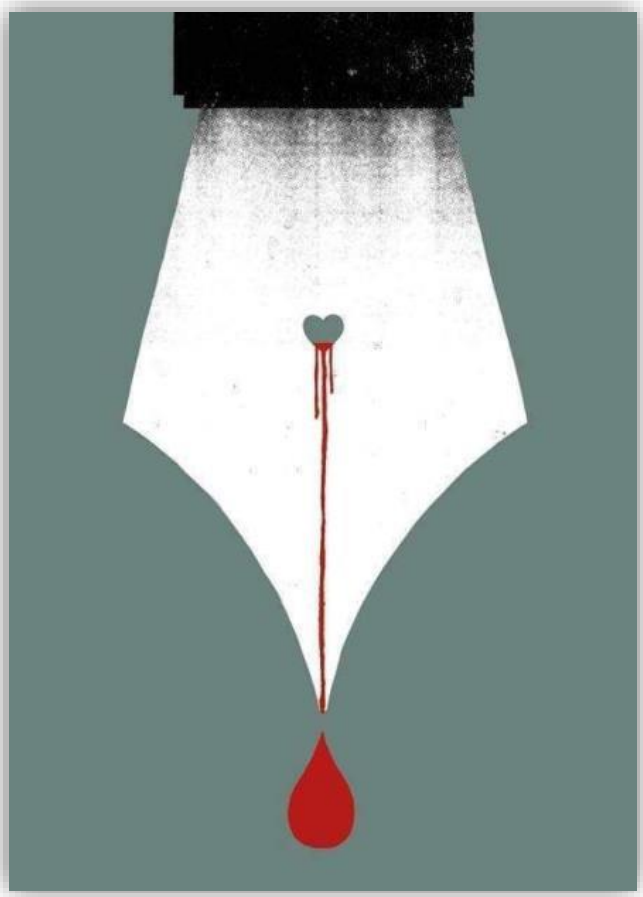
رای‌گیری در صحن علنی مجلسِ اقلّیت، در "کمیسیون قضایی و حقوقی" با نظر ۱۰ عضوی که کلّ آرای آن‌ها در انتخابات گذشتهٔ مجلس ۵۱۱هزار رای بوده (یعنی با رای نمایندگانِ کمتر از یک‌درصدِ جامعه!)، تصویب شود که ماهیتا رفتاری غیرقانونی است. از طرفی بعداز "خالص‌سازی" دولت و مجلس و قوهٔ قضاییه، اینک نوبت به "خالص‌سازی" دانشگاهها و کانون وکلا رسیده است. درحال حاضر ۷۶ روزنامه‌نگار از جمله نیلوفر حامدی و الهه محمدی نزدیک یک‌سال است در بازداشت به‌سر می‌برند. بسیاری از بازداشتی‌های سالِ قبل و خانواده‌های جان‌باختگان احضار و تحت فشار برای اخذِ تعهّد قرار می‌گیرند. طبق آیینِ دادرسیِ کیفری اعلامِ نام و انتشارِ چهرهٔ متهّمان تا زمان صدورِ محکومیّتِ قطعی ممنوع بوده و مشمل مجازات است، امّا "مهدی یراحی" به اتهام خواندنِ یک ترانه بازداشت می‌شود و تصاویر صحنهٔ بازداشتِ او توسط ضابط قضایی به شکلی گسترده در جامعه منتشر می‌شود که خود عملی بر خلاف قانون و عملی مجرمانه و مستوجبِ مجازات است. از آن طرف غارتگران بیت‌المال نظیر اکبر طبری‌ها در امنیتِ و آزادی کامل به سر می‌برند و بازار "باجناق‌بازی..." در بین مقامات و مسئولینِ طرفدار "حجاب اجباری" از نوع مدیرکلّ ادارهٔ ارشاد استاد گیلان... به شدت گرم است. شاید در ارتباط با این‌گونه سردرگمی‌ها و مفاسدِ حاکمان است که نمایندهٔ رشت در مجلس به‌درستی می‌گوید "نمی‌دانم چرا دولت سعی دارد مردم را ناراضی کند؟"

مردم در این یک سال گذشته نشان داده‌اند که کماکان قصدِ کوتاه‌آمدن برسرِ مطالبات دمکراتیک خود را ندارند. ظاهرا حکومت هم با این شمیشر از روبستن‌ها قصدِ کنارآمدن با اکثریتِ معترض به حجابِ اجباری را ندارد. ما پیامبر و پیش‌گو نیستیم، امّا با اطمینان و هم‌پای مردمِ آگاه و مبارزِ ایران با بانگِ رسا می‌گوییم که در این رویارویی، آن‌که بازندهٔ نهایی است حکومت خواهد بود و نه مردم. می‌گویید نه؟، اندکی صبر، سَحَر نزدیک است!

دلِ دوستان جمع بهتر که گنج...

در یکی از آخرین روزهای گرم مردادماه -مصادف با آن مرداد گران و تابستانِ سیاه- جشنِ تولّدِ ۳۰مین شمارهٔ دوماه‌نامهٔ ادبی، هنری و اجتماعی ارژنگ با حضور شورای دبیران، اعضای‌تحریریّه و جمعی یک‌دل و صمیمی از مهمانانِ فرهیخته برگزار شد و بهانه‌ای بود برای خلقِ شبی خاطره‌انگیز... و البتّه تجدیدِ میثاقی ناگُسستنی و عهدی صدباره میانِ ارژنگیان برای ادامهٔ راهِ طی‌شده با درس‌گیری از نتایجِ آزمون‌ها، استقبال از انتقاداتِ اصولی و مجموع پیشنهادات و نظراتِ راه‌گُشای یکایکِ عزیزانی که از جنسِ ستاره و آتش و خورشیدند و در زمهریرِ سلطهٔ سایهٔ شومِ سانسور و خفقان به محفلِ کوچکِ ما گرما و روشنی بخشیدند. ارژنگ در آبان ۱۴۰۲ وارد پنجمین سالِ انتشارِ خود خواهد شد، با این آرزو که شرایطِ جامعه ما با تحوّلِ انقلابی به آن‌چنان نقطهٔ مطلوبی برسد که نیازی به حضورِ ارژنگ و ارژنگ‌ها نباشد.

بازگشت به فهرست



مقالات

رئـالیـسمِ سوسیـالیـستی(۱)

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

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

موزهٔ هنرِ سوسیالیست (**Museum of Sozart**)، صوفیّه بلغارستان

هنرِ رئالیسمِ سوسیالیستی در نقطهٔ عطفِ تاریخ در لحظهٔ فروپاشی نظمِ کهنهٔ سرمایه‌داری، در عصرِ امپریالیسم و انقلابِ پرولتری آغاز به شکل‌گرفتن کرد. رئالیسمِ سوسیالیستی برای رشد و تکاملِ خود تنها در شرایط نظمِ اجتماعی شوروی امکانِ کافی یافت و بدین‌ترتیب به تجسّمِ هنری فرهنگِ سوسیالیستی بدل شد.

لوناچارسکی می‌نویسد: "*طبقهٔ کارگر هویّتِ هنری خود را در هیئتِ گورکی که بنیان‌گذار رئالیسمِ سوسیالیستی بود پیدا کرد، همان‌طوری که هویّتِ سیاسی وفلسفی خود را در آثارِ مارکس و انگلس و لنین یافته‌بود*". لوناچارسکی در ارزیابی خویش از آثارِ گورکی در واقع انگشت روی سرشتِ اجتماعی رئالیسمِ سوسیالیستی می‌گذارد که به نظرِ او بیانِ هنری خودآگاهیِ اجتماعی طبقهٔ کارگر و زحمت‌کشانی است که گردِ پرچمِ این طبقه جمع می‌شوند.

شرایطِ تاریخی ضرور برای ظهورِ رئالیسمِ سوسیالیستی را می‌توان در فرایندهای گستردهٔ زندگی اجتماعی سیاسی نیمهٔ دوّم قرنِ نوزدهم و آغازِ قرن بیستم یافت. ظهور رئالیسمِ سوسیالیستی به هنگامی روی‌داد که تضادّهای اجتماعی حادّتر می شدند، بحرانِ عمیق در جامعهٔ سرمایه‌داری و فرهنگِ آن قریب‌الوقوع به‌نظر می‌رسید. ظهور رئالیسمِ سوسیالیستی با موج جدیدی از مبارزاتِ طبقاتی پرولتار یا و مبارزاتِ مردمِ ستم‌دیدهٔ کشورهای استعماری برای رهایی از ستمِ اقتصادی و اجتماعی و رسیدن به استقلالِ ملّی، و با پیش‌رفتی در

آگاهیِ سوسیالیستی زحمت‌کشان هم‌زمان بود. ظهور این روشِ نوینِ آفرینش ثمرهٔ منطقی تکاملِ خودِ هنر بود که در آن وضعیّتِ تاریخی، به اصولی مناسب برای بازآفرینی واقعیّتِ نوین و مردمِ نوین نیازِ مُبرم داشت.

منشاءِ هنرِ پرولتری را می‌توان پیش‌تر از این‌ها در قرنِ نوزدهم جست‌وجو کرد. چارتیست‌ها[۱]، اشعارِ هروگ (Herwegh)، ویرث (Weerth)، اشعارِ اوژن پوتیه (Eugéne Pottier) -سُرایندهٔ **انترناسیونال**-، ترانه‌های انقلابی روسیه و نظایرِ آن ها، مایه‌های ماخوذ از مبارزاتِ انقلابی طبقهٔ کارگر در ادبیّات قرنِ نوزدهمِ انگلیس، فرانسه، آلمان و روسیه انعکاس می‌یافت. لیکن این‌گونه آثار هر اندازه هم که با نهضتِ پرولتری بستگی داشتند، هنوز نمایندهٔ روندِ هنریِ نوین به حساب نمی‌آمدند. این‌ها فقط مقدّمه‌ای بودند برای آن‌چه می‌بایست به‌وجود آید.

رئالیسمِ سوسیالیستی به مثابهٔ مرحلهٔ نوینی در رشدِ هنرِ رئالیستی در روسیهٔ آغازِ قرنِ بیستم شکل پذیرفت. دلیلِ این امر قبل از هر چیزِ دیگر این بود که مرکز ثقلِ جنبشِ انقلابی جهان به روسیه انتقال یافته بود و طبقهٔ کارگرِ آن کشور که در آن هنگام در صفِ مقدّم جبههٔ مبارزاتِ پرولتاریای جهانی بود، مطلوب‌ترین شرایطِ اجتماعی و ایدئولوژیک را برای رشدِ هنرِ سوسیالیستی به‌وجود آورده بود.

تجربهٔ غنی انقلابی که پرولتاری روسیه کسب کرده بود، وجود یک حزبِ مترقّی مارکسیست-لنینیست، انزوای سیاسی بورژوازی روسیه که به استبداد تکیه‌زده وپشتیبانیِ آن‌را طلب می‌کرد، همه به نُضجِ ایدئولوژی نوینِ هنری، به تشکیلِ هنرِ نوین، هنرِ رئالیسمِ سوسیالیستی یاری رساندند.

سُنَنِ مترقّی فرهنگِ روسی، اندیشه‌های انقلابی و دموکراتیکِ نهفته در هنرِ روسیه و هنرِ دنیا، نقشِ مهمی در پیدایشِ این هنرِ نوین در روسیه ایفا کردند. همهٔ خصیصه‌های اساسی رئالیسمِ قرن نوزدهم -مضمونِ اجتماعی، انسان‌گرایی، پیامِ دموکراتیک و افشای بی‌دریغ روابطِ اجتماعی جامعه‌ای که بنای آن بر استثمار بود- نیز ظهورِ رئالیسمِ سوسیالیستی را آسان نمودند.

روشِ هنری رئالیسمِ سوسیالیستی در سال‌هایی که بلافاصله به انقلابِ سال ۱۹۰۵ روسیه منتهی شد، در ادبیّاتِ روسیه آغاز به تبلور کرد:

آوای باز (Song of the Falcon) و **آوای مُرغِ توفان** (Song of the Stormy Petrel) اثرِ گورکی[۲]، و نمایشنامهٔ **خُرده‌بورژواهای** او که قهرمانِ آن رانندهٔ لوکوموتیوی است به نامِ نیل (Nil) که تازه به آگاهیِ انقلابی رسیده است، رمانِ **مادر** که یک چنان ستایشِ بزرگی از لنین دریافت کرد، نخستین آثارِ هنرِ رئالیسمِ سوسیالیستی بودند. این روشِ نوینِ هنری نه تنها در نوشته‌های گورکی، پدرِ رئالیسمِ سوسیالیستی، بل که هم‌چنین در آثارِ مایاکوفسکی، دمیانِ بدنی (Demyan Bedny)، سیرافیموویچ (Serafimovich) و برخی دیگر از نویسندگانِ پرولتری آغاز به نُضج کرد.

در سایر اشکالِ هنری این روش تنها پس از انقلابِ اکتبر ریشه گرفت، لیکن شرایطِ ضرور برای ظهورِ بعدی آن، پیش‌از انقلاب شکل گرفته بود. پیش‌آهنگانِ هنری رئالیسمِ سوسیالیستی، مثلاً در موسیقی مجهّز بودند به

ترانه‌های انقلابی، و در نقّاشی به آ ثارِ کا ساتکین (Kasatkin)، آرخی‌پُف (Arkhipov) و ا.ایوانُف، یع نی هنرمندانی که به **اصولِ پردویژنیکی**(مکتبِ روسی نقّا شیِ رئالیـ ستی در نی مهٔ دوّمِ قرن۱۹) پای‌بـ ند بود ند، راه‌های نوینی طرح کرده بودند که به رئالیسمِ سوسیالیستی منتهی گردید.

در سال‌های نخستینِ پس‌از انقلابِ اکتبر، رئالیسمِ سوسیالیستی به سرعت رشد یافت و در هنرهای زیبا و ادبیّاتِ شوروی ریشهٔ استواری گرفت. در بحثی که در بین نمایندگانِ مکاتب و روندهای متعدّدِ هنری درگرفت، د عوت به تداوم‌بخشیدنِ سُنَنِ هنرِ رئالیستی به‌وضوحِ چه بیش‌تر به گوش‌ها رسید. رئالیسمِ نـوینِ شوروی از تعهّـد به حزب و مردم الهام می‌گرفت.

در جلسه‌ای که در ژانویه ۱۹۶۵ با حضور کلّ یهٔ اع ضای اتّحاد یهٔ نویسندگانِ اتّحاد جماهیرِ شوروی سوسیالیـ ستی تـ شکیل شد، **نیکولای تیخونوف (Nikolai Tikhonov)** اعلام کرد:

"رئالیسمِ سوسیالیستی ثمرهٔ اندیشه یا تجویزِ هیچ شخصِ خاصّی نبوده، بل‌که به دستِ همهٔ نویسندگانِ شوروی و به تو سطِ فرد فردِ ما ها تکا مل پذیرفـ ته ا ست. ا ین روش، گو شت ز ندهٔ جست‌وجوها و دستاوردهای فلسفی و هنری در بیش‌از نیم قرنِ گذشته است".

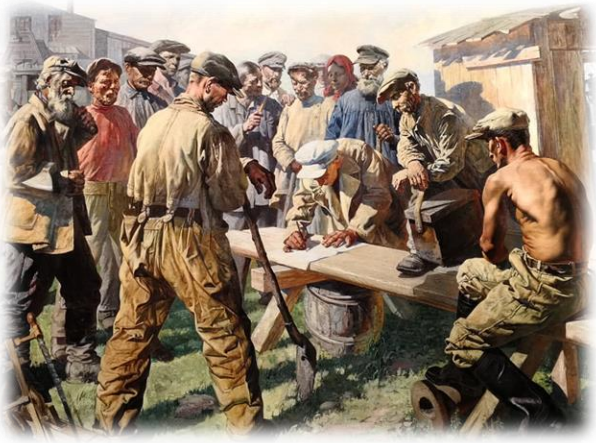
اصطلاح رئالیسمِ سوسیالیستی برای نخستین بار در آ ثار اوا یلِ دههٔ ۴۰ قرنِ حاضر(قرن ۲۰) ظاهر شد. در تجربهٔ آ فرینشِ هـ نرِ شوروی، رئالیسمِ سوسیالیـ ستی بـ سیار پیش تر از آن که مف هومِ نظری "رئالیسمِ سوسیالیـ ستی" در نـ قدِ هـ نر رواج یا بد، شکل پذیرفت. آثارِ برجستهٔ **گورکی**، پدرِ رئالیسمِ سوسیالیستی، پیش‌از ۱۹۳۲ نوشته شده بود. تـا آن تـاریخ، صدای شعریِ نیرومندِ مایاکوفسکی طنین افکنده بود. ادبیّاتِ نوینِ شوروی تناوَر شده بود و رئالیـ سمِ سوسیالیـ ستی در هنرهای زیبا ریشه گرفته بود. پیش‌از آن تاریخ، تئاترِ هنری مـ سکو، ***قـ طارِ مـ سلّح ۶۹-۱۴*** اـ ثرِ وزو لـد ایوانـُف (Vsevolod Ivsnov, Armoured train ۱۴-۶۹)، تئاترِ مالی (Mali Theatre) ***لیوبُف یاروووایا*** اـ ثرِ کنستانتین ترِنیُف (Konstantin Trenyov, Lyubov Yaraovaya)، تئاترِ واختانگُف ***شکست*** اثرِ بوریس لاورنیُف (Boris Lavren, The Rupture)را به صحنه آورده بودند.

پیش‌از سال ۱۹۳۲ تئاترِ MGSPS که امروز موس‌ساوت (Mossovet) یا تئاترِ شورای مسکو نامیده می شود، ***توفان*** اثرِ بیل-بایلوتسرکوفسکی (Bill-Byelotserkovsky, The Storm) ، تئاترِ مـ یره ***آخرین جـ نگِ سرنوشت*** اثرِ ویشنوسکی (Vishnevsky, Last Decisive Battle) را نمایش داده بودند:

همهٔ این نمایشنامه‌ها، نشانهٔ نقطهٔ عطفِ روشن و به‌یادماندنی در جادّهٔ ایجادِ تئاترِ رئالیست-سوسیالیستی به‌شُمار می‌روند. شاهکارهای سینماییِ آیزنشتاین و پودوفکین هم پیش‌از سال ۱۹۳۲ ساخته شده بودند.

در این‌جا به‌جاست توجّه خوانندگان را به این نکته جلب کنیم که منتقدان و مورّخانِ هنری شوروی در دههٔ سوّمِ قرن در جست‌وجوی واژه‌ای بودند که بتواند وجوهِ مشخّصهٔ هنرِ نوینِ سوسیالیستی را تعریف کند. این یک تلاشِ بسیار جدّی بود؛ زیرا هنرِ جوانِ شوروی که در بُحبوحهٔ شکل‌گرفتن بود، هنوز در ردهٔ هیچ‌کدام از روندهایی که قبلاً وجود داشته‌اند، طبقه‌بندی نشده بود. این مسئله نه تنها ذهن منتقدانِ هنری، بل‌که ذهن هنرمندانِ برجسته را نیز به‌خود مشغول ساخته بود.

الکسی تولستوی اصطلاح "رئالیسمِ یادمانی" (Monumental Realism) را برای معرفی هنرِ نوین پیشنهاد می‌کرد. لیکن فرمول "رئالیسمِ یادمانی" یا "رئالیسمِ قهرمانانه" (Heroic Realism) به‌خاطر این‌که برای نشان‌دادن یک نوعِ (ژانر) هنری با محدودیّت‌هایی همراه بود و امکان داشت مایهٔ فقرِ هنر گردد، پشتیبانی ناچیزی را برانگیخت و طرد شد.



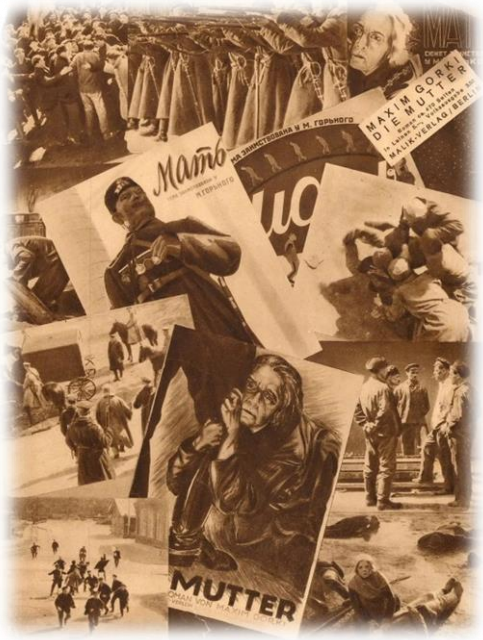
برخی از منتقدانِ هنری توصیه می‌کردند که هنرِ شوروی را باید با عنوان "رئالیسمِ پرولتری" تعریف کرد. اصطلاحی که بر سَبیلِ قیاس با واژگانِ رایج دههٔ سوّم نظیرِ "فرهنگِ پرولتری"، "هنرِ پرولتری" و نظایرِ آن‌ها ساخته شده بود. لیکن در اوایلِ دههٔ چهارم اصطلاحاتی نظیرِ "فرهنگِ پرولتری" یا "ایدئولوژی پرولتری" به‌تدریج در اندیشهٔ اجتماعی شوروی جای خود را به اصطلاحاتی نظیرِ "فرهنگ سوسیالیستی" یا "ایدئولوژی سوسیالیستی" می‌دادند. اصطلاحاتی که انعکاس‌دهندهٔ ماهیّتِ تغییراتی بودند که پس‌از پیروزی روابطِ اجتماعیِ انقلابی در حیاتِ معنوی جامعهٔ شوروی اتّفاق می‌افتادند. پس کاملاً منطقی است که در استه‌تیکِ شوروی اصطلاحِ "رئالیسمِ پرولتری" که در آثارِ انتقادی دههٔ ۲۰ به‌کار بُرده می‌شد، به کار گرفته نشود، بل‌که از اصطلاح وسیع‌تر و جامع‌ترِ **"رئالیسمِ سوسیالیستی"** استفاده شود، زیر که این اصطلاح یک تعمیمِ تئوریک بود که بیانِ علمی جنبه‌های اساسی هنرِ شوروی را ممکن می‌ساخت. این همان راهِ حلّی بود که عُلمای استه‌تیکِ شوروی پس‌از مطالعهٔ طولانی سیرِ فرآیندِ هنری و رشدِ تئوری استه‌تیک بدان دست یافتند.

تکاملِ مفهومِ "رئالیسمِ سوسیالیستی" را بدونِ پژوهش در طیفِ تمام مسائلِ تئوریکی که در دهه‌های سوّم و چهارم در برابر علمای استه‌تیک و مورّخانِ هنرِ شوروی قرار داشت، نمی‌توان تحلیل کرد. مطالعهٔ مراحلِ اساسی تشکیلِ استه‌تیکِ شوروی، ناپیگیری شوروی‌شناسانِ بورژوا و ریویزیونیست‌ها را که می‌کوشند در میان این مراحلِ گوناگون مرزهای قاطعی رسم کنند، برملا می‌سازد.

در **دههٔ سوم**، استه‌تیکِ شوروی در بسترِ مبارزه با ضدّتاریخ‌گرایی (anti-historicism) مفاهیمِ فرهنگی بورژوازی، فُرمالیسم و تئوری جبرگراییِ خودبه‌خودی (automatic determinism) جامعه‌شناسانِ مبتذل در دنیای هنر شکل می‌پذیرفت. اندکی پس‌از انقلاب، روندِ جامعه‌شناختی مبتذل که از یک برداشتِ طرح‌گرا

(شِماتیک) و محدود تبعیّت می‌کرد، با مقاومتِ فعّالانهٔ سیاستِ فرهنگی دولتِ شوروی و تئوریسین‌ها روبرو شد. در اواخرِ دههٔ سوّم، جامعه‌شناسی "آکادمیکِ" هنر، سخت به رخوت افتاده بود. مفاهیمی که آن جامعه‌شنا سی مطرح کرده بود، با فرایندهای عینی تحکیمِ ایدئولوژی و خلّاقیّت در جامعهٔ شوروی تطبیق نمی‌کرد.

لیکن در **دههٔ سوّم**، ریشه‌های فلسفی و متدولوژیک مفاهیمِ جامعه‌شناسی مبتذل در زمینهٔ هنر به دقّتِ کافی مورد بررسی قرارنگرفت. این شکاف در دههٔ چهارم پُر شد، هنگامی‌که استه‌تیکِ شوروی برپایهٔ **ا صولِ ت ـئوری انعکاسِ لنین** استوارتر شد و از ماهیّت و معنی مرحلهٔ لنی نی ر شدِ ا سته‌تیکِ مارکسی ستی تبیی نی دق یق‌تر به‌دست داد. اینا مر، نه‌تنها به‌وا سطهٔ انت قادِ دق یق‌تر و مدلّل‌تری از جامعه‌شنا سی‌گراییِ مب تذل (Vulger Sociologism) در دههٔ چهارم، بل‌که هم‌چنین از رهگذرِ توضیحِ صحیح مسائلِ عمدهٔ استه‌تیک و تئوریِ هنر امکان‌پذیر گردید.



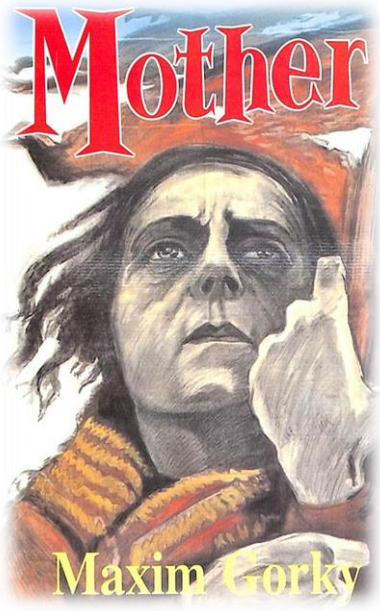
در دههٔ چهارم، کارِ و سیعی آ غاز شد که هدفِ آن جمع‌آوری و تدوینِ قسمت‌های مربوط به ا سته‌تیک در کلاسیک‌های مارکسیستی بود:

بدین‌سان، احکام و بیاناتِ مربوط به هنر به هم ربط داده شد و سیستمِ منظّمِ پیوسته‌ای از اصولِ استه‌تیک پدید آمد. این کار که هدف‌اش ت سلّط‌یافتن بر م یراثِ ا سته‌تیکِ بنیان گذارانِ مارکسیسم-لنینیسم بود، به‌همراهِ تن ظیم ضوابطِ اجت ماعیِ استه‌تیک برای مسائلِ مهمّی نظ یرِ اهمّ یتِ فره نگِ گذ شتهٔ روسی برای فرهنگِ سوسیالیستی، ماهیّتِ رئالیسم، سُنَنِ قومی در هنر و نظایرِ آن ها پیش می‌ر فت. اندی شه‌های ا سته‌تیکِ موجود در آثارِ بنیان‌گذارانِ مارکسی سم ن قشِ بس مهمّی در تشکیلِ فرایندهای هنریِ آن روزگار و مطالعهٔ تئوریکِ آن‌ها ایفا نمود.

طبیعتاً در آن زمان نیز استنتاج‌های تئوریکی به عمل آ مد که ادراکِ ان سان را از نوآوری های نهف ته در روشِ آفرینشِ هنرِ شوروی غنی‌تر ساخت. مسئلهٔ اساسی استه‌تیکِ شوروی حرکتِ نوینی بود که از آ گاهیِ نوینی از "جهان‌بینی و آفرینش" در ارتباط با تغییرِ ماهیّت و نقشِ اجتماعی هنر برمی‌خاست. در این مرحلهٔ خاصّ بود که توجّه‌ها بر مسائلی نظیر ملاک‌های عینی برای پدیده‌های هنری، دلایلِ ناظر بر عظمتِ پایدارِ هنرِ کلا سیک، اهمّیتِ جهانی کلاسیک‌ها و نظایرِ آن‌ها متمرکز شد که علمای استه‌تیکِ دههٔ سوّم آن‌ها را بد فهم یده بود ند. جنبه‌های نوینِ تئوری، از تعابیرِ جدید خلّاقیّت به مثابهٔ یک کلّ یک‌پارچه و به مثابهٔ دانشی که به واسطهٔ ایماژها حاصل می‌شود، نشئت گرفت. در **دههٔ چهارم**، به استفادهٔ توأم از ضوابطِ استه‌تیک و ضوابطِ تاریخی در ارزیابی و تحلیلِ آثارِ هنری اهمّیتِ خاصّی داده می‌شد. استه‌تیکِ شوروی با تاسّی به ا صلِ تاریخ‌گراییِ (Histoicism) مارکسیستی، تجربه‌گراییِ (Empiricism) پوزیتیویستی را نفی کرد و نشان داد که در آفرینشِ هنری، وفاداری

به حقیقت و متعهّدبودن ناسازگار نیستند. این امر ارتقای تعبیرِ دیالکتیکی از عملِ متقابلِ شرایطِ اجتماعی و نقشِ فعّالانهٔ فرد، و آگاهی از ویژگیِ تاریخی به مثابهٔ یکی از مهم‌ترین الزاماتِ استه‌تیکِ رئالیست-سوسیالیستی را سبب گردید.

آن‌چه با تثبیتِ برداشتِ تاریخی رابطهٔ نزدیک داشت، حلِّ مسئلهٔ مربوط به **دیالکتیکِ نسبی و مطلق در هنر** بود. علمای استه‌تیکِ شوروی در دههٔ چهارم، نه تنها نسبی‌گراییِ جامعه‌شناسانِ مبتذل را به دقّت موردِ انتقاد قرار دادند، بل‌که همراه با آن، تضادّهای تاریخی پیشرفتِ فرهنگ را نیز آشکار ساختند و برای نخستین بار به موضوعاتی نظیر "فرهنگِ توده" و "فرهنگِ نُخبگان" که به شدّت مطرح بودند، پاسخ‌های درخور دادند.



یکی از دستاوردهای مهمّ علمای استه‌تیکِ **دههٔ چهارم**، اثباتِ وحدتِ اساسی اصولِ تاریخ‌گرایی، تعهّد به مردم و رئالیسم بود. این دستاورد برای برخوردِ آنان با مسئلهٔ آرمانِ استه‌تیک، شالوده‌ای فراهم ساخت. در **دههٔ چهارم**، روشِ تاریخیِ مارکسیستی، شالوده‌ای بود برای پژوهش در مسائلِ انسان‌گراییِ انقلابی و جوهر و اهمّیتِ سُنَنِ مترقّی انسان‌گرا در دنیای نوین. این امر به تحلیلِ مسائلی نظیرِ جای فرد در ادراکِ هنریِ ما از هستی، رابطهٔ فرد و توده‌ها، و رابطهٔ سرنوشتِ فرد و سرنوشتِ خلق منجر می‌شد.

بدین ترتیب کاملاً روشن است که پژوهشِ طولانی و دقیقِ علمای استه‌تیکِ شوروی و منتقدانِ ادبی و هنری، راهِ تثبیتِ تئوریکِ ماهیتِ رئالیسمِ سوسیالیستی را هموار ساخت.

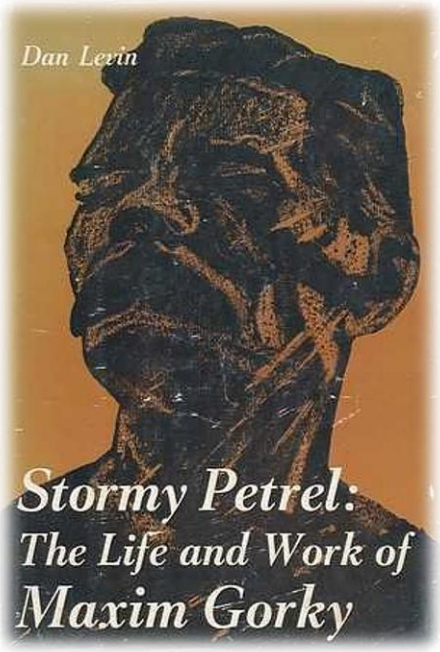
نوآوری هنری رئالیسمِ سوسیالیستی، عرصهٔ آفرینشِ هنری را گسترش‌داد. برای نخستین‌بار موضوعاتِ مولود دورانِ نوینِ سوسیالیستی مورد توجّه قرار گرفت. رئالیسمِ سوسیالیستی قهرمانِ نوعِ جدیدی آفرید که خصایص قهرمانِ نوین زندگیِ واقعی را داشت. این قهرمان سازندهٔ سوسیالیسم بود. رئالیسمِ سوسیالیستی مباحثِ نوینی را در زمینهٔ فلسفه و خلّاقیّت مطرح ساخت.

لیکن نوآوری را نمی‌توان از سنّت جدا کرد. این عبارت شاعرِ معروف شوروی، **ساموئیل مارشاک** (Samuil Marshak)را به وام بستانیم که "*نوآوری بدونِ سنّت مانندِ عقربهٔ دقیقه‌شُمار بدونِ عقربهٔ ساعت‌شُمار است*". در هنرِ رئالیسمِ سوسیالیستی، جدایی‌ناپذیریِ سنّت و نوآوری در نامِ آن نیز منعکس است: رئالیسم که هنوز یک سنّتِ بسیار مهمّ است، روشِ هنرِ سوسیالیستی را با گران‌بهاترین دستاوردهایی که از رهگذرِ تجربهٔ هنری انسان حاصل شده‌اند، پیوند می‌دهد، درحالی‌که صفتِ سوسیالیستی به معنی غنی‌ترشدنِ روشِ سوسیالیستی به واسطهٔ ایدئولوژیِ سوسیالیستی و خصائصِ نوین مولودِ زندگی جامعهٔ نوین است.

سنّت‌ها، احکامِ جَزمیِ مُرده‌ای نیستند. **لئوناردو داوینچی** می‌نویسد "*وقتی که نقّاش منبع الهامِ دیگری بجز تابلوهایی که قبلاً آفریده شده‌اند نداشته باشد، هنر راهِ انحطاط خواهد پیمود*". این اندیشه از عمقِ زیادی

برخوردار است زیرا که در هنرِ حقیقی، وفاداری به سنّت دست‌دردستِ نوآوری حرکت می‌کند. اگر مابینِ سنّت و نوآوری شکافی باز شود، هنر جای خود را به تقلید، دزدیِ هنری و کارِ مزدوریِ صِرف خوا هد داد. در چ نین حالتی است که ما با آثاری مواجه می‌شویم که در آن‌ها انعکاسِ روح زندگیِ معاصر سخت ناچیز است، با آن که روش‌ها و تکنیک‌های هنرِ کلاسیک با دقّتِ تمام و با تحمّلِ مشقّاتِ زیاد رعایت شده است.

لنین می‌نویسد: "*حالتِ انسان در برابر میراثِ فرهنگی نباید شبیه حالتِ یک بایگان در برابرِ اسنادِ قدیمی باشد*". این سخن از هر لحاظ دربارهٔ هنر نیز صادق است. سنّت نباید به قانونی مقدّس بدل شود، بل که با ید از رهگذرِ تجربهٔ هنریِ نوین، غنا و گسترش یابد. چنین است که جداکردنِ سنّت‌ها از نوآوری مُجاز نیست، و نوآوری ن یز نباید به مانند چیزی کاملاً مجزّا از سنّت و ضدّ آن انگاشته شود. نفیِ سُنَنِ رئالیستی، نوآوری را به چیزی که از آزمایشِ صوری فراتر نمی‌رود کاهش می‌دهد. نوآوریِ کاذب با پیش‌رفتِ هنر، همان‌قدر بیگانه است که پ یرویِ خشک و بی‌روح از سنّت.



دقیقاً همین بدفهمیِ نوآوری و جداییِ آن از سنّت بود که سبب رواجِ کوتاه‌مدّتِ به‌اصطلاح "تئوریِ سبکِ مشترکِ معاصر" گرد ید. مطابق این تئوری، کلّ ه نرِ قرنِ بی ستم، صرف‌نظر از م ضامینِ فلسفی آن، هدف‌های اجت ماعی آن و ج هان‌بینی و ماهیّتِ روشِ آفرینشِ مورد کاربردِ هنرمند با خ صائصِ سبکی وا حد، م شخّص می‌شد. آن‌چه بیش از همه در بین خ صایصِ سبکِ معا صر ذ کر می‌شد، عبارت بود از بیان، اختصار و استفاده از قراردادهای هنری. البته در نفسِ این خصایصِ سبک، چیزِ قابلِ نکوهشی وجود ندارد، لیکن مدافعانِ تئوری سبکِ معاصر، این ابزارِ بیانی را بدونِ توجّه به محتوای آن‌ها، آخرین و جهانی‌ترین خ صائصِ ه مهٔ هنر ها تلقّی می‌کنند. این برداشت، سبک را به یک مقولهٔ صوریِ صِرف ت بدیل می‌کند در حالی که در عالمِ واقع، سبک با محتوا ارت باطِ نزدی کی دارد:

سبک، صرفاً نمایش‌گرِ مجموعهٔ ثابت و تغییرناپذیری از ابزارِ وصف و بیان نیست، بل‌که از دلِ الزا ماتِ مح توایی که بیان می‌کند، زاده می‌شود. خصایصِ نام‌بُرده در فوق که نمایش‌گرِ سبکِ معاصر تلقّی می‌شوند، نه از و ظایفِ اجتماعی جدیدی برمی‌خیزند که هنرمند خود را در برابرِ آن‌ها می‌یابد، و نه از مح توای یک ا ثرِ ه نری که از شرایطِ اجتماعیِ واقعیِ کشورها و نظم‌های اجتماعیِ گوناگون زاده می‌شود، بل‌که از یک ا صلِ نادر ست نا شی می‌شود دایر بر این‌که تسخیرِ فضا، سیبرنتیک، انرژیِ اتمی، -و در یک کلام، پیشرفتِ فنّی-، اثرِ تعیین‌کننده بر اندیشهٔ هنری باقی می‌گذارد.

این‌گونه تئوری‌ها، هنر را از جوهرِ اجتماعی خود و از محتوای سیاسی و ایدئولوژیک خود تُ هی می سازند. ا ین راست است که پیش‌رفتِ فنّی بر روی کلّ شیوهٔ زندگی انسانِ نوین تاثیرِ عظی می می گذارد؛ معالو صف نبا ید

درعینِ‌حال از این امر لحظه‌ای غفلت کنیم که وقتی از زاویهٔ **ایدئولوژی** به **تکنولوژی** می‌نگریم، تکنولوژی اساساً عاملی خُنثی است. نوآوریِ هنری حقیقی نه در پیش‌رفتِ فنّی، بل‌که در خصلتِ اجتماعی یک عصر و در ایدئولوژی اجتماعیِ آن ریشه دارد.

"تئوری سبکِ مشترکِ معاصر" ایجاب می‌کند که خطّ ممیّزِ مشخّصی مابینِ هنر قرنِ بیستم و رئالیسمِ انتقادی قرنِ نوزدهم کشیده شود و در نتیجه، سُننِ رئالیستی در هنر عملاً نفی شوند.

ارژنگ: ادامهٔ بخش "رئالیسمِ سوسیالیستی"(قسمت۲) به‌دلیل طولانی‌بودن مبحث در شمارهٔ آینده تقدیم خواهد شد.

پانوشت‌ها:

[۱] **چارتیست‌ها** پایه‌گذارانِ اوّلین جنبشِ وسیعِ پرولتری در دهه‌های چهارم و پنجمِ قرن ۱۹ انگلیس بودند که می‌خواستند انتخاباتِ مجلس با رایِ مخفی و همگانی صورت گیرد و اصلاحاتی در جهت منافعِ کارگران انجام پذیرد. (**مترجم**) [چارتیسم (Chartism) یا منشورگرایی نخستین جنبشِ طبقهٔ کارگر و نامِ جنبشی سیاسی و اجتماعی برای اصلاح در پادشاهی بریتانیای کبیر و ایرلند شمالی در اواسطِ سدهٔ نوزدهم بود. نامی برگرفته از "منشورِمردم" در سال۱۸۳۸ که اهدافِ جنبش را در خود داشت. چارتیست‌ها دربین سال‌های ۱۸۴۰ تا۱۸۴۸ میلادی نهضتِ اصلاحاتِ اجتماعی و صنعتی کارگرانِ اروپایی را به وجود آوردند. برای آگاهی بیش‌تر از تاریخچه و ماهیّتِ این جنبش و مطالباتِ آن به مقالهٔ "چارتیسم، نخستین جنبشِ طبقهٔ کارگر" به قلم جان.کی.والتون و ترجمه و تلخیصِ امین قضایی مراجعه شود. (**ارژنگ**)]

[۲] **آوای مُرغِ توفان** (Song of the Stormy Petrel) عنوانِ قطعهٔ ادبیِ شورانگیزی با مضمونِ انقلابی‌است که ماکسیم گورکی آن‌را در فضای بستهٔ سیاسی حاکمیّتِ تزاری در مارس۱۹۰۱در نیژنی نوگورود و در قالبِ نثرِ موزون سُروده است. از این اثر دو برگردانِ متفاوت به زبان فارسی به قلمِ احسان طبری و ژاله اصفهانی در ارژنگ شمارهٔ ۲۵، مرداد و شهریور ۱۴۰۱ تقدیمِ خوانندگان شده است. (**ارژنگ**)

آزادیِ زنان از مبارزه برای آزادیِ زحمت‌کشان جُدا نیست... زنِ زحمت‌کش دست در دستِ مردِ هم‌طبقه‌اش علیه نظامِ سرمایه‌داری می‌رزمد.

کلارا ستکین، رهبرِ خردمندِ نهضتِ آزدی‌خواهی زنان و بنیان‌گذار روزِ بین‌المللی زنان

[پیشنهاددهندهٔ تعیین روز ۸ مارس به عنوان روزِ هم‌بستگی زنانِ جهان در کنفرانس بین‌المللی زنانِ سوسیالیست،کپنهاک، سال ۱۹۱۰]

بازگشت به فهرست

اندیشه‌هایی دربارهٔ عمده‌ترین مسائلِ اِتیک

احـــسان طـــبری

ارژنگ: ضرورتِ پای‌بندی انسانِ انقلابی به اخلاقیّات در جریان مبارزاتِ اجتماعی در رفتار نسبت به دیگر مبارزان و حتّی دشمنانِ طبقاتی، یکی از موضوعاتی است که همواره مورد تاکیدِ احسان طبری بوده و آن‌را در بسیاری از آثارش ازجمله "چهرهٔ یک انسانِ انقلابی" و رسالاتی متعدّد ازجمله مقالهٔ "دیالکتیکِ مبارزهٔ سیاسی و موازینِ اخلاقی" فرمول‌بندی و تبیین کرده است. احسان طبری را به‌درستی از نخستین فلاسفه‌ای دانسته‌اند که برای فلسفهٔ اخلاق در جهان‌بینی مارکسیستی جایگاهِ ویژه‌ای باز کرد و بر همین اساس است که آثارِ او مضمونِ خشکِ حاکم بر بسیاری متونِ مارکسیستی را از دست می‌دهد و برای خواننده، معنی‌دار و با روح و جذّاب می‌شود.

ویژگی ممتازِ طبری که او را به عنوان یک متفکّرِ مارکسیسم در جهان برجسته می‌ساخت، سهمی بود که وی در آثار متعدّدِ خود در زمینهٔ پی‌ریزی «اِتیکِ مارکسیستی» دارا بود. واژهٔ "اِتیک" [Ethic] در مارکسیسم که طبری در این مقاله توضیح می‌دهد چرا نباید آن‌را با موازینِ اخلاقی یا مُرال [Moral] یکی گرفت، شاخه‌ای از فلسفه و بخشِ لاینفکّ جهان‌بینیِ مارکسیستی-لنینیستی شُمرده می‌شود که متاسفانه در جهانِ سوسیالیسم دانشی بسیار فقیر بوده و مراجعه به کتاب‌های فلسفهٔ مارکسیستی، فقدان و یا توجهٔ ناچیز به فلسفهٔ اخلاق یا کِردارشناسی را نشان می‌دهد. شایانِ ذکر است، معادلِ فارسی که طبری برای واژهٔ "اِتیک" در مجموعه دوجلدی "مقالات فلسفی و اجتماعی" خود به کار برده عموما "اخلاقیّات" است و در یک مورد نیز واژهٔ "خوی‌شناسی" را برابر گرفته است، امّا در مقالهٔ "دربارهٔ حدّ و مرزِ فلسفه" او از "بزرگ‌شاخهٔ اخلاقیّات (اتیک)" یاد می‌کند که از آن "رشته‌هائی مانند: آواشناسی(فونتیک)، ارزش‌شناسی(آکسیولوژی)، تئوری عامّ اخلاق(مِتااِتیک)، تئوری شناختِ اخلاق، تاریخ تئوری‌های اخلاقی، اخلاق در عرصه‌های مختلفِ جامعه و خانواده، موازینِ اخلاقی (کُدِکس) و غیره مُنشعب می‌گردد".

اینک متنِ مقالهٔ حاضر که جای آن در مجموعهٔ دوجلدی "مقالات فلسفی و اجتماعی" نویسنده خالی است، تقدیمِ علاقه‌مندان می‌شود.

فرق مابینِ **اِتیک** و **اخلاق** در آن است که اِتیک شارحِ مسائلِ تئوریکِ اخلاق است و حال آن که اخلاق(مُرال) مجموعهٔ موازینِ رفتارِ مجاز و غیرمجاز است که **"کُدِکسِ اخلاقی"** نام دارد. مجموعه یا کُدِکسِ اخلاقی مع مولاً بر حسبِ زمان‌ومُکان، نظامِ اجتماعی، موقعِ طبقاتی و غیره فرق می‌کند؛ لذا سخت دارای جنبهٔ نسبی است. ولی **قوانینِ اِتیک** که دربارهٔ اهمّیتِ رفتارِ اخلاقی (حقّ و تکلیف، خیر و شرّ، فضیلت و رذیلت، و ملاک‌های ارز یابی

آن بحث می‌کند، دارای جنبهٔ نسبیِ کم‌تری است و در واقع قوانینِ عامّ رفتارِ اخلاقی را به دست می‌دهد و سرشتِ این قوانین را روشن می‌سازد.

چرا می‌گوییم مباحثِ اتیک تنها دارای جنبهٔ نسبیِ کم‌تری‌است؟ طبیعی‌است که هیچ‌گونه صحبتی از موازینِ ابدیِ اخلاقی یعنی احکامِ ثابت و عامّ که **کانت** آن‌ها را "امپراتیف-کاتگوریک" [احکامِ دستوری] می‌خوانند، نمی‌تواند در میان باشد. **کانت** برآن بود که این موازین، فطریِ روحِ انسان است و می‌گفت دو چیز او را متحیّر می‌کند: *آسمانِ پُرستارهٔ بالای سر و قوانینِ اخلاقیِ درونِ روح*. و حال آن‌که خودِ موازینِ اتیک نا شی از مرحلهٔ معیّنِ رشدِ مناسبات بین انسان‌هاست و با تحقّقِ تحوّلاتِ معیّنی در جامعه، این مناسبات جای خود را به روابطِ عادّی و عامّ هم‌بستگی و هم‌کاری انسانی خواهد سپرد و کیفیّتِ ویژهٔ خویش را از دست خواهد داد. زمانی در خواهد رسید که **مقولاتِ اتیک** نیز کهنه خواهد شد.

نگارندهٔ این سطور با توجّه به تئوری‌های مختلفِ اتیک از دورانِ فلسفهٔ عتیقِ شرق و یونان تا مکاتبِ نوینِ اتیکِ سرمایه‌داری و نظریاتِ موسوم به متااتیک که از جانبِ نئوپوزیتیویست‌های معاصر عرضه می‌شود، بررسیِ زیرین را دربارهٔ ماهیّتِ رفتارِ اخلاقی و ملاک‌های آن و شرایطِ تنظیمِ اجتماعی آن، عجالتاً به صورتِ یادداشت‌های فشُردهٔ مقدّماتی تدارک دیده است. با آن‌که در این بررسی از مباحثهٔ مشخّص با مکاتب و متفکّران احتراز شده است، ولی، هم می‌تواند پاسخی به کسانی باشد که موازینِ اتیک را در "طبیعتِ مجرّدِ انسانی" می‌جویند، و هم به کسانی که مانند نئوپوزیتیویست‌ها عینیّتِ موازینِ اخلاقی را با افراط در نسبیّتِ آن منکر می‌شوند.

و از آن‌جا که سردرگمیِ عجیبی در مسئلهٔ قضاوت‌ها و ارزیابی‌های اخلاقی وجود دارد، شاید این بررسی بتواند با به‌دست‌دادنِ پایه‌های منطقی تفکّر در این زمینه، به کاستن از این سردرگمی‌ها کمک کند و راهِ ارزیابیِ علمیِ اخلاقی را روشن‌تر سازد. به هر جهت، از آن‌جا که به منظورِ درک و هضمِ یک سلسله مسائلِ پیچیده و تلاشی برای حلّ موزون و علمیِ آن‌هاست، می‌تواند بی‌فایده نباشد.

***

انسان ناچار است به هیئتِ جمعی زندگی کند [زیرا] زندگیِ **فرد** به شکلِ انفرادی (Robinsonade)[۱]، جدا و رها از **جمع** میسّر نیست. هر فردِ انسانی حقّ دارد برای ادامهٔ حیاتِ خویش از یک زندگیِ سالم، ایمن، مرفّه، با فرهنگ، شایسته و آزاد برخوردار باشد. از طرفی همهٔ افراد دارای چنین حقّی هستند، و از طرفِ دیگر در هر مرحلهٔ معیّن [از] تکاملِ جامعه (به‌تناسبِ سطح رشدِ قوای مولّده، تقسیمِ کارِ اجتماعی، نظاماتِ موجود در اجتماع و سازمانِ طبقاتی آن، دموکراسی، فرهنگ و سطحِ معرفتِ انسانی)، محمل‌های عینی‌وذهنیِ تامین کامل همهٔ حقوقِ همهٔ افراد به‌ناچار، در تلاشِ طبیعی برای تامینِ حقوقِ خویش، وارد **تصادمِ منافع** می شوند. در جریان همین تصادمِ منافع است که مسئلهٔ چگونگی رفتارِ یک انسان نسبت به هم‌نوع‌اش مطرح می گردد و مسئلهٔ تکلیف و یا وظیفه، مسئلهٔ خیر و شرّ، فضیلت و رذیلت، رفتارِ پسندیده یا ناپسند، یا خطا و صواب به‌میان می‌آید.

اگر افراد در جریان این تصادمِ منافع به حقوقِ حقّهٔ دیگران در زمینه‌های مشروح در فوق، و البته در سطح شروطِ تاریخی آن تجاوز کنند، زیان بزنند، آن‌ها را غصب نمایند، پامال سازند و یا برای خود امتیازاتی ناروا قائل گردند، آن‌گاه رفتارِ چنین افرادی از لحاظِ اخلاقی **"منفی"** است. اگر افراد در جریان این تصادمِ منافع حقوقِ دیگران را مراعات نمایند، محترم شمارند، در راه تامین حقوقِ مغصوبهٔ دیگران تلاش کنند یا برزمند، و حتّی از

حقوقِ خود به‌خاطر تامینِ منافع دیگران انصراف جویند، یعنی متحمّلِ فداکاری و ایثار شوند، آن‌گاه رفتارِ چنین کسانی از لحاظِ اخلاقی **"مثبت"** است. در درون این چهارچوبِ تعمیم‌یافته، درجهٔ مثبت و منفی بودن رفتارِ اخلاقی دارای تنوّعِ عظیم و شدّت‌وُضعفِ فراوان است. می‌توان همین ملاک را بر رفتارِ گروه‌ها، طبقات و خلق ها نسبت به یک‌دیگر تطبیق کرد زیرا می‌توان از "اخلاق" یا مُرالِ این واحدهای بزرگِ انسانی سخن گفت.

فردپرستی که معنای آن مقدّم‌داشتنِ منفعتِ فردی بر منفعتِ جمعی است، منشاءِ شرّ و عیب و رذیلتِ اخلاقی است. **جمع‌پرستی** که معنای آن مقدّم‌داشتنِ منفعتِ جمعی بر منفعتِ فردی است، منشاءِ خیر، حُسن و فضیلتِ اخلاقی است. عملِ ضدّاخلاقی و فردپرستانه می‌تواند از حدِّ خطا و رذیلتِ کوچک تا حدّ خیانت و جنایتِ فجیع بسط یابد. عملِ اخلاقی و جمع‌پرستانه می‌تواند از حدِّ خدمت و فضیلتِ کوچک تا حدّ فداکاری و ایثارِ بزرگ بسط یابد.

با توجّه به این **تعاریف**، مقولاتِ اخلاقی و غیراخلاقی(مُرال‌وآمـُرال)، اجتماعی و ضدّاجتماعی (سوسیال و آسوسیال)، فردپرستانه و جمع‌پرستانه (اگوئیست و کُلکتیویست) موافق و مخالفِ شرف و وجدان، عادلانه و ظالمانه، نیک و بد، خیر و شرّ، فضیلت و رذیلت و غیره و غیره، همه و همه هم‌سنگ‌اند و بیان‌گرِ حالاتِ مختلف اعمالِ منفی و مثبتِ اخلاقی هستند. البته همهٔ این‌ها هنگامی‌است که منافعِ اکثریّتِ جامعه ملاک قرارگیرد و الّا، در موازینِ اخلاقیِ متداول یعنی در کُدِکسِ اخلاقیِ هر جامعه و نظامِ خاصّ و نیز در قوانینِ آن جامعه، موازینِ اخلاقی و قانونیِ فراوانی به سودِ اقلّیت وضع شده است و نیز باید توجّه داشت که ما این‌جا تعاریف را بر اساسِ انتزاعِ ماهیّتِ کلّی به‌دست می‌دهیم، نه حالاتِ کُنکرت و اشکالِ فرعی و استثنایی.

***

کیفیّاتی تا امروز در نظاماتِ ظالمانهٔ اجتماعی و حتّی بقایای آن در اجتماعاتی که از قیدِ استثمارِ انسان از انسان رَسته‌اند، وجود داشته و دارد که نه فقط اجرای وظایفِ عالی اخلاقی (فداکاری و ایثار)، بل که داشتنِ رفتارِ بی‌زیان را نیز به امری، یا سخت استثنایی، و یا محدود به افرادِ معیّنِ جامعه مبدّل کرده است. البته منظورِ ما این یا آن رفتارِ جداگانهٔ پسندیده نیست که در مقیاسِ وسیعی از طرفِ اکثریّتِ مطلق افرادِ جامعه سر می‌زند، بل‌که منظورِ ما مراعاتِ جامع و پیگیرِ ملاک‌های اخلاقِ جمعی است. برعکس، رفتارهای غیراخلاقی تداولِ زیادی دارد و کارِ گستاخی در این زمینه حتّی بارها به توجیهِ "فلسفی" و "علمیِ" شیوه‌ها و اسالیبِ غیراخلاقی نیز کشیده شده است. گاه نیز جامعه، مهارت در به‌کاربُردنِ شیوه‌های غیراخلاقی و غیراجتماعی مبتنی بر جلبِ سودِ فردی به زیان دیگران را "زیرکی"، "عُرضه" و "لیاقت" نام می‌گذارد. "دیپلماسی" که تنظیم‌کنندهٔ روابطِ بینِ دولت‌ها و خلق‌ها و یا روابط بین کشورهاست، مایهٔ اساسی کارِ خود را از شیوه‌هایی می‌گیرد که غالباً عمیقاً نیز ضدّاخلاقی است. (به‌ویژه هنگامی که نه فقط **" شیوه‌ها و وسایل"**، بل که **" هدف‌ها"** هم ضدّاخلاقی و ضدّاجتماعی باشد.)

چنان‌که گفتیم تمایلِ طبیعی انسان که خواستارِ حداکثر تامین حقوقِ مادّی و معنوی خود است، افراد را در شرایطِ محدودیّتِ امکاناتِ عینی و ذهنیِ تامین این حقوقِ مادّی و معنوی، نه فقط وارد تصادمِ منافع، بل‌که وارد برخوردِ خشن می‌کند. جامعهٔ مبتنی بر مالکیّتِ خصوصی و استثمارِ انسان از انسان که برای طبقاتِ ممتاز و قشرهای فرمان‌روا اصالت قائل است و توده‌های محروم و زُمرهٔ فرمان‌بر را فرومی‌کوبد، خشونتِ این تصادم را بسی تشدید می‌نماید.

چنین است شرایط پیدایشِ شُرور و مفاسدِ اخلاقی، و الّا سخن فیلسوفِ انگلیسی، **هابس** که می‌گوید: "*بدونِ کنترلِ دولتی، انسان گُرگِ انسان است* (Homo homini lupus)" یعنی شرّ و مفسده گویا در طبیعتِ آدمی‌است، سخنِ درستی نیست. این گرگ‌صفتی ناشی از شرایطِ معیّنی است و با ازمیان‌رفتنِ آن شرایط، کاملاً سخنِ **لودیک فوئرباخ** می‌تواند صادق شود که گفت: "*انسان خدای انسان است*" (Homo homini deus)، یعنی انسان سازنده و یاورِ انسان است.

طبیعی است که در چنین شرایطی به‌جای تلاشِ شرافت‌مندانه (یعنی در چهارچوبِ امکان و با مراعات حقوقِ دیگران)، برای تامین حقوقِ خویش نبردی مبتنی بر شیوه‌های شوم و جانورانهٔ زور، تحمیل، ایذاء، ارعاب، اغواء، فریب، تطمیع تا حدّ سلبِ آزادی و جانِ دیگران و برای غصبِ حقوقِ آنان و کسبِ امتیازاتِ هر چه بیشتر و هر چه نارواتر در می‌گیرد. این امر به تمامِ معنی جامعه را به جنگل و روابطِ انسانی را به روابطِ حیوانی و زئولوژیک [Zoological جانورانه] بَدَل می‌کند. تئوری هایِ اتیکِ مدحِ سودورزی و توجیه آن (مانند مکتبِ اوتی‌لیتاریستیِ بِنتام)[۲] و یا مدحِ قدرت‌طلبی و پامال‌کردنِ ناتوان و توجیه آن (مانند نظریاتِ نیچه) و انواع نظریاتِ فاشیستی و نژادی و شعارِ "هدف‌ها وسایل راه توجیه می‌کنند"، یا موازینِ ماکیاولیستیِ توجیه خُدعه و فریب و زورگویی به‌عنوان تدابیرِ سیاسی و غیره، در واقع برای دادنِ پایهٔ "علمی" و توجیه آمورالیسمِ متداول است.

جامعه عادتاً از افراد اجرای وظایف و مراعاتِ موازینِ اخلاقی را می‌طلبد ولی آن‌هایی که به قدرت رسیده‌اند و در وراءِ نظارتِ جامعه قرار گرفته‌اند، به‌کلّی بدین موازین بی‌اعتنا هستند و ملاکِ عملِ آن‌ها تامینِ خواست‌های خود است صرف‌نظر از این‌که این خواست‌ها رواست یا نه، موافقِ منافعِ دیگران است یا منافق با آنان. گاه گُستاخی به جایی می‌رسد که این زورمندانِ مسلّط بر جامعه بهترین فضایل را به سُخره می‌گیرند. به‌همین جهت در این اجتماعات به تدریج بسیاری اعتماد و اعتقادِ خود را به عینیّت و واقعیّتِ موازینِ اخلاقی یا ثمربخشی و اثربخشیِ مراعاتِ این موازین به‌کلّی از دست می‌دهند و در صورتِ داشتن وضعِ مساعد، به سیلِ انبوهِ ناقضینِ این موازین برای تامینِ پیشرفتِ شخصی خود می‌پیوندند. ای چه بسا که بیوگرافیِ افراد عبارت است از سیر از باور به آرمان‌ها و موازینِ اخلاقی به بی‌باوری در همه چیز، و گاه پیوستن به صفوفِ راهزنانِ جامعه.

درحالی‌که در جامعه سیلِ غرّایی از سالوسی در اطراف موازینِ اخلاقی، ادّعاهای پُرزرق‌وبُرق روان است و همه به هم موعظه می‌کنند، بسیار نادرند کسانی که این موازین را به شکلِ پیگیر مراعات نمایند و در این شرایط از آن‌جا که قوانینِ رسمی اجتماعات مبتنی بر امتیاز و حِرمان علی‌رغم ریاکاری‌های فراوان عملاً به قشرهای ممتاز خدمت می‌کنند، لذا جامعه می‌کوشد تا از طریق برقرارکردنِ "نظارت و واکنشِ اخلاقی"، حتّی‌المقدور جلوی اعمالِ ناپسند را بگیرد و اعمالِ پسندیده را تشویق کند.

ما در این‌جا از **نظارت و واکنشِ "اخلاقی"** صحبت می‌کنیم نه از **نظارت و واکنشِ "قانونی"** که در قبالِ نقضِ قوانین انجام می‌گیرد و از طریقِ دادرسی به‌صورتِ مجازات درمی‌آید. موازینِ اخلاقی و قانونی در واقع با هم دارای ماهیّت و سمتِ مشترک‌اند و دعویِ هر دوی آن‌ها این است که می‌خواهند حافظِ منفعتِ افراد و اجتماعات در مقابلِ تجاوزاتی باشند که به حقوقِ حقّه‌شان می‌شود، ولی تفاوتِ "خطای اخلاقی" و "خطای قانونی" تنها در شدّت و تاثیرِ عمل نیست، بل‌که موازینِ قانونی بیش از موازینِ اخلاقی تحت تاثیرِ عمیقِ منافعِ طبقات است و به کرّات دارای ماهیّتِ ضدّاجتماعی و ضدّاخلاقی است. به‌هرجهت، "دادرسی"، واکنش در مقابل نقضِ قوانین و "ارزیابی"، واکنش در مقابل نقضِ موازینِ اخلاقی است.

***

کنترل از طریق واکنشِ اخلاقی بر دو اصلِ پاداش و سزا حُکم‌رواست:

واکنشِ کیفرآمیز در برابر رفتارِ نادرست به صورتِ تقبیح، تحقیر، مذمّت و نکوهش، طرد، ابرازِ نفرت و انزجار (آنتی‌پاتی)، خصومت و کین‌ورزی و سوءِظن بروز می‌کند. درصورتی‌که شخصِ خطاکار فاقدِ وجدان و حسّاسیّت در مقابلِ این واکنش نباشد، این واکنش در او احساسِ حقارت، سرشکستگی، اندوه و ندامت ایجاد می‌کند و او را به احتراز از خطا وامی‌دارد.

واکنشِ پاداش‌آمیز در برابر رفتارِ درست به صورتِ تشویق، تجلیل، ستایش، استقبال، مهر و تمایل (سمپاتی)، دوستی و ابرازِ محبّت و اعتماد بروز می‌کند که موجدِ احساسِ سربلندی، رضایت، نشاطِ روحی، سُکینهٔ و جدانی، اعتمادبه‌نفس و غرورِ منطقی می‌گردد و شخص را به تکرارِ عملِ صواب وامی‌دارد.

البته همیشه کنترلِ اخلاقی و واکنشِ اخلاقیِ دیگران عادلانه نیست و ای چه بسا که دارای منشأءِ به‌کلّی غلط و مُغرضانه است و نیز همیشه این کنترل، نتیجهٔ ضرور و مطلوب را به‌بار نمی‌آورد زیرا لازمهٔ تاثیرِ آن وجودِ **"وجدان"** است. **"وجدان"**، هم به‌معنای حسّاسیّت در مقابل واکنشِ منفی و بیم از آن است، و هم به‌معنای درکِ عمیق وظایفِ خود و آمادگی برای اجرای آن. معمولاً وجدان به این یا آن صورت یا به صورت ترکیبِ این دو وجود دارد و انگیزهٔ عمده، نظارت بر خود یا **"اُتوکنترلِ اخلاقی"** است.

در جوامعی که در آن نقضِ موازینّ اخلاقی به امرِ شایع بدل شده است، وجدان خِرفت و کُند می‌شود و گاه به کلّی از میان می‌رود و لذا هیچ‌گونه اُتوکنترل و یا حسّاسیّت در مقابل واکنشِ منفی دیگران وجود ندارد. در این جوامع گاه وقاحت و بی‌شرمی یعنی بی‌باکی در نقضِ موازینِ اخلاقی یکی از وسایلِ کار و پیشرفت است.

به‌علاوه، آن‌هایی که از طریقِ ثروت و یا نیل به مقاماتِ‌دولتی خود را به قدرتی مافوقِ اجتماع بدل کرده‌اند، چنان‌که گفتیم نسبت به نظارت و واکنش و قضاوت و افکارِ دیگران بی‌باک هستند. چنین کسانی اگر فاقدِ قدرتِ ماسکه و نظارت به نفس باشند، معمولاً منشاءِ جنایات و رذالت‌ها و رسوایی‌های عجیب می‌گردند. تاریخ نشان داده است که به قولِ شاعر: "*شگفت است با قادری پارسایی*"[۳]، و به محضِ ازمیان‌رفتن تاثیرِ نظارت و واکنشِ دیگران خواه از طریقِ قوانین خواه از طریقِ واکنشِ اخلاقی، افرادی که فاقدِ وجدان‌اند چهرهٔ ددمنشانه‌ای از خود نشان می‌دهند. زندگیِ زمامدارانِ مستبد نمونه‌های فراوانی در این زمینه ارائه می‌دهند.

برای آن‌که مراعاتِ موازینِ اخلاقی در جامعه به امری عامّ مبدّل گردد، یعنی هماهنگی بین اعمالِ فرد و خواست‌ها و نیازهای جامعه تامین شود، باید محمل‌های عینی و ذهنیِ آن موجود باشد. این محمل‌ها کدام است؟

محمل‌های عینی: تا زمانی‌که استثمار، استعمار، امتیاز و حِرمان، فرمان‌دهی و فرمان‌بری، فقر و ترس، تسلّطِ خرافه و جهالت و امثالِ این بلایای اجتماعی وجود دارد، محمل‌های عینی (برای) هماهنگیِ عملِ فرد و جامعه موجود نیست. دراین نظامات محمل‌های ذهنی است که باید به‌طورِ عمده منشاءِ بروزِ عملِ درست گردد. البته حتّی در این جوامع وجودِ قشرهای محروم که اکثریّتِ جامعه است و جنبش‌ها و افکارِ پیش‌رُو پایهٔ عینی عملِ درستِ اخلاقی است ولی سلطهٔ اجتماعی-اقتصادی در دستِ این نیروها نیست. لذا **خوب بودن کاری است انقلابی، دشوار و رنج‌آور**. در محیطِ نامساعد، خودِ محمل‌های ذهنی نیز تضعیف می شوند و یا میدانِ عمل نمی‌یابند و یا به موانعِ قوی برمی‌خورند. لذا اصلاحِ نظامِ اجتماع شرطِ اصلاحِ نظاماتِ اخلاقی جامعه است و باید هرگز فراموش نگردد که این اصلاحِ اجتماعی، فوق‌العاده کُند و آن تحوّلِ اخلاقی ازآن هم کُندتر است. آرزوی هرگونه تحوّلِ سریع در این زمینه‌ها آرزوی خامی است که منجر به یأس می‌شود.

محمل‌های ذهنی: محمل‌های ذهنی را می‌توان به سه گروه تقسیم کرد:

الف) شعور و آگاهیِ فرد برای درکِ صحیح وظایفِ انسانیِ خود؛

ب) ذینفع‌بودنِ وی در عملِ درست و ذینفع‌نبودن‌اش در تضییعِ حقّ هم نوع؛

ج) وجودِ ماسکه‌های[۴] اِرادی و آمادگیِ روحی.

با توجه به بودن شرایطِ نامساعدِ اجتماعی، اصولاً روشن‌است که انتظار و توقّعِ خیلی "شاعرانه" و زیاد از انسان‌های جوامع مبتنی بر نظام‌های ظالمانه منطقی نیست و افراد عادتاً -مگر در مواردِ استثنایی- دارای نقاطِ ضعف و معایبِ اخلاقی بزرگ یا کوچکِ معدود یا متعدّدند. جز این نمی‌توان توقّعی داشت. در ارزیابی هر عملِ اخلاقی علاوه بر محمل‌های عینی، باید محمل‌های ذهنی را هم در نظر داشت. مابین آن هایی که با محاسبهٔ خون‌سردانه با غرضِ خاصّ خطا می‌کنند، و آن‌هایی که در اثرِ ضعفِ ماسکه‌های روحی و گاه بدونِ آن‌که مغرض باشند و علی‌رغمِ سرزنشِ وجدانی و منعِ عقلیِ خود "دچارِ" خطای اخلاقی می شوند، فرق است و باید فرق گذاشت. حتّی **"کلاویگو"**[۵]ها و **"نِخلودُف"**[۶]های پاک و باوجدان چنان‌که به‌ترتیب گوته و تولستوی نشان داده‌اند، می‌توانند در لحظاتِ معیّنِ حیات در اثرِ ضعف دچارِ خطاهای سنگینِ اخلاقی شوند.

در ارزیابی اعمالِ افراد معمولاً دَرهم‌بَرهمیِ عجیبی حکم‌رواست. ملاکِ قضاوت غالبا سنجشِ رفتارِ افراد است با هوس‌ها، خواست‌ها، نیازها و توقّعاتِ خود؛ ولی قضاوت باید با سنجشِ درستِ همهٔ جهات باشد. البته جامعه در واکنشِ خود حوصلهٔ سنجشِ همهٔ جهات را ندارد و عملی را که برای خود زیان‌بخش بداند، صرف‌نظر از این‌که مقصّرِ اصلی پیدایشِ آن محیط است، و صرف‌نظر از این‌که این عمل خطای آگاهانه و مغرضانه است یا بی‌خودانه و بی‌غرضانه، حکمِ سختِ خود را صادر می‌کند. وقتی باغبانی گیاهِ هرزی را برمی‌کَنَد، در فکرِ آن نیست که آن گیاهِ هرز راگناهی است یا نه، بل‌که در فکرِ آن است که باغچهٔ خود را از زیان محفوظ دارد. در این زمینه تراژدی‌های بسیار در زندگی و تاریخ رُخ می‌دهد.

از آن‌چه گذشت، روشن می‌شود که تنظیمِ مناسباتِ اخلاقی بینِ انسان‌ها منوط است به ایجادِ محمل‌های مساعدِ عینی و ذهنی: یعنی ایجادِ نظامِ تُهی از امتیاز و فرمان، تُهی از استثمار و استعمار، تُهی از تسلّطِ ستم‌گران فارغ از فقر، نیاز، بیماری، جهل و غیره، و آن‌گاه تربیتِ انسان‌هایی آزاد، دانا، کوشنده و خلّاق، دارای نفسانیّاتِ سالم و تعادلِ قویِ روحی. تنها در آن روزگار هماهنگیِ واقعی بین اعمالِ افراد و نیاز و خواستِ سراسرِ جامعه پدید

می‌گردد. در این صورت، "واکنش‌ها و نظارت‌ها"ی قانونی و اخلاقیِ موجود زائد می‌شوند و "اُتوکنترلِ" اخلاقی جای آن را می‌گیرد و جامعه می‌تواند از کلیهٔ موُسّساتِ کنونی کنترلِ خود را آزاد کند.
هرجوُمرج و بحرانِ موجود در مناسباتِ اخلاقی انسان‌ها را رنج می‌دهد. راهِ رهایی از این رنج، مبارزه در جهتِ درست است. نسلِ معاصر و نسل‌های نزدیکِ آینده مانندِ نسل‌های فراوانِ گذشته هنوز از بلیّهٔ شُرور و رذایل آزاد نخواهند بود، ولی از سوزش و تابشِ این آتشِ جهنمی دَم‌به‌دَم کاسته می‌شود.

سرچشمه: *مجلّهٔ دنیا، سالِ ششم، شمارهٔ ۱، بهار ۱۳۴۴*

پانوشت‌ها:

[۱] **رابینسونِیْد** (Robinsonade) برگرفته از نام قهرمانِ رمانِ تخیّلی "رابینسون کروزوئه" اثرِ دانیل دفوئه به عنوان نمونه‌ای تیپیک و یا ژانری در هنر و ادبیّات مبتنی بر جداافتادن فردِ انسانی از دیار و جامعه و تمدّن و زندگیِ جمعی، پَرت‌شدن به جزیره‌ای خالی از سَکَنه و غوطه‌وری در دریای متلاطمِ حوادث می‌باشد.
[۲] **اوتی‌لیتاریسم** (Utilitarianism) به معنای اصالتِ سود یا مکتبِ فایده‌گرایی در مدح و توجیه سودورزی که جرمی بِنتام، Jeremy Bentham فیلسوف انگلیسی (۱۷۴۸–۱۸۳۲) آنرا بنیان گذاشت.
[۳] **شگفت است با قادری پارسایی**، مصرعی از قصیده‌ای تغزّلی سُرودهٔ فرّخی سیستانی، قصیده‌سُرای دربارِ غزنویان که در مدح خواجه ابوالقاسم احمد بن حسن میمَندی سُروده است.
[۴] **ماسکه**، به معنای نگاه‌دارنده، حسِّ خودداری از ارتکابِ تخلّف یا جرم، نیروی نگه‌دارنده از خطا و گناه.
[۵] **کلاویگو** عنوانِ نخستین اثرِ گوته است که آن‌را در سال ۱۷۷۴ در ۲۵ سالگی نوشت و شخصیّتِ مردی تلاش‌گر، خواهانِ رشد و ترقّیِ اجتماعی، جاه‌طلب و کاتبِ پادشاهِ اسپانیا، و از سوی دیگر مردی عاطفی و سُست‌عنصری را ترسیم می‌کند که در جدالِ سهمگین میانِ دست‌یابی به منزلتِ اجتماعی و بختِ خانگی به کشمکشِ غیرقابلِ غلبه‌ای گرفتار آمده است.
[۶] **نِخلودُف** نام شخصیّتِ رمانِ "رستاخیز" Resurrection سومین و آخرین *رمان* بلند لئو *تولستوی* است که منتقدین این *کتاب* را حاصلِ یک عُمر زندگی و تفکّراتِ *تولستوی* می‌دانند. (ارژنگ)

نگذاریم زنان و دختران‌مان در جامعه سرکوب و عقب رانده شوند!

بازگشت به فهرست

دربارهٔ زندگی و آثار ولادیــمیر لــیدین

اِلنا لیدینا/ برگردان: خسرو باقری

Vladimir Germanovich Lidin (Лидин, Владимир Германович, Moscow, 3 February 1894 – 1979)

ولادیمیر [گرمانوویچ] لیدین به نسلی تعلّق دارد که در دورانِ کودکی و جوانی آنها، کشف‌های بزرگ علمی و رویدادهای انقلابی شگرفِ اوایلِ سدهٔ بیستم به وقوع پیوستند و ساختار زندگی مردم را دگرگون کردند؛ سینماتوگراف لومیر[۳] پرواز بالن هوایی برادران مونت‌گول‌فیر[۴] در کانال انگلیس، تلگراف بی‌سیم پوپوف[۵] و نخستین عملیات لوپ هوایی توسط خلبان اوتوچکین[۶] و . . . از زمره موفّقیت‌های بزرگِ علمی این دوران بودند. این نسل نخستین جنگِ جهانی را از سر گذراند، جنگ‌های داخلی را تجربه کرد و [در] انقلابِ اکتبر سال ۱۹۱۷ شرکت جست.

لیدین در سال ۱۸۹۴ در مسکو به دنیا آمد. نوشتن را زود آغاز کرد و نخستین داستان‌های او در سال ۱۹۰۹، در مجله‌ای که قدیمی‌ترین نهادِ آموزشی مسکو یعنی موسسهٔ زبان‌های شرقی لازار[۷] منتشر می‌کرد، به چاپ رسید. خود لیدین هم از همین موسسه فارغ التحصیل شد. نخستین کتاب او به نام "اسبِ سیاه"[۸] در سال ۱۹۱۶ از چاپ درآمد. لیدین در بیش از پنجاه سال آفرینشِ هنری، نزدیک به یک‌صد کتاب، از جمله رمان، داستان، مجموعهٔ داستانِ کوتاه و خاطره ها را به چاپ رساند.

لیدین نویسنده ای بود که کارِ خود را با داستانِ کوتاه آغاز کرد، امّا به زودی به دیگر انواع ادبی هم روی آورد. به‌عنوانِ مثال، او داستانِ "کلبهٔ عموتام"[۹] را به‌صورت نمایشنامه درآورد و برای اجرا در اختیار تأتر "هنرِ مسکو"[۱۰] قرار داد. سفرنامه‌ها، جایگاه ویژه ای را در آثارِ نوشتاری او به خود اختصاص می‌دهند. او مسافرِ خستگی‌ناپذیری بود، به سراسرِ کشور سفر کرد و از پروژه های بسیار عظیم ملّی از جمله راه‌آهن ترکمنستان-

سیبری، ایستگاهِ برق ولخوف و دنیپر[۱۱] و . . . بازدید به عمل آورد. او علاقه ای شگفت انگیز و نامیرا به تغییراتِ عظیمِ اتّحادِ شوروی و بنای ساختمان روسیه صنعتی نوین از خود نشان می داد.

لیدین در آثارش به انسانِ زمانِ خود پرداخت؛ انسانی که به نیروی بالقوهٔ او، به نیروی سازنده و آینده حیرت انگیز آن باوری ژرف داشت. بیشتر عمرش را در سیبری گذراند، زیرا در دوران جنگهای داخلی، در صفوف ارتش سرخ در این منطقه جنگیده بود و به آنجا دلبستگی خاصی داشت. او مناطق شرق دور اتحاد شوروی را هم خوب می شناخت. داستان "رودخانهٔ بزرگ"[۱۲] و رمان‌های "بزرگ یا آرام"[۱۳]، "جستجوگر"[۱۴] و "داستانهای شرق"[۱۵] ماحصل سفر او به کشور آمور[۱۶] است.

لیدین درآثارِ خود به موضوع انتقالِ مالکیّتِ زمین، موضوع بسیار نوینی که پس‌از انقلابِ اکتبر مطرح شد، می‌پردازد. لیدین از محل استقرار "نای‌نای"ها[۱۷]- خلقِ کوچکی که پیش از انقلابِ اکتبر در شرایط برده‌داری زندگی می‌کردند و به کلی بی‌سواد و فاقد زبانِ نوشتاری بودند، دیدار کرد. او به کمک آنها شتافت و نخستین کتاب درسی را برای کودکان آنها نوشت. این کتاب که اکنون در قفسهٔ کتابخانهٔ او قرار دارد، به بچه های نانایی یاری کرد تا زبان مادری خود را بیاموزند و جهان پیرامون خود را هر چند اندک بشناسند. لیدین پس از سفر به "نانای"، مجسمه های چوبی را که آنها پیش از انقلاب می پرستیدند و نیزه هایی را که با آنها در "اسوری تایگا"[۱۸] پلنگ شکار می کردند، با خود آورد. چند سال بعد با شادی بی پایان نخستین کتابی را که به زبان نانایی نوشته شده بود، در کنار آن کتاب درسی گذاشت. این کتاب را یک جوان نانایی نوشته و برای او ارسال کرده بود.

لیدین درسفرهای خود دوستانِ بسیاری به‌دست‌آورد. درکتابخانهٔ او صدها نامه می‌توان یافت که مهر پُست‌خانه‌های اسورد لوسک[۱۹] - ولوگ دا[۲۰]- بندر ناخودکا[۲۱] – شهرک پالاتکا[۲۲] در کنارهٔ دریای اوکهاتسک[۲۳] و . . . را برخورد دارند.

لیدین بارها به خارج از کشور سفر کرد و کشورهای ترکیه ، ایتالیا، آلمان، فرانسه و نروژ را از نزدیک دید. رمان او به نام "بر گورِ سربازِ گمنام"[۲۴] که حوادث آن در فرانسهٔ درگیر در جنگ جهانی دوم می گذرد، آکنده از نگرانی نویسنده نسبت به آیندهٔ جهان است.

از نخستین روزهای جنگِ کبیرِ میهنی، لیدین به‌عنوان خبرنگارِ ویژهٔ روزنامه "ایزوستیا"[۲۵] به خطوطِ اوّلِ جبهه در مناطق مختلف اعزام شد. او علاوه بر ایزوستیا برای روزنامه‌های دیگر از جمله "کراسنایازوزدا"[۲۶] و (ستارهٔ سرخ) و رادیوی شوروی هم گزارش تهیه می‌کرد. رویدادهای سالهای جنگ در رمانِ "راه"[۲۷]، مجموعهٔ داستان "راهی به سوی غرب"[۲۸]، کتاب "اسناد سخن می‌گویند"[۲۹] و در تعداد بی‌شُماری مقاله و گزارش‌های او که مضمونِ همهٔ آنها را نفرت از جنگ و فاشیسم تشکیل میدهد، بازتاب یافته است. موضوع جنگ، در آثارِ بعدی نویسنده نیز حضوری پُررنگ دارد.

پس از جنگ، لیدین دوباره به نوشتن داستان کوتاه روی آورد و تا پایان عمر، به آن وفادار ماند. به طور کلی، در آثار او طرح داستانی یا پی رنگ جالب و گیرایی وجود ندارد، او به زندگی مردم عادی می پردازد که ظاهرا" درگیر مسائلِ عادی و پیش‌پاافتاده هستند.

اما در واقع آثار او آکنده از مهربانی و نگرانی نسبت به مسایل کسانی است که در نزدیکی شما به سر می برند، آثار او آکنده از انسان‌گرایی و انسان‌دوستی است. بسیاری از منتقدان بر وفاداری لیدین به بهترین سنّت‌های ادبیّاتِ روسیه، به سنّتِ ادبیِ آنتوان چخوف و بونین[۳۰] تأکید کرده‌اند. اما حرکتِ لیدین در این مسیر، هموار نبود. او در تلاش برای دست یافتن به سبکِ ویژهٔ خود، در دوره ای به مدرنیسم در غلتید. امّا بعدها آن چنان نسبت به آثار این دوره انتقاد داشت که وقتی دو جلد از مجموعه داستان‌هایش را برای چاپ آماده می کرد، حاضر نشد که هیچ یک از آثار این دوره را در آنها بگنجاند.

لیدین عاشقِ طبیعت بود و به ویژه به مسکو، به جنگل‌های غان و گل‌های وحشی آن عشق می‌ورزید. پاییز را به شدت دوست داشت و در ماه های پاییزی، هنگامی که در خانهٔ ییلاقی خود در "پره دل کینو"[۳۱] به سر می برد، آفرینشِ هنری اش به اوج می رسید. حیوانات را دوست داشت، در آثارش همواره به آنها می پرداخت، همیشه سگی در خانه داشت. در بسیاری از آثار خود، هنگامی که به توصیفِ طبیعت، حیوانات و پرندگان می‌پردازد، قلمش شوری دیگر و زبانش لطافتی دیگر می یابد که به سبکِ نوشتاری او ویژگیِ منحصربه‌فردی را می بخشد. بین دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۷۰ نزدیک به ۲۰ مجموعهٔ داستان کوتاه از او منتشر شد که از جملهٔ آنها می‌توان از مجموعه‌های "مسیرِ دُرناها"[۳۲] – "پنجره‌ای گشوده به سوی باغ"[۳۳] – "سرودِ قایق‌رانان"[۳۴] و "تصویرِ قلبِ خود"[۳۵] نام برد.

ولادیمیر لیدین در زندگی طولانی خود که در سال ۱۹۷۹ پایان یافت، با بسیاری از شخصیت های فرهنگی ملاقات کرد که به دوستی های دیرینه منجر شد. خاطرات این دوستی ها، در کتاب "مردم و دیدارها"[۳۶] منتشر شده که به چاپ های متعددی رسیده است. الکسی تولستوی، میخاییل پژیشوین[۳۷]، کاچالوف[۳۸]، نویسنده نروژی نورداهل گریگ[۳۹]، رومن رولان و هنری باربوس از جمله نویسندگان و هنرمندانی هستند که خاطره دیدار و دوستی با آنان در این کتاب آمده است.

در این کتاب خاطرهٔ سفرهای لیدین به نیواستید آبی[۴۰] که خانهٔ بایرون در آن واقع است، سالزبورگ، سرزمینِ مادری آمادیوس موتزارت و استفان زویگ[۴۱] ، دیدار از گورستان نایس[۴۲] که در آن الکساندر هرزن آرمیده و شهر گرینویچ انگلستان که درآن شاعرِ بزرگِ روسیه در قرن نوزدهم و دوست هرزن[۴۳] یعنی نیکلای اوگارف[۴۴] سالهای طولانی زیست و همان جا هم درگذشت، به رشتهٔ تحریر در آمده است.

در سال ۱۹۶۶، باقیماندهٔ پیکرِ نیکلای اوگارف به سرزمین مادری اش بازگردانده و در مسکو به خاک سپرده شد. لیدین یکی از اعضای کمیته‌ای بود که برای انجام مراسمِ انتقال به انگلستان رفت. در آلبومِ لیدین عکس‌های منحصر به فردی که از این سفر گرفته شده است، موجود است.

لیدین با بسیاری از هنرمندان نقاش دوستی داشت. او در کتاب "در خانهٔ هنرمندان" به زندگی آنها پرداخته و آثار نقاشی آنها را که در کلکسیون شخصی خودش داشته به چاپ رسانده است. لیدین در کتاب خود از دیدارهای خود با میخائیل نستروف[۴۵] کوکرینکسی[۴۶] پاول کوزنتسوف[۴۷] میخائیل لاری اونوف[۴۸] و ناتالیا گونچاروا[۴۹] یاد می کند.

بزرگ‌ترین دل‌بستگیِ لیدین در زندگی که هرگز هم از آن دست نکشید، کتاب بود. او کتابخانهٔ منحصر به فردی داشت که بیشترین کتاب های آن متعلق به ادبیاتِ سدهٔ نوزدهم روسیه بود. چاپ های بی نظیری از آثار پوشکین، گوگول، لئوتولستوی، هرزن، چخوف و بسیاری از شاعران هم عصر او با سرگذشت نامه های آنان در این کتابخانه موجود است. لیدین کتابی هم دربارهٔ کتابخانه‌اش نوشت به نام "دوستانِ من کتاب‌ها"[۵۰] و در آن داستانِ یافتنِ این کتاب‌های کم نظیر و خاطرات کتاب‌ها در این کتابخانه را توصیف کرد.

پروفسور لیدین، ده ها سال از عمر خود را به تدریس در دانشکدهٔ ادبیّات پرداخت. در کنار صدها کتابی که توسط هم عصران او نوشته شده و در این کتابخانه موجود است، باید از کتاب‌هایی هم نام برد که توسط شاگردانِ پیشینِ او نوشته شده اند. تا پایان عمر، روح و جانی جوان داشت و به زندگی عشق می ورزید. این روح جوان و شور به زندگی برای او دوستان بی شماری به ارمغان آورد که گاه ده ها سال از او جوانتر بودند.

لیدین در نخستین کنگرهٔ نویسندگانِ شوروی که در سال ۱۹۳۴ تشکیل شد، شرکت جُست. این کنگره "اتحادیهٔ نویسندگانِ اتّحادِ شوروی"[۵۱] را بنیاد نهاد. او در نهادهای گوناگون ادبی اتّحادِ شوروی از جمله "صندوق ادبی"[۵۲] که هدف آن تأمین مالی نویسندگان و ارتقای آفرینش های هنری آنان بود، هیئت مدیره‌ی "اتحادیهٔ نویسندگان"[۵۳] و "باشگاهِ نویسندگان"[۵۴] حضوری بسیار فعال داشت. لیدین به بسیاری از نویسندگان نوپا یاری رساند و کتاب های بسیاری از نویسندگان جوان با توصیهٔ او به چاپ رسیدند. او هرگز از مردم فاصله نمی گرفت و همواره در نگرانی ها، علایق و سرنوشت آنها مشارکت می‌کرد. روزانه نزدیک به ده نامه دریافت می کرد، به همهٔ آنها پاسخ می‌داد و درحدّ توانِ‌خود، نیازهای نویسندگان نامه ها را برآورده می‌کرد.

ولادیمیر لیدین همیشه می گفت: "*وقتی نامه ای را پاسخ نمی دهی، مثل آن است که دستی را که به سوی تو دراز شده، نمی فشاری*".

تا امروز هم، برای او نامه می‌آید، در این نامه‌ها، به کتاب‌هایش می پردازند و خاطراتی را که با او داشته اند، یادآور می شوند. این نامه ها از جایگاهِ رفیع نویسنده در میان مردمِ کشورش حکایت می کنند.

پی‌نوشت‌ها:

[۱] Vladimir Lidin
[۲] Elena Lidina
[۳] Lumiere
[۴] Montgolfier
[۵] Popov
[۶] Utochkin
[۷] Lazarev Institute of Oriental Languages
[۸] Black Stallions
[۹] Uncle Tom’s Cabin

[۱۰] Moscow Art Theatre
[۱۱] Volkhov and Dneper
[۱۲] Big River
[۱۳] Great Or Pacific
[۱۴] The Researcher
[۱۵] Far Eastern Tales
[۱۶] Amur
[۱۷] Nanai
[۱۸] Ussuri Taiga
[۱۹] Sverdlovsk
[۲۰] Vologda
[۲۱] Nakhodka
[۲۲] Palatka
[۲۳] Okhotsk
[۲۴] Tomb of the Unknown Soldier
[۲۵] Izvestia
[۲۶] Krasnaya Zevezda
[۲۷] The Rout
[۲۸] The Road West
[۲۹] Documents Speak
[۳۰] Bunin
[۳۱] Peredelkino
[۳۲] The Path of Cranes
[۳۳] A Window Opening onto a Garden
[۳۴] The Song of the Boatmen
[۳۵] The Shadow of one’s Own Heart
[۳۶] Peoples and Encounters
[۳۷] Mikhail Prishvin
[۳۸] Kachalov
[۳۹] Nordahl Grieg
[۴۰] Newstead Abbey
[۴۱] Estefan Zweig
[۴۲] Nice
[۴۳] Herzen
[۴۴] Niklai Ogarev
[۴۵] Mikhail Nesterov
[۴۶] KukrYniksy
[۴۷] Pavel Kuznetsov
[۴۸] Mikhail Larionov
[۴۹] Natalia Goncharova
[۵۰] My Friends - Books
[۵۱] Union of Soviet Writers
[۵۲] Literary Fund
[۵۳] Union of Writers
[۵۴] Central Writer’s Club

سرچشمه: مجلهٔ چیستا، آبان و آذر ۱۳۸۶، شمارهٔ ۲۴۲و۲۴۳

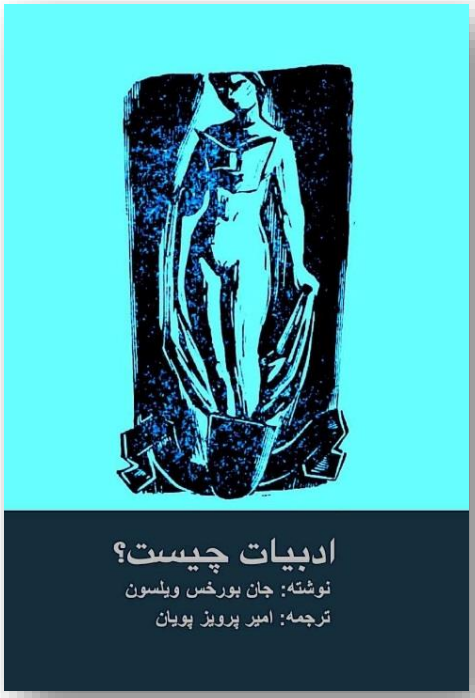
متن برگرفته از: پایگاه اطلاع‌رسانی فرهنگ توسعه

ارژنگ: در بخش "ادبیّات" همین شماره، داستانِ کوتاه "شعر" به قلم "ولادیمیر لیدین" از کتاب مجموعهٔ داستانی "رهایی" با برگردان همین مترجم را می‌خوانید.

بازگشت به فهرست

ادبیّات چیست؟

جان بورخس ویلسون/ برگردان: زنده‌یاد امیرپرویز پویان



***ارژنگ:** «ادبیّات‌چیست؟» ترجمه‌ای است از نوشتهٔ «جان بورخس ویلسون»، که توسط زنده‌یاد «امیر پرویز پویان» انجام گرفته‌است. این ترجمه که فایل پی.دی.اف آن در انتهای نوشتار تقدیم می‌شود، از قرارِ اطلاع نخستین بار در مجلهٔ «خوشه»، شمارهٔ ۶۲۳ (شمارهٔ ۱ دورهٔ جدید)، اسفند ۱۳۴۶ انتشار یافته است.*

مقوله‌هائی را که در مدرسه مطالعه می‌کنیم می‌توان به دو گروه تقسیم کرد: علوم و هنرها. ریاضیّات، جغرافیا، شیمی، فیزیک و دیگر... در قلمروِ علم‌اند، و در میانِ هنرها باید سیاه‌قلم، نقّاشی، برودِری دوزی*، نمایشنامه نویسی، موسیقی و ادبیّات را نام برد. مقصدِ تعلیم و تربیت اینست که ما را برای زندگی در جامعه‌ای متمدّن متناسب سازد، و به‌نظر می‌رسد که در یک زندگی متمدّن، هنر و علم مهم‌ترین موضوع را اشغال می‌کنند.

آیا به‌راستی این موضوع حقیقت دارد؟ اگر از زندگی آدمیان معمولی میانگینی بگیریم، خواهیم دید که آنان به علوم و هنرها تعلّقِ خاطری اندک دارند. انسانِ معمولی از خواب برمی‌خیزد، به سینما می‌رود، به رختخواب می‌رود، می‌خوابد، برمی‌خیزد و دوباره همه چیز را از نو تکرار می‌کند. جز برای دانشمندانی که کارِ آنها در زمینهٔ علوم است و حرفه‌اشان نیز همین است، برای بیش‌ترِ ما، تجربه‌های آزمایشگاهی با قواعدِ علمی، کم‌وبیش بی معناست. و اگر از شاعران، نقاشان و موسیقی‌دان‌ها ـ یا آموزگارانِ ادبیّات، نقاشی و موسیقی ـ بگذریم، هنرها برای ما مقوله‌هائی هستند که گویا فقط شاگرد مدرسه‌ای‌ها می‌توانند با آنها سروکار داشته باشند. و با اینهمه مردمان گفته‌اند و هنوز هم می‌گویند که شکوهِ تمدّنِ ما به دانشمندان مدیون است. یونان باستان به خاطر ریاضی دانانی چون اقلیدس و فیثاغورث و نیز شعرائی چون هومر و نمایشنامه نویسانی همچون سوفوکلس به یادها مانده است. تا دوهزار سال دیگر، چه بسا که نهرو، آیزنهاور و چرچیل از یادها بروند، لیکن آلبرت اینشتین و مادام کوری و برنارد شاو و سیبلیوس جاودان خواهند بود.

پس اهمّیتِ علوم و هنرها از چه ناشی می‌شود؟ گمانِ من این است که پاسخ شما در موردِ علوم آشکار است: می‌گویید که ما رادیو، پنی‌سیلین، تلویزیون، صفحاتِ موسیقی، اتومبیل، هواپیما، تهویه مطبوع و حرارتِ مرکزی داریم و اینها جملگی سخت به‌کارمان می‌آید. امّا این فرآورده‌ها هرگز نخستین هدفِ علوم نبوده‌اند، اینها در

حاشیهٔ کارِ اصلی پدید آمده‌اند، یعنی فقط پس از آن‌که دانشمند کارِ اصلی خود را به‌انجام رسانده باشد. آن کارِ اصلی، به بیانی ساده چنین است: کنجکاو بودن، مدام چرا گفتن و تا نیافتنِ پاسخ آرام نگرفتن. دانشمند در بارهٔ جهان هستی کنجکاو است. او می‌خواهد بداند که مثلاً چرا آب نقطه جوش معینی دارد و نقطه انجماد معینی؟ یا مثلا چرا پنیر با گچ فرق دارد؟ یا چرا رفتار یک آدم با آدمی دیگر متفاوت است؟ و نه فقط "چرا؟" بل همچنین "چه؟"

نمک از "چه" ساخته آمده؟ ستاره‌ها چه هستند؟ ساختمانِ مادّه چیست؟ اما پاسخ بدین پرسش‌ها الزاماً زندگی ما را آسان‌تر نمی‌نمایند. پاسخ به این سئوال که: "آیا اتم را می‌توان شکافت؟" به‌گونه‌ای زندگانی ما را دشوارتر ساخته است. ولی به‌هرحال این پرسش‌ها پیش می‌آیند و باید که چنین باشد. این کارِ انسان است که کنجکاو باشد، که حقیقتِ جهانِ پیرامونِ ما را بشناسد، که بدین سئوال بزرگ: "به‌راستی جهان چیست و به چه می‌ماند؟"، پاسخ گوید.

"حقیقتِ جهانِ پیرامونِ ما"! لحظه‌ای به کلمهٔ "حقیقت" بیندیشید، کلمه‌ای است که در موارد گوناگون به‌کار گرفته می‌شود: "تو حقیقت را به من نمی‌گویی"، "حقیقتِ اوضاع و شرایط در روسیه"، "زیبائی حقیقت است و حقیقت زیبائی". و من می‌خواهم در این‌جا آن‌را بعنوان "آنچه در پسِ جلوهٔ برونی نهفته است" بکار برم.

برخی می‌گویند که زندگانی ما نا خوشایند است، بدان سبب که در گسترده‌ترین حدِّ خویش پای در بندِ چیزهایی است که جاودان نیستند ـ چیزهایی که فرو می‌ریزند و دیگرگون می‌شوند

بگذارید، قبلا آن‌چه را می‌خواهم بگویم با مثالی توضیح دهم:

خورشید از مشرق طلوع می‌کند و غروبش در مغرب است، اینست آن‌چه ما می‌بینیم؛ این "جلوهٔ برونی" است. در گذشته جلوهٔ برونی را همان حقیقت می‌پنداشتند. اما پس از آن دانشمندی پا به میدان گذارد و در این مطلب کنکاش نمود و آنگاه اعلام داشت که حقیقت به تمامی از ظاهرِ امر متفاوت بوده است: حقیقت این بود که زمین می‌گردد و خورشید هم‌چنان ساکن می‌ماند، جلوهٔ برونی فریبی بیش نبود. آن‌چه در این حقایقِ علمی شگفت‌آور است، اینست که آنها غالباً این چنین بی‌فایده به نظر می‌آیند. برای انسان معمولی هیچ تفاوتی ندارد که خورشید بگردد یا زمین، در هر حال او باید بامدادان از خواب برخیزد و شامگاهان دست از کار بکشد. امّا اگر چیزی بی‌فایده بود، حتماً بدین معنی نیست که "بی‌ارزش" هم باشد. دانشمندان هنوز هم جستجوی حقیقت را ارزشمند می‌دانند. آنان انتظار ندارند که قوانین جاذبه و نسبیت دگرگونی عظیمی در زندگی روزمره پدید آورند، بل می‌اندیشند که پاسخ دادن به پرسش‌های مدامشان درباب جهان هستی، فعالیت "با ارزشی" است. و بنا براین ما می‌گوئیم که حقیقت چیزی که آنان به دنبالش هستند، خود یک "ارزش" است. یک ارزش، آن چیزی است که زندگانی ما را برتر از سطح خالص حیوانی قرار می‌دهد، سطحی که تنها قوت لایموتی به کف آریم، سد جوع کنیم، بخوابیم و بمیریم .

دنیای فراهم آوردن غذا و زادن کودکان، گهگاه دنیای "زیستِ بَسیط "نامیده شده است. و گاه یک ارزش بدین دنیای "زیستِ بَسیط " افزوده می‌گردد.

برخی می‌گویند که زندگانی ما نا خوشایند است، بدان سبب که در گسترده‌ترین حد خویش پای در بند چیزهایی است که جاودان نیستند ـ چیزهایی که فرو می‌ریزند و دیگرگون می‌شوند. اکنون اینجا نشسته‌ام، یک درجه یا اندی بیشتر، دورتر از استوا. به آنچه دورو بر اطاق گرمم هست نگاهی می‌اندازم و می‌بینم که هیچ چیز در آن نیست که بپاید. چندان دور نخواهد بود که خانه‌ام ویران شود، مورچگان سفید آنرا به تمامی بجوند، یا که باران و بوران در همش کوبد .گلهائی که پیش رویم هستند، فردا خواهند پژمرد. (بدینسان، به یقین خودم نیز شایدا). ماشین تحریرم از پیش از کار افتاده. و اینچنین است که من تشنه چیزی هستم که بپاید و همیشگی باشد، چیزی که تا جاودان بماند. می‌پندارم که **"حقیقت"** همان چیزی است که ناجاوید خواهد بود.

حقیقت یک ارزش است. زیبائی ارزشی دیگر است. و حالا که دربارهٔ دانشمندان سخن گفته‌ایم، من به هنرمندان باز می‌گردم. آنچه شوق دانشمند را بر می‌انگیزد، حقیقت است و این انگیزه برای هنرمند زیبائی است. و حالا برخی مردمان ـ آن هوشمندان و اندیشه‌ورزان که فلاسفه می‌خوانیمشان ـ برآنند که زیبائی و حقیقت هردو یک چیزند. آنان می‌گویند که فقط یک ارزش وجود دارد، یک چیز ابدی که مثلاً میتوانیم آنرا ایکس (X) بنامیم، و حقیقت نامی است که دانشمند به آن داده است و زیبائی نامی که هنرمند آنرا بدان خوانده است.

بیائید بکوشیم این مقوله را روشن‌تر نماییم:

مادّه‌ای وجود دارد که نمک نامیده می‌شود. اگر نابینا باشم، برای توصیفِ نمک باید که از حسّ چشایی‌ام کمک بگیرم، نمک برای من مادّه‌ایست که طعمِ آنرا تنها می‌توان "نمکین" خواند. حالا اگر چشمانم بینا باشند، لیک حسّ چشایی نداشته باشم، مجبورم نمک را چون یک "مادّهٔ سپیدِ متبلور" توصیف کنم. خوب، هر دو توصیف درست است، امّا هیچ‌یک در بطنِ خود راه به کمال نمی‌برد. هریک از این توصیف‌ها گرایشی نامتعادل به یکی از راه‌های آزمایشِ "نمک" است. ممکن است بگوئیم که دانشمند، ایکس(X) را به راهی مورد آزمایش قرار می‌دهد و هنرمند به راهی دیگر. زیبایی یک جلوه از ایکس(X) است و حقیقت جلوه‌ای دیگر. اما ایکس(X) چیست؟ برخی آنرا واقعیّت‌نمایی می‌خوانند ـ چیزی که پس از حرکتِ ظاهری جهانِ هستی، جلوهٔ صوری، برجای می‌ماند. دیگران آنرا خدا می‌خوانند، و می‌گویند که زیبایی و حقیقت دو کیفیّت از کیفیّاتِ خدا هستند.

به‌هرحال، هنرمند و دانشمند هردو در پی آن چیزی هستند که می‌پندارند واقعی است. شیوهٔ کاوشِ آنان متفاوت است. دانشمند مغزِ خود را به‌کار می‌گیرد و با یک روندِ آهسته کنکاش و خطا، پس از تجربه‌ای دراز و تحقیقی طولانی، پاسخ خویش را می‌یابد. این لحظه، معمولا لحظه‌یی پر از هیجان است. داستان ارشمیدس را به‌یاد می‌آورید که وقتی در حمّام، آن اصلِ معروفِ خود را در می‌یابد، عریان از میانِ آب بیرون می‌جهد و فریاد می‌زند اورکا! اورکا! (۱)، یعنی که "یافتم!". هنرمند به‌دنبال ساختنِ چیزی است که هیجانی خاصّ در میانِ مردمان پدید خواهد آورد ـ هیجانی زادهٔ کشفی نو دربارهٔ واقعیّت. او ممکن است یک تصویر

بیافریند، یک نمایشنامه بنویسد، شعری بسُراید، یا یک کاخ بسازد، ولی مایل است وقتی که مردمان آن‌چه را او خلق کرده، می‌بینند، می‌خوانند یا می‌شنوند، دست‌خوشِ هیجان شوند. و بگویند "آه، زیباست."

پس می‌توان زیبایی را کیفیّتی دانست که در هر آن‌چه در ذهن، هیجانی ویژه پدید می‌آورد، وجود دارد، هیجانی بدان‌گونه که با نوعی مکاشفه گره خورده است. این هیجان الزاماً تنها در ساخته‌های انسان نیست، یک شاخه گز یا درختی سبز، نیز می‌تواند چنین هیجانی به شما ببخشد و شما را به گفتن کلمهٔ "زیبا" وادارد. نخستین نقشِ چیزهای طبیعی، چون گل، درختان و خورشید، شاید این نباشد که زیبا باشند، بل این‌که فقط وجود داشته باشند، لیکن نخستین نقش و وظیفهٔ آن‌چه هنرمند خلق می‌کند، زیبا بودن است.

بیائید، بکوشیم تا اندکی بیش‌تر این "هیجانِ هنرمندانه" را بفهمیم:

نخست اینکه، این چیزی است که بعنوان یک هیجانِ "استه‌تیک" شناخته شده است. این هیجان آن‌گونه نیست که به انجام چیزی یا کاری متمایل‌تان سازد. اگر شما مرا احمق خطاب کنید یا القاب توهین آمیز مشابهی به‌من بدهید، به یقین نخست به هیجان می‌آیم و یحتمل با شما به نزاع بر خواهم خاست. اما هیجان درک و تجربه زیبایی، به آدمی آرامش می‌بخشد و خشنودش می‌سازد، آنسان که پنداری به چیزی دست یافته است. این دست یافتن، همانطور که پیشتر نیز توضیحش دادم، دست یافتن به گونه‌یی مکاشفه است. اما کشف چه چیز؟ می‌گویم که کشف یک "طرح" یا واقعیت بخشیدن به "نظم". دگرباره باید برای توضیح این مطلب شتاب کنم. زندگی برای بسیاری از ما درست آمیزه‌یی از احساس‌هاست، بسان فیلم سردرگمی که نه داستان درست و حسابی دارد، نه آغاز راستینی، و نه پایانی واقعی. همچنین بسیاری تناقض‌ها ما را گیج و مبهوت می‌سازد، زندگی زشت است، زیرا که مردمان همه‌اش در پی آنند که یکدیگر را از میان بردارند؛ زندگی زیباست، چرا که بسیاری دیگر در پی آنند که با یکدیگر مهربان باشند. هیتلر و گاندی هردو موجوداتی بشری بودند. ما زشتی تنی بیمار و موزونی تنی سلامت را می‌بینیم، گاه می‌گوئیم "زندگی خوب است" و گاه می‌گوئیم "زندگی بد است"، کدام‌یک حقیقت دارد؟ از آن‌رو که نمی‌توانیم پاسخِ یگانه‌یی بیابیم، گیج می‌شویم. اثری هنری، انگار چنین پاسخِ یگانه‌یی را برایمان فراهم می‌کند، بدین‌سان که نظمی یا طرحی را در زندگی به ما سُراغ می‌دهد.

بگذارید نشان‌دهم که چگونه چنین می‌شود:

هنرمند موادِ اوّلیه را می‌گیرد و آنرا به قالبی می‌ریزد. اگر او یک نقّاش است، از جهانِ دوروُبرش، به تنوع موضوع‌هایی مجرد بر می‌گزیند. یک سیب، یک بطری شراب، یک سفره، یک روزنامه و آنها را بر کرباسی نقش می‌کند، آن‌چه که یک "زندگیِ آرام یا بی‌جان" خوانده می‌شود.

همه این موضوع‌های مختلف، آن سان که اجزاء یک طرح باشند- بنظر می‌آیند، طرحی در محدوده قابی چهار گوشه، و این درک وحدت، ما را مقبول و مطبوع می‌افتد، وحدتی، آفریده موضوع‌هایی که پیش از آن گویی هیچ چیز مشترکی در میانشان نبوده است. پیکرتراش، سنگی سخت و بی شکل را می‌گیرد و آنرا در هیئت موجودی انسانی در می‌آورد؛ در اینجا وحدت، در میان چیزهایی به تمامی متفاوت، پدید آمده است: گوشت نرم و سنگ سخت، و نیز بین هیئت شکل انسانی و صخره بی شکل غیر انسانی. موسیقی‌دان یک سیم یا یک زه را مرتعش

می‌کند، به نی می‌دمد، و اصوات پدید آمده را نظم می‌دهد، و دست آخر آهنگی می‌سازد. داستان پرداز از زندگی انسان رویدادهایی را بر می‌گزیند و برای آنها داستانی خلق می‌کند، یک آغاز و یک انجام، طرحی دیگر.

وحدت، نظم و طرح را می‌توان از راههایی دیگر نیز پدید آورد. ممکن است شاعر دو چیز کاملا متفاوت را در هم آمیزد و با خلق یک استعاره یا تشبیه به آنها وحدت بخشد. "ت. اس. الیوت"، یک شاعر نوپرداز، دو تصویر کاملا متفاوت را بر می‌گزیند ـ یک غروب پائیزی، وبیماری که در بیمارستان انتظار یک عمل جراحی را می‌کشد و بدینسان آندو را درهم می‌آمیزد:

حالا دیگر برویم، تو و من بدان هنگام که غروب، در آنجا، پیش روی آسمان پرستاره گسترده است، هچون آن بیمار که بر تختی بیهوش افتاده است. بتهون در سمفونی شماره نه، برای آسمان پرستاره آهنگی می‌سازد که دسته کر باید آنرا اجرا کند، و این آواز دسته‌جمعی را او با موسیقی خنده‌آور و سبکی که با نی و فلوت اجرا می‌شود، همراه می‌سازد. دوباره، دو اندیشه کاملا مخالف ـ نغمه یی ملکوتی و سرودی مضحک ـ درهم آمیخته‌اند و بدانها وحدتی بخشیده شده است. پس می‌بینید که این هیجانی که یک کار هنری در ما بر می‌انگیزد، بیشتر هیجان دیدن رابطه‌هایی است که قبلا وجود نداشته‌اند، دیدن مظاهر کاملا متفاوتی از زندگی که در خلال یک طرح وحدت یافته‌اند و همسان گشته‌اند.

این بزرگ‌ترین نوع تجربهٔ هنری است. درونی‌ترین نوع احساس خالص است: "چه غروبِ زیبائی!" یعنی این‌که نور ما را در خود مستغرق ساخته است؛ "چه گلِ سیبِ زیبائی!" یعنی این‌که حسّ ِچشائی ما ـ خواه به هنگامِ خوردنِ آن یا نه، تنها با تصویرِ آن احساس لذت می‌کند.

بین این نوع تجربه و تجربهٔ "طرح‌ها" نوعِ دیگری می‌آید: خرسندی دست‌یافتن به هنرمندی که به "بیان" احساسِ ما قادر است.

هنرمند وسایلی برای کاویدن و راه یافتن به انفعالات ما پیدا می‌کند ـ لذت، جذبه، غم، خشم ـ و بدان وسایل ما را مدد می‌کند تا این انفعالات را از خویشتن "جدا" سازیم. بگذارید این مطلب را روشن کنم. هر انفعال نیرومندی باید که تسکین یابد. آنگاه که شادمانیم، فریاد می‌کنیم یا پای می‌کوبیم، آنگاه که در خویش احساس اندوه می‌کنیم، می‌خواهیم که بگرییم. اما انفعال ما باید که بیان شود (یعنی که بگونه‌یی بیرون ریزد، چون عصاره‌یی که از یک لیمو خارج می‌شود). به‌ویژه، شاعران و موسیقی‌دانان مهارتی خاص در بیان انفعالات ما دارند. مرگی در یک خانواده، بی پولی و دیگر بلایا با موسیقی و شعر تسکین می‌یابند، آرام می‌شوند، که گویی با یافتن کلمات و نغمه‌ها، وسیله‌یی برای زدودن غم از وجود ما پیدا می‌کنند. لیک، در سطحی برتر، گرفتاریهای شخصی ما آرام می‌یابند، وقتی که بتوانیم آنها را چون بخشی از یک طرح بنگریم؛ بدینسان در اینجا دگرباره ما با کشف وحدت روبرو هستیم، یعنی یک تجربه شخصی، بخشی از یک واحد بزرگتر است. احساس می‌کنیم که دیگر یک تنه به تحمل این اندوه مجبور نیستیم: غم ما بخشی از یک دستگاه عظیم است ـ عالم هستی ـ و نیز بخشی ضروری از آن و هنگامی که دریابیم چیزی ضروری است دیگر به شکوه از آن دهان نمی‌گشائیم.

موضوعِ بحثِ ما ادبیّات است، لیکن آن کس که به مطالعهٔ ادبیّات می‌پردازد، باید خویش را تا حدودی به موسیقی، نقاشی، مجسّمه‌سازی، معماری، فیلم و تاتر نیز علاقمند سازد. هنرها، جملگی می‌کوشند کاری و رسالتی یگانه را موضوع خود قرار دهند، تفاوت در روش‌هاست. روش‌ها را نوع موادی که در هنرهای مختلف به‌کار گرفته می‌شوند، تعیین می‌کنند. موادی وجود دارند که ملموس‌اند، می‌بینیم‌شان و بکارشان می‌گیریم ـ رنگ، سنگ، خاک ـ ومواد دیگری که چنین نیستند، پایا نیستند ـ کلمات، صداها و نغمه‌ها. به بیانی دیگر، برخی هنرها در زمینه زمان: می‌توانید یک تابلو نقاشی، یا ساختمان یا قطعه‌یی از یک مجسمه را بنگرید و بپسندید- حتی کم و بیش بی هیچ درنگی- لیک، گوش دادن به یک سمفونی، یا خواندن یک قطعه شعر، محتاج زمان است ـ وغالباً وقتی طولانی. بدین منوال موسیقی و ادبیات وجوه مشترک بسیار دارند، این هر دو مواد ناپایای صدا را بکار می‌گیرند: موسیقی صداهای بی معنا را به‌عنوان مواد اولیه مورد استفاده قرار می‌دهد، ادبیات صداهای معنادار را، که ما به آنها کلمات می‌گوئیم.

حالا باید این‌را بگویم که بکاربردنِ کلمات به دو گونه است: یکی هنرمندانه و دیگری غیرِهنرمندانه. یعنی که کلمات خودشان می‌توانند به دو راهِ متفاوت نگریسته شوند. در حقیقت چنین است که یک کلمه، معنائی در فرهنگ لغت دارد (آن‌چه معنای "لغوی "خوانده می‌شود یا "دلالت") و تداعی‌هایی که کلمه طیّ استعمالِ مداوم خود، بدست می‌آورد ("اشارهٔ ضمنی")، مثلا کلمه "مادر" را در نظر بگیرید: فرهنگِ لغت فقط شما را کمک می‌کند تا معنای این کلمه را "بفهمید"، آن‌را چنین معنی می‌کند: عنصرِ مادهٔ والدینِ یک حیوان. این "دلالت بر معنی" است. امّا این کلمه، بدان سبب که ما نخست آن‌را در ارتباط با مادرانِ خود بکار می‌گیریم، چیزهای بسیار را تداعی می‌کند: گرما، امنیّت، آسایش، عشق. ما احساسی بس نیرومند دربارهٔ مادرانِ خود داریم به‌سببِ این تداعی‌ها. "مادر" در ارتباط با چیزهای دیگر پیرامون‌مان که انتظار داریم از آنها نیز احساسی نیرومند داشته باشیم، بکار می‌رود ـ کشورمان، مدرسه‌مان، بدین منوال "وطن" و "آموزشگاهی که در آن پرورش یافته‌ایم" که به معنای "مادر عزیز" است، پس می‌گوئیم که: "مادر" در معنای ضمنی‌ای که دارد بس غنی است.

معانی ضمنی به احساس‌ها باز می‌گردند، دلالت‌ها به مغز. بدین‌سان فعالیت‌های متنوّعی که استعمالِ کلمات را در بر می‌گیرند و کارشان دادن دستورها و اطلاعات است ـ مثلاً مشخص ساختن قوانین یک باشگاه ـ می‌کوشند تا کلمات را فقط در معنای دلالتی آنها محدود و مقیّد نمایند.

نویسنده یک کتاب علمی، اربابان نظمی نو در یک جامعه، اینها نمی‌خواهند سرو کار با انفعالات خواننده داشته باشند، فقط به مغز او، به فهم و ادراک او کار دارند، آنان ادبیات نمی‌نویسند. نویسنده ادبیات خیلی بیشتر با معانی و اشارات ضمنی سرو کار دارد، با راه‌هایی که او می‌تواند بدان وسایل کلمات را آن گونه برگزیند که شما را به جنبش وادارد یا در شما هیجانی پدید آورد، با راههایی که او می تواند رنگ، حرکت و ویژگی بیافریند. معانی را می‌توان به خوشه صداها تشبیه کرد، که وقتی نتی واحد را در پیانو به ارتعاش در می‌آورید، می‌شنوید. نت "سی" میانه را به ارتعاش درآورید، با قدرت، و حالا بیش از بیش از یک نت، خیلی بیشتر، خواهید شنید .شما نت‌های ضعیف و بس آرامی را که از آن پدید می‌آیند، خواهید شنید، نت‌هایی که بدانها "هارمونیک‌ها" گفته می‌شود. نت خودش "دلالت" است، هارمونیک‌ها معانی و اشارات ضمنی هستند.

نویسندهٔ ادبیات، بویژه اگر شاعر باشد، از دانشمند یا حقوق‌دان در زمینهٔ "مقیّدساختنِ کلمات" متفاوت می‌شود. دانشمند باید کلمه را آن‌گونه به‌کار گیرد که تنها یک معنی داشته باشد و نه بیش‌تر، به‌همین‌گونه یک حقوق‌دان. اما گهگاه کلمه ـ بدان‌گونه که نتِ مادر روی پیانو عمل می‌کرد ـ مجاز است تا آزادانه نوسان کند، نه تنها تداعی‌هایی را موجب می‌شود، بل هم‌چنین برخی زمانها، معناهایی کاملا متفاوت بوجود می‌آورد و شاید حتی کلمات دیگر را. **در اینجا دو نمونه می‌آورم:**

نمونهٔ اول:

عمل چون نوائی که از شیپوری (Bugle) برمی‌خیزد مرا بخود می‌خواند و قلب گوئی فرو می‌ریزد. (Buckles).

حالا، (Buckle) در اینجا چه معنی می‌دهد؟ ما آنرا در معنای لغوی تنی نیرومند و سالم، یا دستگاهی استوار، استعمال می‌کنیم ـ یک ورق آهن، یک چرخ دوچرخه. حالا در یک قطعه علمی یا نوشتهٔ حقوقی این کلمه باید یا به معنای نخست آن باشد، یا به معنای دومینش. ولی در این قطعه شعر ما مقیّد و محدود نیستیم. این کلمه می‌تواند دو معنا داشته باشد، می‌تواند دو چیزِ متفاوت را در یک زمان به‌خاطر آورد. بنا بر این، این تکّه چنین معنی می‌دهد: "*مرا به عمل می‌خوانند و من برای آن آماده‌ام. تسمه‌های کوله‌بارِ نظامی و قطارِ فشنگ‌ام را محکم می‌کنم، لیک در همین زمان ترسانم؛ گوئی قلبم در درونم فرو می‌ریزد، به‌سانِ تایرِ دوچرخه که پنچر می‌شود*".

نمونهٔ دوم:

او رفته است و بازوانِ من تهی است.
من جست‌وجو می‌کنم
آن‌چه پیش روی من است،
تنها تفالهٔ سال‌های از دست رفته است.

این‌جا Waste (تلف شدن) (دقّت کنید که نگارنده چگونه این کلمه را برای طنینِ کلامِ خویش تکرار می‌کند) گوئی کلمه‌یی دیگر را بوجود می‌آورد که وزن آن یکسان است، اما نگارش و معنای آن متفاوت: Waist (کمر). بازوانِ او دیگر کمرِ معشوقه را در آغوش نمی‌گیرد، دیگر چیزی نیست جز سکوت و خلاء.

این نمونه‌ها اندکی اغراق آمیزاند، ولی به نشان دادن اینکه چگونه خالق ادبیات، کلماتش را ورای زمانها جولان می‌دهد، کمک می‌کنند. این دیگر تنها معنای معنوی محض کلمات نیست، این صدا و آهنگ است، پیش آوردن معانی دیگر است، کلمه‌های دیگر، همانطور که آن خوشه‌های هارمونیک را معانی ضمنی می‌خوانیم. ادبیات، "استثمارِ کلمات" است. اما ادبیات شاخه‌های گوناگونی دارد، و برخی شاخه‌ها، کلمات را بیش از دیگر شاخه‌ها استثمار می‌کنند. شعر بیشتر بر قدرت کلمات تکیه دارد، بر معانی و مفاهیم متنوع و چند پهلوی آنها، و به لحاظی شما می‌توانید بگوئید که شعر"ادبی‌ترین" شاخه‌ی ادبیات است. ادبی‌ترین، زیرا بیشترین حد مواد خام ادبیات را به‌کار می‌گیرد، که کلمات باشند. روزی، روزگاری، تنها نوع ادبیات که وجود داشت شعر بود؛ نثر فقط برای نگارش قوانین و مدارک و نظریه‌های علمی مورد استفاده بود.

در میان یونانیان قدیم، شعر سه گونه بود: تغزّلی، نمایشی و حَماسی.

در اشعارِ تغزّلی، سُراینده به بیانِ انفعالاتی ویژه می‌پرداخت: عشق، نفرت، ترحّم، ترس؛ و همواره بر نیروی کلمات‌اش متّکی بود. در اشعارِ نمایشی (یا نمایشنامه‌ها) شاعر مجبور نبود که اینسان بر کلمات تکیه داشته باشد (اگر چه نمایشنامهٔ یونانی با اشعار تغزّلی آمیخته بود)، زیرا عمل و نمایش در بین بود، داستان وجود داشت و شخصیّتی انسانی. در اشعارِ حَماسی او می‌توانست افسانه‌یی را باز گوید ـ دگرباره بکار گرفتن شخصیّت، عمل و نمایش ـ و شاید مهارتِ او به‌عنوانِ یک راوی، می‌توانست مهمّ‌تر از کیفیّاتِ گویای کلمات باشد.

ما هنوز هم این تقسیمِ سه‌گانهٔ باستانی را داریم، ولی دوتای آنها دیگر چندان ـ مگر به‌ندرت ـ در شکلِ شعری خود به کار نمی‌آیند. شعرِ حَماسی به داستانِ دراز بدل شده است، نگاشته به نثر، (گه‌گاه شاعران هنوز هم داستانِ دراز را منظوم می‌نگارند، ولی این‌گونه آثار چندان مشهور نیستند.) شعرِ نمایشی به فیلم یا نمایشنامه بدل شده (فقط خیلی بندرت، امروز نیز به نظم نگاشته می‌شود). شعرِ تغزّلی، تنها نوع شعر که باقی مانده است، به بیانی دیگر، امروز دیگر شعرِ حَماسی و نمایشی موضعی بس حقیر دارند. شاعر به خلافِ نمایشنامه‌نویس و داستان‌پرداز، اشعارِ تغزّلیِ کوتاه می‌سُراید، در مجلّات به چاپ می‌زند، و چندان پولی هم انتظار ندارد ـ هیچ شاعری نیست که از راهِ سُرودنِ اشعارش نان بخورد. این نشانهٔ بدی است و شاید بدان معناست که برای شعر دیگر آینده‌یی وجود ندارد، امّا در این باب صحبت بسیار است. ادبیّات شاخه‌های دیگر نیز دارد و نیز چیزهایی نزدیک به ادبیّات یا آثارِ "شِبهِ ادبی"... به‌ویژه مقاله: مقاله‌نویس کسی است که دیگر برای شعر و داستان مایه و هدیه‌یی ندارد. لیک شاید بهتر باشد که فعلا همان سه شکل اصلی را در خاطر بسپارید - داستان، نمایشنامه، شعر ـ چرا که این‌ها، نام‌آوران ما را در چند قرنِ اخیر به‌خود مشغول داشته‌اند. در روزگار ما چنین بنظر می‌رسد که فقط داستان بعنوان یک شکل ادبی زنده خواهد ماند. خوانندگانِ شعر، اندک‌اند و بیش‌ترِ مردم بیش‌تر از یک نمایشنامه، از یک فیلم لذّت می‌برند (یک شکلِ بصری، نه یک قالبِ ادبی). با این‌همه پیش‌گوییِ آینده، بی‌پژوهشی در گذشته، گویا که ما را چندان به کار نمی‌آید.

منبع : وبلاگِ فرهنگی و هنری

* برودِری دوزی (broderie anglaise) = یکی از انواع رودوزی‌های سنّتی، نوعی تکنیکِ سوزن‌دوزی ظریف بر روی پارچه‌ای سبک با رنگِ خنثی، تلفیقی از برش و دوخت پارچه دارای منافذی کوچک با الگوهایی منظّم و تکراری در تزئینِ لباس‌های زنانه که ریشهٔ آن به دوران قرن ۱۶ انگلستان بازمی‌گردد. (ارژنگ)

لینک دانلود فایل پی.دی.اف کتاب

روح با آن‌چه می‌گیرد غنی می‌شود، و قلب با آن‌چه می‌بخشد.

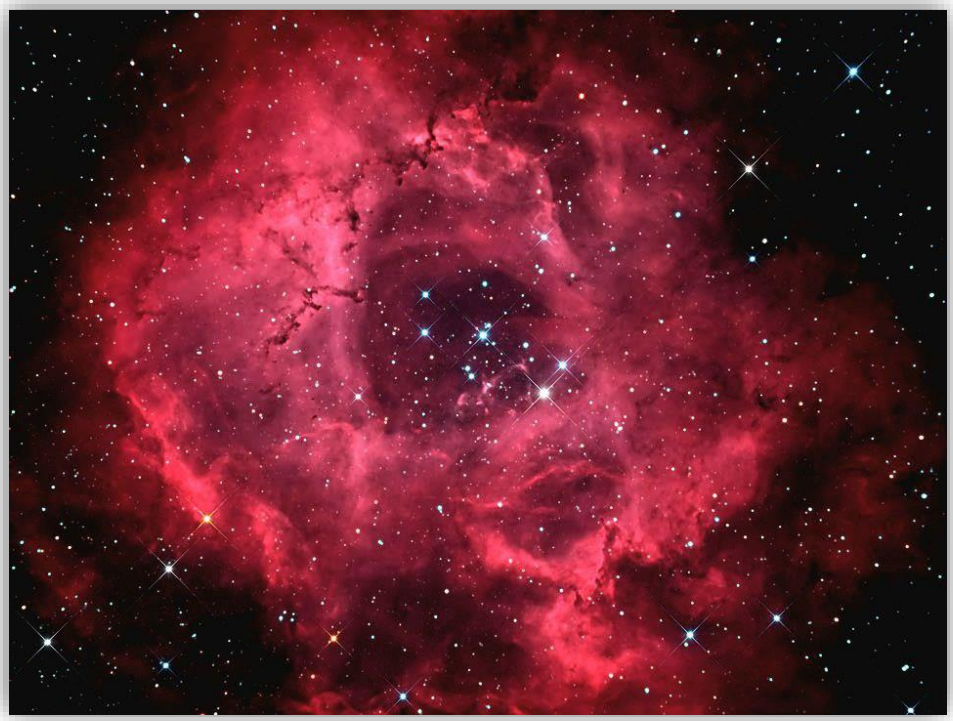
ویکتور هوگو

بازگشت به فهرست

احسان طبری و تکاملِ کیهانی

Sic itur ad astra...(virgile): به سوی ستارگان چنین می‌روند (ویرژیل)

اُمید



برای مشاهدهٔ تصاویرِ مختلف از سحابیِ گُلِ سُرخ (*Rosette Nebula*) کلیک/لمس کنید

یکی‌از علاقه‌مندی‌های همیشگی احسان طبری مانند بسیاری از دانشمندان و فلاسفهٔ بَحرالعُلوم یا حُکَمای "همه‌چیزدانِ" قدیم که هنوز علم از فلسفه جدا نشده بود و علوم شاخه‌هایی از فلسفه به‌شُمار می‌رفتند، در کنارِ پرداختن به فلسفه، شعر، هنر، ادبیّات، سیاست، ترجمه، تاریخ، زبان‌شناسی، جامعه‌شناسی، آینده‌شناسی و غیره...، مطالعهٔ به‌روزِ تئوری‌های کیهانی و پیگیری آخرین دستاوردهای علوم و تحقیقاتِ فضایی برای شناختِ عالمِ بی‌کرانِ کهکشان‌ها، ستارگان و سیّارگان و به‌عبارتی "علمِ نُجوم" یا دانشِ اخترشناسی (*Astronomy*) بوده است که ردّپای آن‌را می‌توان در برخی آثارش مشاهده کرد.

طبری در آخرین و مهم‌ترین اثرِ تئوریک خود، "**تکاملِ کیهانی**" را پیش از "تکاملِ زمین‌شناسی" و "تکاملِ انسان‌شناسی"، یکی‌از مراحل یا فصولِ سه‌گانهٔ تکاملِ تاریخِ وجود یا مادّه دانسته و می‌گوید:

"تکاملِ کیهانی (Cosmogonique) موافق شناختِ امروزینِ ما از حالتِ "تَرکشِ نخستین" (Big Bang) اتمِ اوّلیه که آن‌را حالتِ "یک‌تایی" می‌نامند، آغاز و با تشکّلِ منظومهٔ شمسیِ ما در بخشی از کهکشانِ ما ختم می‌شود. تاریخِ تَرکشِ نخستین [مَه‌بانگ] را به ۱۵میلیارد سالِ پیش مربوط می‌دانند. در این دوران ۵۰۰میلیون سَحابی که برخی‌از آن‌ها تا ۱۰۰ الی ۲۰۰میلیارد خورشید دارند، پدید شدند. جهان ترکیبی‌است از نظام و هَباء [گردوُغبار] و در بینِ سَحابی‌ها، حفره‌ها و مُغاک‌های عمیقِ گازِ غیرمتشکّل وجود دارند. تشکیلِ منظومهٔ ما به ۶

میلیارد سال پیش و زمینِ ما به ۵میلیارد سال پیش مربوط است. با بررسی تکاملِ زمین، ما از کیهان‌شناسی واردِ عرصهٔ زمین‌شناسی می‌شویم و از کیهانِ بزرگ پای در زیستن‌گاهِ خود می‌گذاریم..." (*دربارهٔ انسان و جامعهٔ انسانی، چاپ اوّل، بهمن ۱۳۹۱، ص۶۵*).

"زادگاه" و "زیست‌گاه" و "گورگاه" فعلی نوعِ بشر از دیدِ طبری همین سیّارهٔ آبی بسیار زیبا و درعین‌حال ناچیزِ "زمین" در کیهانِ دم‌به‌دم درحالِ گسترش است که حیات وُ مَماتِ همهٔ موجوداتِ زنده در آن رُخ می‌دهد، امّا به سببِ ظلم و ستم طبقاتِ استثمارگر و به‌ویژه در اثر ستیزِ ذاتی نظامِ سرمایه‌داری با انسان و طبیعت در قرنِ حاضر به‌شدّت "ناآمین" شده و برای نجاتِ آن از دستِ دشمنان‌اش باید که "*بر این زمینِ ناآمین، عَبَث نرفت وُ آفرید*". (از شعرِ "زمین"، متن، خوانش)

او باور داشت که "*هنوز تا انسانی‌شدنِ انسان، انسانی‌شدنِ تاریخ و انسانی‌شدنِ کیهان راهی بس دراز وُ دشوار 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 ...*" (همان منبع، ص۸۵)

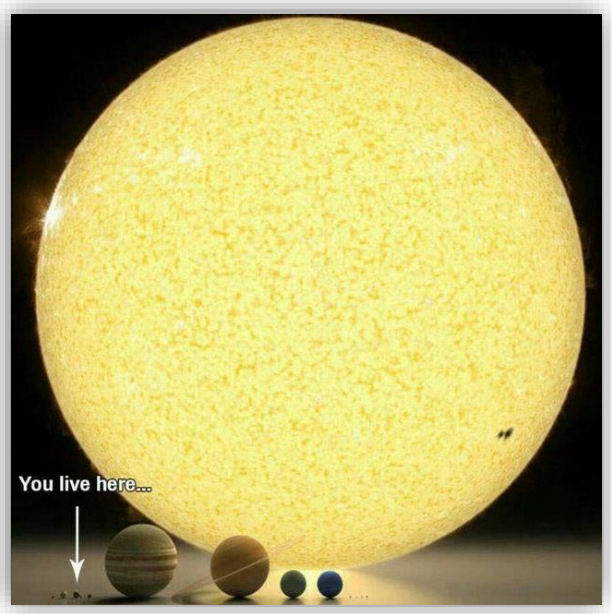
احسان طبری برای تبیینِ هنری فلسفهٔ هستی و دریافتِ هنری ما از زندگی دراین دهکدهٔ سِپَری، به‌سراغِ خرمنِ "پندارهای زرّینهٔ" خود رفته و با نثرِ موزون و دیدِ خاصِّ شاعرانه می‌گوید:

"*ولی ما در این دهکده نمی‌ایستیم. و ما مُسافرانِ آبدیم و جویایِ زبانی دیگر. و ما نَرگسِ خودپسندِ دشتی نیستیم که در چشمه‌سارها به خویش می‌نگرد. ما تاک آسمانی هستیم و به سوی فَرازْمانی بی‌انجام می‌رَویم. ما ذَرّاتِ نوریم. دانه‌های زَرّین در این کاهِ بی‌هوده‌ایم. ما سَنگلاخِ ستارگان را درمی نَوَردیم. ما دارندهٔ عُنوانی شگَرفیم: انسان! نه مار، نه مُور، نه بَدبَده، نه غُوکْ، نه هزارپا، نه خَرزَهره: انسان! با همهٔ طنینِ بُلورین‌اش...* (بند ۱۰ "باپچپچهٔ پاییز" (چاپ اوّل، آبان ۱۳۶۱، نشرِ دورانِ نو، ص۲۱).

طبری در بند۶ ازهمین دفتر به یکی‌از پدیده‌های شگرفِ کیهانی یعنی "آماسِ خورشیدها" اشاره کرده و می‌گوید:

"*ما زَنگیانِ رَنج‌کشِ فرهنگی دیرینه‌ایم و می‌خواهیم از توریِ جاذبه بگذریم و به لامَکان صُعود کنیم. آن‌جا که هِلال پِلّه‌ای‌است و اُسطُرلاب گُمراه است. پَنجه بر پَروین می‌پیچیم و در **آماسِ فُروزانِ خورشیدها** رَستاخیز می‌کنیم.*" (همان منبع، ص۲۱). البتّه در چاپ‌های بعدی این اثر، ویراستارِ محترم واژهٔ "**آماس**" (وَرَم‌کردگی) را متاسفانه به‌دلیلِ ناآشنایی با این مفهومِ علمی به "**الماس**" تغییرداده و در کنارِ موارد متعدّدِ دخل‌وتصرفِ نابه‌جا در متن، مفهوم کلامِ شاعر در این اثرِ ادبیِ شورانگیز را به‌هم‌ریخته است که از آن می‌گذریم...

شایانِ ذکر است براساس تئوری‌های‌علمی، ستاره‌های متوسط مانندِ خورشید، در اثرِ ازدست‌دادنِ ذخیرهٔ سوخت یا انرژی اتمی خود، پس‌از میلیون‌ها سال به‌تدریج تا ۲۵۰برابرِ ابعادِ کنونیِ خود **"آماس"** می‌کنند تا آن‌جا که سیّاره‌های خود را می‌بلعند و حیاتی اگر در آن‌ها باشد، نابود خواهد شد. دراین فرآیند، خورشیدها پس‌از **"آماس"**، به اندازهٔ تعادل با نیروی گرانشِ باقی‌ماندهٔ خود، دوباره در خود فرومی‌ریزند و کوچک می‌شوند وآن‌گاه، در سیّاراتی (مانند زمین در منظومهٔ شمسی) که شاید به‌هنگامِ **"آماس"** به‌طورِ کامل ذوب نشده باشند، شاید "حیات" دوباره جوانه بزند و از سر گرفته‌شود. بنابراین مُراد طبری، مُردن درهنگامِ وقوع پدیدهٔ آماسِ خورشید، و سپس رستاخیز و زایشی نو به هنگامِ فروکش‌کردن پدیدهٔ **"آماس"** بوده است.



آری، سراسرِ زندگی ستاره از زمانِ شکل‌گیری و تولّد تا مرگ، به یک "میدانِ نبرد" شبیه است. "نیرویِ‌گرانش" سعی‌دارد که ستاره را منقبض و خُرد کند، ولی با مقاومت و "فشارِ روبه‌بیرونِ مادّهٔ ستاره" روبرو می‌شود، امّا سرانجام این ستاره است که به‌تدریج تحلیل می‌رود و پدیدهٔ "مرگِ ستاره" رخ می‌دهد. از زمانی که نیروی "گرانش" کنترل را به‌دست می‌گیرد، ستاره، شکلِ کاملا متفاوتی با ستاره‌ای سالم و "فُروزان" مانندِ خورشیدِ خودمان در منظومهٔ شمسی به‌خود می‌گیرد. حتّی اگر جرمِ ستاره بسیار زیاد باشد، ممکن است با تبدیل به یک "سیاه‌چاله" (یا حفرهٔ تاریک) در اعماقِ فضا ناپدید شود.

درحالِ‌حاضر درحوزهٔ تحقیقات و پروژه‌های فضایی و به کمکِ اعزام فضاپیماهای مجهّز به تلسکوپ‌های فضایی پیش‌رفته نظیر "جیمز وب"، بحثِ شناختِ "مادّهٔ تاریک"، "انرژی تاریک" و این فضاها وحفره‌های تاریک که بخشِ اعظم تا ۹۵درصدِ جهان را تشکیل می‌دهند، و هم‌چنین جُست‌وُجوی امکانِ وجودِ حیات در سیّارات و کهکشان‌های دیگر، موردِ مطالعهٔ دانشمندان در مراکز علومِ فضایی قراردارد.

احسان طبری با دست‌مایه قراردادنِ پدیدهٔ طبیعیِ آماس و مرگ‌وُمیرِ ستارگان که در انبوهِ کهکشان‌ها چه بسا در هر لحظه هزاران‌بار رُخ می‌دهد و ما ممکن است میلیون‌ها سالِ بعد آثارِ کوچکی از آن‌را در محددهٔ منظومهٔ شمسی مشاهده‌کنیم، در قطعهٔ ادبی زیبای زیر با عنوانِ **"مرگِ ستاره"** و به‌شکلی هنرمندانه، مرگِ ستارگان را به "زوالِ روح‌های پُرتب‌وُتابِ انسانی" تحتِ تاثیرِ "فشارِ محیط‌های فُرومایه" تشبیه نموده است. زوالِ دردناکی که امیدواریم نصیبِ هیچ انسانِ تنابنده‌ای در طولِ حیاتِ فیزیکی نشود!

طبری که در سراسرِ عمرِ خود در اندیشهٔ مَردُمِش* جامعهٔ انسانی و کیهان بود، قطعهٔ ادبی-علمی زیر را با نامِ مستعارِ "ا.ک" در *مجلهٔ دانشجویی پیکار* (شمارهٔ۲، مرداد و شهریور۱۳۵۰) انتشار داده بود که با هم می‌خوانیم:

مرگِ ستاره

هنگامی‌که تعادل بین انرژیِ ستارگان که نتیجهٔ انفجارِ هسته‌ای ازسویی و فشارِ جاذبه ازسوی دیگر است، به سودِ این یک، یعنی فشارِ بیرونی مُختل می‌شود، ستاره در هم می‌فِشُرَد، می‌چُروکد و به آن‌چیزی که در دانشِ جهان‌شناسی "ستارگانِ خِپِله" نام دارند، بَدَل می‌گردد: یعنی با ابعادی بسیار اندک، ولی با وزنی بسیار زیاد.

سپس بازهم در تاثیرِ همان فشارِ مهیب درهم فشرده می‌شود تا آن‌که سراپای مادّهٔ آن ستاره در چیزی به نام "گردابِ جاذبه" غرق می‌شود و تنها از ستارهٔ بربادرفته چیزی می‌ماند که دانشِ امروز آن‌را "حفرهٔ تاریک" نام نهاده است. وجودِ حفره‌های تاریک را محاسبه‌های ریاضی ثابت کرده است، اگرچه هنوز دیدگانِ انسانی آن‌ها را ندیده [است].

زوالِ ستاره با زوالِ روح‌های پُرتب‌وتابِ انسانی همانند است. تا زمانی‌که این جان‌ها با ترکشِ عواطفِ بزرگ و جُنبش‌های جَسور در غلیان‌اند، در برابر فشارِ نیرومندِ وسوسه‌های پیرامون تاب می‌آورند و مانندِ خورشیدی نور می‌افشانند. همین که این عواطفِ شورنده فروکشید، فشارِ محیط‌های فرومایه چیره می‌شود و روح در زیر بارِ ترس، حساب‌گری، سالوُس، تردید، احتیاط، چاپلوسی، خودپسندی می‌چُروکد، درهم می‌فِشُرَد تا سرانجام در گردابِ تاریکِ زوال وُ انحطاط، همهٔ قطراتِ شفّافِ آن ربوده و بلعیده می‌گردد.

روح می‌میرد و از آن حفره‌ای تاریک باقی می‌ماند که "لاشهٔ جاندار" نام دارد.

پانوشت‌ها:

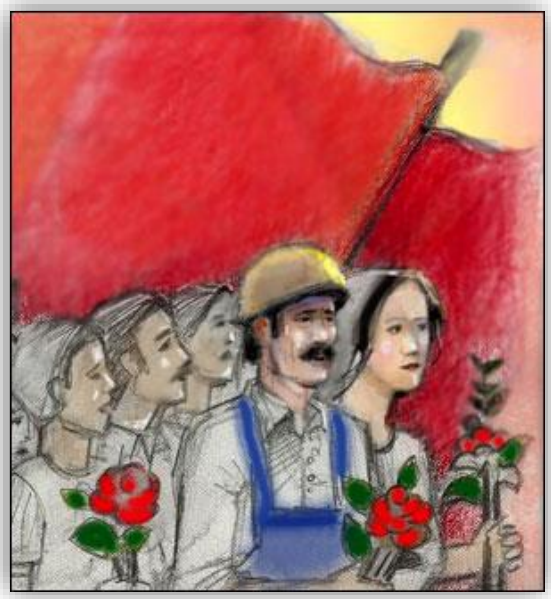
*"مَردُمِش" از واژه‌های ساختهٔ احسان طبری است که طبق توضیح خودش "در مقابلِ واژهٔ د شوارِ انگلیسی *Hominisation* [آمینیزاسیون- انسانی‌شدن یا انسانی‌کردن] که معادلِ فارسی ندارد به‌معنای روندِ تدریجیِ تبدیلِ پریمات‌ها به انواع مختلفِ انسان‌وارها و انسان‌ها" می‌باشد". البته این واژه را نباید با واژهٔ *Humanization* هومانیزاسیون یا اومانیسم به معنای "انسان‌گرایی" اشتباه گرفت.

** تصویرِ انتخابیِ نخست، تصویری از سَحابیِ گُل‌سُرخ یا رُزِت (به انگلیسی: *Rosette Nebula*) یکی‌از سَحابی‌های صورتِ فلکی تک‌شاخ است که در نزدیکی خوشهٔ ستاره‌ای *NGC 2244* قرار دارد. سحابیِ پَخشیده‌ای که به شکل گُل‌سُرخ دیده می‌شود. سَحابی رُزِت، تنها تودهٔ ابرِ گاز و غبارِ کیهانی نیست که تصویرِ گُل‌ها را در ذهن تداعی می‌کند؛ ولی نام‌دارترینِ آن‌هاست. چیزی حدود ۵،۰۰۰سالِ نوری آن سوتراز زمین، گُل‌برگ‌های این گل‌سرخ (رُز) شکُفته‌اند. گُل‌برگ‌های این گل درواقع یک پرورش‌گاهِ ستاره‌ای‌اند که شکلِ دوست‌داشتنی و متقارن‌شان توسطِ بادها و پرتوهای تابیده از ستارگانِ داغ و جوانِ خوشهٔ مرکزی سَحابی تراشیده شده و پدید آمده است. این سَحابی شگفت‌انگیز را می‌توان با یک تلسکوپِ کوچک در محدودهٔ صورتِ فلکی تک‌شاخ تماشا کرد.

بازگشت به فهرست

مفهومِ واقعیِ طبقهٔ کارگر

خسرو صادقی بروجنی؛ نویسنده، روزنامه‌نگار و پژوهش‌گرِ اجتماعی



«بورژوازی هالهٔ مقدّسِ تمامی پیشه‌هایی را که تا آن هنگام گرامی شُمرده می‌شد و با هراسی توأم با وقار به آن‌ها می‌نگریستند، دریده است. پزشک، وکیل، کشیش، شاعر و دانشمند را کارگرِ مُزدبگیرِ خود ساخته است.» این تعبیری است از مارکس و انگلس بیش از ۱۵۰ سال پیش در «مانیفستِ کمونیست».

غالباً وقتی از «کارگر» و «طبقهٔ کارگر» یا حتّی خودِ «کار» و نقش آن در تولید نعم مادی و معنوی جامعه صحبت به میان می‌آید، در مواجهه با کسانی قرار می‌گیریم که تصوری ذهنی و انتزاعی از این مفاهیم دارند و این‌گونه مقولات رافقط در «کارخانه» جست‌وجو می‌کنند. با این پیش‌فرض غلط از مفهوم این مقولات است که بسیاری مباحث نظری مطروحه که پای در عینیات جامعه دارند در پیشگاهشان نامفهوم جلوه می‌کنند، چرا که با دنباله‌روی از تصویر ارائه‌شده از «کارگر» توسط بسیاری نیروهای سیاسی، کارگر را به صورت مردی با اندام و بازوانی ستبر، لباس آبی به تن و دستانی چرکین و پینه‌بسته تصور می‌کنند که در یک دست داس و دستی دیگر چکش حمل می‌کند؛ همان مفهوم نقش‌بسته در ذهن «داس و چکش» که فقط «کارِ یدی» را شایسته عنوان «کارگر» می‌داند! مفهومی که پیامد منطقی آن همانا جدا کردن اقشار وسیعی از زحمتکشان از «طبقه کارگر» است.

لزوم پرداختن به مفهوم واقعی «طبقه کارگر» است که ما را برآن می دارد ابتدا به مفهوم درستی از «کار» دست یابیم. از نظر هگل، کار فقط یک مفهوم اقتصادی نیست، بلکه جنبه‌ای مهم از حیات اجتماعی است. از نظر وی «کار» ابزاری است که به وسیله آن انسان‌ها به درک و فهم جهان دست می‌یابند. کار، میانجی انسان و جهان است که از طریق آن، انسان‌ها به خودآگاهی می‌رسند و جهان خود را تغییر می‌دهند. کار، وسیله غلبه بر فاصله بین سوژه و ابژه است. کار، فعالیتی رهایی‌بخش است که موجب ایجاد شبکه‌های پیچیده وابستگی متقابل می‌شود زیرا که حاصل کار فردی، تأمین نیازهای مادی است وبه موازات آن، آرزوهای اجتماعی گسترش می‌یابند.

در توضیح این تعریف، گفتنِ چند نکته ضروری است:

۱- انسان در آن به واسطه اعمال خویش سوخت‌وساز خود را با طبیعت تنظیم و کنترل می‌کند تا مواد طبیعت را در شکلی سازگار با نیازهایش تصاحب کند و از طریق این حرکت بر طبیعت خارجی اثر می گذارد و آن را تغییر می‌دهد. آنچه از فحوای این عبارت برمی‌آید این است که «کار» فعالیتی است آگاهانه و هدفمند که بی‌مدد قوای فکری نمی‌تواند باشد .

۲- او قوای طبیعی پیکر خود، بازوها و پاها، مغز و دستان خود را به حرکت در می‌آورد؛ چنین تعبیری در تقابل با نظری قرار می‌گیرد که کار را فقط «کارِ یدی ساده» و استفاده از قوای جسمانی بدن می‌پندارد، قائل به مفهومی مکانیکی از کار است و کارِ بدنی را از کارِ فکری و ذهنی مغز جدا می‌کند و فاعلان کار فکری بخش وسیعی از کارمندان را کارگر ندانسته و آنان را از «طبقه‌ی کارگر» منفک می‌کنند.

مارکس، بخش مفصلی را به «کارِ مولّد و کارِ غیرمولّد» اختصاص می‌دهد و می‌گوید: با تکامل یافتن شمول واقعی کار، نیروهای کار درحال رقابت و مختلف‌اند که با هم مجموعه ماشین تولیدی را تشکیل می‌دهند و به اشکال گوناگون در فرایند تولید کالاها شرکت می‌کنند و محصولی را به وجود می‌آورند. در این مجموعه تولیدی بعضی‌ها با دست خود بهتر کار می‌کنند و بعضی با سر (مغز) خود؛ یکی به عنوان مدیر، مهندس، تکنولوژیست و غیره و دیگری به عنوان ناظر و سومی به عنوان کارگر یدی یا حتی کارگر رنجبر. شمار هرچه فزاینده‌تری از انواع کار در مفهوم بلاواسطه کار سازنده می‌گنجند و تمامی آنانی که مشغول انجام آن کار هستند، کارگر سازنده محسوب می‌شوند؛ کارگرانی که به طور مستقیم توسط سرمایه استثمار می شوند و تابع فرایند کار و گسترش سرمایه می‌شوند .

مسأله مهم، صرف‌نظر از هرگونه تعریفی از طرف مجامع آکادمیک یا گروه‌های سیاسی و اجتماعی، تلقی خود کارمندان ازجایگاه واقعی‌شان است.

حال اگر کارگر را به عنوان کارگر جمعی یعنی به عنوان تمامی اعضای تشکیل‌دهنده یک کارخانه تولیدی در نظر گیریم، در آن صورت می‌بینیم که فعالیت جمعی آنان از نظر مادی منتج به مجموعه‌ای از فرآورده‌ها می‌شود که به طور همزمان کلیتی از کالاها را تشکیل می‌دهند. در چنین وضعی، شغل کارگری که صرفاً عضوی از این کارگر جمعی است و این که فاصله‌ای بیشتر یا کمتر از کار یدی واقعی دارد، فاقد هرگونه اهمیتی است.

از نوشته‌های مارکس آشکار است که او فقط کارگرانِ یدی را کارگر نمی‌داند، چرا که « کار» را به صورت مجموعه‌ای از کارِ اجتماعی می‌بیند که نه تنها کارگرِ یدی، بلکه مهندس، تکنیسین و بخشی از مدیریت در آن شرکت دارند. به بیان ارنست مندل: «*مارکس بر این حقیقت تأکید دارد که در نظامِ سرمایه‌داری، کار نباید به صورت کار بدنی (یدی) درنظرگرفته شود، بلکه به صورت مجموعه‌ای از نیروی کار جمعی یا تمامی آنانی که کارشان برای تولید یک فرآورده نهایی ضروری است، دیده شود. او حتی مفهوم « کارگرِ مشترک و جمعی» و «کارگرِ همه‌جهانی» را از این لحاظ به کار می‌برد.*».

مارکس در نوشته‌های دیگر خود نه تنها یک آموزگار، بلکه یک مدیر مدرسه و حتی خواننده‌ای را که در یک رستوران می‌خواند یا نویسنده‌ای را که در ازای دریافت مزد برای مؤسسه‌ای خصوصی می‌نویسد، عضوی از طبقه کارگر می‌داند. آن‌چه موجب پیوند تمامی این مشاغل در مفهوم «کارگر» است همانا برای دیگری کارکردن و «فروش نیروی کار» است. فردی که برای لذت خود در خلوت تنهایی‌اش آواز می‌خواند «کارگر» نیست، اما همین فرد اگر در جایی برای امرار معاش خود خوانندگی کند، «کارگر» است.

موضوعی که بسیاری افراد و حتی بسیاری از نیروهای سیاسی مدافع حقوق کارگر از درک آن عاجزند این است که: کارمندان هم به واسطه قرار گرفتن در اردوگاه کارمزدی و همچنین عدم مالکیت ابزار تولید و فروش نیروی کار خود، بخش عظیمی از طبقه کارگرمحسوب می‌شوند. عدم‌حضور یا عهده‌دار بودن کارهایی که دربخش خدمات

اجتماعی یا تولید نرم (کار های خارج از م حیط کار گاهی و در زمی نه ارتبا طات، اطلا عات، ف ضای م جازی و تکنولوژی) عمل می‌آیند هیچ مغایرتی با این موضوع ندارد.

مسأله مهم، صرف‌نظر از هرگونه تعریفی از طرف مجامع آکادمیک یا گروه های سیا سی و اجت ماعی، تل قی خود کارمندان ازجایگاه واقعی‌شان است. ازنظر عام، جایگاه کارمندان بر اساس نوعی منز لت و رت به اجت ماعی ا ست و عموماً تصور بر این است که کارمندان کسانی ه ستند که در پ شت میز های ادارات یا درمکان های آموز شی و درمانی به دور از شرایط سخت محیطی کارهای دفتری و تخصصی ان جام می‌دهد ند و ا صولاً از کارگرانی که در ساختمان‌ها و کارخانجات یا معادن کار می‌کنند سروگردنی بالاتر ند و هرو قت از شدت کار به ت نگ می‌آی ند می‌گویند این کار ما از عملگی بدتر است، یعنی کار یدی را به نوعی سخت‌تر ازکار خود می‌پندار ند. هرچ ند کار یدی و تحمل سختی شرایط محیطی، نیرو و توان بالای جسمانی را می‌طلبد و بر همین اساس فرسودگی بیشتری به دنبال دارد، اما شرایط ویژه کارمندی با منکوب‌بودنش درساختار سخت بوروکراتیک سازمانی و عدم‌دخالت در هرگونه تصمیم‌گیری و سدکردن هرگونه تلاش برای اح قاق ح قوق و درآ مد ناچیزش ت فاوت ز یادی با دی گر هم‌طبقه‌ای‌هایش ندارد.

تصور کنید منشی فلان شرکت یا فلان درمانگاه یا مطب خصوصی در ازای یک ماه کار در شرایط تورمی و کاهش مدام ارزش پول، ۵۰ هزار تومان درآمد داشته باشد. مقایسه کنید با کارگر ماهری که در ع سلویه یا هرکار گاه دیگری ۵۰۰ هزار تومان درآمد داشته باشد، این موضوع ما را ملزم می‌کند که به علاوه شرایط محیطی یا منز لت اجتماعی یا عدم‌مالکیت، معیارمان بر اساس درآمد یا بر خورداری کارک نان از امکا نات ر فاهی و تأمین نیاز های زندگی در ازای صرف زمان کار مشخص باشد، به گونه‌ای که قشربندی و تعیین گرایش‌های مت فاوت درون طب قه کارگر براساس درجاتی از استثمار صورت می‌گیرد که اشتراک آن‌ها در مزدبگیر بودن به علاوه م قدار مزدی که دریافت می‌کنند و بهره‌مندی یا محرومیت آن‌ها از رفاه اجتماعی بر اساس همین مزد و تفاوت در شرایط محیطی کار و صرف نیروی فیزیکی است.

خلاصه این‌که گرایش‌های درون‌طبقه‌ای را دیگر نمی‌توان براساس فرمول قدیمی کارگر یدی و فکری یا به تعب یر سی رایت میلز، جامعه‌شناس فقید آمریکایی «یقه‌آبی» و «یقه‌سفید» تعیین کرد، چه‌ب سا آن من شی ن سبت به کارگر ماهر در درجه بالاتری از استثمار و محرومیت باشد. با چنین تعبیری از «کار» و «کارگر» است که می توان «طبقه کارگر» را نه طبقه‌ای در «اقلیت»، بلکه اکثریتِ قاطعِ جامعه دانست که تولیدکنندگان نعمِ مادّی و معنوی جامعه‌اند؛ اما خود غالباً از این مواهب و سرمایهٔ عظیمی که تول ید می‌کن ند ف قط به قدر بازتول ید ن یروی کارِ ازدست‌رفته‌شان در فرایندِ تولید نصیب‌شان می‌شود.

اکثریتی که اندک افزایشی در دستمزد و مزایایشان با هزار تبصره و قانون و لایحه در صحن علنی مجلس مطرح و تیتر اول نشریات و اخبار می‌شود؛ گویی که «لطفی» صورت گرفته و منتی ن هاده شده. ا ما از ارزش افزوده های کلان تولیدشده از سوی همین طبقات و نحوه توزیع آن صحبتی به میان نمی‌آید. آن‌چه تحت عنوان « نان بخور و نمیر» ازآن یاد می‌شود در این واقعیت ریشه دارد که فقط مقداری نصیب‌شان می‌شود که قادر به بقا و ترمیم قوای جسمی و فکری خود برای بازگشت به فرایند «ارزش‌زایی سرمایه» باشند و نه به اندازه‌ای که آ نان را قادر سازد تمامی استعدادها و توانایی‌های خود را شکوفا سازند و کلیه نیازهای انسانی‌شان تأمین شود.

منبع: سایت انسان‌شناسی و فرهنگ

بازگشت به فهرست

نقد، انتقاد و نقشِ آن در زیبایی هنری

خلیل رومان/ نویسندهٔ افغان

یکی از پیچیده‌ترین مسائلِ مربوط به هنر، نقد و چگونگی آن در زمینه‌های آفرینشِ هنری است. نقّادان حداقل براین مسئله توافق نظر ندارند. بعضی‌ها نقد را «فنّ قضاوت دربارهٔ ارزش و صفت موضوعات دارای زیبایی» خوانده‌اند. ماتیو آرنولد (Mathew Arnold)، نقد را «کوششِ بی‌طرفانه برای فراگرفتن، شناختن و شناساندن بهترین محصولاتِ دانش و اندیشه» تعریف کرده است. نقدِ هنری پابه‌پای اثرِ هنری قدم به عرصهٔ وجود گذاشت، منتهای مراتب، سبقتِ پیدایش با آفرینش است و نقد بعد آن و برای سبک و سنگین کردن آن پدیدار شده است. در گذشته نقد، در چارچوب های شکلی و قاعده‌ای محدود می شد و بر قاعده های شکلی و نشان دادن اشتباهاتِ فنّی اثرِ هنری می‌چرخید. رفته‌رفته ازین چارچوب‌ها فراتر رفت و متوجهٔ ریشه‌های اجتماعی، روحی و حتی تبیینِ مسئولیّتِ آفریننده در این یا آن زمینه گردید.

تحوّلِ نقد در جهان

در قرن نوزدهم و بیستم متوجه می شویم که نقّادانی مانند «بلینسکی» و «دوبرولیوبف» در روسیه، «سنت بوو»، «لابرونتیر» و « فلوبر» در فرانسه، «هانیس لیک» و «فیدلر» در آلمان، «پاتر» در انگلستان و «یولیوس لانگه» در هلند، هم‌چنان شمارِ دیگری در سایر کشورها، تحوّلِ عمیق در شکل، ماهیّت، موضوع و هدف‌مندی هنر ایجاد کردند. درعین‌حال، آنها در "دگرشدنِ" هنرمندان نیز تحوّلِ عمیق به وجود آوردند؛ هنرمندان را معرفی کردند؛ ارتقاء دادند؛ شهرتِ بی‌جا را به شهرتِ واقعی و دامنه دار مبدل کردند و سرانجام تنوّعِ هنری را به اوج رساندند.

نقّاد امروز، دیگر در محدودهٔ فن و قواعد شکلی هنر قدم نمی‌زند و باید بر مسایلِ آتی صلاحیّت و تسلّطِ کامل داشته باشد:

۱- دانستنِ تاریخ اساطیر و فرهنگِ توده "فولکلور"، قواعدِ زبان و قاعده های حاکم بر مراودات مردم. لازم به اثبات نیست که هنرمندان یک کشور به اسطوره ها وزیبایی های هنر قدیم خویش دلبستگی دارند و به نحو مستقیم یا غیرمستقیم از آن الهام می گیرند.

۲- درکِ مفهومِ واقعی هنر و آگاهی از موسیقی نقاشی، ادبیّات، مجسّمه‌سازی، معماری وغیره.

۳- داشتن کمالِ ذوقِ بی‌طرفانه؛ نقّاد با ادراکِ محرّک‌های آفریننده بایستی بداند که چه هدفی به دنبال کدام روندِتاریخی، او را واداشته است دراین زمینه بیآفریند؟ وآیا آفریده همان شمِّ هنری وتاریخی را داراست یا خیر؟

مثلاً؛ فردوسی مفاخرِ اجدادِ خود را روح می‌دهد، محرّکِ او یک عشقِ طایفه‌ای و نژادیست؛ مایاکوفسکی در وزن و معنای اشعار، جُنبش و تکاپوی یک جامعهٔ جدید ترسیم می کند؛ محرّک او عشقِ اجتماعی و تمدّنِ بشریست؛ رافایل تصویرِ مریم را تجلیل می‌کند؛ و پیکاسو با کشیدنِ تصویرِ انسان، تخیّل و فلسفهٔ خود در بارهٔ انسان را بیان می‌کند. به همین‌گونه فیلم، داستان، موسیقی و سایرِ هنرها، هر یک از یک فلسفهٔ وجودی که در ناخودآگاهِ هنرمند ته‌نشین شده است، سیراب و بازآفرینی می‌شود.

لئون تولستوی، عقیده داشت که هنر محصولِ تحریکِ احساسات است و هدفِ آن نیز انتقالِ احوالِ نفسانی و عواطفِ بشریست. مایاکوفسکی می گفت، انسان می کوشد تا به تأثّراتِ خود شکل و معنی بدهد: "شاعر حجّارِ احساساتِ خویش است و ناله‌ها و بانگ‌های خود را با کورمالی و گیجی به شکلِ سُرود می‌تراشد." فروید، تعریفِ دیگری از هنر دارد؛ مطابق مکتبِ او، هنرمندان کسانی‌اند که زجرِ محرومیّت‌های جنسی کشیده‌اند و احساساتِ عقب‌زده دارند. هنرمند می‌خواهد آن احساسات را نشان دهد تا زجرِ خود را جبران کند.

باتوجه به آن‌چه به گونهٔ بسیار فشرده بیان شد، در حالِ حاضر که صنایع و علوم به ترقّی اجتماعی منتج شده است، آفرینندگی هنری نیز باید پابه‌پای این ترقّیات عمل کند. در نتیجهٔ انتقاد و نقد و بحث در اطراف علمِ هنری، ماهیّتِ هنر برای هنرمند واضح گردید و هنرمند دریافت که کیست، چه می کند؛ چه باید بکند. ازین‌رو بسیار لازم می افتد که نقّاد در ضمنِ برخورداری از سبک ها و سلیقه های هنری به رمز و رموزِ تخیّلِ هنرمند آگاهی یابد و قدر بگذارد. نقّادی که اثری را به پیمانه های شکلی و قواعد دیروزی ارزیابی کند، نه تنها خریدار و هوادارِ معقول ندارد، بل‌که موجدِ روح هنری و آفرینشِ هنرمند نمی شود.
در گذشته یافتن و جادادنِ مضمونِ بِکر، در اطراف چند قاعدهٔ عدول‌ناپذیر، یکی از مسایلِ پیچیده بود و به آفریننده مجال پروازِ تخیّل را آن‌چنان که خواستِ او بود، نمی داد. قالب های ازپیش تعیین‌شده، شکل‌های تعریف شده، دیدگاه های متعارف و ترس از نقّادان با این پیمانه ها مانع نوآوری می گردید. امّا امروز چنان نیست. در هنرِ امروزی به قول شاعرِ آلمانی، "ریلکه"، باید پنجره ها را باز کرد و به کوچه نگریست و مضامینِ تازه یافت.
اما این نگریستن به کوچه و یافتن مضمون های تازه، هر وقت و به هرکس ممکن و میسّر نیست. بعضی ها دچار توهّمِ خودبزرگ‌بینی می شوند، مهملات خود را به جلوه می آورند، از دیگران آفرین و شادباش انتظار دارند. یک عدهٔ دیگر، با آگاهی‌ای که از ارزشِ هنری خود دارند با فروتنی به سوی کمال را می روند، پیوسته برای آفرینش‌های بهتر سعی می کنند. این گروه با آفرینشِ هنری، دیگر از آن جدا می شوند، محصولِ خود را به بازار احساساتِ دیگران عرضه می کنند. البته نقشِ مشتریان درین باره تعیین کننده است. ازین منظر هنر دوبار محصولِ اجتماع است: یک‌بار از لحاظِ آفریننده، یک‌بار از لحاظِ خواستار.
ارزش‌یابی خواستار از یک اثرِ هنری بر سه چیز وابسته است: دانش، آرمانِ حیاتی و شرایط زندگی اجتماعی وی. بسا اوقات هنر در آینده بزرگ می شود و تحسینِ نسلی را برمی انگیزد؛ درحالی که در زمانِ خود چیزِ بی‌ارزش تلقّی می‌شده است. این همان حالتی‌است که هنرمند در زمانِ خود از نسل و روحیاتِ زمانِ دیگری بحث کرده است که برای زمان و نسلِ او ناشناخته بوده اند. بدونِ شکّ نقدِ این‌گونه آثار نیز تابع زمان و مکان می باشد.

نقدِ هنری در افغانستان

با تأسف فراوان باید گفت جای نقدِ هنری و مسلکی در افغانستان خیلی‌خیلی خالی است. امروزه هرچه زیرِ نامِ "نقد و انتقاد" انجام می‌شود، اغلب عرصهٔ سیاسی را احتوا می‌کند. جائی که نقدِ هنری انجام می‌شود نیز از مایهٔ علمیِ نقد و شیوهٔ جدیدِ آن هنوز هم محروم است. در روزگارِ ما از شعر تا داستان، فیلم و تئاتر اندک‌اندک نقد می شود، امّا متاسفانه هنوز آن‌چنان‌که باید مایه بر انکشاف و توسعهٔ هنری نمی‌گذارد. می‌توان گفت که حتّا به نقدِ علمی نپرداخته ایم. درحالی‌که رمز و رموزهای نقدِ نوین در سایر کشورها کشف شده و اثرات مثبت در تکاملِ هنری ایجاد کرده است، "ما هنوز اندر خمِ یک کوچه‌ایم." نقدِ محدود و کم‌رنگِ ما، مانند هر عرصهٔ دیگر تابع رابطه‌ها، خوش‌بینی‌ها، بدبینی‌ها، اثرگذاری‌ها و اثرپذیری‌هاست. بی‌خبر از آنیم که نقد، سَره را از ناسَره جدا می کند؛ قلب را از اصل متمایز می‌گرداند؛ با هنر و هنرمند دلسوزی دارد، هنر و هنرمند می‌آفریند و بالاخره معیارپذیری و ابتذال‌گریزی را ترویج می کند.

چنان‌چه هر اثرِ هنری از غربالِ نقد گذر داده نشود، ناصاف است؛ پالایش ناشده است و سرانجام در بازار، در برابر چشمانِ مصرف‌کننده و مشتری جلوهٔ ناباب دارد. امّا اثرِ نقدشده با آگاهی از شیوه‌های کهن و جدیدِ نقد، با دل‌سوزی به آیندهٔ هنر، به دُردانه‌های صیقل‌شده می‌ماند که هر بیننده و شنونده، حتّی در دیدوشنودِ اوّل، شیفتهٔ آن می‌شود. به درختانِ میوه‌داری می ماند که شاخه‌ها و بُته‌های ناسالم و مانع از رشد را، برکنده اند تا پویایی و زیبایی آن را تضمین کرده باشند.

اثرِ نقدنشده به گُلِ خودرویی ماناست که "تربیتِ دستِ باغبان نخورده است"

هنرمند و آفرینندهٔ اثر هنری افغان بایست به همهٔ نقدکنندگان اعمّ از دوست یا دشمن، نیک‌خواه، یا بدخواه، بلد یا نابلد، حرفه‌ای یا ناشی و غیره، توجّهِ حوصله‌مندانه داشته باشد. هر رویکرد از هر ناحیّتی، برای آفریننده و هنرمند در جایش با ارزش است و به دانش و انتباهِ وی از اثرِ هنری می افزاید. دید و تصویر او در ایجادگری را توسعه می‌دهد. این امر هنرمند را به خواستِ همگانی نزدیک‌تر می کند. به خاطر باید داشت که هر نظری ازین دست‌مایهٔ تاثّرپذیری است. حتّا دشمنانه‌ترین نقدها و بدخواه‌ترین آن، حاوی مطالبِ مثبت برای هنرمند است. آنانی که از نقد می‌هراسند باید به این نکتهٔ مهمّ پی‌ببرند که اثرشان در نقد و ارزیابی توانِ پرواز می یابد و مسبّبِ انگیزه می شود.

و امّا نقّاد چه کسی تواند بود؟

در مقدّمه آمد که معیاری چارچوب‌شده و ازقبل معیّن‌شده برای تطبیق بر هر اثرِ هنری وجود ندارد؛ لذا هر نقّاد با توجه به نوعِ اثر، دیدگاهِ آفریننده، شرایطِ تاریخی-اجتماعی، و یک سلسله مسایلِ ذوقی و استه‌تیک و اسطوره‌یی که ذخیره‌های قریبِ ثابتِ هنرمند است، کارِ نقد را بنیاد می‌گذارد.

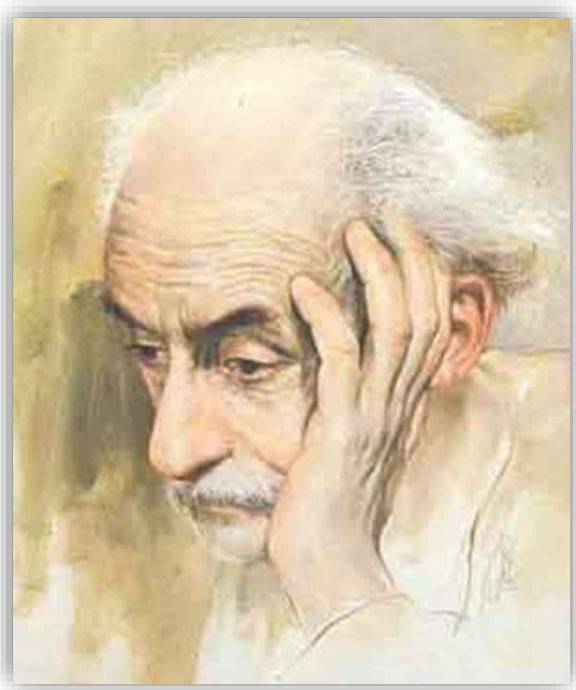
رعایتِ جهان‌بینی هنرمند نه از دیدگاهِ سیاسیِ صِرف، بل‌که از منظرِ جامعه‌شناسی و رسالتی که در پیشِ رو قرار داده است، از نهایتِ اهمّیت برخوردار می باشد. نقّاد حقّ ندارد ذهنِ خود را بر نقدشونده تحمیل کند و مجرای سیرِ هنری را به سلیقهٔ خود درآورد. او بایست حرکتِ هنرمند را درجادهٔ پُر خم‌وپیچِ تنوّع، تسریع و تشویق کند. نقّاد باغبان و پاسبانِ باغِ نگارینِ هنر است که برایش هر گُلی در هر موضعی زیباست، کارِ او دورکردنِ خَس و خاشاک و بُته‌های ناکارآمد از اطرافِ این گلستان است تا زیبایی و لطافت و جاذبهٔ باغ را حفظ کرده باشد.

سرچشمه: سایت هفته‌نامهٔ روزنهٔ صلح

بازگشت به فهرست

پانوشتی برای پادشاهِ فتح

سعید سلطانی طارمی



پادشاه فتح از جمله‌ی منظومه‌های سیاسی نیماست مثل ناقوس و مرغ آمین. و گویا به خواهش ماهنامه‌ی مردم و به منظور روحیه بخشی به جنبش آزادیخواهی مردم ایران سروده شده‌است که آرام آرام به سوی رکود می رفته‌است. اما پادشاه فتح برخلاف ناقوس و مرغ آمین که از وضوح نسبی برخوردارند و بارها مورد تفسیر و تعبیر قرارگرفته اند شعری است که نقاط مبهم و پیچیده کم ندارد. شاید به همین خاطر است که کمتر مورد توجه مفسران شعر نیما واقع شده است. از طرف دیگر آقای سیروس طاهباز در زمان انتشار "مجموعهٔ کاملِ اشعارِ نیما" در نشر نگاه، روی اسم این شعر ستاره گذاشته و در پانوشت آن توضیح داده است که:

"دو بندِ لازم را از من استادترها حذف کرده‌اند که رگِ جانِ شعر است و در چاپِ بعد باید اضافه کنم : ۱- در غبارآلود دود خاطرش اما+ ۳مصراع بعد از آن. ۲- زانفجار خنده‌ی امید زایش + سه مصراع بعد از آن. باقی حذف‌ها ضرری ندارد."

این پانوشت دلالت دارد بر اینکه پادشاه فتح شعر دشوار و مبهمی بوده است که کسانی که از آقای طاهباز استادتر بوده‌اند برای ابهام زدایی از شعر بخش‌هایی از آن را حذف کرده‌اند که آقای طاهباز دو مورد آن‌ها را – البته بعد از حذف – نا به جا تشخیص داده به متن شعر برگردانده‌اند. اما آنانی که چنین اجازه‌ای به خودشان داده اند که بخش‌هایی از شعر نیما را حذف کنند چه کسانی بوده‌اند؟ چند بند یا مصراع دیگر از این شعر حذف شده است که آقای طاهباز می نویسند "بقیه‌ی حذف ها ضرری ندارد"؟ اگر آقای طاهباز به کسانی اجازه داده باشند مثل این مورد در شعر نیما اعمال نظر کنند تا چه حد می توان به متن دیوان نیما اعتماد کرد؟ آقای طاهباز درگذشته‌اند. تا کنون هیچ کس هم خود را به عنوان مشاور یا همکار آقای طاهباز معرفی نکرده‌است. آقای شراگیم خان یوشیج هم که ظاهرا آثار نیما تحت نظارت او منتشر شده است در این باره سخنی نگفته‌اند. آنچه هم که گفته‌اند در این حد بوده که "آقای طاهباز نمی توانسته خط نیما را بخواند و در مواردی نادرست خوانده است و..." به‌هرحال از این ماجرا بوی خوشایندی به مشام نمی‌رسد و برای هزارمین‌بار ضرورتِ بازخوانی آثارِخطّی نیما را اثبات می کند.

اما ساختار شعر پادشاه فتح مبتنی بر دیالکتیک میان پادشاه فتح و سیاه سالخورد است که طی آن پادشاه فتح باید به ضد وضع موجود که تحت اختیار سیاه سالخورد است آگاهانه برآشوبد و از شکست ناامید نشود. از آنجا که شعر یک شعر مناسبتی است و در خدمت امیدآفرینی و گرم داشتن اجاق مبارزه سروده شده است لذا ساختاری ساده و خطی دارد و از اول تا آخر آن روی یک خط حرکت می کند برای همین نمی‌شود گفت که جلوه های ساختاری و فرمیک آن جذابیت خاصی دارد. خود شعر هم شعر پیچیده ای نیست و ابهامات و دشواری های موجود در آن ربطی به ساختار شعر ندارند بلکه حاصل کیفیت بیان شاعر هستند. مثلا ابهامات نسبتا زیاد بند دوم همه حاصل جمله های توضیحی فراوانی است که مستقیما به مرجع معینی رجوع نمی کنند و یا کلماتی ست که خوب خوانده نشده‌اند مثلا در مصراع بیستم بند، یک اختلاف عجیب هست بین نسخه‌های مختلف .ُ در نسخه هایی که نشر نگاه و اشاره و نیلوفر منتشر کرده‌اند – هرسه کلیات نیما را منتشر کرده‌اند با نظارت و نظر و اهتمام سه نفر آدم جداگانه – مصراع بیستم بند چنین است : "با صدای وای خیل خستگان می آکند از دور" در حالیکه نشر ناشر (کلیات شعر) و دفتر شهرشب شهر صبح (مروارید) و کتاب "در تمام طول شب" از عبدالحمید آیتی و حکیمه دسترنجی به صورت "یا صدای وای خیل خستگان می آکند از دور" نوشته‌اند و این اختلاف از یک غلط چاپی احتمالی به یک اختلاف نسخه ای تبدیل شده است و خود این که کدام ثبت را داشته باشیم بر ابهام و وضوح آن تاثیر زیادی می گذارد یا در همان بند دو بار از واژه‌ی "وای" استفاده شده‌است که من گمان می کنم حاصل بدخوانی شعر نیماست بار اول در مصراع نهم بند [وز نهفت رخنه های خانه هاشان وای شان از زور شادیشان] و بار دوم در همان مصراع بیستم به صورت[با صدای وای خیل خستگان می آکند از دور] ثبت شده است که خواننده را گیج می کند که بالاخره نیما این کلمه‌ی "وای"را به چه معنی به کار برده؟ صدایی از سر شادی یا غم. چون در مصراع نهم این "وای" ظاهرا از سر شادی است در مصراع بیستم از سر خستگی و اندوه . این نوع کاربرد ها کم نیستند مثلا همه ی نسخه‌های ما مصراع بیست و یک را به صورت "نغمه های هول را در گردش شبگردان " ثبت کرده اند و فقط نسخه های انتشارات نیلوفر و "در تمامِ طولِ شب" به صورت "نغمه های هول را در گوش شبگردان". مشخص است ثبت اول نادرست است ولی کسی نگفته ثبت دوم که زیباتر و درست تر است از کجا آمده است. این مشکلات علاوه بر ابهام زبانی خود شعر است که یادآوری شد.

اما شعر ظاهرا در موقعیت خاصی و بنا بر تقاضایی سروده شده است او برای پاسخ دهی به شرایط موجود دو نماد پادشاه فتح و سیاه سالخورد را می سازد تا تقابل آن ها سبب حرکت شعر باشد به جلو. همچنین به مفاهیم مجردی مثل مبارزه‌ی اجتماعی و تاراجگری و ضدیت با تاراج، واقعیت بخشیده، جهان را به دو قطب نیک و بد ، حق و ناحق ، ترقیخواه و مرتجع ، انسان و دیو و برده و ارباب تقسیم کند تا بتواند بر این واقعیت انگشت بگذارد که اگر فتوری در مبارزه ی اجتماعی دیده می شود دلیلش خستگی و ملال نیرو هاست. که به زودی خستگی رفع شده کار مبارزه از نو آغاز می شود همانطوری که هرگز این کار در طول تاریخ تعطیل برنداشته است. خستگی و ملال ممکن است اما تعطیل عدالت طلبی و آزادی خواهی باورکردنی نیست و برای بیان این واقعیت است که پادشاهِ فتح را خلق می کند

اما چرا پادشاهِ فتح نه فاتح؟ واژه‌ی فاتح؛ یعنی پیروز، فتح ؛ یعنی پیروزی، آن که پادشاهِ پیروز است می‌تواند دفعهٔ بعد شکست بخورد، امّا آن که پادشاهِ پیروزی است صاحبِ پیروزی است عقب نشینی دارد امّا شکست ندارد چرا که پیروزی مالِ اوست. اگر به شرایط سروده‌شدنِ شعر دقت کنیم از انتخابِ دقیقِ نیما و توجه به

حوزهٔ عملکردی دو واژه حیرت خواهیم کرد، چیزی که در پادشاهِ فتح هست، به خوابِ پادشاهِ فاتح هم نمی آید. حالا ببینید چگونه شعر را آغاز می کند:

درتمامِ طولِ شب
کاین سیاهِ سالخورد انبوهِ دندانهاش می ریزد

در همین آغاز مقدراتِ "سیاهِ سالخورد" را رقم می زند هم به عنوان نماد اجتماعی هم به عنوان پدیده ی طبیعی. به عنوان نماد اجتماعی، ریختن دندانها نشانه ی پیری و فرتوتی است و رفتن به سوی ضعف و مرگ. به عنوان پدیده ی طبیعی ریختن دندان ها می تواند غروب ستارگان باشد که نشان می دهد شب به پایان خود نزدیک می شود. این که دندان ها را به ستاره تشبیه کنند در ادبیات فارسی بی سابقه نیست. رودکی هم دندانهای خود را به ستارهٔ سحری تشبیه کرده است "ستارهٔ سحری بود و قطرهٔ باران بود" رودکی پدر شعر کلاسیک فارسی است نیما هم...

در تمام طول شب
کاین سیاه سالخورد انبوه دندانهاش می ریزد
و درون تیرگی های مزوّر
سایه‌های قبرهای مردگان و خانه‌های زندگان در هم می‌آمیزد
وآن جهان افسا ، نهفته در فسون خود
از پی خواب درون تو
می دهد تحویل از گوش تو خواب تو به چشم تو
پادشاه فتح بر تختش لمیده است
بس شب دوشین بر او سنگین و بزم آشوب بگذشته
لحظه ای چند استراحت را
مست برجا آرمیده است
در غبارآلود دود خاطرش اما
(لیک چون در پیکر خاکستری آتش)
چشم می بندد به خواب نقشه ها دلکش
اوست در اندیشه ی دور و درازش غرق.

در تمامِ مدّتی که شب و تیرگیِ ستم و استبداد تسلّط دارد و تاریکی جامعه را به خواب و غفلت و فریب‌پذیری دعوت می کند و آن جهان‌افسا به دنبال افسون‌کردن توده‌ی مردم است و چنان بهنظر می‌رسد که همه‌چیز بروفق مراد اوست پادشاه فتح درحال استراحت است چراکه "شبِ دوشین" بسیار دشوار و خسته کننده بوده است. این شبِ دوشین که در آن پادشاهِ فتح درگیر مبارزه ای بی امان و خسته کننده بوده‌است به درازی کل تاریخ بشر است که در جهت فرسایش نیروهای خیر و عدالت، فعال بوده‌است و این فتور موقت، نتیجه ی آن خستگی بی امان است. و اینک او در حال طراحی نقشه‌های جدید برای مبارزه و کوشش است.

بعد از این بند نیما آن شب دوشین را – انگار – توضیح می دهد و در بندی که از ابهام و تعقید خالی نیست می گوید در تمام طول تاریخ از زمانی که کارهای این دنیا بردوش انبوه غلامان بود و دستان آنان بود که به تولید ثروت می پرداخت تا امروز که آواز خروس همسایه – خروس، بشارت گوی اجتماعی است – تلاشی و انهدام شب را خبر می دهد و نفیر کارفرمایان زیر سقف این شب رو به موت جریان دارد در تمام این لحظه‌های تاریخی که آن سیاه سالخورد چون خیال مرگ بر سریر حکمرانی نشسته بود و فریاد کامرانی‌ها و شادخواری‌هایش همچون شلاقی بر روان مردم فرود می آمد در تمام این لحظه‌های ناخوشایند ویران که از پی هم سپری می‌شدند و سپری شدن آن‌ها امیدهای مردم را به یاس مبدل می کرد و بزم‌های آشوب اندیشان را برپا می داشت پادشاه فتح "*با تکاپوی خیالش گرم در شور نهان است و در دلاویز سرای سینهٔ او*" از آمدورفت دست اندرکاران و مبارزان غوغا برپاست.

از زمانی کز ره دیوارها فرتوت
(که به زیر سایه ی آن رقص حیرانی غلامان راست)
روی پاره پاشنه‌هاشان
پای خامش برسر ره می گذارند
تا مبادا خواب خوش گردد
از جهان خواری در این هنگامه بشکسته
و نهاد تیرگی زیور گرفته از نهاد او
برسریر حکم رانی چون خیال مرگ بنشسته
و ز نهفت رخنه‌های خانه‌هاشان وای شان از زور شادیشان
بر دل رنجور مردم تازیانه است
و خیال هرطرفداری بهانه است
تا زمان کاوای طناز خروس خانه ی همسایه ام مسکین
می شکافد خانه‌های رخنه‌های ره نهفت قیل و قالی را
وز نهان ره پاسبانان شب دیرین
سوت شب را چون نفیر کارفرمایان
در عروق رفته از خون شب دیرین می‌اندازند
یا به آرامی گرفته جا
شکل تابوتی، به روی دوش‌های لاغر و عریان
از بر این خاک اندود غبارآلود
یا صدای وای خیل خستگان می آکند از دور
نغمه های هول را در گوش شبگردان
وز پی آن که مباد از گل نثاری
باغ در می بندد و دیوار
در همه این لحظه های از پس هم رفته‌ی ویران
(از بُن ویرانه اش امیدهای ماندگان مدفون

وز برآن بزم های سرکشان برپا)
با تکاپوی خیالش گرم در شور نهان است او

در دلاویز سرای سینه اش برپاست غوغاها
زآمد و رفت هزاران دست درکاران
می گشاید چشم
چشم دیگر روزگاری است
لب می انگیزد به خندیدن
با دهان خنده ی او انفجاری است.
می گشاید چشم / چشم دیگر روزگاری است.

در چشمِ اوست که روزگار دیگر می شود و زمانه کردارِ دیگر در پیش می‌گیرد. او خود وعدهٔ دگرگونی و بهروزی است. چیزی که لبانِ او رابه خنده می انگیزد همین دگرگونی است به زیانِ ثبات‌جویی غارت‌گران. و خندهٔ او مصادف خواهد بود با پیروزی تحوّل‌طلبی و دیگرخواهی. این همانا حاصل انفجارِ خندهٔ اوست، انفجاری که بر انفجارهای بدانگیز که کودکان را هراسان می سازند نقطهٔ پایان می گذارد و اجاقِ سردِ مردمِ دربند را گرم می‌سازد و نا امیدان را امیدوار می گرداند. در جریان این گرمی و سردی که هردو گویای پیروزی پادشاهِ فتح است، عمر شب است که کوتاه می شود و نیروهای پشتِ سرش وحشت‌زده پراکنده می شوند.
اما درست در همین زمان که نیروی تاریکی رو به اضمحلال و هزیمت می گذارد و صدای شکستن بندهای محرومان فضا را پُر می کند، پادشاهِ فتح لب به سخن می گشاید و نیروهای خود را از تندروی و افراط برحذر می دارد.

زانفجار خنده ی امیدزایش
سرد می آید (چنان چون ناروا امید بدجویی)
هربدانگیز انفجاری که از آن طفلان در اندیشه‌اند
گرم می آید اجاق سرد
اندر این سردی و گرمی ،عمر شب کوتاه
آنچنان کز چشمه‌ی خورشید
آمدگانی هراسان‌اند
رفتگانی باز می گردند.
در همان لحظه که ره بر روی سیل دشمنان بسته
و گشاد سیلشان چون جوی کوری
با نهاد ظلمت پادر گریز از صبح
در درون ظلمت مقهور می تازد
و صداهای غلاده‌های گردن‌های محرومان
(چون صداپرداز پاهاشان به زنجیر)

رقص لغزان شکستن را می آغازد
اوست با اندیشه اش بسته
وندر آرام سرای شهر نوتعمیر خود پویا
از نگاه زیرچشم خود
با تو این حرف دگر هرلحظه می گوید:

آری، زمانی که زنجیرهای اسیران فروریختن آغاز می کند و قدرت واقعی از پشت سر انبوه محرومان سر برمی دارد و بی اعتباران، محترم و معتبر می شوند پادشاه فتح در شهر نوتعمیر خود - جامعه ای که تجربه ی تحولی پیروزمند را پشت سر دارد- دوستان و پیروان خود را مخاطب قرار می دهد و در هیئت یک معلم سیاست و انقلاب سخن آغاز می کند او معتقد است که : آنچه سبب بیداری اطفال می شود خواب‌های پریشان است و این بیداری کودکانه و خوابزده با آن بیداری عمیق آگاهانه تفاوت دارد پی آمد بیداری کودکانه معمولا افراطگری و ندانم‌کاری است و من که در این ماجرا از شناخت و تجربه ی کافی برخوردارم، می دانم که در این راه تاریک و پرپیچ وخم مبارزه چه کسانی خسته می شوند و چه کسانی ممکن است به دام خیانت فروغلتند.
اما تو ای مبارزِ پاک‌دامن! نباید به اخبارِ بد و ناخوشایند و امیدفرسای اهمیّت بدهی. باید بدانی که هر آرامشی می تواند آبستنِ توفان باشد و هر هوای گرمِ شرجی مقدمهٔ بارشِ باران است و مردِ صیّاد برای رسیدن به هدف و به دام انداختن صید کمین می‌کند و آرام و خاموش می‌ماند. هم‌چنین باید بدانی که آتشِ اول پنهانی درمی‌گیرد آنگاه که نیرو گرفت، شعله هایش را به نمایش می گذارد . یک مبارزِ راهِ آزادی هم چاره‌ای جز این ندارد و نباید که بی‌هوده خاطرِ خود را بیازارد. او باید بداند که هر حرکتی لاجرم تاثیرِ خودش را در جریانِ مبارزه نشان می‌دهد و اشتباه و خطاکردن در این راه امرِ غافل‌گیر کننده‌ای نیست، چراکه زندگی میدانِ آزمون و خطاست و انسان‌ها از طریق خطاهایشان و پندآموزی از آنهاست که راهِ راست و اندیشهٔ درست را پیدا می‌کنند و هر انسان با تجربه و کار آزموده انبوهی از اشتباه و خطا پشتِ سر دارد. این همان نکته‌ای است که بخیلان و تعزیت پایان قادر به درک آن نیستند و هیچ مسمار صدایی هم قادر به باز کردن گوش آنان نیست.
"بی‌هُده خواب پریشان طفل ره را می کند بیدار
وز نگاه ناشکیبایش
می فزاید بر درازی راه
من که در این داستان نقطه گذار نازک اندیشم
فاصله های خطوط سربه هم آورده‌ی آن را
خوب از هم می دهم تشخیص، می دانم
که کدامین خام را خسته است دل در این شب تاریک
یا کدامین پای می لرزد به روی جاده ی باریک

همچو خاری کز ره پیکر برون آور
از ره گوش خود ای معصوم من
هر خبر را که شنیدی وحشت افزای

یا هوای گرم استاده نشان روز بارانی ست
چون می اندیشد هدف را مرد صیاد
خاموشی می آورد درکار
همچنین در گیرد آتش از نهفت آنگه زبان در شعله آراید
برعبث خاطر میازار
باش در راه چنین خاطر نگهدار
نیست کاری کاو اثر برجای نگذارد
گرچه دشمن صد در او تمهیدها دارد
زندگانی نیست میدانی
جز برای آزمایش‌ها که می باشد
هرخطای رفته نوبت با صوابی دارد از دنبال
مایه ی دیگر خطاناکردن مرد
هست از راه خطاها کردن مرد
وان به کار آمد که او در کار
می کند روز خطا ناچار

نکته این است و به ما گفته اند لکن این نمی دانند
آن بخیلان، تعزیت پایان
صحنه‌ی تشویش شب را دوزخ آرایان
و به مِسمار صدای هیچ نیرویی
گوش نگشاید از آنان لیک.

آری آن تعزیّت پایان و ساده لوحان باور ندارند که این کاخ برافراشته ی ظلم و بی عدالتی روی در ویرانی دارد و هرقدر که ظاهرا بر حجم و عظمت آن افزوده شود بیشتر به ویرانی نزدیک می شود این طبیعت هستی خاکی ماست که هرچیزی که به نهایت خود رسید لاجرم روی به اضمحلال و زوال می گذارد همچنین آن گروهی که هرچیز ساده‌ای پیش چشمشان همچون معمایی جلوه می کند، تشخیص نمی دهند که سازش و نرم خویی زیاد و خشونتِ بیش از اندازه در واقع تشنج مرگ و نشانهٔ آخرین نفس‌های جهان‌افساست و مرگِ او امری مقدّر و بی بازگشت است.

بی پی و بن بر شده دیوار بدجویان
روی در سوی خرابی است
برهراندازه که او برحجم افزاید
و به بالاتر ز روی حرص بگراید
گشته با روی خرابش بیشتر نزدیک
وین نمی دانند آنان آن گروه زنده در صورت

چون معماشان به پیش چشم هر آسان
کاندرین پیچنده ره لغزان
سازگاری کردن دشمن
همچنان ناسازگاری ها که او دارد تشنج های مرگ اوست
و به مسمار صدای هیچ نیرویی
گوش نگشایند و نگشوده اند ، لیکن"...

می توان با نظر شاعر مخالفت کرد و او را زیر شلاق انتقاد گرفت که این چه امید واهی و بیهوده ای است که او با شعرش به خواننده تحمیل می کند اگر امروز بود می فهمید آن که فریب خورده و آنکه ناآگاه بوده خود شاعر بوده است. آری امروز می توان نقد سنگینتری را هم برشاعر وارد کرد . اما آن روز، این روز نبوده است. در آن روز کشورها یکی بعد از دیگری گردن از یوغ استعمار رها می کردند و کشورهای دیگری هم به دنیایی که نماینده ی انقلاب بود می پیوستند. این امید در همه جا جریان داشت که به زودی نیروهای انقلابی مقدرات کشور را در دست می گیرند و جامعه ی روشنفکری در سراسر جهان دل‌باخته ی این امید و دگرگونی بود. اینکه نتیجه چه شد موضوع بحث ما نیست و این که انقلابیون چقدر به وعده‌های خود وفا کردند باز موضوع بحث ما نیست چیزی که موضوع بحث ماست چرایی امید نیما ست. البته اگر آن امید راه به جایی نبرده است در برابر آن ناامیدی هم هیچ دستاوردی در هیچ کجای تاریخ نداشته است و ناامیدان هم دستآوردی نداشته اند که ارزش نشان‌دادن داشته باشد. در واقع پادشاه فتح خود از این موضوع آگاه است او با بصیرت تند و فراست تیزش از مصلحت ما آگاه است و از چیزهایی خبر دارد که برای ما باورکردنشان ممکن نیست و می بیند که در اعماق پنهان جامعه، جایی که شامه ی ما قدرت نفوذ در آن را ندارد نیروهای بیداری سربرمی دارند و سرنوشت آینده را رقم می زنند.

پادشاه فتح در آن دم که بر تختش لمیده است
بر بد و خوب تو دارد دست
از درون پرده می بیند
آنچه با اندیشه های ما نیاید راست
یا ندارد جای در اندیشه های ناتوان ما
وز برون پرده می یابد
نیروی بیداریی را پای بگرفته
که از آن خواب فلاکت زای روزان پریشانی هلاک است

و در تمام دورانی که شب غارتگران بر همه جا مسلط است و با پیش کشیدن تصویرهای نادرست و تلقین اوهام و دروغ، یاس و ناامیدی و تاریکی را رواج و رونق می بخشد و خروس که دل‌باخته ی صبح و روشنایی روز است از درون تاریکی صبح را فریاد می زند و در تمام این ساعات نادلنشین آن جهان افسا این خبر را در دهان مردم می ریزد که پادشاه فتح مرده است، او زنده است و زندگی درخدمت اوست و از اوست که جهان به رستگاری می‌رسد و دوران اسارت پایان می یابد. او بشارت روزگار دلنشین بهاری را با خود دارد، روزهایی خالی از دروغ و

شعبده را. روزهایی که در آن یاس رانده می شود و امید رونق می گیرد محرومان محترم و گرسنگان سیر می شوند.

آری در این پاییز وحشتناک که ارغوان از وحشت هرگز گل ندادن "درفراق رفته ی امیدهایش خسته می ماند"، اوست که امید شکوفایی را برای ارغوان و انقلاب به ارمغان می آورد و از آنجایی که آرام گرفته، از آن برج بلند روشنایی، این شبهای کورباطن و زمستان بی قلب را تحت نظر دارد و در تمام این مدت با ریشخند به این خبر که "پادشاه فتح مرده است" نگاه می کند چرا که تاکید بر این خبر دلیل ضعف و فرتوتی جهان افسا و موجب گشایش خاطر پادشاه فتح است.

در تمام طول شب
که در آن ساعت شماریها زمان راست
و به تاریکی درون جاده تصویرهای برغلط در چشم می بندد
وز درون حبسگاهش تیره و تاریک
صبح دلکش را خروس خانه می خواند
وین خبر در این سرای ریخته هربندش از بندش زهرگوشه
می دهد گوش کسان را هرزمان توشه
و به هم نومید می گویند:
"پادشاه فتح مرده است
تن جداری سرد او را می نماید
استخوان در زیر رنگ پوست
نقشه ی رنگ تنش را می گشاید".
اوست زنده، زندگی با اوست
زاوست گر آغاز می گردد جهان را رستگاری
هم از او پایان بیابد گر زمان های اسارت
او بهار دلگشای روزهایی هست دیگرگون
از بهار جانفزای روزهایی خالی از افسون

در چنین وحشت‌نما پاییز
کارغوان از بیم هرگز گل نیاوردن
در فراق رفته ی امید هایش خسته می ماند
می شکافد او بهار خنده ی امید را ز امید
وندر او گل می دواند

آری، پادشاهِ فتح خود را برای روزهای رهایی آماده می کند و تمهیدات تازه ای را تدارک می بیند واین شب سیاه دل را که ستارگانش چنان رو به افول نهاده‌اند که از سرگشتگی گویی به گور فرو می‌ریزند برای موقعیت‌های مناسب تحت نظر دارد و با دیدن کاهش جان آن جهان افسا و شایعه‌ی مرگ پادشاه فتح پوسخند

باوقاری برلبانش نقش می بندد چرا که می داند در پس پرده، چه نقشه‌هایی درکار است و چگونه دلباختگان او را با این شایعات دچار دلسردی و یاس می‌سازند و چون از آنچه می گذرد آگاه است پس نا امید نمی شود چرا که می داند که به زودی باز خواهد گشت و رشته های شب جمله پنبه خواهد شد.

او گشایش را قطار روزهای تازه می بندد
این شبان کورباطن را
که ز دل ها نور خورده
روشنانش را ز بس گمگشتگی گویی دهان گور برده
بگذرانیده ز پیش چشم نازک بین
دیده بانی می کند با هر نگاه از گوشه اش پنهان
برهمه این ها که می بیند.
وز همه اینها که می بیند
پوسخند با وقارش پرتمسخر می دود لرزان به زیرلب
زین خبر ها آمده از کاستن هایی که دارد شب
بر دهان کارسازانش که می گویند:
"پادشاه فتح مرده است
خنده اش بر لب
آرزوی خسته اش در دل
چون گل بی آب کافسرده است".

اما شب می‌گذرد و قندیلِ محراب ها پیشِ روی کارآورانِ جهان‌افسا خاموش می‌شوند و خبر مرگ پادشاه فتح چونان مُرده خونی از عروقُ مُرده‌ای جاری شده و در رگهای تاریک شب یخ می‌بندد و از تاثیر می‌افتد دیگر کسی با طنابِ جهان‌افسا به چاه نخواهد رفت.

چون از نقشه های شب آگاه است، می داند آن‌چه جهان‌افسا می سازد، همان نقش بر آب بستن است. پس جای غم نیست چرا که او خود واقعیت برتر موقعیت کنونی تاریخ است پس باید امیدوار و شادمان باشد اما این امید و شادمانی به معنی آن نیست که همه چیز تمام شده، نه! در این موقعیت سیاه سالخورد نیز خود واقعیتی است که باید با او زندگی کرد و به این دل خوش نکرد که به زودی شب فرو می ریزد و کارها یک‌رویه می شود. نه! دشواری‌ها هنوز در راه است.

می گشاید تلخ.
شاد می ماند.
در گشاد سایه ی اندوه این دیوار
مست از دلشادی بی مر
خاطرش آزاد می ماند.

اما شب می‌گذرد و قندیلِ محراب ها پیشِ روی کارآورانِ جهان‌افسا خاموش می‌شوند و خبر مرگ پادشاه فتح چونان مُرده خونی از عروقُ مُرده‌ای جاری شده و در رگهای تاریک شب یخ می‌بندد و از تاثیر می‌افتد دیگر کسی با طنابِ جهان‌افسا به چاه نخواهد رفت، گرچه او افسونِ خودرا از طریق گوش ها به چشم‌ها و از طریق چشم‌ها به خونِ کسان منتقل می کند.

در تمام طول شب، آری
کز شکاف تیرگی های به جامانده گریزان‌اند
سرگران کارآوران شب
وز دل محراب قندیل فسرده می شود خاموش
وین خبر چون مرده خونی کز عروق مرده بگشاید
می دمد در عرق های ناتوان ناتوانان
و به ره آبستن هولی ست بیهوده
وان جهان افسا نهفته در فسون خود
از پی خواب درون تو
می دهد تحویل از گوش تو خواب تو به چشم تو
وز ره چشمان به خون تو.

فروردین ۱۳۲۶

نمی‌دانم مخاطبان این شعر در تاریخ سُرایشِ آن چقدر توانستند از محتوا و فکر موجود در آن بهره مند شوند و چقدر این شعر در انجام ماموریتِ خاصِّ خود -روحیّه‌سازی- موفق بود؛ دستِ کم در کشور ما این تاثیرها را نمی‌توان پیگیری کرد و سنجید. اما چیزی که امروز مسلم است آن است که نیما بخشی از خودش را در پادشاهِ فتح می‌دیده است. نیمایی که با ایمان به پیروزی نهایی خویش همهٔ دشواریها را تحمل و تجربه کرد تا پیروزی نو را بر کهنه به کرسی بنشاند. گرچه واقعیت وجودی کهنه را هم پذیرفت و این که به این آسانی‌ها کهنه از بین رونده نیست. در واقع شعر، در بندهای پایانی خویش با رسیدن به نوعی واقع‌گرایی خود را از افتادن به دام ساده لوحی نجات می دهد . تاکید بر واقعی بودن حضور سیاه سالخورد در فضای تاریخ و دشواری مبارزه و افت و خیزهای قابل پیش بینی آن بر نگرش عمیق شاعر به امرمبارزهٔ اجتماعی دلالت دارد و ما را وا می دارد که باور کنیم آن که می گوید "*من که در این داستان نقطه گذار نازک اندیشم / فاصله های خطوط سر به هم آورده‌ی آن را / خوب از هم می دهم تشخیص...*"، نیماست که در معرفی خود سخن می گوید و پادشاه فتح از یک جنبه کسی نیست جز خود نیما.

۲۵ آذر ۸۹

ارژنگ: برای دسترسی به اشعار و آثارِ قلمی آقای سعید سلطانی طارمی به کانالِ تلگرامی ایشان: **"دینگ دا ـنگ"** مراجعه شود.

خدا جنگ را درست کرد که آمریکایی‌ها جغرافی یاد بگیرند!

مارک تواین

بازگشت به فهرست

ضرورتِ مبارزهٔ جدّی با نشرِ جعلیّات

حسین یوسفیان

انتشارِ گستردهٔ جعلیّات و انتساباتِ نادرست در فضاهای مجازی فارسی‌زبان که در شماره‌های پیشینِ ارژنگ نیز به آن پرداخته‌شده است، اینک به مرزِ نگران‌کننده و غم‌انگیزِ خود رسیده‌است. کافی‌است نام یکی‌از بزرگانِ حوزهٔ شعر و ادبیات یا هنر و سیاست (از نیما یوشیج، سیمین بهبهانی، محمّدرضا شفیعی‌کدکنی، صمد بهرنگی، مهدی اخوان‌ثالث، احمد شاملو، فریدون مشیری، امیرهوشنگ ابتهاج، سهراب سپهری، فروغ فرخزاد، سیاوش کسرایی، قیصر امین‌پور، حسین پناهی، علی شریعتی، صادق هدایت... تا زرتشتِ پیامبر، کوروشِ‌کبیر، فردوسی، خیّام، سعدی، حافظ، مولانا، صائب، عبید، ایرج میرزا،... تا چارلی چاپلین، نزار قبانی، لئو تولستوی و...) را در فیس‌بوک و تلگرام جست‌وجو کنیم تا انبوهی از پرت‌وپلاها و چرندیات و عباراتِ جعلی به نام این شخصیّت‌های نام‌دار در دسترس‌مان قرارگیرد. ناگفته نماند که این هجوم ضدِّفرهنگی عموما در آستانهٔ زادروز یا سالگرد درگذشتِ آنان شیوع پیدا می‌کند، امّا جاعلان و سارقانِ ادبی رحم به صغیر و کبیر ندارند و همه را از دمِ تیغ آختهٔ خود می‌گذرانند. در این میان سیمین بهبهانی و معینی‌کرمانشاهی و سایه از جمله شاعرانی بودند که در زمانِ حیاتِ خود از این حجمِ جعل و وقاحتِ این جماعتِ ادب‌نشناس در سایهٔ حاکمیّتی فرهنگ‌ستیز نسبت به آثار خود عمیقا ابراز نارضایتی می‌کردند.

به عنوان تازه‌ترین نمونه از این دست، تصویر سمتِ راست حاوی عبارتی‌است مالیخولیایی و ضدِّاجتماعی منتسب به زنده‌یاد امیرهوشنگ ابتهاج (سایه) در سایتی زرد به نام آرگا که اولا: جعلی‌بودن این عبارت با توجه به جهان‌بینی و شعر و زندگی و شخصیّتِ مردمی و روحِ لطیف و شاعرانهٔ "سایه" که در سراسرِ عمر، همهٔ درد و حرف‌اش، درد و حرفِ مردم بود و حتّی در زندان سال ۱۳۶۲ بازجو و شکنجه‌گرش را به‌دلیل نادانی سرزنش نمی‌کرد، ابدا نیازی به اثبات ندارد و این انتسابِ ناشیانه به تعبیری "هم‌چون شتر بر نردبان کشیدن از دوردست خودنمایی می‌کند". ثانیا: این عبارت ۸ سال پیش در کانال تلگرامی وزین "انجمن مبارزه با نشر جعلیات" که یلدا ابتهاج (دختر زنده‌یاد سایه) نیز به عنوان یکی‌از بستگانِ صاحبانِ آثار عضوِ آن است، جعلی اعلام شده است. درد و تاسف آن‌جاست که این جعلِ آشکار به‌تازگی در صفحه‌ای فیس‌بوکی با عنوان "همگرایی سوسیالیستی ایران" با ۶۵۶۷ عضو و ۱۹سرپرست و ۱۷۸ همیارِ گروه (عموما با گرایش "چپ") بازنشر یافته و این همان مرزِ نگران‌کننده‌ای است که از آن یادکردیم. درواقع دراثر جدّی‌نگرفتن هشدارها و کافی‌نبودن تلاش‌های دل‌سوزان عرصهٔ ادب و فرهنگ است که پیامدهای این موجِ ویرانگر اینک به خاک‌ریز مدّعیانِ پیش‌آهنگی طبقهٔ کارگر

ایران در فضای مجازی رسیده و وقیحانه سَرَک می‌کشد. نشانهٔ تاثیرِ این تخریبِ فرهنگی این‌که حتّی یک‌نفر از اعضا و سرپرستان و ادمین‌ها و بازدیدکنندگانِ پستِ مزبور، متوجهٔ جعلی‌بودن عبارت نشده و چه‌بسا که آن‌را بدون لحظه‌ای مکث برای دیگران نیز بازنشر و فوروارد کرده‌اند که ما به آمارِ آن دسترسی نداریم، امّا به تعبیرِ سایه: "*دوستان! این درد است!*"

درنمونه‌ای دیگر: خانمی به نام "سایه اقتصادی‌نیا" که پیش‌تر در ارژنگ نقدی بر کتاب "له و علیه ویرایش" ایشان خوانده‌ایم، جدا از یادداشت زهرآگینی که بلافاصله بعداز درگذشتِ سایه علیه آن سروِ سایه‌فکن انتشار داد و هم‌پای بسیاری دیگر به تعبیرِ شفیعی کدکنی "دهانِ وقاحت گشود"، هم‌چنین با سوءاستفاده از تشابه نامِ کوچکِ خود با تخلّصِ ادبیِ "سایه"، متنی را در قالب ذکرِ خاطرهٔ دیدار با دکتر تورج دریایی به‌شکلی گسترده و رِندانه در صفحاتِ مجازی انتشارداد که گویا آن‌جناب به سایه می‌گفته: «*سایه! این دیگر چه وضعیتی است؟ تو همیشه حرف‌های تسکین‌دهنده می‌زنی، امّا حالا دیگر چه؟ ازهرطرف که می‌رویم وحشت است و خشونت. چه اُمید مانَد؟*» *گفتم: «تلویزیون نبین. سرخطِّ خبرها و خلاص.» گفت: «آخر المپیک است! امّا همین ورزش را هم ببین که به سیاست آلوده‌اند...»*

آری، نمونه‌ها فراوان‌است و مجالِ اشاره به مصادیقِ همهٔ آن‌ها نیست، امّا جاعلان آثارِ ادبی به سراغ احسان طبری هم رفته‌اند و درحالِ‌حاضر چند کانالِ تلگرامی و فیس‌بوکی و یا اینترنتی مطالب و اشعاری را به نامِ "احسان طبری" بدون ذکرِ منبع و با تحریف و دست‌کاری منتشر می‌کنند که بعضا نیز جعلی از آب درمی‌آیند و یا مصداقِ بارزِ "سرقتِ ادبی" هستند. مثلا فردی کم‌مایه و متوهّم با اکانت‌های جعلی متعدّد نظیر "شین‌میم‌شین" در وبلاگی با نام "دائرةالمعارف روشنگری" غزلی عرفانی با عنوان "رقصِ آتش" (یا "ساقیا") با مطلعِ "ریشه در خاکِ قرون دارد، دلم" را به طبری منتسب کرده و با روده‌درازی معمولِ خود به‌اصطلاح شعر را به نقد نشسته و طبری را نیز ناجوانمردانه به "ایده‌آلیسم" متّهم ساخته است! از قضا سرایندهٔ غزل، جناب "فرزاد پرواز" پیدایش می‌شود و در یادداشتی محترمانه درصفحهٔ خود خطاب به این جاعلِ شعر می‌نویسد: "*آقای شین‌میم‌شین عزیز، سلام می‌کنم برشما وخوشحالم از نقدتان براین شعر که البتّه به نام بزرگ‌مردِ عرصهٔ علم و ادب و فلسفه، رفیق طبری رقم‌زده‌اید، امّا دوستِ عزیز این شعر را من سُروده‌ام...*"

ما دلیل عمدهٔ گسترشِ این پدیدهٔ ضدّفرهنگی را در حاکمیّتِ نظام مبتنی بر جهل و خرافه و فساد و غارت‌گری از یک سو، و سلطهٔ درازمدت سانسور و خفقان و استبداد بر فضای فرهنگی جامعهٔ ایران ارزیابی می‌کنیم و آن‌را آفتی مُهلک و غفلتی فرهنگ‌برباده می‌دانیم که باید بی‌درنگ و با همهٔ توان و امکان به مقابله با آن پرداخت و به امیدِ حاکمان خواب‌آلوده و بیگانه و در ستیز با ادب و فرهنگ نماند. در این راستا، هریک از ما می‌توانیم مانع از انتشار این‌گونه مطالبِ جعلی با هدف مسموم‌ساختن ذهنِ نسل‌های کنونی و آیندهٔ میهن خود باشیم، مشروط

بر این‌که وقتی خود قصد بازنشرِ شعر یا مطلبی از بزرگان را داریم، ابتدا عجله نکنیم و اندکی (و فقط اندکی) دقّت به خرج دهیم و **از خود بپرسیم:** آیا این مطلبی که قصدِ انتشارش را داریم و ممکن است صدها و هزاران نفر آن‌را بخوانند و دست‌به‌دست شود، اصالت دارد؟

برای یافتن پاسخ به این پرسشِ مهمّ چند راه عملی وجود دارد:

۱- گاهی محتوای شعر یا نوشتهٔ منتسب مانند عبارتِ مالیخولیایی فوق چنان سخیف و مُهمل و منبع آن نامعتبر است که حتّی نیازی به مراجعه به آثارِ منتشرشدهٔ شاعر و جست‌وجو نیست و جعل اظهرمن‌الشّمس است.

۲- در حالتی که خود قادر به تشخیص اصالتِ مطلب و تعلّقِ شعر یا نوشته به شاعر یا نویسندهٔ موردنظر نیستیم، در درجهٔ نخست باید به کتاب‌ها و آثارِ به‌چاپ رسیده توسط ناشران مراجعه کرد که به‌هرحال منبعی معتبر محسوب می‌شوند و در بازنشر آن نیز حتما نامِ منبع مطلب، نوبت چاپ و شمارهٔ صفحات مربوطه را قید نماییم تا زمینهٔ جعل و انتساب تاحدودی مسدود شود.

۳- مرجع معتبرِ دیگر کانال تلگرامی "انجمن مبارزه با نشرِ جعلیّات" است که در خرداد ۱۳۹۴ ابتدا با عنوان "کمپین مبارزه با نشرِ جعلیّات" و به همّت جمعی از دانشجویان ادبیّات فارسی، تاریخ و جامعه‌شناسی دانشگاه تهران تشکیل شد. هستهٔ مرکزی این گروه را دانشجویانی تشکیل می‌دادند که از نشر جعلیّات در فضای مجازی نگران و از عواقبِ فرهنگی آن آگاه هستند. وظیفهٔ اصلی این گروه، جمع‌آوری آثارِ منسوب به بزرگانِ ادبیّات و شخصیّت‌های تاریخی در فضای مجازی و بررسی صحّتِ انتسابِ آن‌هاست و در صورتی که نادرستی اثری محرز شود، آن اثر با مُهرِ جعلی منتشر می‌شود.

چنان‌که اشاره شد، دراین انجمن در حال حاضر علاوه بر اساتید برجستهٔ زبان و ادبیاتِ فارسی و دانش‌جویان، **نمایندگان و بستگان صاحبانِ آثار نظیر**: یلدا ابتهاج، دختر استاد هوشنگ ابتهاج (سایه)؛ آیه امین‌پور، دانشجوی کارشناسی ادبیّات فارسی و دختر قیصر امین‌پور؛ آنا پناهی، دختر حسین پناهی؛ بهار مشیری، دختر فریدون مشیری؛ زردشت اخوان، پسر مهدی اخوان ثالث؛ علی بهبهانی، پسر سیمین بهبهانی؛ ملیکا افتخاریان، مسئول صفحات مجازی فریدون مشیری؛ رضا ضیاء، مسئول کانال صادق هدایت؛ آزاد عندلیبی، از مسئولان سایت وکانالِ رسمی احمد شاملو؛ منیر سارا سرائی، شاعر و نمایندهٔ شمس لنگرودی؛ و سینا بهمنش، شاعر درآن حضوری ارزش‌مند وفعّالیتی موثردارند؛ اگرچه سرعتِ‌کار جاعلان وسارقان ازتلاشِ ستودنی آنان افزون‌تر است.

پرسش‌های معقولی که جای طرح می‌یابد این است که جاعلان و سارقانِ ادبی چه کسانی هستند و چه انگیزه‌ای از رفتارِ مخرّب و ضدّفرهنگی خود دارند؟ کاسبانِ جعل چه سودی از قِبَلِ جعل و سرقتِ آثار بزرگان می‌برند؟ مخاطبانِ این جعلیّات چه کسانی هستند؟ وظیفهٔ جامعه اعمّ از متولّیانِ حکومت و مردم -خصوصا جامعهٔ ادبی- در این عرصه از نبردِ طبقاتی و این آوردگاهِ فرهنگی چیست؟

نازنین توتون‌چیان، مسئول "انجمن مبارزه با نشرِ جعلیات" در گفت‌وگویی تازه با خبرگزاری ایسنا با اشاره به انتشار جعلیات توسط رسانه‌ها و سلبریتی‌ها، می‌گوید: "*عدّه‌ای شعرشان را به نام شاعرانِ مشهور منتشر می‌کنند و بعد به ما ایمیل می‌زنند که "این شعر در کتابِ ما وجود دارد و به‌نام شاعرِ بزرگی جعل شده است"!؛ دلیل این کارشان هم علاقه به شهرت به هر قیمتی است... اخیرا یکی از مجریان در رادیو جوان دربارهٔ این مطلب صحبت می‌کرد که ما باید از فرهنگ وادبِ خودمان حمایت کنیم! و بعد درادامه شعری جعلی را خواند و به*

سهراب[سپهری] نسبت داد؛ متاسفانه شعرِ بسیار ضعیفی هم بود: «صبح امروز کسی گفت به من/ تو چه‌قدر تنهایی/ گفتمش در پاسخ/ تو چه‌قدر حسّاسی»!... در هر صورت دنبال‌کنندگانِ این صفحات بسیار زیاد هستند، درصورتی‌که دنبال‌کنندگان صفحاتِ ما خیلی کمترند و تعدادشان اصلا قابلِ مقایسه نیست. این رسانه‌ها سرچشمهٔ انتشارِ جعلیّات شده‌اند..." ایشان در پایانِ این گفت‌وگو اظهارکرد: "درحال‌حاضر هیچ نهادی از ما حمایت نمی‌کند وفقط چندباری جلسات‌مان در بنیادِ شعر و ادبیّاتِ داستانی برگزار و کمکِ خیلی محدودی هم از سوی آنان شد، امّا ما می‌خواهیم که این فرهنگ‌سازی اتّفاق بیفتد و افرادِ بیشتری با کمپینِ ما آشنا شوند و برای این منظور به یک رسانهٔ قدرت‌مند نیاز داریم و با یک کانالِ هفت یا هشت‌هزار نفری نمی‌توان این‌کار را انجام‌داد. با این وجود ما برنامه‌های بسیاری در پیش‌رو داریم؛ از جمله برگزاری همایش، راه‌اندازی سایت و... که امیدواریم مردم نیز از روی کتاب یا سایت‌های معتبر دربارهٔ شعرها تحقیق کنند و سپس آن‌ها را نشر دهند".

دکتر اسماعیل امینی، عضو این انجمن در گفت‌وگو با روزنامه اعتماد می‌گوید: "جعلیّات، شاخه‌ای است از درختِ ناپاک(شجرهٔ خبیثهٔ) دروغ، و دروغ دست‌افزار و تکیه‌گاهِ سُلطه‌جویی و استبداد است. بنابراین جعلیّات، اهلِ قدرت را اعمّ از چپ و راست و دوست و دشمن، هرگز نگران نخواهد کرد که هیچ، حتی ممکن است بسیار مقبولِ خاطر و ملایمِ طبع‌شان باشد که به هر حال آشفتگی مرزهای راست و دروغ و فرهیختگی و ابتذال، زمینه‌ساز تداومِ فریب و نیرنگ و سلطه‌گری است." ایشان براین باور است که: "جعلیات را دو گروه عمده، می‌سازند؛ نخست ویرانگران و سپس جویندگانِ شهرت. **ویرانگران**، گروهی از فعالانِ فضای مجازی‌اند که به شکل سازماندهی شده، کارشان مخدوش‌کردن چهرهٔ بزرگان قلم و اندیشه و مشاهیر محبوب است. گاهی با استهزاء و نسبت دادن جملات سخیف و گاهی با منسوب کردن سروده‌ها و نوشته‌های سست و سطحی به آنان. ویرانگران می‌خواهند بگویند که شاعران بزرگ نیز ذهنیت عوامانه دارند و همان حرف‌های سطحی رایج در دورهمی‌های کارمندی و خانوادگی و کافه‌ای را در شعرشان بازگو کرده‌اند. مثلاً این بیت را ببینید: دیگراندیشان هم آخر آدمند/ دین چرا گوید که مهدورالدمند؟ واین را به مولوی نسبت داده‌اند! کلمات، اصطلاحات، نحو و نوع نگرش در این بیت کاملاً نشانگر آن است که چنین بیتی برساختهٔ همین سالیان اخیر است. ویرانگران در نهایت می‌خواهند مرز میان ژرف‌اندیشی و سطحی نگری مخدوش شود. مرز میانِ هنر و ابتذال به هم بریزد و از همه مهم‌تر فرق دوغ و دوشاب و دروغ و راست از میان برود. حاصل این آشفتگی البته بسیار مطلوبِ اقتدارگرایان و سُلطه‌جویان است. زیرا اهالی وادی سطحی‌نگری، ساده‌لوحی و ذهنیّتِ عوامانه در برابر فضای دروغینِ تبلیغاتی و خبرهای مجعول و تحلیل‌های فریبنده، مقاومت نمی‌کنند و به‌سادگی تسلیم می‌شوند."

دکتر عبدالحسین زرّین‌کوب (که برادرزاده‌شان روزبه زرّین‌کوب، عضو هیئت علمی گروه تاریخ دانشگاه تهران و عضو و همکارِ انجمن است،) در کتاب دوجلدی "نقدِ ادبی" خود آورده است: "تحقیق در صحّت و سُقمِ نسبت، از مباحثِ مهمّ نقدِ ادبی به‌شمار می‌آید و آن‌را می‌توان اولین قدم در انتقاد دانست. گاه اثری را به شاعری یا نویسنده‌ای نسبت می‌دهند که از وی نیست یا اثری هست که گوینده و نویسندهٔ آن مجهول است و در تاریخ ادبیاتِ ملل نمونهٔ این امر بسیار است... در بعضی موارد، عامّه به حکم عادت و ظنّ و سابقهٔ ذهنی خویش، شعری را که از جهتی با اشعارِ شاعری شباهت دارد به او نسبت می‌دهند. نمونهٔ این امر بسیار است... انتساب منظومهٔ یوسف و زلیخا به فردوسی و نسبت دادن داستانِ ویس و رامین فخر گرگانی به نظامی گنجوی و... دربارهٔ خیام و حافظ نیز تا اندازه‌ای همین کار را کرده اند، چنان‌که هر رباعی که مضمونِ آن‌را با آن‌چه شبیه به خیّام بوده

است شبیه می‌یافته‌اند، وقتی گویندهٔ آن‌را نمی‌شناخته‌اند به خیام نسبت می‌داده‌اند و بسا غزلیاتِ مجعول و مجهول نیز از همین طریق در دیوانِ حافظ راه یافته است."

عرفان چوبینه بهروز، کارشناس ارشد ادبیات فارسی و همکار انجمن نیز جعلیّاتِ ادبی و تاریخی را مُعضلی فرهنگی از دیرباز تاکنون دانسته و معتقد است: *"یکی از پژوهش‌هایی که جای خالی آن دربین کارهای مفید ادبی-فرهنگی حسّ می‌شود، تحقیق دربارهٔ تاریخچهٔ جعلِ ادبی است. در این باره در خلالِ پژوهش‌های مرتبط با تصحیح متونِ کهن، مصحّحانِ خبره با درکِ ظرایفِ شعری شاعر، بیت‌هایی را که کاتبان بر شعرِ او افزوده‌اند، درمی‌یابند و آن را از سخن شاعر جدا می‌کنند(در این بین کتاب "رباعیات خیّام در منابع کهن" به‌خاطر میزان بالای اشعارِ منتسب به خیّام و دشواری بازشناسی رباعیّاتِ اصلی از جعلی، از ارزشِ تحقیقی بسیار بالایی برخوردار است). کارهایی از این دست -احتمالاً- مهمّ‌ترین تلاشِ پژوهش‌گران برای شناسایی جعلیّاتِ ادبی بوده‌است. نگارنده بر این باورند که به سبب نبودِ ابزارِ کافی، انجام یک پژوهشِ مستقل و منسجم دربارهٔ جعلیّاتِ ادبی نزدیک به محال است؛ چرا که از دوره‌های گذشته هیچ سندی در دست نیست(یا لااقل نگارنده بی‌خبر است) که برطبقِ آن دریابیم نخستین جاعلانِ ادبی ما چه کسانی بودند؟ آیا غیر از افزودنِ بیت و عبارت در لابه‌لای سخنِ شاعر و یا نویسنده، روشِ دیگری برای جعل ادبی وجود داشته‌است؟... با وجود چنین مانع اساسی‌ای و تا زمانِ یافت‌شدن سندِ مهمّی، نمی‌توان به به‌نتیجه‌رسیدنِ این‌گونه پژوهش‌ها دل بست. متأسّفانه در گذشته مردم و حتّی طبقهٔ فرهنگی چندان توجّهی به آرشیو و نقدکردنِ جعلیات از خود نشان نداده‌اند و درمقابل، غربی‌ها سندِ یکی از کهن‌ترین متن‌های جعلی‌ای را که به اسمِ شکسپیر منتشر شده‌است، دارند و حتّی جاعلِ آن‌را هم می‌شناسند. علاوه براین، شاخص‌ترین چهره‌های جعل در ادبیّات انگلیسی -مثلِ Macpherson- نیز شناخته شده‌اند و از دیرباز به آثار و فعّالیت‌های آنان توجّه می‌شده‌است و این بدین معناست که آنها بسیار زودتر به اهمیّت این موضوع پی برده‌اند و برای مقابله با آن اقدام کرده‌اند..."*

این کارشناس در ادامه می‌افزاید: *"کاری که انجمنِ مبارزه با نشرِ جعلیّات درپیش گرفته و در تاریخ تحقیقی و فرهنگی ما -اگر نگوییم بی‌سابقه- کم سابقه است، مبارزه با پیش‌روی و افزایش انواع جعلیّاتِ ادبی و تاریخی و مهم‌تر از آن ترویج فرهنگ مقابله با آن است. هرچند جاانداختن هر فرهنگ تازه و درستی زمان‌بَر است؛ با این‌حال، با توجّه به موفقیّت‌های بدست‌آمده و توسعهٔ روزافزون مخاطبان کانالِ این کمپین و افزون‌ترشدن فعّالیت‌های اعضا می‌توان این امید را داشت که روزی این رفتارِ ضدّفرهنگی پایان بیابد. طبیعی‌است برای رسیدن به این مهمّ، مشارکتِ مخاطبان سهمِ بسزایی خواهد داشت، منظور از مشارکت این است که: ۱) جعلِ ادبی را مساوی با دزدیِ فرهنگی بدانیم و دریابیم که عواقبِ چنین‌کاری در بلندمدّت به ادبیّات و تاریخِ ما لطمهٔ جدّی وارد می‌کند ۲) از پیش‌رانیِ [بازنشرِ] (forward) اشعار و عبارات بدونِ اطمینان از صحّتِ انتساب آن به شخصِ یادشده در پیام -و فقط به صرفِ داشتنِ این باورِ غلط که محتوا مهمّ است نه نویسنده!- خودداری کنیم. کما این‌که اگر شخصی سخنی را از طرفِ ما -ولو سخنِ خوب و به‌سزا- در جایی نقل کند، خوشایندِ ما نیست، پس باید بدانیم شعرا و نویسندگانِ بزرگِ ما نیز راضی به مالکیّتِ جملاتِ حکیمانهٔ دیگر افراد نیستند."*

از وقتی که برای مطالعهٔ این مطلب گذاشتید، سپاس‌گزاریم!

بازگشت به فهرست

فروتنیِ‌فکری، دریچه‌ای به‌سوی گفت‌وگوهای سازنده

[بحثی پیرامون شیوهٔ منطقی ارتباط و دیالوگِ افراد در فضاهای مجازی]

آفتِ انسان این است که به دانشِ خویش ببالد. (میشل دو مونتنی)

♠ **بدونِ مقدّمه: اشکالِ کار از کجاست که گفت‌وگوهای کلامی و مجازی به جای همدلی به سرچشمهٔ نزاع و نفرت تبدیل می‌شود و ظاهرا سکوت بهتر از مصاحبت به نظر می‌رسد؟**

در وهله‌ی نخست، مشکل از جذاب‌بودنِ مخالفت نشئت می‌گیرد. به‌قولِ پُل گراهام، کارآفرینِ سیلیکون‌ولی: «مخالفت بیش از موافقتْ مردم را به هیجان می‌آورد.» آدم‌ها در هنگامِ مخالفت حرف‌های بیشتری برای گفتن دارند و، البته، در قیاس با موافقت، به‌سرعت برانگیخته می‌شوند. درنتیجه، حتّی در دنیای مجازی مطالب یا نظرات ستیزه‌جویانه بیش‌تر لایک می‌خورند و بازتوییت می‌شوند.

بااین‌حال، مخالفت، به‌خودی‌خود، پدیده‌ای منفی و مشکل‌ساز نیست. مخالفت در سرشتِ خود نه امری ناپسند، بل‌که شیوه‌ای از اندیشیدن است. در تاریخِ اندیشه، ژرف‌ترین مکاتبِ فکری و پُرمایه‌ترین مشاربِ فلسفی از نقد و مخالفت سرچشمه گرفته‌اند. مخالفتْ گفت‌وگو را جلا می‌دهد، سره را از ناسره جدا می‌سازد، سویه‌های دیگرِ حقیقت را آشکار می‌نماید و نتایج متنوع‌تری را عاید بحث می‌کند. دنیایی که در آن همه بر سرِ هر عقیده‌ای توافق داشته باشند، هم‌چون شهری است که درآن همه، لباسی هم‌رنگ بپوشند. بی‌شکّ چنین دنیایی جذّاب نیست.

مشکل امّا از آن‌جا آغاز می‌شود که نظرِ مخالف را به هویّتِ خود یا دیگران گره بزنیم. در این صورت، به‌جای آن‌که ذهنِ خود را برای فهمِ دیدگاهِ دیگران آماده‌کنیم، از ذهنِ خود سپر می‌سازیم و بر دفاع از خویشتن تمرکز می‌کنیم. به قول ویلیام دونوهیو، استادِ درسِ ارتباطات در دانشگاه میشیگان، بیشترِ اوقات نزاع بر سرِ هویّت است که شرکت‌کنندگان در گفت‌وگو را به‌سوی ستیزهای ویران‌گر سوق می‌دهد.

به عبارتی دیگر، بسیاری از ما هر نوع گفت‌وگویی را نوعی بازی برد-باخت می‌بینیم که لزوماً یک طرف برنده و دیگری بازنده‌ی آن خواهدبود. درچنین شرایطی، افراد به‌جای توجه به محتوای گفت‌وگو، تمامِ تلاش‌شان این است که بازی را نبازند و جایگاهِ خود را در نظرِ دیگران تثبیت کنند.

دیوید بروکمن، پژوهش‌گرِ علومِ سیاسی در دانشگاه برکلی، البته در رابطه با توئیتر، می‌نویسد: «تصوّرِ غالب در توییتر این است که باید کسی را که با ما مخالفت می‌کند تخطئه کنیم.»

از سوی دیگر امروزه شبکه‌های اجتماعی مجازی این امکان را بوجود آورده‌اند که گروه‌هایی تشکیل شود که هم‌نظر و خودکامروا هستند. این گروه‌ها تخریب روحیه‌ی پرسشگری و جست‌وجوی مُجدانه‌ی حقیقت خصلتِ گشودگی به نظرات مخالف را از بین می‌بَرد. مایکل پاتریک لینچ، استاد فلسفه و نویسنده‌ی کتاب اینترنتِ ما می‌نویسد:

«اینترنت کاری می‌کند که دانشِ خود از طرز کارِ جهان را بیشتر دست بالا بگیریم و، بدین‌ترتیب، تصویر ما از خودمان را مخدوش می‌سازد. درحقیقت، «اینترنتِ ما» با دادنِ اطلاعاتی که از پیش آمادگیِ پذیرفتنش را داریم بدل به یک سازوکار بزرگِ تقویت‌کننده می‌شود و کاری می‌کند که اعضای حباب‌های (bubbles) (منظور گروه‌های مجازی است) دیگر را آدم‌هایی شرور و گمراه ببینیم. اینترنت به ما القا می‌کند که حقیقت نزدِ ما است و بس.»

به‌عبارت‌دیگر، اینترنت بر نخوتِ شناختیِ ما دامن می‌زند و خیال می‌کنیم بیش‌از آنچه می‌دانیم دانا هستیم. فیدها و الگوریتم‌های جهت‌مندِ شبکه‌های اجتماعی ما را به درون اتاق‌های پژواکی می‌راند که در آن شرکت‌کنندگان با عقایدی مواجه می‌شوند که باورهای ازپیش‌موجودِ آنان را، از طریق ارتباط و تکرار در درون فضایی بسته، تقویت می‌کند. به‌بیان دیگر، اتاقِ پژواک محیطی است که از جماعت دست‌چین‌شده‌ی خودمان تشکیل شده و ما صرفا با عقاید موافق با نظرِ خود روبه‌رو هستیم و بدین ترتیب از چالش‌های جدی در امان مانده‌ایم. بدین‌ترتیب، ما کم‌کم توانایی‌مان را برای خودارزیابیِ دقیق از دست می‌دهیم و به‌تدریج خودمان را بسیار بیش از آنچه واقعاً هستیم آگاه می‌دانیم.

♠ چاره‌ی کار چیست؟

در سال‌های اخیر بسیاری از پژوهش‌گران در حوزه‌ی مطالعاتِ انسانی، فروتنیِ فکری(intellectual humility) را پادزهرِ نخوتِ شناختی دانسته‌اند. فروتنیِ فکری حدّ وسطی است طلایی میانِ نخوتِ فکری (دستِ بالا گرفتنِ دانشِ خویش) و احساسِ حقارتِ فکری (دست پایین گرفتن دانشِ خود).

ابتدا باید میان فروتنی، به‌طور عامّ، و فروتنی فکری، به‌طور خاصّ، فرق بگذاریم. درحالی‌که فروتنی، در معنای عمومی و اخلاقیِ خود، به نگرشِ انسان درمورد کاستی‌های خویش در «تمامِ حوزه‌ها» بازمی‌گردد، فروتنی فکری عمدتاً به «محدودیت‌های شناختی» راجع می‌شود. فروتنی فکری، به‌طور ساده و خلاصه، عبارت است از پذیرش محدودیت‌های فکریِ خودمان. پذیرش اینکه باورها و نظرات ما ممکن است اشتباه باشند؛ آگاهی از خودفریبیِ

ذهن و قبول محدودیت‌های فکری؛ سعی در پرهیز از حالت تدافعی‌گرفتن در زمانی که نظراتمان به چالش کشیده می‌شوند؛ توجه به نظرات دیگران و تأمل بر شواهد تازه‌ای که ممکن است به رد باور کنونی ما بینجامد.

با ذکر این ویژگی‌ها، آشکار است که فروتنی فکری را نباید با شرمِ منفعلانه‌ی حاصل از نادانی یکسان بشماریم. در واقع، فروتنی فکری نوعی تلاش فعال برای شناسایی نقاط کورِ شناختی است؛ یافتنِ حفره‌های موجود در دانسته‌هایمان و هم‌زمان بازگذاشتنِ در به روی بدیل‌های فکری.

فرایندِ فروتنی فکری همانند کارِ دانشمندی است که مشتاقانه علیه فرضیّاتِ خود مطالعه می‌کند و پیش از اخذ و اعلام نتیجه‌ی نهایی، ابتدا می‌کوشد تبیین‌های بدیل دیگر را وارسی کند. بدین‌ترتیب، برخلافِ آنچه در نگاهِ اول به نظر می‌آید، فروتنیِ فکری به اندیشیدنِ تحلیلی (analytic thinking) نزدیک می‌شود. و از همین رو است که، بر اساس مطالعات انجام‌شده، کسانی که واجد فروتنیِ فکری هستند بهتر از دیگران خبرهای درست را از اخبار دروغین تشخیص می‌دهند. این یافته منطق روشنی دارد: کسی که فریب ذهنِ خود را نمی‌خورد کمتر فریفته می‌شود.

دنیا به‌طرز شگفت‌انگیزی پیچیده است. هیچ‌یک از ما هرگز نمی‌توانیم به‌طور کامل به حقیقت احاطه داشته باشیم، تنها قادریم دنیا را از منظر خاصی ببینیم. و این بدین معناست که دانش ما، به‌خاطر نظرگاه خاص ما، بینشی خاص و محدود است. و از آنجا که دانش ما درباره‌ی دنیا محدود است باید به هر گفت‌وگویی با حسی عمیق از فروتنی وارد شویم. من برای پرکردن شکاف‌های موجود در دانشم به شما نیاز دارم. درست است؟ شما نیز به من نیاز دارید.

طبق مطالعات انجام‌شده، کسانی که در آزمون‌های فروتنیِ فکری نمرات بالاتری می‌گیرند، به احتمال زیاد در برابر دیدگاه‌های سیاسی و مذهبیِ مخالف رواداریِ بیشتر و تعصب کمتری از خود نشان می‌دهند. به‌طورکلی، درحالی‌که تفکرِ بسته به تحقیر نظرات و استدلال‌های طرف مقابل می‌انجامد، فروتنی فکری بحث‌ها را به‌سوی گفت‌وگوهای محترمانه سوق می‌دهد.

♠ امّا چگونه می‌توانیم فروتنیِ فکری را در خود تقویت کنیم و آن را رواج دهیم؟

* **خالی‌کردن موقتیِ انبارِ ذهن:** وقتی با ایده یا دستگاه فکریِ تازه‌ای مواجه می‌شویم، باید شنیده‌ها، دیده‌ها و ذهنیت پیشینِ خود را ــ برای مدتی موقت ــ به تعلیق درآوریم، آنها را نادیده بگیریم و به‌قول هوسرل، بنیان‌گذار فلسفه‌ی پدیدارشناسی، آنها را «موقتاً» در پرانتز بگذاریم، گویی که هیچ نمی‌دانیم. ظرف ذهنِ خود را خالی می‌کنیم تا فکر تازه و اندیشه‌ی بکر بتواند، فارغ از هر نوع سوگیری، به گردش و پردازش درآید. بیرون‌گذاشتنِ اثاثیه‌ی کهنه از انبارِ ذهن (unlearning) شرط پذیرشِ انگاره‌های تازه است. گفتنی است که در این تمرین آنچه موقتاً به حالت تعلیق درمی‌آید دانسته‌ها، دیده‌ها و شنیده‌های پیشین است نه تفکر انتقادی و نقد روشمند که در همه‌حال باید از آن بهره جست.

❋ **تمرینِ استدلال مخالف:** گاه لازم است که از دنیای خود بیرون رویم، به قلمروی ذهن دیگری ــ کسی که نظری مخالف دارد ــ وارد شویم، خود را جای او بگذاریم و جهان را از چشم او بنگریم. در اینجا بهترین تمرین این است که بکوشیم تا علیه نظر خود استدلال کنیم و دلایلی بر رد آن بیابیم. این روش احتمالاً به دو نتیجه‌ی سودمند می‌انجامد: یا کاستی‌های استدلال اولیه‌مان را کشف می‌کنیم و، درنتیجه، دلایل بیشتر و محکم‌تری به نفع نظر خودمان می‌یابیم یا نظرمان را، به‌طرزی منطقی و منصفانه، کنار می‌گذاریم. در هر دو حالت، ما به حقیقت نزدیک‌تر شده‌ایم.

❋ **تبدیل یک باور نادرست:** بسیاری از مردم پذیرش اشتباه را خصلتی تهدیدکننده می‌شمارند. آنها فکر می‌کنند که اعتراف به ندانستن عزت‌نفس را پایین می‌آورد. از همین رو، یکی از گام‌های بلند در مسیر پرورش فروتنی فکری قبول و ترویج این باور است که تشخیصِ لغزش‌های فکری و اقرار به آن و تغییر دیدگاه در مواجهه با شواهد تازه نشانه‌ی هوشمندی و بلوغ فکری است.

❋ **هنر توجه‌کردن به نظرات متفاوت دیگران:** وقتی اختلاف‌نظر پیش می‌آید، افراد در صورتی حالت تدافعی به خود نمی‌گیرند که متوجه شوند کسانی که با آنان مخالفت می‌کنند مشتاقانه و محترمانه به نظراتشان گوش می‌دهند و توجه می‌کنند.

❋ **رفتارِ توأم با درنگ به‌جای رفتار تکانشی:** غالباً فضای حاکم بر بحث‌های چالش‌انگیز در شبکه‌های اجتماعی پاسخی فوری و تکانشی را ایجاب می‌کند. در اینجا فروتنان فکری قدری به خود فرصت می‌دهند و مقداری از بحث فاصله می‌گیرند تا پاسخی که می‌دهند یا مطلبی که می‌نگارند مبتنی بر پردازش ذهنی و تفکری منطقی باشد نه واکنشی غریزی.

❋ **ابراز مخالفت در قالبی محترمانه و دوستانه:** بی‌گمان بی‌نزاکتی در گفت‌وگوها و پرخاش در آتشِ ستیز و نفرت می‌دمد. می‌توان مخالفت کرد، امّا با عبارتی احترام‌آمیز. این قالبِ محترمانه سبب می‌شود که هویّتِ فرد تهدید نشود و «با تو مخالفم» را با «از تو خوشم نمی‌آید» اشتباه نگیرد.

برگرفته از: کانال تلگرامی "از فرازی دیگر"

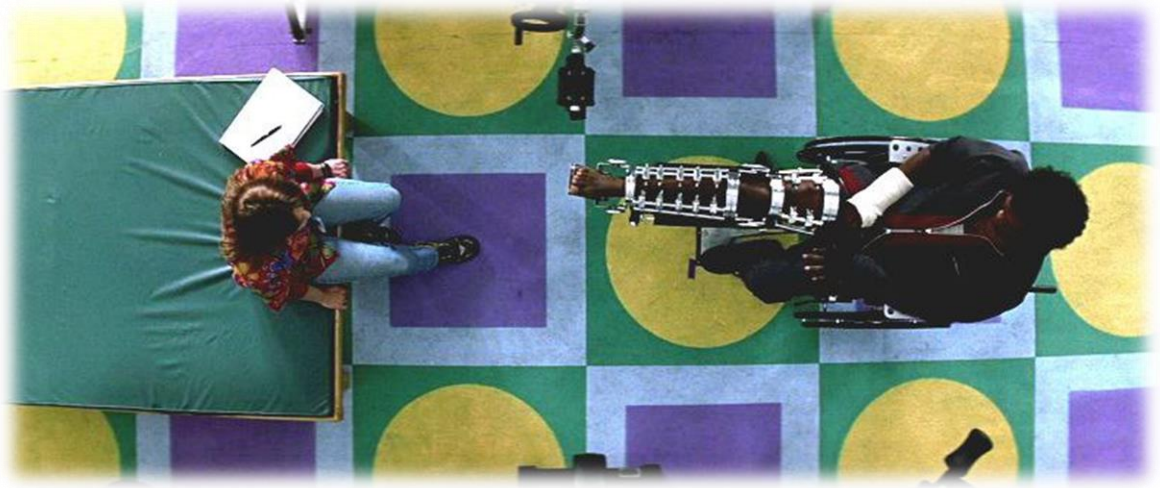
مشورت‌کردن یک عادتِ کاملا انسانی است، این مزیّتی است که ما نسبت به حیوانات داریم. اگر مثلا گاوها می‌توانستند با هم حرفی بزنند، کُشتارگاهی وجود نداشت.

برتولت برشت

بازگشت به فهرست

نقشِ موتیف در سیـــنما و ادبـــیّات

علی‌محمّد اقبال‌دار



نشانه‌های کلامی

«**موتیف**» [Motif] یکی از برجسته‌ترین ایده‌ها در اثرِ ادبی یا قسمتی از ایدهٔ اصلی است؛ و ممکن است یک نشانهٔ مخصوص، یک تصویرِ مکرّر یا نمونهٔ لفظی باشد. این اصطلاح یکی‌از اصطلاحاتِ رایج در هنر وادب و هم‌چنین علم‌وفنّ است. بحث از موتیف در نقد و تحلیلِ جنبه‌های ساختاری و محتوایی آثارِ ادبی فواید و کارایی‌های بسیاری دارد. از این‌رو اطّلاع از جوانب معنایی و تعاریفِ آن برای پرداختن به آثار و تحلیلِ آن‌ها ضروری است.

موتیف در نقّاشی و هنرهای تجسّمی و نمایشی و ادبیّات به کار می‌رود و مهم‌ترین ویژگی آن در این هنرها خصلتِ تکرارشوندگی و برانگیزندگی آن است .در ادبیّات نیز کم‌وبیش همین ویژگی‌ها در اجزاء و عناصرِ ادبی، گوناگونیِ موتیف را شکل می‌دهند. با توجّه به تنوّعِ عناصری که می‌توانند کارکردِ موتیف داشته باشند (شامل: موقعیت، واقعه، عقیده، تصویر، شخصیّتِ نوعی، ویژگی بارزِ یک شخصیت، مضمونِ مکرّر و...)، این اصطلاح با اصطلاحاتِ دیگری ارتباط می‌یابد که عبارت‌اند از: درون‌مایه، تیپ، لایت‌موتیف، کهن‌الگو. در هنر و ادبیّات موتیف عنصری است که به صورتی نامحسوس در اثر تکرار می‌شود تا مضمونِ اصلی یا «تِم» [Theme] را قابلِ تجسّم‌تر و قوی‌تر سازد. درکِ معنای موتیف در نقّاشی و موسیقی احتمالاً ساده‌تر است. در هر قطعه آهنگی رشته‌ای از نوت‌ها در سراسرِ آن قطعه تکرار می‌شوند و به نحوی ریتمِ موسیقی را می‌سازند.

در نقّاشی نیز، طرح‌هایی کوچک‌تر ممکن است تکرار شوند تا در کلّیّت، یک طرحِ اصلی بسازند. برخی آثار نقّاشیِ شرقی واسلامی غالباً با استفاده از تکرارِ موتیف ساخته می‌شود. مثلاً تکرارِ طرحِ «بوته جقّه» [Paisley] در آثارِ طراحی و نقّاشیِ شرقی یک نقشِ اصلیِ پُرکاربرد است. تکرارِ شکلِ محراب یا ایوان در معماری که به آن مُقَرنَس‌کاری می‌گویند، نیز صورت دیگری از موتیف یا بُن‌مایه است.

در زبان فارسی موتیف را بُن‌مایه، نقش‌مایه یا درون‌مایه ترجمه کرده‌اند، اما کاربردِ آن در نقّاشی و گرافیک بیش‌تر از ادبیّات برجسته شده است. درکِ موتیف، ضرورت و شناسایی آن در ادبیّات ممکن است کمی دشوارتر باشد. همهٔ نویسنده‌ها از موتیف استفاده می‌کنند، ولی ممکن است که برخی از آن‌ها با تئوری آن آشنا نباشند. در ادبیّات، موتیف را می‌توان تصویری دانست که کمک می‌کند که بدونِ توضیحاتِ اضافی، معنای موردنظرِ نویسنده منتقل شود.

موتیف‌ها در داستان به تقویتِ مضمونِ اصلی کمک می‌کنند، امّا تکرارِ موتیف در داستان، برخلافِ موسیقی و نقّاشی، به شکلِ متفاوتی صورت می‌گیرد. مثلاً اگر مضمونِ اصلی یک داستان انتقام باشد، نویسنده ممکن است در داستان چندین بار از عنصرِ رنگِ سُرخ طوری استفاده کند که یادآورِ خون و قتل باشد. در این صورت، نویسنده، عنصرِ رنگِ سُرخ را به شکلی نامحسوس در لابه‌لای متن و صحنه‌ها می‌گنجاند و هدفِ او این است که بدونِ توضیحِ مستقیم به خواننده کمک کند که رابطهٔ بین رنگِ سرخ و قتل را، خود کشف کند. موتیف می‌تواند تکرارِ کنش و واکنشِ شخصیّت‌های داستانی باشد و یا کاربردِ یک تکیه‌کلام در گفت‌وگو و ایده‌ای که ذهنِ شخصیّتِ داستانی را به خود مشغول می‌سازد، نوعِ پوشش، نحوهٔ رفتار و یا هر عنصرِ دیگری در داستان را می‌توان به شکلِ موتیف به کار برد.

رابطهٔ بینِ سمبُلیسم و موتیف

«نورتروپ فرای» [Northrop Frye] در آناتومیِ نقد، در سرآغازِ «نظریهٔ‌سمبل‌ها» از سمبل در قالبِ «موتیف یا نشانه»، به‌عنوان مراحلِ لفظی و وصفیِ سمبل نام برده است. در این بحث برای کلام، دو جهت در نظر گرفته است: «*یکی جهتِ بیرونی یا بُرون‌سو که در آن مدام به بیرون از متنِ موردمطالعه می‌رویم. یعنی از تک‌تکِ کلمات به آن‌چه «معنی» می‌دهد. یا در عمل، به ارتباطِ عُرفی بینِ آن‌ها که در خاطره داریم، کشیده می‌شویم. دیگر جهتِ درونی یا درون‌سو است. در این جهت سعی می‌کنیم از کلمات، الگوی کلامیِ بزرگ‌تری پدیدآوریم. در هر دو صورت، سروکارِ ما با سمبل [نشانهٔ وضعی] است؛ امّا وقتی برای کلمه، معنایی بیرونی قائل می‌شویم، علاوه بر سمبلِ لفظی، معرّف یا مثلِ آن را هم داریم*»

نورتروپ فرای در بحثِ خود با توضیح دربارهٔ سمبلِ لفظیِ «گربه»، به تفسیرِ نمودگارهای این نشانه می‌پردازد که مقدّمهٔ خوبی است برای مطرح‌نمودنِ بحثِ موتیف و نشانه. از نظرِ فرای، سمبلِ لفظی «گربه» عبارت است از یک دسته علامتِ سیاه بر صفحهٔ کاغذ که نمودگارِ توالیِ صداهایی است که به‌نوبهٔ خود، نمودگارِ تصویر یا خاطره است و آن‌هم نمودگارِ تجربه‌ای حسّی است و آن‌هم نمودگارِ حیوانی است به نام گربه که می‌گوید: میو.

سمبل‌هایی را که این‌چنین به فهم می‌آیند، در این‌جا می‌توانیم «نشانه» بنامیم، یعنی واحدهای لفظی که از نظرِ عُرف و قراردادِ محمول و مرجوع، چیزهایی هستند که بیرون از مکانِ حدوثِ آن‌هاست. بااین‌حال، وقتی درصدد هستیم بافتِ کلمات را دریابیم، کلمهٔ «گربه» عنصری در مجموعهٔ بزرگ‌تری از معناست... اگر دریافتِ ما چنین باشد که عناصرِ کلامی به‌صورت اجزای ساختارِ کلامی روبه «درون‌سو» دارند یا مرکزگرا هستند، از نظرِ لفظی یا حقیقی در مقامِ سمبل عبارت‌اند از عناصرِ کلامی یا واحدهای ساختارِ کلامی. [بنابراین] می‌توانیم اصطلاحی از موسیقی وام بگیریم و این عناصر را «موتیف» [**ترجیع**] بنامیم.

در ادامهٔ بحثِ فرای آمده است: «*وقتی‌که داستان قطعه شعری را به‌صورتِ وصفِ رویدادها در نظر می‌گیریم، آن‌وقت دیگر داستان را به لحاظِ لفظی یا حقیقی به این صورت در نظر نمی‌گیریم که هر کلمه و حرفی در عرصهٔ*

شمولِ آن قرار گیرد. به‌جای آن توالی رویدادهای ملموس و توالی عناصرِ معلوم و از لحاظ بیرونی «مهمّ» را در نظمِ کلمات در نظر می‌گیریم.»

بر همین روال، «معنا» را نوعی معنای کلامی در نظر می‌گیریم که حاصلِ به نثر درآوردنِ شعر است. ازاین‌جهت کلیّاتی موازی واردِ مفهومِ «سمبُلیسم» می‌شود. در مرتبهٔ لفظی، جایی که سمبُل، ترجیع[موتیف] باشد، چه‌بسا که هرگونه واحدی تا به حروف می‌تواند به فهمِ ما مرتبط باشد؛ امّا در عرصهٔ نقد جز سمبُل‌های بزرگ و مهمّ را نمی‌توانیم نشانه بنامیم و این سمبُل‌ها عبارت‌اند از: اسم، فعل و عبارتی که بر شالودهٔ کلمهٔ مهمّی بناشده باشد.

با توجه به آن‌چه گفته شد، بحثِ موتیف سرآغازی است برای نظریهٔ سمبُل‌ها در ادبیّات. همان‌طور که می‌دانیم، زبان در نظامی ویژه از قرارگرفتنِ واژگان در کنارِ هم و رفتارِ آن‌ها با هم پدید می‌آید. طبق آن‌چه در مباحثِ فوق مطرح شد، برخی از این واژگان، در جایگاهِ نشانه‌های کلامی یا موتیف به سویهٔ درونیِ کلام نظر دارند و در تکرار و توالیِ خود، ساختارهای ادبی را شکل می‌دهند. (بحثِ تکراروُتوالی دراین زمینه از اهمّیتِ ویژه‌ای برخوردار است).

بخشی از این موتیف‌ها، کهن‌الگوهایی هستند که تفسیرِ آن‌ها با توجّه به آرای اندیشمندانِ نقدِ اسطوره‌ای قابلِ‌تأمل است. ولی بعضی از آن‌ها موتیف‌های شخصی‌اند که به خدمتِ فردیّتِ سبکی نویسنده درمی‌آیند. به‌هرتقدیر، بسیاری از این موتیف‌ها در نقدِ روان تحلیل‌گرا و پساساخت‌گرا، کاملاً قابل‌پیگیری‌اند. به‌ویژه در ادبیّاتِ داستانی، با کارکردِ قویِ این موتیف‌ها روبه‌رو می‌شویم که پیگیری دقیق ردّپای آن‌ها می‌تواند در نقدِ علمی و خوانشِ هنری آثارِ نویسندگان و شاعرانِ صاحب‌سبک و تأثیرگذار، مؤثر باشد و بدین‌وسیله، نویسنده را در جهتِ آشنایی‌زُدایی از این موتیف‌ها (هر جا که لازم باشد) یاری کند و به‌عبارت‌دیگر، به‌صورتِ یکی دیگر از ابزارهای خوانشِ مدرنِ نقد مورداستفاده قرار گیرد.

به‌طورِکلّی، موتیف‌ها در آثارِ ادبی به سه دستهٔ کلّی تقسیم می‌شوند که این دسته‌ها می‌توانند به‌صورت الگوهای کم‌وبیش ثابتی، در آثارِ همهٔ نویسندگان در نظر گرفته شوند:

۱- موتیف‌های تکرارشده در یک اثرِ خاصّ که دغدغهٔ ذهنیِ نویسنده در همان اثر باشد.
۲- موتیف‌های تکرارشده در تمامی آثارِ یک نویسنده یا بعضی از آن‌ها که به نظر می‌رسد، دغدغهٔ دائمی یا گاه‌گاهیِ نویسنده‌اند.
۳- موتیف‌های تکرارشده درهر اثر که به‌منظور تکمیلِ فضا وتقویتِ بعضی‌از محورهای آن اثر به‌کار گرفته می‌شوند.

این سه محورِ کلّی را می‌توان در دسته‌بندی‌های ریزتری موردِ بررسی قرار داد. به‌طورِ مثال، موتیف‌هایی که خود، «کهن‌الگو» [Archetype] هستند؛ یا موتیف‌هایی که به‌وسیلهٔ خودِ نویسنده ساخته‌شده‌اند و با عاطفه ونگرشِ او پیوند دارند یا موتیف‌هایی مربوط به ضمیرِ خودآگاه یا ناخودآگاه و تقسیم‌بندی‌های دیگر... ولی آن‌چه مهمّ است، این است که شرکتِ این موتیف‌ها بر عملکردِ تمامی عناصرِ داستانی تأثیر می‌گذارد. به‌ویژه، در فضاسازی‌ها و محورِ معنایی و تأویلی.

از دستهٔ اوّل، یعنی موتیف‌هایی که در یک اثر تکرار شده‌اند، از آثارِ مرادی کرمانی، سه موتیف را به‌عنوان‌مثال، می‌توان در اینجا ذکر کرد: «گردوی چهارپهلو» در بچّه‌های قالیباف خانه که تنها دل‌خوشی شخصیّتِ کوچولو و اصلیِ اثر است. تأکیدِ نویسنده بر این موتیف و ظهورِ ترجیعیِ آن در اثر، معنی‌دار است. اگرچه «گردوی

چهارپهلو»، ظاهراً تا آخر به‌صورتِ یک موتیف یا نشانهٔ لفظی باقی می‌ماند، ولی در لایه‌های ژرفِ بررسی، می‌تواند به دلالت‌های معنایی فراوان بیانجامد و بُعدِ تأویلیُ اثر را تقویت کند.

«گردوی چهارپهلو» در ۹ مورد در بچه‌های قالیباف خانه تکرار شده و درهمهٔ موارد با بارِمعنایی خاصّ همراه است. این موارد به‌صورتِ یک «اُبژه» در پیوند با فضاسازی و پیگیری وضعیّتِ شخصیّتِ محوریِ اثر قابل‌تأمل است. موتیفِ بعدی که به نظر می‌رسد از موتیف‌های ساخته‌شده توسطِ نویسنده است و ساختِ آن هدف‌مند به‌نظر می‌رسد «آدمکِ خمیری» است که در سفرِ خود از موتیفِ نشانه‌ای به نماد و یا نوعی سمبلِ سنگِ صبور تبدیل می‌شود که گاهی در معانی دیگری نیز، چهره می‌نماید. این موتیف تا وقتی تک‌معنایی است، فقط یک «نشانه» است، امّا وقتی‌که از نظرِ معنایی، غنی می‌شود، به ژرفابخشی محورِ معنایی کمک می‌کند و می‌تواند در محورِ جانشینیِ کلام، جانشینِ معناها یا مفاهیمِ دیگر شود. به‌عبارت‌دیگر، در خدمتِ «سویه‌های درونیِ» کلام قرار گیرد. در «هم‌نواییِ شبانه ارکسترِ چوب» نوشتهٔ رضا قاسمی، این موتیف، خلقی دوباره یافته است و در تکرارِ ترجیعی خود، نظر به معناهای گسترده دارد. «آینه» که در ادبیّاتِ فارسی، به‌ویژه، در شعرِ دوره‌های مختلف، سمبلِ روح، دل‌ودرون است، دراین اثر، کاربُردی عجیب یافته است و مهمّ این‌که بر آن است که در هیئتِ ابزاری خود، به نحوی هوش‌مندانه عمل کند. «آینه» در این اثر در ملاقاتی که با راوی دارد، هرچه را که دلش بخواهد، نشان می‌دهد و در کنشی معنی‌دار، فقط اشیای بی‌جان را منعکس می‌کند و در نتیجه ابعادِ تأویلیِ اثر را گسترده می‌کند و در خدمتِ نوعی فضاسازی جادویی در اثر است.

به نظر می‌رسد هرچه از سمتُ داستان‌های مبتنی بر رئالیسم، به‌سوی داستان‌های مبتنی بر تخیّل پیش می‌رویم، نسبتِ موتیف‌های تک‌معنایی یا موتیف‌هایی که دایرهٔ معنایی آن‌ها محدودتر است، کم‌تر می‌شود و به تعداد موتیف‌های برگرفته از اساطیر(مذهبی، ملّی، پهلوانی و...) و کُهن‌الگویی نزدیک‌تر می‌شویم و گاهی نوعی از موتیف‌های آشنایی‌زُدا ساخته می‌شوند. این موتیف‌ها گاهی «دوسویه» هستند، سویه‌ای واقعی و سویه‌ای تخیّلی یا جادویی. به‌ویژه در آثاری که فضای آن‌ها مبتنی بر رئالیسمِ جادویی یا فانتزی است. مثلاً ساختِ موتیفِ «آب‌های خاکستری» و به‌تبعِ آن «مُردگانِ آب‌های خاکستری» در کتابِ «اهلِ غرق» اثرِ منیرو روانی‌پور که در تقابل با موتیفِ «آب‌های سبز» و «ساکنِ آب‌های سبز و آبی»، فضایی مبتنی بر تقابل‌های دوگانه ایجاد کرده است که سویه‌ای واقعی و سویه‌ای جادویی دارد.

همان‌طور که در آغازِ بحث اشاره شد، بعضی از موتیف‌ها در محورِ آثارِ یک نویسنده یا نویسندگانِ متعدّد، به دلایلِ خاصّی تکرار می‌شوند و نظر به معنای ضمنی متعدّدی دارند. به‌طور مثال «دختری با پیراهنِ بلندِ قرمز» در کتاب «در چشم تاریکی» نوشته محمدرضا گودرزی که در هیئتِ یک ایماژ تکراری، ۴ بار در این داستان کوتاه آمده است. یا «زنِ کولی» و «زنِ موپریشان در باد» در آثار منیرو روانی پور که گاهی دغدغهٔ نویسندگانِ دیگر هم هست، و هم‌چنین «زنِ کوزه به دوش، ننه، مادربزرگ، پیرزنِ قوزی و خمیده و مردِ با شالِ سبز یا درویش» که از موتیف‌های تکراری در داستان‌های ایرانی است.

به‌طورِکلّی، حکایتِ موتیف‌ها در هیئتِ نشانه‌های کلامی در ساخت آثار ادبی، حکایتی زیباست. چراکه این موتیف‌ها پیوسته در حالِ زادوُولدند و از خود زاده می‌شوند و گذشته از وظایفِ متعدّدی که قادرند در فضاسازیِ آثار انجام بدهند، بخشی از وظیفهٔ خلقِ زیباییِ معنایی در اثر را نیز به دوش می‌گیرند و با هاله‌ای نمادین و پایان‌ناپذیر از معناها، به‌گونه‌ای زیباییِ ژرف و پایدار می‌انجامند.

سرچشمه: سایتِ سلیس

بازگشت به فهرست

شوُانْک چیست؟

شاپور چهارده‌چریک*

ارژنگ: شخصیّتِ داستانی و بذله‌گوی "ملّا نصرالدین" تنها مختصّ به ایران یا مشرق‌زمین نیست؛ بل‌که در هر فرهنگی با نامی خود را نشان می‌دهد. مثلا در ترکیه از او با نام "خوجا"، در کشورهای عربی "جحا"، در ایران "ملّا"، در یونان "خجه" و در کشورِ آلمان نیز از نامِ "تیل اولن اشپیگل" یاد می‌کنند که مقالهٔ زیر به معرفّی آن می‌پردازد.

شوُانْک [Der Schwank] قطعه‌ای ادبی است (معمولا به نثر) که یک برخورد و ملاقات و مصاحبه و بحث (نه همیشه دوستانه و مهربان) و معمولا مُضحکی را در زندگی مردمِ عادی ترسیم می‌کند. در یک **شوانک** دو مهره نقشِ اصلی را دارند:

یکی **"شالک"**(که آن‌را می‌توان به رِند ترجمه کرد) که نقشِ اوّل را بازی می‌کند، مانند "تیل اولن اشپیگل" [Till Eulenspiegel] (پائین‌تر دربارهٔ وی توضیح داده‌ام)، و قربانی که هر کسی می‌تواند باشد. شالک (یا رِند) قربانی را به بازی می‌گیرد، او را مسخره می‌کند، به او ضررِ مالی و معنوی می‌زند. ارباب و نوکر، دانشجو و دهاتی، و قاضی و سارق، و... نقش‌هائی هستند که در یک شوانک غالبا ترسیم می‌شوند، که معمولا نیز اوّلی بر دوّمی (ظاهرا یا واقعا) برتری و رجحان دارد. از لحاظِ محتوا مسئله و مشکلی بین این دو نفر وجود دارد که هر دو سعی می‌کنند آن را لِسانی حل کنند، و به همین لحاظ نیز مسائلی که ممکن است از لحاظِ اجتماعی تابو یا قدغن باشند نیز در یک شوانک گنجانده می‌شود، از قبیل مسائلِ جنسی و اعمالِ بدن و فحش و دشنام و ناسزا و غیره.

موقعیّتِ مُضحکی که در یک شوانک پیش می‌آید، با شوخی و بذله‌گوئی و هجو و غیره اندکی مغایرت دارد و غالبا از بطنِ موقعیّت بیرون کشیده می‌شود و به ندرت زمینه‌ای روشن‌فکرانه دارد. از منظرِ زبانی باید گفت که شوانک همیشه راهِ راست و بدونِ پیچ‌وُخمی را طیّ می‌کند و نویسندهٔ شوانک غالبا دانسته و آگاهانه کار را به جای باریک می‌کشاند، سفسطه می‌کند، اغراق می‌کند، تا از آن نتایجِ دلخواهاش را بگیرد، که این نتیجه نیز همیشه غافل‌گیرکننده و با نوعی طنز (تلخ) درآمیخته است. شوانک در همهٔ فرهنگ‌ها موجود است و خاصّ قومِ

ژرمن یا زبانِ آلمانی نیست. حکایاتِ سعدی، اشعارِ مولانا، خاصّه غزلیاتِ حافظ را می‌توان نوعی شوانک نامید، که در آن‌ها معمولا یک مردِ رِند و درویش، سرور یا سلطانی را خطاب قرار می‌دهد. مهم‌ترین شخصیّت شوانکِ مشرق‌زمین, همانا ملّانصرالدینِ خودمان است.

شوانکِ آلمانی ریشه در داستان‌های دروغینِ لاتین در قرون ۱۰و۱۱ میلادی و نیز در خطابه‌های مذهبی قرونِ وسطی و قصصِ حیوانات دارد. شوانک در قرن ۱۳میلادی خود رأسا به یک شاخهٔ ادبی تبدیل شده بود. "اشتریکر" از شعرای نیمه اول قرن ۱۳ که اولین شاعرِ آلمانی است که قصّه را در قالبِ شعر عرضه می‌کند و خالق ۱۶ اثرِ شوانک است، یک رمانِ شوانک دارد که قهرمانِ آن یک شخصِ روحانی به نام "آمیس" بوده است. "هانس زاکس" از ساختارِ شوانک برای آثارِ دراماتیکِ خود بهره بُرد. برای او شوانک فقط یک قطعهٔ ادبی-آموزشی نیست، بل‌که شوانک در بوجود آمدنِ شعور و آگاهی مردمِ قرونِ وسطی نقشِ اساسی را عهده‌دار است. مجموعه آثاری مانند "تیل اویلن اشپیگل" یا "لاله بوخ" (۱۵۹۷) که نویسندهٔ اصلی آن هم‌چنان مجهول مانده و بعدها بسیار مورد توجه جوانان قرارگرفتند، از معروف‌ترین شوانک‌های آلمانی هستند. کتاب "لاله بوخ" بعدها توسط شاعر و نویسندهٔ آلمانی قرن ۱۹ "کارل سیمروک" نوشته شد.

دوستی از من پرسید، ما چرا باید متونِ کهن و قدیمی آلمانی را بخوانیم؟ افکارِ این نویسنده‌ها هم مانند آثارشان کهنه و قدیمی و فرسوده و پوسیده هستند؟ در جوابش گفتم: ممکن است حق به جانبِ تو باشد، ممکن است افکار این نویسنده‌ها کهنه و پوسیده باشد، ولی ما چاره‌ای جز خواندن و آشناشدن با آنها را نداریم، به چند دلیل:

• **اول** این‌که غربی‌ها و خاصّه آلمانی‌ها هم نه سال‌های متوالی، بل‌که سده‌های متوالی متونِ ادبیِ فارسی را خواندند و کار به جائی رسیده بود که برای ما تاریخِ ادبیّاتِ فارسی نوشتند.

• **دوم** این‌که اگر ما متونِ کهن و به قولِ شما کهنه و پوسیده مانند همین داستانِ تیل اولن اشپیگل یا آثار "اوتفرید فون وایسن‌بورگ" اولین شاعر و نویسندهٔ مردِ آلمانی، یا آثار "خانم آوا" و "رزویتا فون گاندرس‌هایم"، که اولی، اولین شاعرِ زنِ آلمانی بوده و دومی، اولین نویسندهٔ زن آلمانی، و دیگران را نخوانیم، نخواهیم توانست آثارِ متأخرین مانند لِسینگ، گوته، شیلر، و ... را درک کنیم. زیرا که این آثار در روندِ تاریخ ادبیّاتِ‌آلمان بر روی هم بنا شده‌اند، یعنی جوان‌ترها آثارشان را بر روی بنیانِ ادبی پیرترها بنا نهاده‌اند.

• **سوم** این‌که، ما باید سعی‌کنیم به‌طورِ سیستماتیک با تاریخ ادبیّاتِ‌آلمان آشنا شویم. اول باید تاریخ ادبیات‌شان را بخوانیم، آن را درک کرده و سپس ترجمه کنیم. ما هنوز تاریخ درخوری از ادبیاتِ‌آلمان را به زبانِ فارسی ترجمه نکرده‌ایم. هنوز دوره‌های مختلف ادبیاتِ آلمان را نمی‌شناسیم. هنوز فرقِ بین دورهٔ کلاسیک و رمانتیک و آلمانِ جوان و قبل از مارکس را نمی‌دانیم. هنوز نمی‌توانیم لیستِ نسبتا درخوری از مهم‌ترین شعرا و نویسندگانِ آلمان تهیه کنیم، هنوز فکر می‌کنیم که آلمان فقط ده-بیست نویسنده بیش‌تر ندارد، گوته و شیلر، گراس و بُل و هِسه و مان و یکی دو نفرِ دیگر. لیستی که من خود تهیه کرده‌ام از دوازده هزار نفر (۱۲۰۰۰) فراتر می‌رود و هنوز کامل نیست زیرا که همان‌طور که بالاتر عنوان کردم، تاریخ ادبیات‌شان را خوب نشناخته‌ایم.

• **چهارم** این‌که، چرا ترجمه‌هائی که ما تا کنون از متونِ آلمانی تهیه کرده‌ایم، ترجمه‌های درخوری نبوده‌اند؟ در مصاحبه‌هائی که با مترجمینِ ایرانی انجام شده، تقریبا همه متّحدالقول گفته‌اند که از وضع ترجمه و مترجمین در ایران راضی نیستند، چون کارِ ترجمهٔ ما سیستماتیک نیست, بل‌که ذوقی و سلیقه‌ای و شخصی است.

مهم‌ترین شوانک‌های آلمانی عبارتند از داستان‌های "تیل اولن اشپیگل" و کتابِ "لاله بوخ " که به آن "داستان‌های شیلدبورگر" نیز گفته می شود.

تیل اولن اشپیگل کیست؟

اولن اشپیگل در سال ۱۳۰۰ در "کنایت‌لینگن" در ولایت ساکسن به دنیا آمد. اولن اشپیگل فقط از لحاظ ظاهر یک دلقک و خُل و دیوانه است،؛ ولی از نظرِ باطن بر بسیاری از مردمِ زمانِ خود برتری و ارجحیّت دارد. نامِ پدرش "کلاوس" و نام مادرش "ان ویتکن" بوده است. وی در سال ۱۳۵۰ درگذشت.

در حکایات اولن اشپیگل نکاتِ زیادی از زندگی وی روشن می شود. طوری که نوشتن زندگی‌نامهٔ وی در این‌جا، به این حکایات لطمه زده و جذّابیتِ آنها را می‌گیرد. بنده مایلم که فقط چند نکته را این‌جا اضافه کنم و خوانندگانِ عزیز را به خواندن این حکایات دعوت می‌کنم.

زندگی اولن اشپیگل، یک زندگیِ عادّی و معمولی نبود. مرگ و دفنِ وی نیز عادی نبوده است، زیرا که وی را ایستاده دفن کردند. قضیّه از این قرار بوده است، که هنگامی‌که اولن اشپیگل وفات یافت، و مردم می‌خواستند وی را دفن کنند، تابوتِ وی را طبق سنّتِ مسیحیان روی طنابی قرار دادند تا آن را به درونِ قبر بگذارند. در این هنگام طناب در قسمتی که پاهای تیل قرار داشته پاره شده و تابوت به درونِ قبر افتاد. طوری که انگار تابوت و میّتِ درونِ آن روی پا ایستاده بودند. در این هنگام مردم گفتند، بگذارید همین‌طور بماند. او در تمام زندگی‌اش یک انسانِ عادّی و معمولی نبود. مرگ و دفن‌اش نیز باید غیرِعادّی باشد. بدین ترتیب وی را ایستاده دفن کردند. دوستان و اطرافیان‌اش روی سنگِ قبرش چنین نوشتند:

این سنگ را از روی این قبر برندارید. این‌جا اولن اشپیگل آرمیده است. سال وفات ۱۳۵۰.

داستانِ اولن اشپیگل را "هرمان بوته" نوشت. ولی او حقیقت و افسانه را درهم‌آمیخت. برای نمونه، حکایتِ بیست‌وهفتم "تیل اولن اشپیگل" را شاهد می‌آورم: (داستان‌های تیل اولن اشپیگل ترجمه شده و بزودی منتشر خواهند شد.)

حکایت بیست‌وهفتم می‌گوید که چگونه تیل اولن اشپیگل برای کنت هِسِن نقاشی می‌کرد و به او می‌گفت که "هر کسی که حرامزاده باشد، نمی‌تواند این تصویر را ببیند!" اولن اشپیگل ماجراهای زیادی در ولایت "هِسِن" داشت. بعد از اینکه او در ولایت ساکسن همهٔ اطراف و اکناف را گشته و به معروفیّتی رسیده بود که

همه او را می‌شناختند، و او دیگر نمی‌توانست از طریق ماجراجوئی‌هایش اموراتش را بگذراند، به ولایت "هسن" آمد و به شهر "ماربورگ" رفت. آنجا قصرِ کنت را یافته و نزدِ وی رفت.

کنت از اولن اشپیگل پرسید، چه ماجرائی در سر دارد. او جواب داد: "عالیجناب! من یک هنرمند هستم". کنت از این جواب او خوشحال شد، زیرا که او می‌پنداشت که اولن اشپیگل یک آرتیست است و هنرِ کیمیاگری را می‌شناسد. زیرا که کنت نیز به کیمیاگری بسیار علاقمند بود.

کنت از اولن اشپیگل پرسید: "تو کیمیاگری؟" او جواب داد: "خیر عالیجناب. من نقّاش هستم، نقّاشی که در تمامِ ممالک مَثَل و مانندی ندارد. زیرا که هنرِ من، به هنرِ سایرِ نقّاشان ارجحیّت دارد."

کنت گفت: "شمه‌ای از هنرت را به ما نشان بده!" اولن اشپیگل گفت: "بله عالیجناب".

او تعدادِ زیادی نقّاشیِ حاضروُآماده به همراه خود داشت که آنها را در "فلاندرن" خریده بود، آنها را از کیسه‌اش بیرون آورده و به کنت نشان داد.

نقاشی‌ها موردپسندِ کنت واقع شدند. کنت به اولن اشپیگل گفت: "استادِ گرامی! چقدر اجرتِ شما خواهد شد، اگر شما تصویرِ سالنِ ما را نقّاشی کنید با عکس‌هائی از آبا و اجدا کنت هسن؟ و این‌که خانوادهٔ ما با پادشاه مجارستان و پادشاهان و بزرگ‌مردانِ دیگر دوستی و مراودت داشتند و این‌که تسلسلِ خاندانِ ما چقدر بوده است؟ می‌توانید این کار را روی گران‌بهاترین پارچه‌ای بکشید که در دسترس شماست؟"

اولن اشپیگل جواب داد: "عالیجناب، طوری که حضرت‌عالی عنوان کردید، اجرتِ من چهارصد گولدن خواهد شد. کنت جواب داد: "استاد، کارتان را خوب انجام دهید. ما قدرِ زحمات شما را خواهیم دانست و هدیه‌ای گران‌بها نیز به شما خواهیم داد."

اولن اشپیگل کار را قبول کرد. قرار شد که کنت صد گولدن به عنوانِ پیش‌پرداخت به اولن اشپیگل بپردازد، تا او رنگ خریده و چند شاگرد استخدام کند.

موقعی که اولن اشپیگل می‌خواست با سه شاگرد کارش را شروع کند، شرط وُ شروطی با کنت گذاشت، که هیچ کس در مدّتی که او در سالن مشغولِ کار است، حقّ ورود به سالن را ندارد، جز شاگردانش. زیرا که او مایل نیست که در موقع هنرنمائی مزاحم‌اش شوند. کنت شروطِ او را پذیرفت.

اولن اشپیگل با شاگردانش به توافق رسیده بودند، که آنها سکوت کنند و بگذارند که او کارش را انجام دهد. آنها نیازی به کارکردن ندارند و با وجودِ این، حقوق‌شان را نیز دریافت خواهند کرد. کارِ آنها بازی نَرد و شطرنج بود. هر سه شاگرد، نیز با این قرار موافقت کردند و راضی شدند، که با بیکار نشستن حقوق و مواجب خود را دریافت کنند.

چهار هفته گذشت، تا اینکه کنت خواست که بداند، که استاد و شاگردانش در این مدّت چه کشیده‌اند و آیا هنر آنها همانند نمونه‌ی کارشان خوب خواهد شد.

کنت به اولن اشپیگل گفت: "آخ، استاد، ما خیلی مایلیم که کارِ شما را ببینیم. ما می‌خواهیم به همراهِ شما واردِ سالن شویم و نقّاشی شما را بنگریم."

اولن اشپیگل جواب داد: "بله عالیجناب. ولی یک موضوع را باید به شما بگویم: کسی که با شما بیاید و حرامزاده باشد، نخواهد توانست که نقاشی مرا ببیند.

کنت جواب داد: "استاد، این که خیلی کار بزرگی است."

آنها وارد سالن شدند. اولن اشپیگل پارچه‌ی نخی سفید و بزرگی به دیوار کشیده بود، که قرار بود روی آن نقّاشی بکشد. او پارچه را کمی به عقب کشید و با میله‌ی سفیدی روی دیوار نقطه‌ای را نشان داد و گفت: "ببینید عالیجناب، این مرد اولین کنت ولایتِ هسن است. او یکی از نوادگان "کولومنی‌های" رم می‌باشد. همسرِ او یکی از شاه‌دُخت‌های بایرن بوده، دختر ژوستینیان، که خود قیصر شد. عالیجناب ملاحظه کنید، "آدولفوس" از نواده‌های این یکی است، که این‌جا ایستاده است. آدولفوس پدرِ "ویلهلم سیاه " است، ویلهلم پدرِ "لودویگ مؤمن" است و همین‌طور ادامه دارد تا به شما، به حضرتعالی برسد. من می‌دانم که هیچ عکس عیب و نقصی در کار من نخواهد دید. زیرا که چنان استادانه و با مهارت کار کرده‌ام و رنگ‌های زیبائی به کار برده‌ام..."

کنت چیزی جز دیوارِ سفید را نمی‌دید و پیشِ خود فکر کرد: اگر هم من یک بچّه حرامزاده باشم، ولی من چیزی به جز این دیوار سفید را نمی‌بینم. ولی برای حفظ ظاهر گفت: "استادِ گرامی! کارِ شما تا همین‌جا کافی است. ولی ما از فهم و درکِ تصاویرِ شما عاجزیم. این بگفت و از سالن خارج شد.

وقتی که کنت پیش شهبانو آمد، شهبانو از او پرسید: "راستی، عالیجناب، نقاش شما چه نقشی می‌کشد؟ شما که کار او را دیدید؟ آیا مورد پسند شماست؟"

کنت جواب داد: "من به او اعتماد ندارم. او به یک آدمِ بدجنس بیش‌تر شباهت دارد."

پادشاه گفت: "همسر عزیزم! کار او ولی مورد پسند من هست و همین برایم کفایت می‌کند."

شهبانو گفت: "آیا ما اجازه داریم که نقّاشی او را ببینیم؟"

کنت گفت: بله، ولی فقط با اجازه خود استاد.

کنتِس، همسرِ کنت، اولن اشپیگل را پیشِ خود فراخواند و از او خواست که او هم نقّاشی او را ببیند. اولن اشپیگل به او هم، همانندِ کنت گفت:" اگر کسی حرامزاده باشد، نمی‌تواند نقّاشی مرا ببیند." کنتِس به همراه هشت دوشیزهٔ باکره و یک دلقک زن وارد سالن شدند.

اولن اشپیگل همانندِ دورِ قبل، باز هم پارچه را کمی عقب کشید و شروع کرد به تعریف‌کردن از آبا و اجدادِ وی، یکی بعد از دیگری، همه را گفت. کنتس و دوشیزگانِ باکره همه سکوت کرده بودند. هیچ کس نه عیب و نه هنرِ تابلو را می‌گفت. هر کدام از آنها می‌ترسیدند که از طرفِ پدر یا مادر حرامزاده باشند.

بالاخره دلقکِ ملوکانه بلند شد و گفت: "استاد گرامی، اگر هم من فرزندِ یک فاحشه باشم، ولی من که اینجا اثری از نقّاشی نمی‌بینم."

اولن اشپیگل فکر کرد: "کار دارد خراب می شود. وقتی که دیوانه‌ای حقیقت را بگوید، من دیگر باید بروم. و سعی کرد که حرف و سخن را به تمسخر بکشاند."

شهبانو پیش همسرش بازگشت. پادشاه از او پرسید که نقاشی مورد پسند شما واقع شد؟ او جواب داد: "عالیجناب، همانطور که شما پسندید، من هم پسندیدم. ولی این نقّاشی اصلا مورد پسندِ دلقکِ ما واقع نشد. او می‌گفت، که اصلا چیزی نمی‌بیند، همین‌طور دوشیزگانِ باکره. من معتقدم که نوعی بچگی و بدجنسی در این میان باشد."

این کار کنت را آزار می‌داد و او معتقد بود که کلاه سرش گذاشته‌اند. ولی با این احوال، به اولن اشپیگل گفت که کارش را به پایان برساند تا تمامِ خدمهٔ دربار کارِ او را بررسی کنند. کنت معتقد بود که او بدین طریق می‌تواند دریابد که کدام‌یک از شوالیه‌های او حرامزاده یا حلال‌زاده هستند. حقّ و حقوقِ حرامزاده‌ها در مورد زمین‌های واگذار شده به آنها، پس گرفته خواهد شد.

اولن اشپیگل به طرف شاگردانش رفت و آنها را اخراج کرد. او ولی صد گولدن دیگر از رئیس امور مالی دربار طلب کرده و آن را هم دریافت کرد و او هم رفت.

روزِ بعد کنت سراغِ نقاش راگرفت، ولی او رفته بود. کنت به همراهِ تمامِ خدمه و کارکنان‌اش به درونِ سالن رفت تا ببینند آیا کسی می‌تواند چیزی از نقاشیِ اولن اشپیگل را ببیند. ولی هیچ‌کس نتوانست بگوید که چیزی دیده است. ولی از آن‌جائی که همهٔ آنها سکوت کرده بودند، خودِ کنت به حرف آمد و گفت: "خوب، حالا ما دریافتیم، که سرِ ما را کلاه گذاشته‌اند. من اصلا نمی‌خواستم چیزی راجع به اولن اشپیگل بدانم. ولی او نزدِ ما آمد. این دویست گولدن برای ما چیزی نیست، ولی او همچنان یک آدمِ بدجنس و متقلّبی خواهد ماند و باید که از سرزمینِ ما فاصله بگیرد."

اولن اشپیگل از ماربورگ رفت و نمی‌خواست که دیگر نقّاشی کند.

---

* نویسندهٔ این مطلب دربارهٔ نامِ خانوادگی نامانوسِ خود یعنی "چهارده‌چریک" گفته است: "*عدّه‌ای از دوستان و خوانندگانِ مطالبم از من می‌پُرسند که چرا اسمِ "چهارده‌چریک" را برای خودم انتخاب کرده‌ام؟ در جواب باید گفت: این اسم را من انتخاب نکرده‌ام، گرچه اسمِ بسیار زیبائی است. این اسم سابقهٔ بسیار طولانی‌ای دارد. این اسم یا فامیل را یک تیره از ایلِ قشقائی یدک می‌کشند. چهارده‌چریک‌ها تیرهٔ بزرگی از ایلِ قشقائی هستند...*"(ارژنگ)

یکی از راه‌ها برای تحمّلِ زندگی، غرق‌شدن در ادبیّات است.

انگار در جشنی جاودانه شرکت‌داشتن...

گوستاو فلوبر

بازگشت به فهرست

سه گفتارِ کوتاه از محمّدرضا شفیعی کدکنی

ریا و دیکتاتوری

جامعهٔ ایرانی بعد از اسلام در طولِ تاریخِ ده-دوازده قرنی‌اش دو آسیبِ بزرگ دیده که هنوز هم در عوارضِ ذاتی همان آسیب‌ها گرفتار است و به این زودی هم راهِ نجاتی برای این جامعه نمی‌توان یافت؛ که در این دایره صاحب‌نظران حیران‌اند. "ریا" و "خودکامگی" دو ضربه‌ای بوده که بر پیکرِ اجتماع ما خورده است و ما هنوز هم زیرِ ضرباتِ دردناکِ ریا و دیکتاتوری به سر می‌بریم و از آن‌جا که با ریا و محیطِ ریازده و دیکتاتوری و محیطِ دیکتاتوری‌زده متولّد می‌شویم و با عوارضِ ریا و دیکتاتوری زندگی می‌کنیم و در سایهٔ همان می‌میریم و نسل‌های پی‌درپی ایرانی متولّد می‌شوند و می‌پژمرند و می‌میرند، کسی کمتر متوجهٔ زیان‌های ریا و دیکتاتوری می‌شود و آن‌ها که می‌شوند؛ یا به زبانِ هنر، اعتراضِ خود را بیان می‌کنند، و یا به زبانِ سیاست. آنها که به زبانِ سیاست معترض‌اند، قربانیِ صراحت لهجهٔ خود می‌شوند، مثلِ فرّخی یزدی یا احمد کسروی. ولی آن‌ها که زبانِ هنر را ابزارِ بیانِ اعتراضِ خود بر دیکتاتوری و ریا قرار دهند، کم‌تر به سرنوشتِ این‌گونه معترضان گرفتار خواهند شد، اگرچه دراین وادی هم "کس را نداده‌اند براتِ مسلّمی".

شعرِ مُغانهٔ فارسی، صورتِ هنریِ اعتراضِ مردمِ ایران است به این دو بلیّهٔ اجتماعی.

همهٔ خودکامگانِ تاریخ مغلوبِ هنر بوده‌اند، چه دانسته باشند و چه ندانسته باشند. لشکری که حافظ با هنرِ خویش علیه خودکامگی و ریاکاری برانگیخته است، از لحظهٔ انتشارِ نخستین شعرهایش تا همین لحظه که ما خوانندگانِ دیوان او هستیم، تا هر لحظه‌ای که انسانی در رویِ کرهٔ زمین یا یکی از کُراتِ دیگر زندگی کند و سعادت فهمِ سخنِ خواجهٔ شیراز را داشته باشد، یعنی زبانِ فارسی بداند، این لشکر هم‌چنان تیغ‌آخته و چیره بر استبداد وُ ریا، بی‌هیچ خستگی در کارِ خویش است:

از کران تا به کران لشکرِ ظُلم است ولی از ازل تا به ابد فرصتِ درویشان است...

اَهرُمِ قُدرت

چه طنزی بالاتر از این که کسی با عالی‌ترین اسلوبِ بیانِ هنری خویش این چنین تناقضی را تصویر کند:

فقیهِ مدرسه دِی مَست بود وُ فتوی داد که مِی حرام ولی بِهْ ز مالِ اوقاف است

کوششِ حافظ برای تصویرِ هنری اجتماعِ نقیضین در ساختِ جامعه و نشان‌دادن این که یکی از دو سوی این تناقض را عنصری از عناصرِ مذهب تشکیل می‌دهد، بازگشتن به جنبهٔ سیاسی شعرِ اوست. شعرِ حافظ، در تاریخِ ادبیّاتِ ایران، از سیاسی‌ترین شعرهاست. حتماً خوانندگان مقامِ شعر را در حدّ منظوماتِ سیاسی بعضی گویندگانِ قدیم و جدید پایین نخواهند آورد.

امّا چرا این **شعرِ سیاسی**، طنزِ خویش را همواره به عنصری از عناصرِ مذهب گره می‌زند؟ زیرا حکومتِ عصر، قدرتِ خویش را به مذهب و عناصرِ اعتقادی مردم گره زده است و در عمل بیش از حکومت‌های دیگر از زبانِ مذهب و از نیروی اعتقادِ مردم می‌خواهد به نفعِ خویش استفاده کند. این یک واقعیّتِ انکارناپذیر است که حاکمیّت، در طول تاریخِ ایران، همواره حاکمیّتِ مذهبی بوده است: «الملکُ و الدّین توأمان» از گفته‌های عصر ساسانی‌ست.

همواره حکومت‌ها متّکی به روحانیّت بوده‌اند؛ حتی لامذهب‌ترین حُکّام، باز برای ادامهٔ قدرتِ خویش، به گونه‌ای، به مذهب و روحانیت باج می‌داده‌اند.

تصوّرِ من بر آن است که عصرِ حافظ، به ویژه روزگارِ امیر مُبارزالدّین، یکی از نمونه‌های برجستهٔ این ویژگی در تاریخ است: اوج بهره‌وری حاکمیّت از نیروی تعصّبِ مذهبی برای ایجادِ فشار و سرکوبِ نیروهای مخالف.

طبیعی است که در چنین شرایطِ تاریخی، طنزِ شاعر که ناظر بر تناقض‌های داخلِ نظامِ اجتماعی و سیاسی و ساختارِ حکومت است، متوجهٔ اَهرمِ قُدرتِ عصر، که همانا مذهب است، می‌شود.

شعرِ پفک‌نمکی عصرِ ما

آسان‌ترین و کم‌هزینه‌ترین راهِ کسبِ شهرتِ ادبی، در ایرانِ معاصر، برافراشتنِ پرچمِ مدرنیسم است، گیرم که عمرِ آن یک هفته باشد. مادام که این مدرنیسم و نوپیشگی، خیابانی یک‌طرفه باشد که از سوی مقابل -که جامعه و تاریخ است- هیچ حرکتی و نشانه‌ای را برنیانگیزد، چنین مدرنیسمی، که در پنجاه سال اخیر ده‌ها «بیانیه» و صدها «مدّعی» آن را نمایندگی کرده‌اند، نه تنها ذاتِ هنری و ذوقِ شعری لازم ندارد، که حتی سواد خواندن و نوشتن هم لازم ندارد. کافی است شما ادعا کنید و خبرنگارِ بی‌کار روزنامه‌ای هم آن را یادداشت و چاپ کند.

ما در شعرِ قرن بیستم ایران، مدرن‌های قابلِ قبولی از ترازِ نیما و فروغ و سپهری و شاملو داشته‌ایم و اگر فهمِ ما از مدرنیسمْ محدود و منحصر در کوتاه و بلندکردنِ مصراع‌ها نباشد، بهار و ایرج و شهریار و پروین و شاعران بزرگ دیگری را هم باید مدرن‌های عصرِ ما و خودشان به شمار آوریم. امّا مدرنیسمِ مفت وُ مجّانی -

که شعارش «سنگِ مفت، چُغُوکِ مفت» است-، هنوز هم از رو نرفته است، زیرا به هیچ‌گونه هزینه‌ای جز «دعوی» نیاز ندارد و آسان‌ترین کارها همین ادّعاست.

در روزگاری که از طریق اینترنت شما می‌توانید در یک ثانیه محصول خلاقیّتِ ذوق خود را به تمامِ آحاد کرهٔ زمین اطلاع‌رسانی کنید، آیا پنجاه سال کافی نیست که حقّانیّتِ هنری شما ثابت شود؟ مادام که نزدیک‌ترین اعضای خانوادهٔ شما به خلاقیّتِ شما عکس‌العملی نشان نمی‌دهند و از سوی جامعه و تاریخ هیچ خبری نیست، پنجاه سال دیگر هم ادّعا را ادامه دهید.

فروغ فرخزاد وقتی «تولّدی دیگر» را منتشر کرد در سراسر ایران، ظرف چند ماه، تمام دوستداران شعر، شیفتهٔ نوآوری و مدرنیسمِ او شدند و بخش‌های بسیاری از «تولّدی دیگر» را به حافظه‌هاشان سپردند. قبول خاطر یعنی همین و لاغیر. اگر «مصاحبه» و «نظریه‌پردازی» می‌توانست هنرمند به جامعه تحویل دهد، ما درین پنجاه سال بعد از فروغ، حداقل پانصد نابغه در عالم شعرِ مدرن تحویل گرفته بودیم. قبول خاطر تنها معیاری است در هنر که تقلّب‌بردار نیست، هر راه دیگری که عرضه شود، در معرض انواع تقلّب‌هاست.

آن وقتی که ملّاحانِ چین، به روایت ابنِ بَطوطه، بر امواج خروشان شاخابه‌های رودخانهٔ شهر «خن‌سا» شعر سعدی را ترانه داشتند، این موسیقی شعر و فرم هنری سعدی و نبوغ او بود که آنان را به این کار وا می‌داشت.

شعرِ پفک‌نمکیِ عصرِ ما، حتی همسایهٔ آپارتمان روبروی شاعر را نیز به همدلی با او نمی‌خواند. ولی شعرِ حافظ پس از هفت قرن، از شیراز به چین سفر می کند و دل از مردم چین می رباید. روشن‌فکرانِ ما ازین نکته غافل اند که سه عنصر از عناصرِ فرهنگِ ایران زمین، همواره، در طولِ تاریخ میدانِ گسترشِ اعتبار و حیثیّتِ ملّی ما در جهان بوده است:

۱) شعرِ فارسی، **۲)** موسیقیِ ایرانی، **۳)** عرفانِ ایرانی

ما امروز در پی شکار سایهٔ مدرنیسم به ویران‌کردنِ این سه بنیاد برخاسته ایم و خیال می کنیم که دنیا عاشقِ چشم و ابروی ماست و منتظر است که ما یک جیغِ بنفش بکشیم و تمامِ جوایزِ ادبی دنیا را به درِ خانهٔ ما روانه کنند با فرمایشاتی نبوغ آمیز ازین نوع:

من آرزوهایم را اُتو می‌کنم/ عشقام را لای شناسنامه‌ام می‌گذارم/...

و با جدولِ ضربِ آمیزشِ پارادایم‌های ناهمگون، پشتِ سرِ هم استعاره خلق‌کردن و آن‌را شقّ‌القمر پنداشتن.

برگرفته از: *"این کیمیای هستی"، جلدِ اوّل*

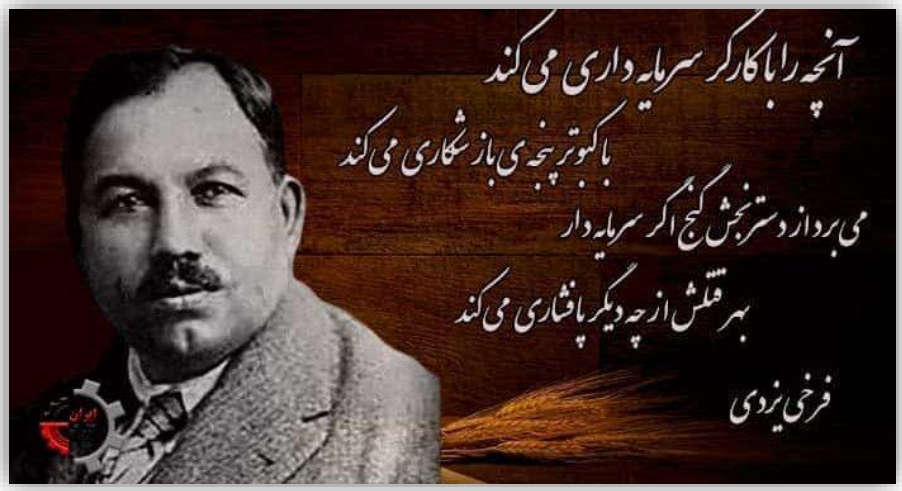
"هنر" دروغی است که چشمان‌مان را به روی "حقیقت" باز می‌کند.

پابلو پیکاسو

بازگشت به فهرست

فــرّخی یــزدی در شــعر و ســیاست

علی قیصری/ علی معظمی



ارژنگ: برآن بودیم که نوشتاری در باره فرخی یزدی فراهم آوریم و تقدیم خوانندگان خودکنیم. درجستجوی منابع از قضای روزگار به مقاله "فرخی یزدی درشعر و سیاست" منتشرشده درشماره ۱۳۰ ام، اسفند۱۳۹۷ نشریه وزین بخارا برخوردیم. نویسندگان نوشتار با دقّت زندگی و آثارِ فرخی یزدی را مورد بررسی قرار داده‌اند. امّا از لحاظّ فکری با فرخی هم‌دل نیستند، و در جاهایی از مقاله او را "سیاست‌زده"، " تحتِ تأثیرِ آرای سوسیالیستی و استعاراتِ آرمان‌شهری آن که از طریقِ روسیه به ایران رسیده بودند" و... قلمداد می‌کنند. فرخی در زندگی و آثارخود به درستی و شفافیت نشان داده است که باور عمیقی به سوسیالیسم، رهایی جامعه، آزادی، حقوقِ مدنی، عدالت و ستیز با استبداد دارد، و این اعتقاد بسیار فراتر از " تحتِ تأثیرِ آرای سوسیالیستی و استعارات آرمان شهری" قرار گرفتن است. باورِ فرخی به آزادی و سوسیالیسم تا جایی است که در تمامِ عمرِ خود به مروّجِ این آرمان و عقیده، و مبارزه برای تحقّقِ آن می‌پردازد و جانِ شیرین رهنِ تحقّقِ این آرمان ها می‌سازد. نوشتار پانوشت‌های بسیاری داشت که حذف آن ها خللی در درک خواننده ایجاد نمی‌کرد. از این رو برای پرهیز از اطاله کلام، پانوشت ها را حذف کردیم. علاقمندان می توانند در صورت نیاز به خود بخارا مراجعه نمایند.

فرخی یزدی را بیشتر با پیشهٔ شاعری و روزنامه‌نگاری، سپس درمقامِ نمایندگی مجلس، و عموماً در پرتوِ گرایش‌های رادیکال پس از نهضتِ مشروطه و دورهٔ رضا شاه ارزیابی می‌کنند. هم‌چنین در پیوند با مضامینی مانند آزادی، میهن دوستی، سندیکالیسم، و مبارزهٔ طبقاتی، که همواره در اشعار و مقالاتش که در نشریهٔ مشهور "طوفان" که خود منتشر می‌ساخت بازتاب می‌یافتند، وی را در زمرهٔ پیش‌گامانِ ادبیّاتِ انقلابی در ایرانِ عصرِ جدید نیز شمرده اند.(۱) بنابراین جای آن است تا فرخی به ویژه در هنگام (۲) بررسی گرایش های ادبی و اوضاع اجتماعی در ایران در فاصله زمانی میان دو جنگ جهانی مورد توجه قرار گیرد. زندگی سیاسی فرخی را می‌توان کمابیش محدود به همین دوره دانست، از آن رو که وی فعالیت‌های سیاسی و روزنامه نگاری را یک سال پیش از جنگ اول جهانی شروع کرد، و اندکی پیش از شروع جنگ دوم جهانی در زندان درگذشت. اما در تاریخ نویسی‌های غربی راجع به ادبیات جدید ایران، سوای ارجاعاتی مختصر، هیچ پژوهش ویژه‌ای درباره زندگی و آثار

او انجام نشده است. (۳) در حالی‌که در ایران، به رغم وجود ادواری سانسور، اشعار فرخی در ویراست‌های گوناگون چندین بار صورت نشر یافته‌اند و هنوز هم، به اقتضای شرایط سیاسی، خوانده می‌شوند و در یادها مانده‌اند. (۴) همچنین شماری از تاریخ نویسان نیز وقایع زندگانی او را ثبت کرده‌اند. (۵) با این‌حال، در نوشته‌های موجود هیچ تلاش روش مندی برای بررسی جامع جایگاه او در شکل‌گیری فکری و ادبی این دوران نشده است. در نوشتار حاضر کوشش گردیده تا سیمای فرخی در مقام شاعر و روزنامه نگار ترسیم گردد، باشد تا در پرتو پژوهش‌های بیشتر درباره زمینه فرهنگی و ادبی آن دوران بتوان به درک بهتری از جایگاه درست او دست یافت. البته در بخشی که به سرگذشت او اختصاص دارد به دوره‌ای که نمایندگی مجلس را داشت نیز به اختصار پرداخته شده است.

سرگذشت

میرزا محمد، که با تخلّصِ ادبی‌اش فرخی یزدی شناساتر است، در سال ۱۳۰۶ (ه ق)/ ۱۲۶۸(ه ش) در خانواده‌ای متوسط در یزد به دنیا آمد. پدرش محمد ابراهیم (یا ابراهیم)، سمسار بود. او همچنین در ابتدا به لقب تاج الشعرا شناخته می‌شد، عنوانی که با توجه به موضع‌گیری‌های سیاسی‌اش خیلی زود متروک و به فراموشی سپرده شد. در کودکی چند سال را در مکتب گذراند و آموزش‌های ابتدایی دید. وقتی حدود پانزده سال داشت در مدرسه‌ای جدید که مبلغان مسیحی انگلیسی در یزد تأسیس کرده بودند (همان مدرسه مرسلین یزد)، نام نوشت اما خیلی زود این مدرسه را رها کرد. (۶) فرخی از همان سال‌های نوجوانی به ادب فارسی، خصوصاً به شعر کهن، علاقه نشان داده بود، و هر از گاه اشعاری در قالب‌های عروضی تصنیف می‌کرد. گفته شده است که فرخی در واقع به دلیل سرودن اشعاری علیه دخالت خارجی در امور مدرسه از مدرسه مرسلین یزد اخراج شد؛ بنا به این شرح، ابیات زیر بود که موجب اخراج او گردید:

سخت بسته با ما چرخ عهد سست پیمانی
داده او به هر پستی دستگاه سلطانی
دین ز دست مردم برد فکرهای شیطانی
جمله طفل خود بردند در سرای نصرانی
ای دریغ از این مذهب داد از این مسلمانی (۷)

هر چند ممکن است فرخی به دلیل برخی قواعد و روال‌های مدرسه همچون نیایش و قرائت روزانه انجیل، احساس غرابت کرده باشد، اما وقتی به کلیت زندگی او بنگریم این تجربه را سرآغازی بر یک رشته مهجوریت و ناسازگاری‌های بعدی می‌یابیم. این پیش آمد همچنین یکی از نخستین مواردی بود که فرخی به جای تعامل با مسئولان امور، پرخاش جویی و ستیز از خود نشان می‌داد، شیوه‌ای که، چنان که خواهیم دید، سبک غالب بر رفتار او در ادامه زندگی گردید. وی که اینک مدرسه را ترک کرده بود برای امرار معاش نخست چندی در یک کارگاه بافندگی و سپس در یک نانوایی مشغول به کار شد. فرخی با آغاز رویدادهای نهضت مشروطه به حزب مترقی دموکرات پیوست. در سال ۱۳۲۷ (ه ق) / ۱۲۸۸ (ه ش) مسمط (۸) وطنی خود را سرود، شعری که ضیغم الدوله قشقایی حاکم یزد را به خشم آورد. این شعر نسبتاً بلند فرخی با ابیات زیر آغاز می‌شود:

عید جم شد ای فریدون خو بت ایران پرست
مستبدی خوی ضحاکی است این خو نه ز دست

حالیا کز سلم و تور انگلیس و روس هست
ایرج ایران سراپا دستگیر و پای بست
به که از راه تمدن ترک بی مهری کنی
در ره مشروطه اقدام منوچهری کنی
و در ادامه می گوید:
این وطن در حال نزع و خصمش اندر پیش و پس
وه چه حال نزع کو را نیست بیش از یک نفس
داروی او اتحاد و همت ما هست و بس
لیک این فریادها را کی بود فریادرس
ای هواخواهان ایران نوبت مردانگی است
پای غیر آمد میان نی وقت جنگ خانگی است (۹)

اینکه فرخی پس از سرودن این شعر حاضر نشد نشانی از پشیمانی یا سازش از خود بروز دهد حاکم یزد را چنان برافروخت که دستور داد لب‌هایش را با نخ و سوزن دوختند. آثار این خشونت تا پایان عمر بر چهره فرخی نمایان بود. این رویداد هم در یزد و هم در تهران بازتاب چشمگیری داشت. تلگرامی از یزد به تهران مخابره شد که حاکی از این هول و حیرت بود که چگونه ممکن بود چنین عملی در جامعه ای رخ دهد که گمان می رفت مشروطه شده است. در تهران میرزا خلیل خان فهیم الملک که نماینده مجلس بود موضوع را در مجلس مطرح کرد ولی وزیر داخله منکر وقوع آن شد، در حالی که فرخی با لبان مجروح همچنان در بازداشت نظمیه یزد بود. (۱۰) در همین حال شرحی مصور از این واقعه به صورت چاپ سنگی تهیه و توزیع گردید. (۱۱) فرخی از محبس مسمط دیگری سرود که در آن به لبان دوخته اش اشاره کرد و آن را برای هم حزبی‌های دموکراتش در تهران فرستاد. در آن زمان فعالان رادیکال مشروطه خواه در حزب دموکرات جمع شده بودند. مسمط دوم فرخی با ابیات زیر آغاز می‌شد:

ای دموکرات بت با شرف نوع پرست
که طرفداری ما رنجبران خوی تو هست
اندرین دوره که قانون شکنی دل ها خست
گر ز هم مسلک خویشت خبری نیست بد است
شرح این قصه شنو از دو لب دوخته‌ام
تا بسوزد دلت از بهر دل سوخته‌ام (۳)

فرخی در پائیز سال ۱۳۲۸ (هـ ق) / ۱۲۸۹ (هـ ش) از زندان یزد گریخت و به تهران رفت و اشعارش را در جرایدی چون نشریه آزادی منتشر کرد. (۱۳) سرانجام ضیغم الدوله برکنار شد و حاج فخرالملک حاکم جدید یزد کوشش نمود تا حدی از فرخی دلجویی کند. (۱۴) در همین دوره بود که فرخی تحت تأثیر آرای سوسیالیستی و استعارات آرمان شهری آن که از طریق روسیه به ایران رسیده بودند قرار گرفت، و این گرایش را در اشعارش ابراز می‌داشت. شایان ذکر است که به ویژه پس از انقلاب بلشویک در روسیه، چنین گرایش‌هایی در میان فعالان ایرانی که به دیده تحسین به انقلابیون روسیه (و خصوصاً لنین) می نگریستند، زمینه بیشتری

یافتند. از جمله عارف قزوینی شاعر معاصر فرخی نیز، که خود شاعر بسیار محبوبی بود، احساسات مشابهی را در ابیات زیر بیان کرده است:

ای لنین ای فرشتهٔ رحمت، کن قدم رنجه زود بی زحمت
تخم چشم من آشیانه تُست، هین بفرما که خانه خانه تست (۶)

به علاوه وقتی در اسفند ۱۲۹۹ / فوریه ۱۹۲۱ دولت شوروی مودت نامه‌ای با ایران امضا کرد که بنا بر آن امتیازهایی که در سابق روسیه تزاری از ایران گرفته بود لغو گردیدند، ستایش شمار بیشتری از ایرانیان به دولت سوسیالیستی بیشتر جلب شد. محمد تقی بهار که در این دوران چهره ادبی برجسته‌ای به شمار می‌رفت بعدها شرایط را چنین توصیف کرد:

دو دشمن از دو سو ریسمانی به گلوی کسی انداختند که او را خفه کنند هر کدام یک سر ریسمان را گرفته می‌کشیدند و آن بدبخت در میانه تقلا می‌کرد، آن‌گاه یکی از آن دو خصم سر ریسمان را رها کرد و گفت ای بیچاره من با تو برادرم و مرد بدبخت نجات یافت. آن مرد که ریسمان گلوی ما را رها کرد لنین است! (۱۶)

بازتاب‌های بیشتری از این گونه احساس را در ادبیات آن دوره می‌توان سراغ نمود. (۱۷)

طی جنگ جهانی اول فرخی از جمله روزنامه نگارانی بود که به همراه حزب دموکرات در محرم ۱۳۳۴ (هـ ق) (آبان ۱۲۹۴ / نوامبر ۱۹۱۵) تهران را به مقصد قم ترک کردند و به «کمیته دفاع ملّی» پیوستند، کمیته‌ای که پس از آن به کرمانشاه نقل مکان کرد و «دولت موقت ملّی» را به نخست وزیری نظام السلطنه مافی تشکیل داد. (۱۸) با استیلای روسیه بر غرب ایران و سرکوب دولت موقت که باعث گریختن اکثر اعضایش به استانبول شد، فرخی به بین النهرین رفت و در آنجا مورد آزار ارتش بریتانیا قرار گرفت. وی سپس از بغداد به کربلا و از آنجا به موصل گریخت، اما نهایتاً به ایران بازگشت. در ایران روس‌ها که ظن برده بودند شاید فرخی عامل بریتانیا باشد مدتی محبوسش کردند. وقتی هم که آزاد شد هنوز در خطر بود. در تهران به جانش سوء قصد شد اما آسیبی ندید. (۱۹)

در دوران نخست وزیری وثوق الدوله و در پی قرارداد نافرجام ۱۹۱۹ او با بریتانیا، فرخی به مخالفان این قرارداد پیوست و اشعار تندی علیه این توافقنامه نوشت. در نتیجه دستگیر شد و ایامی را در زندان گذراند. شعر زیر نمونه ای از آن اشعار است:

آن دست دوستی که در اول نگار داد با دشمنی به خون دل آخر نگار داد
دیدی که باغبان جفا پیشه عاقبت بر باد آشیانه چندین هزار داد
می خواست خون ز کشور دارا رود چو جوی دستی که تیغ کید به جانوسیار (۳) داد
با اختیار تام کند طرد و قتل و حبس ای داد از کسی که به او اختیار داد (۴)

فرخی در میان جمعی بود که به دلیل مخالفتشان با کودتای رضا خان در اسفند ۱۲۹۹ (هـ ش) دستگیر شدند. (۲۲) او این بار پس از آزادی روزنامه مشهورش طوفان را بنیاد گذاشت که گرایش‌های آشکار سوسیالیستی و انقلابی داشت. انتشار این روزنامه بارها به وقفه افتاد و خود فرخی نیز مکرراً در دولت‌های مختلف تهدید و بازداشت گردید. سبک نشریه طوفان و تاثیر آن بر شعر و گفتمان مطبوعات سیاسی در ادامه نوشتار حاضر بررسی خواهد شد. در اینجا مراد اشاره به سیر وقایع زندگی فرخی در مقام مدیر و سردبیر نشریه است. فرخی پس از کودتای ۱۲۹۹ هـ ش مقالات انتقادی چندی منتشر ساخت که اغلب با اشعار خودش و با همان حال و هوای انتقادی همراه بود، و در آن‌ها به شیوه اقتدارگرایانه رضا خان می‌تاخت. برای مثال در شماره ۵۳ نشریه

طوفان مورخ ۹ رجب ۱۳۴۰ (۱۷ حوت (اسفند) ۱۳۰۰)، شعر زیر به همراه مقاله‌ای منتشر شد که به شدت از اِعمالِ قانون حکومت نظامی انتقاد می‌کرد:

از یک طرفی مجلس ما شیک و قشنگ از یک طرفی عرصه به ملّیون تنگ

قانون حکومت نظامی و فشار این است حکومت شتر گاو پلنگ (۱)

در همین زمان بود که فرخی بر جان خود بیمناک شد و در سفارت شوروی پناه جست و در آنجا او توانست علناً به مخالفت با رضا خان بپردازد و این فرصت را هم یافت که کسانی را به ملاقات بپذیرد. (۲۴) اندکی بعد رضا خان که در این زمان وزیر جنگ بود و بسیار مایل بود تا چهره مقبولی از خود بنمایاند به دیدار فرخی رفت و او را ترغیب کرد از تحصن درآید. (۲۵)

هنگامی که رضا خان در ۵ آبان ۱۳۰۲ (۱۷ ربیع الاول ۱۳۴۲) به نخست وزیری رسید، فرخی رباعی زیر را درباره کابینه جدید نوشت که نظم و قانون را بزرگ‌ترین اهداف خود خوانده بود:

با مشت و لگد معنی امنیت چیست؟ با نفی بلد ناجی امنیت کیست؟

با زور مرا مگو که امنیت هست با ناله ز من شنو که امنیت نیست!(۴)

با این حال فرخی در همین دوره گرایش زود گذر رضا خان به جمهوری خواهی را ستود. (۲۷) سپس در ۱۹۲۷ (۱۳۰۶ هـ ش) دولت شوروی از فرخی به عنوان مدیر طوفان، به همراه علی دشتی از نمایندگان وقت مجلس و صاحب امتیاز روزنامه پرنفوذ شفق سرخ، میرزا ابوطالب شیروانی از دیگر نمایندگان مجلس و صاحب امتیاز روزنامه میهن، و نیز سلیمان میرزا اسکندری که او نیز نماینده مجلس بود و رهبری حزب سوسیالیست ایران را داشت دعوت کرد برای شرکت در مراسم بزرگداشت دهمین سالگرد انقلاب روسیه به این کشور بروند. فرخی حدود یازده روز را در اتحاد شوروی گذراند و در شعری که ابیات نخست آن در زیر می‌آید سالگرد انقلاب روسیه را گرامی داشت:

در جشن کارگر چو زدم فال انقلاب دیدم به فال نیک بود حال انقلاب

من هم به نام خطه ایران سپاس گوی بر قائدین نامی و عمّال انقلاب (۱)

پس از بازگشت به ایران فرخی به انتشار سلسله خاطرات خود از این سفر در روزنامه طوفان پرداخت، اما روزنامه باز هم گرفتار توقیف شد. (۲۹)

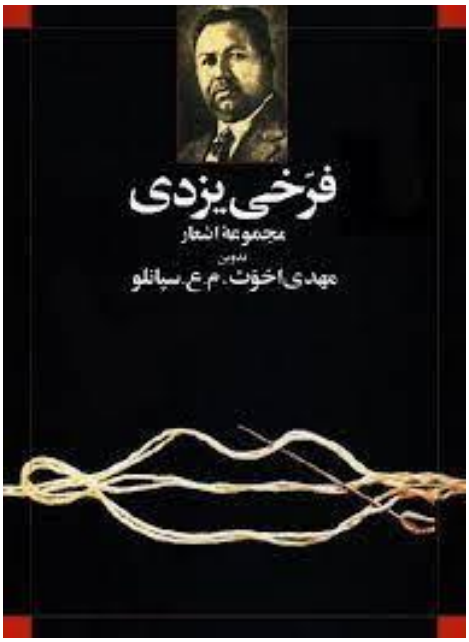
پس از چندی فرخی از شهر یزد به نمایندگی هفتمین دوره مجلس شورای ملی برگزیده شد. انتخابات در یزد در ۱۱ اردیبهشت ۱۳۰۷ برگزار گردید و بنابر گزارش‌های مجلس از مجموع ۱۱۹۷۷ برگه رأی شمرده شده در حوزه انتخابیه فرخی، وی ۹۷۶۵ رأی آورده بود. (۳۰) بسیاری بر این باور بودند که نتیجه این انتخابات از پیش تعیین شده بود و انتخاب فرخی را همچون فردی که سازمان سیاسی پشتیبانی نداشت نوعی نمایش حکومت می‌دیدند که می‌خواست نشان دهد هنوز هم مخالفانش به مجلس راه می‌یابند. (۳۱) اما دوره نمایندگی فرخی کوتاه و تا حدی بی اثر بود. در مجلس فرخی به فراکسیون اقلیت پیوست که معمولاً ائتلافی از سوسیالیست‌ها را شامل می‌شد. با این حال در دوره هفتم مجلس این فراکسیون تنها شامل فرخی می‌شد و محمودرضا طلوع، که نماینده‌ای از لاهیجان و صاحب امتیاز روزنامه طلوع بود. (۳۲) چنان که از شرایط می‌توان دریافت، خطراتی که در صورت پافشاری بر موضع مخالف متوجه فرخی و طلوع می‌شد، آشکار بود. اندک نطق‌های پیش از دستور فرخی در مجلس مرتباً با مداخله نمایندگان طرفدار دولت قطع می‌گردید و از سخنرانی او ممانعت می‌کردند. (۳۳) زمانی که مجلس در بهار ۱۳۰۹ (۱۹۳۰ م) وارد بحث درباره توافق اخیر دولت ایران با بانک شاهنشاهی

ایران شد فرخی با اینکه فکر اولیه توافق را می‌پسندید، علیه برخی از جزئیات آن سخن گفت و در نهایت تنها رأی منفی را به آن داد. دولت ایران و بانک شاهنشاهی طی مذاکراتی فرساینده به توافق رسیده بودند که متممی را بر امتیاز سال ۱۲۷۸ هـ ش / ۱۸۸۹ م بانک بیفزایند. بر طبق این متمم جدید (فقره ۵) از بانک خواسته می‌شد که در ازای دریافت ۲۰۰.۰۰۰ لیره (قابل پرداخت در لندن) امتیاز انحصاری چاپ اسکناس خود را به دولت ایران واگذار کند و امتیاز سود ٪۶ و منصب کمیسر عالی مالی را لغو کند. بانک همچنین اجازه می‌یافت «در قبال رهن اموال غیر منقول وام بپردازد، و نیز اجازه یافت چنین اموالی را به عنوان ضمانت در قبال پرداخت وام حداکثر به مدت یکسال ضبط کند.» به علاوه «مجمع ملل به عنوان داور نهایی در صورت بروز اختلاف بین طرفین تعیین شد.»(۳۴) مخالفت فرخی بر دو مقوله متمرکز بود: نخست اینکه به بانک اجازه داده می‌شد در ایران زمین و املاک داشته باشد؛ و دوم به رویه حل اختلاف میان طرفین. فرخی استدلال می‌کرد که هر دو مورد به معنی وانهادن حق حاکمیت ملی است: نخستین مورد خلاف مواد اولیه امتیازنامه بانک است که می‌گوید بانک شاهنشاهی ایران نمی‌تواند جز ساختمان خود ملک دیگری در ایران داشته باشد و مورد دوم با قبول حکمیت نهادی بیرون از قلمرو ایران حق داوری قضایی ایرانیان را در مورد عملکرد شرکتی خارجی از بین می‌رود. با این حال پس از دو جلسه مذاکره مجلس این موافقتنامه را در تاریخ ۵ مرداد ۱۳۰۹ به عنوان قانون به تصویب رساند. (۳۵)

امنیت شخصی فرخی به سبب موضع انتقادیش که گاه نیز همراه با سردادن شعار بود، و در نتیجه مخالفت پرشورش با برخی سیاست‌های دولت، حتی در درون مجلس هم همیشه تأمین نبود. در اواخر دوره نمایندگی‌اش یک‌بار هنگامی که مشغول ایراد نطق بود یکی از نمایندگان اکثریتِ هوادار دولت به او حمله کرد و او را مضروب ساخت. (۳۶) فرخی در واکنش به این ماجرا اعلام کرد که اگر قرار است وضعش در داخل مجلس چنین باشد بیرون مجلس که دیگر هیچ امنیتی نخواهد داشت و از این رو در مجلس تحصن نمود. (۳۷)

فرخی در پایان مجلس هفتم (آذر ۱۳۰۹) و با برداشته شدن مصونیت پارلمانی‌اش از تهران گریخت و به مسکو رفت. بعد، با وساطت مقامات شوروی و با این شرط که دیگر در آن کشور نماند گذرنامه‌ای از سفارت ایران گرفت و به برلین سفر کرد. (۳۸) فرخی در برلین مقالاتی در انتقاد از شرایط سیاسی ایران در نشریه پیکار، که گروهی از فعالان سیاسی ایران در برلین منتشر می‌ساختند، به چاپ رساند. اداره کننده اصلی پیکار مرتضی علوی (۳۹) بود. در نتیجه موضع انتقادی نشریه، سفیر ایران در برلین (محمدعلی فرزین) به اتهام ایراد تهمت و اشارات اهانت آمیز علیه رژیم ایران و شخص شاه از پیکار به دادگاه شکایت برد. علاوه بر این سفیر ادعا کرد که ایران کشوری کاملاً قانون مدار است که در آن اصول آزادی مدنی و حکومت پارلمانی رعایت می شود. دادگاه در نهایت دعاوی سفیر را رد کرد. (۴۰) با وجود این پیکار کمی بعد از این ماجرا توسط مقامات آلمانی تعطیل شد، و گمان می‌رفت که این مقامات در این مورد به توافقی جداگانه با سفارت ایران رسیده اند. فرخی در سال ۱۹۳۱ خودش روزنامه دیگری به نام نهضت تأسیس کرد. (۴۱) اما این روزنامه هم دچار همان سرنوشت شد و این بار به فرخی دستور دادند که آلمان را ترک کند. (۴۲) در همین حال عبدالحسین تیمورتاش وزیر دربار، در راه بازگشت از سفر لندن به تهران، فرخی را در برلین دید و به او توصیه کرد به ایران بازگردد و به او درباره تأمین امنیتش اطمینان داد. فرخی که زیر فشار مالی و روانی بود این پیشنهاد را پذیرفت و در سال ۱۳۱۱ به ایران بازگشت. (۴۳) حتی گفته‌اند که فرخی پس از بازگشت ملاقات کوتاهی هم با رضا شاه داشته است. (۴۴) چنین دیداری اگر صحت هم می‌داشت احیاناً می‌توانست از سر دلجویی بوده باشد هر چند که ثمری هم در پی

نداشت. فرخی پس از این‌که سالی را در تهران به مسکنت گذراند به دلیل شکایت یکی از تجّار کاغذ، آقا رضا کاغذ فروش، که پیش‌تر از او برای روزنامه طوفان کاغذ خریده بود و هنوز به او بدهکار بود، بازداشت شد. (۴۵) فرخی که توانایی پرداخت این بدهی را نداشت و پیشنهادهای کمک را هم رد کرده بود به زندان رفت. گرچه اتهام اولیه او ماهیت قضایی داشت، بی پرده گویی‌های تند او در زندان علیه حکومت، که گاه در قالب اشعار پرشور سروده می‌شد، فرخی را تبدیل به زندانی‌ای سیاسی کرد که مدام از این زندان به آن زندان فرستاده می‌شد. یکبار در ۱۴ فروردین ۱۳۱۶ با خوردن تریاک اقدام به خودکشی کرد، اما مقامات زندان متوجه شدند و نجاتش دادند، ظاهرا قصد وی از خودکشی را از این سطور که بر دیوار سلولش نوشته بود دریافتند:



هیچ دانی از چه خود را خوب تزیین می‌کنم
بهر میدان قیامت رخش را زین می‌کنم
می روم امشب به استقبال مرگی مردوار
تا سحر با زندگانی جنگ خونین می‌کنم
نامه حقگوی طوفان را به آزادی مدام
منتشر بی زحمت توقیف و توهین می‌کنم
می روم در مجلس روحانیونِ آخرت
وندر آنجا بی کتک طرح قوانین می‌کنم (۲)

با وجود این فرخی از نکوهش حکومت دست برنداشت و در حالی‌که در زندان بود مجدداً دادگاهی شد. در نتیجه دوران محکومیتش نخست به بیست و هفت ماه، سپس به سی ماه، و سرانجام به سه سال افزایش یافت. (۴۷) این دوران با دستگیری گروه مشهور پنجاه و سه نفر مصادف شد. انور خامه‌ای، یکی از اعضای این گروه، در خاطراتش اشاره‌ای نیز به رفتار فرخی دارد. «[فرخی] با همه زندانیان صحبت می‌کرد حتی با کسانی که مشهور به جاسوسی برای پلیس بودند و دائماً از رژیم انتقاد می‌کرد به شاه فحش می‌داد و سرانجام نیز جان خود را در این راه از دست داد.»(۴۸) خامه‌ای همچنین زمانی را به یاد می‌آورد که گروهی از زندانیان سیاسی از دیدار عیدانه با فرخیِ زودرنج خودداری کردند. او نیز «ناراحت شد و غزلی در این باره سرود». بیت آخر غزل نشان می‌دهد که فرخی حتی به شایعاتی درباره احتمال عفو دل بسته بوده است:

سوگواران را مجال بازدید و دید نیست
بازگرد ای عید از زندان که ما را عید نیست
گفتن لفظ مبارکباد طوطی در قفس
شاهد آیینه دل داند که جز تقلید نیست
هر چه عریان تر شدم گردید با من گرم‌تر
هیچ یار مهربانی بهتر از خورشید نیست
سر به زیر پر از آن دارم که با من این زمان
دیگر آن مرغ غزلخوانی که می‌نالید نیست
بی گناهی گر به زندان مرد با حال تباه

دولت مظلوم کش هم تا ابد جاوید نیست
وای بر شهری که در آن مزد مردان درست
از حکومت غیر حبس و کشتن و تبعید نیست
صحبت عفو عمومی راست باشد یا دروغ
هرچه باشد از حوادث فرخی نومید نیست (۳)

ظاهراً زندانبانان که دیگر دستور قتل او گرفته بودند یکبار در غذایش زهر ریختند، اما فرخی فهمید و از خوردن آن پرهیز کرد. (۵۰) سرانجام او را از زندان قصر به درمانگاه مستقر در شهربانی مرکز در تهران منتقل ساختند و در آنجا به روایتی «پزشک» احمدی که در برخی امور پزشکی آنجا دخالت می‌کرد با تزریق آمپول هوا فرخی را کشت. (۵۱)

در پی سقوط رضا شاه در شهریور ۱۳۲۰ احمد احمدی، «پزشک» نامبرده، به عراق گریخت اما به زودی دستگیر و به ایران بازگردانده شد. او به همراه جمعی دیگر از مسئولان زندان در دوره رضا شاه در دادگاهی جنائی محاکمه شد و در نتیجه به دلیل نقش مستقیمی که در قتل فرخی یزدی و سردار اسعد بختیاری داشت به مرگ محکوم گشت. احمدی در ۲۲ مهر ۱۳۲۲ در میدان توپخانه تهران به دار آویخته شد. (۵۲) جای یادآوری است که احمد کسروی در مقام وکیل تسخیری احمدی در دادگاه مطرح ساخت که وی صرفاً یک «میرغضب» بوده که اطاعت امر مافوق می‌کرده است و نبایست او را در دادگاه جنایی و به اتهام قتل محاکمه نمود. (۵۳)

خامه‌ای بعدها روزی را به یاد آورد که فرخی را از زندان قصر می بردند و این انتقال ظن زندانیان را نسبت به مرگ قریب الوقوع او برانگیخت. خامه‌ای می‌گوید که پس از بردن فرخی به سلول خالی او رفته و از میان نوشته‌های او بر دیوار این رباعی چشمش را گرفت:

هرگز دل ما ز خصم در بیم نشد
در بیم ز صاحبان دیهیم نشد
ای جان به فدای آنکه پیش دشمن
تسلیم نمود جان و تسلیم نشد (۱)

فرخی در واقع این رباعی را پیشتر در ستایش موسوی زاده یزدی صاحب روزنامه قیام، و ضیاء الواعظین، صاحب روزنامه ایران آزاد، و در هنگامی نوشته بود که این دو نفر محاکمه و محکوم به تبعید به یزد شده بودند. او این رباعی را سپس در دوره دوم طوفان، شماره ۳۸، ۵ دلو (بهمن) ۱۳۰۱ منتشر ساخت. (۵۵) اینک شاعر با بازنویسی این ابیات بر دیوار زندان به گونه‌ای سرنوشت خود را باز می‌گفت.

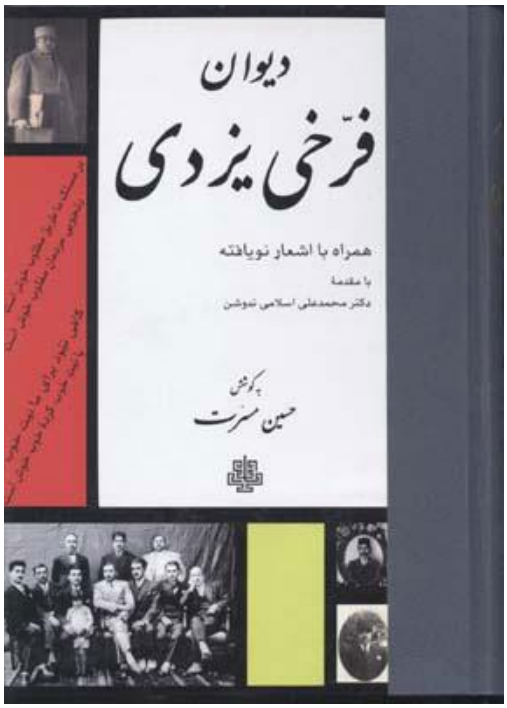
شعر

فرخی را از شاعران شاخص در دوران مشروطه و رضا شاه شمرده‌اند. (۵۶) مضامین عمده مطرح در نهضت مشروطیت مانند وطن دوستی، آزادی‌های مدنی، تجددخواهی، و حقوق فردی در اشعار او بازتاب یافته‌اند. ورود افکار سوسیالیستی به ایران نیز رنگی دیگر به اشعار فرخی بخشید و چنان جهت‌گیری صریحی به اشعارش داد که در ادوار بعد او را تنها شاعر دوران رضا شاه شمرده‌اند که گرایش‌های آشکار سوسیالیستی داشته است. (۵۷)

فرخی گرچه به دلیل رعایت اصول عروضی در زمره شاعران سنت گرا قرار می‌گیرد، ولی در محتوای کلّی و در پیام‌های اشعارش از هر مناسبتی برای بیان مسائل جاری اجتماعی و سیاسی بهره می‌جست. از این جهت سهم

او را در سرایش غزل سیاسی تصدیق کرده‌اند. (۵۸) برای مثال ایرانشناس ایتالیایی الساندرو باوسانی غزل زیر را مصداق صنعت ادبی «لفّ و نشر مرتب» در بدیع کهن دانسته است: (۵۹)

ای که پرسی تا به کی در بند دربندیم ما
تا که آزادی بود دربند دربندیم ما
خوار و زار و بی کس و بی خانمان و در به در
با وجود این همه غم شاد و خرسندیم ما
جای ما در گوشه صحرا بود مانند کوه
گوشه گیر و سربلند و سخت پیوندیم ما
در گلستان جهان چون غنچه های صبحدم
با درون پر ز خون در حال لبخندیم ما
مادر ایران نشد از مرد زاییدن عقیم
زان زن فرخنده را فرزانه فرزندیم ما
ارتقاء ما میسر می شود با سوختن
بر فراز مجمر گیتی چو اسفندیم ما
گر نمی آمد چنین روزی کجا دانند خلق
در میان همگنان بی مثل و مانندیم ما
کشتی ما را خدایا ناخدا از هم شکست
با وجود آنکه کشتی را خداوندیم ما (۱)
در جهان کهنه ماند نام ما و فرخی
چون ز ایجاد غزل طرح نو افکندیم ما



شعر فرخی در قیاس با شعر دیگر شاعران دوره مشروطه (همچون نسیم شمال، عارف قزوینی، و ایرج میرزا) که در عین استفاده از قوالب و اوزان عروضی مسائل اجتماعی و سیاسی زمانه خود را با زبانی نزدیک به زبان عامه بیان می‌کردند، از محاوره به دور بود و در عین‌حال گاه به نثری موزون یا مقفّی می‌مانست. شاید همین ویژگی بود که جذابیت شعر او را برای مردم عادی کمتر می‌ساخت و سبب می‌شد آن را کمتر به خاطر بسپارند و بنابراین از داشتن مخاطبان گسترده تر محروم بود، هر چند نه شعری بود که قابل فهم نباشد و نه صورتی مبهم داشت.

نکته قابل ذکر دیگر شاید شرایطی باشد که فرخی در آن شعر می‌سرود. اکثریت سروده‌های او یا در زمان کمی پیش از ارسال نشریه طوفان به چاپخانه تصنیف شده بودند، یا در زندان. بنابراین عنصر شتاب و بالبداهه بودن در شعر او اهمیت به سزایی یافته است.

چنان که پیش از این اشاره شد، آثار فرخی (چه اشعار و چه مقالاتش در نشریات) مشخصاً متأثر از ایدئولوژی او بودند، و در همین ارتباط می‌توان گفت که که فرخی در دو دهه ای که از پی نهضت مشروطیت آمد، به تدریج از هواداری دموکراسی پارلمانی به سندیکالیسم و نهایتاً به نوعی طرفداری از جامعه بی طبقه گروید. با وجود این، سوگیری ایدئولوژیک فرخی و خصوصاً هواداریش از بین‌الملل سوم او را به آلت دست اتحاد شوروی تبدیل نکرد،

و این خود در دوره‌ای بود که هنوز گرایش انقلابی در اتحاد شوروی گیرایی و نیرویش را از دست نداده بود. در اواخر عمر فرخی که کیش استالینی نوعی دولت گرایی خشک و انعطاف ناپذیر را پدید آورده بود، او دیگر در زندان بود. از جمله معاصران فرخی که به سوسیالیسم گرویدند، گرچه با گرایشی واضح تر و تعلق خاطری بیشتر، می‌توان از شاعر کرمانشاهی ابولقاسم لاهوتی نام برد که در اواخر عمرش به اتحاد شوروی مهاجرت کرد. لاهوتی، برخلاف فرخی، اشعار تبلیغاتی زیادی در ستایش نمادها و شخصیت‌های انقلاب روسیه سرود که یادآور مدیحه‌سرایی‌های اشعار سنتی بودند. (۶۱) با این حال لاهوتی شاعری بود که هم در سرایش شعر کهن مهارت داشت و هم در تجربیات شعری جدید. در زمینه اخیر حتی می‌توان او را یکی از آغازگران شعر نو فارسی دانست.

همچنین ویژگی فکری فرخی را می‌توان در پیوند با احساسات ملّی گرایانه او مشاهده کرد. گرچه او هم به میراث باستانی و هم به میراث اسلامی ایران دلبستگی داشت، و پیوسته به هر دو ارجاع می‌داد، بسیار کمتر از برخی معاصران خود (از جمله عشقی و عارف) به افراط می‌رفت. گرایش دیگری از شعر فرخی که در آن به شماری از همعصرانش (مانند عارف، ایرج و بهار) می‌مانست، هرچند به اندازه ایشان در آن موفق نبود، تلاشِ به ظاهر سهل و هموار او بود برای آمیختن اصطلاحات سیاسی جاری در شعر خود بی‌آنکه ساختار صوری شعر را در هم ریزد یا وقفه‌ای در تجانس استعارات آن پیش آورد. رباعی‌های زیر نمونه‌هایی هستند از کاربرد اصطلاحاتی نظیر «افکار عمومی»، «حوزه» (به معنی حوزه انتخابیه)، «رأی» و «جعبه» (یا همان صندوق رأی):

عاقل که جز اقدام لزومی نکند
غمناک دل غریب و بومی نکند
داند که حکومتی نگردد ثابت
تا تکیه بر افکار عمومی نکند (۱)

یا:

از سنگلج آوای غم اندوز آید
بانگ خشنی ولی دل افروز آید
یک لحظه در آن حوزه اگر بنشینی
صد مرتبه فریاد جهانسوز آید (۲)

یا:

از رأی شمیران غم دل افزون شد
وز جعبه شوم کن جگرها خون شد
چون نوبت آراء لواسان گردید
فریادکنان جان ز بدن بیرون شد (۱)

گرایش به استفاده از تعابیر و واژه‌های بیگانه، به ویژه تعابیر سیاسی مربوط به اندیشه و نظام سیاسی اروپایی، در زمان فرخی دیگر جا افتاده بود – برای مثال پیش از فرخی میرزا ملکم خان و میرزا آقاخان کرمانی از این گونه اصطلاحات استفاده کرده بودند و پس از آنان ایرج هم از باب مطایبه چنین می کرد. فرخی نیز گاه گاه شماری از تعابیر فرنگی را به کار می‌برد، از جمله: کُنستیتوسیون، سیویلیزاسیون، اِکسپوزیسیون، پاردون (همه با تلفظ فرانسوی)(۶۵)، لیدر (۶۶)، و از این قبیل.

روزنامه نگاری

فرخی در سال ۱۳۳۹ هـ ق (۱۳۰۰ هـ ش) روزنامه مشهور خود طوفان را در تهران تأسیس کرد که گرایش آشکار سوسیالیستی داشت. (۶۷) مدیر مسئول روزنامه علی اکبر موسوی زاده بود و نخستین شماره آن در ۲۱ ذی حجه ۱۳۳۹ (۴ سنبله (شهریور) ۱۳۰۰) منتشر گردید. گرچه در ابتدا اعلام شد که انتشار نشریه به صورت روزانه خواهد بود، طوفان در نخستین سال انتشارش فقط دوبار در هفته (دوشنبه ها و جمعه ها) انتشار می یافت، و در سال بعد سه روز در هفته (دوشنبه ها، چهارشنبه ها و جمعه ها). طوفان به دلیل گرایش ایدئولوژیک و موضع انتقادیش بارها از سوی حکومت توقیف و تعلیق شد. روزنامه در طول حیات هشت ساله اش بیش از پانزده بار توقیف گردید، و هر بار که روزنامه را می بستند فرخی اشعار و مقالاتش را در روزنامه ها و نشریات دیگری چون ستاره شرق، قیام، و طلیعه آینه افکار منتشر می‌ساخت که همگی نیز در تهران چاپ می‌شدند. (۶۸) برای مثال نخستین باری که طوفان (در شماره ۲۲)، توقیف شد فرخی نشریه ستاره شرق را منتشر نمود (شماره نخست: ۲۷ ربیع الاول ۱۳۴۰ / ۷ قوس (آذر) ۱۳۰۰)، ولی همان شماره نخست این نشریه جدید را با نمرهٔ «۲۲»شماره گذاری کرد تا هم پیوندش را با طوفان نشان دهد و هم تداوم موضع طوفان را اعلام کرده باشد و رباعی زیر را هم در صفحه نخست آن چاپ نمود:

شد خرمن ما دستخوش برق ببین
طوفان به خلاف رسم شد غرق ببین
خواهی اگر آن نکات طوفانی را؟
در آتیه از ستاره شرق ببین (۱)

نخستین شماره طوفان دارای چند مقاله است که نشان از خط و گرایش آینده نشریه دارند. مثلا ذیل عنوان «هنگام طوفان – مقصود طوفان چیست؟» می خوانیم:

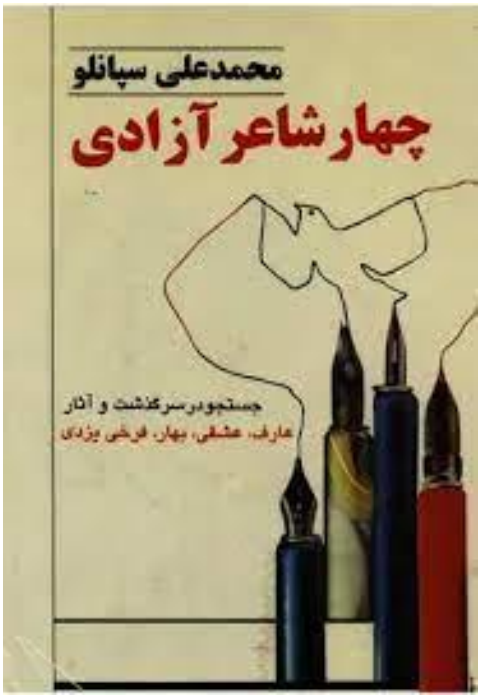
برای بیان مصداق حقیقی اوضاع امروزه ایران بالاضطرار جریده خود را طوفان نام نهاده و تا زمانی که ما و مملکت ما در چنگال حوادث گرفتاریم روزنامه هم ناچار در همان جریان سیر می نماید و البته امیدوارم روزی به تناسب محیط نام روزنامه خود را به سکونت و آرامش عوض نمایم. (۷۰)

در مقاله دیگری در همین شماره، با عنوان «وظیفه ما»، تصریح می شود که وظیفه کارکنان طوفان افشای خائنین داخلی و کشف غارتگران اموال مملکت است. (۷۱) در انتهای همین مقاله نویسنده استقرار دولتی نیرومند را آرزو می کند:

وظیفه کارکنان اداره طوفان طرفداری یک حکومت و دولت ثابت و علاقمند خواهد بود که بدون پیروی از هوا و هوس منافع مادی و معنوی ایران را در نظر گرفته و با یک جانبازی فداکاری از موقع کنونی اروپا استفاده کند. (۷۲)

همچنین از همان نخستین شماره مقالاتی با عنوان «پیشنهاد کمیسیون مطالعات نظام انگلیسی و ایرانی» در نشریه منتشر گردید که هدفش تهیه گزارشی کلی بود. این گزارش شامل شرحی از اوضاع داخلی کشور اعم از وجوه اقتصادی، نظامی و سیاسی آغاز می‌شد.

سوای گزارشِ اخبار و وقایع روز، یکی از جنبه‌های ممتاز طوفان سرمقاله‌ها و گاه مقالات بلندی بود که به شماری از موضوعات بنیادی در اقتصاد سیاسی و نظریه اجتماعی می‌پرداخت. از این لحاظ طوفان را می‌توان یکی از نخستین نشریات در نوع خود دانست که به معرفی و تحلیل روشمند مضامین سیاسی، به ویژه در باب مضامین مربوط به اندیشه سوسیالیستی، می‌پرداختند. به عنوان نمونه از این دسته از مقالات می‌توان به موارد زیر اشاره نمود: «استقلالِ کارگران» (سال اول، شماره ۱۳، دوشنبه، ۷ صفر ۱۳۴۰ (۱۸ میزان (مهر) ۱۳۰۰))؛ این مقاله مالکیت ابزار تولید در دست سرمایه‌داران را عامل مسکنت، جهل و فقر طبقه کارگر معرفی می‌کند و می‌گوید که کارگران باید از تولید خود سهم ببرند؛ مقاله همچنین خواهان تشکیل شوراهای کارگری است تا از این طریق کارگران بر مدیریت کارخانه خود احاطه بیشتری داشته باشند و به این ترتیب «سلطنت استبدادی» کارخانه را به «حکومت شورایی» تبدیل کنند.



مثال دیگری از این دست مقاله «اهمیت سوسیالیسم» است که در سال اول، شماره ۴۲، پنج شنبه، ۱۱ جمادی الثانی ۱۳۴۰ (۲۰ دلو (بهمن) ۱۳۰۰)) به چاپ رسید. این مقاله مطلب خود را با طرح اصول تحلیل طبقاتی آغاز می‌کند و سپس بحث را تا آنجا پیش می‌برد که بگوید ایران نیز مشمول همین اصول است، که اصولی جهانشمولند. مقاله سپس نتیجه می‌گیرد که طبقه کارگر ایرانی نیز مانند کارگران بسیاری از کشورهای دیگر به زودی به حقوق و آزادی‌های خود دست خواهد یافت. بخش دوم این مقاله در شماره بعدی نشریه، شماره ۴۳، ۱۴ جمادی الثانی ۱۳۴۰ (۲۳ دلو (بهمن) ۱۳۰۰)، و با امضای اختصاری «ا – ب»، منتشر شد. این بخش با تفصیل بیشتری به تاریخ سوسیالیسم پرداخته است و وجوه گوناگون حکومت سوسیالیستی را توضیح می دهد؛ گرچه این توضیحات مجمل و کوتاهند، ولی نویسنده می‌کوشد اهمیت سوسیالیسم را برای جامعه و فرهنگ ایران نشان دهد. از جمله نمونه‌های دیگر سرمقاله‌ای است (سال دوم، شماره ۲، ۲۱ محرم ۱۳۴۱ (۲۱ سنبله (شهریور) ۱۳۰۱)) درباره تنازع میان سرمایه‌داری و سوسیالیسم. سرمقاله دیگری نیز در سال دوم، شماره ۳۹، ۲۶ جمادی الثانی ۱۳۴۱ (۲۳ دلو (بهمن) ۱۳۰۱) منتشر گردید با عنوان «مبارزه صنفی» که به موضوع سندیکالیسم می پردازد.

در هر شماره معمولاً یک رباعی که اغلب سروده خود فرخی بود در صفحه نخست نشریه به چاپ می‌رسید که به موضوع اصلی روز و یا به مضمون سرمقاله مربوط می‌شد. برای مثال در شماره ۴۳، که دومین بخش از مقاله

«اهمیت سوسیالیسم» در آن چاپ شد و همزمان با جشن سالگرد مشروطیت و گشایش سالانه مجلس نیز بود (که فرخی برای شرکت در آن جشن دعوت نشده بود)، رباعی زیر انتشار یافت:

در مملکتی که جنگ اصنافی نیست
آزادی آن منبسط و کافی نیست
در جشن به کارگر چرا ره ندهند
این مجلس اگر مجلس اشرافی نیست (۱)

به همین ترتیب می‌توان به مقاله‌ای درباره سندیکالیسم اشاره نمود (سال دوم، شماره ۳۹)، که این رباعی را به همراه داشت:

احزاب جهان راه نجاتند همه
در جامعه باعث حیاتند همه
در کشور ما چوجنگ صنفی نبود
این است که بی عزم و ثباتند همه (۲)

همچنین در آخرین برگ همان شماره، این غزل منتشر گردید:

طوفان

توده را با جنگ صنفی آشنا باید نمود
کشمکش را بر سر فقر و غنا باید نمود
در صف حزب فقیران اغنیا کردند جای
این دو صف را کاملاً از هم جدا باید نمود
این بنای کهنه پوسیده ویران گشته است
جای آن با طرح نو از نو بنا باید نمود
تا مگر عدل و تساوی در بشر مجری شود
انقلابی سخت در دنیا به پا باید نمود
مسکنت را محو باید کرد بین شیخ و شاب
معدلت را شامل شاه و گدا باید نمود
از حصیر شیخ آید دم به دم بوی ریا
چاره آن باریا و بوریا باید نمود
فرخی بی ترک جان گفتن در این ره پا منه
زانکه در اول قدم جان را فدا باید نمود

می‌توان گفت که نشریهٔ طوفانِ فرخی در سبک و طرزِ بیانش، در ادوار بعد راه را برای نشریاتی چون مردِ امروز محمد مسعود باز نمود و همچنین موضع سیاسی منسجمش تا میزانی یادآور نشریات حزبی مانند روزنامهٔ مردم حزب توده (ایران) است. با این وجود طوفان نه گزندگی و پرخاش گری‌های گاه موهن مرد امروز را داشت و نه رویکرد همواره قابل پیش بینی روزنامه‌های کمونیستی بعدی را.

در اسفند ۱۳۰۶ فرخی علاوه بر روزنامه طوفان که جنبه سیاسیش غالب بود، طوفان هفتگی را هم منتشر کرد که گرایشی بیشتر ادبی و تاریخی داشت. در این مورد او از همکاری سید فخرالدین شادمان برخوردار بود و همو در شکل‌گیری این نشریه به صورت یک نشریه ممتاز به فرخی یاری نمود. (۷۵) همچنین مقالات متعددی هم که بهار در طوفان هفتگی نوشت بر اعتبار آن افزود. از جمله دیگر نویسندگان طوفان هفتگی می‌توان از احمد کسروی، سید عبدالرحیم خلخالی، مهدی بهرامی، رسّام ارژنگی، حسین طاهرزاده بهزاد، و ابوالقاسم سحاب نام برد. (۷۶)

فرخی نمونه شاعر سیاسی شده‌ای است که شهرتش چه در زمان حیاتش و چه پس از درگذشتش بیشتر مرهون مخالفتش با استبداد بود. بنابراین محبوبیت فرخی را می‌توان فرآوردی از دیدگاه فرهنگی- زیبایی شناختی سیاسی شده معاصر دانست که هر اثر ادبی یا هنری را همچون یک پیام می بیند و به این سان برخی را از روی باورها یا رفتارهای شخصی شان ارج می نهد و برخی دیگر را از آن رو که اهل شعار نبوده اند از چشم می اندازد. سهم فرخی در شعر و کار مطبوعاتی سیاسی پس از مشروطه در خور توجه است. در شاعری می توان او را ادامه سنت شعر اعتراضی به ستمگران و حاکمان مستبد جای داد، که نمونه های آن در تاریخ ادب فارسی بسیار است (مانند اشعار مسعود سعد سلمان و سیف فرغانی). جهت‌گیری صریح سیاسی در شعرِ فرخی در سایه فعالیت شغلی ناموفق و سرانجام غم انگیزش، به شهرت او در میان نسل‌های بعد که شعرش را نمادی از ادبیات رادیکال می‌دیدند دامن زد. با وجود این، به لحاظ ادبی و در قیاس با برخی از معاصرانش مانند بهار، عارف، یا ایرج، که اشعار اجتماعی، هجائی، یا سیاسی شان لطف، شیوایی، جذابیت، و تصورات مختص به خود را دارند که کمتر در شعر فرخی دیده می‌شود. شعر فرخی همچنین شعر دلالت‌های روشن و بیان احساسات عمومی است و به این ترتیب می‌توان آن را در تقابل با شعر نو در ادوار بعد در نظر آورد که سوای تفاوت‌های صوری و آشکاری که با سبک اشعار فرخی دارد، عامدانه بیانی انتزاعی و مبهم را به کار می گیرد که شخصیت (۷۷) شاعر در کانون آن قرار گرفته است. در واقع فرخی را می توان همچون یک مورد آزمایشی در خور توجه در موضوع دوگانه فرم/محتوا دید. هنگام خواندن آن دسته از اشعارِ فرخی که جنبهٔ سیاسی در آن‌ها غالب است این احتمال می‌رود که تنها از راه شکستنِ قوالبِ کهن ممکن می‌بود از بروزِ حالات یکنواخت وتکراری در سروده‌هایش پرهیز شود و در نتیجه گیراییِ آن‌ها برای آیندگان سپری نگردد.

سرچشمه: مجلهٔ بخارا، شماره ۱۳۰، اسفند ۱۳۹۷

زندگی تهمتِ ناروایی است بر بینوایان!

زنده‌یاد عبّاس کیارستمی

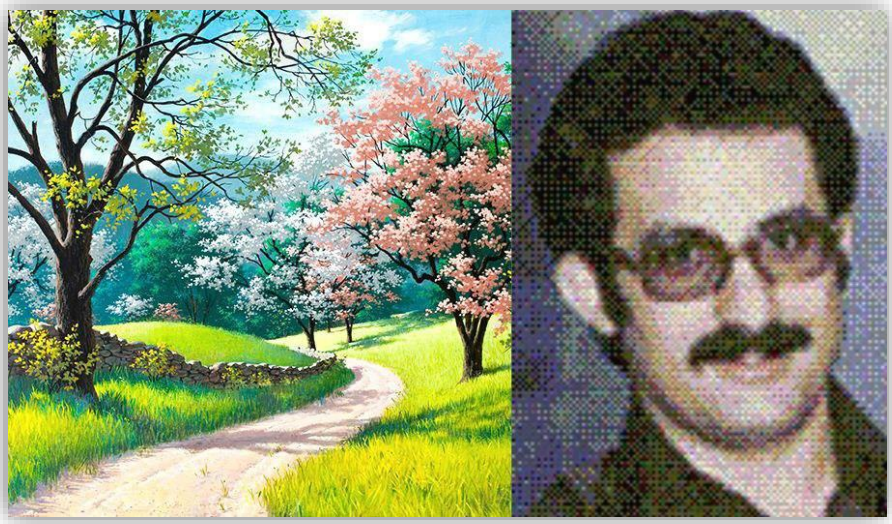
بازگشت به فهرست

شعر و شاعران

بهـاریّـه (غزل-مرثیّه‌ای ناتمام...)

سُرودهٔ انقلابیِ کبیر، زنده‌یاد حسین راسخ قاضیانی

(۷ مرداد ۱۳۲۶- شهریور ۱۳۶۷)



ارژنگ: حسین راسخ قاضیانی (رستگار) یکی از کادرهای قدیمی "سازمانِ انقلابی نوید" بود که در جریان انقلاب سال ۱۳۵۷ نقش مهمّی در مبارزه با رژیمِ وابسته پهلوی و دفنِ نظامِ پوسیدهٔ سلطنتی در ایران ایفا کرد، امّا بعداز انقلاب به‌همراه هزاران نیروی مدافعِ انقلاب توسط ارتجاعِ حاکم و با طرح و هدایت سازمانِ تبهکارِ ام.آی.سیکس انگلستان در صبح روز ۷ اردیبهشت ۱۳۶۲ بازداشت شد و پس‌از تحمّل سال‌ها بازجویی و شکنجه‌های وحشیانهٔ مرگ‌اندیشانِ سیاه‌دل در شهریور ۱۳۶۷ و در جریان قتلِ‌عامِ هزاران زندانی سیاسی بی‌گناه سر به دار شد... شاعر در توضیحِ کوتاهِ خود بر این شعرِ نویافته و "ناتمام" که با همّتِ یکی از یارانِ ارژنگ... تاکنون حفظ‌شده و اینک برای نخستین‌بار انتشارِ عمومی می‌یابد، نوشته‌است: "بخشی‌از منظومهٔ بلندِ "بهاریّه" که بارها به تاراج رفت و من پس‌از هر تاراج، دوباره به‌یاد آورده و می‌نوشتم، امّا آن نمی‌شد که بود... اوّل بار در بهار ۱۳۶۲ در کمیته با کبریتِ سوخته بر روی کاغذهای سیگار نوشته شد"...

بهار آمد بهارِ بی‌بهاری
بهاری بی گُل و بی بلبل آری
بهاری پُر ز بیم وُ بی‌قراری
نه بید وُ نه نَبید وُ جویباری

بهارا از چه رو چونان خزانی؟
چرا ای بادِ پاییزی وزانی؟
مزن سیلی به گُل ای بادِ جانی
تو نازک‌طبعیِ گُل را چه دانی؟

بهارا برگِ تو کو؟ بارِ تو کو؟
چمن‌زار وُ گُل وُ گُل‌زارِ تو کو؟
نوای بلبلِ غم‌خوارِ تو کو؟
گُل‌ات را ما ندیدیم، خارِ تو کو؟

فُرو کُن خارِ خود در دل فُرو کُن
دلِ غم‌دیده‌ام را زیر وُ رو کُن
بیا با خار در دل جست‌وُجو کُن
گُنه دیدی اگر پس بازگو کُن

دل‌ام را پاره کن صد پاره پاره
بِکُن دردِ دل‌ام را چاره چاره

دل‌ام دل نیست دیگر شد شَراره
زبانه می‌کشد سوزد هَماره

بهارا ای که تو بسیار گشتی
زِ هر جایی تو داری سرگذشتی
شنیدی یک چنین بد سرنوشتی؟
تو دیدی مثلِ این اُردی‌بهشتی؟

که آرد جای گُل سیمان و آهن؟
بگیرد از تو هم فرزند وُ هم زن؟
تو آوردی بهارا بر سرِ من
بلایی که نیارَد هیچ دشمن

بهارا دوّمین ماهات عجیب است
گُل‌ام داد وُ دل‌ام بر مِهرِ گُل بَست
مرا از بوی گُل‌ها بنمود سَرمَست
ربود آن‌گه همه گُل‌هایم از دست

گُلِ نسرین به من دادی تو دادی
از آن گُل غنچهٔ دیگر تو زادی
گُلِ پاییزه نیز آوَرد شادی
سپس داغِ سه گُل بر من نهادی

بهارا تو بهاری یا خزانی؟
نه ای پاییز، نه بدتر از آنی
گُمان کردی که بی‌گُل می‌توانی
در این ماتم‌کده باقی بمانی؟

ز گُل داری بهارا هرچه داری
تو رامش‌گر به جز بلبل نداری
گمان‌ات بی گُل وُ بلبل بهاری؟
که راندی از خود آن‌ها را به خواری

بنفشه کاکُل‌ات را تابْ داده
گُلِ نرگس به چشم‌ات خوابْ داده
تو را بلبل ز اشک‌اش آبْ داده
ز خونِ خود شرابِ نابْ داده

اگر زیبا شدی لطفِ چمن بود
همه بوی خوش‌ات از یاسمن بود
صفای‌ات هدیهٔ دشت وُ دَمَن بود
وگرنه زشتی‌ات گور وُ کفن بود

تو از سوسن ظرافت وام داری
اگر مستی ز جامِ لاله داری
تو از این‌رو بهاران نام داری
که صدها لالهٔ ناکام داری

تو از کوکب گرفتی این لطافت
گُلِ سُرخات رهانیده ز آفت
گرفتی از گِلایُل این ظرافت
گُلِ مریم به تو داده شرافت

شقایق چهره‌ات را کرده پُرخون
به رنگِ لاله گشتی گونه گُل‌گون
نمی‌دانی تو رنجِ بیدِ مجنون
چه رنجی بُرد وُ مجنون گشته اکنون

بهارا سوسن‌ات کو؟ کوکبات کو؟
شقایق‌های سُرخِ پُر تَبات کو؟
چمن‌زاران سبزِ جالبات کو؟
نداری روز روشن، پس شبات کو؟

نهان کن چهره‌ام را در سیاهی
به تاریکی دهم ای شب پناهی
پناهی دِه شبا بر بی‌گُناهی
ندارد جز سرشکِ تلخ وُ آهی

نمی‌خواهم سرشک‌ام کس ببیند
نه دستی میوهٔ اشک‌ام بچیند
که اشک‌ام گر به رویِ دل نشیند
شقایق‌های وحشی آفریند

بهارا آن همه گُل را چه کردی؟
صفای سبزِ سُنبُل را چه کردی؟
بگو آخر گِلایُل را چه کردی؟
نوای شورِ بلبل را چه کردی؟

چه کردی با گیاه وُ سبزه‌زارت؟
چه دستی کرده‌است این‌گونه خوارت؟

چه شد گُل‌زار وُ باغ وُ برگ وُ بارت؟
دل‌ام سوزد به این حالِ نَزارت

شکوفه بر سرِ شاخات نداری
بهارا جز جدایی‌ها چه داری؟
ز گُل بهتر کجا دیدی تو یاری؟
چرا گشتی ز بوی او فراری؟

تو از نسرین گرفتی این تَراوت
چرا در حقّ او کردی شَقاوت؟
جوابِ آن همه لطف وُ سَخاوت
روا باشد دهی با این عَداوت؟

بهارا سوسن وُ نسرینِ تو کو؟
گُل وُ برگ وُ بَرِ پارینِ تو کو؟
نسیمِ مَست وُ عطرآگینِ تو کو؟
من‌ام فرهاد وُ پس شیرینِ تو کو؟

فقط بلبل برایت کرده زاری
به‌جز بلبل که که تو یاری نداری!
فِکَندی در قفس او را به خاری
خودت هم در قفس اُفتادی آری

بهارا فکرِ خود کن ما که مَستیم
تو خود دانی که ماها غَم‌پَرَستیم
چو با غم از اَزَل ما عهد بَستیم
دَمی دل را به روی او نَبَستیم

غم وُ ما بوده‌ایم پیوسته با هم
تو هستی که نداری طاقتِ غم
نبوده باکْ ما را بیشی وُ کم
چشیدیم زهرِ دنیا را دَمادَم

بهارِ کهنه وُ پوسیده‌ای تو
خودت را جای گُل بوسیده‌ای تو
دَمی آخِر ز خود پرسیده‌ای تو
چرا از غنچه‌ها ترسیده‌ای تو؟

برو دیگر بهارا من خزان‌ام
به جز آوازِ پاییزی نخوانم
چرا باید تو را دیگر بخوانم؟
چو آوازت نیاید بر زبانم

به تو دیگر نیازی من ندارم
بهارِ دیگری در سینه دارم
بهارم نیست دشمن، هست یارم
بهای دوستی داند بهارم

بهارِ سینهٔ من بی‌خزان است
اگرچه بادِ پاییزش وَزان است
بهارم خرّم وُ خوش‌بو از آن است
که با گُل‌های زیبا هم‌زبان است

بهارم قاتلِ گُل‌های خود نیست
به فکرِ بلبلان مانندِ او کیست؟
برای صد هزاران لاله کافی‌است
چه می‌دانی که در دامانِ او چیست

غزل-مرثیّهٔ من ناتمام است
وداع نه، تازه هنگامِ سلام است
قلم در دستِ من آرام وُ رام است
ولیکن جوهرش اینک تمام است

ندارم در بساطام کاغذی نیز
از این نامردمان دارم پرهیز
شوم با میلِ خود اینک گَلاویز
نگه دارم عنانِ قلبِ غم‌خیز...

.....ناتمام.....

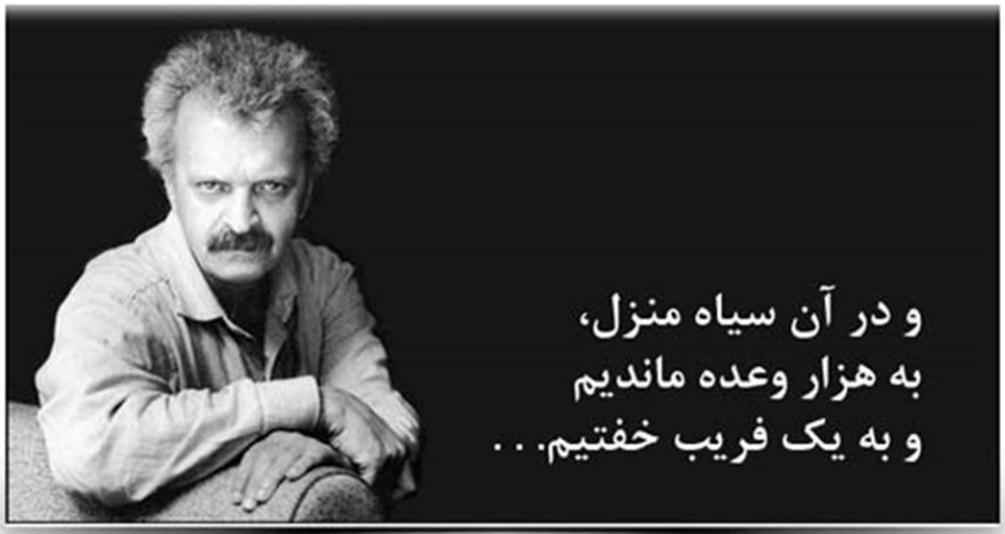
(حسین راسخ قاضیانی)

بازگشت به فهرست

ریشه در خویش (در ستایشِ نیما یوشیج)

همراه با یادی از محمود مشرف تهرانی (م.آزاد)

به قلم دکتر احمدرضا بهرام‌پور عمران؛ پژوهش‌گر، نویسنده و مدرّس دانشگاه



«م.آزاد» [۱۸ آذر ۱۳۱۲ تهران – ۲۹ دی ۱۳۸۴ تهران] شاعری بود که در دهه‌های چهل و پنجاه، در محافلِ ادبی، نامش درکنار نام شاملو و فروغ و اخوان تکرار می‌شد. او در شب‌های شعر خوشه (۱۳۴۷)، که به همت شاملو برگزار شد، نهمین سالگردِ درگذشتِ نیما (۱۳۴۷) که با حضور آل احمد و سپانلو و دیگران در دانشگاهِ تهران برپا شد، و نیز در «ده شب» (مشهور به شب‌های گوته) حضوری فعّال داشت. مشهور است در شب‌های گوته، شبی که م. آزاد مجریِ برنامه بود و عبدالعلیِ دستغیب (حامی میانه‌رَوی در نوگرایی) به جایگاه آمد و سخنانش مخالفتِ نوگرایانِ افراطی را برانگیخت، با تدبیرِ او بود که غائله ختم‌به‌خیر شد.

م.آزاد شاعری است که نامش با مجلهٔ آرش و نامِ سیروسِ طاهباز، و تاحدّی فروغ گره‌خورده‌است. در بسیاری از شماره‌های مجلهٔ «آرش» ردّی از شعرهای او باقی است. در جلسهٔ گفت‌وگوی بی‌نظیری که سال ۱۳۴۴، شاعران معاصر (شاملو، اخوان، فروغ، سپهری) به تبادلِ آراء پرداختند، م. آزاد حضوردارد و نظرهایی که ابراز می‌کند، از نگاه به‌نسبت متعادلش به شعر و شاعران امروز حکایت‌دارد؛ اگرچه به‌نظرمی‌رسد او بیش‌از دیگران به شعر و شخصیت فروغ تمایل دارد. م. آزاد «پری‌شادختِ شعر» (زندگی و شعر فروغِ فرخزاد، نشر ثالث) را نیز نگاشته‌است.

م .آزاد دانش‌آموختهٔ رشتهٔ ادبیات فارسی در دانشگاهِ تهران بود. شاید همین مأنوس‌بودن با ادبِ کهن، موجب شد زبان شعرش پاکیزه و پیراسته و شعرش سخته و سنجیده باشد. او چندین داستانِ کهن را نیز برای نوجوانان بازنویسی کرد. این آثار در دهه‌های چهل و پنجاه از سوی کانون پرورشِ فکری کودکان و نوجوانان منتشر شد.

نویسنده هنوز خاطرهٔ خوشِ خواندنِ کتاب‌های «زال و سیمرغ» و «زال و رودابه» را در نوجوانی، با بازنویسی او به‌یاددارد. خوشبختانه این آثار سال‌های اخیر نیز تجدیدِ چاپ شد.

م. آزاد شاعری بود که با زبانِ معیارِ تهرانی و در فضای نوقدماییِ حاکم‌بر بخشی از فضای ادبیِ دهه‌های سی و چهل، به شعر روی‌آورد. چهارپاره‌های دفترهای «در دیارِ شب» و بخشی از «آیینه‌ها تُهی است» یادگارِ آن سال‌هاست. **نیما پس از دیدنِ م.آزاد، در «یادداشت‌های روزانه»اش نوشت:**

«آزاد بسیار حسّاس و فکور است. دانشکده‌دیده است، شعر می‌گوید. «دیار شب» را نوشته‌است. چقدر ضعیف‌الاندام است و برای شاعری پیش‌درآمد ساخته‌است. نسبت‌به من علاقمند بود و نسبت‌به خانلری و مجله‌اش و دانشکده هیچ...» [*برگزیدهٔ آثار نیما یوشیج (همراه با یادداشت‌های روزانه)، به‌کوشش سیروس طاهباز، انتشاراتِ بزرگمهر، ۱۳۶۹، ص ۲۷۰*] و دشمنیِ نیما، آل احمد، طاهباز (و مجلهٔ «آرش») و فروغ با خانلری و شیوهٔ مجلهٔ «سخن»، حدیثِ مشهوری است.

آزاد شعری در ستایشِ نیما نیز سروده با عنوان «*من گیاهی ریشه در خویشم*.» در جای‌جای شعرِ او می‌توان ردّ زبانِ شعرِ نیما، اخوان، شاملو، فروغ و سپهری را دید و صدای این شاعران را شنید؛ امّا شعرش بیش‌از هر شعری به شعرِ فروغ نزدیک است. بیانِ شعر م.آزاد، بیانی تغزّلی و طبیعت‌گرایانه و شرقی و حتی گاه اشراقی و بودایی است. کافی است به تکرارِ موتیفِ «نیلوفر» در شعرش دقت شود. او بیش از ده‌بار با نیلوفر تصویر و مضمون پرداخته، و این بَسامدِ بی‌چیزی نیست:

وقتی که دوست داشتنات زیباست
مثل خیال آبیِ نیلوفر
در باغ باژگونهٔ تالاب... (گل باغ آشنایی، نشرِ علم، ۱۳۷۸، ص۴۸۲)

البته گاه به پرخاش و «نفرین» و «دشنام» (همان، صص ۲۵۱۲) نیز گراییده، اما مدارِ شعرش هیچ‌گاه چندان بر این فضاها نچرخیده و بی‌درنگ به طبیعت و تغزّل بازگشته‌است.

آزاد به ترانه و ترانه‌سرایی، که پیوندی نزدیک با تغزّل دارد، توجه‌داشت. برخی از شعرهای تغزّلی‌اش را محمدرضا شجریان (قطعهٔ « گلِ باغِ آشنایی»)، بهرام حصیری (قطعهٔ «بی‌تو خاکسترم») و بیژن بیژنی (قطعهٔ «گلِ باغِ آشنایی») اجراکردند و درشمارِ ترانه‌های خاطره‌انگیزِ ده‌های اخیر به‌شمارمی‌روند. سالِ گذشته، شهرام ناظری

شعری از او را («برگریزان») که با ویرانی‌های زلزلهٔ کرمانشاه تناسب داشت، اجرا کرد. او و فرخ تمیمی ترانه‌های پینک‌فلوید را نیز به فارسی برگردانده‌اند که از اقبالِ خوبی برخوردار شده و بیش از ده‌بار چاپ‌شده‌است.

از دیگر نقاط قوّتِ شعرِ م.آزاد «طرح»ها یا شعرهای کوتاه اوست. از آن جمله است این قطعه:

«گل از شاخه افتاد و بر خاک خفت

شهیدان باغ این شهیدی دگر!» (همان،ص ۴۲۰)

«برای گذشتن/ از این رود/ رنگین‌کمانی باید بود» (همان، ص ۴۵۸)

«از ماهتابِ سبز گلی چیدم،/ با پنجه‌های نیلیِ پولاد» (ص۱۷۵)

متن فوق برگرفته از: کانال تلگرامی از گذشته و اکنون *(یادداشت‌های ادبی احمدرضا بهرام‌پور عمران)*

***

متن شعر «ریشه در خویش (در ستایشِ نیما یوشیج)»

سُرودهٔ محمود مشرف تهرانی (م.آزاد) از دفتر"آیینه‌ها تُهی است":

من گیاهی ریشه در خویشم
من سکونِ آبشارانِ بلورینِ زمستانم
من شکوهِ پرنیانِ روشنِ دریای خاموشم
من سرودِ تشنه بیمارخیزانِ بهارانم
مهرِ دوزخ‌تابِ افسون‌سوزِ شب‌کوشم
مرغِ زرّین‌بال دریا رازِ مهتابم
چشمه‌سارِ نیلیِ خوابم
چنگِ خَشم‌آهنگِ پاییزم
بانگِ پنهان‌خیزِ توفانم
بامِ بیدارِ گُل‌انگیزم
سایهٔ سروم که می‌بالد
نایِ چوپانم که می‌نالد
آهوی دشتم که می‌پوید
من گیاهی ریشه در خویشم که در خورشید می‌روُید.

خودت باش! کسی هم خوشش نیامد، نیامد. این‌جا کارخانهٔ مجسّمه‌سازی نیست!

ارنستو چه‌گوارا

بازگشت به فهرست

او می‌آیـــد...

شبنم - شاعرِ نابینایی که تضادّهای اجتماعی را خوب می‌بیند...

با آوازِ سَحَر بیدار می‌شوم،
و پیرهنی از بانگِ خروس به‌تن می‌کنم
و گیسویم را در آبیِ آسمان می‌شویَم
و خوشهٔ گندمی بر گردنِ مترسک،
وَزان با باد می‌آیم.
می‌دَوَم،
تپّه‌ها را بیدار می‌کنم
عطرِ شالی‌زار را به کمر می‌بندم
و زورقی از ساقهٔ برنج،
در چشمهٔ کوچک می‌اندازم،
ستارهٔ صبح را به گیسو می‌زنم
در باغ‌های تَر می‌دَوَم

بر آبیِ جوی‌ها می‌جَهَم
دیوانگی می‌کنم
و آوازِ کولیان را که می‌آید از دورها،
در گوشِ بسته‌های چای می‌خوانم.

او می‌آید.
گُلِ کوهی به‌دست
با چشمه‌ای به‌دوش
می‌آید
و در عبورِ نگاهِ ما از بالِ آبیِ صبح
خورشید می‌خندد.

سرچشمه: جُنگِ جوان، شماره ۱، تیرماه ۱۳۶۰

بازگشت به فهرست

سیـــمـا

شبنم

تصویر زنده‌یاد مهسا (ژینا) امینی؛ نامِ رمز جنبشِ مترقّی "زن، زندگی، آزادی" و شخصیّتِ سال ۲۰۲۲ بر روی جلدِ مجلهٔ تایم

دخترک می‌گذشت

و دامانِ وحشی‌اش با باد می‌وزید

می‌گذشت

و لبخندش را بر شاخهٔ درختان می‌آویخت

و آوازش بوی شالی‌زار داشت

و ستارگان در چشمانِ او روییدند، به گمانی که آسمان است

و خودِ آسمان پنداشت که آینه‌ای‌است پیشِ روُی‌اش

و در آوازِ دخترک، رقصِ ستاره در آسمانِ شالی‌زار

شب بر گیسوان‌اش می‌آمد

و صبح در چشمان‌اش می‌خندید

و در شالی‌زار آوازش همه روییدن بود.

(سرچشمه: کتاب "دخترانِ آفتاب"، زمستان ۱۳۶۰)

بازگشت به فهرست

ما را به خـاطـــر بیاور!

شعر و صدا: عزت ابراهیم‌نژاد (از دانشجویانِ کُشته‌شدهٔ کوی دانشگاه در ۱۸ تیر ۱۳۷۸)

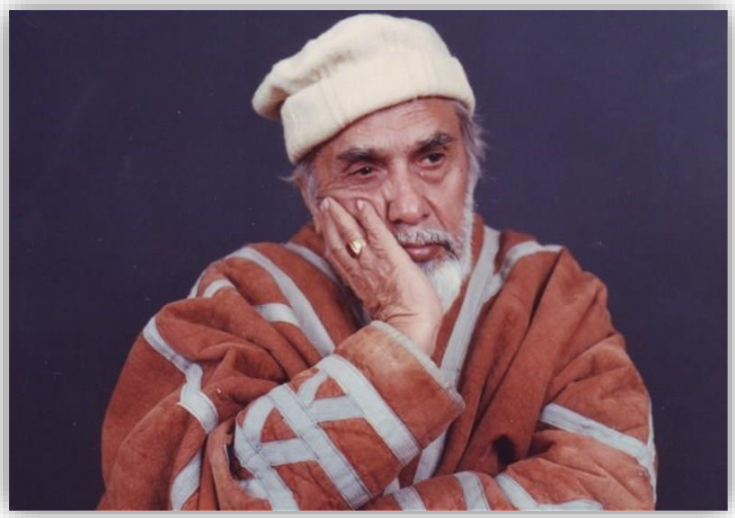
لینکِ مشاهدهٔ کلیپِ خوانشِ شعر

ما را به خاطر بیاور!
ما را که تازه جوانانی بیست‌وُدوساله بودیم
شور وُ عشق در سینه داشتیم وُ
پیش از آن‌که عاشق شویم،
سینه بر خاک سوده...
مُردیم.
***
ما را به خاطر بیاور!
ما را که سینه‌سُرخانی خُنیاگر بودیم
و دِه به دِه
نه در آسمان وُ نه در کوه‌سار
و نه بر شاخ‌سار،
که در بازار
پیش‌از آن‌که آوازه‌خوان شویم،
بر شاخه‌ای تَکیده از تِکیه‌گاهِ خویش
جان وا سپُردیم.
***
به خاطر دارم پیام‌شان را
سرنوشت‌شان را
آری،
و همیشه در گذرگاهِ خاطرم در گذر است
آوازهای صامتِ سینه‌سُرخانِ سینه بر سیخ
و تجسّدِ آرزوهای بیست‌وُدوسالگانِ سینه‌برسَنگ
و از تکرارِ یادشان
شاید پیش‌از آن‌که شاعر شوم،
بیست‌وُدوساله بمیرم.

بازگشت به فهرست

مَرد نمیرد به مرگ، مرگ ازو نام جُست

خلیل‌الله خلیلی، شاعرِ معاصرِ افغان (۱۳۶۶-۱۲۸۶) ملقّب به "ملک‌الشعراء"



ناله به دل شد گِرِه، راهِ نیستان کجاست
در تَفِ این بادیّه، سوخت سراپا تنام
خانه قفس شد به من، طَرْفِ بیابان کجاست
مزرعه‌م آتش گرفت، نَم‌نَمِ باران کجاست

اشک به خون‌ام کشید، آه به بادم سپُرد
ابرِ سیه شد پدید، باز به چرخِ سُخن
عقل به بندم فِگند، رخنهٔ زندان کجاست
اخترِ بُرجِ ادب، مردِ سخن‌دان کجاست

گفت پناهات دهد، در رهِ آن خاک شو
هم نظرِ بوعلی، هم قدمِ بوالعَلا
آن‌که شدم در رهاش، خاک بگو آن کجاست
هم نفسِ رودکی، هم‌دمِ سَلمان کجاست

روز به مِحنَت گذشت، شام به غم شد سَحَر
مَرد نمیرد به مرگ، مرگ ازو نام جُست
ساقیِ گُل‌چهره کو، نعرهٔ مَستان کجاست
نام چو جاوید شد، مُردن‌اش آسان کجاست.

ارژنگ: عنوان این شعر در دیوانِ شاعر "راهِ نیستان" می‌باشد.

بازگشت به فهرست

دو سُروده از محمود مهرآور

پرچم

من با واژه
دختری با رقص
پسری با ساز
کودکی با لبخند،
و آن یکی
با تکرارِ "برای، برای، برای...،"
و همهٔ "برای"های ضروری
پرچمی می‌بافیم و می‌دانیم
همین فردا موج برمی‌دارد رنگ‌هایش
و می‌رقصد
در بادی که دردها را خواهد برد...
۱۴۰۲/۰۶/۰۳

***

نَخل وُ نیشکر وُ رود

نسیمی پیچیده است
در این وادی خشک
به جوش آمده است
در ریشه‌های زیرِ خاک
خونِ سُرخِ شقایق.
خبر پیچیده است
در گوشِ شالی‌زار
و همهمه‌ای افتاده است
در تنِ تشنهٔ نیشکر
موج در کارون وُ اروند وُ بهمنشیر
خیز برداشته
رودها هوسِ آسمان کرده‌اند
و آوَندها قد می‌کشند
در تنِ رنجورِ نَخل
تا برگ‌ها در رقصِ سبز
سُرودِ اُمید بخوانند
و همین زودیِ زود
شقایق وُ شالی
نخل وُ نیشکر وُ رود
با هم می‌سُرایند یک سرود:
زمستان رفتنی است!
بهار در راه است!
زین پس حرف‌ها گفتن است!
بهار در راه است!
(۱۵ مهر ۱۳۹۸، *آوازهای اسیر*، نشر نونوشت ۱۴۰۱)

بازگشت به فهرست

در هر گذری داغی وُ افتادنِ سَروی...

علی صبوری

لبخندِ خیابان، به دلم ماند دریغا!
در هر گذری داغی وُ افتادنِ سَروی

با باده‌گُساران، به دلم ماند دریغا!
برچیدنِ داران، به دلم ماند دریغا!

ای خاکِ بلادیده چه آمد به سرِ تو
سیلابِ ستم هستی وُ بنیادِ مرا بُرد

اُمّیدِ بهاران، به دلم ماند دریغا!
باریدنِ باران، به دلم ماند در یغا!

جز مویه‌وُفریاد در این‌جا خبری نیست
عشقی‌که همه جان‌وُدلم در طلبش سوخت

غوغایِ سواران، به دلم ماند دریغا!
آن آتشِ پنهان، به دلم ماند دریغا!

سرمستیِ غوکان وُ شب وُ وحشت‌وُبی‌داد
ای نسلِ جوان رنجِ شما سُرمهٔ شعرم

آوایِ هَزاران، به دلم ماند دریغا!
آزادیِ ایران، به دلم ماند دریغا!

برگرفته از: صفحهٔ فیس‌بوکِ شاعر

بازگشت به فهرست

جـادّه‌ای برای گُـــم‌شدن

مایا ابوالحیات/ برگردان: داود جلیلی

مثل همه شما
به فرار می اندیشم.
اما از پرواز می ترسم،
از پل های درهم فشرده،
و تصادفات رانندگی ،
از آموختن زبان جدید متنفرم.

برنامه من فراری ساده است
عزیمتی کوچک:
فرزندانم را داخل چمدانی بسته بندی کنید
به جای جدیدی می‌رویم.

دستورالعمل‌ها دستپاچه‌ام می کنند:
دراین شهر نه جنگلی وجود دارد
نه بیابانی.
آیا جاده ای برای گم شدن می شناسید
که به زیستگاهی ختم نشود؟

من به دوستی با حیوانات می‌اندیشم،
دوست داشتنی، جایگزین
برای اسباب بازی‌های الکترونیک فرزندانم،
اما جایی برای گم شدن می‌خواهم.

کودکانم رشد خواهندکرد،
پرسش هایشان چند برابرخواهد شد،
و من دروغ نمی گویم،

اما آموزگاران سخنان مرا تحریف می‌کنند.
من غرولند نمی‌کنم،
اما همسایه‌ها همیشه فضولند.
من ملامت نمی‌کنم،
اما دشمنان می‌کشند.

کودکانم بزرگ‌تر می‌شوند،
و هیچ کس هنوز
به تعطیل انتشار آخرین ساعت خبر،
بستن کانال‌های مذهبی،
مهرکردن سقف‌ها و دیوارهای مدرسه،
پایان دادن به شکنجه فکر نمی‌کند.

من جرات نمی‌کنم حرف بزنم.
هرچند از رخ دادها سخن می‌گویم.
امّا، نمی خواهم صحبت کنم.
مایلم گم شوم.

* مایا ابوالحیات، داستان‌نویسِ فلسطینی متولّدِ بریتانیا است و در اورشلیم زندگی، امّا در رام‌الله کار می‌کند. او مدیرِ "کارگاهِ نویسندگی فلسطین" است، موسّسه‌ای که از طریق طرح‌های نویسندگیِ خلّاق و داستان سُرایی، خواندن را در جوامعِ فلسطینی تشویق می‌کند. (ارژنگ)

بازگشت به فهرست

معـــرکهٔ عشـــق (غزل)

میخانه اگر ساقیِ صاحب‌نظری داشت...

صادق سَرمَد (۱۳۳۹-۱۲۸۶)

میخانه اگر ساقیِ صاحب‌نظری داشت هر شاخِ برومند که اُمّیدِ بَری داشت

مِی‌خواری‌ومُستی رَه‌وُرسمِ دگری داشت برخیر جماعت چه سخن‌ها که نگفتیم

پیمانه نمی‌داد به پیمان‌شکنان باز ای‌کاش یکی زین‌همه‌گفتن اثری داشت

ساقی اگر از حالتِ مجلس خبری داشت ز آه دلِ مظلوم، اگر رسمِ ستم سوخت

بیدادگری شیوهٔ مرضیّه نمی‌شد زآن بود که هرشُعلهٔ آهی شَرَری داشت

این شهر اگر دادرسِ دادگری داشت در معرکهٔ عشق که پیکارِ حیات است

یک لحظه بر این بامِ بلاخیز نمی‌ماند مغلوب حریفی‌که به‌جز سَر، سِپَری داشت

مرغِ دلِ غم‌دیده اگر بال وُ پَری داشت سَرمَدا! سرِ پیمانه نبود این‌همه غوغا

افسوس که دستِ ستم از ریشه برآوَرد *میخانه اگر ساقیِ صاحب‌نظری داشت*.

بازگشت به فهرست

قرارمان فـــــردا، روزِ آزادی

ایراندخت

چشمهایم را که می‌بندم
پلک‌هایم داغ می‌شود وُ
متّصل می‌شوم
به گورستانی
در میانه‌ی شهری شلوغ
که در خاکِ آن
بذرِ خورشید کاشته‌اند
و روی بذرها
خون پاشیده‌اند.

چشم‌هایم را که می‌بندم
گورستانی را می‌بینم
که هنوز از آن
صدای تپیدنِ قلب‌ها
می‌آید
و صدای ناله‌هایی
که باد
می‌پراکندشان
در گوش‌های من،
در گوش‌های تو،
در گوش‌های ما...

چشم‌هایم را که باز میکنم
نسیم می‌وزد بر گونه‌ها
و خون هجوم می‌آورد
بر قلب‌هایی که برای
رهایی می‌تپند.

قرارمان فردا، روزِ آزادی
کنارِ دیوارهای گورستانِ تپنده‌ی شهر...

بازگشت به فهرست

نامش را صـــــدا زدند...

علی‌اصغر فرداد

نامش را صدا زدند
و ما همه نام‌های او را داشتیم:
من ستاره هستم
ما ستاره‌ایم
و رودی از ستاره وُ اشک
در تالارِ آهن می‌گذشت.

لحظهٔ ریش‌ْخندِ جهان
بُلبُلان در میانِ تفنگ‌ها
آواز می‌خواندند.

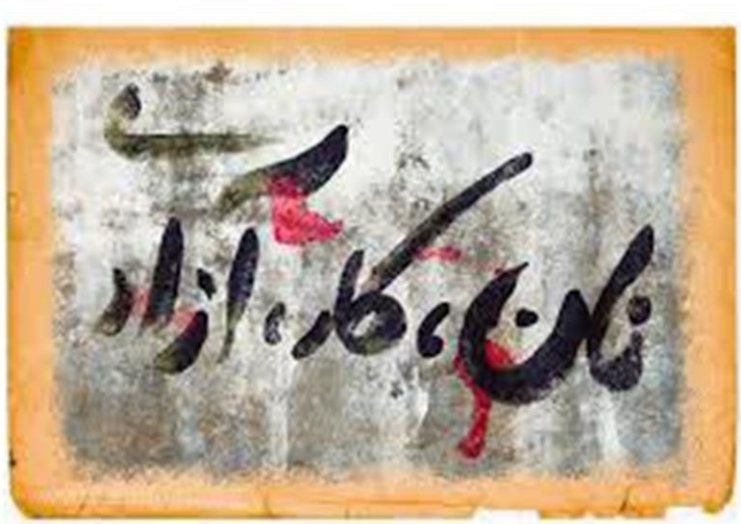
شب منوّر شد
و زندان با سگ‌ها و لاله‌هایش لرزید
از سینهٔ مشبّکِ دیوارها
گلّهٔ پرندگانِ اسیر
به آسمانِ پُر ستاره
گریختند.
(دسامبر ۲۰۲۲)

برگرفته از: صفحهٔ فیس‌بوکِ شاعر

بازگشت به فهرست

گفت‌وُگوی درونی

سعید سلطانی طارمی



از کی رهام کردی وُ رفتی؟
یادت هست؟
من که زمان وُ حرف وُ عدد را
و نام های کسانی را
که دوست داشتم
گُم کرده ام
و سال‌های رفته، خاطره‌هاشان را
از ذهنِ خواب‌ناک وُ ملول‌ام
کِش رفته اند
و شمع‌های حافظه‌ام کم‌کم
خاموش می شوند
تنها
افتاده ام بر آستانهٔ پیری
و بچه‌هام متّهم‌ام می‌کنند که:
بعد از هزارسال که در دانشگاه
تا مرگ درس خواندیم
تا مرگ سر به زیر
و ساکت ماندیم
تقصیرِ توست که بیکاریم

تقصیرِ توست که تنهاییم
و در شبی گرفته وُ تاریک
در هیچ سو چراغ نداریم.

ای تلخ وُ تند وُ کرا!
ای سنگ، ای پدرا!
تقصیرِ راه وُ رسم وُ نگاه توست
که ناگزیر با همه در جنگیم
و تا به یاد می آریم
تحریمیم
بیکاریم
و در گرسنگی
حقّی به جز سکوت نداریم

یادِ جوانی‌ام که می افتم...
دیوارهای شهر به خاطر دارند
روی همه نوشته بودیم:
"کار، اتّحاد، نان"
دیوارها به یاد می آرند

روی همه نوشته بودیم
دیگر نمی گذاریم
که نسل های بعدی بیکار
در قهوه‌خانه‌ها بنشینند
غم روی غم،
و فقر روی فقر گذارند

ما راه می کشیم
و کارخانه راه می اندازیم
تا....

امّا
این آرزوی خوش چه بدانم کِی
از ما رمید وُ رفت به آن‌سوتر از محال.
انگار در هوای سَرابی گُریزپا
می سوختیم
انگار روی تسمهٔ درجاگَردی
بی‌هوده می دویدیم
انگار که نه راه کشیدیم
نه خانه ساختیم
نه کارخانه ای...

یادِ جوانی ام که می افتم
با دشمنی چقدر دشمن بودیم!
با دوستی چه دوست
انگار که همه، همه یک تن
یا جمله توی پوششِ یک پیراهن

در جبهه ها چقدر شب وُ روز
جنگیدیم
و در کنارِ هور
که جز نیزار وُ آب وُ مین نبود
چه تشنگی که کشیدیم.
در طول وُ عرضِ خطِّ مقدّم
چه روزها که به شب بُردیم
چه روزها که پیاپی مُردیم
و چه اُمیدها به افق دادیم
فریاد برکشیدیم
فردا از آنِ ماست که آزادیم

از کِی رهام کردی و رفتی؟
ای آرزوی آینه ها
میدان ها
ای عشقِ کوچه ها و خیابان ها
تا کِی به جست‌وجوی تو روز وُ شب
پشتِ چراغ قرمز
در انتظارِ آن سپیده بمانم
آن روزِ خوب وُ خوش که نیامد
و مای ساده‌لوح گمان کردیم
که آمده است
و صادقانه نعره کشیدیم: آن‌جا را
خورشید سر زده ست.

یادِ جوانی ام که می افتم
شرمنده می شوم
از بچه هام که بیکارند
و جز به فقر اُمید ندارند

از کِی رهام کردی وُ رفتی؟
یادت هست؟

۱۴۰۰/۳/۳

بازگشت به فهرست

چند شعر کوتاه از سعید فلّاحی (زانا کوردستانی)

(۱)

قاطری لنگ‌ام!
عاشقِ شیهه کشیدن‌های
مادیانی گُریزپا.

(۲)

اتفاقی نیست که،
شاعران عاشق مُرده‌اند؛
ختمِ رسالتِ پیامبران
--به عشق منتهی بود!

(۳)

رفتی وُ هم‌کلامِ در وُ دیوار شده‌ام!
اتاقم؛
پریشانی‌هایم را -- خوب می‌فهمد!

(۴)

دیوارِ چین؛
یا برلین؟!
من که کوتاه‌ترینم!

(۵)

"و هُوَ الغَفورُ وُ الرّحیمْ"
***
پس چرا
[ای شیخ!]
از آتشِ قهرش می‌ترسانی‌ام؟!

(۶)

مترسکِ مغموم،
بعد از برداشتِ مزرعه
نگاهِ شرم‌گین‌اش را می‌دزدد-
از کلاغ‌های گرسنه!

(۷)

کلاغِ پیر وُ،
شانه‌ی مترسک...
هم صحبت‌های؛
-روزگارانِ خشکسالی!

بازگشت به فهرست

شعرهایی از آویزان نوری، شاعرِ کُرد عراقی

برگردان: زانا کوردستانی

بانو "آویزان نوری" (ئاوێزان نوری)، شاعر کُرد عراقی، زاده‌ی سال ۱۹۸۱ میلادی، در کرکوک است. از او چند مجموعه شعر مستقل به چاپ رسیده است. وی دارای اشعاری روان و منسجم است، که در آنها رنج و آلام زنان روزگار خود را به تصویر می‌کشد.

نمونه‌ی شعر:

(۱)

اگر تو، دردِ عشقی، من عاشقی شیدایم
اگر تو باده‌ی عشقی،
من از ساغرِ نگاهات مست وُ رسوایم.
...
اگر تو، گلی، من پروانه‌ام
می‌نوشم شهدِ شیرینِ تو را،
عشق و دلداری‌ات را.
...
اگر تو، باغِ خشک وُ زردی،
من بارانِ اشک بر سرت می‌بارم،
از برای سرسبزی‌ات.
...
اگر تو، بهشتِ بَرینی،
منم مفلسِ بی‌چیزی
اگر تو، جهنّمی
منم چون گُنَه‌کاری، سراغات می‌آیم و می‌مانم
و می‌سوزم در آتشت.
...
اگر تو، بادی، توفانی،
بیا وُ بگذر از خاک وُ باغ وُ تختام.
...

اگر تو، موجی، منم دریا
رقص زیبای زریان[۱] را
شعله کن و در جان‌ام،
روشن وُ فروزان کن.
...
اگر تو، خاکی، مُرده از بی‌بارانی
منم شُرشُرِ باران، می‌ریزم بر جان و تن تو
اگر تو، سرزمینی، امّا بی‌نام وُ نشان
منم نام وُ نشانِ تو.
...
اگر تو، هم‌چون من عاشقی
بیا تو هم، من شو
با رنگ وُ بویم بمان
بیا وُ هم‌آهنگ شو
اگر بوئی نبُردی، تو از عشق وُ دلداری
بشنو صدای من را که آهنگِ زندگی‌ست.

[۱]- زریان در زبانِ کُردی به‌معنی بادِ شمال است.

(۲)

افکارم، مشوّش وُ مضطرب‌اند!
می‌بایست غروب‌گاهان، هرروز پیش‌از اذانِ مغرب
یک به یک‌شان را در آغوش بگیرم وُ

از روی آتش بِپَرانم...
نسیمی می‌وزد وُ می‌گویدم:
-چه می‌کنی؟!
پاسخ می‌دهم: تشویشِ افکارم را ازبین می‌برم...

(۳)

تو، می‌توانستی وطن‌ام را مملو از آمدن‌ات بکنی،
امّا دریغا که نکردی!
تو، می‌توانستی بهشت را برایم
به‌یک واقعیّت مبدّل سازی وُ
جهنّم را به یک وَهمِ باطل،
امّا افسوس که نکردی!
آه...
تو قلبِ سرزمین‌ام را مملو از غربت کردی وُ
آغوشِ مرا، لبریز از تنهایی.

(۴)

من چه می‌خواستم از تو،
جز اندکی خیال وُ رویا وُ
تابلوی‌ی نقاشی وُ
تعدادی گُلِ لبخند وُ چند پروانه،
تا که بتوانند، پرواز را به من ارزانی دهند!

(۵)

هیچ چیزِ او، شبیه به من نیست!
چرا که، او سخت‌تر از سنگ به سخن می‌آید
از برای زُدودنِ غبارُ نشسته بر رُخسارم!
اویی که محکم‌تر از سنگ
خود را به من می‌کوبد
برای شرحِ رویاهای ته‌نشین شده‌اش
در ژرفابی راکد
و اوهامِ شن‌های کفِ دریا.

(۶)

اگر که مُردَم،
به یارم بگویید: خودش را برایت لوس کرده!
به دخترانم بگویید: نگران نباشید!
در حالِ چُرتی زدن است!
به برادرهایم بگویید: به سفر رفته است.
به خواهرانم بگویید: رفته که آیینه‌ای تازه بخرد،
تا که در آن، پیری وُ کهولتِ سنّ نمایان نشود!
ولی، لطفن، هیچ چیزی به مادرم نگویید،
نکند دل‌نگرانم بشود.

(۷)

برگرد!
پیش از آن‌که غروبی آکنده از غم،
مرا در گلوی روز فُرو کشد وُ
جان‌ام را به ورطه‌ی هلاکت بکشاند،
روزها می‌گذرند وُ
شنبه‌ها از دور وُ نزدیک نزدِ من می‌آیند وُ
خطاب‌ام می‌کنند: تو که هنوز این‌جایی!
--آری، من این‌جایم!
چشم‌انتظار، پهلویِ آرزوهایم!
هم‌چون درختی صنوبر که همیشه سبز
می‌نماید
امّا از درون پوسیده‌ام.
آری، من کماکان این‌جایم،
با انبوهی از غصّه وُ غم...
گوشه به گوشه‌ی خانه‌ی پُر از تنهایی‌ام را
برای یافتنِ اندکی، سرِسوزنی خوش‌بختی
می‌کاوم...
امّا مأیوس وُ ناأُمید،
شیشه‌ی شرابِ حیات را سر می‌کشم
تا که حدّاقل مدّتی،
تلخی این زندگانی را به فراموشی بسپارم
و از دستِ جنجال وُ همهمه‌های بی‌پایانِ روح‌ام
پرچمِ سکوت را بَرافرایم
و به تاوانِ رفتن‌ات،
به نماز وُ استغاثه ایستاده‌ام
که شاید آمدن‌ات را استجابتی شود.

بازگشت به فهرست

سه شعر کوتاه از رها فلّاحی

(دخترِ خُردسالِ بروجردی)

۱

سیاه، قرمز، سبز،
آبی، بنفش، زرد،
رنگین کمانی در جعبه!

۲

کبوتری در شعرهایم،
لانه کرده است!
--من به پرواز در خواهم آمد...

۳

خورشید که سر می‌زند،
ماه
با ستارگان چه خوابی می‌بینند؟!

بازگشت به فهرست

چند شعرِ کوتاه از لیلا طیّبی (رها)

۱

روزگارم،،،
به قِدمتِ کلاغ‌های تاریخ سیاه است؛
شاید مترسکی هستم
نگه‌بانِ کویرِ لوت!
آه،،،
به بُطلان می‌گذرانم
دو روزِ عمر را
به کدامین فصل سپُرده‌ای
قُدومات را!

۲

حالا،
نسیمِ گیج ناگزیر؛
به دورِ کاکتوس می‌پیچد.
وقتی می‌بیند
بعد از هجرتِ شاپرک‌ها
شمعدانی‌های سُرنجی
دیگر نفس نمی‌کشند!

۳

قوئی زیبا امّا،
تنها،
در مردابی وسیع-
آمدنِ جفت‌اش را انتظار می‌کشد...

***

آه، نَفیرِ تیری،
بر سینه‌ی نرینه قو،
تابستان وُ، فضای بخت‌اش را،
تاریک کرد.!

۴

بگذار،،،
شعرهایت به پرواز درآیند؛
وُ پر بگیرند تا دور دست‌ها.
--آن‌جا که،
مردانِ سلاخی شده‌اند وُ،
زن‌ها پوست انداخته‌اند!
شاید؛ میانِ دفترت [شعر]،،،
کمی از تبِ جهان بکاهد!

۵

کفرآمیزترین جمله‌ها
از دهانِ من و تو بیرون می‌زند؛
:- [دوستت دارم‌ها]
-- دوستت دارم‌ها...

***

آه،،، هنوز مردمانِ شهرم
به آیینِ "عشق‌ورزی"
ایمان نیاورده‌اند!

بازگشت به فهرست

رویشی آکنده

مسعود دلیجانی

چشمهٔ جوشان، صبحدم، از بُنِ سنگ
در دلش غوغای تغییری است ژرف

سایه روشن در دلِ چشمه به جنگ
برگ وُ باری را ندا دارد به گوش

بر فرازِ شاخه مرغی نغمه خوان
در دلِ سبزه شقایق شُعله‌ور

جلوه داده، بال وُ پَرها رنگ رنگ
هر دو چشمان از شکوهش پُر شَرَر

از دلِ هر نغمه یا تصویرِ آب
انعکاسِ سرخیِ گل، بطنِ چشم

جلوه از هر بود آید بی شتاب
رشدِ احساس لطیفی در نظر

دیده از هر جلوه اش لبریز شعف
راهِ خود را می‌کشم بر یالِ کوه

نغمه در هر جان، ببارد چون حباب
وسعتِ دیدم شود بس پُر شکوه

روز روشن بال ها بگشوده است
مالش نرمِ نسیمی روی پوست

چهرهٔ خورشید رخ بنموده است
سیرِ اندیشه چو توفان، رَه پَژوه

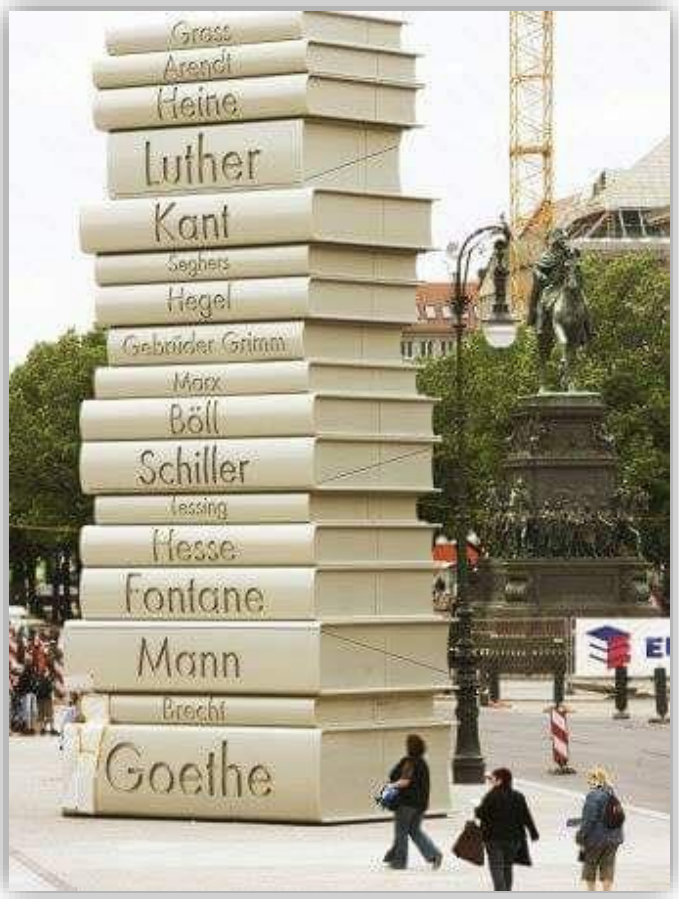
صد هزاران چشمِ خواب آلوده، باز
همرهِ آوازِ همراهان به اوج

در دلِ هر سبزه زاری زنده است
می رود هر گام بالاتر چو موج

گردویی بی برگ امّا، لب خموش
ره به سوی نوکِ کوه هموار نیست

در درونش جُنبشی بس بی‌خروش
مر بروید هم‌صدایی در عروج.

بازگشت به فهرست


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

ادبیّات

شعر (داستانِ کوتاه)

ولادیمیر لیدین/ برگردان: خسرو باقری (برای یوسف آریافر)

الکساندرا پارفیونونای عزیز:

من معلّمِ کهن‌سال "الیزاوتا پترونا آگلیوا" هستم که شاید شما او را فراموش کرده باشید. من در مدرسهٔ شهرمان -"متوی یوکا"- درس می‌دادم و پسرِ شما -"میتیا کوزنکوف"- شاگردِ من بود. حالا دیگر من و شما زنانِ کهن‌سالی هستیم و زمانِ آن رسیده است که از سکّوی رفیعِ حال به گذشته بنگریم، زیرا آن‌گاه که در سراشیبیِ زندگی قرار گیریم، دیگر چیزی را به روشنی نخواهیم دید. حالا از زمانی که در مدرسهٔ متوی یوکا درس می‌دادم، سال‌های زیادی گذشته است. با این حال، هر روز که می‌گذرد، خاطراتِ آن روزها برایم روشن و روشن‌تر می‌شوند و آن‌گاه که این همه خاطره‌ها و یادها را روی هم می‌گذارم، آه که چه کوهی می‌شود؛ کوهی از خاطره‌ها و یادها... یاد و خاطرهٔ پسرِ شما میتا برای همیشه در ذهنِ من نقش بسته است نه فقط به خاطرِ آن‌که او زمانی شاگردِ من بود، بل‌که به خاطرِ آن‌که یادِ او با معنایِ زندگی، معنای حقیقیِ زندگی پیوند خورده است و همین است که مرا واداشت تا بنشینم و این نامه را برای شما بنویسم.

میتیا، هنگامی که در سالِ آخرِ دبیرستان درس می‌خواند، شعر می‌گفت و من خیلی اُمیدوار بودم که او در آینده شاعرِ بزرگی شود. بله آن روزها، او جوان بود، خیلی جوان، نارَس و بی‌تجربه. امّا در زندگی همه چیز با تلاش آغاز می‌شود؛ تلاش و مبارزه، و اگر این دو تداوم یابند، چه زود، پیش از آن‌که گمان کنی، رازها گُشوده و راه‌ها باز می‌شود. امّا میتیا غنچه‌ای بود که نشکُفته پَژمُرد. تنها ۱۹ سالش بود که به جنگ رفت و این یعنی آستانهٔ زندگی؛ سرآغازِ گُشودنِ رازها و رمزها، و وای که این جنگ چه نهال‌های جوانِ عزیزی را از ما ستاند؛ چه جان‌های عزیزی را از ما ربود.

***بله الکساندرا پارفیونونای عزیزم**، وقتی به گذشته‌ها می‌اندیشیم، در می‌یابیم که چه بسیار انسان‌های عزیزی را از کف دادیم؛ چه بسیار...، امّا با وجودِ این، چیزهایی را هم می‌یابیم که از اندوه‌مان می‌کاهند و یاس‌مان را می*

زُدایند. من این نامه را برای شما می‌نویسم، زیرا یکی از این چیزها را یافته‌ام؛ چیزی آرامش‌بخش و تسکین‌دهنده.

اخیراً ناشری به مناسبتِ یادبود جنگِ میهنی مجموعه شعری را به نام "خوشه‌های زرّین" منتشر کرده است. بدونِ تردید این نام بیان‌گرِ آن است که گرچه خوشه‌هایی با خاک یک‌سان شدند، امّا دانه‌ها از خاک برآمدند، بالیدند و به میوه نشستند. در این کتاب، شعری از سُروده‌های فرزندِ شما هم به چاپ رسیده که پس‌از جان‌باختن‌اش در جیبِ کوله‌پشتی‌اش پیدا شده است. به همین دلیل فوراً تصمیم گرفتم که هرچه زودتر این کتاب را برای شما ارسال کنم. شادی‌ام را حدّی نیست. من می‌کوشیدم تا بذرِ عشق به شعر را در قلبِ شاگردان‌ام دانه‌دانه بنشانم و حال که می‌بینم این بذرها به درختانِ بُرومندی فراروییده‌اند و میوه‌های رنگینی به شاخه نشانده‌اند، چگونه می‌توانم اندوه‌گین باشم؛ چگونه می‌توانم با یاس بمانم؛ نه، شادیِ مرا پایانی نیست.

هرگز آن روز را در ژوئیه سال ۱۹۴۱ فراموش نمی‌کنم. با همهٔ بچّه‌های کلاس‌مان رفته بودیم تا پسرهای نوجوان‌مان را بدرقه کنیم. بچّه‌های نوجوانِ ما پُشتِ کامیون نشسته بودند. من نمی‌توانستم آن‌ها را نگاه کنم. تنها یک لحظه سر بلند کردم و دست‌ام را برایشان تکان دادم. آن‌ها رفتند و من باز هم سرم را فرود آوردم. بچّه‌ها نبایستی اشک‌هایم را می‌دیدند؛ زیرا از معلّم‌ها انتظارِ اشک‌ریختن نیست.

***الکساندرا پارفیونونای عزیز**، لطفاً این کتاب را از من بپذیرید. من این کتاب را با قلبی سرشار از شادمانی به شما تقدیم می‌کنم. گرچه میتیا دیگر در میانِ ما نیست، امّا صدای او در میان ماست؛ گوش کنید!"*

آموزگارِ کهن‌سال در ادامهٔ نامه‌اش نوشته بود که او هم‌چنان به کارِ خود ادامه می‌دهد و در یک کارخانه بزرگ، انجمنِ ادبی تشکیل داده است، که بعضی از اعضای آن شعرهای زیبا می‌سُرایند و قصّه‌های ژرف می‌نویسند.

***

الکساندرا پارفیونونا عینک را از روی چشمان‌اش برداشت و چند دقیقهٔ دیگر همان‌طور که چشم از نامه برنمی‌داشت، روی صندلی نشست. شش سالی می‌شد که از کار در مزرعهٔ اشتراکی بازنشسته شده بود. در مدرسه هم سال‌ها بود که آموزگارِ دیگری به نامِ "پاول نیکیتیچ استرویف" به بچّه‌ها درس می‌داد. الکساندرا پارفیونونا دل‌اش می‌خواست شادیِ خود را از دریافتِ نامه با معلّمِ جدیدِ مدرسه تقسیم کند.

زمستان ناگهان فرا رسیده بود. برف زمین را سفیدپوش کرده بود و در آسمانِ سردِ بی‌ابر، ستارگان می‌درخشیدند. خانه‌ای که اکنون معلّمِ جدید در آن زندگی می کرد، زمانی ساخته شد که کشاورزی رشد کرد و بر میزانِ محصول به‌مقدار قابلِ توجّهی افزوده شد. در همان زمان بود که برای دامپزشک هم خانه‌ای ساخته شد. حالا دیگر از متوی یوکا، آن شهرِ فقیر و فراموش‌شدهٔ سال‌های پس‌از جنگ، اثری هم باقی نمانده بود.

الکساندرا از پلّه‌ها بالا رفت و خود را به طبقهٔ دوّم رساند و استرویف که بچّه‌ای را در بغل داشت در را به روی او باز کرد و با شرمندگی گفت: "سلام. بفرمایید. خانم‌ام رفته خرید. من هم دارم جای اون بچّه‌داری می‌کنم."

سپس دخترک را توی رخت‌خواب گذاشت و الکساندرا آن نامه و کتاب را به او داد. استرویف نامه را خواند، کتاب را ورقی زد و گفت: "چه کارِ قشنگی کردن."

امّا استرویف دربارهٔ جنگ چه می‌دانست؟ او فقط می‌دانست که پدران‌اش سرنوشتِ تلخ و غم‌انگیزی داشته‌اند؛ همین و بس، و خدا را شکر، چه بهتر که نمی‌دانست جنگ یعنی چه؟ چه بهتر.

الکساندرا پارفیونونا پالتوی پوستِ خود را از تن در نیاورد. فقط روسری‌اش را باز کرد و روی شانه‌اش انداخت و با موهای سفید روبروی استرویف ایستاد. استرویف از شعرهای دیگرِ کتاب گذشت و به شعرِ دیمیتری کوزنکوف رسید. آن را خواند و در اندیشه فرو رفت:

شاید نیکو به نظر آید و جای سپاس داشته باشد،

که سرنوشت، انجامِ کارِ خُردی را بر عهدهٔ من گذاشته است.

امّا من بر آنم که این کارِ خُرد را بس نیکو به انجام برسانم.

آموزگار رو به مادرِ پیر کرد و گفت: پسرِ شما اون وقت‌ها چند سال‌اش بود؟"

-وقتی رفت جنگ، فقط ۱۹ سال‌اش بود و وقتی که نزدیکی‌های "ریازهسک" کشته شد فقط چند روز به تولّدِ ۲۰ سالگی‌اش مونده بود؛ فقط چند روز."

الکساندرا پارفیونونا پاکتی را از جیبِ پالتویش درآورد. در داخلِ آن پاکت دو عکس از میتیا بود. یکی در پنج سالگی، هنگامی که پای برهنه روی پَرچین نشسته بود، و دیگری زمانی که دانش‌آموز بود. در این عکس کنارِ مادرش ایستاده بود. مادری با موهای کاملا مشگیِ مشگی.

"بله، پاول نیکیتیچ، اینه راه و رسمِ روزگار، زمان مثلِ برق، مثلِ باد می‌گذره، برف آروم آروم میاد و روی همه چیز رو می‌پوشونه، روی همه چیز رو، امّا نمی‌تونه ریشه‌شون رو بِکَنه. ریشه‌ها می‌مونن پاول نیکیتیچ."

صدای گریهٔ دخترک از توی رختخواب به گوش رسید و استرویف دوباره بچّه را بغل کرد.

"میشه این کتاب رو بعدا بدین به من؟ باید از این شعر یه کپی تهیّه کنم. می‌ذاریم‌اش توی کتابخونهٔ مدرسه، یادگاری نگه می‌داریم... هرچی باشه میتیا توی این مدرسه درس خونده، مگه نه؟"

-حتماً، با کمالِ میل."

الکساندرا پارفیونونا جایی را نداشت که برود، پس به خانه‌اش برگشت. فقط دخترِ خواهرش با او زندگی می‌کرد که او هم برای گذراندنِ یک دورهٔ بازآموزی کشاورزی به شهرِ دیگری رفته بود و الکساندرا پارفیونونا را با پسرش تنها گذاشته بود. پسری که مدّت‌ها پیش رفته بود؛ رفته بود، امّا نه به تمامی.

روسری و پالتویش را درآورد و زیرِ نورِ چراغ که از سقف آویزان بود، نشست. چشمان‌اش را تنگ کرد و به سختی شعرِ دیمیتری کوزنکوف را از اوّل تا آخر دوباره خواند. استرویف زیرِ دو بیت از شعر را خطّ کشیده بود.

الکساندرا پارفیونونا رو به پسرش گفت:

"میتیای عزیزم، شعرِ تو خیلی زیباست. خیلی قشنگه، خیلی عمیقه. امّا چرا تو فکر می‌کنی که کارِ کوچکی را به انجام رسانده‌ای؟ کارِ تو جاودانه است. هر انسانی، اگه انسان باشه، باید در مقابلِ آن سر فرود بیاره. و سپاس از آن ناشناس که نگذاشت شعرِ تو ناپدید بشه؛ اون هم توی اون روزهای هول‌ناکِ جنگ؛ سپاس. و سپاس از اون‌ها که اون‌رو در این کتاب منتشر کردند. حالا صدای تو میتیای عزیزم در سراسرِ جهان می‌پیچه، گوش کن میتیا!"

الکساندرا پارفیونونا، استوار روی صندلی نشسته بود. این اواخر به نظر می‌رسید که خیلی ضعیف شده و دیگر مانندِ گذشته‌ها استوار نیست گویا گام به گام از سراشیبی زندگی فرود می‌آمد.

"پسرم! من هنوز زنده‌ام، هنوز زنده و هنوز می‌خوام بدونم که شعرِ تو به کجاها سفر می‌کنه. امروز پاول نیکیتیچ گفت که یک نسخه از شعرت را در کتاب‌خانهٔ مدرسه خواهد گذاشت. تو کارِ کوچکی را به انجام نرساندی. کارِ تو کوچک نبود، بزرگ بود، بزرگ. میتیا، پسرم، تردید نداشته باش. من هنوز زنده‌ام، هنوز زنده‌ام و می‌خوام بدونم که شعرِ تو به کجاها سفر می کنه و چه کسانی اون‌رو می‌خونند. من هنوز زنده‌ام."

الکساندرا پارفیونونا از این اندیشه‌ها جانی دیگر یافته بود. در جانِ سردش، گرمایی رخنه کرده بود. شعرِ میتیا هنوز زنده بود و زندگی می‌کرد. این‌جا بود. در این کتاب پیشِ رو، زنده بود و می‌خواست زندگی کند.

و بعد مطابقِ معمولِ آن ساعت از شب، همسایه‌اش ماریا لوکینیچنا در زد تا از او سراغی بگیرد. او هم مانند الکساندرا پارفیونونا، قبلا در مزرعهٔ اشتراکی کار می‌کرد. ماریا که صدای آلکساندرا را شنیده بود، رو به او گفت: تنها نیستی الکساندرا، نه؟"

-نمی‌دونم چی باید بگم ماریا، نه، فکر نکنم تنها باشم، نه تنها نیستم."

ماریا تعجّب نکرد. پیشِ خودش گفت: معلومه که تنها نیس، من که اینجام"

نشستند و مثلِ هر شب بافتنی بافتند. الکساندرا پارفیونونا سکوت کرده بود و چیزی نمی گفت. امّا بالاخره آن‌چه را که آن روز بر او گذشته بود با ماریا در میان گذاشت. ماریا لحظاتی سکوت کرد و بعد آرام و شُمرده گفت: "آلکساندرا، صدای میتیای ما در جهان می‌پیچد، می‌دانم."

ولادیمیر [گرمانوویچ] لیدین: زاده ۱۸۹۴ (۱۲۷۳خ)، مسکو، روسیه- درگذشته ۱۹۷۹ (۱۳۵۸خ)، مسکو، اتحاد جماهیر شوروی.

آثارِ مهمّ او: اسبِ سیاه (۱۹۵۹-۱۹۷۰)، مسیرِ دُرناها (۱۹۵۰-۱۹۷۰)، پنجرهٔ گشوده به سوی باغ (۱۹۵۰-۱۹۷۰)، سُرودِ قایق‌ران (۱۹۵۰-۱۹۷۰)، تصویرِ قلبِ خود (۱۹۵۰-۱۹۷۰).

برگرفته از: کتاب **"رهایی"** -مجموعه داستان‌های کوتاه- برگردان: خسرو باقری، نشرِ پژواکِ فرزان، چاپ اوّل، سال ۱۴۰۱

ارژنگ: در بخش "مقالات" همین شماره، مطلب "دربارهٔ زندگی و آثار ولادیمیر لیدین" به قلم "اِلنا لیدینا" و برگردان همین مترجم را می‌خوانید.

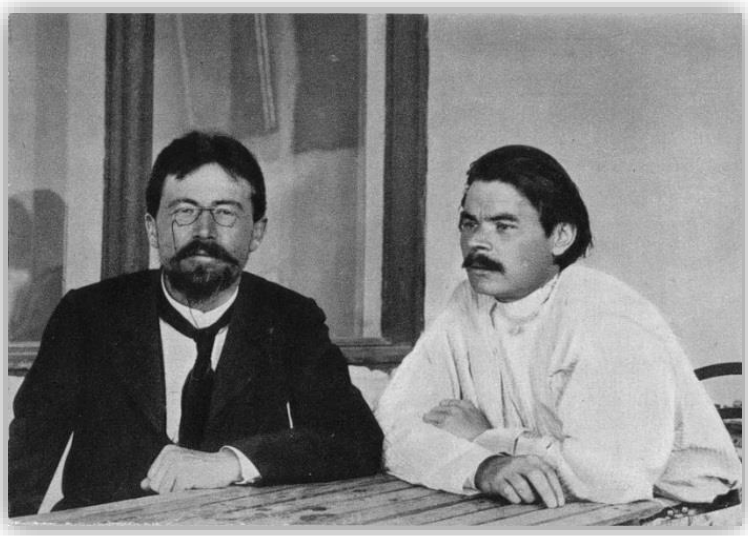
دو گروه از مردان هیچ‌گاه به زندگیِ عادّی برنخواهند گشت:
آنان که به جنگ رفته‌اند، و آنان که عاشق شده‌اند

رومن رولان

بازگشت به فهرست

چخوف و بانوانِ لباس‌مخملی

ماکسیم گورکی



ماکسیم گورکی و آنتون چخوف، سال ۱۹۰۰

آنتون چخوف از دندان‌های ماهی و پَرهای خُروس بی‌زار بود. هرچیزِ «درخشان» یا عجیب که کسی فرض کند بزرگ‌ترش جلوه می‌دهد، آشفته‌اش می‌کرد. من متوجّه شدم هر وقت کسی‌را می‌دید که این جور لباس پوشیده است، دل‌اش می‌خواست او را از شرّ آن همه زرق وُ برقِ ظالمانه و بی‌فایده برهاند، و زیرِ آن ظاهر، چهره‌ی واقعی و روح زنده‌اش را جست‌وُجو کند. چخوف در تمام عمرِ خود بر مبنای روحش زیست؛ او همیشه خودش بود، در باطن آزاده بود، و هرگز به خاطرِ آن‌چه برخی از او توقع داشتند، و دیگران -افرادِ خشن- خواستارش بودند، خود را به زحمت نیانداخت.

او از گفت‌وُگو درباره‌ی مسائل و بحث‌های عمیق خوش‌اش نمی‌آمد؛ همان گفت‌وُگوها که با آن روس‌های عزیزِ ما پُشت‌کارانه خود را راحت احساس می‌کنند، و از یاد می‌برند که بحث دربارهٔ لباس‌های مخملی چقدر مسخره است و به هیچ وجه سرگرم‌کننده نیست، درحالی‌که بسیاری در حالِ حاضر یک شلوارِ مناسب به پا ندارند.

او به طرزی زیبا بسیار ساده بود؛ عاشق هر چیزِ ساده، اصیل، صمیمانه بود و روشِ ساده‌ای برای ساده جلوه‌دادنِ دیگران داشت.

یک بار یادم می‌آید سه خانم با لباس‌های مجلّل به دیدنش آمده بودند و اتاقش را با خِش‌خِشِ دامن‌های ابریشمی و رایحهٔ عطرِ قوی خود پُر کردند. آنان مؤدبانه در برابر میزبانِ خود نشستند و وانمود کردند به سیاست علاقه‌مندند؛ شروع به مطرح‌کردن «سؤالاتِ» خود کردند:

«آنتون پاولوویچ نظر شما چیست؟ جنگ چگونه پایان خواهد یافت؟»

آنتون پاولوویچ سرفه‌ای کرد، لختی اندیشید و سپس به آرامی و با صدای جدی و مهربانانه گفت: «احتمالا در صلح.»

«خب، بله... مطمئنا. اما چه کسی برنده خواهد شد؟ یونانی‌ها یا ترک‌ها؟.»

«به نظرم کسانی که قوی‌ترند، پیروز خواهند شد.»

همه خانم‌ها با هم پرسیدند:

«و فکر می‌کنید چه کسی قوی‌تر است؟.»

«کسانی که تغذیه بهتری و تحصیلات برتری داشته‌اند.»

یکی‌شان گفت: «اوه، چه هوشمندانه!»

دیگری پرسید: «و شما کدام را ترجیح می‌دهید؟.»

آنتون پاولوویچ با مهربانی به او نگاه کرد و با لبخند ملایمی پاسخ داد:

«من میوه‌های شیرین را دوست دارم... شما دوست ندارید؟»

بانو سرخوشانه فریاد زد: «خیلی زیاد!»

دوّمی کاملا موافقت کرد: «به خصوص اگر از ابریسکوف باشد.»

و سوّمی چشمانش را خُمار کرد و با شوق و ذوق افزود: «میوه‌های آن‌جا بوی خیلی خوبی دارد.»

و هر سه با شور و نشاط دربارهٔ میوه‌های شیرین، فضیلت و دانشِ غریزی شروع به صحبت کردند. کاملا پیدا بود از این‌که دیگر نیازی به فشار واردکردن به ذهنِ خود ندارند، و دیگر لازم نیست تظاهر به ابرازِ علاقه به سرنوشت ترک‌ها و یونانی‌ها کنند، خوشحال بودند.

وقتی می‌رفتند، با خوشحالی به آنتون پاولوویچ قول دادند:

«ما برای‌تان میوه‌های شیرین خواهیم فرستاد.»

تا رفتند، گفتم: «شما این کار را چه خوب فیصله دادید.»

آنتون پاولوویچ آرام خندید و گفت:

«هرکس باید به زبانِ خودش صحبت کند.»

او [آنتون چخوف] هنرِ آشکارکردنِ ابتذال و دفع آن درهمه‌جا را داشت؛ هنری که تنها از دستِ کسی برمی‌آید که انتظاراتِ زیادی از زندگی دارد؛ هنری که ریشه در میل شدید به آدم‌های ساده، زیبا، و خوش آهنگ دارد. او همواره در برابر ابتذال داوری متبحر و بیرحم بود.

وقتی آدم جوان است، **ابتذال** در او فقط سرگرم‌کننده و بی‌اهمّیت است؛ امّا وقتی رفته‌رفته بزرگ‌تر می‌شود، همان ابتذال در ذهن و خونش نَشت می‌کند، عینِ زهر یا دودِ خفگی‌آور؛ مانند یک تابلوی تبلیغاتیِ کهنه و زنگ‌زده می‌شود، نقشی پیدا و ناپیدا در آن به چشم می‌خورد، اما چه؟ نمی‌توان دانست.

درهرکدام از داستان‌های طنزپردازانه‌اش، من آهِ بی‌صدا و عمیقِ یک قلبِ نابِ انسانی را می‌شنوم، آهِ نومیدانه‌ی همدلی برای آدم‌هایی که نمی‌دانند چگونه نسبت به کرامتِ انسانی احترام بگذارند، آدم‌هایی که بدون هیچ مقاومتی در برابرِ زور تسلیم می‌شوند، مانندِ ماهیان می‌زیَند، و به‌جز بلعیدنِ هرچه بیش‌ترِ خوراکِ روزانه‌شان به چیزی اعتقاد ندارند، و چیزی احساس نمی‌کنند مگر ترس از یک آدمِ قوی و وقیح که به آنان آلونکی داده است.

ازهرچیزِ پیش‌پا افتاده و حماقت‌بار بی‌زار بود و پلیدی‌های زندگی را با زبان نجیبانه‌ی یک شاعر توصیف می‌کرد، با لبخندِ ملایم یک طنزپرداز، امّا پُشتِ فرمِ زیبای داستان‌هایش مردم به سختی متوجّهٔ معنای ژرفشان و سرزنش تلخ نهفته در آن‌ها می‌شدند.

هیچ‌کس به روشنی و ظرافتِ آنتون چخوف سر از تراژدی ابتذالِ زندگی در نیاورده است، هیچ‌کس تا پیش‌از او چنین بی‌رحمانه و راستین تصویرِ وحشت‌ناک و شرم‌آور زندگی مردمان را در آشوبِ تاریکِ زندگی روزمرّه به ایشان نشان نداده است.

خصمِ او **ابتذال** بود؛ در تمامِ عمر با آن در ستیز بود. آن را تمسخر کرد، تصویرش را با قلمی نوک‌تیز و بی‌عیب و نقص کشید، و [ضرورتِ مبارزه با] ابتذال را یافت، حتّی آن‌جا که در نگاهِ اول به نظر می‌رسید همه چیز خیلی شیک و مرتّب است.

سرچشمه: کانالِ خرمگس

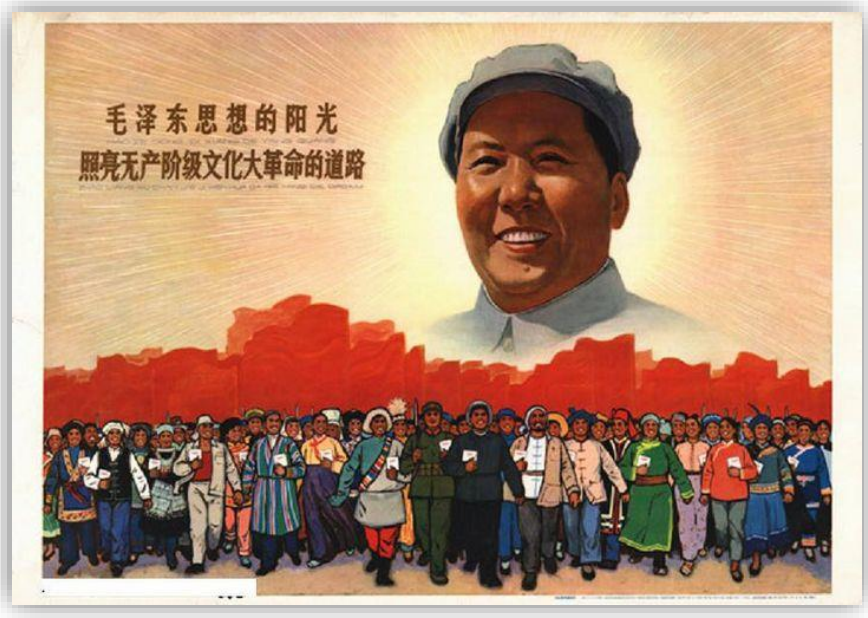
امواج زندگی را بپذیر حتّی اگر گاهی تو را به عمقِ دریا ببرند. آن ماهی آسوده که بر سطح آب دریا می‌بینی مرده است!

نلسون ماندلا

بازگشت به فهرست

سفر به سرزمینِ آسمانیِ چین(۲)

محمود مُستَجیر/ سفرنامه



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

دوستی و مهمان‌نوازی چینی‌ها

دوستی، تا آن جا که من دریافتم، در میانِ چینیان به گونه ایست که برای یارانِ خود از هیچ فداکاری روی‌گردان نیستند. وقت، پول، مال و هرآن‌چه در اختیار دارند برای دوستِ خود، با رویی گشاده، خوش و از دل وُ جان، هزینه می کنند بی هیچ چشم داشتی.

چینی‌ها در برابرِ مهمان و دوست سر از پا نمی‌شناسند. بی ریا، با شوق و وجد سور می‌دهند، هدیه پیش‌کِش می‌کنند، شما را به گردش و تماشای دیدنی‌های شهر می‌برند، هزینه ها را همه می پردازند و این کارها را با چهرهٔ گشاده، روی خندان، فروتنی و با جان و دل انجام می‌دهند. در خانهٔ آنان که هستی، همواره پروانه‌وار به دورِ شما می‌گردند و گوش به زنگِ فرمانِ شما هستند. **چینی‌ها** می گویند: "**پ‌مهمان اربابِ صاحب‌خانه است**"

روزی به خانهٔ یکی از دوستانِ همسرم رفتیم. نخست میوه های گوناگونی آورد و روی میز گذاشت و هم چای سبز که پای همیشگی این نشست هاست. در میانِ گفت‌وگُوها، دیدم که صاحب‌خانه یک‌هو بلند شد، رفت و با

چند دست لباسِ نو و شکیل بازگشت. او آن‌ها را به میهمانان پیش‌کِش کرد، دوستان هم بدونِ هیچ تعارفی آن‌ها را به تن کردند، اندازهٔشان بود و پذیرفتند.

خانواده‌های چینی

ما در خانه‌هایی که همگی از دوستان، آشنایان و بستگانِ همسرم بودند، در چندین شهر، مهمان بودیم. بیش‌ترِ آن‌ها از طبقهٔ متوسط بودند یعنی کار داشتند و از درآمدی بسنده برخوردار. هر اتاقِ نشیمن، چون یک موزهٔ نُقلی بود. بر دیوار اتاق‌ها طاقچه و رَف‌هایی بود برای گذاشتنِ چیزهای زینتی، مانند تندیس‌های جورواجور، عروسک ها، گلدان و بشقاب‌های خوش نقش وُ نگارِ چینی و... سطح دیوارها را هم با کاغذهایی خوش منظره یا با رنگ هایی دل‌نشین و تابلوهایی از طبیعت آذین می کنند.

هنگامی که مهمانی به خانهٔ یک چینی وارد می شود، میزبان چنان شوق، شور و شادی از خود نشان می‌دهد و سر از پا نمی شناسد که انگار پس از سال‌ها برادر یا خواهرش از سفری دور و دراز بازگشته. مهمان را در بر می گیرد. خوش آمد می گوید و دمپایی جلو پایش جفت می کند.

چینی‌ها را دولتِ کمونیست به گونه‌ای آموزش داده که همواره در "***خدمتِ جمع***" و جامعهٔ سوسیالیستی باشند و از منم و فردیّتِ خود به دور. نخست خدمت به دیگران، پس از آن در اندیشهٔ خویش بودن. خوشی و نیک‌بختی از خدمت به دیگران به دست می آید. اگر دو هلو داری، هلوی بزرگ و شیرین را به دیگری بده و کوچک را برای خود نگهدار. **پاره‌ای از شعرِ خانم *موژن* Mou Jen این معنا را به خوبی بیان می کند:**

می خواهم پیچی کوچک باشم،
مرا بگذارند هرجا دل‌شان خواست و خوب بپیچانند.
من به تنهایی، یک ماشین نخواهم بود،
من به تنهایی، توانایی کاری ندارم،
امّا، این قدر هستم، که می توانم،
اندکی به مردم و میهنم خدمت کنم.
این را می دانم اگر کنار بمانم، به زودی
جز تکّه آهنی زنگ‌زده نخواهم بود.

نُکته‌ها:

خانم‌های چینی شوخ، شنگول و شیرین کارند. به کوچک‌ترین لطیفه‌ای خنده‌های بلندوُزلالِ خود را سر می‌دهند. آنان وقتی به خانه ای می روند، انگار نه انگار که آن‌جا سرایِ آنان نیست. هیچ احساسِ بیگانگی نمی کنند. همین که به خانه ای وارد می شوند، اگر چیزی سرِ جایش نیست، اگر سرا نیاز به تمیزکردن دارد، یا اگر مبل و صندلی‌ای باید جابه‌جا شود، بی درنگ دست به کار می شوند. غذا می پزند، لباس می شویند، گردگیری می کنند، گویی وارد منزلِ فرزندشان شده اند.

* آنان ساعت ها، تا آن جا که ممکن هست، می نشینند و چون جشنوارهٔ گنجشگانِ بامدادی دادِ شاد خود را به هوا می فرستند. شلوغ می کنند، دست‌افشانی و پای‌کوبی می کنند، آواز می خوانند و اگر در رستورانی باشند، تا لحظه‌های پایانیِ بسته‌شدنِ آن، از جای بر نمی‌خیزند.

* من در یک ماه و نیمی که در آن جا بودم هرگز ندیدم در خیابان یا جاهای همگانی پسری، دختری را یا مردی، زنی را، در معبرِ عامّ، عاشقانه ببوسد. در پارتی ها و میهمانی ها که شُماری زن و مرد، متاهل، مجرد و بیوه بودند هرگز کاری خلافِ ادب یا نگاهِ نابابِ و هیزی نه از خانم ها، نه از آقایان ندیدم. رفتارها، گفتارها بسیار

دوستانه و بی ریا بود. کودکان، افرادِ فامیل و دوستان را برادر، خواهر، عمو، خاله، پدربزرگ، مادربزرگ و... می خوانند و همین سببِ مهر و نزدیکی بیش‌تر با هم است.

* دوشیزگی در شهرهای کوچک هنوز حُرمت دارد، امّا در شهرهای بزرگ شُماری از دختران‌وپسران، بی‌آن‌که ازدواج کرده باشند، با هم زندگی می کنند، ازدواجِ سپید. بینِ دختر و پسر از نظرِ جامعه تفاوتِ چندانی نیست. هم‌جنس‌گرایی هم وجود دارد و گناهِ کبیره به شمار نمی آید.

* در همهٔ خانه‌هایی که من رفتم، هیچ یک ماشینِ لباس خشک‌کن نداشتند، امّا ماشینِ لباس‌شویی بود. آنان لباس‌های شُسته را در بالکنِ خانه، خشک می کردند.

* در یک ماهِ اولِ سفرم بی‌خانمان و گدا ندیدم. از همسرم و دیگران پرسیدم آیا در چین گدا نیست؟ گفتند: هست. من باور نمی‌کردم تا به چشمِ خود چند نفری را دیدم.

* دانش‌آموزان در مدرسه، موسیقی، رقص، آواز و نواختنِ سازی را می آموزند. در خانهٔ دوستی بودیم که مادربزرگِ نودوُچند ساله‌اش هم به جمعِ ما پیوست. او در جوانی خوانندهٔ اُپرا و بالرین بوده. به خواهشِ حاضران از جا برخاست، درخورِ سنّ و سالش رقصید. یعنی تنش را تکان داد و بخشِ کوتاهی از یک اُپرای معروفِ چینی را هم خواند.

* شیرینی‌های خامه‌دار، کیک های شکلاتی و ازین‌گونه شیرینی‌های چرب و نرم، در خانهٔ **چینی‌ها** یافت نمی شود. من فقط یک مغازه دیدم که ازین‌گونه کیک ها داشت. شیرینیِ دوست‌داشتنی آنان ***مون‌کیک*** است که شیرینی‌اش اندک و از حبوبات است.

* در برخی از رستوران ها، میزِ غذا، با نقش‌ونگار و کنده‌کاری‌هایی که روی آن و بر پایه‌هایش بود، چون یک کارِ هنری عالی می نمود. افزون براین، شکل و ساختِ پیش‌دستی‌ها، گیلاس‌های مشروب‌خوری، پیاله های چای نوشی که ده‌ها گونه دارد، بسیار شکیل و خوشگل بودند.

یک بار که سوار تاکسی بودیم، همسرم گفت این راننده، پلیس است. او برای درآمدِ بیشتر، ساعت های فراغت‌اش را کار می کند. تاکسی‌ها چهار نفر بیشتر سوار نمی کنند. مسافرِ اضافی هم نمی‌گیرند. چه یک نفر سوار شود یا یک خانوادهٔ چهار نفری، قیمت یکی است. در یک تاکسی وسیله‌ای بود که در پایانِ راه، رسیدی چاپ می کرد و به مسافر می داد که در آن نوشته می شد، طولِ راهی را که پیموده چند کیلومتر بوده و چه مبلغ باید بپردازد.

* از دوچرخه به عنوان وسیلهٔ اصلی برای سواری و جایی برای گذاشتنِ بچه ها و نیز زنبیلی برای خرید در جلو، استفاده می شود. از خیابانی می گذشتیم، ناگاه چشم‌ام به انبوهی از دوچرخه افتاد به طول بیش از صد متر یا بیشتر که در پیاده رو پارک شده بود. پرسیدم این ها برای چیست؟ پاسخ دادند هر کس می تواند با پرداخت مبلغِ اندکی یکی را بر دارد، سوار شود و به مقصدش برود و در همان جا، آن را در پیاده‌رو رها کند. پولِ کرایه را هم که دو ***یوآن*** هست، در آغاز در دستگاهی که روی دوچرخه هست، می‌پردازد. من پیش ازاین دوچرخه‌های بسیاری را در پیاده‌روها دیده بودم اما خیال می‌کردم از آنِ مردم است. یکی دو تا دوچرخه را هم خواستم از جا تکان دهم نتوانستم زیرا در پایانِ راه، هنگامی که دوچرخه‌سوار آن را رها می کند، قفل می شود.

* رفتگران صبح و شب سرگرمِ پاک‌کردن خیابان و گذرگاه‌ها هستند. روزی با یک تور به شهری دور، می خواستیم برویم. باید ساعتِ پنج بامداد در خیابان چشم به راهِ ماشینی باشیم که مسافران را از گوشه و کنارِ شهرِ دراندشتِ ***شانگ های*** جمع می کرد. سپوران را در آن پگاه دیدم که سرگرمِ پاک‌کردن خیابان‌ها بودند و شب ها هم تا ساعتِ نُه هم چنان مشغولِ تمیزکردن شهر دیدم.

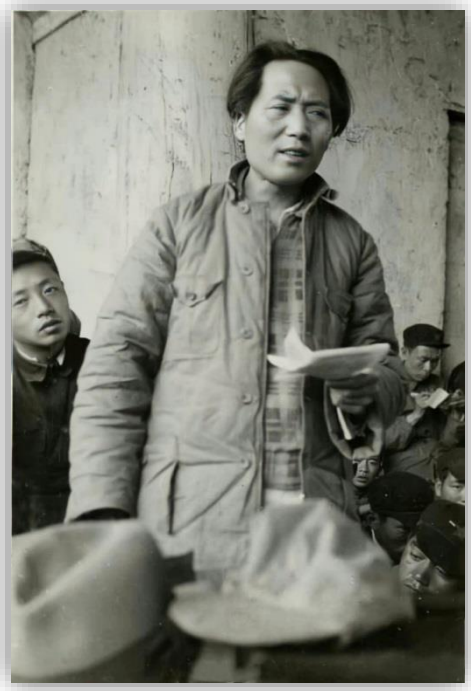
* زنان پا به پای مردان همه کاری می کنند مانند عطّاری، بقّالی، میوه فروشی، داروخانه‌داری، رفتگری، مهندسی، پیش‌خدمتی، بنّایی، کارگری، رانندگیِ ترن و خودرو، پزشکی، حمّالی، مکانیکی، خلبانی و... خانم ها سوارِ دوچرخه، موتورسیکلت و خودرو می شوند. با سه‌چرخه‌هایی که آن را به صورت یک وانتِ کوچک درآورده‌اند، گوشت، میوه، سبزی، لباس و... می فروشند. در هیچ حرفه و کاری نیست که زنان در آن دست نداشته باشند.

* بیش‌ترِ خانم‌های چینی آرایش نمی کنند، خود را با زیور نمی آرایند و کفش‌های پاشنه‌بلند نمی پوشند.

* هدیه‌هایی که **چینی‌ها** برای میزبانِ خود می برند، میوه های تر وُ تازه یا مون‌کیک یا خشک‌بار است. مهمانان آن ها را در همان کیسه های پلاستیکی یا پاکت، روی میز یا در گوشه ای از اتاق می گذارند و گاه تا پایانِ مهمانی هدیه ها در همان جایی که گذاشته شده، باقی می مانند. میزبان نمی خواهد وقتِ خود را صرفِ بازکردن هدیه‌ها بکند. او ترجیح می دهد که زمانِ بیش‌تری با مهمانِ خود باشد. برای میزبان گران یا ارزان بودنِ هدیه اصلا مهم نیست.

* فروشگاه ها هرگونه جنسی دارند. فروشندگان خوش برخورد و بُردبارند و خیالِ کلاه سرِ مشتری گذاشتن را ندارند، ولی گاهی می شود چانه زد. موادّ خوردنی فراوان بود به ویژه سبزی ها که کُپه‌کُپه روی هم در دکان‌ها انباشته شده بود. مغازه ها پاکیزه، آب وُ جارو شده بود. شُماری از آن ها تا دیر وقتِ شب، نزدیک به ده، باز بودند حتّا در جاهایی که ساختمان می کردند، کارگران نیز تا همین ساعت سرگرمِ کار بودند.

* گفته اند برای کسبِ دانش تا چین بروید. **چینی‌ها** دارای یک خِرَدِ ذاتی، همراه با شکیبایی در رفتار، گفتار و برخوردهایشان با دیگران هستند، به ویژه نسبت به بیگانگان. آنان را با ادبِ ذاتی خود و خوش‌رویی راهنمایی می کنند. در خیابان و جاهای پُررفت‌وُآمد همین که یک بیگانه را می بینند، بی درنگ کنار می روند و برای او راه باز می کنند. هنگامی که به چشمانِ یک چینی می نگری، بارقه‌ای از هوش، ذکاوت و توُداری را می بینی. افزون براین **چینی‌ها** مردمانی پاک و مرتّب هستند و دراین مدّت من مردی را با ریش و پشم و سبیل ندیدم. برخی موی چانهٔ خود را بلند می کنند.



* در هر محلّه و خیابانی چندین رستوران هست که از پگاه تا شامگاه بازند. برخی از **چینی‌ها** چاشت، ناهار وشام خود را در آن ها می خورند. آنان نودِل یا رشته‌فرنگی را خیلی دوست دارند. گاه می شود که ناشتایی، ناهار و شام همین غذا را با چوبک ها هُرت می کشند.

* در یک ماه و نیمی که من در چین به‌سر بردم و هر روز، در شهرهای گوناگون، ازاین خیابان به آن خیابان توی شهر در گشت وُ گذار بودم، هرگز تصادمی بینِ خودروها یا با مردم ندیدم. این به آن معنا نیست که آن ها خوب و بنا بر قانون‌های ادارهٔ راهنمایی، رانندگی می کنند. نه، آنان با شکیبایی می رانند. چندین بار دیدم که فلان راننده ناگهان جلوی ما پیچید، امّا رانندهٔ ما، نه خشمگین شد، نه بد وُ بی‌راه گفت، بل با خون‌سردی از سرعتاش کاست و به رانندهٔ متجاوز اجازه داد تا بگذرد.

* این را هم بگویم بلندترین ترافیکِ خودرو، در تاریخِ جهان، در جاده ای در شانگ های رخ داده است. این ترافیک صدکیلومتر درازا داشته و دوازده روز زمان بُرده تا به‌صورت عادّی درآمده است.

شانگ های Shanghai

با قطار، همراهِ میزبان‌مان، از ***چانگ شا***، به ***شانگ های*** رفتیم. درآن‌جا دخترش به پیش‌وازِ ما ومادرش آمده بود. انبوهِ جمعیتی که در آمد وُ شد بودند به اندازه ای بود که به اصطلاح، جای سوزن انداختن نبود. به هر روی، سوارِ اتومبیل‌اش شدیم و به خانه رفتیم.

خیابان‌هایی که از آن‌ها می گذشتیم از نظرِ زیبایی، پاکی و درخت‌کاری چشم‌نواز بودند. نزدیکی‌های منزل، از خیابانی گذشتیم که در دو سوی آن درختانِ بلند، با شاخ وُ برگ‌های شاداب‌شان انگار به ما لبخند می زدند و خوش‌آمد می گفتند. من هم بی اختیار چهره ام گشوده می شد.

درختان از دو سوی خیابان سر بر شانهٔ هم گذاشته، دهلیزی چون دالانِ بهشت آفریده بودند. دوست داشتم از ماشین بیرون شوم، پیاده به خانه بروم ولی نه سرای میزبان را بلد بودم، نه خستگی سفر اجازه می داد؛ امّا روزهای بعد این کار را کردم.

به دستورِ ***مائو*** پس‌از پیروزی انقلاب، ***جنبشِ درخت‌کاری*** پدید آمد و مساحتی را نزدیک به یک میلیون هکتار درخت کاشتند که این یعنی شش برابرِ مساحتِ انگلستان.

واژهٔ ***شانگ های*** یعنی "**برفرازِ دریا**". این شهرِ غول‌آسای را رودخانهٔ ***هوانگ پو*** به دو بخشِ شرقی‌وُغربی تقسیم می کند. رفت وُ آمد بینِ این دو، پیش ازاین با قایق انجام می گرفت. اینک از تونلی که زیرِ رودخانه ساخته‌اند، آمدوُشد می کنند. این تونل دارای ۲۴۶۰ متر درازا، چهارمتر بلندی و هفت متر پهناست. پُلِ بزرگی هم روی رودخانه هست که رفت وُ برگشت بین این دو بخش را آسان کرده است.

شانگ های را جنگلِ آسمان‌خراش‌ها می نامند و قلبِ تپندهٔ اقتصادِ چین و بزرگ‌ترین شهر آن سرزمین است. این شهر دارای ۲۳ میلیون جمعیت و دوّمین کلان‌شهرِ جهان می باشد. ***توکیو*** بزرگ‌ترین شهرِ دنیاست. در سال‌های اخیر چنان پیشرفتی داشته که اکنون آوازه اش در گیتی از ***پکن*** بیش‌تر است.

شانگ های بندری آزاد و شهری صنعتی می باشد. پیش از رستاخیزِ کمونیسم دارای ده‌ها کاباره و رقّاص‌خانه بود. افزون بر این در هر گوشهٔ شهر تریاک‌کش‌خانه، قمارخانه و روسپی‌سراهای فراوانی داشت. شهر پُر بود از گدا، قاچاق‌چی، جیب بُر، باج بگیر و داش‌مشتی‌هایی که با همکاری پلیس، مردم را می چاپیدند، تلکه می کردند، چاقو می زدند، می کشتند و...

در چنین حال وُ هوایی بود که نیروی انقلابی واردِ آن شد و شهر را بی هیچ مقاومتی تصرّف کرد. شانگ های شهرِ گرانی است. من هر بامداد همراهِ ناشتا لیوانی شیر می نوشم. به سوپرمارکتی رفتیم. یک شیشه شیرِ یک لیتری برداشتم، بهای آن نزدیک به نُه دلار بود.

چین گاوداری کافی ندارد، بیش‌ترِ شیرِ مورد نیازش را از اروپا وارد می کند. شیرهای وارداتی همه در جعبه های مقوّایی و تهیّه شده از شیرِ خشک است. این شیری که من خریدم شیرِ تازهٔ گاوهای چینی و علّتِ گرانی آن هم، همین بود. به سببِ فراوانی جمعیت، بیش‌ترِ زمین‌های چین زیرِ کشت می رود تا خوراک برای همه فراهم شود. ازاین‌رو پرهیز کرده اند که زمین‌ها را به چراگاه تبدیل کنند و چون مرتع کم هست، بنابراین پرورشِ دام رواج ندارد.

فردای ورودمان به این شهر، به دیدارِ ***موزهٔ هنرهای شانگ های*** China Art Musum Shanghai رفتیم. معماری این بنای وسیع شاهکاری بود. افزون بر موزه، تالارهایی داشت که در آن ها تندیس ها، عکس ها و

نقاشی‌های هنرمندان به تماشا گذاشته شده بود. بر دیوارِ این نمایشگاه ها، تاریخچه ای از هر یک از آن هنرها را به زبانِ چینی و انگلیسی نوشته بودند که مثلا در گذشته نقاشیِ چینی چگونه بوده و اینک، پس از آشنایی با هنرِ غرب، چه دگرگونی‌هایی در آن پدیدار شده است.

اکنون که سخن از نقاشیِ چینی شد، مناسب است نمونه ای از شیوهٔ اندیشهٔ نقاشانِ چینی باستان را بنویسم:

نقاشانِ قدیمِ چین به گونه‌ای غیرِمستقیم، منظورِ خود را ترسیم می‌کردند. در آزمایشی، از شرکت کنندگان خواستند که مفهومِ این شعر را نقاشی کنند: ***"سُمِ اسب‌اش از بوی خوشِ گُل‌هایی که پایمال کرده بود سنگین شده بود"***

نقاشی که دراین آزمایش، گوی سبقت را از همه ربود، سواری را نقاشی کرده بود که گروه‌گروه پروانه، دنبالِ سُمِ اسب‌اش پرواز می کردند.

از ویژگی‌های نقاشی چینی این است که درونی می باشد، یعنی هنرمندان واقعیّتِ بیرونی را به کارگاهِ ذهن می برند، آن‌گاه با کِلکِ خیال‌انگیزِ خود، پرده هایی جان‌پرور می آفرینند. بنابراین شما در برابرِ نقاشی چینی، واقعیّت را آن‌گونه که هست نمی بینید، و بایست آن‌را معنا کنید. در حقیقت، نقش، القای حالت می‌کند نه شباهت. نقاش چینی در طبیعت دست می بَرَد، آن را نرم وُ نازک می کند.

..*

یک تور گرفتیم که می بایست ساعت پنج بامداد جلوی خانه، چشم به راهِ اتومبیلی باشیم که مسافران را از گوشه‌وُکنارِ شهر، گردآوری می کرد و به محلّی می برد که از آن جا با اتوبوس به سوی مقصد روانه شویم.

هنگامی که همه مسافران را آوردند، اتوبوس ساعتِ هشت حرکت کرد. از شهر که بیرون شدیم، جاده با صفا و از دو سو دشت، سرسبز و خرّم بود. سرانجام اتوبوس در برابرِ ساختمانی بزرگ ایستاد. ما را به اتاقی راهنمایی کردند و در را بستند. من حیران شدم که این چگونه توریسمی است که به جای بردنِ ما به جاهای دیدنی، در اتاقی دربسته زندانی کردند. اندکی بعد خانمی آمد و شروع کرد به زبانِ چینی سخنرانی کردن. حرف زد، حرف زد، حرف زد. من که سخنانِ او را نمی فهمیدم، حوصله ام سر رفت. بلند شدم بروم بیرون. همسرم دامنِ کتم را گرفت و گفت بنشین. از او پرسیدم در بارهٔ چی این همه ورّاجی می کند؟ گفت در بارهٔ جواهر. پس از مدتی مردی وارد اتاق شد. خانم کنار رفت، او آغاز سخن کرد. نیم ساعتی هم او حرف زد. روی هم رفته بیش از یک ساعت ما را در اتاقی دربسته نشاندند. بیرون که آمدیم همسرم گفت این مردک همه اش در بارهٔ خودش، دارایی‌اش، پیشرفت‌اش در تجارتِ جواهر، و هم این که خانه ای گران بها و ماشینی آن چنانی دارد و . . . وِر زد.

باز گردشگران را مانند گلّه به تالاری بردند و در را بستند. درآن‌جا نمایشگاهِ جواهر و زیورهای گوناگون برای فروش بود. البته با بگو مگویی که با راهنما داشتیم ما دیگر به آن جا نرفتم.

پس از ناهاری کوفتی و مزخرفی که **چینی‌ها** هم به آن اعتراض کردند، ما را به شهرِ **ژوجوآن** بردند و رهایمان کردند. گفتند، برای بازگشت به ***شانگ های***، ساعتِ چهار در ایستگاهِ اتوبوس حاضر باشید.

این شهر چون چند کوچه و خیابانِ پُرآب دارد، آن را **ونیزِ** چین و شهرِ آبی می‌خوانند و در آن قایقرانی می کنند (China No 1 Water Town) قایقرانان خانم بودند که در مسیر آبراه ها پارو می زدند و برای مسافران، با صدایی خوش، ترانه های دل‌نشین سر می دادند. در پایانِ گردش در شهر، راهی شانگ های شدیم که بارِ دیگر، در میانهٔ راه، در برابر ساختمانی اتوبوس ایستاد. باز همان آش بود و همان کاسه، یعنی درست همان بازی پیشین. این بار برای فروش کالاهای ابریشمی. بُردن و دربندکردنِ گردشگران در اتاق و وِر زدن که ما، در آن شرکت نکرده، ترجیح دادیم در هوای آزاد قدم بزنیم.

هوا تاریک شده بود که به سوی مرکزِ ***شانگ های*** راه افتادیم. در آن‌جا ما را به درونِ بُرجی غول‌آسا، که سر به ستارگان می سائید، بردند و آن آسمان‌خراشی بود دارای هشتاد و هشت طبقه. آن‌گاه پس از کلی تشریفات، با آسانسور به آخرین طبقهٔ آن، یعنی اشکوبِ هشتاد وُ هشت رفتیم. از آن بالا نمای شهر، به گونه‌ای خیره کننده، با شکوه، شگفت‌انگیز، افسون‌کننده و دیدنی بود.

شهر شانگ های از آن‌جا، زیرِ نورِ میلیون ها چراغ های رنگارنگ، چون یک جعبهٔ جواهر می درخشید. ماشین ها از آن بالا به اندازهٔ جعبه کبریتی متحرّک به چشم می آمد. چین با داشتنِ جمعیّتی بیش‌از ۱.۳ میلیارد نفر، نیازِ فراوان به بُرج‌سازی دارد تا بتواند این تودهٔ نجومی را به زیرِ سقف ببرد. از هر پنج نفر در جهان، یکی چینی است. بنابراین بناهای مسکونی قدیمی را ویران می کنند و به جای آن‌ها برج می سازند. ولی هنوز هم در شانگ های، شُمارِ اندکی کوی و برزنِ سنّتی مسکونی، به شکلِ دیرینه هست.

پکن (پایتختِ چین)

در ***پکن*** میزبانِ ما مهمان‌سرایی برایمان رزرو کرده بود. به آن‌جا که رفتیم، هنگامی که گذرنامهٔ آمریکایی ما را دیدند، از پذیرفتنِ ما خودداری کردند، گفتند این هتل ویژهٔ **چینی‌ها**ست. پس به خانهٔ میزبان که در اشکوبِ پنجم بود و آسانسور نداشت رفتیم.

پکن پایتختِ جمهوری خلق چین است و در سال، بازدیدکنندگانِ فراوانی دارد. بنا بر آمار، تنها سالی ۱۴۰ میلیون چینی از آن دیدن می کنند و ۴/۴ میلیون گردشگرانِ بیگانه. با وجود داشتنِ بُرج‌های فراوان، هنوز کوچه‌هایی باریک و خانه هایی سنّتی در آن هست.

همسرم مرا به یکی از کهن‌ترین محلّه‌های پکن برد. با مغازه و دکّه‌های سنتی پاکیزه که البته دستی از تجدّد به سر وُ روی آن ها کشیده بودند. در آن ها هرگونه موادّ خوراکی قدیم‌وُجدید مانند برگهٔ میوه ها، سبزی‌های خشک، ادویه، انجیر، قوطی های کنسرو و... موجود بود. مغازه‌داران برخی زن و بعضی مرد بودند.

در کوچه‌های تنگِ آن، در فاصله‌هایی نه چندان زیاد، یک توالتِ همگانی دیدم. این برای من شگفت‌آور بود زیرا در خیابان‌های بزرگِ شهر، دست‌شوییِ همگانی دیده نمی شود و اگر هم باشد، بهداشتی و پاک نیست، دستمال کاغذی هم ندارد. همسرم توضیح داد که این خانه ها، به سببِ بسیار کهن بودن‌شان، دست‌شویی و گرمابه ندارند. بنابراین شهرداری برای ساکنانِ آن، این توالت ها را ساخته تا آنان برای قضای‌حاجت و دوش‌گرفتن به آن‌جا بروند. در ***شهرِ ممنوعه*** هم در کاخ‌ها، دست‌شویی نبوده، بل دستگاه‌هایی برای بزرگان، به صورتِ متحرّک، آورده و بُرده می شده است.

می گویند **چینی‌ها** دیر به دیر به گرمابه می روند، برعکسِ ژاپنی ها که هر روز، یک یا دو بار دوش می گیرند. جالب این است که **چینی‌ها**، ژاپنی ها را سرزنش می کنند و می گویند:

– شما باید خیلی کثیف باشید که، مثلِ مُرغابی، این همه دوش می گیرید!

و نیز دیدم با ماشین‌های ویژه، کوچه ها را آب‌پاشی می کردند. برخی خیابان های بزرگ را هم، برای کم‌ترکردنِ آلودگی هوا، مرتّب آب می پاشیدند.

چین دارای پارک های بزرگ و تماشایی است. باغ زیبای ***شی سا های*** Shisa hai دارای دریاچه ای بس خوش‌نما بود و درختانِ بیدِ مجنون، با گیسوانِ لُخت و فروافتادهٔ خود، آن را چونان معشوقی، عاشقانه در آغوش گرفته بودند. ***پارکِ جهانی پکن*** هم، فرصتی برای دیدن نُماد بسیاری از کشورهای جهان در یک جاست. این پارک با وسعت ۴۷ هکتار در جنوب غربی پکن واقع است و حدود ۱۷ کیلومتر با مرکز شهر و ***میدان تیان آن من*** فاصله دارد. در دنیا، چین به خاطر پارک‌های تفریحی‌اش پر آوازه است.

در کاخِ پارلمانِ خلقِ چین، در میدان تیان آن مِن، پیکر مومیایی شدهٔ مائو در تابوتی از کریستال گذاشته شده و هر روز با گُل‌های تازهٔ گران‌بها آن‌را می آرایند.

میدان تیان آن مِن

میدانِ ***تیان آن مِن*** یا میدانِ آرامشِ آسمانی، بزرگ‌ترین میدانِ چین است. ۴۴۰،۰۰۰ متر مربع وسعت و گنجایش جمعیتی نزدیک به یک میلیون نفر را دارد. در اول اکتبر سال ۱۹۴۹ نخستین بار ***مائوتسه دونگ***، پرچمِ سُرخِ پنج ستاره را به جای پرچمِ پیشینِ چین، دراین جا به اهتزاز در آورد.

به سبب برگزاری کنگرهٔ حزبِ کمونیست، ورودی خیابان **آن جیه** را Chang an jie بسته بودند. این خیابانِ دراز و پهن، که دارای شش خطّ از هر سوست، به بزرگ‌ترین میدانِ چین، **تیان آن مِن**، پایان می‌گیرد. این میدان، پرآوازه‌ترین محلّهٔ پکن است.

تیان آن مِن در شب، آن‌چنان زیرِ تابشِ نور، از هر سو می درخشید که انگار قندیلِ خورشید را بر سقفِ آسمانِ پکن آویخته بودند. سراسرِ این خیابان را با گل و گردن‌بندهایی از لامپ های نورانی که چون مرواریدهای تابان برق می‌زد و دیگر آذین های زیبا و بی همتا آراسته بودند. این قشنگ‌ترین، پهن‌ترین، درازترین و بزرگ‌ترین خیابان و میدانی بود که من تا کنون دیده ام.

شهرِ ممنوعه، در بخشی از ***میدانِ تیان آن مِن*** قرار دارد. این شهر دارای هزار کاخ با نُه‌هزار اتاق، در زمینی به مساحت هفتادوچهار هکتار است. دراین کوشک‌ها بیست‌وچهار امپراتور نزدیک به پانصدسال فرمانروایی کرده اند. تا سال ۱۹۲۴ ورود به این شهر جز برای خودی ها ممنوع بود و به همین مناسبت آن را ***شهرِ ممنوعه*** می نامند. ولی ازاین تاریخ به بعد برای همگان آزاد شد. هم اینک عکسی بزرگ از ***مائو*** آذین‌بخشِ پیشانی یکی از دروازه‌های ***شهرِ ممنوعه*** است.

پیرامون این مکان بناهای تاریخی بزرگ چون **موزهٔ ملی چین** و **کاخ پارلمان خلق** قرار دارد. کاخ پارلمان خلق دارای ۱۷۱۸۰۰ متر مربع زیر بناست. شگفت این که ساختن این کاخ فقط در ده ماه انجام شده. در اکتبر ۱۹۵۸ آغاز و در اوت ۱۹۵۹ پایان یافته. هر روز بین ده تا سی هزار کارگر در آن کار می کرده اند. بنا دارای سفره خانه ایست که پنج هزار نفر در آن می توانند غذا بخورند و تماشاخانه ی آن گنجایش ده هزار تماشاگر را دارد. کاخ چهار اشکوبه است و چهل و شش و نیم متر بلندی آنست. سی تالار دارد که هر کدام نمایندهٔ یکی از استان های چین است. یعنی مردمان آن استان آن را ساخته، فرهنگ و تزیین های ویژهٔ محلی خود را، در آن پیاده کرده اند. ستاره ای سرخ نیز، از زرِ ناب، به درازی چهار متر و نیم، در شبستان اصلی نصب است.

شهر ممنوعه یا ارگ شاهی بزرگترین مجموعه ی کاخ های امپراتوران چین می باشد. دیوارش سترگ و سرخ رنگ است. رنگ سرخ از آن شاهان است. کوشک ها هر یک برای کاری ویژه ساخته شده چون کاخ تشریفات درباری. کاخ هایی برای خاندان شاهان، شبستان شاه و شهبانو، برخی برای کارهای اداری، هم تالارهایی چند که هر یک برای جشن، مهمانی و تاجگذاری بوده. تالارهایی نیز برای غذا خوری. می گفتند برای هر وعده خوراک پادشاه دویست گونه خوراک فراهم می کردند و چهارصدوپنجاه آشپز آن ها را می پختند.

اکنون که در کوشکِ پادشاهان هستم می‌خواهم داستان پیوندِ زناشویی یک شاهزادهٔ چینی را هم برایتان بنویسم:

در **چین** باستان، ولیعهدی آمادهٔ زناشویی بود. یک روز آگهی کرد و همهٔ دخترانِ شایسته و دمِبختِ شهر را فراخواند تا در شب نشینی با شکوهی که در کاخش بر پا می کند، شرکت کنند. این خبر چون، نسیمِ دلاویزی از پنجرهٔ همهٔ خانه های شهر گذر کرد. شهر پُر از شور و ولوله شد. دوشیزگان به تکاپو افتادند. آنان با اُمید و شوقِ بسیار خود را برای این جشن آماده می کردند. هر یک در رویاهای شیرینِ خود، رویدادی بزرگ را در زندگی اش پیش بینی می کرد.

شاهزاده خدمتکارِ زنی داشت که دارای دختری بود. او هم، نزدِ مادرش رفت و اجازه خواست به این جشن برود. سرانجام لحظهٔ دیدار فرارسید. تالارِ جشن سرشار از گل و نور و رنگ بود. دوشیزگانِ زیبا و خوش‌اندام چون پروانه‌ها، با جامه های رنگین، سرشار از آرزو، به هر سو پر می کشیدند و تالار پذیرایی را از شادی و غوغا پر کرده بودند. درین هنگام جارچی، با بانگ بلند، آواز داد:

- شاهزاده وارد می شود.

ناگهان سکوت همه جا را فرا گرفت و دل‌ها تپیدن آغاز کرد. دختران "همه تن چشم شده"، خیره به تندیسِ رویاهایشان می نگریستند. شاهزاده چون طاووسی مست، از برابرِ این گُلزار می گذشت. گاه با خود می گفت: *"خدای من، این دختر چقدر قشنگ است! آه این یکی چه نگاهی دارد و از چه چشمانی. سینه های برجسته اش را نگاه کن. لب های این را ببین، چه اندازه سرخ و هوس انگیزست. موهای این را باش که سیمای زیبایش را تنگ در بر گرفته..."*. سرانجام شاهزاده بر تخت نشست. نگاهش چون پرندهٔ گمشده ای، در جستجوی آشیانهٔ گرمِ آغوشی بود. دختران محو و مستِ تماشای شاهزاده بودند و با خود نجوا می کردند: *"آیا ممکن است او خواهان من باشد؟ آه، ای شاهزاده ی رویاهای من، چه شب ها خواب ترا می دیدم که می آیی، مرا بر بال های عشق، می نشانی و می بری تا دورها، تا به شهر شعرها و نورها."*

آن‌گاه ولیعهد نگاهی خریدارانه به دوشیزگان کرد و گفت:

- *به هر یک از شما تخمِ گُلی می دهم، آن کس که بتواند در شش ماه، زیباترین گل را بپروراند و برای من بیاورد، شهبانوی آیندهٔ سرزمینِ **چین** خواهد شد.*

پس یک یک، نزدِ او رفتند و تخمِ گُلی گرفتند. دخترِ خدمتکارش هم یکی دریافت کرد و با شوق، شور و آرزوی بسیار به خانه رفت. او نخست با چند باغبان مشورت کرد و از آنان بهترین راه و روش پرورش گل ها را پرسید و

آموخت. پس‌ازآن کتاب‌هایی را که درین باره بود با دقت خواند. سپس دانه را در گلدانی کاشت. هر روز آن را برابر آفتاب می‌گذاشت، به موقع آب می‌داد و از آن، چنان کودکی دل‌بند، نگاهداری می‌کرد. یک‌ماه گذشت و هیچ نشانه ای از سبزشدنِ دانه در گلدان دیده نشد. دو ماه گذشت، هیچ سبزی و بوته ای نروئید سه ماه و... سرانجام شش ماه سرآمد و گل وُ گیاهی در گلدانش سبز نشد!

روزِ دیدار با شاهزاده فرا رسید. بار دیگر دختران شاداب و خوش بر و رو، با گلهایی تر و تازه، خوشرنگ و زیبا، در گلدان‌هایی شَکیل، با رنگ ها و شکل های گوناگون، در تالار گرد آمدند. دخترِ خدمت‌کار نیز به ناچار، افسرده و نا امید، با گلدانی بی‌گُل در دست، در میانِ آنان بود.

شاهزاده از دختران و گل هایشان سان می دید. او به هر یک از گل ها خوب می نگریست و می گذشت تا به دختر خدمتکارش رسید که گلدانی بدون گل، در دست داشت. به گلدانِ بی‌گل او هم نگاهی کرد و گذشت تا به پایان صف رسید. سپس بر اورنگِ ویژهٔ خود نشست. دلِ دخترانِ آرزومند در سینه، چون موج، می تپید. چشم ها، همه به دهانِ شاهزاده خیره شده بود. سر انجام شاهزاده اعلام کرد: دخترِ خدمتکارش، شهبانوی آیندهٔ **چین** است.

ناگاه همهمه‌ای در تالار پیچید. هرکس با شکّ و شگفتی، از دیگری می پرسید: یعنی چی؟ شاهزاده کسی را برگزیده که گُلی در گلدانش نرویانده است!؟

پس از چندی شاهزاده، دست بالا برد و فرمانِ سکوت داد. آنگاه به آرامی برای آنان توضیح داد که این دختر، تنها کسی است که شایستگی همسری امپراتورِ آیندهٔ چین را دارد. زیرا او گُلِ راستی را پرورش داده است. سپس افزود همه تخمِ گل‌هایی که به شما دادم نازا بودند و از هیچ یک از آن‌ها گلی نمی رویید.

دیوارِ چین چون اژدهایی خفته، بر فرازِ کوه ها تا دورهای ناپیدا، دراز کشیده و گفته‌اند: از این دیوار تنها چنگیزخان گذشت...

دیوارِ بزرگِ چین The great wall

آن بخش از دیوارِ چین را که من دیدم، بیش از یک ساعت از پکن فاصله داشت و نزدیک شهری به نام Badaling بود. در آستانهٔ شهر خیابانی بود، با گل و گیاه های رنگین و زیبا. اتومبیل را پارک کردیم، سوار اتوبوسی که رایگان بود شدیم و به دامنهٔ کوه رفتیم. در آن جا بلیتِ تِله‌کابین را خریدیم و با آن تا پای پله های دیوار برده شدیم. از پله هایی چند بالا رفتیم تا به آستانهٔ دیوار رسیدیم. با خود می‌گفتم: آن جنگ‌جویانی که به چین یورش می آوردند دارای چگونه نیرویی بودند!؟ بالا آمدن ازین کوه های سنگی بلند، ناهموار با این شیب های تند، لغزنده و کشیدن وسیله های جنگی به بالای این کوه ها، کاری بوده کارستان.

گفته اند دیوارِ چین شگفت انگیزترین و بزرگترین کاریست که به دستِ بشر انجام گرفته است. یک پژوهندهٔ انگلیسی نوشته: آجر و سنگی که درین دیوارِ دراز بکار رفته، از آن‌چه در ساختمان همهٔ خانه های ***انگلستان***، ***اسکاتلند*** و ***ویلز*** مصرف شده بیشتر است. این دیوار یکی از شگفتی‌های هفت‌گانهٔ جهان است. **وُلتر** بی‌آن‌که دیوار را دیده باشد گفته: "اهرامِ مصر در برابرِ دیوارِ چین، جز توده‌هایی خاک نیست."

غیب‌گویان به امپراتورِ ***چین، شی خوان*** خبر دادند که قوم ***هون***، فرمانروایی او را سرنگون خواهد کرد. او برای پیش‌گیری ازین رویداد، دستور ساختن این دیوار را داد. او فرمان داد تا همهٔ مردمِ تن‌درستِ چین، بکار گمارده شوند. هنگام کار، اگر کسی سرپیچی می کرد او را، زنده زنده، لای جرزِ دیوار می گذاشتند. ازین رو دیوارِ چین را درازترین گورستانِ گیتی نامیده اند. هجده سال طول کشید تا آن به پایان رسید. می گویند دیوارِ چین یک نسل را کُشت ولی صد نسل را از مرگ رهانید. درازای دیوار، بیش از شش‌هزار کیلومتر و پهنای آن به اندازه ایست که سه اسب‌سوار می توانند پهلوبه‌پهلوی هم از روی آن بگذرند. جابه‌جای آن، جان‌پناه‌هایی برای دیدبانی و افروختن آتش ساخته اند تا مردم شهر را هنگام هجومِ دشمن آگاه کنند. این دیوار هر سال چند بار بازسازی می شود، زیرا که خیلی از سنگ های آن را بومیانِ محلی برای ساختنِ خانه می برند، و هم برخی از گردشگران، به عنوان یادگاری، یکی دو تا از آن ها را برمی دارند. آمارها نشان می دهد که روزانه نزدیک به هفتادهزار گردش‌گرِ زن و مرد، پیر و جوان که شمارِ زیادی آز آنان چینی هستند از آن دیدن می کنند. سال‌مندان به سختی و جوانان با چابکی، درازای دیوار را می پیمودند و با چهره‌هایی خندان و آرام، همه جا را تماشا می کردند.

به هنگام دیدار من از دیوار، هوا آفتابی، خوش، خرم و کوهسار تا چشم اندازهای دور، پوشیده از گیاهان، بوته ها و گل های وحشی درخشان و شاداب بود. به هر سو نگاه می کردم، کوهی سر بر شانهٔ کوهی دیگر گذاشته بود. براستی جایی پاکیزه تر، آرامش دهنده تر، زیباتر و شادی آفرین تر از طبیعت، در گیتی نیست. این جا، جایی بود برای شعر سُرودن. انگار از زمین و آسمان شعر می بارید. شاعرانِ چینی نوای سکوت را می شنوند و با طبیعت سخن می گویند و من **ترجمهٔ غزلی از شاعرِ چینی، دی پو Dipo** را با خود زمزمه می کردم:

به باران که بر بامِ خانه ام می کوفت
و خواب از دیدگانم می ربود،
دُشنام دادم.
به باد که گُل های باغچه ام را،
تاراج می کرد،
نفرین فرستادم.
درین هنگام، ناگاه
در گشوده شد، تو به درون آمدی،
آن‌گاه باران را درود گفتم،
که سبب شد تا
جامه‌های تَر شده‌ات را، از تن به در کنی.
و باد را ستایش کردم،
که همان دم به درون آمد
و شمع را خاموش کرد.

..*

یک روز ناهار مهمان یکی از دوستان بودیم. او امیرِ بازنشستهٔ ارتش بود. راننده اش را برای بُردنِ ما به خانه اش، نزد ما فرستاد. آپارتمانش گران بها، شیک، در طبقهٔ دهم و دارای چشم‌اندازی زیبا بود. پس از خوش‌وبُش‌های نخستین، نوشیدن چای سبز و دریافتِ پیشکش‌هایی، همگی با دو اتومبیل به رستورانِ **چوآن جی ده** Quanjude, Roast Duck Shop رفتیم که کبابِ اُردک‌اش پُرآوازه است.

ما را به اتاقی، که میزِ گردِ بزرگی در آن بود، راهنمایی کردند. نخست چای سبز نوشیدیم پس از آن چندین گونه پیش غذا آوردند. امیرِ ارتش نیز با خود یک شیشه ودکای چینی اعلاء آورده بود. من محوِ تماشای شکلِ قشنگ، طرحِ بی‌همتا و دل‌فریبِ بُطری آن شدم.

درین هنگام رانندگان، که ماشین ها را پارک کرده بودند، به ما پیوستند. برای من ستایش‌انگیز بود که دو رانندهٔ امیر ارتش هم، چون دیگران، در جمع ما نشستند و بی‌هیچ آداب و ترتیبی با ما غذا خوردند، حتّا لبی هم تَر کردند. امیر و خانم‌اش با آنان چون فرزندانشان رفتار می کردند.

من دوست داشتم همیشه در غذای رشته فرنگی یا نودِل، اندکی سرکه بریزم. امیر هم از من پیروی کرد، خیلی خوش‌اش آمد و گفت امروز چیزی تازه آموختم. میزبان، بنا به رسمِ **چینی‌ها** سخنان و لطیفه های شیرین می گفت تا مهمانانش را سرگرم کند و نشان دهد که آنان برایش عزیزند. او دارای صدایی بَم، خوش‌بیان و سخت متّکی به خود بود.

چیزی نگذشت که بوی خوش و اشتهابرانگیزِ مُرغابی‌های سرخ‌کرده با گیاه‌های خوشبو وآمیخته با چاشنی‌های دلخواه، در هوای اتاق پیچید. خوراک دربرگیرندهٔ همهٔ اندام های مرغابی بود. یک مرغابیِ کامل، از پنجهٔ پا گرفته تا نُکِ آن، فقط پَر نداشت. خدمت‌کارِ خوش‌رو، زیبا و خوش‌اندامِ اتاق هم، با سلیقه و روشِ ویژه ای، همهٔ گوشت‌ها را از اندامِ اُردک‌ها سوا کرد و به هر یک از ما، بخشی از آن را داد. پس از خوردن ناهاری مفصل و دُمی به خُمره زدن، خانم ها گفت و گو، شوخی و خنده را آغاز کردند. در پایان یکی از راننده ها ما را به خانه برد و راننده ی دیگر امیر و خانمش را.

مائو درین رستوران کبابِ اُردک خورده و یادگاری هم در دفتر یادبود آن نوشته و امضا کرده. صاحبِ رستوران امضای او را با خطِّ زر، در اندازه‌ای بزرگ، نوشته و رو به روی در ورودی رستوران، بر دیوار نصب کرده است.

و در پایان...

روزی در خانهٔ دوستی مهمان بودیم. خانم ها، دورِ میز، گردآمده سرگرمِ گفت‌وگو بودند. دیدم تلویزیون در سویی دیگر روشن، ولی صدایش خاموش است. برخاستم، به آن‌جا رفتم. رئیس‌جمهور **شی جی پینگ** را در تالاری، در حالِ سخنرانی نشان می داد. گویا داشت به رهبرانِ حزب، کارها و بازدیدهایش را از گوشه کنار کشور گزارش می کرد. چون گاهی این صحنه ترک می شد و دیدارهای او را با مردم، از روستاها، کارخانه‌ها و جاهای گوناگون کشور نشان می داد. او با کشاورزان، کارگران و مردمِ عادی از نزدیک حرف می زد و دست می داد. با هم راه می رفتند و صحبت می کردند. به نظر می رسید که مردم از گرفتاری هایشان با او سخن می گفتند.

رییس جمهور با شکیبایی به گِله و شکایت‌های آنان گوش می‌کرد. در یک پرده هم وارد کلبه‌ای روستایی شد و مانند آنان، چهار زانو روی تخت، کنارِ منقلِ آتش، نشست. به هنگامِ دیدار از گروهی، با یک‌یکِ آنان دست می‌داد و گاه دستِ برخی را برای مدتی در دستِ خود نگاه می داشت. مردم از دیدنِ شخصیّتِ برجسته، فروتن و مهربانش شگفت‌زده می شدند. درین دیدارها ندیدم کسی برابرِ او خم شود، کُرنش کند، به پایش بیافتد یا دستاش را ببوسد. آنان بسیار ساده و بی پروا با او رو به رو می شدند، مانند دو آشنا، دو دوست. هر چند گاه این دیدارها قطع می شد و او را در نشستِ رسمی سرانِ حزب، نشان می داد که به آنها گزارش کارهایش را می داد و باز در پرده ای دیگر او را با بچه ها، جوانان، سال‌خوردگان می دیدم که سرگرمِ سخن‌گفتن است یا با آنان غذا می خورد. به حرف‌هاشان گوش می دهد. از کارخانه ها و فرآورده‌هایشان دیدن می کرد. با کارگران عکس می گرفت و گاه حاضران با شادی و خنده برایش کف می زدند. چنین به نظر می رسید که نگهبان هم نداشت یا اگر داشت دورادور او را می پاییدند.

شی جی پینگ، ر ئیس‌جمهور چین و همسرش، پنگ لی یوان (بانوی اوّلِ چین و خواندهٔ مشهور اُپرا و آوازهای محلّی)

شی جی پینگ، هفتمین رئیس‌جمهورِ چین و یکی از انقلابی‌های کُهنه‌کار و از بنیان‌گذارانِ حزبِ کمونیست است. او درس خواندهٔ دانشگاه است و هم در ***ایالت آیووای*** آمریکا، در رشتهٔ کشاورزی تحصیل کرده است. او دو بار ازدواج کرده؛ نخست با دخترِ سفیرِ چین در بریتانیا که پس از چندی ازو جدا می شود و با خواننده ای پُرآوازه و محبوب به نام ***پنگ لی یوان*** پیوندِ زناشویی می بندد.

بانوی اوّلِ چین، ***پنگ لی یوان*** دربارهٔ شوهرش گفته:

*"**شی**، آدمی فروتن و سخت‌کوش است. هنگامی که در خانه است، هرگز خیال نمی‌کنم او رهبرِ سرزمینِ بزرگِ چین می باشد. او در خانه تنها همسرِ من است."*

محمود مُستَجیر

آپریل ۲۰۱۸ مانتره ی کالیفرنیا

بازگشت به فهرست

جست‌وجو

میترا درویشیان

امروز اتاق‌ها را جاروبرقی کشیدم و توالت و دستشویی را تمیز کردم، برای استراحت روی تخت نشستم و پاهایم را دراز کردم تا دردِ کمرم کمی کاهش یابد.
همین‌طور که در فکر بودم به یاد گذشته‌ها افتادم و دوستان قدیمی که هنوز خاطرات‌شان در ذهنم مانده و برایم زیبا بود. یک لحظه یاد دوستی افتادم که بدونِ او نفس کشیدن برایم سخت بود!
لپ‌تاب را از کنارِ تخت برداشتم و روشن کردم، صفحهٔ فیس بوک را باز کردم و در قسمتِ جست‌وجو، نام او را نوشتم.
تصویر و مشخصات چندین نفر روی صفحه‌ی تصویر ظاهر شد، ولی هیچ‌کدام نشانه‌ای از او نداشتند. دوباره نامش را با املایی دیگر نوشتم و باز هم چند تصویر دیگر آمد، ولی هیچ‌کدام او نبودند! ضربانِ قلبم تُند شده بود و حسّ می‌کردم مثل دخترِ چهارده ساله‌ای شده‌ام که برای اولین بار عشقی را در قلبِ خود پنهان می‌کند. برای آرام کردن قلبام، جرعه‌ای آب از بطری کنار تختم نوشیدم و در این فکر بودم که نامش را چطور بنویسم. ناگهان به یادم آمد که او دو نام داشت و لذا این‌بار نامِ دوّم‌اش را نوشتم که اغلب نیز با آن صدایش می‌زدند.
این یکی را هم که نوشتم، نزدیک به پنجاه نفر با آن نام و فامیل آمدند، ولی همه یا خیلی کم سن و سال بودند و یا عکس نداشتند که این تصمیم‌گیری را مشکل می‌کرد. همان‌طور که داشتم نگاه می‌کردم، عکسی توجه‌ام را به خود جلب کرد. روی آن کلیک کردم و به صفحه‌اش رفتم و عکس‌اش را بزرگ کردم.
چشم‌هایش آشنا، ولی چقدر پیر گشته، گذرِ زمان دورِ چشم‌هایش را هاشور زده و موهایش جوگندمی شده بود، چقدر زیباتر از آن زمان شده و برقِ چشم‌هایش را حتا می‌توانستی در عکس ببینی. راستی اگر بعد از این همه سال دوری، اگر روزی در خیابان به هم بر می‌خوردیم، هرکدام‌مان دیگری را می‌شناخت؟
حتما آن زمان تپشِ قلب‌هامان به ما می‌گفت که آن دیگری کیست. خنده‌ای روی صورتم جا خوش کرد و مرا به دنیای نبودن‌ها و نداشتن‌ها برد.
برای آن‌که از این افکار بیرون بیایم، به قسمتِ پیام‌های صفحه‌اش رفتم، امّا مانده بودم بعد از این‌همه سال، برایش چه بنویسم؟
کلافه شده بودم. دوباره سراغ عکس‌اش آمدم و در آن عمیق شدم. به راستی چقدر دلم برایش تنگ شده بود. پس چرا این‌همه مدّت سراغ‌اش را نگرفته بودم؟ صدای خنده‌هایش در گوشم می‌پیچید، انگار کنارم ایستاده بود. نمی‌دانم چرا یک‌باره اینترنت ضعیف و صفحهٔ تصویر ناگهان خاموش شد! دوباره آن را روشن کردم و با دلهره اسمش را نوشتم، ولی دیگر کسی با آن نام پیدا نشد. کلافه شده بودم، دستانم می‌لرزید، خودم را نفرین می‌کردم که چرا همان موقع برایش پیام دوستی نفرستادم. چرا صفحه پاک شد؟ خیسِ عرق شده بودم، قفسه‌ی سینه‌ام درد گرفته بود و نفسم به سختی بالا می‌آمد. باید دوباره جرعه‌ای آب می‌نوشیدم تا کمی آرام شوم. همان‌طور که چشم‌ام به صفحهٔ کامپیوتر بود، خواستم بطری آب را از کنار تخت بردارم که دستم محکم به تکیه‌گاه پشتِ تخت خورد و از درد بیدار شدم. درد اذیت‌ام می‌کرد، ولی من مات و مبهوت بودم که: چه شد؟ چه بود؟ من کجا بودم؟ او کجا رفت؟
لپ‌تاپم خاموش بود.

بازگشت به فهرست

یک مُروارید! (داستانک)

جِبران خلیل جِبران

صدفی به صدفِ مجاورش گفت:

-در درونم دردِ بزرگی احساس می کنم، دردی سنگین که سخت مرا می رنجاند.

صدف دیگر با راحتی و تکبّر گفت:

-ستایش از آنِ آسمان ها و دریاهاست. من در درونم هیچ دردی احساس نمی کنم. ظاهر و باطنم خوب و سلامت است.

در همان لحظه خرچنگِ آبی از کنارشان عبور کرد و سخنان‌شان را شنید. به آن‌که ظاهر و باطنش خوب و سلامت بود، گفت:

-آری! تو خوب و سلامت هستی، امّا دردی که همسایه‌ات در درونش احساس می کند، مُرواریدی است که زیباییِ آن بی‌حدّ و اندازه است!

***

چشمه‌ساری که خود را در اعماقِ درونِ شما پنهان ساخته است، روزی قد خواهد کشید و فوران خواهد کرد و با ترنّم و نغمه راهِ دریا را در پیش خواهد گرفت.

جبران خلیل جبران

بازگشت به فهرست

آب (داستانک)

رها فلّاحی

صدای تلویزیون بلند بود. زهرا روی مبل نشسته بود. هانا، عروسک نخی‌اش را در دست داشت و موهای مشکی‌اش را مرتب می‌کرد. او بدون اینکه به تلویزیون نگاه بکند به صدای خانمی که در تلویزیون حرف می‌زد؛ گوش می‌داد. پدرش جلوی تلویزیون، دو متکا گذاشته بود روی هم و روی آنها لم داده بود و داشت به برنامه نگاه می‌کرد.

-متاسفانه نه تنها ایران بلکه بیشتر کشورهای جهان در بخش‌های وسیعی دچار خشکسالی و کمبود آب هستند و با این وجود بیشتر مردم با اسراف...

زهرا نگاهش به صفحه‌ی تلویزیون خیره شد.

-بابایی؟!

-جون بابا!

-اسراف یعنی چی؟!

پدر زهرا رو به او کرد و با لبخندی بر لب و مهر و محبتی که در چشمانش می‌درخشید گفت: اسراف یعنی زیاده روی، یعنی حیف و میل کردن! یعنی بیش از نیازت استفاده کنی!

-مثلا چی؟

-مثلا خوراکی، برق، گاز یا حتی آب!

-آب؟!

-آره دخترم! آب! الان کشور ما چند ساله درگیر خشکساله!

-خشکسالی یعنی بارون و برف نمیاد؟!

-نه که نمیاد؛ میاد ولی خیلی کمتر از اون حد و اندازه‌ای که آب برای همه چی کافی باشه! ما اونقدر آب نداریم که هم برای خوردن برسه، هم برای کشاورزی استفاده کنیم و هم برای سایر کارهای دیگه؛ اما متاسفانه هنوز عده‌ای این وضعیت رو جدی نگرفتن یا از روی عمد یا از روی نادانی دست به اسراف و زیاده روی در مصرف آب می‌زنن!

-چطوری بابایی؟!

-مثلا میریم حموم موقعی که با آب کار نداریم باید آب رو ببندیم، یا اینکه موقع مسواک زدن نباید یک ریز شیر آب باز باشه!

-یعنی آقای احمدی، بابای بهناز هم که با شلنگ آب ماشینش رو می‌شوره، اسراف میکنه؟!

-آره دخترم، اون کار هم اسرافه! ده‌ها مورد دیگه هم هست که خودت دقت کنی می‌تونی بفهمی!

زهرا چند ثانیه‌ای به فکر فرو رفت. دوباره به پدرش نگاهی انداخت. با قیافه‌ای پرسشگرانه، صورت پدرش را نگاه کرد. چند تاری موی سفید توی ریش‌اش خودنمایی می‌کرد.

پدرش از سر جایش بلند شد و تلویزیون را خاموش کرد و رفت توی حیاط پیش پدربزرگ.

سوال‌های زیادی در ذهن زهرا بی‌جواب مانده بود. چطور می‌توانست جلوی اسراف آب را بگیرد. چه راه‌هایی برای ذخیره و کمتر مصرف کردن آب بود و سوال‌های زیادی دیگر.

عصر که فاطمه خواهرش از مدرسه برگشت؛ سراغش رفت و از تصمیم‌اش برای جلوگیری از اسراف آب و پیدا کردن راه‌هایی برای کمتر مصرف کردن آن گفت.

فاطمه کلاس ششم بود و سه سال از زهرا بزرگتر بود. دختر درس‌خوان و باهوشی بود و خیلی زهرا را دوست داشت و در اغلب کارها به او کمک می‌کرد.

-اینکه خیلی عالیه! منم هرکاری بتونم برای این کار انجام میدم!

در همین حین با دیدن پدربزرگ که سراغ شلنگ آب رفته بود تا باغچه‌ی کوچک داخل حیاط را آب بدهد؛ به همدیگر نگاهی انداختند.

-زهرا جونم چطوره از باغچه شروع کنیم! می‌دونی هر بار پدربزرگ به باغچه آب میده چند لیتر آب الکی هدر میره!

-آره آبجی فکر خوبیه! ولی باید چکار کنیم؟!

فاطمه در حالی که به پدربزرگ و فشار شدید آبی که از شلنگ توی دستش نگاه می‌کرد جواب داد: به نظرم بهتره اول توی گوگل جستجویی بکنیم؛ حتما راه‌های برای کاهش مصرف آب پیدا خواهیم کرد.

-خیلی خوبه! اگر هم پیدا نکردیم می‌تونیم از بابایی و مامان کمک بگیریم؛ مطئمنم اونها می‌تونند به ما کمک کنن!

-آره! اونم فکر خوبیه.

فاطمه لپ‌تاپش را که روی میز تحریرش بود؛ روشن کرد و شروع به نوشتن و جستجو کرد. زهرا هم کنارش داشت نگاه می‌کرد.

ده‌ها و شاید صدها راه و روش برای جلوگیری از مصرف زیادی آب وجود داشت. برای باغچه و باغ از روش‌های قطره بارانی، قطره چکانی و... می‌شد استفاده کرد. آنها تصمیم گرفتند با استفاده از روش قطره چکانی برای باغچه از مصرف زیاد آب جلوگیری کنند. برای اینکار نیاز به برخی وسایل و انجام کارهای تخصصی بود. دو تایی سراغ پدرشان رفتند و قضیه را با او در میان گذاشتند.

-خیلی خوبه این تصمیم و ایده‌ی شما! برای این کار ابتدا نیاز به تهیه مقداری لوله و تعدادی قطره چکان و همچنین یک شیر قطع کن و چند تا دیگه خرت و پرت هست!

-از کجا باید تهیه کنیم؟

-میرم میخرم! شما هم دوست دارید می‌تونید با من بیایید که با هم بخریم و برگردیم.

دخترها با پیشنهاد پدرشان موافقت کردند.

-پس تا من میرم لباس بپوشم و آماده بشم شما دو تا فرشته‌ی قشنگ من برید و فاصله‌ی لوله‌ی شیر آب حیاط تا باغچه و طول باغچه رو اندازه بگیرید که برای خرید لوله بدونیم چند متر نیاز داریم.

-باشه بابایی!

-یه چیز دیگه!

هر دو دختر با هم جواب دادند: چی؟!

-ببینید چند درخت و بوته تو باغچه هست؟ باید به اون تعداد قطره چکان بخریم!

-باشه!

توی باغچه‌ی دو درخت خرمالو، یک درخت انگور که شاخه‌هاش نصف آسمان حیاط را پوشانده بود و سایه‌بان حیاط شده بود و سه بوته‌ی رز قرمز و یک بوته‌ی گل اختر بود.

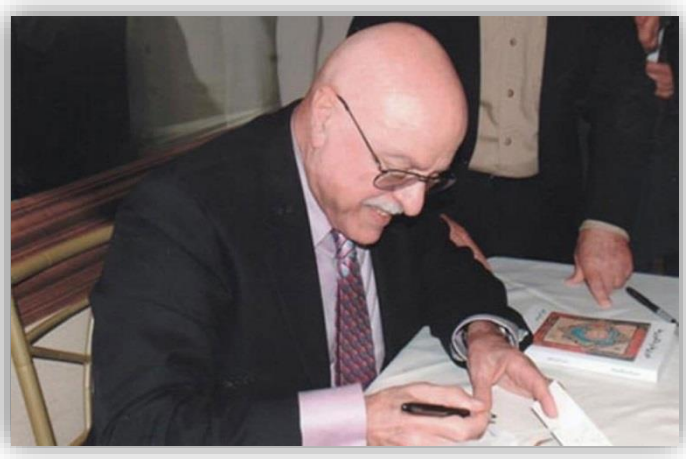
بعد از خرید وسایل برگشتند و پدر با کمک دخترهایش دست به کار شدند. پدر بزرگ هم روی صندلی زیر سایه‌ی دختر انگور نشسته بود. مادرشان هم با یک پارچ شربت به‌لیمو یخ و چند لیوان، کنارش روی کنده‌ی درختی نشسته بود.

کار گذاشتن لوله و قطره‌چکان‌ها یک ساعتی وقت برد. وقتی تمام شد؛ به فاطمه گفت که شیر آب را باز کند و آب وارد لوله‌های شد و لحظاتی بعد قطرات آب از قطره چکان‌ها پای درختان می‌چکیدند و دیگر آن حجم زیاد آب بی‌خودی توی باغچه نمی‌ریخت.

بازگشت به فهرست

هم آغوشی

زنده‌یاد دکتر صدرالدّین الهی (۱۳ آذر ۱۳۱۳ – ۸ دی ۱۴۰۰)



دور از چشمِ همه، در سایه‌روشنِ شب به سراغش می‌روم. دلم برایش تنگ شده است. در بسترِ سپیدش دراز کشیده است. برهنه مثلِ همیشه، امّا اندکی خواب‌آلود. کنارش می‌نشینم و نگاهش می‌کنم. چشم به روی من بسته است. آه، چه لطیف است این قامت کشیده‌ی وسوسه‌انگیز! بی‌اختیار، دست به سویش دراز می‌کنم. نمی‌دانم چقدر وقت است که او را به سینه نفشُرده‌ام. تمامِ جان‌ام تمنّاست و با تمامِ دلم می‌خواهم‌اش.

گفته‌اند که نباید او را در بر بگیرم و پستی و بلندِ قامتِ دل‌انگیزش را نوازش دهم. امّا مگر می‌شود؟ جادوی اندام او مرا به سویش می‌کشد. در این سال‌های سال، هر وقت که خواسته است، در کنارش بوده‌ام و هر وقت خواسته‌ام، تن به من سپرده. دستی به پهلویش می‌زنم، نیم‌غلتی می‌زند و می‌گوید: «تویی؟»

«آری»

«در بستر من چه می‌کنی؟»

«بی‌تابم.»

«مگر ما را از هم جدا نکرده‌اند؟ مگر نگفته‌اند که کاری به هم نداشته باشیم؟»

«نمی‌توانم. نمی‌توانم.»

«باید حرف گوش کنی. برخیز و برو و مرا در خمارِ خیال فشردن‌های دلپذیرت تنها بگذار.»

دستی به پهلویش می‌کشم. مثل همیشه نرم و پذیرنده است. می‌پرسد: «عادت نکرده‌ای؟»

«نه. دارم از دوری تو به جان می‌آیم. رو به من کن.»

«به آن‌ها چه خواهی گفت؟.»

«خواهم گفت که اختیار از کفم بیرون رفت»

«تنبیه دردناکی در انتظارِ توست.»

«باشد. به‌طرف من بچرخ. قامتِ نرمِ دلاویزت را به دستانِ من بسپار. یادت می‌آید آن‌همه سال‌های نوازش را؟»

«چطور می‌توانم از یاد ببرم که آتش از سرانگشت‌های تو به جانم می‌ریخت و من سرمستِ تسلیم بودم و تو بی‌پروا مرا با خود به هر سو می‌کشیدی و می‌بردی هرچه می‌خواستی می‌گفتی!»

«و تو با چه دل‌ربایی‌ای آن حرف‌ها را برایم تکرار می‌کردی.»

لحظه‌ای می‌لرزد. آن قامتِ دل‌افروزِ دل‌ربا خود را کنار می‌کشد. می‌پرسم: «چرا کنار کشیدی؟»

«برای خاطر تو. به من گفته‌اند که تو آزار خواهی دید. از درد به خود خواهی پیچید من نمی‌خواهم تو در کنارِ من آزاری ببینی. برخیز و برو. نمی‌توانم.»

حالا تمامِ قامتِ نرم و لغزنده‌اش در زیرِ انگشتانِ من است. گلویم خُشک شده. نصیحت‌ها را فراموش کرده‌ام. به من گفته‌اند باید او را رها کنم، باید به راهی دیگر بروم، باید فکرم را به صدای بلند روی یک نوارِ قهوه‌ای بریزم. نه، نمی‌شود. من همه‌ی عمر با این تنِ برهنه‌ی لغزنده حرف زده‌ام. مگر می‌شود رهایش کرد؟ محکم در دست‌ها می‌فشارمش. می‌گوید: «نکن. می‌ترسم که برای همیشه از هم جدا شویم.»

و ناگهان تمام جوهر جوانی در سرانگشتانم جاری می‌شود. او لرزش انگشتانم را احساس می‌کند. نفسش به شماره می‌افتد و می‌گوید: «ها! مثلِ این‌که داری حرف می‌زنی.»

می‌بوسمش و می‌گویم: «تو که می‌دانی، من حرف‌هایم را در گوش تو زمزمه می‌کنم و وقتی از بر و کنارت برمی‌خیزم، حرفی برای گفتن ندارم. این تو هستی که حرفِ مرا با دیگران در میان می‌گذاری، این تویی که منم.

چند بار خوب است که برایت خوانده باشم:

روزت بستودم وُ نمی‌دانستم

شب با تو غنودم وُ نمی‌دانستم

ظنُ بُرده بُدم به خود که من من بودم

من جمله تو بودم و نمی‌دانستم.»

به غمزه‌ی همیشه، تسلیم فشار سرانگشتانم می‌شود. می‌گوید: «پس بگو... بگو.... بگو از وحدتِ تنِ من و دستِ تو چه بر خواهد خاست.»

می‌گویمش: «ای مهربانِ بازیافته، که من در همه‌ی عمر وقتی با تو بودم در لحظه‌ی کام یک شعر را می‌خواندم.»

می‌خندد و می‌گوید: «آری، بیا با هم باز هم آن‌را برای هزارمین بار بخوانیم.

بشکنی ای قلم ای دست اگر

پیچی از خدمت محرومان سر.»

برگرفته از: *کتاب "دوری‌ها و دلگیری‌ها"*/ اوت ۲۰۰۷ (مرداد ۱۳۸۶)

بازگشت به فهرست

"جمالِ" اُمید...

"جمالِ" زندگیِ دیگران باشیم!

عبدالمهدی خواجه

قدیم‌ها توی قُم یک کارگرِ عرب داشتیم که خیلی می‌فهمید. اسمش "**جمال**" بود. از خوزستان کوبیده بود و آمده بود تهران برای کارگری. اوّل‌ها مَلاتِ سیمان درست می‌کرد و می‌بُرد وَردستِ اوستا تا دیوارِ مُستراح و حمّام را عَلَم کنند.

جَنَم داشت. بعداز چهارماه شد همه‌کارهٔ کارگاه: حضور و غیابِ کارگرها، کنترلِ انبار، سفارشِ خرید، و همه چیز...

قشنگ حرف می‌زد. دایرهٔ لغاتِ وسیعی داشت. تُن صدایش هم خوب بود، شبیه آلِن دِلون. امّا مهمّ‌ترین خاصیّت‌اش همان بود که گفتم: خیلی قشنگ حرف می‌زد.

یک بار کارگرِ مُقَنّیِ قوچانی‌مان رفت توی یک چاهِ شش‌متری که خودش کنده بود. بعد خاک آوار شد روی سرش.

جمال هم پرید به رئیس کارگاه خبر داد. رئیسِ کارگاه رنگ‌اش شد مثلِ پنیرِ لیقوان. حتّی یادش رفت زنگ بزند آتش‌نشانی.

"**جمال**" موبایلِ رئیسِ کارگاه را از روی کمرش کشید و خودش زنگ زد وگفت:

-"کارگرمان مانده زیر آوار."

خیلی خوب و خلاصه گفت. تَهِش هم گفت:

-"مُقَنّی‌مان دو تا دختر دارد. خودش هم شناسنامه ندارد. اگر بمیرد دستِ یتیم‌هایش به هیچ جا بند نیست."

بعد "**جمال**" رفت سرِ چاه تا کمک کند برای پس‌زدنِ خاک‌ها. خاک که نبود! گِلِ رُس بود و برفِ یخ‌زدهٔ چهار روز مانده....

تا آتش‌نشانی برسد، رسیده بودند به سرِ مُقَنّی؛ دقیقاً زیرِ چانه‌اش و او هنوز زنده بود.

اورژانس‌چی آمد و یک ماسکِ اکسیژن زد روی دَک‌وپوزش. آتش‌نشان‌ها گفتند:

-"چهارساعت طول می‌کشد تا برسند به مچِ پایش و بکشندش بیرون..."

چهار ساعت برای چاهی که مُقَنّی آن‌را دو ساعته و یک نفره کنده بودش. بعد هم شروع کردند. همه‌چیز فراهم بود: آتش‌نشان بود. پرستار بود. چایِ گرم بود. رئیسِ کارگاه هم بود. فقط اُمّید نبود و مُقَنّی سردش بود و نااُمید!

"جمال" رفت روی برف‌ها کنارش خوابید، و شروع کرد خیلی قشنگ‌قشنگ آلِن دِلونی برایش حرف زد. حرف که نمی‌زد! لاکِردار داشت برایش نقّاشی می‌کرد. **"جمال"** می‌خواست آسمانِ ابریِ زمستانِ دَمِ غروب را آفتابی کند و رنگ‌اش کند.

او می‌خواست امّید بدهد. همه می‌دانستند خاکِ رُس و برفِ چهار روزه ، چقدر سرد است؟ مخصوصاً اگر قرار باشد چهار ساعت لایِ آن باشی. دو تا دخترِ فِسقِلی هم توی قوچان داشته باشی، بی‌شناسنامه...

امّا **"جمال"** کارش را خوب بلد بود. **"جمال"** خوب می‌دانست که **کلمات، منبعِ لایتناهیِ انرژی و اُمیدند، اگر درست مصرف‌شان کنند.**

"جمال" چهارساعتِ تمام ماند کنارِ مُقَنّی و ریزریز دنیای خاکستری و واقعیِ دور وُ برش را برایش رنگ کرد: آبی، سبز، قرمز.

"جمال" امّید را گاماس‌گاماس تزریق کرد زیرِ پوستش. چهار ساعتِ تمام مُغنّی زنده ماند. البتّه حتماً بیش‌تر هم به‌همّت **"جمال"** زنده ماند.

آدم‌ها همه، توی زندگی یک **"جمال"** می‌خواهند برای خودشان. زندگی از اَزل تا به اَبد خاکستری بوده و هست. فقط این وسط یکی باید باشد که به‌دروغ هم که شده ، رنگ بپاشد روی این‌همه اَبرِ خاکستری.

رمزِ زنده‌ماندن زیرِ آوارِ زندگی فقط **کلمات** هستند و بس. **کلمات** را قبل از اِنقضاء، درست مصرف کنیم.

"جمال" زندگی‌مان را پیدا کنیم!

"جمال" زندگیِ دیگران باشیم!

در این روزهایی که شاید خیلی‌ها حرف از نااُمیدی می‌زنند، نیاز زیادی به **"جمال"**ها داریم!

سرچشمه: وبلاگ رُزبلاگ

بازگشت به فهرست

اپوزیسیون با چای قندپهلو (طنز)

خسرو بنایی

دیشب در حالِ فکرکردن به واژهٔ اپوزیسیون بودم. اصلن کاری هم به تبارشناسی این واژه ندارم ؛ ولی در دوران کودکی یک ادراکِ زودهنگامی از این واژه پیدا کردم که کاشفِ اصلی‌اش بابام بود.

بابا تا زنده بود روز و شب اش به سه قسمتِ نامساوی برای عرضِ‌اندامِ سیاسی می‌گذشت. انسانی بود با احساس وپاک و شریف که از زمان خلقت رادیو انس دیوانه واری به این جعبه لامپی داشت که یک زمانی وقتی روشنش می کرد زمانی کوتاهی لازم بود تا گرم شود و صدا امواجش به گوشش برسد . اما بابا همزمان علایق رمانتیکی داشت و عاشق پرورش ماهی قرمز بود و زمان تخم ریزی ماهی حواسش از سیاست به سمت حوض لوزی شکل خونه می رفت. عاشقِ ماهی قرمز نبود ولی از زاد و ولد ماهی ها لذت می برد و باآن ملال دورانِ ازکارافتادگی‌اش را از خود دور می کرد.

وقتِ سحر، آفتاب نزده بیدار می‌شد، یه نگاهی به درخت های نارنج حیاط می‌انداخت و می رفت سمتِ حوض یه تکونی به تودهٔ جارو می داد و می نشست و به شاخه های ریز و به هم چسبیدهٔ جارو خیره می شد. صبح با فحشِ پدر از خواب بلند می شدیم که می شاشید به روحِ شاه و هزار فامیل. امّا با خوردن اولین و دومین و سومین و چهارمین چای داغ انگار آب سرد بر مزاج ناشتایی سیاسی اش ریخته باشند، کمی آرام می شد. مادرم اولین کسی بود که می فهمید رادیکال‌شدنِ بابا اول صبح مربوط به کاهشِ قندِ خون‌اش بود. وقتی دهمین چای رو از استکانِ کمر باریک هورت می‌کشید، مثلِ سوسیال دمکرات‌های اوایلِ قرن بیستم انقباضِ صورت‌اش باز می شد و می‌گفت: با این‌که پدر و پسر هیچ غلطی برای این مملکت نکردن، امّا وطن‌فروش نیستند. بعد وقتی کار به چایی یازدهم می‌کشید، مادر با غرّولُند و به تندی سرش داد می‌زد و می‌گفت: استاد! بسه دیگه، قوری چای تموم شد...

تا موقع ناهار پدرم بطور موقت از حالتِ اپوزوسیون خارج میشد و دوباره می‌رفت سر وقتِ ماهی‌های قرمز و به تخم‌ریزی‌شون خیره می شد.

بعدِ ناهار بابا کاملن بدل به یک لیبرالِ خنثی می شد و خُروپُف‌اش بهترین موزیک متنِ آرامشِ قبل از طوفانِ خانه بود. اما با غروب خورشید، شیاطینِ جدیدی در مغزِ بابا رسوخ می کردن. کت و شلوار را می‌پوشید و

می‌رفت قهوه‌خونهٔ وسطِ بازار که پاتوقش بود. انگار خونِ تمامِ آنارشیست‌های عالم در رگ‌هاش می‌رقصید. حرف نمی‌زد، هوار می‌کشید، از شلّاق‌زن‌های املاکِ پهلوی تا دستمال به‌دست‌های بادمجون دورِقاب‌چینِ کراواتی اون روز. کسی هم کاری باهاش نداشت همه نادیده اش می گرفتن هر روز هم بابا صدایش رو بالاتر می‌برد. میگن یکی از علل انقلاب ۵۷ همین تشخیص زود هنگام بابا از اوضاع مملکت قبل ناشتایی بود. ولی این تئوری اون موقع معکوس ارائه شد که می گفتند: ایرانی‌رو گُشنه نگه‌دار عرب ها رو سیر.

بابا هم زمونی که تو املاک پهلوی کار می کرد و خوب سیر بود، عرقِ چاپ‌سیاه رو با گوشتِ برّه می‌خورد، رضا شاه رو دعا می کرد (البته منظورم اینکه بهش فحش نمی داد وگرنه بابا اهل دعا کردن نبود). ولی بعدها وقتی از داربست افتاد جناق و لنگن‌اش شکست و خونه‌نشین شد و به رادیو پکن گوش می کرد، تحلیل‌هاش عوض شد. اصلن بابا پیش از انقلاب وقوعِ انقلاب رو تشخیص داده بود، امّا نه انقلابِ اسلامی رو...

اما اون بچه‌گی‌هام فکر می کردم بابا رضا شاه رو دوست داشت چون از آخوندا بدش می اومد، ولی بعدها پی بردم چون از آخوندا بدش می اومد، از کارهای رضا شاه تجلیل می کرد. من هم بابا رو دوست داشتم چون از تاریخی حرف می زد که باهاش زندگی کرده بود.

بعدِ رضا شاه، بابا از مائو تسه دون، رهبر چین هم همیشه تعریف می کرد. می گفت مائو کاری رو که انگلیسی‌های ملعون مسبّب‌اش بودن یعنی تریاکی‌کردنِ چینی ها رو جبران کرد و همه شون رو ریخت تو دریا . البته اون موقع نه علمِ روان شناسی مطرح بود و نه کسی حوصلهٔ حلّ مسائلِ پیچیده رو داشت.

یه زمانی فکر می کردم بابا واسهٔ این پُرحرفه که از سیاست خوشش می اومد و هر روز سه چهار نوبت اخبار گوش می کرد و مفسّرِ خبری رفقای قهوه‌خونه‌ای‌اش بود.

ولی بعدن فهمیدم جذّابیّتِ سیاست خیلی بیشتر از کارهایی دیگه هست. هر کاری که قادر به انجامش نیستی یکی دیگه شبیه تو انجامش میده. اگه خوب باشه خوب ازش تعریف می کنی انگار از خودت تعریف کردی. اگه هم بد باشه میتونی در موردش بد و بیراه بگی.

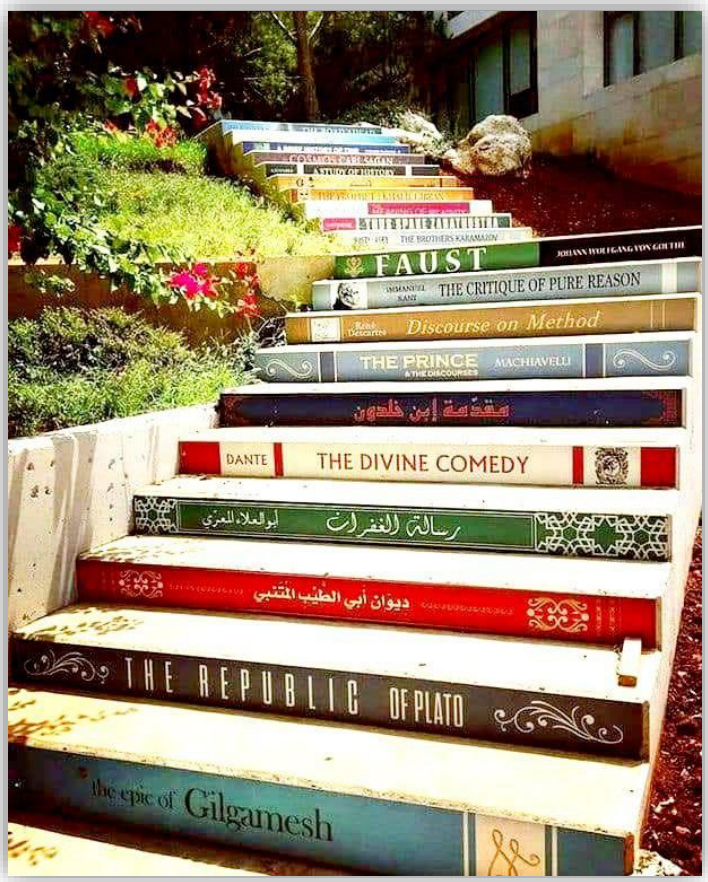
تا اونجایی که یادمه بابا به دیالکتیک اعتقادی نداشت. منظورم اینکه کارها یه جوری به مرور روبراه نشه و یک روز خوش و با حال یک دفعه ظاهر بشه.

ولی بابا یه چیزاش مربوط به غرایزِ طبقاتی‌اش بود و یه چیزاش مربوط به ذائقه و شکمو بودنش. ولی اطمینان داشتم آبجو و چای رو بیشتر از پیامبرانِ اولوالعزم دوست داشت. وقتی هم که انقلاب شد (نه اون انقلابی که بابا بعدِ ناهار خوابش رو می دید)، دیگه پاهایش رو دیگه تو هیچ قهوه‌خونه‌ای نذاشت.

چند وقت پیش که یکی از مریدانِ قهوه‌خونه‌ای بابا رو که دیده بودم، بهم گفت: یادِ استاد بخیر، حرفای حکیمانه‌اش همه درست از آب در اومد ...راستی چرا استاد دیگه قهوه‌خونهٔ اعظمی نمیاد؟!!!

سرچشمه: صفحهٔ فیس‌بوک نویسنده

بازگشت به فهرست

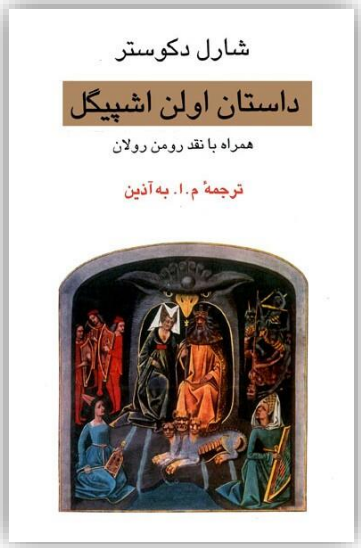

FAUST
THE CRITIQUE OF PURE REASON
Discourse on Method
THE PRINCE
MACHIAVELLI
مقدمة ابن خلدون
DANTE
THE DIVINE COMEDY
رسالة الغفران
أبو العلاء المعري
ديوان أبي الطيب المتنبي
THE REPUBLIC OF PLATO
the epic of Gilgamesh

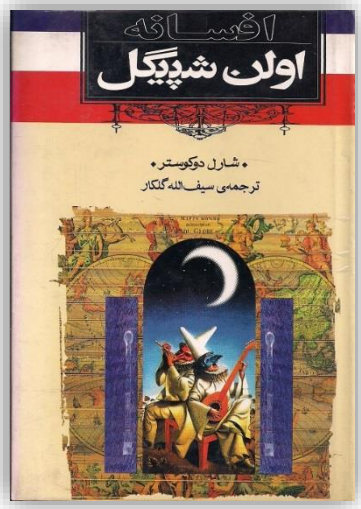
نقد و معرّفی

داستانِ اولن اشپیگل

رمانِ تاریخی "افسانهٔ اولن اشپیگل"؛ یادی از کشته‌شدگان دادگاه‌های تفتیشِ عقاید امپراطوری فلاندر

شارل دکوستر/ برگردان: محمود اعتمادزاده (به‌آذین)





"تیل اویلن اشپیگل"، یا "دیل اولن اشپگل" یا "تیل اولن اشپیگل" آن‌طور که در متون قدیمی و به زبان آلمانی سفلی نوشته شده است، داستان زندگی تیل اولن اشپیگل (۱۳۵۰-۱۳۰۰میلادی) است که در سال ۱۵۱۱/۱۵۱۰ میلادی نوشته شده است. داستان اولن اشپیگل معروف‌ترین کتاب ایالت نیدرساکسن در شمال آلمان است که تا کنون به بیش از ۲۸۰ زبان ترجمه شده است. اهمّیتِ این کتاب در چیست؟ اگر از **شوانْک** صحبت کنیم، که نویسندگان دیگری نیز بوده اند که تقریبا با هرمان بوته هم‌دوره بودند و شوانک نوشتند, ولی آثار آنان محبوبیت و شهرتِ این کتاب را هیچ‌وقت کسب نکردند، مانند هانس زاکس و باستیان برانت و دیگران که نامشان را فقط کسانی می‌دانند که با تاریخ ادبیات آلمان رابطه‌ای داشته باشند. ولی نام تیل اولن اشپیگل را کودکان دبستانی هم می‌دانند و داستانهایش را می‌خوانند.

اهمّیتِ این کتاب در چند نکته نهفته است: یکی زمان نگارش و چاپ کتاب، اوائل قرن ۱۶ میلادی/ دیگر زبانِ رک و صریح نویسنده آن/ مراعات نکردن این نکته که ممکن است کسی از حقیقت برنجد./ به قاضی بردن اشراف آلمانی و روحانیون مسیحی./ زیر سؤال بردن نظام ارباب-رعیتی حاکم بر آلمان آن زمان/ زیر سؤال بردن کلیسا به عنوان یک سازمان منسجم./ ترجمه آن به زبانهای مختلف/ الهام گرفتن نویسندگان دیگر از شخصیت اولن اشپیگل برای خلق آثارشان.

در قرن ۱۶ این کتاب فقط در آلمان ۳۵ مرتبه تجدید چاپ شد و همان موقع یکی از پرفروش‌ترین کتابهای مغرب زمین شد. جای خالی این کتاب در ایران به خوبی حس می‌شد. در زبانِ فارسی دو کتاب راجع به افسانه‌های اولن اشپیگل وجود دارد که حکایاتِ اولن اشپیگل نیستند. این دو کتاب از زبان فرانسوی به فارسی ترجمه شده‌اند و نویسندهٔ هر دو کتاب "شارل دو کوستر" بلژیکی می‌باشد. یکی از این دو کتاب را محمود اعتمادزاده (به‌آذین) [در ۶۲۹ صفحه- نشرِ جامی] و دیگری را آقای سیف‌الله گلکار [در ۸۶۹ صفحه- نشرِ ثالث] ترجمه کرده‌اند. این دو کتاب رمان هستند و در قرن ۱۹ نوشته شده‌اند. شارل دوکوستر که خود در قرن ۱۹ زندگی می کرد, از حکایاتِ اولن اشپیگل در خلقِ رمانش استفاده کرده است. پس این دو کتاب ربطی به "حکایات و افسانه‌های اصلی اولن اشپیگل" ندارند.

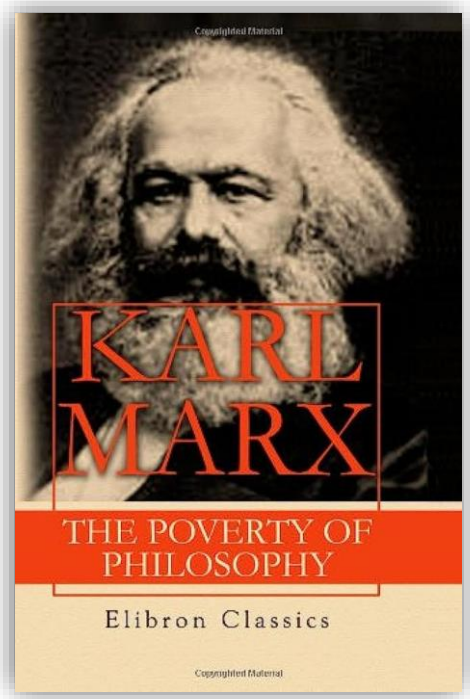
مطالعهٔ مقالهٔ "شوانْک چیست؟" در بخش مقالات همین شماره ارژنگ توصیه می‌شود.

بازگشت به فهرست

فقرِ فلسفه

The Poverty of Philosophy

احسان طبری/ دربارهٔ اثرِ کارل مارکس



کتاب "فقرِ فلسفه" اثرِ کارل مارکس پاسخی است به کتابِ پرودُن موسوم به "فلسفهٔ فقر." در این کتاب مبانی اقتصادی جامعهٔ سرمایه‌داری موردِ تحلیلِ علمی قرار گرفته است و مهمّ‌ترین اصولِ جهان‌بینی ماتریالیسم دیالکتیک بیان و تشریح شده است. لنین "فقرِ فلسفه" و "مانیفست" را "آثارِ مارکسیسمِ نُضج‌یافته" می‌نامد.

(لنین، کلیات به‌زبانِ روسی، جلد ۱۵، صفحه ۳۷۳)

در پاییز سال ۱۸۴۶ پرودُن در پاریس کتابی منتشر ساخت تحت عنوانِ "سیستمِ تضادّهای اقتصادی یا فلسفهٔ فقر". کتابِ جوابیهٔ مارکس در آغازِ ژوئیه ۱۸۴۷ به زبانِ فرانسه نشر یافت. این کتاب در دورانِ زندگی مارکس دوباره تجدیدطبع نشد. در ۱۸۸۰ مارکس متذکّر شد که در "فقرِ فلسفه"، اندیشه‌های اقتصادیِ وی که بعدها در "سرمایه" بسط یافته، به شکلِ نطفه‌ای وجود دارد، لذا این کتاب را می‌توان نوعی مَدخَل بر "سرمایه" شُمرد.

در سال ۱۸۸۵ پس‌از مرگِ مارکس، ترجمهٔ آلمانیِ کتاب با مقدمهٔ انگلس برای اوّلین‌بار نشر یافت. مارکس در دورانِ حیاتِ خود به آننکوف، دانشمندِ روس نامه‌ای نوشت که در آن انتقاداتِ فلسفی و اقتصادیِ خود را به پرودُن خلاصه کرده است. این نامهٔ مهمّ مارکس نیز معمولاً به ضمیمهٔ کتابِ "فقرِ فلسفه" نشر می‌یابد.

پرودُن در کتابِ خود "فلسفهٔ فقر" پندارهای میان‌تُهی خُرده‌بورژوایی را دربارهٔ تحوّل و اصلاحِ جامعه با عوام‌فریبیِ فراوانی عرضه داشته بود. این کتاب در جنبشِ کارگریِ آن‌زمان شُهرتی فراوان یافته و خطرِ آن در میان بود که احکام و نتیجه‌گیری‌های نادرستِ آن جنبشِ انقلابی را به گُمراه بکشاند؛ لذا مارکس وظیفهٔ خود دانست که با این کتاب مقابله کند و نادرستی محتوای آن‌را ضمنِ یک محاجّهٔ شدید و صریح برملا سازد. نقشه‌های خیال‌پردازانه و اُتوپیستیِ پرودُن دایر بود به رفرمِ جامعهٔ سرمایه‌داری بدونِ تغییرِ بنیادِ آن. مارکس در مقابلِ این نقشه‌های خیال‌پردازانه، راهِ تحوّلِ انقلابی جامعه را بر بنیادِ تحلیلِ اقتصادی سرمایه‌داری به‌دست می‌دهد.

کتابِ "فقرِ فلسفه" مرکّب است از دو فصل:

مارکس **فصلِ اوّل** را به‌نحوی طنزآمیز "کشفِ علمی" نام نهاده است. سراپای این فصل به انتقاد از نظریاتِ اقتصادی پرودُن اختصاص دارد. مارکس بر پایهٔ درکِ عمیقِ پیوندِ سرشتی بینِ کالا و پول، تئوری "پولِ

کارگری" پرودُن را افشاء نمود و بی‌معنی بودنِ نقشهٔ ایجادِ "بانک‌های خلق" را که وی (آن‌را) وسیلهٔ اساسی تحوّلِ جامعه بورژوایی می‌دانست، ثابت کرد و نشان داد که این قبیل نقشه‌ها که تولیدِ کالاییِ سرمایه‌داری را دست نخورده باقی می‌گذارد، خیال‌پردازانه است، زیرا در این نقشه‌ها این نکتهٔ مهمّ فراموش می‌شود که "تولید" نسبت به عرصهٔ "گردشِ کالا" نقشِ تعیین‌کننده دارد.

کارل مارکس در این فصل تنها به بیانِ دقیق و منظّمِ تئوری ارزش (که آدام اسمیت و دیوید ریکاردو پایه‌گذارانِ آن هستند) بسنده نمی‌کند. مارکس برخلافِ اسمیت و ریکاردو که جامعهٔ سرمایه‌داری را یک "جامعهٔ طبیعی" و یک "نظامِ ابدی" تلقّی می‌کردند، این جامعه را یک نظامِ مشخّصِ تاریخی که گذرا و سپری است می‌شمرد .

شایانِ ذکر است که مارکس در کتابِ "فقرِ فلسفه" هنوز از ارزشِ "کار" سخن می‌گوید نه از ارزشِ "نیروی کار" (چنان‌که مارکس آن‌را در آثارِ بعدی اقتصادی خویش تشریح می‌نماید)، ولی حتّی در این کتاب در مقولهٔ "کار-کالا"، عناصرِ مهمّ تئوری آتیِ ارزشِ اضافی گنجانده شده است .

فصلِ دوّم کتابِ فقرِ فلسفه "متافیزیکِ اقتصادِ سیاسی" نام دارد. در این فصل مارکس روشِ التقاطی پرودُن را از جهتِ فلسفی برملا می‌سازد. توضیح آن‌که پرودُن در اثرِ خود کوشید تا علمِ اقتصاد را به‌قولِ خودش به شیوهٔ دیالکتیکی بیان دارد.

مارکس نشان می‌دهد که پرودُن نه تنها نتوانسته است دیالکتیک را بر علمِ اقتصاد تطبیق دهد، بل‌که وضعِ این علم را مُختل‌تر کرده، زیرا فلسفهٔ ایده‌آلیستی را که نسبت به آن کاملاً بیگانه است واردِ این علم ساخته و بدین‌ترتیب علمِ اقتصاد را به نوعی متافیزیکِ انطباقی بدل کرده و به جای سیستمِ یگانهٔ مقولاتِ به‌هم پیوستهٔ اقتصادی که قادر باشند ساختِ درونی نظامِ بورژوایی را منعکس نمایند، یک سلسله مقولاتِ عجیبی برشُمرده که بر حسبِ کیفیّتِ مقولهٔ موردِ تحلیل، "فازها" یا "ادوارِ" ده‌گانه‌ای به‌وجود می‌آورند .

مارکس برای ناکامیِ پرودُن دو دلیل می‌آورد:

اوّل آن‌که در فلسفه به جهان‌بینیِ ایده‌آلیستی اعتقاد دارد؛

دوّم آن‌که تنها شکلِ خارجی و صوریِ دیالکتیکِ هگل را می‌گیرد؛ یعنی زبانِ هگل را اقتباس می‌کند و اصلاً و ابداً ماهیّتِ دیالکتیک را نمی‌فهمد. مثلاً پرودُن "تضادّ" را یک امرِ غیرطبیعی می‌شُمارد و سعی در رفعِ آن دارد و لذا فرمولِ "آشتیِ تضادّها" و "خنثی‌کردنِ تضادّها" را اختراع می‌کند. مارکس در این باره می‌گوید: *"وجودِ طرفینِ متضادّ، مبارزهٔ آن‌ها، درآمیختگیِ آن‌ها در یک مقولهٔ نو، ماهیّتِ جنبشِ دیالکتیکی را تشکیل می‌دهد. کسی‌که این وظیفه را بر عهده می‌گیرد که طرفِ بدِ تضادّ را مرتفع سازد، با همین عمل به جنبشِ دیالکتیکی خاتمه می‌دهد"*. (کلیّات به روسی، جلد ۴، صفحه ۱۳۶)

مارکس شیوهٔ تفکّرِ پرودُن را از لحاظِ یک ماتریالیست دیالکتیک موردِ انتقاد قرار داد و بی‌هودگی عملِ "اسلوبِ مطلقِ" هگل را ثابت کرد. اسلوبِ دیالکتیک به‌شکلی که در نزدِ هگل آمده است، نمی‌تواند در علمِ اقتصاد به کار رود زیرا در این دیالکتیک، تاریخِ واقعی مادّه در آستانهٔ تاریخ تکاملِ "عقلِ محض" قربانی می‌شود. زیرا هگل تکامل را عبارت می‌داند از یک سیرِ نزولی از ایدهٔ مطلق به مادّه، و سپس یک سیرِ صعودی از مادّه به ایدهٔ مطلق. تمامِ مراحلِ دیالکتیکِ تکامل در این گَردهٔ انتزاعی و عرفانی گنجانده شده است و حال آن‌که اصل عبارت است از درکِ دیالکتیکِ تکاملِ مادّه در حالات و کیفیّت‌های مختلفِ آن اعمّ از نازیست‌مند و زیست‌مند. در نظرِ هگل تکاملِ جامعه عبارت است از نوعی تناوب و توالیِ اندیشه‌ها، ایده‌ها.

مارکس می‌نویسد: *"هگل می‌پندارد که جهان را به وسیلهٔ بیانِ جنبشِ فکر برپا می‌دارد و حال آن‌که در واقع تنها کاری که انجام می‌دهد عبارت از آن است که موافقِ اسلوبِ مطلقِ خود، افکاری را که در دماغِ همهٔ انسان‌هاست، به شکلِ سیستماتیک صف‌بندی و جابه‌جا می‌کند"*. (همان‌جا، صفحه ۱۳۳)

مارکس دیالکتیکِ ایده‌آلیستی را مورد انتقادِ اصولی قرار می‌دهد و جهاتِ مختلف دیالکتیکِ ماتریالیستیِ خود را تشریح می‌نماید و به‌ویژه آن مسائلی را که پایه‌های اسلوبی بررسی مقولاتِ اقتصادی است، عرضه می‌دارد. مانند مسئلهٔ سیر از مقولات و احکامِ مجرّد به سوی مقولات و احکامِ مشخّص، و درکِ رابطهٔ بین اسلوبِ تحلیلِ تاریخی و اسلوبِ تحلیلِ منطقی که از اهمّ مسائلِ منطق و اسلوبِ دیالکتیکِ مارکسیستی است و پایهٔ اسلوبی کتابِ "سرمایه" مارکس است.

در کتابِ "فقرِ فلسفه" مسائلِ مربوط به ماتریالیسمِ تاریخی دقیق‌تر از "خانوادهٔ مقدّس" است، بدین معنی که اصطلاحاتِ این علم شکلِ مصرّح‌تری به خود گرفته است و قانون تطابقِ ضرور بین مناسباتِ تولید و خصلتِ نیروهای مولّده بیان گردیده و فرماسیونِ سرمایه‌داری و آن تضادّهایی که مبارزهٔ بینِ آن‌ها منجر به ظهورِ نظامِ سوسیالیستی می‌شود، کامل‌تر تحلیل شده است .

مارکس در این کتاب اهمّیتِ مبارزهٔ طبقاتیِ پرلتاریا را روشن می‌سازد و تاکید می‌کند که رسالتِ طبقهٔ کارگر ازمیان‌بُردنِ همهٔ انواع بهره‌کشی و ساختنِ جامعهٔ بی‌طبقات است. مارکس می‌نویسد: "*تنها در این نظام، هنگامی که دیگر طبقات و تناقضاتِ طبقاتی نیست، تحوّلاتِ اجتماعی دیگر به صورتِ انقلاباتِ سیاسی در نخواهند آمد.* (همان‌جا، صفحهٔ ۱۸۵)

اثرِ داهیانهٔ مارکس با آن‌که در نیمهٔ اوّل قرنِ گذشته نشر یافته، کماکان از بسیاری جهات اهمّیت و فعلیّتِ خود را حفظ کرده است. مثلاً انتقادِ مارکس از پرودُن که می‌خواست با حفظِ نظامِ کالاییِ بورژوایی، از طریقِ رفرم‌ها، نظامِ کارگری و خلقی ایجاد کند، کاملاً به تئوری "اقتصادِ اجتماعیِ بازار (Soziale Marktwirschaft) "سوسیال دموکراسی وارد است که بدونِ دست زدن به بهره‌کشیِ سرمایه‌داری، دعوی دارد که می‌خواهد جامعهٔ رفاهِ عمومی را به‌وجود آورد. یا مثلاً انتقادِ مارکس از نظریاتِ اسمیت و ریکاردو دایر به "نظامِ طبیعی"بودنِ سرمایه‌داری و ابدی بودنِ مالکیّتِ خصوصی، امروز نیز برای افشای نظریاتِ نظیر اقتصاددانانِ سرمایه‌داری آمریکا که ابدیّتِ مالکیتِ خصوصی سرمایه‌داری را بلاتردید می‌شمارند، مُصاب و صادق است.

کتابِ "فقرِ فلسفه" نه تنها ارزشِ واقعی ارثیهٔ فلسفیِ هگل را روشن می‌کند، نه تنها معنای دیالکتیک را (نه با محتوای ایده‌آلیستیِ هگلی و نه با محتوای التقاطیِ پرودُنیِ آن، بل‌که با محتوایِ ماتریالیستی و علمیِ آن) روشن می‌سازد، بل‌که نمونه‌های مشخّصی از شیوهٔ کاربردِ منطقِ دیالکتیک برای تحلیلِ پدیده‌های بُغرنجِ اجتماعی به‌دست می‌دهد و از این جهت، چنان‌که یادآور شدیم، به تمامِ معنی تدارکِ منطقی کارِ بزرگ و بُغرنجی است که مارکس بعدها در "سرمایه" به‌سرانجام می‌رساند .پس‌از "ایدئولوژی آلمانی" و "خانوادهٔ مقدّس"، جهان‌بینیِ علمی و انقلابیِ مارکس و انگلس، در این کتاب گامِ بزرگی به پیش برمی‌دارد.

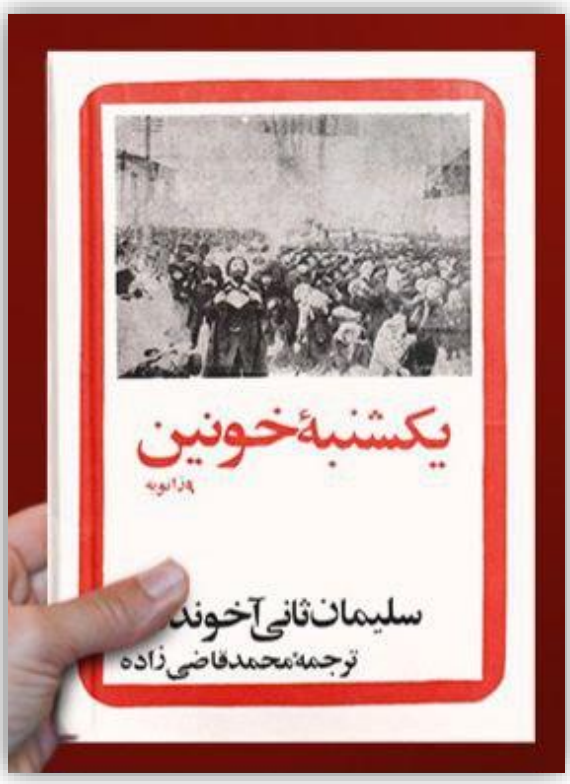
سرچشمه: *مجلّهٔ پیکار، مهر و آبان ۱۳۵۲، شماره ۳ (با نامِ مستعار ا.کوشیار)*

ارژنگ: از کتاب "فقرِ فلسفه" اثر کارل مارکس ترجمه‌های متعدّد و متفاوتی به فارسی در بازار کتاب و در فضای مجازی وجود دارد. برگردان "آرتین آراکِل" فاقد مقدّمه‌های ضروری مارکس و انگلس و ضمائمِ کتاب نظیرِ نامهٔ مارکس به آننکوف است. درمورد ترجمه‌های "وحید اسلام‌زاده" و "م.رازی" و "حجّت برزگر"... نیز به‌رغمِ داراربودنِ مقدّمه و ضمائم، اصالت و صحّتِ برگردانِ آن‌ها مورد بررسی قرار نگرفته است.

بازگشت به فهرست

یک‌شنبهٔ خونین (۹ژانویه۱۹۰۵)

سلیمان ثانی آخوندوف/ برگردان: محمد قاضی‌زاده



کتاب حاضر یکی‌از مجموعه آثار سلیمان‌ثانی آخوندوف، داستان‌پرداز و نمایش‌نامه‌نویس رئالیستِ آذربایجان (متولد ۱۸۷۵) است که چاپ نخست آن در پاییز سال ۱۳۵۹ توسط محمد قاضی‌زاده به فارسی برگردانده و توسط انتشارات ارک تبریز منتشر شد.

در مقدمهٔ مترجم آمده است:

چهار داستانی که در این کتاب می‌خوانیم عبارت‌اند از: "یک‌شنبهٔ خونین"، "سگِ مستر گری"، "دخترِ سیاه‌چُرده" و داستانی کوتاهی به نامِ "ضیافت".

داستان "یک‌شنبه خونین" تحت‌تاثیرِ قیام ۱۹۵۰ روسیه نوشته شده است. روز یک‌شنبه نهم ژانویه سال ۱۹۰۵ در شهر پترزبورگ جمعیت بزرگی از کارگران و زحمتکشان که با زن و بچه برای شکایت از وضع خود به سوی دربار می‌رفتند، به فرمان نیکلای دوم، پادشاهِ روسیه هدفِ رگبار گلوله قرار گرفتند. کارگران از پیروجوان، مردوزن، همه با فرزندانِ خود رفته بودند که احتیاجات خود را به زبان مسالمت‌آمیز بگویند. مگری‌هایی را که متحمل می‌شدند شهر دهند تا نیکلای دادِ آنها را بدهد آنها آرام، مسالمت‌جویانه، بدونِ اسلحه و با خواندنِ دعا می‌رفتند. با زن‌ها و بچه‌ها ۱۴۰ هزار نفری می‌شدند. تزارِ روسیه فرمان داد به روی زحمت کشانِ بی اسلحه آتش گشودند. در این واقعه بیش از ۱۰۰۰ نفر کشته و بیش از ۲۰۰۰ نفر زخمی شدند. خیابان‌های پترزبورگ از خونِ کارگران رنگین شد و این روز در تاریخ جنبشِ انقلابی روسیه به نام یک‌شنبهٔ خونین معروف شد...

لینک‌های دانلود کتاب

https://goo.gl/1ckp1e

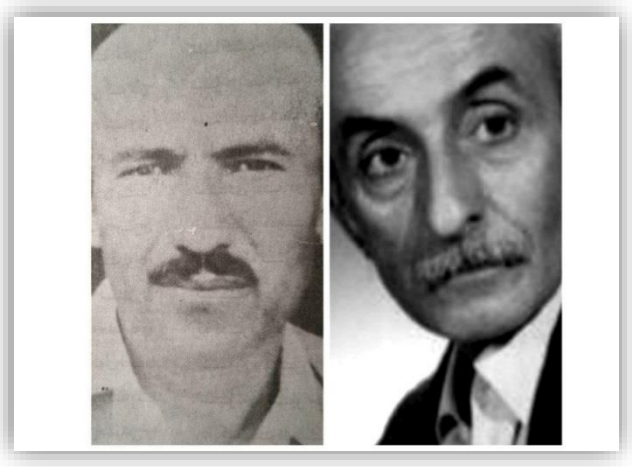
http://dl.persianpdf.com/tarikh/yekshanbe-khoonin-9.pdf

بازگشت به فهرست

آشنایی و دوستی نیما یوشیج با صدیق انجیری آذر

تقدیم به روح پاکِ متفکّر، روشن‌فکر، نویسنده و مترجمِ "کرد"، صدیق انجیری آذر

گردآوری و مقدّمه: فاروق فرهاد



"بعضی‌ها فوت و فنّ هنرِ مرا فهمیده‌اند. امّا یک نفر تمامِ درد و رنجِ مرا از روی شعرهای من حس کرده‌است، حال آن که دیگران که زندگی مرا می شناختند نتوانستند به کمکِ زندگی من، به دردِ نهفته در شعرهای من پی ببرند. آن یک‌نفر درد های مرا چنان شناخت که اسبابِ تعجّبِ خودِ من است. بهتر از خود من مرا شناخت بهتر از همه کس، حتّی از خودِ من مرا شناخت بهتر از همه کس. حتی آل‌احمد، جلال آل‌احمد هم بسیاری از دردهای مرا از روی کارهای من شناخت. ولی این یک نفر طوری مرا می شناسد که خودم از او باید بپرسم من کی هستم؟ این یک نفر یک جوانِ "کُرد" است و پریشان‌روزگار. اسمش "انجیری آذر" است. من در یادداشت‌هایم شاید چند بار از او اسم برده‌ام. اگر شبانه‌روز می توانستم با این جوانِ "کُرد" یک‌جا باشم، شبانه‌روز می‌توانستم کار کنم..." (نیما یوشیج خرداد ۱۳۳۴)

"او (صدیق انجیری آذر) از بزرگ‌ترین انسان‌هایی است که من در دورهٔ زندگانی خود با او بر خورد کردم. من با انسان‌های هم‌افق و هم‌فکر خود زیاد برخورد کرده‌ام او از همهٔ این‌ها گذشته بود. این جوانِ "کُرد" و مخصوصا "کُرد" به معنیِ انسان، تمامِ سال‌های ۱۳۳۳ و ۱۳۳۴ باعث بر تسلّیِ من بود." (برگزیدهٔ آثار نیما یوشیج، نثر، ج ۲، ص ۲۵۱ - ۲۵۲)

لینک دانلودِ کتاب

https://www.kurdipedia.org/?q=20230201182223463215&lng=12

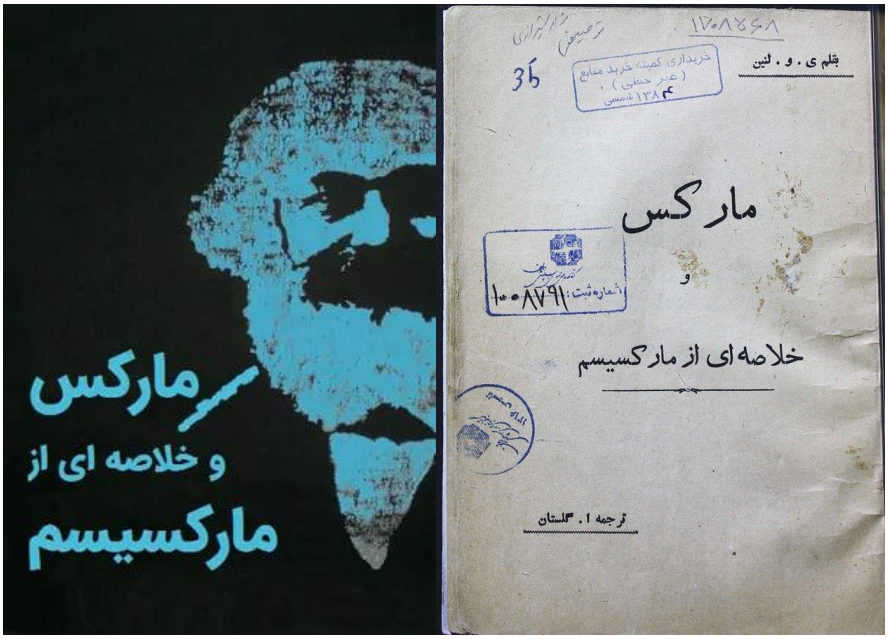
برگرفته از: فیس‌بوک گردآورندهٔ کتاب

بازگشت به فهرست

مارکس و خلاصه‌ای از مارکسیسم

ولادیمیر ایلیچ لنین/ برگردان: زنده‌یاد ابراهیم گلستان

لنین این کتاب را بین ژوئیه و نوامبر سال ۱۹۱۴ نگاشته است.



سیّد *ابراهیم* تقوی شیرازی (۲۶ مهر ۱۳۰۱ - ۳۱ مرداد ۱۴۰۲) مشهور به *ابراهیم گلستان*، نویسنده و فیلم‌سازِ موءلّفِ ایرانی که اخیرا در سنّ ۱۰۲سالگی درگذشت، در سال‌های دهۀ۲۰و۳۰ قرنِ گذشته دو اثرِ کم‌حجمِ آموزشی از کلاسیک‌های مارکسیسم- لنینیسم را به فارسی برگردانده و منتشر کرده و در لیست آثارِ مکتوبِ گلستان نیز نام دو کتاب "*مارکس و خلاصه‌ای از مارکسیسم*" به قلم ولادیمیر ایلیچ لنین (که آنرا بین ژوئیه و نوامبر سال ۱۹۱۴ نگاشته) و "*ماتریالیسمِ دیالکتیکی و ماتریالیسمِ تاریخی*" اثر ژوزف استالین به چشم می‌خورد.

فایل الکترونیک نسخۀ اصلی کتاب "*مارکس و خلاصه‌ای از مارکسیسم*" به قلم ولادیمیر ایلیچ لنین
با حجم ۵۰ مگابایت از نشانی زیر قابل دانلود و دریافت است:
https://t.me/in_hekayat/86

و چاپ دیگری از همین اثر که با حجمی کمتردر نشانی زیر در دسترس خوانندگان است:
https://ketabnak.com/book/115343/%D9%85%D8%A7%D8%B1%DA%A9%D8%B3-%D9%88-%D8%AE%D9%84%D8%A7%D8%B5%D9%87%E2%80%8C%D8%A7%DB%8C-%D8%A7%D8%B2-%D9%85%D8%A7%D8%B1%DA%A9%D8%B3%DB%8C%D8%B3%D9%85

فایل الکترونیک ترجمۀ کتاب"*ماتریالیسمِ دیالکتیکی و ماتریالیسمِ تاریخی*" اثر ژوزف استالین درحالِ آماده‌شدن است.

بازگشت به فهرست

سفر به مینْسک، سفر در گذرِ زمان

بهروز مطلّب‌زاده

ناشر / محلِّ نشر: آیدا / آلمان / تعداد صفحه: ۵۰۰ / سال چاپ: ۲۰۲۳ / قطع / نوع جلد: رقعی / شومیز/ قیمت: €19.00

دربارهٔ نویسنده: بهروز مطلب‌زاده، از فعالینِ سیاسی چپِ دههٔ ۵۰ و تجربه‌اندوخته در محیط‌های کارگری است و از سال ۱۹۹۰ در تبعید آلمان زندگی می‌کند. در سال ۲۰۱۹ پس از سی سال به مینسک -به شهرِ اولین دورهٔ پناهندگی خود- سفر می‌کند. وی در این کتاب به خاطرات دور و نزدیک از زندگی در مینسک پرداخته است. در این کتاب و دیگر آثارِ بهروز مطلب‌زاده، توانایی قلمِ ادیبانهٔ او آشکار است. کتاب مشتمل بر ۵۹ عنوان در فهرست، و دو پیوست و نام‌نمایه است: پیوست ۱: آلبوم عکس، پیوست ۲: متن نشستِ تاریخی تعدادی از اعضای «شورای نویسندگان و هنرمندان ایران» در کابل! ۱۳۶۵.

در مدخل کتاب می‌خوانیم: «در سومِ مهرماهِ سالِ ۱۳۳۱ در روستای میرکوه‌سلطان از توابع شهرستانِ سراب در آذربایجان شرقی بدنیا آمدم. در شش سالگی به همراه خانواده‌ام به تهران نقل مکان کردیم و از هشت سالگی تا کنون همواره مشغول به کار بوده‌ام. به هزار و یک دلیل، به مدرسه و دانشگاه نرفتم و آموخته‌هایم از دانشکده زندگی است.

در اردیبهشت سال ۱۳۵۰ به دلیل فعالیت‌های سیاسی در یک گروه چپ، توسط ساواک شاهنشاهی بازداشت، محاکمه و به سه سال زندان محکوم شدم. در سال ۱۳۵۳ پس از آزادی از زندان، بار دیگر در کارخانه‌های مختلف تهران مشغول به کار شدم و در همان زمان به «سازمان چریک‌های فدائی خلق ایران» پیوستم.

در سال ۱۳۵۵ به همراه «گروهِ منشعب از سازمان چریک‌های فدائی خلق» از آن سازمان جدا شده و در سال ۱۳۵۶ به حزب تودهٔ ایران پیوستم. پس از سرکوب نیروهای چپ و یورش جمهوری اسلامی به حزب

تودهٔ ایران در هفدهم بهمن ماه سال ۱۳۶۱، توانستم از چنگ دژخیمان گریخته و در خردادماهِ سال ۱۳۶۲ خود را به آذربایجان شوروی برسانم.

در سپتامبر سال ۱۹۸۳ به همراه ۲۰۰تن دیگر از پناهندگان سیاسی در اتحاد شوروی، به شهر مینسک پایتخت بلاروس منتقل شدم. در کنفرانس ملّی حزب تودهٔ ایران که در خردادماه سال ۱۳۶۵ برگزار شد، به‌عنوان عضو مشاور کمیته مرکزی انتخاب شدم. چند ماه بعد از آن به افغانستان اعزام شدم. در آنجا، درکنار یکسری از مسئولیت‌های حزبی، هم‌زمان یکی از گویندگان رادیو زحمتکشان ایران نیز بودم.

پس از چهارسال کار حزبی در افغانستان، به اتحاد جماهیر شوروی برگشتم و یک دورهٔ شش‌ماهه مدرسه حزبی در مسکو گذراندم. در "پلنوم فروردین ۱۳۶۹" حزب شرکت کردم و به دلائلی که در همین کتاب خاطرنشان ساخته‌ام، از عضویت در کمیته مرکزی استعفاء دادم. در اواخر سال ۱۹۹۰ به آلمان آمدم. با وجود اینکه، بیش از سی سال است با جریانی که به نام «حزب توده ایران» فعالیت می‌کند، هیچ رابطه‌ای ندارم، با این حال هنوز به امضاء پای آنکتِ حزبی‌ام پایبند و کماکان خود را یک توده‌ای واقعی و مؤمن به اهداف و آرمان‌های انسانی و مترقی حزب می‌دانم.»

از آثار قلمی بهروز مطلب‌زاده:

***همچون آبِ روان*؛ (چند داستان)**؛ سال ۲۰۱۱، نشر دوستی، سوئد.

ترجمه:

***روزهای سپری شدهٔ من*؛ خاطراتِ گنجعلی صباحی**؛ سال ۱۳۹۳، نشر دنیای نو تهران./ ***کمانچه*؛ جلیل محمدقلی‌زاده (نمایشنامه)**؛ چاپِ اول سال ۲۰۰۶ نشرِ همزیستی، آلمان./ ***قبض بهشت*؛ یوسف چمن‌زمینلی**؛ نشر دوستی، سال ۲۰۰۶ سوئد./ ***نامه‌های میرزا ابراهیموف به همسرش سارا خانم*؛** انتشار در سایت اینترنتی ایشیق، آذر ۱۳۹۹/ ***ملافضلعلی*؛ جلیل محمدقلی‌زاده**؛ نشر دوستی سال ۲۰۰۸ سوئد.

به کوشش:

یادواره رفیق کیا؛ (مجموعه سخنرانی‌ها در مراسم بزرگداشت او در چند کشور)؛ نشر روشن، سال ۲۰۰۰ آلمان./ ***بگذار زمان بگذرد*؛ (بدرود سروده‌ها زندان گوهردشت. ف. خاور)**؛ نشر آیدا، بوخوم سال ۲۰۰۳ آلمان./ ***خاطرات تقی کی‌منش*؛ ۱۳۰۱-۱۳۵۷**؛ نشر آیدا بوخوم سال ۲۰۱۹ آلمان.

سرچشمهٔ: سایت نشرِ آیدا بوک

بازگشت به فهرست

مجلّهٔ دانش و اُمید شمارهٔ ۱۹، شهریور ۱۴۰۲

دوماه‌نامهٔ دانش و اُمید شمارهٔ ۱۹، شهریور ۱۴۰۲ با مطالبی متنوّع انتشار یافت

در این شماره می خوانید:

نگاهی چندسویه به تهران/ به بهانهٔ برنامهٔ هفتمِ "توسعه"/ نولیبرالیسمِ ایرانی/ مقالاتی پیرامون کودتای ننگین امپریالیستی ۲۸ مرداد/ نقدِ توتالیتاریسم/ هوشِ مصنوعی، طبقهٔ کارگر و آیندهٔ سرمایه‌داری/ تحوّلاتِ اُمیدبخش در سراسرِ جهان/ کودتا در نیجر/ خصوصی‌سازی بیمارستان‌ها در آلمان/ بزرگداشتِ سایه/ در رثای سایه/ شاعرِ انقلاب، هاینریش هاینه/ خروشچف دروغ گفت/ یادی از توران خانم/ معرّفی کتاب، شعر و دیگر مقالات...

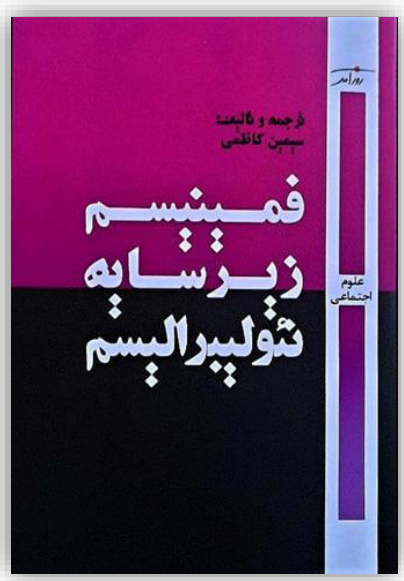
برای دریافت فایل پی.دی.اف مجلّه بر روی نشانی زیر کلیک کنید

https://t.me/DaneshvaMardom/884

بازگشت به فهرست

فمینیسم زیرِ سایهٔ نئولیبرالیسم

ترجمه و تألیف: سیمین کاظمی



کتاب «فمینیسم زیر سایه نئولیبرالیسم» به سرنوشت فمینیسم در شرایط سیطره نئولیبرالیسم می‌پردازد و توضیح می‌دهد که با گسترش نئولیبرالیسم چه بر سر فمینیسم و آرمان‌هایش آمد و چگونه عقلانیت نئولیبرال قدرت مخالفت فمینیسم را تحلیل برده است. این واقعیت را برملا می‌کند که نئولیبرالیسم شعارهای موج دوم فمینیسم را ربود و مفاهیم فمینیستی مانند «انتخاب» و «عاملیت» را از محتوای سیاسی و دگرگون کننده‌شان تهی کرد و وجه رهایی¬بخش آن‌ها را زدود .

این کتاب به چگونگی برساخت سوژه فمینیسم در حکومت¬مندی نئولیبرال می‌پردازد و نشان می‌دهد که چگونه سوژه زنانه به مثابه یک سوژه خودمحور نفع¬جو ظهور کرده است که "انتخاب¬های آزادش" را بر اساس عقلانیت و محاسبات اقتصادی انجام می¬دهد. این سوژه جدید زنانه موظف به سرمایه‌گذاری روی خود است و برای او زیبایی، مراقبت بدن، رژیم غذایی، انتخاب همسر، آموزش و روابط اجتماعی و... همگی راه‌هایی برای افزایش سرمایه انسانی و رسیدن به بازده‌های مورد انتظار به شمار می‌آیند. کتاب توضیح می‌دهد در نظم نئولیبرال، سوژه زنانه مسئول و مقصر زندگی فردی‌اش است و می‌بایست در صورت ناکامی خودش را سرزنش کند و نه ساختاری که نابرابری جنسیتی را نهادینه کرده است. در پارادایم فمینیسم نئولیبرال که نمایندگانش تاچر، مدونا، شریل سندبرگ و ایوانکا ترامپ هستند، زنان ترغیب می‌شوند که «انقلاب را درونی کنند» و بر روی خودشان و رویاهایشان تمرکز کنند و به این ترتیب چنین پارادیمی هژمونی نئولیبرالیسم را تقویت می‌کند .

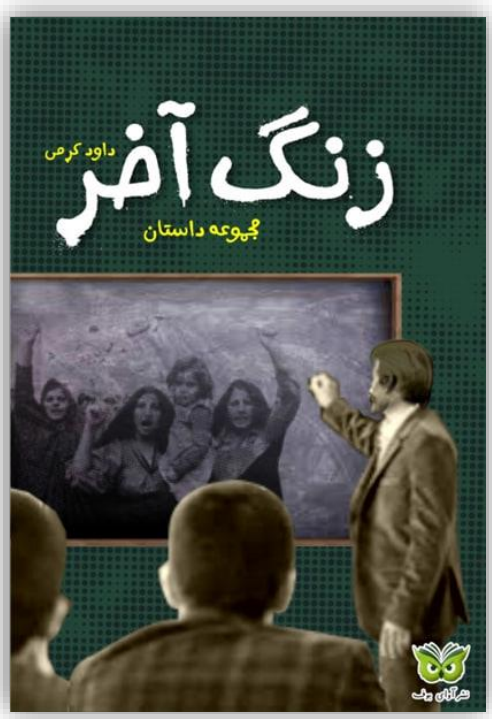
این کتاب نشان می‌دهد آن‌چه به تجویز نئولیبرالیسم به نام توانمندسازی سازی زنان معرفی می‌شود به جای ترویجِ بر هم زدن روابط قدرت و به چالش کشیدن وضع موجود، انطباق و سازگاری با شرایط را تقویت می‌کند و زنان را به سمتی هدایت می‌کند که در نظم اجتماعی فرودست کننده ادغام شوند. این کتاب روشن می‌کند پروژه های سرمایه‌گذاری روی زنان و برنامه‌های فقرزدایی که توسط شرکت¬های بزرگ مثل نایک در کشورهای جهان سوم زیر پرچم برابری جنسیتی و توانمندسازی راه‌اندازی می‌شوند چگونه از آموزه‌های فمینیستی به عنوان پوششی برای استثمار زنان کشورهای جهان سوم و تأمین منافع این شرکت‌ها استفاده می‌کنند. این کتاب توضیح می‌دهد که چرا نهادهای اصلی توسعه مانند بانک جهانی و دپارتمان بین‌المللی توسعه که از سیاست‌های اقتصادی نئولیبرالی دفاع می‌کنند، و هرگز نتوانسته‌اند مفهوم جنسیت را درک کنند، به طور فزاینده‌ای به نقش بیشتر زنان در توسعه اقتصادی توجه و علاقه نشان می‌دهند. این کتاب همچنین با رویکردی انتقادی به بحث توانمندسازی زنان در ایران، تحت نظم جنسیتی موجود و گفتمان توسعه می‌پردازد و محدودیت‌های آن را توضیح می‌دهد. کتاب «فمینیسم زیر سایه نئولیبرالیسم» ضمن انتقاد از ان¬جی¬اویی شدنِ مقاومت، راه های بدیل برای مقاومت در برابر نئولیبرالیسم و بازپس گیری فمینیسم را به بحث می‌گذارد و اقتصاد فمینیستی را به مثابه جایگزینی برای تفکر اقتصادی مسلط معرفی می‌کند.

شناسنامه کتاب: ترجمه و تالیف: سیمین کاظمی / ناشر: انتشارات روزآمد/ تعداد صفحات: ۲۵۶ صفحه/ شابک: ۹۷۸۶۲۲۶۶۲۹۵۷۷ / سال انتشار: ۱۴۰۲/ نوبت چاپ: اول/ قطع: رقعی/ قیمت : ۲۱۰ هزارتومان

بازگشت به فهرست

نگاهی به مجموعه‌داستان "زنگِ‌آخر" اثرِ داود کَرَمی

داود جلیلی



کتاب مجموعه داستان کوتاه "زنگِ آخر" نوشتهٔ "داود کرمی" است که از سوی انتشارات بوف به صورت کتاب الکترونیک منتشر و در اختیارِ علاقه‌مندان به ادبیّاتِ فارسی قرار گرفته‌است. کتاب در ۲۵۵صفحه از ۱۷داستانِ کوتاه تشکیل شده است که جز یکی ازآن‌ها (باکره)، باقیِ داستان‌ها در فضای بومی و ایرانی می‌گذرد. نویسنده، داستان‌ها را به روالِ خطّی دنبال می‌کند. همه داستان‌ها از قولِ اوّل‌شخصِ مفرد روایت می‌شوند. کتاب ریتم و آهنگِ قابلِ‌قبولی دارد و خواننده را به دنبال خودمی‌کشاند.

قهرمانانِ داستان‌ها همه از افرادِ عادّی جامعه هستند و هریک به فراخورِ موقعیتی که درآن قرار گرفته‌اند، حکایتِ خود را روایت می‌کنند. مدرسه و دانش‌آموز در مجموعه داستان‌ها بَسآمدِ بالایی دارد. این افزونی حضورِ مدرسه و دانش‌آموز بیشتر بهانه‌هایی برای روایتِ حکایت‌هایی کم‌ارتباط به مدرسه هستند. مدرسه بیشتر حکمِ محلّی را ایفاء می‌کند که برخوردِ آدم‌های قصّه درآن رقم می‌خورد.

در داستان‌ها پرداختن به خرافه و ریاکاری مذهبی نیز جای برجسته‌ای دارد. نویسنده در داستان‌های "ثواب"، "دعانویس"، "سُلطونعلی"، "مستر دومینو" از طریق بازگویی روابط بین شخصیّت‌ها به ابعادِ مختلفی از خرافه و ریاکاری دینی می‌پردازد. بلندترین قصّهٔ کتاب، که نامش را هم از همان قصّه گرفته است، "زنگِ آخر" نام دارد. ترکیبی از واقعیّت و تخیّل و رویاست، که نویسنده در طی این روند تلاش می‌کند به تفاوت‌های طبقاتی و جایگاهِ اجتماعی قهرمانان‌اش بپردازد. روندِ داستان در جاهایی باورناپذیر و بیشتر خیال‌بافی نویسنده به نظر می‌رسد و روی یک نواختی و هارمونیِ اثر تاثیر می‌گذارد.

نویسنده در عمل کردار دانای کلّ را به راوی واگذار کرده است. ایرادِ بزرگ امّا آن است که راوی در تمام داستان‌ها از ادبیّاتِ یگانه‌ای استفاده می‌کند و اشخاص داستان‌ها از حدِّ تیپ فراتر نمی‌روند. ویژگی‌های شخصیّتی پیدا نمی‌کنند و نویسنده مانند نقّالی حکایت را روایت می‌کند و می‌گذرد، اگر چه با لحنی شیرین و گیرا. درنتیجه داستان‌ها تقریبا بلافاصله پس‌از خواندن‌شدن فراموش می‌شوند. نه راوی و ادبیّاتِ آن تاثیرِ لازم را دارد، و نه فراز و فرودِ داستان‌ها ذهنِ خواننده را درگیرمی‌کند.

به نکته دیگری که باید توجه کرد فضای داستان‌ها است. فضا جز در یک داستان، فضایی کاملا بومی و ایرانی است. حوزهٔ واژگانِ نویسنده برگرفته از این فضا گسترده است و گاهی خوانندهٔ معتاد به کلماتِ محدودِ رمان‌ها و داستان‌ها را شگفت‌زده می‌کند. امّا این فضایی که به تصویر کشیده شده است، فاقد آدرس و نشانی است. در تمامِ داستان‌ها اسمِ هیچ خیابانی نیست. اسمِ هیچ مدرسه‌ای نیست. از هیچ شهر و روستایی ، جز در سه داستان (کفچه دهان، مستر دومینو، یک دنده)، آن‌هم به صورتِ معترضه‌ای برای ادّعای حضورِ قهرمانِ داستان نام برده نمی‌شود. درکلّ این فضای ایجادشده از سوی نویسنده هیچ محلّی برای هم‌ذات‌پنداری محلّ زیست ایجاد نمی‌کند. مراد از آدرس و نشانی تنها بیانِ جزئیات آدرسِ محلّ زیست نیست، بل‌که نشانه‌ها و نمادها، ازجمله پوشش و سنّت و نوع مراوداتِ محلّی است که در داستان‌ها تقریبا جایگاهی ندارند.

با این حال نویسنده قلمِ روان و توانایی دارد. انبانهٔ واژگان‌اش گسترده است، تسلّطِ خوبی بر مَثَل‌ها و نقلِ‌قول‌های عام‌شده نشان می‌دهد، و از ادبیّاتِ تاریخی ایران هم بهرهٔ خوبی گرفته است. گمان می‌کنم اگر نویسنده در داخلِ کشور و در میانِ مردمی بود که در داستان‌هایش از آرزوها و خواسته‌های مشترکِ آن‌ها مانند عدالت، رفع تبعیض، و آزادی سخن می‌گوید، حتما به قلّه‌های بالاتری از داستان‌نویسی دست می‌یافت. در کتاب کلماتی هم وجود دارند که در اثرِ شاید کم‌توجّهی حرفی را اضافه یا کم دارند، مثلِ مادرش، که درجمله "باید مادر می بود" و یا ساموایی که حرف "ر" از آن جامانده است.
توفیق نویسنده را برای آفرینش کارهای دیگر صمیمانه آرزو می‌کنم.

لینک دانلود کتاب "زنگِ آخر" از سایتِ ناشر (آوای بوف)

https://avayebuf.files.wordpress.com/2023/08/79_zangeakhar-_avayebuf.pdf

از این مجموعه، داستان کوتاهِ "خانِ آخر" را در ادامه می خوانید:

***

بازگشت به فهرست

خانِ آخر

داود کرمی

در سایه‌ی آفتاب کم‌رمق پاییزی، با گذر از کوچه‌ای تنگ و پُر چاله، خاطرات کودکی‌ام را پشتِ سر گذاشتم تا به در خانه‌ی پدری رسیدم. از پایین تا بالای اندامش را ورانداز کردم؛ بر بندبند تنش غباری از پیری و زردی نشسته بود؛ اما بوی کاه‌گل دیوار و بامش هنوز جان داشت. نفس عمیقی کشیدم. سینه‌ام از رایحه‌اش پُر شد. به عطسه افتادم. با چشم‌های آب‌افتاده، بینی‌ام را بالا کشیدم و با دستِ لرزان، کلیدِ رنگ‌وُرورفته را از تهِ جیب شلوارم درآوردم.

کالبد لاغر و زرد کلید را به آرامی در گلوی قفل چپاندم. لب‌های سرد قفل، زبان گرمِ کلید را محکم به کامِ خُشکش گرفت. لگامش را به چپ و راست جُنباندم تا رامِ سختیِ آهن شود. زبانه‌ی قفل، زبان کلید را که فهمید، دیگر درشتی نکرد و با خوش‌رکابی به دور خود چرخید؛ امّا در با گردن‌کشی، مقابلم ایستاد. یک لگد که به تُکِ دلش زدم، عقب نشست؛ دهان به رویم باز کرد و نگاهِ خسته‌ام را در کام سردش بلعید.

در برزخ کوچه و خانه، صدای بال زدن یک جفت قُمری، ته دلم را خالی کرد. از زیر بال‌های خاکستریشان، خاک به آسمان رفت و گرد بر زمین نشست. خِرخِره‌ام را خوردم و سر بلند کردم. گربه سیاهی که بر هِره‌ی دیوار به آن دو پرنده ماهرخ رفته بود، با دیدنِ حالِ آشفته‌ی من پریشان شد؛ اما با گوشه‌ی چشمش به من خندید. نگاه که از من برگرداند، زبان به دور دهان چرخاند و زیر چشمی دُمِ مارمولکِ بزرگِ فرو رفته در میان جِرز دیوار لم داده بر زمین را پایید.

نره گربه را به حال خود رها کردم و از آستانه‌ی در رد شدم. سایه‌ی بنای بلندِ همسایه، بر کفِ حیاط دنگال افتاده بود؛ همه جایش سرد و سوزناک بود. پا بر خشت‌های سابیده‌اش گذاشتم. برگ‌های پاسار شده، فریاد خِش‌خِش سر دادند؛ گوش به نوایشان سپردم؛ دست‌ها از هم باز کردم و دور خود چرخیدم. شیشه‌های رنگی کوچک پنجره‌های طاقی، بر گوشه چشمم رنگین‌کمانی دوار شدند. چند دور که خوردم، با دَوّار سر به نفس‌نفس افتادم. ایستادم و نفس چاق کردم.

خِش‌خِش برگ‌های خشک به زیر کفش‌هایم مزه کرد و من را بی‌اختیار به جلو راند. درخت انار در زیر بار زیاد شانه انداخته و شاخه بر زمین سابیده بود. زیر سایه‌اش، حوض رنگ باخته از خاکِ بام و دیوار و برگ درخت، تنش پُر بود. نبض نداشت؛ روحش آزرده و جانش خشکیده بود. دیگر نمی‌شد در آن آب تنی‌کرد؛ دیگری را خیس نمود و با آب سردش دست و رو شُست.

بر لب خشکیده‌اش نشستم و کاسه‌ی سر را در کفِ دست‌هایم گرفتم. صدای اذان در کوچه پیچید و در و دیوارِ خانه را بر سر گذاشت. انگار صدا با لحن آمرانه‌اش از آدم‌ها می‌خواست که بر فریادش سجده کنند. از آن همه نعره که در گوشم پیچید، دلم ریخت و پلکم دلیدن گرفت. دست‌ها از شقیقه و پیشانی رها کردم و گردن به بالا کشیدم. چشمانم را بستم و خزانِ بیست سالِ پیش را در چنین روزی به یاد آوردم ...

نشسته بر نیمکت چوبی، پاهایم آویزانِ زمین و آسمان بود. از نگاه تیز آفتابِ پاییزی مورمور شدم؛ چشمانم را بستم و گردن به پشت یقه کشیدم. هر چه با خود ور رفتم، آرام نشدم.کلافه‌ی مشق‌های نانوشته‌ام بودم. دنبال راه فراری می‌گشتم تا از چشم سوزان آفتاب و نگاه برافروخته‌ی خانم معلم بگریزم. ساعت اول بهانه برای از

کلاس بیرون رفتن زیاد بود؛ امّا در این برزخ، هیچ عذری نداشتم که برای آب خوردن، دستشویی رفتن،گچ آوردن ... با اجازه‌ی خانم معلم از جایم بلند شوم، بیرون بروم و دیگر به سر کلاس درس باز نگردم.

به آخرین تیر ترکشم برای فرار از این معرکه، فکر کردم. دیروز که به زیر میز رفته بودم، بغل دستی‌ام چُغلی‌ام را کرد. مُچم که وا شد، خانم معلم با عصبانیت از آن زیر بیرونم آورد، جلوی کلاس بُرد و دعوایم کرد. دیگر جرئت به زیر میز رفتن را نداشتم. شک نداشتم امروز خانم معلم مُچم را می‌گرفت، برای تنبیه پیش آقای ناظم می‌فرستاد و به بابای مدرسه می‌گفت که به مادرم بگوید مشق‌هایم را ننوشته‌ام.

مادر، برای تنبلی که کرده بودم، فقط دعوایم می‌کرد ولی آقای ناظم رحم نداشت و با چوب دستش آش‌ولاشم می‌کرد. یک بار چوبش را خورده بودم. هر ضربه‌اش دردناک و دردی متفاوت با ضربه‌های دیگر داشت. اشکم که درمی‌آمد، با یک نفس باد بر گونه‌ام می‌خشکید؛ اما جای ضرباتش با گذر زمان سیاه، سرخ، سبز، زرد ... می‌شد و دردشان تا ابد بر جانم خانه می‌کرد.

ناامید از همه جا، با شکم ناشتا شاشم گرفته بود. پاهایم دُم سگ شده و قلبم به تندی می‌زد. آرنج بر میز سخت گذاشتم و دو دست زیر چانه ستون کردم. با ابروی بالا برده و چشم‌های رو به آسمان، آب دهانم را قورت دادم و نفس عمیقی کشیدم. ابرو پایین آوردم و چشم‌هایم را بستم؛ دست از زیر چانه بیرون کشیدم؛ انگشتانم را بین هم حلقه کردم؛ جلوی صورتم گرفتم و با خود گفتم: «به جون مادر قسم، اگه امروز خانم معلم دعوام نکنه و منُ پیش آقای ناظم نبره، فردا مشق‌هامُ می‌نویسم.»

در آهنی کلاس زده شد. صدایش در گوشم پیچید. حلقه‌ی انگشت‌ها از هم باز نمودم و به خانم معلم نگاه کردم. تکانی به خود داد؛ از جلوی تابلو سیاه به سمت در رفت و به نوکِ انگشتانِ سفید شده از گچش فوت کرد. دستگیره‌ی در را محکم به سمت خود کشید. بندِ در از هم گسست و با جیروجیرش بر بندِ تنم مو سیخ کرد. انگشتانِ گچیِ خانم معلم بر لبه‌ی در از کنار صورتش پیدا بود. خیلی جدی سرش را تکان داد و گفت: «سلام.» پچ‌پچ در ته کلاس پیچید. کلاس را ورداشت و از لای در بیرون رفت. خانم معلم شنید؛ اما هیچ نگفت و هیس نکشید.

در سکوت خانم معلم صدای مردی از تای در به داخل خزید. به تندی از کنار خانم معلم گذشت. در هوا پَشنگه زد. موج شد؛ و در میان امواج نامفهومش، دلم هُری فرو ریخت. با دهان گس، زبان به دور لب کشیدم و به خود گفتم: «خانم معلم اَ کجا فهمیده مشقمُ ننوشتم؟! لابد به آقای ناظم گفته بیاد منُ با چوبش بزنه!»

موی تنم فرو نشست؛ اما هنوز قلبم می‌زد. چشمم به در بود که خانم معلم دست از دستگیره‌ی آن رها کرد؛ یک قدم به عقب برداشت؛ برگشت و به سمت من آمد. سگرمه از هم باز نمود؛ زورکی لبخند زد و گفت: «کامران وسایلتُ جمع کن با آقای نمکی برو!»

با ترس، انگشتم را بالا بُردم و آرام و شمرده پرسیدم: «خانم اجازه، کجا برم؟»

-نترس عزیزم، با آقای نمکی می‌ری!

با دلداری خانم معلم ترسم فرو ریخت؛ اما خنده به لبانم نیامد. نمی‌دانستم به کجا می‌روم؛ ولی خوب می‌دانستم آقای نمکی اَخموست و گاهی به دستور خانم معلم چُغلی بچه‌های تنبل را پیش مادرشان می‌کند. اما او مثل آقای ناظم بی‌رحم نبود! بابای مدرسه هم چوب داشت؛ چوب بلند جارو برای تمیز کردن کف کلاس و حیاط دبستان از دستش نمی‌افتاد؛ امّا چوبی برای زدن و اشک درآوردن بچه‌هایی که مشق ننوشته بودند، نداشت.

با دستپاچگی در کیفم را باز کردم. کتاب و قلمم را کنار دفتر مشقی که از نوشته سفید بود، گذاشتم. درش را بستم و بندهایش را به شانه‌هایم انداختم. کیف که بر پشتم سوار شد، لبخند گل‌وگشاد به لبانم نقش بست. در چشمان همکلاس‌هایم آب حسرت حلقه زده بود؛ با فرار از مشق امروز و فردا به آن‌ها دماغ بالا گرفتم و با تبسّم از کنار خانم معلم گذشتم؛ خانم معلم دیگر لبخند به لب نداشت؛ چروک بر پیشانی انداخته و به زمین خیره شده بود.

آقای نمکی با چشم‌های منتظر، پشت در ایستاده بود. صورتش مثل پوست پرتقال سوراخ سوراخ و زرد بود. سبیل باریک و دماغ گنده‌ای داشت. سلام نکرد، امّا به‌رویم خندید و مچم را محکم در کفِ دست گرفت. کف دستش زبر بود. باور نمی‌کردم بابای کج‌خلق دبستان، به من لبخند بزند و بخواهد مرا از این مهلکه بیرون ببرد.

شانه‌به‌شانه‌ی آقای نمکی، از پله‌ها یکی‌یکی پایین رفتم. راهرو دراز و خلوت بود. صدای برخوردِ کفش من و آقای نمکی روی سنگ صاف تا ته راهرو می‌رفت و برمی‌گشت. آن‌جا که صدا می‌رفت، آقای ناظم ایستاده بود. قدِ بلند و سرِ طاس داشت. حدسم درست بود، آقای ناظم دربزنگاه، انتظار آمدن من را می‌کشید تا با چوبش کبودم کند. از دیدنش هول کردم. رمقم بُرید. دوباره قلبم تپ‌وتپ کرد. قدم‌هایم سست شد و دردِ چوب نخورده بر کف دستم، چون خوره بر جانم افتاد.

دست در دست آقای نمکی، لنجاره‌کش جلو رفتم. آقای ناظم چوب دستِ خشکش، در دستش نبود. از دور به آقای نمکی صدا زد و گفت: «بچه رو می‌دی دست بزرگ‌ترش و زود برمی‌گردی ...» آقای نمکی چیزی نگفت و راهش را گرفت. از بی‌محلی آقای نمکی خوشم آمد. باور نمی‌کردم بابای مدرسه، این‌طور آقای ناظم را بی‌اعتنا کند و من را از خطر برهاند.

با شوق رفتن از دبستان قدم‌هایم جان گرفت؛ اما دو قدم که برداشتم، فهمیدم هنوز بازی تمام نشده است. با دلهره، انتظار دیدن مادر را داشتم. هر آن ممکن بود سروکله‌اش پیدا شود؛ دستم را از دست آقای نمکی جدا کند؛ در دست بگیرد و به خاطر مشق نانوشته تا در خانه دعوایم کند.

از اول سال، هر صبح مادر مرا به دبستان می‌آورد؛ آن‌جا می‌گذاشت و می‌رفت. آخر وقت در کنار مادرهای دیگر، چشم انتظارِ آمدنم می‌ماند تا دستم را بگیرد و به خانه ببرد. همیشه همین موقع‌ها آقای ناظم زنگ آخر را می‌زد. زیر سایه دیوار جلوی در دبستان تک‌وتوک سروکله‌ی مادرهای در انتظار فرزندانشان پیدا شده بود. در یک نگاه سَرسَری مادرم را بین زن‌ها ندیدم. آن‌ها دو به دو کنار هم ایستاده و یکی یکی به آقای نمکی سلام کردند. آقای نمکی با یک سلام جواب همه را داد و از کنارشان رد شد.

کلاس اولی‌ها را به ندرت پدرشان به دبستان می‌آوردند و به خانه می‌بردند. بابایم هیچ‌گاه مرا به دبستان نیاورده و به خانه نبرده بود. آخرین بار که او را دیدم با یک هندوانه‌ی بزرگ که روی دست گرفته بود به خانه آمد. پدر که از پیش ما رفت، مادر در جواب من که می‌پرسیدم: «بابا کجا رفته؟په کی می‌آد پیشمون؟!» می‌گفت: «بابات رفته مسافرتُ زود برمی‌گرده ...» واژه‌ی مسافرت را از بزرگترها زیاد شنیده بودم ولی معنی آن را خوب نمی‌دانستم؛ در تصورم جایی دور در آخرِ دنیا بود که بر خلاف گفته‌ی مادر هیچ‌گاه مسافر از آن‌جا باز نمی‌گشت.

در نبود پدر، هرکس که به خانه‌ی ما می‌آمد، با مادر درگوشی پچ‌پچ می‌کرد. مادر هم به دور از چشم من در گوشش می‌گفت: «جاش تو زندون خوبه ...» دروغ مادر که بر من آشکار شد، فهمیدم که زندان رفتن با مسافرت رفتن تفاوت دارد. در تصورم، زندان جایی در همین نزدیکی بود که پدر شب در آن‌جا می‌ماند؛ به ما فکر می‌کرد و در تلاش بود که به همین زودی به خانه بازگردد؛ امّا از این و آن شنیده بودم زندان جای خوبی نیست؛ خود

هم دیده بودم، آدم‌ها با خوشحالی آرزوی مسافرت رفتن دارند و اگر ناراحت شوند، آرزوی زندانی شدن می‌کنند؛ درست مثل مادر که هر وقت خوشحال می‌شد می‌گفت: «دلم مسافرت می‌خواد!» و هرگاه از دست بابا ناراحت می‌شد، چروک به پیشانی می‌انداخت و می‌گفت: «مگه من زندونی‌ام«!

امّا من زندانی شدن را بیشتر از مسافرت رفتن دوست داشتم. زندان با هر بدی که داشت، جایی بود که بابا به آن‌جا رفته و من امید داشتم روزی از آن‌جا باز گردد؛ شک نداشتم بابا را ناراحت کرده بودند که به آن‌جا رفته بود وگرنه به مسافرت می‌رفت و شاید هیچ‌گاه از آن‌جا بازنمی‌گشت! برای همین من مسافرت را دوست نداشتم و روز و شب آرزوی رفتن به زندان را در سر می‌پروراندم، تا به آن‌جا بروم و مثل آن موقع که بابا در خانه دراز می‌کشید، کنارش دراز بکشم؛ بر سینه‌ی سفیدِ پشمالویش سر بگذارم، موهای مشکیِ فِر خورده‌ی سینه‌اش را با نوکِ انگشتانم صاف کنم و زیر گلویش را ببوسم تا خِرخِره‌ی برآمده‌اش تکانی بخورد؛ به آرامی چشم باز کند؛ به من لبخند بزند و با لب‌های قرمزش لُپ‌هایم را ببوسد ...

فقط همین نبود؛ روی سینه‌ی بابا غَلت خوردن خیلی کیف داشت. بابا، بزرگ و قوی بود و دو کف دستم به دور بازوهایش نمی‌رسید. گاهی در تنهایی خودم در سوکِ دیوار با کُمِ چشم به تماشای میل بازی‌اش می‌نشستم. او هم موقع چرخاندن میل‌هایش با صورت کش آمده هِن می‌زد، به نیم‌رخ صورت من لبخندش گُل می‌کرد؛ و در آخر با تنِ عرق کرده، میل‌های بزرگ چوبی‌اش را زیر عکس مردی در کُنج اتاق می‌گذاشت.

عکس گوشه‌ی دیوار، درست هم هیکل بابا بود؛ امّا سینه‌اش مو نداشت. یک بازویش را با بندِ مشکیِ براقِ باریکی بسته بود؛ روی بندِ باریک، یک خرمهره‌ی درخشان قرار داشت. مرد، دست دیگرش را بر کمر زده و سینه جلو داده بود. مادر می‌گفت؛ بچه که بوده "پهلوانِ پایتخت" را کُشته‌اند. مفهوم کشتن را هم نمی‌دانستم؛ ولی می‌پنداشتم هر که کشته شود می‌میرد و قاب عکسش را به دیوار می‌زنند.

هر بار که به قاب عکس گوشه‌ی دیوار زُل می‌زدم، از ته دل آرزو می‌کردم، کاش پهلوان پایتخت نمی‌مُرد و به جای قاب عکس شدن، به زندان می‌رفت و در آن‌جا با بابا کشتی می‌گرفت. کشتی گرفتن بابا، با پهلوان پایتخت دیدنی بود؛ یقین داشتم، بابا بدون بندِ باریک خرمهره نشانِ بسته شده بر بازویش، بی‌آن‌که پهلوان پایتخت را بکشد، به آسمان بلندش می‌کند و بر زمینش می‌کوبد.

با صدای زنگ پیرمردی دوچرخه‌سوار، فکر بابا و پهلوان پایتخت از سرم پرید. پیرمرد از کنار ما عبور کرد؛ اما کوچه‌ی باریک دبستان همچنان ادامه داشت تا من را دوباره به فکر فرو ببرد. کوچه که تمام شد، بی‌واهمه از خانِ آخر، دیگر دلشوره‌ی دیدن مادر را نداشتم؛ اما دلواپسش بودم. هر زنی که از روبه‌رو می‌آمد، وعده‌ی دیدار مادر را به خود می‌دادم؛ به آن امید که دست در دستش بگذارم و او به خاطر چغلیِ آقای نمکی تا در خانه دعوایم کند.

دیگر شک نداشتم، آقای نمکی با سه‌گره‌ی انداخته به پیشانی، راه خانه‌یمان را در پیش گرفته تا من را دست مادرم بدهد. چشم به راه دیدن مادر، در میان بوق ماشین‌ها و نعره‌ی دستفروش‌ها از خیابان بزرگی گذشتیم و وارد خیابان دیگری شدیم. در بین راه هر زنی که از کنارم می‌گذشت، بیشتر از دیدن مادر ناامید می‌شدم. با کوله‌ی آویزان به پشت و دست گرفتار در دست آقای نمکی، به سر کوچه‌ی خودمان رسیدم. سر به هوا و با ناامیدی، وعده‌ی دیدار مادر را جلوی در خانه به خود دادم تا با رهایی از دست بابای مدرسه بی‌هوا خودم را در بغلش بیاندازم و گُل صورتش را ببوسم؛ امّا کوچه حال و هوای همیشگی را نداشت. آدم‌ها از کنار هم

می‌گذشتند؛ کسی به کسی سلام نمی‌داد و احوال‌پرسی نمی‌کرد. همه قیافه‌شان مثل خانم معلم، آقای ناظم و بابای مدرسه درهم بود.

درِ خانه‌یمان شلوغ بود، اما خبری از مادر نبود. چند نفر به ردیف کنار دیوار خانه‌ی‌مان چنباتمه زده بودند. آن طرف‌تر دو نفر بر یک پا ایستاده و بر دیوار همسایه تکیه داده بودند. یکی با تنفر، از کونه‌ی سیگار بوسه برمی‌داشت و با فشار دودش را از دهانش بیرون می‌داد؛ دیگری با دست محکم بر ران خود می‌کوبید و به آرامی لب می‌جنباند؛ اما هیچ‌کس لبخند به لب نداشت. در میان شگفتی‌ام از این همه آدم خشمگین و گرفته با خود گفتم: «مادر که دَمِ در نیست، نکنه بابا برگشته خونه«!

در نبود پدر و مادر همه برایم غریبه شده بودند. گیج و منگ بودم که صدای همیشگی در کوچه پیچید و غوغایش از ترس در دلم آشوب به‌پا کرد. آن صدا را بارها شنیده بودم؛ امّا زبانش را نمی‌فهمیدم. فقط می‌دیدم هر روز مادربزرگ با شنیدنش، لب‌ها را می‌جنباند. لب حوض بزرگ وسط حیاط می‌ایستد. آستین بالا می‌زند. می‌نشیند. دست و صورتش را می‌شُوید. چادر سفید آویزانش را از روی رَجه‌ی بالای حوض برمی‌دارد، بر سر می‌کند و با لبِ جنبان می‌رود.

صدای گوش کرکُنَک هنوز تمام نشده بود که جیغِ بلند و کِش‌داری پرده‌ی گوشم را لرزاند. دوباره شاشم گرفت. سینه‌ام یخ زد و مو بر تنم سیخ کرد. میخکوب زمین که شدم آقای نمکی دستم را رها نمود و زیر گریه زد. باد به مچِ عرق کرده‌ام خورد و من احساس خُنکی و رهایی کردم. انگار آقای نمکی از صدا ترسیده بود که حرف آقای ناظم را زمین انداخت؛ من را دست بزرگ‌ترم نداد؛ چُغلی‌ام را پیش مادرم نکرد و گریه‌کنان از در خانه‌یمان فرار کرد.

آقای نمکی، هنوز در خَم کوچه بود که من از جا کنده شدم و با سر به داخل حیاط دویدم. پایم به تخته‌ی دراز و بزرگی که شبیه یک قایق بود، خورد. به دور خودم چرخیدم اما لی‌لی‌کنان نگذاشتم زمین بخورم. هاج‌وواج سر چرخاندم؛ بالای حیاط را نگاه کردم. چند مرد زیر درخت انار، کنار حوض میان حیاط ایستاده و جلوی آن را سدّ کرده بودند. فکر کردم می‌خواهند آبتنی کنند یا قایق چوبی را روی آب بیاندازند و بر آن سوار شوند؛ اما هیچ کدام آستین بالا نزده و دست و صورت نمی‌شستند. کسی آبتنی نمی‌کرد و به سراغ قایق نمی‌رفت تا آن را بر آب بیاندازد و سوارش شود. تنها یکی از آن‌ها که رکابی سفید بر تن داشت، پاچه ورمالیده بود و انگار چیزی پهن شده بر زمین را می‌شست.

با مادر بارها در کنار حوض فرش شُسته بودم. مادر که فرش می‌شست، من آب بازی می‌کردم و در آخر کار مادر به ازای بازی‌گوشی‌ام از قنادی سر کوچه برایم فالوده می‌خرید. اما حالا بزرگ‌ترها در کنار حوض نه فرش می‌شستند، نه آب بازی می‌کردند و شاید دست‌مزدی هم نمی‌خواستند. فقط گوش به شالاپ شلوپ آبریزان مردی که رکابی سفیدی پوشیده بود داده و به تماشایش ایستاده بودند.

آخرین بار بابا را کنار همین حوض دیده بودم. درخت اناری که بابا کنار حوض کاشته بود، زور می‌زد تا شاخ و بَر دهد. شاخه‌ی درخت سایه‌ی کم‌رنگ بر حوض انداخته بود. زیر سایه‌ی کم‌رنگ درخت، با بابا آب بازی می‌کردم که مادر با دو گرمک کوچک در دست به داخل حیاط آمد. گرمک‌ها را در کنار هندوانه‌ی بزرگ غوطه‌ور در آب حوض انداخت. آب لَپر زد و هندوانه روی موجش در جای خود غلت خورد. موج که فرو نشست، بابا، برگ سبز انار شناور بر آب را با پشت دست به گوشه‌ای راند، یک کفِ دست آب از کنارش برداشت و به صورت مادر پاشید. مادر از جا پرید، ابرو درهم کشید و گفت: «اِه، نکن، خیس شدم!» بابا از ته دل خندید. دندان‌های ریسه‌اش از

پشت لب‌های قرمزش برق زد و گفت: «آب روشنایی‌اه ...» و مادر چون گربه‌ی گریزان از آب، فیف کشید و به داخل اتاق رفت.

بابا که رفت، مادر اجازه‌ی آب بازی به من را نمی‌داد. گاهی که چشم مادر را دور می‌دیدم، دل به آب می‌زدم. مادر که سر می‌رسید، دعوایم می‌کرد؛ و من لخت و برهنه با آبِ چکان از چاک‌وچیل بدن، پشت مادربزرگ قایم می‌شدم. حالا در نبود مادر، هوس کردم مثل مردهای ایستاده در کنار حوض آب بازی مرد رکابی پوش را تماشا کنم و اگر شد دل به قلب آب بزنم .

دوباره به مردها نگاه کردم. بین مردهای ایستاده در بالای حیاط، عمو بزرگه را دیدم. شانه از نگاه من خالی کرد. دایی کوچیکه که کنار او ایستاده بود، نگاهش را از من دزدید. سر چرخاندم. در پایین حیاط سدّی از پای مردها نبود. مادر، عمه جون، خاله عزیزه و زنانی که نمی‌شناختم دور هم جَنبره زده بودند. همه سر در هوا بودند. کسی به من نگاه نمی‌کرد. مادر روی زمین بین زن‌ها نشسته بود اما منتظر آمدنم نبود؛ انگار من را نمی‌شناخت یا فراموش کرده بود، پسری دارد که می‌خواهد خود را درآغوشش بیاندازد و گُلِ رویش را ببوسد.

مادر با چشم‌های بسته و سرِ جُنبان، بر سینه می‌زد و از ته گلو، ناله سر می‌داد: «خدا خونه‌ی ظلمُ خراب کنه!» دیگر زن‌ها هم با سرهای لرزان، بر سینه می‌زدند و ناله می‌کردند. مادربزرگ که در گوشه‌ای کِز کرده و در خود کُنجُله شده بود با لثه‌ی پَتی از دندان، دست شستن، لب جنباندن و چادر سفید بر سر کردن از یاد برده بود.

از بی‌محلی زن‌ها ناراحت شدم. به امید دیدن آب بازیِ آدم بزرگ‌ها و دل زدن به قلب آب، جلو رفتم. پشت پای مردها سر دالی کردم. به زحمت توانستم سرم را از لابلای پایشان عبور دهم. سرم بین ران‌هایشان گیر کرد، امّا چشم‌هایم از همه چیز رها شد. درست دیدم. بابا از زندان آمده بود! در زیر نگاهِ عریانِ آفتاب، برهنه کنار حوض خوابیده و اصلا تکان نمی‌خورد. سینه‌ی پشمالویش آب‌مال شده و موهایش درهم فرو رفته بود. خِرخِره‌اش تو رفته و بر گلویش ردِ حلقه‌ی سیاه به‌جا مانده بود. به دلم افتاد، او بی‌آن‌که اشک بر گونه‌اش بخشکد، جای ضربه‌ی مانده بر گلویش در گذر زمان، سرخ، سبز، زرد ... می‌شود و دردش تا ابد بر جانِ من خانه می‌کند.

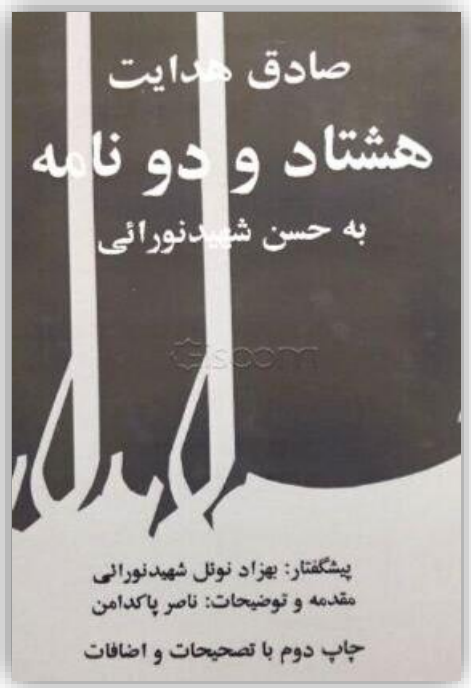
با صورت گرفتار در میان پای آدم‌های کنار حوض، دست جلو بردم تا موهای گوریده‌ی سینه‌اش را صاف کنم. دستی بر سینه‌ام زد و پایی به عقبم راند. دوباره برای دیدن بابا تلاش کردم. صورتم کش آمد و تقلایم برای رسیدن به سینه‌ی بابا نتیجه داد. کُنج چشمم به صورتش افتاد. بابا، بابای همیشگی نبود؛ ابروهایش وارفته و چشم‌هایش به چاله افتاده بود. لب‌هایش عین شاتوت سیاه شده و خنده بر آن‌ها مُرده بود؛ ولی اصلا ناراحت نبود! گویا می‌خواست به جای شُستن دست‌وصورت، در زیر نگاه آفتاب، آب‌تنی کند. پارچه‌ی سفیدی را که بالای سرش بر رَجه سنگینی می‌کرد بر تن نماید. بر قایقی چوبی که کنارش افتاده بود سوار شود. با گذر از دریایی بی‌انتها به مسافرت آخرِ دنیا برود و تنها قاب عکسی از او بر کُنج دیوار به یادگار بماند.

شاید برای همین بود که با هزار نعره و جیغ بیدار نمی‌شد تا خِرخِره‌ی تو رفته‌اش با بوس من تکانی بخورد. به آرامی چشم باز کند. بر من لبخند بزند. در آغوشم بگیرد. لُپم را ببوسد و من هم بی‌ادای سوگندِ جان مادر، مشق‌هایم را به امید دیدار پدر بنویسم.

بازگشت به فهرست

۸۲ نامهٔ صادق هدایت به حسن شهید نورایی

پیش‌گفتار: بهزاد نوئل نورائی/ مقدّمه و توضیحات: از ناصر پاکدامن



کتاب "هشتاد و دو نامه به حسن شهید نورایی"، حاوی مجموعه نامه‌هایی است که صادق هدایت اکثرا از ایران به او که دوست صمیمی‌اش در پاریس بوده می‌نوشته است. وی استاد دانشکده حقوق دانشگاه تهران بوده و از سال ۱۳۲۶ به عنوان مستشارِ بازرگانی در اروپا اشتغال داشته و کتاب "فلسفه آفرینشِ" هدایت را به هزینه خود، در صد و پنج نسخه، در پاریس به چاپ رساند. حسن شهید نورایی در ۲۵ فروردین ۱۲۹۱ خورشیدی در تهران در خانواده ای از دیوانیان و مستوفیان آشتیانی دیده به جهان گشود پس از انجام تحصیلات ابتدائی و متوسطه در ۱۳۰۹ به فرانسه عزیمت کرد و با اخذ مدرک دکترا در رشته حقوق از دانشگاه پاریس در ۱۳۱۷ به ایران بازگشت و کار خود را با دانشیاری در دانشکده حقوق آغاز کرد. پس از چندی به مقام استادی رسید و کرسی تاریخ عقاید اقتصادی به او تعلق گرفت. در ۱۳۲۶ از طرف دولت ایران با سمت وابسته‌ی بازرگانی در اروپای غربی به اروپا اعزام شد و از آن پس تا پایان عمر کوتاهش در اروپا اقامت داشت.

بهزاد شهید نورایی دربارهٔ رابطه پدرش با هدایت می‌نویسد: «*برای من خیلی مشکل است که دراین باره نظر بدهم. برای این‌که هر دو برای من مثل سایه‌هایی بی‌صدا هستند. همان‌طور که در مقدمه کتاب هشتاد و دو نامه گفته ام، هدایت برای من یک پیرمردِ غمگین است با سبیل و لبخندی غمگین. یک پیرمردِ ساکت. در خاطرات کودکی هدایت برایم چنین است. هنگام بیداری پدرم، هدایت هر روز به خانهٔ ما می آمد و روی یک صندلی ساکت می‌نشست.*» زندگی شهید نورایی در چند سال آخر را شبحِ سنگین و بیماری لاعلاجی در خود گرفته بود... در اواخر ۱۳۲۹ کسالتِ او به حدّی شدت یافت که موجبِ نگرانی و نومیدی خانواده و دوستان او گردید. با وجود تلاش فراوان پزشکان معالج، امید بهبودی به کلی قطع شد و سرانجام در شب ۱۹ فروردین ۱۳۳۰ چراغ عمرش رو به خاموشی گرایید. عجیب این‌که صادق هدایت نیز تنها ساعاتی پیش‌از مرگِ او در همان شهرِ پاریس به زندگی خود پایان داد.

صادق هدایت و شهید نورائی به مدت پنج سال با هم نامه‌نگاری داشتند. ۸۲ نامه از مجموعه مکاتباتِ هدایت با شهید نورائی به جای مانده است. این نامه‌ها چند سال پیش به کوشش ناصر پاکدامن در کتابی با عنوان «صادق هدایت، هشتاد و دو نامه به حسن شهید نورائی» در پاریس منتشر شد. روزنوشت‌ها و نامه‌های یک نویسنده در کنار آثار او از مهم‌ترین منابع شناختِ شخصیتِ واقعی نویسنده به شمار می‌آیند. اگر خاطره‌نویسی از برخی لحاظ یک امرِ شخصی و محرمانه تلقّی می‌شود و در پناه این محرمیّت، نویسنده شخصیتِ واقعی‌اش را افشاء می‌کند، در نامه‌نگاری رابطه‌ی نویسنده با مخاطبِ نامه‌ها و حساسیت‌های او نسبت به برخی موضوعاتِ روز برملا می‌شود. در نامه‌های صادق هدایت نیز، هم با روحیه و شخصیتِ خاص او آشنا می‌شویم و هم با نظراتش نسبت به برخی وقایع تاریخی مانند قتل کسروی در اسفند ۱۳۲۴، هزیمتِ فرقه‌ی دموکرات آذربایجان در آذر ۱۳۲۵، سوءقصد به شاه در ۱۵ بهمن ۱۳۲۷، و مبارزاتِ پارلمانی در ۱۳۲۸ که سرآغازِ نهضتِ

ملّی نفت به شمار می‌آید. دقیقاً به همین دلیل و به خاطر برخی سنت‌شکنی‌ها و مسائلی که صادق هدایت بی‌پرده بیان می‌کند، نامه‌های او یک سندِ تاریخی منحصر به فرد است. به غیر از مسائل روز در این نامه‌ها سرگذشت و احوال دوستان مشترک، برخی هدایا، چگونگی انتشار «افسانهٔ آفرینش» در پاریس و نوشته شدن «قضیه‌ی توپ مُرواری» و چگونگی شکل‌گرفتن اندیشه‌ی سفر در ذهنِ صادق هدایت مطرح می‌شود.

یک کارتنِ بندداِر عنّابی: نامه‌های صادق هدایت به حسن شهید نورائی تا سال ۱۹۵۴ در یک کارتن بندداِر به رنگ عنابی که هیأتی زمخت دارد، در خانه‌ی نورائی خاک می‌خورد. خانواده‌ی نورائی که از مادر فرانسوی و از پدر ایرانی اند اما با زبان فارسی آشنایی ندارند سال‌ها با اهمیت تاریخی این نامه‌ها آشنا نبودند. **بهزاد نوئل، پسرِ شهید نورائی** که وارثِ این نامه‌هاست از ورقه‌های نازک پست هوائی که درون کارتون بندداِر قرار دارد به عنوان کابوس‌های ساده‌ی یک آدم افیونی نام می‌برد.

او می‌نویسد: «در نظر ما نویسنده‌ی [نامه‌ها] شخصیت مهمی نبود، بلکه پیرمردی بود با چهره‌ای گرفته و مغموم و سبیلی کوچک و غریب. گاهی هدیه‌ای می‌داد: زیرسیگاری چینی مارک «وج وود» به مادرم و عرقچین ایرانی به من. چیزهای کوچک و بی‌مقدار. فقط این مواقع بود که لبخندی می‌زد و حتی این لبخند هم غمگین بود. این سایه را هاله‌ای از رمز و راز فراگرفته بود: چرا وقتی پدرمان بیمار بود، این پیرمرد آنقدر به خانه‌ی ما می‌آمد. او که هرگز سخنی نمی‌گفت؟ چرا همان روز مرگ پدرمان را برای خودکشی انتخاب کرده بود؟ وقتی ترجمه‌ی فرانسوی بوفِ کور در سال ۱۹۵۳ منتشر شد، تازه اهمیت این نامه‌ها آشکار گشت. همسر شهید نورائی ساده‌دلانه کارتن بندداِر عنابی‌رنگ و محتویاتش را به ایران فرستاد، اما ظاهرا مصلحت بسیاری در آن بود که نامه‌ها بی‌کم و کاست منتشر نشود و حتی برخی نامه‌ها که بوی سنت‌شکنی و کفر می‌داد از میان برداشته شود. هیچکس نمی‌داند که چه تعداد از نامه‌های درون کارتن بندداِر در ایران از بین رفته است.»

❊❊❊

متن سه نامهٔ صادق هدایت به حسن شهید نورایی

نامه ۵۰ / سوم اکتبر ۱۹۴۸ / یازدهم مهر ۱۳۲۷

یا حق، کاغذ ۲۶ سپتامبر (۴ مهر)رسید. مدتی ناخوش بودم باز پا شدم و راه افتادم. بادمجانِ بد آفت ندارد.

چندی پیش قافله ای از علما از جمله برادر ذبیح[۱]خودتان و یارشاطر و غیره به انگلیس رفتند. ذبیح به آمریکا خواهد رفت. خانلر[۲]خان هنوز در تهران است. اگرچه پاسپورتش را گرفته اما گویا در شک میان یک و دو گیر کرده است. نمی داند به انگلیس برود و یا به فرانسه.

نمی دانم UNO (سازمان ملل متحد) چند تا انگشت داشته که ششمش به شما رسیده. تبریک می گویم. اگر بتوانید میخ را محکم بکوبید البته بهتر از کار پر دردسر و بی بند و باری است که دارید.

از قول من به انتظام[۳]سلام برسانید. گویا حکیم رهبر قصیده ای در مدح ایشان از روی ضمیر سروده است که باید خواندنی باشد. نمی دانم برای خودش است یا برادرش. آدم زیرکی است. همیشه فتق میهنش را در خارج رتق می کند. اقلاً معایب دیگران را ندارد و آبروی دولت ابد مدت را حفظ می کند. اینهم یک جور طرز تفکر احمقانه ای است که آبروی میهن حفظ بشود یا نشود .کدام آبرو؟ کدام میهن؟ شاید اگر حفظ نشود بهتر است. اقلاً همانجور که هستیم معرفی بشویم!

نمی دانم کدام نطق تقی زاده را لازم دارید؟ این مرتیکه پست احمق هر روز نطق سر قدم می رود و پیشنهادهای عجیب و غریب می کند از جمله امشب قهرمان توی کافه نطق امروز تقی زاده را در مجلس می خواند که برای صرفه جویی به بودجه مملکتی ایراد گرفته بود و اظهار کرده بود همه شاگردهای اعزامی را باید احضار کنند چون سعدی و حافظ را در فرنگ یاد نمی گیرند فقط برای نظام باید شاگرد به اروپا بفرستند و به بودجه وزارت جنگ بیفزایند. فقط در مورد ژنی (نابغه) استثنا قایل شده بود و گفته بود در این صورت مؤسسه راکفلر ژنی را تشخیص می دهد و به خرج خودش به آمریکا می فرستد و مزخرفات دیگر که من جسته و گریخته گوش دادم و از این که دوباره یادش بیفتم عُقم می نشیند. همه اتفاقات اینجا عصبانی کننده و قی آور شده است.

اخیراً کاغذی از جمالزاده داشتم خیلی اظهار لطف کرده بود. نمی دانم چرا آنقدر خسته شده ام. همه چیز مرا از جا در می کند. عاقبت خوبی ندارد. برای هیچ جور کاری دل و دماغ ندارم. اینهم یک جورش است.

قربانت/ امضا

نامه ۵۵ / یازدهم دسامبر ۱۹۴۸/ بیست آذر ۱۳۲۷

یا حق، هفته پیش دو جلد کتاب Procès [۴] و *بودا* به توسط پست به اضافه یازده جلد *افسانه*[۵] و کاغذی به توسط پست مخصوص رسید. کاغذش مارک دوستداران فرهنگ فرانسه را داشت مگر هارون ولات آنجا هم شعبه وا کرده است؟ در آنجا دیگر باید دوستداران فرهنگ ممالک محروسه باشید .الحمدالله نماینده اش، خانلر خان هم مدتی است که آمده است. اما راجع به او چیزی ننوشته بودید شاید مسافر باشید و الان در آلمانستان مشغول سبک کردن استخوانید.

نوشته بودید مذاکرات با UNO (سازمان ملل) به جایی نرسید. در اینجا شهرت دارد و گویا در روزنامه هم نوشتند که منصورالسلطنه مشغول گاب بندی است و خیال دارد در آن بنگاه محترم خودش را بچپاند به این وسیله جلای وطن بکند .در دروازه را می شود بست اما جلوی دهن هرزه مردم را نمی شود گرفت!

در مجله *خواندنیها* شرح مبسوطی نوشته بود که انتظام نماینده اسلامی ایران و پاکستان است و عکسش را هم کشیده بود، نکند این مؤمن هم طرفدار فلسفه رودیارد کیپلینگ (R. Kipling) باشد که معتقد است همه مردمان دنیا پست و توسری خورند و فقط انگلیسها آقا و جنتلمن هستند. عقیده آزاد است!

در خانه چوبک پای رادیو صدای نخراشیده هویدا را از پاریس شنیدم که در مزخرفات می سفت. از قول من به او نصیحت کنید که قبل از صحبت یک دانه حب والدا Valda بمکد خواص بسیار دارد.

مسافرت پنج ماهه بهروز و تغییر ماهیتی که داده خیلی تازه گی داشت. آیا البوقرق او را kidnappé کرده (ربوده بود) و یا با رضایت ابوین محترمش رفته بود؟ مگر کار و زندگی و مدرسه نداشت و یا اینکه او را aventurier (حادثه جو) می خواهید بار بیاورید؟ بد فکری هم نیست.

پریشب ضعیفه کمپرو[۶]مرا به کلوب انگلیسها به شام دعوت کرد، جای سرکار خالی! دیشب خانه محسن مقدم بودیم می گفت که در آنجا به قدری شیک پوش شده اید که هر کس زیارتتان می کند بی اختیار زمزمه می کند «تبارک الله احسن الخالقین!» معنی این آیه را نمی دانم. از قرار معلوم فرانسوی ها به شدت مشغول

لیسیدن کون اسلام هستند. اعلان کتابی دیدم *l'Islam & l'Occident* (اسلام و غرب) که برای تبلیغات چاپ کرده. هانری ماسه هم در آن مقاله ای راجع به ایران سرقدم رفته بود. خدا به خیر بگذراند!

اگر ممکن است یک جلد *La Nausée (تهوع)* رفیق سارتر را بفرستید و دیگر کتابی است زیر عنوان اتللو Othello با میزان سن mis en scène استانیسلاوسکی که در Edit. du Seuil چاپ شده. نوشین[۷] استدعای عاجزانه برای دریافت کتاب اخیرالذکر دارد حالا دیگر خود دانید.

معروف است *در خواهش به روی او واکن – قدرت ایزدی تماشا کن!* و دیگر این کتاب *A. Adamov, l'Aveu, éd Sagittaire.*[۸]

گویا به اندازه کافی صله ارحام شد.

امضا / یا حق

نامه ۷۵ / ۲ ژوییه ۱۹۵۰ – ۱۱ تیر ۱۳۲۹

یا حق، مدّتی است که کاغذ اخیرتان رسیده است. خیلی متأسفم که جوابش به تأخیر افتاد، اما هر چه زور می زنم نمی دانم بیخود چه بنویسم. شاید از شدت خوشی یا ناخوشی است، نمی دانم. همه لغات به نظرم مشکوک می آیند. مدت هاست جواب فورمول و همه چیز برایم مفهومش عوض شده و فاصله گرفته. اصلاً گمان نمی کنید که حرکت نوشتن خودش مضحک باشد؟ شاید هم از خستگی و ناخوشی است. به هر حال حس می کنم که هر چه انرژی برایم مانده بود همه épuisé (تمام) شده. به هیچ کاری نمی توانم intéresse (علاقمند) بشوم و اصلاً مسایلی برایم پیش آمده که گفتن یا نوشتنش هم احمقانه به نظرم می آید. فقط می دانم که خسته هستم و هیچ چاره ای هم ندارم و یا دارم امّا حوصلهٔ کوچک‌ترین اقدام حتی تکان دادن سرانگشتم را هم ندارم. شاید عادت است و یا اینکه...هیچ- مثل اشعار جدید شد. نمی دانم شما چه گناهی کرده اید که این ترهات را باید تحویل بگیرید .می خواستم بگویم که physiologiquement (از نظر جسمی) برایم غیر مقدور است. حالا مجبورم یک موضوع را شرح بدهم تا کمی روشن بشوید و یا این که بتوانم پرت و پلاهای خودم را تبرئه کنم. البته اتاق حقیر را که دیده اید لازم به توصیف نیست. الساعه که مشغول نوشتن هستم از دکان چلنگری روبرو صدای کوبیدن آهن می آید و از همسایه دست راست و چپ صدای خر و خر کارخانه آجر سمنت سازی بلند است. هوایش الان ۳۵ درجه است به طوری که مگس و پشه هایش یا مرده اند و یا از مکه معظمه به مدینه طیبه مهاجرت کرده اند.

ماه مبارک رمضان هم هست. همه کافه ها بسته شده و مذهب خیلی دموکرات و آزادیخواه اسلام به موجب نهی از منکر همه جور تظاهر به روزه خوردن را قدغن کرده. تقیه دروغ مصلحت آمیز و سیکیم خیاردی. مثل اینکه اگر من مسهل می خورم همه مجبورند مسهل بخورند و یا ادای مسهل خوردن را در بیاورند. اینها عنعنات است – تنها لغتی است که میهن عزیز ما را کاملاً exprimer (بیان) می کند. با این یک لغت دعوا ندارم .همه مسایل برایم حل می شود. باری حالا تصور کنید که توی این اتاق زمستان مثل خایه حلاج ها می لرزم و تابستان مثل ماهی روی خاک افتاده پرپر می زنم و در ۳۵ درجه باید در آن سر بکنم – باید – نه راه فرار هست و نه میل به کار و نه مشغولیات. همه این ها به درک، جلو خانه مان یک قهوه خانه است علاوه بر سر و صدایش، شبها از یک بعد ار نصف شب تا ساعت ۴ یا ۵ تمام برنامه ماه مبارک را که عبارت از اذان و مناجات و زوزه های

ربانی و عزّ و تیز سبحانی است باید اماله کنم و لای سبیل بگذارم. این برنامه را آقای امامی که خودشان سالی به دوازده ماه در فرنگ معلق می زند برای هم میهنان عزیزش تنظیم کرده و آقای ارباب شاهزاده ساسانی [۱۰] آن را در رادیو اجرا می کند و هیچکس هم حق اعتراض ندارد. پس در این صورت از حق کپه مرگ گذاشتن هم محرومم، حقی که اقلاً شپش و خرچسونه دارند. این را چه اسمی می شود رویش گذاشت؟ یک خلایی است مالِ دیگران، ما بیخود تویش افتاده‌ایم و دست‌وُپا می‌زنیم و می‌خواهیم ادای آنهای دیگر را دربیاوریم. همین.

این یکی از صدها موضوع دیگر است. وقتی می گویم physiologiquement (از نظر جسمی) برایم غیر مقدور است برای نمونه یکی از آن مسایل است. تقصیر هیچکس هم نیست، مثل این که زیادی و لایشعر به زندگی ادامه داده ایم یا ادای زنده ها را در آورده ایم. شاید هم از اول اشتباه بوده. آنهای دیگر هم داغ بردگی و پستی و مرگ توی پیشانی شان هست، گیرم محیط را به فراخور گند و کثافت و ذوق و زبان و مادر ... گی خودشان در آورده اند. برای آنها همه اینها طبیعی است، مال خودشان است و چاره و علاجش را هم می دانند ولیکن موضوع مهم اینجاست. شاید احمقانه باشد اما باز اینطور شد. خیابان ما را هرکسی ببیند گمان می کند که یکی از آرام ترین خیابان های شهر است و راستی هم اینطور است. چند تا خانه جلوتر و یا عقب تر از این آرامش نسبی برخوردارند اما مثل اینست که این تفریحات برای خاطر من درست شده. این یک موضوع استثنایی نیست .همیشه و در همه موارد برای من اینطور پیش می آید. حالا اگر نمی پسندم نمی دانم باید چه چیز را تغییر بدهم. فقط امیدوارم بمب اتمی آنقدر ارزان بشود که توی کله من هم یکی از آنها را بزنند. زیاد پرت و پلا نوشتم. گفتم که احمقانه است و جور دیگری هم نمی تواند باشد. یک خلایی است مال دیگران، ما بیخود تویش افتاده ایم و دست و پا می زنیم و می خواهیم ادای آنهای دیگر را در بیاوریم. همین.

قربانت/ امضا

پانوشت‌ها:

۱ – سپهر ذبیح

۲ – پرویز ناتل خانلری

۳ ـ نصرالله انتظام به عنوان نماینده ایران در سازمان ملل متحد برگزیده شده بود.

۴ ـ اشاره به کتاب «محاکمه» کافکا ست که در ۱۹۴۸ توسط انتشارات گالیمار در پاریس به چاپ رسیده بود.

۵ ـ منظور کتاب «افسانه آفرینش» است .

۶ ـ اشاره به هلن کمپرو که برای تدریس ادبیات فرانسه به انجمن فرهنگی ایران و فرانسه به ایران آمده بود.

۷ – عبدالحسین نوشین

۸ – «اعتراف» اثر آرتور آداموف نویسنده ارمنی تبار فرانسوی.

۹ ـ اشاره به کیخسرو بهرام شاهرخ رییس اداره انتشارات و تبلیغات است. وی در ایام جنگ جهانی دوم گوینده برنامه های فارسی رادیو برلین بود.

بُرش‌هایی از متنِ دیگر نامه‌ها:

همه چیز این خراب‌شده برای آدم خستگی و وحشت تولید می‌کند. باری، زندگی را به بطالت می‌گذرانیم و از هر طرف خواه چپ و یا راست مثل ریگ فحش می‌خوریم و مثل اینست که مسئول همه گه کاریهای دیگران شخص بنده هستم. همه تقاضای وظیفه اجتماعی مرا دارند اما کسی نمی‌پرسد آیا قدرت خرید کاغذ و قلم را دارم یا نه؟ یک تخت‌خواب و یا اتاق راحت دارم یا نه؟ و بعد هم از خودم می پرسم در محیطی که خودم هیچگونه حق زندگی ندارم چه وظیفه ای است که از رجاله های دیگر دفاع بکنم؟ این درددلها هم احمقانه شده. همه چیز در این سرزمین گه بار احمقانه می شود. از قول من به خانمتان و هویداها سلام برسانید. (۲۹ فروردین۱۳۲۶)

از هفته گذشته که مجله اطلاعات هفتگی از من قدردانی کرده تنفرم به موجودات اینجا هزاران بار بیشتر شده. به همه چیز و همه کس مظنونم. حتی از سایه خودم رم می کنم. راستی وقاحت و مادرقحبگی در این ملک تا کجا می رود! چه سرزمین لعنتی پست گندیده ای و چه موجودات پست جهنمی بدجنسی دارد! ... این شرح حال عجیب که برایم به کلی تازگی داشتبه قلم ابوالحسن احتشامی بود. این اسم را برای اولین بار خواندم اما او خودش را دوست صمیمی من معرفی کرده بود. به قدری دروغ گفته بود و بهتان زده بود و ضمناً صورت حق به جانب به خود گرفته بود که لایق بود زمامدار آینده مملکت بشود...(۱۸ مهر ۱۳۲۶)

...یکی دو هفته است نمی‌دانم با اشارهٔ مقاماتِ صلاحیت‌دار و یا ابتکارِ شخصی است که آقای صبحی با تمام وقاحت جبلی و درندگی بی سابقه ای مشغولِ تبلیغات ضدّ حقیر شده است... از خیانت به آزادیخواهی و بیسوادی و مخصوصاً انحطاط اخلاقی من دُرفشانی می کند...(۱ خرداد ۱۳۲۷)

پنج ماه می گذرد که از دست کتابخانه خاور به عدلیه شکایت کرده ام. هیچ نتیجه نداده. همه اش امروز و فردا می کنند. ممکن است آخرش هم محکوم بشوم. بیخود و بیجهت پاپی من می شوند و توی مجلات و روزنامه ها فحش می نویسند و مادرقحبه بازی در می آورند. با وجود این که سالهاست کنار نشسته ام باز هم دست بردار نیستند مثل اینکه ارث پدرشان را می خواهند.تجریک، بدجنسی, مادرقحبه بازی ,سربار هزاران کثافت دیگر شده. من هیچ حوصله اش را ندارم.حتی از نوشتن و تکرارش عقم می نشیند. (۲۲ مرداد ۱۳۲۹) (لازم به ذکر است این زمان شوهرخواهر هدایت نخست وزیر است و برادرش معاون نخست وزیر)

یکی دو روز دیگر باز محاکمه کتاب در گویا دیوان جنحه! شروع می شود... این مرتیکه بیش از حد مرد رندی و وقاحت کرده. وانگهی شنیدم یکی دیگر از آثار جاودانی حقیر را هم اخیراً بدون اجازه چاپ کرده اند (البته با اغلاط و افتادگی و مسخرگی و سانسورِاسلامی و اخلاقی). نمی‌دانم چرا با دیگران این شوخی‌ها را نمی کنند؟...(۱۸ مهر ۱۳۲۹)

از اوضاع و سیاست خواسته بودید بی شوخی می گویم که هیچ اطلاعی ندارم. فقط شنیدم که کابینه تغییر کرده؛ کی آمد و کدام خر رفت هیچ نمی دانم و اصلاً نمی خواهم بدانم. نه تنها خودم را تبعه مملکت پر افتخار گل و بول نمی دانم بلکه احساس یک جور محکومیت می کنم. محکومیت عجیب و بی معنی و پوچ. فقط از خودم می پرسم که "چقدر بی‌شرم و مادرقحبه بوده ام که در این دستگاه مادرقحبه ها توانسته ام تا حالا carcasse[لاشه] خودم را بکشم!" قی آلود و کثیف و یک چیز قضا و قدری و شوم با خودش دارد. بهتری و بدتری و اصلاح و آینده و گذشته و همه آنها هم در نظرم باز یک چیز احمقانه و پوچ شده. جایی که منجلاب گه است دم از اصلاح زدن خیانت است...(۲۲ تیر ۱۳۲۶)

از اوضاع اینجا خواسته باشید چیز تازه ای نشنیده ام. زندگی به همان حماقت سابق ادامه دارد. نه امیدی است و نه آرزویی و نه آینده و گذشته ای. چهار ستون بدن را به کثیف ترین طرزی می چرانیم و شبها به وسیله دود و دم و الکل به خاکش می سپریم و با نهایت تعجب می بینیم که باز فردا سر از قبر بیرون آوردیم. مسخره بازی ادامه دارد.از قول من به دوستان و آشنایان سلام برسانید. (۱۲ یا ۱۳ فروردین۱۳۲۶)

ده دوازده روز پیش استادانی که برای تکمیل معلومات به اروپا اعزام شدند و از جمله فردید با آنها بود حرکت کردند و دیروز هم با آقای مظفری عده ای از دانش آموزان به اروپا حرکت کردند. من درست سر در نمی آورم درصورتیکه در تمام شهرهای اروپا سرپرست محصلین ایرانی وجود دارد چرا هی با هر دسته یک سرپرست هم می فرستند؟ از تعجب خودم باید تعجب بکنم! درصورتیکه اخیراً نماینده فیلم از طرف ایران به هلیوود رفته دیگر باقیش معلوم است. (۲۴ اردیبهشت ۱۳۲۶)

منوچهر مقدم هم که پیشتر در جزیره موریس در خدمت قائد عظیم الشان بود یکی دو سال است که به عنوان بازرس حسابداری تمام سفارتخانه های ایران با حقوق فوق العاده مشغول گردش دور دنیاست. اگر روزی دست به قلم بکند سفرنامه بینظیری خواهد نوشت.اینجا مملکت ژنی ها / genies [نوابغ] است و دولت هم از آنها قدردانی می کند. (۲۲ تیر ۱۳۲۶)

(در مورد اعلامیه دولت هژیر مبنی بر حدّ زدن کسانی که در ملاء عام روزه بخورند)... اینهم جواب جوانهای تحصیلکرده تربیت شده سیاستمدار که می گفتند دیگر به قهقرا نمی شود برگشت و در حال ترانزیسیون [انتقال] هستیم و ایرانی باهوش است. هیچ چیز مضحکتر از هوش ایرانی نیست. شاید هوشش سر خورده توی کونش رفته. آن کتابی که نوشته بودم La Ballade en Perse [گردش در ایران] نکته های خیلی انترسان [جالب] داشت. در یکجا نوشته بود ایرانیها خودشان را فرانسوی شرق می دانند و گمان می کنند خیلی باهوشند اما ملتی به حماقت اینها کمتر دیده شده است. حقیقت تلخی است...(۲۰ تیر ۱۳۲۷)

ولیکن مطلب مضحکتر که شنیدم بدتر از دوره آن مادرقحبه بزرگ، دولت ارز برای کتاب نمی فروشد مگر برای کتابهای فنی و طبی... این دیگر خیلی بامزه است و در گمرک حق خروج کتابهای دیگر را نمی دهند به بهانه اینکه فاسد کننده اخلاق هم میهنان عزیز است. (۲۰ خرداد ۱۳۲۷)

به هرحال این اوضاعی است که می بینید و تفسیر لازم ندارد. ما هم می سوزیم و می سازیم. قسمتمان این بوده یا نبوده دیگر اهمیت ندارد. سگ برینند روی قسمت و همه چیز.خیال دارم یک چیز وقیح مسخره درست بکنم که اخ و تف باشد به روی همه. شاید نتوانم چاپ بکنم. اهمیتی ندارد ولیکن این آخرین حربه منست تا اقلاً توی دلشان نگویند "فلانی خوب خر بود!" (۲۴ اردیبهشت۱۳۲۶) (جرقه توپ مرواری)

اگر هر سیستم و فلسفه ای در یک جای دنیا success [موفقیت] داشته باشد فلسفه ایران و ایرانی همان فاتالیسم است و راست راستی راه دیگری هم نمی شود انتخاب کرد. (۱۲ یا ۱۳ فروردین ۱۳۲۶)

گرانی زندگی و اشکال پیدا کردن منزل به قوت خود باقیست...(۱۸ آبان ۱۳۲۶)

نمی دانم باید جایتان را پُر یا خالی بکنم. دیروز که سیزده بدر بود با چند تن از رفقا به قصد سیر و گشت و دور ریختن نحوست(که هیچ فایده ندارد) به قلهک رفتیم. (۱۴ فروردین ۱۳۲۸)

لینک دانلود کتاب – چاپِ دوّم، سال ۱۳۷۹

بازگشت به فهرست

کارنامهٔ نئولیبرالیسم در ایران به چاپِ چهارم رسید

مسعود اُمیدی

ویراست جدید (۱۴۰۲) کتاب "کارنامهٔ نئولیبرالیسم در ایران؛ خصوصی‌سازی در آئینه‌ی پژوهش" به قلم مسعود امیدی در ۲۵۴ صفحه که به زنده‌یاد دکتر فریبرز رئیس‌دانا تقدیم شده، به همّتِ انتشارات گل‌آذین انتشار یافت. چاپ چهارم کتاب با پاسخگویی به برخی پرسش های مطرح شده در این زمینه همراه است.

در پشت جلد کتاب می‌خوانیم:

بی‌تردید شرایط نابسامان اقتصادی و اجتماعی امروز کشورمان را بیش از هر چیز باید نتیجه‌ی پیاده‌سازی دستور کار نئولیبرالی تحت عناوینی چون تعدیل_اقتصادی، خصوصی‌سازی، آزادسازی بازارها و... طی چهار دهه‌ی گذشته دانست...

فقر و محرومیت افسارگسیخته، تورم، رشد بی‌رویه قیمت ها، افزایش بی‌رویه فاصله طبقاتی و بسیاری دیگر از این دست موجب از بین رفتن طبقه متوسط و افتادن آن به ورطه هلاکت است.

کتاب "کارنامه نئولیبرالیسم در ایران " هم ناکارآمدی دستور کار نئولیبرالی را مفصلا بررسی می‌کند و هم اعتبار علمی آن براساس پژوهش‌های متعدد را به چالش می‌کشد. و به خواننده‌ی جویای حقیقت نشان داده می شود که دفاع از نئولیبرالیسم اساساً در تقابل با یافته‌های معتبر علمی و پژوهشی در این زمینه است.

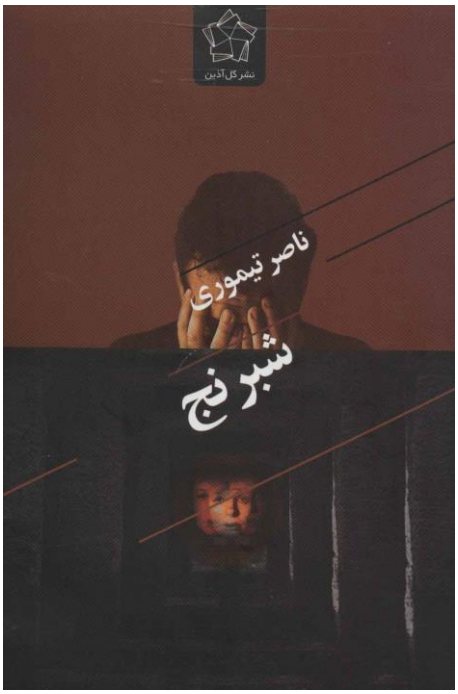
اطلاعات تماس ناشر کتاب: انتشارات_گل_آذین : آدرس: خیابان انقلاب- خیابان ابوریحان- پلاک ۶۱- واحد ۳/ شماره تماس: ۶۶۹۷۰۸۱۶ ۰۲۱/ تلفکس: ۶۶۹۷۰۸۱۷ ۰۲۱/ ایمیل: gol_azin@yahoo.com

بازگشت به فهرست

شَبْرَنْج

رُمانی رئالیستی که به چاپِ سوّم خود رسید

ناصر تیموری



رمانِ شبرنج اثر ناصر تیموری به چاپ سوم رسید. رمان با یک سفر خوش خانوادگی شروع می‌شود و با یک تراژدی ادامه می‌یابد و در نهایت با چالش‌های زیادی مواجه می‌شود. و در واقع در ژانر روانشناسی روابط خانوادگی با رازهای ناگفته‌ای روبروست که هر کدام می‌تواند راز دیگری را برملا کند، و اینکه بالاخره چه می‌شود؟

در قسمتی از رمان می خوانیم:

«سؤال! سؤال! سؤال‌هایی که هیچ پاسخی برای‌شان نیافته‌ام. میلاد با دختر عموهوشنگ چه رابطه‌ای داشته؟ چرا او را دزدیده و با خودش برده شمال؟ آیا ارتباطی نامشروع با هم داشته‌اند؟ دختربچه که این چیزها حالی‌اش نیست! کی این اتفاق افتاده؟ خانواده‌هاشان چه؟ آن‌ها چه برخوردی داشته‌اند؟ بازجویی به کجا انجامیده؟ این سؤال‌ها و ده‌ها سؤال دیگر، دیوانه‌ام کرده بود. دو ساعتی می‌شد که داخل هال قدم می‌زدم و به میلاد فکر می‌کردم و مهسا دخترِ عمو هوشنگ؛ دختربچه‌ای هم اسم خودم...

درادامه یادداشت خانم فریبا کریمی براین کتاب را به نقل از اعتماد می‌خوانیم:

در هم‌آواییِ توهّم و روایت

داستان رئال «شبرنج» [اثر ناصر تیموری] شرح حال و روایت یک بیمار روحی - روانی (اسکیزوییدی) است. با نثری روان و متشکل از ۲۵ فصل کوتاه، راوی هر فصل یکی از شخصیت‌های داستانی است. میلاد شخصیت محوری (اسکیزویید) داستان در ۱۵ سالگی با از دست دادن مهسای ۱۳ ساله (نامزدش) دچار شوک بسیار شدیدی می‌شود. در تحلیل اولیه ممکن است این خرده بر نویسنده گرفته شود که چرا سن میلاد و مهسا (۱۵ و۱۳ساله) که قرار است در روایت شخصیت‌های مرکزی و به عنوان یک زوج باشند، اینقدر پایین انتخاب شده است؟ زیرا هم برای باورپذیری مخاطب در جامعه شهری امروزی این فرض تا حدودی دشوار است و هم اینکه خانواده‌های مهسا و میلاد هردو از اقشارِ تحصیل‌کرده هستند. آنها چطور حاضر به نامزدی دوکودک شدند؟

البته علاوه بر اینکه هیچ غیرممکنی، غیرممکن نیست، شاید به این نتیجه هم بتوان رسید که نویسنده هدفش نشان دادن جنبه دیگری از واقعیت اجتماع است: «تسلط سنت بر عقلانیت مدرن» همین خانواده تحصیلکرده. آنها بیماری روحی و روانی پسر خود را پنهان می‌کنند و این گویای واپس‌ماندگی آنهاست. پس یک شکاف بین تحصیلات و رشد فکری و فرهنگی در جامعه فعلی و مدعی مدرنیته در این رمان به خوبی بیان و نشان داه شده است.

میلاد بعد از آن شوک (مرگ مهسا) ۶ ماه زیرنظر دکتر ماهیدشتی در بخش اعصاب و روان بستری و تحت درمان قرار می‌گیرد و بهبودی نسبی را به دست می‌آورد. روند درمان او قطع نمی‌شود؛ همچنان تا لحظه روایت. او در سن بیست‌وهشت سالگی با یکی از هم‌دانشگاهیان خود که او نیز نامش مهساست، ازدواج می‌کند اما نه میلاد و نه خانواده‌اش هیچ‌گونه اطلاعاتی از بیماری به همسرش نمی‌دهند. مهسا بعد از دو سال زندگی کسل‌کننده در کنار میلاد کلافه و سرگردان از رفتارهای عجیب و غیر قابل تحمل او برای درددل به دوست قدیمی خود مریم دانشی‌فرد پناه می‌برد. او از ترس‌های میلاد می‌گوید؛ اینکه از اتوبوس می‌ترسد و هیچ‌گاه از این وسیله برای تردد استفاده نمی‌کند. از اجتماع گریزان است و چون نویسنده مسلطی است و خوب می‌نویسد اما نوشته‌هایش را برای خواندن به کسی نمی‌دهد، آنها را در چند کارتن توی انباری نگه می‌دارد.

مریم پیشنهاد پنهانی خواندن نوشته‌ها را به مهسا می‌دهد و سرانجام با خواندن همان نوشته‌ها پی به ریشه و علت رفتارهای غیرعادی میلاد می‌برند. اینکه میلاد در سن پانزده‌سالگی با دختری به نام مهسا که از دوستان خانوادگی‌شان است قرار ازدواج می‌گذارد اما او را در یک حادثه اتوبوس از دست می‌دهد. سال‌ها بعد همان خانواده صاحب دختر دیگری می‌شوند که به یاد مهسای متوفی اسم او را هم مهسا می‌گذارند و داستان با ماجراهای سه مهسا پیش می‌رود. همچنین پیدا شدن یادداشتی با این عنوان «انتقام خون مهسا» و خیلی ناگفته‌های دیگر از گذشته میلاد. با کشف این اسرار، مهسا کنجکاو می‌شود دکتر روانپزشک میلاد را پیدا کند.

نویسنده برای رفتن به سمت اختلالات روانی و توجیه آن، پیش‌زمینه‌هایی در روایت می‌سازد از جمله استفاده از خرده‌روایت‌های موازی که نقطه آغاز بیماری را به دوران کودکی می‌برد. همچنین استفاده از خرده‌روایت‌های دیگری که تمام دلایل بیماری او را از نظر پزشکی توجیه کند، مثل خودکشی دایی میلاد که ماجرای آن در نوشته دیگری از او به نام «پرواز ملکوتی» می‌آید. در همین قسمت نویسنده از لحظه سقوط تا زمانی‌که فرد، در یک زمان کشدار به زمین اصابت می‌کند، آسیب‌هایی از جامعه را غیرمستقیم به مخاطب نشان می‌دهد؛ مثل کسی که به صندوق صدقات دستبرد می‌زند یا موارد دیگر. در واقع خرده‌روایت‌ها علاوه بر دلایل محیطی، زمینه‌ای ژنتیکی هم بر اختلال روانی میلاد سوار می‌کنند. نویسنده برای حفظ محور داستانی از روشی پازل‌گونه برای پیوند خرده‌روایت‌ها استفاده کرده است تا در عین حالی که مخاطب به فضاهای متعدد رفت‌وآمد می‌کند، این رفت‌وآمدهای مکرر، خط داستانی را مخدوش نسازند. مثلا علاقه فعلی میلاد به بازی شطرنج -که انتخاب نام «شبرنج» برای رمان می‌تواند در هم‌آوایی با همان بازی شطرنج باشد که حالا مبدل به شبرنج شده است و به رنجی که میلاد بعد از مرگ مهسا متحمل شده، دلالت دارد- یا علاقه او به قالیچه‌ای که سال‌ها پیش از شمال خریده‌اند که تداعی‌کننده خاطره مهساست.

ورود شخصیت‌هایی مثل مریم در داستان نقش پیش‌برنده دارند. مریم به واسطه عکس‌ها و نوشته‌هایی که در انبار همراه مهسا پیدا می‌کند، متوجه می‌شود عمویش دکتر ماهیدشتی روانپزشک میلاد است. به این

ترتیب در کنار عمو و دکتر دیگری به نام خانم صادقی به حلقه مفقوده سال‌هایی که میلاد هیچ عکس و نشانی از خودش نداشته یا پنهان کرده بوده، پی می‌برند.

ماجراها زنجیروار هر بخش از حوادث را به بخش دیگر، دقیق و به خوبی مرتبط کرده است و در واقع با چیدمان منطقی ماجراها به بیماری اسکیزوییدی میلاد جنبه‌ای علمی و واقعی می‌دهند. یک بیمار اسکیزوییدی اگرچه ممکن است شباهت بسیار به اسکیزوفرن‌ها داشته باشد اما افتراق این دو از هم، نداشتن توهم و هذیان دایم و نبریدن یک اسکیزوییدی از واقعیت است. یک بیمار اسکیزوفرن به‌طور کامل ممکن است از واقعیت ببرد درحالی‌که در این روایت میلاد با وجود توهمات طولانی هنوز از واقعیت نبریده است. برای مثال وقتی به او می‌گویند نام شما هیراد سماعی است، او نمی‌پذیرد. البته انتخاب این نوع اختلالات در روایت‌سازی بهتر است با وسواس صورت پذیرد؛ زیرا حرکت و ماجراسازی در روایت‌هایی که جنبه روانپزشکی و روانشناسی دارند، حرکت روی لبه تیغ است.

در جامعه ما آن ملاحظه‌کاری‌هایی که باید برای بیماران روحی و روانی وجود داشته باشد، به واقع نه موجود است و نه مهیا؛ بنابراین احتمال اینکه یک بیمار اسکیزوییدی به طرف اسکیزوفرن شدن برود، بسیار بالاست. چه بسا بیماری مانند میلاد اصلا شانس بهبودی نیابد، منظور این است روایتی که قرار است ساخته شود، باید منطبق بر الگوهای همان جامعه باشد. آیا واقعا ما آن امکانات لازم را در اختیار داریم که بیمار حاد روحی و روانی‌مان را در سطح خودش حفظ کنیم یا به سطح نسبی‌ای از درمان برسانیم؟ آیا درمان‌های بخش درمانی جامعه ما همانند جوامع مدرن کامل و طبق استانداردهای سازمان بهداشت روانی جهان است؟ تا چه حد می‌توانیم یک اسکیزوییدی حاد را با همین امکانات درمان کنیم؟ البته نمی‌توان برای نویسنده الگو تعیین کرد که چه بنویسد اما برای این ژانر خاص حساسیت‌های ویژه‌ای باید قائل شد.

در هر حال میلاد سماعی شخصیت اصلی داستان با مشاوره و حتما درمان‌های دارویی که در طول رمان چندان اشاره‌ای به آنها نشده، بهبود می‌یابد. ترسش از اتوبوس از بین می‌رود و کم‌کم وارد اجتماع می‌شود. مهسا با توجه به اطلاعاتی که از بیماری همسرش به دست می‌آورد از دریچه دیگری او را می‌بیند و متوجه می‌شود که رفتارهای میلاد زمینه روحی و روانی داشته است.

نکته دیگر که به آن باید اشاره کرد در مورد لحن داستان است. به نظر می‌رسد لحن برای اغلب شخصیت‌ها تقریبا یکسان بود. با وجود شخصیت‌های متعدد در رمان، تنوع لحن محدود بود. یکی دیگر از موارد قابل ذکر پرداختن بیش از حد به جزییات بود. جزییاتی که اگر با امساک استفاده می‌شدند، جذابیت روایت بیشتر حفظ می‌شد. در پایان لازم است بار دیگر به این نکته اشاره شود که با توجه به آنکه نویسنده با انتخاب این ژانر خاص (روانپزشکی و روانشناسی) انتخاب سختی داشته اما با مهندسی و چیدمان خوب و دقیق ماجراها و ارتباط آنها به هم، به عنوان یک روایت خاص از پس کار برآمده است.

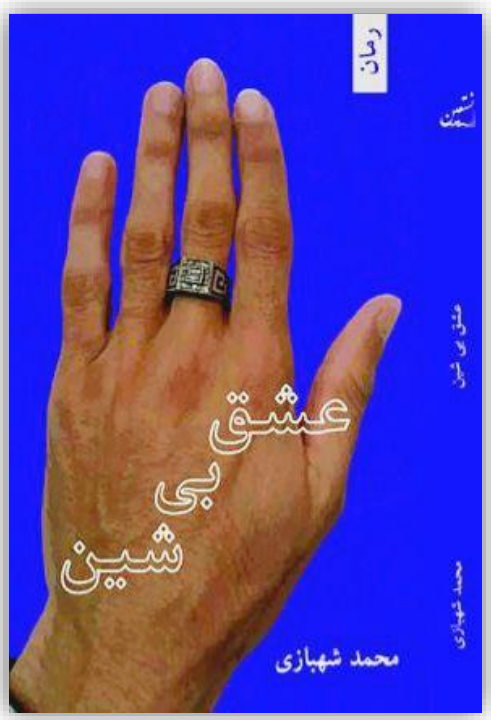
۳۰آذر۱۴۰۰

*** کتابِ شبرنج از انتشاراتِ "نشرِ گُل آذین" است که اینک چاپِ سوّم آن در سال ۱۴۰۲ در ۲۰۰ صفحه در دسترس علاقمندان قرار گرفته است. چاپِ اوّل کتاب سال ۱۳۹۹ و چاپِ دوّم آن در سال ۱۴۰۰ با تیراژ ۵۰۰ نسخه در هر چاپ منتشر و پخش شده بود.**

بازگشت به فهرست

موسیقی در رمانِ «عشقِ بی شین»

محمّد شهبازی



ارژنگ: رمانِ عاشقانه-اجتماعی «عشقِ بی شین» به قلم محمد شهبازی د ر ۱۷ فصل و ۴۰۰ صفحه پیش‌تر در ارژنگ شمارهٔ ۲۶ مهر و آبان ۱۴۰۱معرّفی شده بود و نویسنده اینک به جایگاهِ هنرِ موسیقی در این اثر خود می‌پردازد.

***

آمار مطالعه‌ی غیردرسی امروزه در کشور عزیزمان ایـران بیش از هر موضوعی به رمان‌ها اختصاص یافته است؛ که اغلب مطالعه‌کنندگانِ آن قشرِ جوان و نوجوان هستند. رمان‌ها تبلور اندیشه‌ی نویسنده است. سرچشمه‌ی آن از اجتماع و طیف وسیع مطالعات و آگاهی‌ها است که نویسنده بر آن بال و پر داده و با چاشنی تخیل و ادبیات در هم می‌آمیزد و اثری پدید می‌آورد که خوانندگان و مخاطب زیادی را جذب کند.

رمان معمولاً به داستانی اطلاق می‌شود که برهه‌ای از زمان و موقعیت شخصیت اول داستان را در بر می‌گیرد که با اوج و فرود همراه است. رمان در اصطلاح روایتی داستانی و نسبتاً طولانی است که شخصیت‌ها و حضورشان را در سازمان‌بندی مرتبی از وقایع و صحنه‌ها تصویر کند[۱].

نگارشِ رمان در ایران پیشینه‌ای دیرین دارد؛ امّا آنچه که به رمان امروزی نزدیک است از سده‌ی ۱۲۰۰ خورشیدی به بعد در ایران رواج یافت. نخستین رمان تاریخی «شمس و طغرا» است که «محمدباقر میرزا خسروی» در خلق این اثر، تحت تأثیر رمان‌های فرانسوی و درون‌مایه‌ی منظومه‌های فارسی، به خصوص خسرو و شیرین نظامی گنجوی است.

رمان «عشقِ بی شین» به نوشته‌ی «محمد شهبازی»؛ رمانی است عاشقانه – اجتماعی که آینه‌ی تمام‌نمای اندیشه‌ی بسته‌ی افراد متعصب است که در تعصب جاهلانه‌ی خود پافشاری می‌کنند و حاضر هستند همه‌ی افراد را قربانی تعصّباتِ خود کنند ولی از تعصّبِ خویش دست برندارند. این رمان که در سال ۱۳۹۹ در انتشارات نستعین در هفده فصل نوشته است؛ در فصل نخست به صورت تلویحی به موسیقی اشاره‌ای رفته است و از فصل پنجم به صورت آشکار با آوردن شواهدی چند از موسیقی کلاسیک ایران و تصنیف اساتید بنام ادامه یافته است.

موسیقی، در یونان باستان در مقابل ورزش قرار داشت که اولی به پرورش روح و دومی به پرورش جسم مختص بود. آن‌ها اولین گروهی بودند که از نظر علمی روی موسیقی کار کردند و برای آن نظریه‌ی ویژه‌ای

---

۱. انواع نثر فارسی، منصور رستگار فسایی، تهران: سمت، ص: ۳۷۴

بوجود آوردند و آهنگ‌ها را با حروف (نُت) یادداشت کردند[۲] از دانشمندانِ ایرانی نیز هم‌چون ابن‌سینا و خیّام از مجموع رسالاتِ خود، چند رساله را ویژه‌ی موسیقی کرده که به زبانِ عربی و فارسی نوشته شده است. چنان‌چه در «دانشنامه خیّامی» آمده است: «خیّام رساله‌ای ظاهراً با عنوان **شرح المشکل من کتاب الموسیقی** نوشته بوده است؛ و ممکن است این **القول علی اجناس الذی بالاربعه** بخشی از آن باشد»[۳].

در رمان «عشقِ بی شین» نیز نویسنده در فصل اول به تصنیفِ «الههٔ ناز» از استاد «غلامحسین بنان» اشاره دارد:

«بیشترِ وقت‌ها در خلوت خودم به «الهه ناز »گوش می‌دادم و حال نیز از گرامافون صدای «ای الهه ناز» می‌اومد. این حسّ آشنا تنها بینِ من و یک نفر دیگه مشترک بود»[۴].

تصنیف «الهه ناز» به آهنگسازی «اکبر محسنی» و ترانه سرایی «کریم فکور» در نخستین بار در سال ۱۳۳۳ با صدای «غلامحسین بنان» در رادیو ایران پخش شد. برنامه نیستانِ رادیو فرهنگ در سال ۱۳۹۸ تصنیف الهه ناز را چنین معرفی کرد: «در سال‌های دهه سی خورشیدی، ناگهان تصنیفی از بنان از رادیو ایران پخش شد که از نظر فرم و ساختار با تمامی ترانه‌ها و تصنیف‌های پیشین او متفاوت بود. آهنگساز و همین‌طور شاعر یا ترانه‌سرای این اثر، هر دو از جمله هنرمندانی بودند که کارهایشان تا آن زمان کمتر به محفل استادان راه پیدا کرده بود. آهنگساز این اثر اکبر محسنی و سراینده شعر آن، کریم فکور بود و روح‌الله خالقی، که رهبر ارکستر انجمن موسیقی ملی به‌شمار می‌آمد، آن را برای اجرای بنان در همراهی با این ارکستر تنظیم کرد. اگرچه بسیاری از صاحبنظران، ترانه الهه ناز را از برخی ظرایف فنی و هنری، عاری دانسته‌اند، امّا این تصنیف، چه در زمان اجرای نخست خود و چه در دهه‌های بعد، همواره از جمله ترانه‌های محبوب و پرطرفدار ایرانی محسوب می‌شد»[۵].

نویسنده در چند فصل بعد، موسیقی کلاسیکِ ایرانی را همدم شخصیتِ اصلی داستان (امید) می‌داند و چند بند از آن را می‌آورد:

«شب تاریک و من تنها/ اسیری خسته‌ی غم‌ها/ برای تو دلم تنگه/ تو رو می‌خوام تو این دنیا/ هنوز این اشک لرزونم/ نشسته روی مژگونم/ عزیز من تو می‌دونی/ جدا از تو نمی‌مونم»[۶].

عنوان این ترانه «دلتنگی» است که آهنگساز آن «میرافشار» و خواننده «امیرافشاری» است. ایشان متولد ۱۳۱۷ هـ .ش. و شاگرد ملوک ضرابی و علی تجویدی بود. او با ترانه‌ی «صبرم عطا کن» آن چنان گل کرد که غلامحسین بنان در مورد او، پشت جلد نوار اصلی‌اش نوشت تا چهل، پنجاه سال دیگر چنین صدایی نخواهد آمد. علی تجویدی در سال۱۳۴۴ هـ.ش. با پی بردن به استعداد و توانایی او، وی را تحت تعلیمات خود قرار داد.[۷] این ترانه در دستگاه موسیقی شوشتری به آهنگسازی «اسدالله ملک» اجرا شده است.

---

۲ . تحول شکل‌گیری موسیقی، علیرضا هاشمی، نشریه فرهنگ مردم ایران، شماره ۵-۶، صص: ۱۶۳-۱۷۲.

۳. دانشنامه‌ی خیامی، عمر بن خیام، به اهتمام رحیم رضازاده ملک، تهران: انتشارات صدای معاصر؛ علم و هنر. ص ۵۱

۴. عشق بی شین، محمد شهبازی، رامسر: نستعین ، ص: ۱۲

۵ . برنامه رادیویی نیستان، رادیو فرهنگ، ۱۳۹۸

۶ . عشق بی شین، محمد شهبازی، رامسر: نستعین ، ص: ۷۹

۷ . زنان موسیقی ایران، توکا ملکی، تهران: کتاب خورشید، ص: ۲۸۳

روندِ داستان هرچه به سمت اوج آن پیش می‌رود موسیقی‌ها خود را بهتر نشان می‌دهند. در فصل ششم نویسنده، حال درونی یک خانم را که در بهزیستی کار می‌کند را با چند بیت از موسیقی بیان می‌کند. این آهنگ به نام «چه خواهد شد» به ترانه‌سرایی و آهنگسازی «بابک رادمنش» و خوانندگی «محسنی صداقت» است؛ ایشان از زمره خوانندگانی است که «می‌کوشد نوعی موسیقی سنتی را رواج دهد»[۸].

«خدایا بیش از این نقصان بر این دنیا چه خواهد شد خرابی‌ها اگر ماند همی برجا چه خواهد شد
قدح ساقی بگردانید و اما کس ننوشیدش أدِر کأساً به کار آمد وَ ناوِلهَا چه خواهد شد»[۹]

در روند رمان، نویسنده هر چه زندگی شخصیت دوم داستان (آرزو) را به زمان حال نزدیک‌تر می‌کند و به تناسب حال شخصیت (آرزو) از موسیقی پاپ استفاده می‌کند. گویی که دیگر در جامعه‌ی کنونی مشتاقان نواهای قدیمی و کلاسیک ایرانی رخت بر بسته و نوبت به موسیقی‌هایی رسیده که از لحاظ ریتم غم‌انگیز و به تناسب متن در رده پایین‌تری از نظم و شعر برخوردارند.

موسیقی پاپ از نواهای ساده و اشعار زود فهمی تشکیل شده است که همراه با حوادث زودگذر و پدیده‌های کم عمر جامعه به وجود می‌آید. ملودی آن اغلب احساسی می‌باشد و در عین حال با جملات ساده و روان همراه است و چون دارای هارمونی پیچیده‌ای نیست؛ جایگاه خاصی در میان مردم پیدا می‌کند. به همین سبب نویسنده دست به موسیقی پاپ برده تا همه پسند بودن آن را به تصویر بکشد:

هوای پاییز اومده/ به خونمون با رفتنت/ من گریه می‌کنم شاید/ اشکایه من گرفتنت/ هوایه بارونه دلم/ انگاری نزدیک توأم/ تو بدترین شرایط هم/ فکر رسیدن به توأم [۱۰]. این آهنگ توسط «احمدوند» اجرا شده و شعر از علی عباسی است.

در آغاز فصل یازدهم باز دوباره به موسیقی می‌رسیم که از گرامافون به گوش می‌رسد که این سندی است به موسیقی کلاسیک ایرانی:

کـــــی از دل من می‌رود آرزوی شیرین کـــی از زبانـــم می‌فتـــد گفتگوی شیرین
از خاطرم کی می‌رود یاد روی شیرین دارم دلـی افتـاده در دام موی شیرین
پایم ز ره درمانده در جستجوی شیرین گمراه و سرگـردان شدم من به کوی شیرین

تصنیف فوق از بیژن ترقی است که آهنگسازی آن بر عهده مجید وفادار بوده است و «داریوش خان رفیعی» آن را در مایه‌ی «افشاری» خوانده است. داریوش رفیعی از خوانندگان رادیو بود که عمر کوتاهی داشت ولی به سبب داشتن صدای گرم و غمناک از شهرت و محبوبیت ویژه‌ای برخوردار شد. موسیقی را نزد بدیع‌زاده، حسین یاحقی، حسین تهرانی و مجید وفادار فراگرفت. از خوانندگی او صفحاتی باقی مانده است که مربوط به سال‌های ۱۳۳۰-۱۳۲۵ می‌شود[۱۱].

---

۸ . همان: ۳۹۶

۹ . عشق بی شین، محمد شهبازی، رامسر: نستعین ، ص:۱۲۰

۱۰ . همان: ۱۸۷

۱۱ . فرهنگ جامع موسیقی ایرانی، بهروز وجدانی، جلد ۱، تهران: نشر گندمان، ص ۴۹۴

طرح نویی که انداخته شده است؛ این است که در برخی از فصل‌ها موسیقی‌های اصیلِ آذری نیز به داستان راه یافته است چنان‌چه در صفحه ۲۴۹به تناسب شخصیت «سارای» رمان، گریزی به داستانِ عاشقانه‌ی *سارای و خان‌چوبان* زده شده که در کتاب آمده است:

آرپاچایی آشدی داشدی/ سئل سارانی آلدی قاشدی/ جوت باجونون گوزی یاشدی/ آپاردی سئللر سارانی/ بیر آلا گوزلی بالانی

سارای دختر زیبایی از مغان بود که خانِ منطقه‌ی مغان، خواستگارِ او بود. از آنجا که در آن منطقه جوان رشیدی به نام «خان چوبان» چوپانی گوسفندان آن منطقه را برعهده داشت و تمام اهالی مغان او را دوست داشتند؛ سارای نیز عاشق وی بود. آوازه‌ی عشق و دیدارهای عاشقانه‌ی «سارای و خان چوبان» سر زبان‌ها می‌افتد. خان که طاقت ایسن آوازه را ندارد و از نفوذ و قدرت حان چوبان نیز واهمه دارد؛ منتظر می‌ماند تا وقتی که خان چوبان گوسفندان را به چرا می برد و از منطقه دور می‌شود به منطقه می‌رود تا سارای را به زور با خود ببرد. سارای که خود را در مخمصه می‌بیند تصمیم خود را می‌گیرد و برای حفظ عشق و عفت خود، خویشتن را به آرپاچایی می‌اندازد[۱۲] و این داستان سینه به سینه نقل می‌شود تا این که در حال حاضر به موسیقی راه یافته است. در ادبیات منظوم ترکی به لحاظ تخلّصِ ابوالقاسم نباتی به «خان چوبان» نظریه‌هایی حولِ محورِ آن است که ایشان همان خان چوبان است:

خان چوبانی آدی، نباتی ئوزو بیر اُوزو قیرخیق، بوغو بورما ایمیش[۱۳]

اما در دیوانِ ترکی وی نام سارای دیده نشد مگر در چند قافیه که «سارا» آورده است:

مژه صف صف چکیلیب، هر بیری بیر تیر آتیر جعد مشکیندی بو یا عنبر سارا، سارا؟[۱۴]

علاه بر این موارد، ردّپای سایر هنرها از جمله آرایش‌گری، نگارگری، ادبیات و ... را نیز در این رمان می‌توان مشاهده کرد. مطالعهٔ این رمان را برای جوانان و نوجوانان ارجمند پیشنهاد می‌کنیم.

موسیقی: هنری شگفت‌انگیز، شاعرانه‌ترین و دقیق‌ترین هنر. مبهم چون یک رویا و دقیق چون جبر.

گی دو موپاسان

بازگشت به فهرست

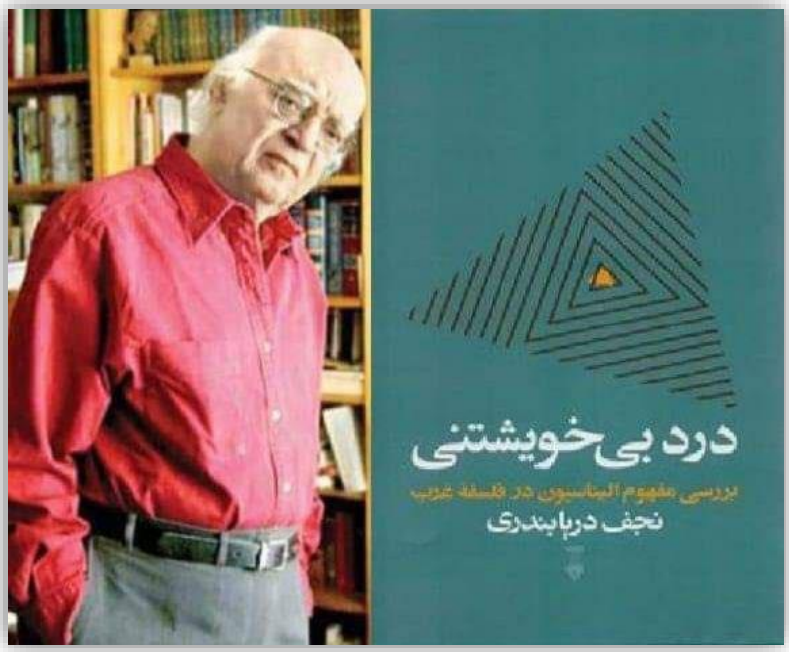
12 . Qafqazyalı,Ali (2002). Iran Türk Edebiyatı Antolojisi, Vol 1, Turkiye: Atatürk Üniversitesi Basımevi – 113 -118

۱۳ . دیوان ترکی، ابوالقاسم نباتی، به کوشش حسین محمدزاده صدیق، تبریز: نشر احرار، ص: ۴۳

۱۴ . همان: ۳

دردِ بی‌خویشتنی

نجف دریابندری/ معرّفی: حسن عرب‌زاده



هفتهٔ گذشته کتابِ بسیار ارزشمند «دردِ بی‌خویشتنی» نوشتهٔ زنده‌یاد "نجف دریابندری" را خواندم و بسیار آموختم و لذّت بردم. این کتاب اولین بار در سال ۱۳۶۸ منتشر شده و اخیرا "نشرِ نو" آن را در دو بخشِ اصلی (از دکارت تا شیلینگ) و (بخشِ هگل) در ۳۶۶ صفحه منتشر کرده است.

تسلّطِ زنده‌یاد دریابندری بر فلسفهٔ غرب و شکافتنِ مفاهیمِ فلسفی، کم نظیر و حیرت‌انگیز است. ارزشِ این کتاب چیزی در حدِّ تاریخ فلسفهٔ غرب نوشتهٔ "برتراند راسل" و "سیرِ حکمت در اروپا" نوشتهٔ محمدعلی فروغی می باشد.

«دردِ بی‌خویشتنی» بررسی مفهومِ اِلیناسیون یا ازخودبیگانگی در فلسفهٔ غرب است. دریابندری در مقدمهٔ کتاب می‌گوید که قصدش نوشتن نسخه‌ای برای دردِ بی‌خویشتنی نبوده، بل‌که غرضِ او این‌بوده که مسالهٔ «بی‌خویشتنی» را در مسیرِ تحوّل‌اش دنبال کند و نظرِ متفکّرانی را که به‌این موضوع پرداخته‌اند، تشریح کند.

کاری‌که این پژوهش‌گر در این کتاب انجام داده، به گمانِ من، تعبیرِ مُنجَزتری از مفهومِ ازخودبیگانگی، زیرِ عنوانِ «بی‌خویشتنی» است. در واقع مفهوم بی‌خویشتنی از نظر دریابندری، عنوانی کلی برای بسیاری از دردهای فردی و اجتماعی انسان است.

برگرفته از: صفحهٔ فیس‌بوک معرّفِ کتاب

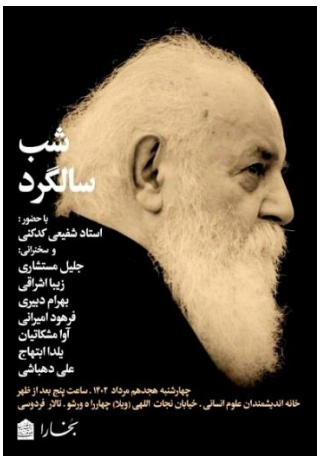
بازگشت به فهرست

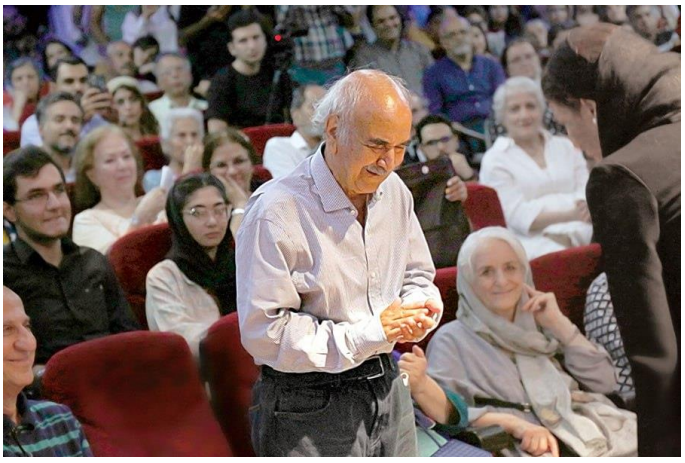
گوناگون

به بهانهٔ اوّلین سال‌روزِ جاودانگیِ «سایه»

سایه و هم‌رزمان در فاصلهٔ سال‌های ۱۳۳۵ تا ۱۳۳۷ در حفظِ جان و اختفای مبارزانِ سرزمین‌مان نقشی مؤثّر داشتند...

ارژنگ





به مناسبت اوّلین سالگرد درگذشت زنده‌یاد امیرهوشنگ ابتهاج (سایه)، امسال مراسمی به همّتِ مجلهٔ بخارا، هم در زادگاهِ شاعر (رشت)، و هم در زیست‌گاه‌اش (تهران) با استقبالِ پُرشورِ علاقه‌مندان برگزار شد و افراد و شخصیّت‌های زیادی سخن‌رانی کردند. از میان آن‌ها سخنان استاد "محمّدرضا شفیعی کدکنی" و دکتر "جلیل مستشاری"، شیمی‌دان که رفاقتی دیرینه با "سایه" داشتند، هریک از جنبه‌هایی مورد توجه مخاطبان قرارگرفت. شفیعی کدکنی در رشت سخنان کوتاهی ایراد کرد که فیلم آنرا میتوان [در این نشانی] مشاهده کرد، امّا در ادامه متنِ سخنانِ استاد شفیعی در مراسمِ تهران [در این نشانی] همراه با نقدی برآن به‌قلم احمدرضا بهرام‌پور عمران، و سپس متن سخنانِ دکتر مستشاری به شرح زیر تقدیم خوانندگان می‌شود. پایان بخش این گزارش، یادداشتِ سپیدهٔ جدیری (شاعر، مترجم و روزنامه‌نگارِ ساکن آمریکا) با عنوان سایه، «رمزِ پیروزی» ما شاعران و متن سُرودهٔ آسیا ابتهاج (دیگر دخترِ سایه) با عنوان "یادداشت" را از نظر می‌گذرانید.

***

سایه؛ شاعرِ تاریخِ «ادبیّاتِ» ما

استاد محمدرضا شفیعی کدکنی:

جامعهٔ ما و همهٔ جامعهٔ بشری در دو سوی ماقبلِ مطبوعات و رسانه‌ها و مابعدِ مطبوعات و رسانه‌ها هستند. برای من بعضی شاعرِ تاریخِ «مطبوعات» هستند. سایه از نظرِ من، شاعرِ تاریخِ «ادبیّات» ایران است.

به عنوان یک معلّمِ درسِ تاریخِ ادبیّات در دانشگاه به عرض‌تان می‌رسانم، سایه، بدونِ تردید، بدونِ تردید، شاعرِ تاریخِ «ادبیّاتِ» ایران است و در ترازِ سعدی و حافظ تا ملک الشعرای بهار.

سایه در ترازِ شاعرانِ تاریخِ ادبیّاتِ ماست و بعضی از مشاهیرِ عصرِ ما، شاعرانِ تاریخِ «مطبوعات و رسانه‌ها» هستند. از این لحظه که از من می‌شنوید تا وقتی که زنده هستید، این فکر و این تقسیم‌بندی شما را رها نخواهد کرد.

متن برگرفته از: کانال تلگرامی شفیعی کدکنی / فیلم سخنرانی [در این نشانی]

در حاشیهٔ سخنان اخیرِ استاد شفیعی کدکنی

احمدرضا بهرام‌پور عمران:

در روزهای اخیر به‌مناسبتِ سالگردِ درگذشتِ سایه، استاد شفیعی در مجلسی برگزارشده در رشت، شاعران معاصر* را به دو طیفِ "شاعران تاریخِ ادبیاتِ ایران" و "شاعرانِ مطبوعات" تقسیم‌کردند. در نگاهِ ایشان شاعرانِ تاریخ ادبیات، شاعرانی هستند که شعرشان در ادامه‌ی تاریخ شعرِ فارسی قرارخواهدگرفت و درنتیجه ماندگار خواهدشد؛ و در مقابل، شاعرانِ مطبوعات کسانی هستند که احتمالا با محفل‌گرایی و رشوه‌دادن‌های ادبی و بده‌بستان‌هایی در روزنامه‌ها و مجلات و این‌اواخر در فضای مجازی مطرح می‌شوند، و در میانِ مخاطبان جدیِ شعر فارسی جایگاهی نخواهندیافت.

به‌گمان‌ام در این‌که سخنِ استاد شفیعی تاحدودِ زیادی برملاکننده‌ی بخشی از مسائلِ پشت‌پرده‌ی ادبیات ما است، تردیدی وجودندارد. گرچه این نکته، حرفِ تازه‌ای نیست. اما این نظر جای اماواگر و تبصره‌های فراوانی دارد. نخست این‌که شعرِ معاصر یا شعرِ امروز و یا هر تعبیرِ دیگر که ذیلِ رویدادهای حوالی مشروطه و طلیعه‌ی تجدد به این‌سو شکل‌گرفته، اساساً در همین مطبوعات امکانِ اظهار وجود و مجال بروز یافته. اگر نبود آزادیستان و تجدد و قرنِ بیستم و نامه‌ی مردم و علم و زندگی و مجله‌ی موسیقی، شعرِ نوجویانِ تبریزی و درنهایت آثارِ نیما کجا مجالِ عرضِ اندامی می‌یافت و به مخاطبِ تشنه‌ی نوگرایی عرضه‌می‌شد؟ و باز اگر نبود مجلات ادبی و فرهنگیِ نوگرای دهه‌های سی تا پنجاه (بارو، فلک‌الافلاک، بامشاد، بازار رشت، جنگ اصفهان، اندیشه و هنر، کتاب هفته، کتاب جمعه و ...) شعر و داستان امروز چه سرنوشتی می‌یافت؟ به‌درستی نمی‌دانیم، اما یقیناً همانی نمی‌بود که اکنون هست. البته نمی‌خواهم جایگاهِ مجله‌ی سخن را که می‌دانیم حتما استاد آن را می‌پسندیدند و شعرِ توللی و نادرپور و مشیری بیش‌تر آن‌جا منتشرمی‌شد، نادیده‌بگیرم.

از دیگرسو، خودِ استاد شفیعی دست‌کم بخشی از شهرتِ شعری و وجهه‌ی ادبی خویش را مرهونِ همین مطبوعات ایران هستند. ایشان خود انتشارِ آثار شعری و ادبی‌شان را از مجلاتی هم‌چون توس و آرش آغازکردند و در ده‌های بعد آثارشان حتماً با اقدام یا اجازه‌ی خودشان در مجلات چپ (گاه نزدیک به جریان‌های چریکی حتی)، راست و میانه‌روِ دهه‌های چهل و به‌خصوص پنجاه منتشرمی‌شد. این اواخر هم آراء و دیدگاه‌های‌شان پیاپی در کلک و بخارا و مهرنامه و تجربه عرضه یا بازتولیدمی‌شود! این جدا از مجلات دانشگاهی است که ازسویی مقالاتِ ارجمند ایشان را باافتخار منتشرمی‌کنند و نیز روزنامه‌ها و سایت‌ها و کانال‌ها و گروه‌هایی که آثار و آراءشان را بازنشرمی‌کنند.

استاد در تلگرام و اینستاگرام نیز حضوری جدی دارند و خوشبختانه هرروزه اخبار و آثاری از ایشان منتشرمی‌شود.

با این توضیحات خواستم بگویم باید حساب مطبوعات زرد یا تندرو و افراطی و محفل‌گرا را از مطبوعاتِ فاخر که با هزار معضل و مصیبت روزنه‌ی ارتباطشان را با مخاطب حفظ‌کرده‌اند جداکرد. و نیز درکنار آن دو گروه، باید از گروهی دیگر از مطبوعات (البته با لحاظ طیف‌های رنگارنگ) سخن گفت و شاعران برجسته‌ای را ذیل همکارانِ آن‌ها برشمرد که هم شاعرانِ ادبیاتِ ایران اند و هم شاعرانِ مطبوعات؛ شاعران برجسته‌ای هم‌چون نیما، شاملو فروغ، اخوان و خودِ استاد شفیعیِ کدکنی..

نکته‌ی آخر: کم‌وبیش می‌توان‌فهمید که مراد استاد شفیعی از مطبوعات، جز مجلاتِ سست و احتمالا سیاسی، مجلاتی است که شعرِ دیگر، شعرِ حجم و جریان‌هایی از این دست را نمایندگی می‌کردند، درکنارِ مجلاتی هم‌چون طرفه و تماشا و فردوسی و این اواخر دنیای سخن و کارنامه و تکاپو.

اما سه چهره‌ای که در این‌گونه اشارات کانونِ توجه ایشان است و کم‌تر باصراحت اما به‌کرات به آن‌ها اشاره‌می‌کنند، این نام‌ها است: شاملو، براهنی و رویایی. نام‌هایی که به گمان استاد شفیعی بخشِ اعظمی از نام و اعتبارشان را مرهونِ مطبوعات اند و درآینده، بخشِ بزرگی از اعتبارشان را ازدست‌خواهنددداد.

*مُراد از "معاصر" در این‌جا، شاعرانی است که پس‌از رواجِ مطبوعات، به انتشارِ آثارشان اقدام‌می‌کنند.

سرچشمه: کانال تلگرامی "از گذشته و اکنون"

***

سایه فرزندِ اصیلِ ایران بود و خواهد ماند!

متن سخنان دکتر جلیل مستشاری:

جلیل مستشاری، شیمی‌دان و از دوستان سایه دیگر سخنران این مراسم بود که صحبت‌هایش را اینطور آغاز کرد: «*من اهلِ خطابه نیستم و بیشتر گفت‌وگوهایم در مسیرهای فنی و علمی بوده است اما به برکت تفکری زیبا که در جوانی پذیرای آن شدم عشق به هنر، ادبیات و علوم انسانی جزئی از وجود من شد و این نه از آموزش آکادمیک که از آموزشی ازسوی دوستانم در من نهادینه شد.*»

مستشاری پس از بیان این جملات به قرائت متنی مکتوب پرداخت و ازجمله چنین خواند:

«*از اُمیدهای سایه در سال ۱۳۳۰ در دوران حکومت ملی دکتر محمد مصدق و امیدی که سایه و همه مردم ایران به آینده داشتند، آغاز می‌کنم. امیدی که با کودتا ناامید شد. در ۱۶سالگی، سال ۱۳۳۵ با راه برگزیده سایه و رفقای او آشنا شدم. در آن سال‌های سیاه پس از کودتا، تنها ندای آنها بود که گاهی در نشریات در دسترس بود و گاهی از زبان رفیقان شنیده می‌شد. سایه و هم‌فکرانش همهٔ مردمِ ما را در این راه به نحوِ مؤثری یاری دادند. سال‌ها بعد از سایه و دیگران شنیدم که سایه و همرزمان در فاصله ۱۳۳۵ تا ۱۳۳۷ در حفظ جان و اختفای مبارزانِ سرزمین‌مان نقشی مؤثر داشتند. سایه و روشنگران دیگر، از تسلیم‌نشدن در برابر بی‌عدالتی و ساختنِ جهانی نو سخن می‌گویند. من همواره از امیدِ او به آینده و از وسعتِ دیدش به جهانِ هستی دچارِ شگفتی می‌شدم چراکه بی‌شک این‌همه امید با درد و رنج همراه است. سایه فرزندِ اصیلِ ایران است و خواهد بود. رفیقی بی‌بدیل، آموزگاری مهرورز و هنرمندی خردمند. او دیگر در بین ما نیست، امّا پیامِ مبارزاتِ بشری را با امانت‌داریِ تمام به ما رساند.*»

فیلم کامل سخنرانی دکتر جلیل مستشاری به مدت ۱۸دقیقه را [در این نشانی] می بینیم.

***

سایه، «رمزِ پیروزیِ» ما شاعران

سپیده جدیری/ به بهانهٔ سال‌گردِ خاموشی "سایه":

یازدهم دی ماه ۱۳۵۸ است؛ یعنی کمتر از یک سال از پیروزی انقلاب می‌گذرد و آنهایی که خود را انقلابی‌تر می‌دانند، به جان دیگر انقلابی‌ها افتاده‌اند؛ چه در دم و دستگاه حکومتی و چه متاسفانه در نهادی که اساس تشکیلش، دفاع از آزادی بیان بوده و با این حال، دست به اخراج و حذف می‌زند؛ آن هم به جرم عقیده و به اتهام عضویتِ آن محذوفان در یک حزبِ سیاسی یا حتّی صرفا باور آنها به آن حزب.

یازدهم دی ماه ۱۳۵۸ است. مجمع عمومی فوق‌العاده کانون نویسندگان ایران - که در دعوت دوم با حضور یکصد و سی و هفت نفر از اعضای کانون رسمیت یافته است - با تأئید تصمیم هیأت دبیران کانون در مورد تعلیق عضویت آقایان: محمود اعتمادزاده (به‌آذین)، سیاوش کسرائی، هوشنگ ابتهاج (سایه)، فریدون تنکابنی و محمدتقی برومند، رأی به‌اخراج این پنج تن از کانون نویسندگان ایران می‌دهد.[۱]

بنابراین، اهلِ قلمِ ایران، که چنان‌که باقر پرهام می‌گوید[۲]، «*خود سال‌ها درگیر اختناق نظام ستمشاهی بوده‌اند و مبارزه‌ی ضدّامپریالیستی را از مبارزه برای آزادی و دموکراسی و محو هرگونه سانسور و اختناق جدا نمی‌دانند*»، عجیب که درست به همین بهانه، دست به حذف، سانسور و اخراج عده‌ای می‌زنند که به‌مانند خود آنها اهل قلم‌اند.

اخراجی که به باورِ یدالله رویایی شاعر، از اساس «*کار غلطی بود*»، چرا که «*اگر بخواهیم تجمع داشته باشیم باید مدارا و تحمل داشته باشیم. نباید همه مثل ما فکر کنند.*»[۳]

اخراجی که در عمل مساوی می‌شود با «تشکیلِ شورای نویسندگان و هنرمندان» و دوشقّه‌شدنِ کانون.

در این میان، دلِ آدمی برای شاعری بیشتر به درد می‌آید که بارها تاکید کرده که حتّی عضوِ حزب توده نبوده، امّا همیشه «سوسیالیست» بوده و به توده‌ای‌ها «احترام» می‌گذاشته و صرفا «رفیقِ آن‌ها» و با آن‌ها «هم‌عقیده» بوده[۴]، و با این حال، کانونِ نویسندگان به اتهام «توده‌ای بودن»، دست به حذفش می‌زند.

شاعری که در دهه‌ی شصت نیز به جرمِ هواداری از همان حزب و نه حتّی عضویت درآن، به زندان می‌افتد؛ «جرمی»(؟) که یک بار او را مغضوبِ هم‌قلمانِ خودش کرد و بارِ دیگر مغضوبِ حکومت. دوّمی جای تعجب ندارد، امّا اوّلی به‌دلیلِ ادعاهای آن هم‌قلمان در باور به آزادی عقیده و بیان، مسلما جای سوال است.

حال که بحثِ زندان رفتنِ شاعر شد، اجازه بدهید خاطره‌ی او را از این زندان، از زبان خودش بشنویم: «*در زندان بودم و با یک هم وطن هم بند، ترانه‌ی «ایران ای سرای امید» از بلندگوی زندان پخش شد، تا که شنیدم زدم زیر گریه! همبندم گفت: چرا گریه می‌کنی؟ گفتم: شاعر این ترانه منم!*»[۵]

شعر ایستادگی یک مؤلفه دارد که تمام شعرهایی که مضمون سیاسی-اجتماعی دارند، لزوماً از آن برخوردار نیستند و آن، خاصیت تهییج‌کنندگی‌ست، حال چه به طرفداری از جنبشی اعتراضی باشد، چه در جهت دفاع از میهن در بحبوحه‌ی جنگ و چه به منظور روحیه دادن به مخالفان سیاسی یک حکومت، فرقی نمی‌کند؛ این نوع شعر اصولا باید مردم را به ایستادگی ترغیب کند. در قرن بیستم، به واسطه‌ی ظهور جریان‌ها و رویکردهای متکثر در شعر جهان، شعر سیاسی نیز با به کار گرفتن امکانات پیشنهادیِ این جریان‌ها، کیفیت خود را ارتقاء داد.

اغلب اشعار سیاسی شاعرانی چون پابلو نرودا، پل الوار، فدریکو گارسیا لورکا، یوسانو آکیکو و محمود درویش را که غنای استعاری و تصویری نقطه‌ی قوت آنها به شمار می‌رود، از آنجا که از ویژگی تهییج‌کنندگی و شوربخشی به جای لفاظی‌های روشنفکرانه برخوردارند، می‌توان در دسته‌ی شعر ایستادگی قرار داد. برتولت برشت، ولادیمیر

مایاکوفسکی، لنگستون هیوز و سزار والجو نیز به نوعی دیگر و به خاطر لحن پرهیجانی که برای سرودن شعرهای سیاسی‌شان برگزیده‌اند، در همین دسته قرار می‌گیرند.

ایران نیز در بحبوحه‌ی قیام‌ها و انقلاب‌هایش سروده‌هایی را به خود دیده که به عنوان شعر ایستادگی قابل طرح است. نمونه‌ها البته بی‌شمار است؛ بسیاری از اشعار سیاسی عشقی، بهار، فرخی یزدی و بعدها، شاملو، کسرایی، سایه، سلطان‌پور و ... از پُرشورترین اشعار ایستادگی دوران‌های خود به شمار می‌روند.

حال در نظر بگیرید وقتی موسیقی روی چنین اشعاری بنشیند، چقدر این تاثیرها بیشتر می‌شود؛ با تبدیل‌شدن به «سرودِ انقلابی»، بر سرِ زبان‌ها افتادن و نیرودادن به مردم. و این همان تاثیری بود که «کانونِ چاووش» بر مردم و انقلاب‌شان گذاشت.

از آنجا که کشتار مردم در هفدهم شهریور ۵۷ به استعفای دسته‌جمعی اعضای گروه «شیدا» (یعنی سایه، شجریان، لطفی، علیزاده و جمعی از هنرمندان جوان) از رادیو منجر شد و آنها پس از آن بود که کانون فرهنگی-هنری چاووش را تشکیل دادند، خود امر شکل‌گیری این کانون را نیز به‌واقع می‌توان واکنشی از سوی جریان موسیقی متعهد علیه آن کشتار به شمار آورد.

کانون به تولید مخفیانه‌ی آثاری در حوزه‌ی موسیقی سنتی پرداخت که با اجرای اشعار ایستادگی شاعران آن روزگار خلق می‌شد. «ایران ای سرای امید» یا همان «سپیده»، سروده‌ی شورآفرین و نویدبخشِ سایه که در تهییج حسّ میهن‌دوستی نه تنها کم از سرودِ «ای ایران» ندارد، که دارای بارِ معنایی به‌مراتب بشردوستانه‌تری است، از جمله تولیدهای مخفیانه‌ی کانون چاووش بود که با صدای شجریان جاودانه شد.

در تصنیف «سپیده» از برتری‌جویی نسبت به دیگر ملّت‌ها، «آهن»خواندنِ ایرانی‌ها و «سنگ‌خاره» نامیدنِ دشمنان‌شان (که به‌وضوح استعاره از مردمِ کشورِ متخاصم است)، خبری نیست. در عوض، خواهانِ صلح و آزادی برای تمامِ ملت‌ها می‌شود. «سپیده» برخلافِ «ای ایران» نه تنها به محافظت از خاک، که به مقابله با ظلم نیز نظر دارد و از هر دو جنبه، به تمام معنا یک سروده‌ی ایستادگی محسوب می‌شود. تصوّر کنید این سطرها چه انگیزه‌ای، چه به انقلابیونِ آن سال و چه به ایران‌دوستانِ تمامِ سال‌ها بخشیده است:

راه ِما راه ِحقّ، راه ِبهروزی‌ست/ اتّحاد اتّحاد، رمزِ پیروزی‌ست...

و سایه بر همین راه است که حذف می‌شود، سانسور می‌شود و به زندان می‌رود و در عین حال، بر همین راه است که جاودانه می‌شود؛ با قلمی که هیچ‌گاه برای خواندنش دیر نیست چرا که تاریخِ مصرف ندارد. چون شاعری که شاعر باشد، تاریخ مصرف ندارد. او، سایه، «رمزِ پیروزیِ» ما شاعران است، که سایه‌ی سُروده‌هایش بر سرِ ما مستدام باد...

پانوشت‌ها:

[۱]حزب توده و کانون نویسندگان ایران ۱، باقر پرهام، کتاب جمعه سال اول شماره ۲۵ صفحه ۱۰.

[۲]همان.

[۳]از گفت‌وگوی مسعود نقره کار با یدالله رویایی درباره‌ی کانون نویسندگان (سال ۱۳۷۸)، کتاب "عبارت از چیست"، انتشارات نگاه، چاپ سوم، سال ۱۴۰۱.

[۴]از گفت‌وگوی اختصاصی مهرنامه با امیرهوشنگ ابتهاج، مهرنامه، شماره‌ی ۳۱.

[۵] از کتاب پیر پرنیان اندیش، خاطرات ه. الف. سایه، انتشارات سخن، سال ۱۳۹۱.

سرچشمه: سایت فراز دیلی

***

یادداشت

سُرودهٔ آسیا ابتهاج (دخترِ کوچکِ سایه)

خورشید سیصد و شصت و پنج روز دورِ زمین می‌چرخد تا سایه بیآفریند!*

بر مزارش نَرَوید!
در خاک نشان‌اش نَجویید!
صدایش کنید،
با آفتاب می‌آید
نگاه‌اش کنید،
لب بر سخن می‌گشاید.
چشم در چشم‌اش
دست در دست‌اش
حرف به حرف‌اش
کلمه به کلمه‌اش
شعرش در کتاب‌اش ...

می‌گویند سایه نیست!
سایه هست تا خورشید برجایش هست
سایه آفتاب شد

سایه ستاره شد
سایه کهکشانِ ژرفِ ابدی شد
سایه نسیمی در شبِ باغ شد
سایه خیالی در خوابِ باغبان شد
سایه شکوفهٔ سوزانِ ارغوان شد
سایه تنهٔ تنومندِ درخت شد
سایه با موج همراهِ دریا شد
سایه برگی در خیالِ ارغوان شد

در خاک نجوییدش
در هستی وُ در شعرش بیابیدش
به یادش دارید!

کلن [آلمان]/ ۱۸ مرداد ۱۴۰۲
۹ اوت ۲۰۲۳

* البته طبق نظریاتِ علمی کوپرنیک و گالیله و برخلاف تئوری بطلمیوسی، زمین به دورِ خورشید می‌گردد.

بازگشت به فهرست

کودتای ۲۸ مرداد و لُمپن‌هایِ قهرمان!

ملکه اعتضادی در روز کودتا تعدادِ ۴۵۰۰ نفر از روسپیانِ "شهرِ نو" را در حمایت از شاه به خیابان‌ها آورد.

کاشانی:"دخترم کارِ تو ترویجِ راهِ حقّ است و دعای من پشت و پناهت... شما ذوالفقارِ اسلام هستید!

الف) آشنایی با سیاست‌مدارانِ دورانِ پهلوی

ملکه اعتضادی، بنیان‌گذار "حزبِ ذوالفقار" و از رهبران و گردانندگانِ آن حزب بود، حزبی که در ۲۶ خرداد سال ۱۳۳۱ با همیاری و همکاری عده‌ای از کسبه و طوافان میدان بارفروشان، لات‌ها، باج‌گیران، فواحش و با حمایتِ آیت‌الله کاشانی و عضویتِ اردشیر زاهدی، شعبان جعفری، طیب حاج‌رضایی، محمود مسگر و حسین رمضون‌یخی و مصطفی دیوونه در محدوده خیابان مولوی تاسیس شد و اکثر اعضای آن نیز از طرفداران طیب و شعبان جعفری بودند. ملکه اعتضادی برای جلبِ حمایت و کسبِ اجازه از آیت‌الله کاشانی در ملاقات با کاشانی با چادر پیش او رفت. کاشانی به او گفت: "*دخترم کار تو ترویجِ راهِ حقّ است و دعای من پشت و پناهت و امیدوارم در راهت که راهِ حقّ است پیروز بشوی*".

ملکه گفته بود: "*آیا انتظار دارید که من از دریا بگذرم و پاهایم خیس نشود؟ میدانم که در این راه باید دوش به دوشِ مردان و در تماس با آنها باشم، از این رو نمیتوانم حجاب خود را این‌گونه که اکنون در محضر شما نشسته‌ام رعایت کنم. آیت‌الله لبخندی زده و می‌فرماید، شما ذوالفقارِ اسلام هستید!*"

او ادارهٔ تظاهرات بر علیه مصدّق را برعهده گرفت و تظاهرکنندگان او را روی دست بلند کرده، ملکه اعتضادی در حالی که قاب عکسی از شاه در دست داشت، روی دستِ مردان با صدای بلند جاوید شاه می‌گفت. در زمانی که رادیو به دستِ کودتاگران افتاد، خبر کودتا این‌گونه پخش شد:

الو، الو، اینجا تهران! الو ،الو،اینجا تهران. مردم! خبرِ بشارت‌آمیز، خبرِ بشارت‌آمیز! چند دقیقهٔ دیگر سرلشگر زاهدی، نخست وزیر، پیامِ شاهنشاه را برای شما قرائت می‌کند...

مردمِ شهرستان های ایران بیدار و هوشیار باشید! مصدّقِ خائن فرار کرده‌است. هزاران نفر را امروز مصدّقِ خائن به مسلسل بسته است.

مردمِ شهرستان‌ها! من که با شما سخن می‌گویم، میراشرافی، نمایندهٔ مجلسِ شورای ملّی هستم.
مردم! امروز در تهران، ملّت قیام کرده و خانهٔ مصدق، روزنامهٔ اطلاعات، روزنامهٔ کیهان، روزنامهٔ باختر را آتش زده‌اند. مردم، حسین فاطمی را قطعه قطعه کردند.

کمتر کسی می‌داند زمانی که این صدا از رادیو در ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ پخش شد، زنی که پشتِ سرِ میراشرافی نمایندهٔ مجلس شورای ملی فریاد زد: «جاوید شاه»، چه نقشِ مهمّی در تاریخ معاصرِ ایران داشت.

«**ملکه اعتضادی**» زنی که در فرانسه تحصیل کرده بود و از اولاد اعتضادالسلطنهٔ قاجار بود، با ظاهری آراسته، معشوقهٔ افسران و درباریانِ شاهنشاهی بود. ملکه اعتضادی همیشه موقعیت‌های مناسب و رجال مرفه و متموّل را همراهی می‌کرد و حتی زمانی معشوقهٔ سرلشگری زاهدی بود. ملکه اعتضادی که در پس‌زمینه و لابلای خبرهای جنجالی و سیاسی روزِ مطبوعات، چهرهٔ محبوب و پُرحاشیهٔ زمانهٔ خود بود، «مو طلایی» نام گرفت و چنان شهرتی برای خود دست‌وپا کرد که پُرخواننده‌ترین پاورقی‌های مطبوعاتِ دههٔ ۳۰ و ۴۰ را به خود اختصاص داد. همان داستان‌های عام‌پسندِ حسین‌قلی مُستعان که با عنوانُ «مو طلاییِ شهرِ ما» در تهران مصوّر به چاپ می‌رسید.

پروین غفّاری، هنرپیشه و آوازخوان که معروف به "**موطلائیِ شهرِ ما**" بود، به گفتهٔ خودش با شاه و درباریان ارتباط داشت و ادّعا شده‌است، که مدتی "معشوقهٔ شاه" بود. پاگرفتنِ «**قلعه**» و یا همان «شهرِ نو» بدونِ شکّ مرهونِ حضورِ ملکه اعتضادی بود. «**شهرِ نو**» منطقه‌ای در تهران که با حصاری از محلّه‌های مجاورش چون قلعه‌ای جدا شده‌بود، ۱۳۵هزار مترمربع مساحت داشت و مرکز تجمّعِ تن‌فروشان، قاچاق‌چیان و معتادان بود و درعین‌حال در اطرافِ آن ده‌ها کافه، سینما، کاباره و تماشاخانه ازجمله کابارهٔ مشهورِ «شکوفه نو» مستقر بود.

ملکه اعتضادی در روز کودتای ۲۸ مرداد، چهارهزار و پانصد نفر(۴۵۰۰) از روسپیان شهر نو را به خیابان‌ها آورد.

ساعت ۸ صبح روز ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ اوباش از اقصی نقاط تهران به خیابان‌ها ریختند و عملیات آغاز شد. دسته‌ای که غالباً با چوب و چماق راهی خیابان‌ها شده‌بودند جلوی ماشین‌ها را می‌گرفتند و آن‌ها را مجبور به روشن کردن چراغ‌ها و قرار دادن عکس شاه روی شیشه اتومبیل می‌کردند.

بعد از رسیدن جمعیت به خیابان‌های نادری و شاه آباد عده‌ای از زنان شهرنو به سرکردگی ملکه اعتصادی به آن‌ها پیوستند. روسپیان، درحالی‌که عکسِ شاه را دردست داشتند به تحریک بیشتر آشوب‌گران پرداخته و ملکه اعتصادی که چادر به کمر بسته بود، بر روی جیپی ایستاده‌بود و به تهییج بیشتر جمعیت می‌پرداخت و چاقوکش‌ها را تحریک می‌کرد که با زدنِ شاهرگِ مخالفانِ شاه هریک از زنانِ شهرِ نو را که می‌خواهند، برای خود انتخاب کنند و با معرکه‌ای که ملکه اعتضادی برپا کرد چندهزار نفر بیکاره به دورِ

آن‌ها جمع شدند و بر تعداد آشوب‌گران افزوده شد. چنان‌که خودِ کرمیت روزولت [یا کیم روزولت، نوهٔ تئودور روزولت، ۲۶مین رئیس‌جمهور آمریکا]، عاملِ کودتای ۲۸ مرداد درباره‌ی نحوه‌ی ورود این گروه از زنان معتقد است:

"*عده‌ای زن‌های ولگرد، چاقوکش و متخلفین با دریافت ۵۰ تومان حاضر به شرکت در این برنامه شدند، اما آنچه مسلم است این گروه از زنان بدکاره صرفاً مهره‌ای در دست خانم رئیس‌ها بودند*".

روز ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ در ساعت ۱۵ و ۳۰ دقیقه دستور از بالا بود، تسخیر رادیو با درایت‌ترین حرکت کودتاچیان بود و به سرکردگان اعلام شد که تظاهرکنندگان را به سوی تصرّفِ رادیو هدایت کنند، چرا که تصرف رادیو نه تنها بر موفقیت در پایتخت مهر تایید می‌زد، بلکه در همراه نمودن سایر شهرها به دولت جدید موثر می‌شد و سرانجام پیام کودتا پخش شد؛ میراشرافی پشت بلندگو و در کنارش ملکه اعتضادی و دیگران!

زاهدی همان‌جا سخنرانی‌ای مبنی بر سقوط حکومت مصدق و برنامه‌های آینده خود در پست نخست‌وزیری ادا کرد و بعد از آن این ملکه اعتضادی بود که به سخنرانی بر علیه مصدق و تعریف و تمجید از شاه پرداخت و این ملغمه تا ساعت ۱۶:۳۰روز ۲۸مرداد در ساختمان رادیو ادامه یافت. (نکته جالب این‌جاست که هیچ سند و یا صدایی از ملکه در اینترنت و آرشیوِ رادیو موجود نیست و فقط صدای میراشرافی نمایندهٔ مجلس در دسترس است).

گروهی از اراذل و اوباش با همراهی زنانِ شهرِنو به سمتِ شمال شهر و تسخیر منزلِ مصدق به راه افتادند و در میانهٔ راه به غارتِ چندین ساختمان دولتی و هم‌چنین چند دفترِ روزنامه از جمله باختر امروز و دفتر مرکزی حزب ایران که جزوِ طرفداران مصدّق بود پرداختند.

حدود ساعت ۵ بعد از ظهر جمعیت اراذل واوباش خود را به خیابان کاخ رسانده و به سمت منزل مصدق هجوم بردند و با مقاومت اندک گارد محافظین مصدق، به خانه رسیدند. ساعت هنوز ۸ شب هم نشده‌بود که منزل نخست وزیر مورد غارت اوباش و اهالی شهرنو قرار گرفت، به طوری که حتی شیرآلات آب، کاشی‌ها و سیم‌های برق را غارت کردند.

مصدق که با اصرار اطرافیان به خانه مجاور رفته‌بود، در نهایت خود را تسلیم دولت زاهدی کرد. کودتای ۲۸ مرداد نتیجه اتحاد لات و فاحشه‌ها بود. در کنار شعبون بی مخ، این شهرنویی‌ها بودند که توانستند جماعتی را با خود همراه کنند و خیابانهای خالیِ قلب پایتخت را در عرض چندین ساعت بگیرند.

عاملین کودتا، از زاهدی که به نخست‌وزیری منصوب شد، تا اوباش و فواحش، هر یک به نحوی به پاداش خود رسیدند. با نفوذ ملکه، اهالی شهرنو مورد التفات جناب نخست وزیر زاهدی قرار گرفتند چنانچه زاهدی در ۳۱ مرداد به دیدار اهالی جنوب شهر تهران رفت و قول مساعدت و بهبود اوضاع زندگانی آنان را داد.

در روزهایی که دکتر محمد مصدق را در دادگاه محاکمه می‌کردند، کسانی به عنوان تماشاچی به دادگاه می‌رفتند که مجوزِ شرکت درآن را داشتند.

در یکی‌از همین جلسات، ملکه اعتضادی هنگامی که دکتر مصدّق با شور سخن می‌گفت و دست‌های مرتعشش را حرکت می‌داد، از جا برخاست و با صدایی بلند، رو به دکتر مصدق گفت: "*پیرمردِ سیاسی که مملکت را به پرتگاهِ سقوط کشانده، نباید در دادگاهی که به خیانت‌های او رسیدگی می‌کند، بترسد و بلرزد*". که مصدّق، رو به عقب برگرداند و گفت: "*خانم! منارجنبانِ اصفهان، قرن‌هاست می‌لرزد و هنوز پابرجاست*".

حالا تنها ردّی که از ملکه اعتضادی وجود دارد این‌است که، پیش‌از انقلاب به اسراییل گریخته و همان‌جا درگذشت.

کتاب «اعترافاتِ من» ، داستان زندگی و خاطراتِ ملکه اعتضادی است که نسخهٔ اندکی از آن موجود است. در تاریخ وقتی از کودتای ۲۸ مرداد یاد می‌کنند، شعبان جعفری (شعبون بی‌مخ)، یا طیب حاج رضایی و هفت کچلون را بیشتر به خاطر می‌آورند، تا ملکه اعتضادی. امّا بی‌شکّ اگر نقشِ ملکه بیشتر از هیچ‌کدام‌شان نبوده‌باشد، کمتر هم نیست. زنی که ۴۵۰۰ روسپی را به طرفداری از کودتا و شاه به خیابان‌ها آورد.

ب) اعطای نشانِ کودتا و مدالِ همایونی

یک ماه پس از کودتای امپریالیستی ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ کمیسیونی تشکیل شد تا صورتِ جامعی از افرادی‌که در روز ۲۸ مرداد در پیروزی "رستاخیزِ ملّی" نقش‌داشته‌اند، نشانِ «۲۸ مرداد» مرحمت شده و از زحمات شان قدردانی بعمل آید. «تیمسار سرلشکر باتمانقلیچ» نیز از نخعی رئیس کلانتری های تهران خواست صورتِ جامعی از افراد تهیه شود تا حقی از کسی ضایع نگردد! افراد نامبرده در زیر بپاس زحمات شان در پیروزی این روز با لباس فراک شرفیاب شده و مدالِ همایونی دریافت نمودند.

این افراد علاوه بر نشان، پول و زمین نیز دریافت نمودند:

شعبان جعفری- طیب حاج رضائی- طاهر رضائی- رضا ترابی- رضا مخملی - اکبر نجار- اصغر جگرکی(رئیس صنف جگر فروشان تهران)- سِشکی- ناصر حسن خانی جگرکی- ناصر اکبرخانی- اکبر استاد علی نقی- حسین رمضان یخی و برادرش اسماعیل پور- احمد گامبو- هفت کچلون- اصغر بنائی- حسین خدا داد- هادی محمد علی- قدمعلی- رضا گاوی- پری آژدان قزی (پری بلنده)- غلام حمّامی- ابرام جهنّمی- اصغر خالدار- محمود مسگر- حاج علی نوری- برادران ۸ و ۴ (۱۲ امام)- احمد ذوقی مهین ....

ج) نام چند تن از رجال و فواحشِ سردمدارِ کودتای ۲۸ مرداد

اشرف چهار چشم و پری بلنده و مهین بچه باز و سهیلا غزل خون و شهلا خال‌دار و فخری سه‌پستون، حسین جگرکی، شعبان جعفری، حسین اسماعیلی پور(حسین رمضان یخی)، طیب حاج رضایی، اسدالله کچل، خلیل ترکه، قاسم سرپلی، اسماعیل شله، محمد دخو، علی بلنده، علی قدم، ناصر جیگرکی، اصغر سکسی، اصغر شاطر، رضا قهوه چی، علی آهنین، حبیب مخترمنش، احمد ذوقی، حاجی سرداروِ، تقی اسماعیلی پور(تقی رمضون یخی)، ماشاء الله ابرام خان، هوشنگ ابرام‌خان، اکبر ابرام‌خان، امیر ابرام‌خان، محمود مسگر، صابر جوادی، عباس لاله، اکبر لاله، میرزا علی شفیعی، اکبر زاغی، حاجی خان خداد، اکبر جاسب، حسین سلماسی، حاج عبدالحسین، حاجی خان خداد، اکبر جاسب، حسین سلماسی، حاج عبدالحسین، ید گران، مصطفی دیوونه. بیوک صابر، ابرام غول، غلام حاج عباس(غلام هفت کچلون)، حسن سمبله ای.

۱- برخی از لوطی ها وچماق به دستان:

امیر موبور، مرتضا تکیه، هفت کچلون، امیر زاغی، حسین و تقی رمضون یخی، مصطفا دیوونه، حسن کوکومه، عبدل لب‌شکری، کاظم موزرد، حسین چوچو، مصطفا زاغی، حسین‌کلاغ، اصغرشاطر، اکبروناصرجگرکی، اصغرسیاه، حسین موشی، مصطفا لُره، کاظم پُرخور (هزینه یک ماه غذای این شخص که از دربار تامین میشد مبلغ ۱۲۰ هزارتومان بوده است)، گیل گیلی، محمود مسگر، حسن شعله‌ای، ابرام غول، همه به رهبری شعبان بی‌مخ و طیّب حاج رضائی.

۲ – برخی از روسپی‌ها:

ملکه اعتضادی، پری آژدان قزی، پری بلنده، سیمین بی ام، اشرف چهارچشم، پری سیاه، شهلاآبادانی، ناهید، مژگان کچل، مژگان سوخته، منیژه کچل...

اراذل و اوباش در جریانِ کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ یک افسرِ طرفدارِ دکتر محمّد مصدّق را این‌گونه کشتند!

بازگشت به فهرست

پیر شده‌اید آقایانِ چرچیل!

دکتر امیر ناظمی، هیاتِ علمی مرکز تحقیقاتِ سیاستِ علمی

https://www.pinterest.com/pin/748723506827893045/

فوتبالیست‌های مشهور که همیشه بر جلدِ روزنامه‌ها هستند، بعد از دورانِ بازی دچارِ افسردگی می‌شوند. آنان از دیده نشدن، از نبودن در اخبار، از فراموشی می‌ترسند. برخی که نمی‌توانند با این وضعیت کنار بیایند، تا تخریبِ کاملِ تصویرِ خود پیش می‌روند! این همان چیزی است که در کمینِ سیاست‌مداران هم می‌نشیند!

چرچیل تا ۸۰ سالگی‌اش نخست‌وزیر ماند. در زمانی که حتی به سختی راه می‌رفت، به سختی می‌نشست، حاضر به استعفا نبود و آنقدر بزرگ بود که انگلیسی‌های محافظه‌کار ترجیح می‌دادند از مقابله با او کنار بکشند. در واقعیت امّا چرچیل پیر شده بود. چرچیل نخست‌وزیری بود که نظام سلطنت را در سایه‌ی خودش برده بود. او بی‌رقیب‌ترین سیاست‌مدارِ جهان بود و باقی ماند. چرچیل در هر ۴ رویدادِ بزرگِ قرنِ ۲۰م انگلیس نقشی فراتر از سیاست‌مدار ایفاء کرد، تا لقب «پدرِ ملّت» را دریافت کند.

جنگِ جهانیِ اوّل: او تصمیماتی گرفت که در سرنوشت جنگ و انگلستان تاثیرگذار بود. زمانی که وزیر جوان دریانوردی (از ۳۶ سالگی) کابینه بریتانیا بود؛ خود را در قامت نخست‌وزیر می‌دید. او در ۴۰سالگی و از همان اولین روزهای جنگ جهانی اول در ۱۹۱۴ فراتر از یک وزیر بود.

جنگِ جهانیِ دوّم: او سخت‌ترین تصمیمات را برای انگلستان گرفت؛ در حالی که همه متّفق بودند تا با هیتلر قراردادِ صلح امضا کنند، تصمیم به جنگ گرفت. در نهایت او بود که هم انگلستان و هم اروپا را نجات داد.

کناره‌گیری شاه: ادواردِ ۸م به خاطرِ ازدواج با معشوقه‌اش در روزهای سختِ انگلیس از سلطنت کنار رفت؛ و چرچیل کسی بود که این تغییر را با کمترین هزینه مدیریت کرد، تا سلطنت به جرج ۶م برسد.

تغییرِ سلطنت: پس از مرگ جرج ۶م تا تحویل سلطنت به دختر جوان ۲۶ ساله‌ای که در زمانِ تولدش در انتهای لیست کاندیداهای سلطنت قرار داشت، باز هم نقش آفرید. ملکهٔ الیزابت بنا به اتفاقاتِ عجیبی که در کمتر از ۱۰ سال برای انگلستان روی داد، باید سلطنتی را که برایش آموزش ندیده بود تحویل می‌گرفت.

چرچیل امّا کم‌کم تبدیل به نمادِ گذشته شده بود. او جوان‌ترهای جنگ نادیده را دوست نداشت، ایده‌های جدید را برنمی‌تابید.

چرچیلِ بداخلاق، پیر و بزرگ را چه کسی توانست به استعفا بکشاند؟

برای تولّدِ ۸۰ سالگی چرچیل [۱۹۵۴م]، نمایندگانِ مجالسِ اعیان و عوامّ تصمیم به برگزاری یک جشنِ ملّی می‌گیرند و این تولّد از تلویزیون هم قرار است مستقیم پخش شود. امّا هدیه‌ی تولد آقای چرچیل چیست؟ نقّاشیِ پُرتره‌اش! این نقاشی پُرتره سفارش داده می‌شود به نقاشِ معروف «گراهام ساترلند»، [Graham Sutherland] (۱۹۸۰-۱۹۰۳)، هنرمندِ نوگرای انگلیسی آن زمان [نقاش، گرافیست، طرّاح].

ساترلند به مانند هر هنرمندی در پسِ نقاشی چهره، به دنبالِ حقیقت است. چرچیل را در چندین نوبت می‌بیند و در موردش تحقیق می‌کند. چرچیل امّا خودش نقاش است و برای همین به ساترلند یادآوری می‌کند که «او نقاشِ چهره‌ی چرچیل نیست، او باید تصویرگر چهره‌ی جایگاهِ چرچیل باشد.»

هنر آیینه‌ای است برای دیدنِ خودمان. آیینه‌ای که اگر مدام به آن نگاه نکنیم، زشت خواهیم شد. ساترلند صریح‌تر از آن است که چرچیلِ بزک‌شده را بکشد؛ او همان آیینه‌ای را می‌سازد که چهره‌ی واقعی چرچیل را نشان می‌دهد.

روز تولد در محل مجلس از نقاشی رونمایی می‌شود و چرچیل برآشفته می‌شود از دیدنِ خویش در آن آیینه. او درصدد بازپس فرستادن نقاشی است؛ اما ساترلند هنرمندی نیست که بشود به سادگی از آن گذشت و بازاندیشی در آنچه هست، می‌افتد به جان چرچیل!

ساترلند به دیدنِ چرچیل می‌رود. او به صراحت به چرچیل می‌گوید که هم او را دوست دارد و هم او را قابلِ ستایش می‌داند؛ امّا «پیر شده‌ای آقای چرچیل!» ساترلند هنر را آیینه‌ای می‌داند که باید به چرچیل یادآوری کند که به جنگِ سنّ و سال نمی‌تواند برود.

نقاشی به دستور همسرِ چرچیل به آتش کشیده می‌شود. امّا آتشِ آن تصویر به جانِ چرچیل بزرگ افتاد تا او استعفای خود را اعلام کند! چرچیل از دیدنِ خویش در آیینهٔ هنر به واقعیّت پی‌بُرد؛ او برای حفظِ احترامِ خودش و کشورش باید کنار بکشد!

امروزه نقاشی ساترلند شاهکاری ازدست‌رفته است؛ شاهکاری که توانست غایتِ هر هنری باشد؛ هر هنری که برای بیانِ صریحِ حقیقت در پسِ بَزَک‌شدن‌ها و بازی‌کردن‌ها، تنها اُمیدِ آدمی است. همین نقاشی بود که انگلستانِ آن روز را از اشتباهاتِ مردانِ بزرگ‌اش رهانید. ساترلند صریح گفت: شما به جنگِ سنّ و سال‌تان رفته‌اید! شما به نبرد با طبیعتِ آدمی برخاسته‌اید!

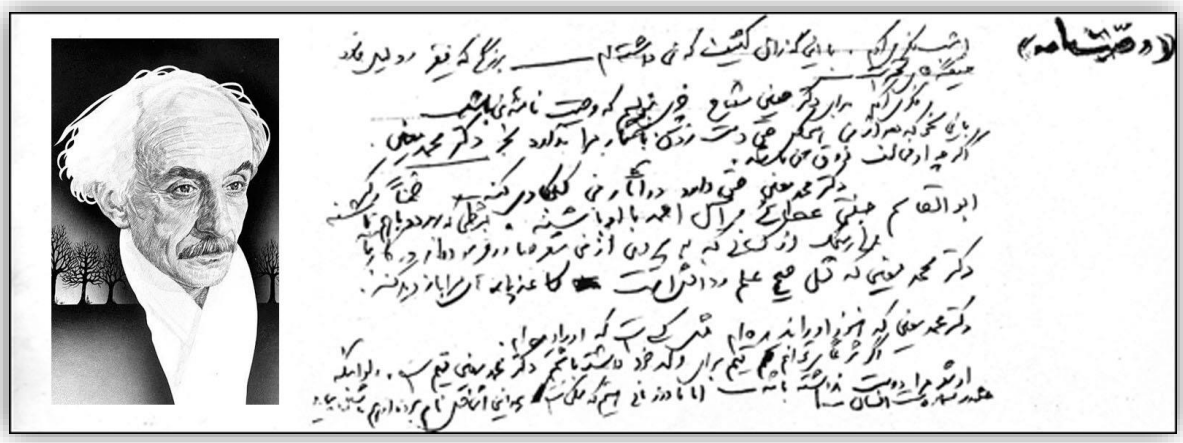
فردِ پیر، ناخودآگاه دل‌بسته‌ی افکارِ کهنه است! این طبیعتِ آدمی است و نمی‌شود با طبیعت چنین به جنگ برخاست. چرچیلِ آن زمان هم جُرت‌های ملوکانه‌اش در جلسات زبان‌زد شده بود؛ و چقدر سیاستِ ما این روزها به هنری نیاز دارد که به آن‌ها در زمان بیداری‌شان یادآوری کند؛ کمی پیر شده‌اید آقایانِ چرچیل!...

سرچشمه: کانال آن‌سوی پردهٔ پندار

بازگشت به فهرست

پویشی برای حمایت از دست‌نوشته‌های نیما یوشیج

جای بسی افسوس و شرم است که کارهای هنرمند نوآور و فرزانه‌ای چون نیما یوشیج پس‌از شش‌دهه خاموشی، هنوز به‌صورتِ کامل، در اختیارِ پژوهندگان و خوانندگان قرار نگیرد.



به گزارش خبرنگار ایلنا، جمعی از فرهیختگانِ کشور برای بارگذاری نسخهٔ الکترونیکی دست‌نوشته‌های شاعرِ معاصر و نوگرای ایران (نیما یوشیج)، بیانیه‌ای امضاء کرده‌اند. در این بیانیه آمده است:

چاپ دست‌نوشته‌های نیما یوشیج در قیاس با دست‌نوشته‌های کسانی که در زندگی خویش مجموعه‌ی ۳۰ جلدی چاپ می‌کنند، سرنوشت دردناکی داشته است .هنرمندی چون او که رهبر نوسرایی فارسی است و نسک‌هایش را یکی از ارزنده‌ترین میراثِ ادبِ فارسی و تپوری(تبری) می‌دانیم، چرا دست‌نوشته‌هایش دستخوش شلختگی و تنبلی و فراموشی گشت؟ افسوس که هنوز چهره‌های نیما به درستی شناخته نشده: «نیمای داستان‌نویس»، «نیمای نمایش‌نویس»، «نیمای سفرنویس»، «نیمای نقدنویس»، «نیمای پژوهنده» و «نیمای پچواکنده.»

نیما یوشیج در خرداد ۱۳۳۶ در یادداشتی به نام «عشقِ فرنگ» می‌نویسد: «*من غمگین هستم. بعضی آثار از پدرم و اجدادم و آثارِ خودم با نداشتنِ فرزندِ برومند و بزرگ‌شده، به دستِ که‌ها خواهد افتاد؟ من غمگین هستم. این‌طور حسّ می‌کنم که آثاری از بین می‌رود.*»

دی ۱۳۵۰ رسّام ارژنگی (نگارگر و دوست نیما یوشیج) در گفت‌وگو با اسماعیل جمشیدی می‌گوید: «نیما شعر بسیار داشت، داستان هم بسیار داشت. من اصرار می‌کردم این‌ها را چاپ کند ولی می‌گفت: [ولش کن بگذار بعد از مرگم چاپ شود.] من الان نمی‌دانم که چند مجموعه تا به امروز از نیما به‌صورت کتاب چاپ شده ولی آنچه مسلّم است کارهای چاپ‌نشده‌ی او خیلی زیاد است، لااقل ۶۰ - ۵۰ جلد می‌شود.»

۲۳ آبان ۱۳۷۳، شراگیم یوشیج، دست‌نوشته‌های نیما یوشیج را (۴۰۳۴ برگ) را به فرهنگستانِ زبان و ادبِ فارسی فروخت. در صورت‌جلسه‌ای که برای این کار در ۲۵ آبان۱۳۷۳ تنظیم شد، امضای شراگیم یوشیج، محمدرضا نصیری (دبیر فرهنگستان زبان) به چشم می‌خورد.

فرهنگستانِ زبان و ادبِ فارسی در سال۱۳۹۳ (پس‌از بیست سال!) طرح بررسی و بازخوانی دست‌نوشته‌های نیما یوشیج را با همکاری کتابخانه‌ی خود در گروه ادب معاصر در دست اجرا قرار داد.

یکشنبه، ۲۳ آبان ۱۳۹۵ در شصت‌ودومین نشست ماهانه‌ی فرهنگستان زبان، دکتر محمد دبیرمقدم، عضو پیوسته و معاون علمی و پژوهشی این سازمان گفت: «*ناکنون سه‌چهارم از دست‌نوشته‌های موجود تصویربرداری شده است... معتقدیم این دست‌نوشته‌ها بعد از تکمیلِ تصویربرداری باید به‌صورت تمام و کمال روی وبگاه فرهنگستانِ زبان قرار گیرد تا هر محقّقی از هر جای دنیا بتواند از آن‌ها آزادانه استفاده کند.*» که این وعده به فراموشی سپرده شد.

فرهنگستان زبان و ادبِ فارسی، در سال‌های ۱۳۹۷ و ۱۳۹۶، دو دفترِ شعر از این دست‌نوشته‌ها با نام‌های «صد سالِ دگر» و «نوایِ کاروان» چاپ کرد که از لحاظِ تصحیح دارای آشفتگی و نادرستی است.
جای بسی افسوس و شرم است که کارهای هنرمندِ نوآور و فرزانه‌ای چون نیما یوشیج پس‌از شش‌دهه خاموشی، هنوز به صورت کامل، در اختیار پژوهندگان و خوانندگان قرار نگیرد. فرهنگستان زبان و ادب فارسی، بارها قول داده دست‌نوشته‌های نیما یوشیج را به صورت الکترونیکی در وبگاه خود بارگذاری کند ولی هنوز به قول خود جامه‌ی عمل نپوشانده، از این‌رو خواستاریم هر چه زودتر این کار به سرانجام برسد.

نمایه‌ی الفبایی درخواست‌کنندگان:

مانلی آمارد، عارف ابراهیم‌زاده، متین احمدنژاد، مجید اسدی، رضا اسدی، سارنگ اسفندیاری، تیرداد اشکانی، وحید امیری، شروین باوندی، مسعود بلوچی، مینو بهشتی، قوام‌الدین بینایی، مرضیه پردل، ایمان تجدد، علی تسلیمی، داود توتونچی، خدیجه تورتیر، داوود جلیلی، محسن حامدی، عباس حسن‌پور، عرفان خدری، مازیار خسروشاهی، محمدحسین دانایی، فاطمه داوودی، بهرام دبیری، معین دریایی، محمدرضا دیری، علی ذبیحی، مرتضا ذوالفقاری، محمدصادق رئیسی، علی ربیعی، عبدالرحمن رحمت‌اللهی، نازلی رحمتی، علی ریاحی کجور، مهدی شعبانی، سعیده شکوری، امین شیرزادی، ایرج صادقی، محمود صادق‌زاده، سید یوسف صالحی، امیرعلی صدرنیا، مازیار صفدری، عبدالله صمدیان، مریم طهماسبی، عباس عابدی، محمد عظیمی، افشین علا، محسن علی‌نژاد، حسین علی‌شریفی، اسدالله عمادی، فرزانه فتحی، احمد فتوحی، رعنا فرحان، مسعود فرزانگان، نادعلی فلاح، علی‌اکبر قاسمی گل‌افشانی، امیرحسین قربان‌سروی، جلیل قیصری، علی کفشگر، زهرا کفشگر، الهه لقمانی، مرتضا محسنی، هیوا مسیح، بهروز مطلب‌زاده، حجت مقیمی، فاطمه منصوری آملی، روح‌الله مهدی‌پور عمرانی، رسول نصیری، افتخار نبوی‌نژاد، ابراهیم نجّاری، محمد نجاتی، نیما نعیمی یوشیج، فریده یوسفی، قنبر یوسفی، پوریا یوسفی کاخکی، حسین یوسفیان.

بازگشت به فهرست

یافته‌های علمی دربارهٔ رازِ پروازِ قاصدک‌ها

۱

گیاهانِ درمعرضِ وزشِ باد، راه‌های هوشمندانه‌ای برای به پرواز درآوردنِ دانه‌های خود دارند. قاصدک از مجموعه‌ای از موهای بالابرنده برای پرواز دانه‌های خود استفاده می‌کند. مطالعه‌ای جدید به رهبری محققان دانشگاه ادینبورگ، «ایگنازیو ماریا ویولا» و «نووامی ناکایاما»، نشان می‌دهد که حرکتِ هوای اطراف و هوای درونِ مجموعهٔ چتری‌شکلِ قاصدک، موجب می‌شود که دانه‌ها تا فواصلِ زیادی حرکت کنند.

دکتر ویولا، دکتر ناکایاما و همکارانشان گفتند: *«ما آزمایشاتی را انجام دادیم تا بهتر بفهمیم که چرا دانه‌های قاصدک علی‌رغمِ این‌که ساختارِ چتری‌شکل‌شان عمدتاً از فضای خالی تشکیل شده است، این‌قدر خوب پرواز می‌کنند. مطالعهٔ ما نشان داد که وقتی هوا از بین موها حرکت می‌کند، حباب هوای حلقه‌مانندی تشکیل می‌شود که باعث افزایش کشیده‌شدن به سمتِ بالا می‌شود و درنتیجه، موجبِ کُندشدن سقوطِ دانه به زمین می‌شود.»*

این نوع حبابِ هوا که «حلقه‌ی گرد وُ غبارِ جداشده» نام دارد، به طور فیزیکی از موها جدا شده است و به وسیله‌ی جریان هوای درون آن تثبیت می‌شود. مقدار جریان هوای درون آن که برای ثابت نگه داشتن حباب و پرواز مستقیم دانه حیاتی است، به وسیله‌ی فضای بین موها به‌طور دقیق کنترل می‌شود.

این مکانیسمِ پروازِ چترِ مویی، پشتیبان و مبنای پروازِ ثابتِ دانه‌ها و بذرها است. کارآمدی این مکانیسم، نسبت به آن‌چه با طراحی متعارفِ چتر امکان‌پذیر است، چهاربرابر بیش‌تر است. این نویسندگان گفتند: *«چترِ مُتخَلخِلِ قاصدک، ممکن است الهام‌بخش توسعهٔ هواپیماهای بدونِ سرنشینِ کوچکی باشد که به مصرفِ انرژی کمی نیاز دارند؛ یا این‌که اصلاً نیاز ندارند. چنین هواپیماهای بدون سرنشینی می‌تواند برای سنجش از راهِ دور یا نظارت بر آلودگی هوا مفید باشد.»*

نویسندهٔ اوّلِ مطالعه، دکتر «کاتال کومینز» از دانشگاه ادینبورگ، گفت: *«نگاهی دقیق‌تر به ساختارهای هوشمند در طبیعت، مانند چترِ قاصدک، می‌تواند بینش‌های جدیدی را آشکار سازد. ما راه‌حلّی طبیعی برای پرواز یافتیم که هزینه‌های انرژی و مواد را به حداقل می‌رساند و می‌توان از آن برای مهندسی فناوری پایدار استفاده کرد.»*

این یافته‌ها در مجلهٔ Nature - ۱۷ اکتبر ۲۰۱۸ منتشر شده است.

۲

دانشمندان بین المللی در یک پژوهش جدید اشاره کرده اند که درک علت انتشار قاصدک ها، می تواند به ما در فهمیدن چگونگی واکنش گیاهان به تغییرات آب و هوایی کمک کند. این موضوع حتی می تواند به ما در

طراحی روبات های مشابه آن نیز یاری برساند. قاصدک‌ها غذای ضروری اوایل بهار را برای گرده‌افشان‌هایی مانند زنبورها، پرندگان و پروانه‌ها فراهم می‌کنند. دانه‌های آن‌ها یکی از بهترین نوع دانه های پرنده در طبیعت هستند که می توانند با کمک باد تا ۱۰۰ کیلومتر نیز پراکنده شوند. بخشی از نحوه انجام این کار و تنظیم مقدار پرواز آن ها، به وضعیت آب و هوایی بستگی دارد.

هر دانهٔ قاصدک، توسطِ یک لولهٔ نازک و نسبتا بلند به حدود ۱۰۰ پُرز متصل می‌شود که ساختارِ چتر آن را تشکیل می دهند. هنگامی که دانه ها از سرِ گل جدا می شوند، این دسته از موها یا پُرزها روی باد سوار می شوند و دانه متصل به خود را تا فرسنگ ها دورتر حمل می کنند. این چتر مودار زمانی که هوا مرطوب است که اغلب به معنای ضعیف بودن باد است، بسته می شود .اما در شرایط خشک‌تر و باد بیشتر، قاصدک‌ها چترهای خود را پهن می‌کنند تا بهتر باد را بگیرند و دانه‌ها بتوانند آزادانه تا مناطق دورتری پرواز کنند.با این وجود، تا به حال هیچ کس نمی دانست که آن ها چگونه محیط خود را به طور موثر احساس می کنند و به آن واکنش نشان می دهند .اما اکنون یک تیمِ بین‌المللی از محققان دانشگاهِ آکسفورد، دانشگاهِ ادینبورگ و دانشگاهِ لیون شواهد بیومکانیکی پُشتِ پراکندگی بذرِ قاصدک را کشف کرده اند.

کار پژوهشی این محققان که در نشریهٔ Nature Communications منتشر شده است، نشان داده که چترهای حاملِ دانه با استفاده از چیزی مانند یک محرّک مثل دستگاه‌هایی که سیگنال‌ها را به حرکت تبدیل می‌کنند و بدونِ استفاده از انرژی، بازوُبسته می شوند. مرکزِ چترها با جذبِ مولکول‌های آب از هوا، رطوبتِ محیط نزدیکِ خود را حسّ می‌کند. سپس در پاسخ به این سیگنال‌های رطوبتی و میزانِ آن، این ساختارهای جالب طبیعت یا چترهای خود را باز کرده و پرواز می کنند و یا چترهای خود را بسته و در جای خود می مانند.

آن ها هم‌چنین دریافتند که محرّک، دارای یک طرّاحی شعاعی و لوله‌مانندِ منحصربه‌فرد است که موهای چتر برای اطمینان از حرکتِ هم‌زمان به آن متّصل می شوند. این محرّک شکلّ خود را برای بازکردن یا بستنِ چترهای خود تغییر می‌دهد. به گفتهٔ محققان، یافته‌های ما نشان می‌دهند که چگونه قاصدک با اتّخاذِ مهم‌ترین تصمیم در زندگی یک گیاه، یعنی ماندن یا رفتن به دنبالِ زیست‌گاهِ بهتر، بقای گونه‌اش را تضمین می‌کند. این یافته‌های جالب توجه که با استفاده از ترکیبی از تخصّص‌ها شامل زیست‌شناسی گیاهی و مهندسی مکانیک بررسی شده‌اند، راهکارهای عجیب و البته هوشمندانهٔ طبیعت را برای مقابله با وضعیت‌های آب‌وُهوایی مختلف نشان می‌دهند. ساختارهایی بدیع که می توانند الهام بخش انسان برای ساخت روبات هایی با عملکرد مشابه آن ها باشند. روبات‌هایی که می‌توان به کمکِ آن‌ها تغییراتِ آب‌وُهوایی را پیش‌بینی نموده و به شکلِ بهتری مدیریّت کرد.

سرچشمه: سایت ساینس نیوز

خیره‌ام به قاصدک/ این گیاهِ غریب/ که پس از مرگ به راه می‌اُفتد...

معین دهاز (از مجموعه شعر "اسبِ من"، نشرِ چشمه)

بازگشت به فهرست

فسادِ سیستماتیکِ یارانه‌ای در وزارتِ ارشاد

پژمان موسوی

این اسامی را ببینید:

وحید، فصل نو، پیشخوان، فکر و بکر، شوک، پیام‌آور، فکر روز، دانش یوگا، طلوع زندگی، خورشید امروز، جدول چکاد، فکر روز، ماه امید، مهرکده، نقش هفتم، همراهان، ارتباط پویا، دنیای خوشبختی، جدول شانس، سبک خانواده، گزارش ماه، در انتظار ماه، آوای زندگی، پیام روز، آرشام، بانوی نمونه، پیام‌آرا، آذین، تیتر یک، چشم‌انداز بازار، نسیم آرزو، نقش‌نو، بازار برتر، جایگاه اقتصادی، بردیا، گلواژه‌ها، جدول خردورز، صنم و..

این‌ها اسامی نشریاتِ چاپی‌ای است که از وزارت فرهنگ‌وارشاد اسلامی یارانه دریافت می‌کنند؛ در تمامی لیست‌های تاییدشده‌ی این وزارت‌خانه نیز نامشان آمده و در گزارش اعلام وصولِ چاپخانه در وب‌سایتِ این وزارت‌خانه، چاپخانهٔ «انتخابِ رسانه» یا همان «سلام» تایید کرده که این نشریات در این چاپخانه منتشر شده و هر کدام از ۱۲۰۰ تا ۶۰۰۰ تیراژ دارند.

از آن‌جایی که بیشترِ این نشریات همان نشریاتی هستند که در بررسی‌ای که سال ۹۷ درباره‌ی «نشریاتی که نیستند اما یارانه و کاغذ دریافت می‌کنند» منتشر کرده بودم، موضوع را دنبال کردم.

فارغ از این‌که هیچ‌کدام از این نشریات اساسا روی کیوسک‌ها موجود نیستند، برای آن که به خطا نرفته باشم، این لیست را با چاپخانه انتخاب رسانه چک کردم و در کمالِ حیرت متوجه شدم که هیچ‌کدام، دقت بفرمایید «هیچ‌کدام» از این نشریات در این چاپخانه اساسا منتشر نشده‌اند که قرار باشد نامشان در سفارشِ کارهای این چاپخانه آمده باشد .

این‌جا بود که موضوع برایم جالب‌تر شد؛ یعنی عده‌ای، بدون این‌که نشریه‌ای را منتشر کرده باشند، با یک یا چند نفر در این چاپخانه «هماهنگ شده‌اند» و آن‌ها برای این افراد، لیستی را رد می‌کنند که انگار این نشریات در این چاپخانه منتشر شده است. تا این‌جای کار هم موضوع، می‌تواند یک فسادِ ساده در بدنه‌ی یک چاپخانه باشد

اما وقتی این لیست، در وب‌سایت رسمی معاونت مطبوعاتی وزارت ارشاد به عنوانِ تاییدِ «اعلام وصول» آمده و مهم‌تر از آن بر پایه‌ی این لیست یارانه و کاغذ به صاحبانِ این نشریات داده شده، دیگر ماجرا یک فسادِ کوچک در بدنه‌ی یک چاپخانه نیست و ما با یک فساد سازمان‌یافته و سیستماتیک روبه‌رو هستیم.

جالب این‌جاست برخی از این نشریات که به تعدادِ انگشتان یک دست منتشر شده‌اند، جدای از این‌که با بدترین کیفیت ممکن چاپ شده‌اند، اساسا روی کاغذِ «تحریر» یا «بالکی» منتشر شده‌اند نه «کاهی خارجی» و چاپخانه‌ای چون «انتخابِ رسانه» اساسا امکانِ چاپِ چنین نشریه‌ای را با چاپ «رول» ندارد؛ پس چگونه است که در لیستِ موجود در وب‌سایتِ وزارت ارشاد و در لیست تاییدی اعلام وصول چاپخانه «انتخابِ رسانه»، نوع کاغذ «کاهی خارجی» ذکر شده؟

یعنی مدیرانِ چاپخانه و مدیران و کارشناسان وزارت ارشاد اساسا تفاوتِ کاغذ «تحریر» و «بالکی» و «کاهی خارجی» را نمی‌دانند و نمی‌دانند که «انتخاب رسانه» اساسا نمی‌تواند چنین نشریه‌ای را با این کاغذ و با این کیفیت و با این تیراژ منتشر کرده باشد؟ پس چگونه است که این «دروغ آشکار» را ملاک قرار داده، اعلام وصول را پذیرفته‌اند و یارانه‌ی آن را نیز پرداخت کرده‌اند؟

پُرسش این است:

چرا و چگونه نشریاتی که اساسا منتشر نمی‌شوند یا به تعدادِ انگشتانِ یک دست و دقیقا برای اعلام وصول منتشر می‌شوند، باید یارانه دریافت کنند؟ چه ساز و کاری برای راستی‌آزمایی وجود دارد؟

در این همه سال (حداقل از سال ۱۳۹۷ تا امروز) یعنی یک نفر هم نبوده که بررسی کند این نشریات چیستاند و به کجا وصل‌اند که هر ماه یارانه می‌گیرند؟ یعنی نباید در این ۵ سال مدیران ارشاد یک بار تا سرِ کوچه می‌رفتند و ببینند آیا این نشریات که این همه مرتب چاپ می‌شوند و هر ماه هم یارانه می‌گیرند، اساسا منتشر می‌شوند یا خیر؟ برای‌شان سوال نبود که این نشریات چرا هیچ بازتابی ندارند و سروصدایی را منجر نمی‌شوند؟

۶۰۰۰ تیراژِ ادّعایی چیزی نیست که به چشم نیاید! حداقل در نیمی از دکه‌ها باید مثل یک کوه روی هم چیده شده باشند! به نظر می‌رسد ما با یک مثلث سه ضلعی روبه‌رو هستیم: نماینده یا نمایندگانی از این نشریاتِ اسمی، آدم یا آدم‌هایی در چاپخانه و نماینده یا نمایندگانی در وزارت ارشاد. بی‌شک اگر یکی از این اضلاع کارِ خود را به تمامی و با دقت انجام نمی‌داد، این فساد شکل نمی‌گرفت.

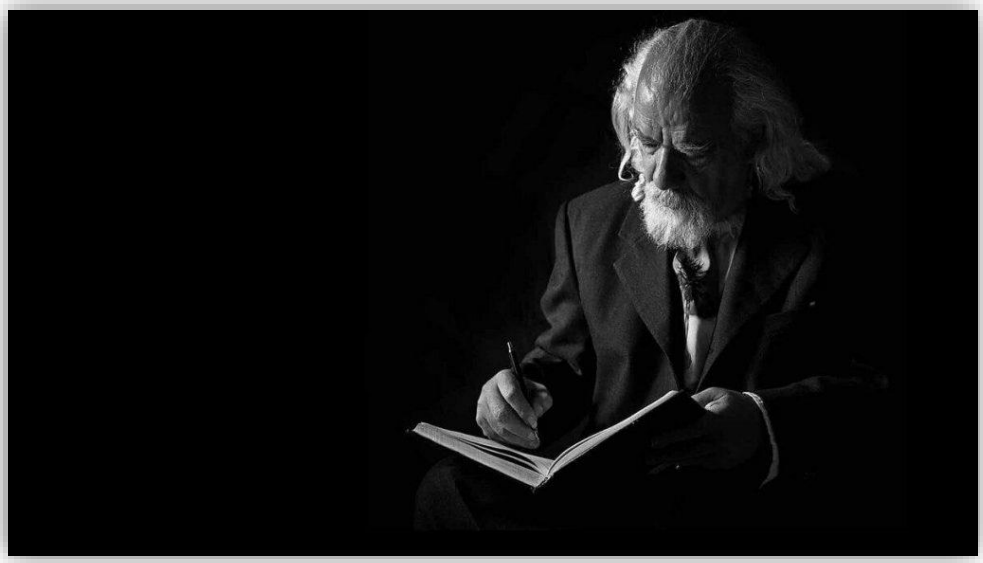
حال هم انتظار این است که به این تخلّفِ آشکار سریعا رسیدگی و مجریان و آمِرانِ آن هر چه سریع‌تر شناسایی و معرفی شوند.

بازگشت به فهرست

یادِ بعضی نَفَرات

نصرالله ناصح پور، استادِ بزرگِ ردیف‌های آوازی ایران از آستانهٔ ناگزیر گذشت

خسرو باقری



مُردنِ عاشق نمی‌میرانَدَش
در چراغی تازه می‌گیرانَدَش

صبح روز چهارشنبه ۳۱ خرداد ۱۴۰۲ گروهی از موسیقدانان، هنرمندان و دوستداران هنر در مراسم بزرگداشت استاد نصرالله ناصح پور در خانه هنرمندان ایران شرکت و با او وداع کردند.

استاد حسین علیزاده، آهنگساز و نوازنده برجسته ایران در این مراسم گفت: " زنده یاد استاد نصرالله ناصح پور یکی از وفادارترین افرادی بود که در موسیقی سنتی میهن ما پرورش یافت و بسیاری را پرورش داد. سال ها پیش، به واسطه محمد رضا لطفی با او آشنا شدم و به دلیل اینکه زبان آذری، زبان اصلی او بود و من هم گرایشی به این سمت داشتم، علاقمند بودم که با ایشان همکاری کنم. حاصل این همکاری در سال ۱۳۶۲، با عنوان " سرودهای آذربایجانی" منتشر شد."

استاد علیزاده با اشاره به سخنان چند تن از هنرمندان که از قوه قضاییه می خواستند که فشارهای اخیر بر اهالی موسیقی و کنسرت ها برداشته شود، خطاب به حاضران گفت: *"از مسئولان تقاضای خاصی نکنید، چون هیچ نتیجه ای ندارد. وقتی نغمه ای ایرانی شنیده می شود و مسئولان حسی را در خود نمی بینند، یعنی هویتی ندارند، بنابراین ما درخواستی از آن ها نداریم."*

استاد علیزاده خاطر نشان کرد که استادانی چون نصرالله ناصح پور پرچم موسیقی ایرانی را افراشته نگه داشتند. او در ادامه افزود: *"ما در این سال ها شاهد ضربه به فرهنگ ایران بوده ایم. تاریخ همواره ناظر است و به ما نشان می دهد که چه بلایی بر سر فرهنگ و هنر این مملکت آمده است. با این همه همانطور که موسیقی ایرانی تا کنون در قلب این مردم باقی مانده است، بعد از این هم باقی خواهد ماند. رشد نسل جوان در حوزه های مختلف که این روزها شاهد آن هستیم، نوید دهنده دنیای بهتری برای ماست. موسیقی در این سرزمین روزهای خوب و بدی را پشت سر گذاشته است، اما درست در روزهایی که شرایط موسیقی بدتر شده است، شاهد ظهور نسلی هستیم که*

برای حفظ این موسیقی آمده اند. با نگاهی به ویژگی های نسل امروز در زمینه های مختلف، می توانیم به آن ها افتخار کنیم. به عنوان مثال در نسل جوان موسیقی، ما شاهد این هستیم که علاوه بر هنر، دغدغه مسائل اجتماعی نیز در آن ها پر رنگ است. این اتفاق، نشانی از هنرمند بودن آن ها و برای ما نوید روزهای خوب است."

استاد حسین علیزاده در پایان سخنان خود گفت:" کلاس های زنده یاد ناصح پور، هیچگاه تعطیل نشد. آواز او هم هرگز غمگین و پژمرده نبود؛ و این آن چیزی است که آواز ایرانی، با توجه به ادبیات غنی خود به آن نیاز مبرم دارد. من با وجود غم بزرگی که در دل دارم، از ته دل شادم، زیرا ناصح پور هر کاری را که لازم بود و می خواست، انجام داد و بعد رفت."

در این مراسم استادان داود گنجه ای، داریوش پیر نیاکان و حمید رضا نوربخش از جایگاه بلند استاد ناصح پور و تعهد او به موسیقی این سرزمین سخن گفتند و محمد ملاآقایی از شاگردان قدیمی استاد ناصح پور، قطعه آوازی را اجرا کرد.

در پایان این مراسم دکتر پیمان ناصح پور، فرزند استاد ناصح پور پشت میکروفن قرار گرفت و ضمن سپاس از شرکت کنندگان، در سخنان کوتاهی گفت: *"سه نکته را کوتاه بیان می کنم: اول آنکه پدرم یک آزادی خواه بود و همیشه از آزادی دفاع می کرد. دوم آنکه هیچوقت مرگ را باور نداشت و مدافع زندگی بود و سوم اینکه پدرم از اینکه خانم های ایرانی نمی توانند آواز بخوانند ناراحت بود و همیشه شاگردان دخترش را حمایت و تشویق می کرد."*

در این جا باید به یک درد و دریغ بزرگ اجتماعی هم اشاره کرد. با آنکه بخشی از موسیقی دانان، هنرمندان و دوستداران هنر در این مراسم شرکت کرده بودند، ولی جای بسیاری از هنرمندان، دوستداران هنر و ادبیات، بهبودخواهان اجتماعی و فرهنگی و شاگردان استاد در مراسم بزرگداشت استاد ناصح پور خالی بود. این بی خبری، این سستی و این زبانم لال، بی مسئولیتی در باره بزرگان هنر، ادبیات و فرهنگ نابخشودنی است. هنرمندان با هنر خویش به زندگی ما معنا می بخشند و حضور در بزرگداشت آن ها حداقل مسئولیتی است که بر عهده هنرپروران، دانشوران و بهبود خواهان اجتماعی و فرهنگی است.

استاد نصرالله ناصح پور، ردیف دان، استاد آواز، پژوهشگر موسیقی ایرانی و مدافع حقوق کارگران و زحمتکشان، در دوم آبان ماه ۱۳۱۹ در شهر اردبیل به دنیا آمد. نصرالله دوره ابتدایی و متوسطه را در همین شهر گذراند و از دبیرستان صفوی اردبیل دیپلم ریاضی گرفت. سپس به تهران آمد و در امتحان ورودی دانشکده افسری پذیرفته شد اما با مخالفت مادرش، از این کار صرف نظر کرد و پس از پذیرش در آزمون " بانک تجارتی ایران و هلند" به استخدام آن بانک درآمد.

ناصح پور که آوازی خوش داشت، به صورت تصادفی با استاد علی اکبر خان شهنازی آشنا و با راهنمایی ایشان، از کلاس های آواز استاد محمود کریمی که خود از شاگردان استاد عبدالله دوامی بود، بهره مند شد. ردیف های استاد عبدالله دوامی (۱۲۷۰ تفرش- ۱۳۵۹ تهران)، بنیان گذارردیف آوازی مکتب تهران، استاد بزرگ آواز، تصنیف و تنبک کلاسیک، مانند استادان قدیمی دارای سه سطح ابتدایی، متوسطه و عالی بود. ناصح پور بیش از شش سال در محضر استاد کریمی " دوره متوسطه ردیف استاد عبدالله دوامی" را فراگرفت. در همین حال، ضمن حضور در کلاس های آواز هنرستان موسیقی، با بزرگان موسیقی ایران از جمله سلیمان امیر قاسمی، سعید هرمزی و علی اصغر بهاری آشنا شد و از محضر آنان بهره ها برد. ناصح پور پیش از حضور در کلاس دوره عالی استاد عبدالله دوامی،...، ردیف های سازی را از استاد شهنازی آموخت. سرانجام به کلاس خود استاد دوامی راه

یافت، دوره عالی را نزد خود استاد به پایان برد و با دریافت دستخط ایشان با این مضمون که تـ مامی دوره عالی ردیف آوازی را فراگرفته است، به یکی از مهم ترین مروجان سبک آوازی ایشان تبدیل شد. باید یادآوری کرد که ناصح پور علم عروض را هم در مجضر استاد هوشنگ ابتهاج (سایه) آموخت.

استاد ناصح پور از همان جوانی با اندیشه های هوادار بهبودِ زندگی کارگران و زحمتکشان آشنا شد و تا پایان ع مر به آن اندیشه ها وفادرار ماند. دوستی دیرین و تا پایان زندگی با بهبود خواهان بزر گی چون دک تر ام یر ح سین آریان پور، استاد محمد رضا لطفی، استاد مهدی فتحی، استاد عبدالله انوار، استاد هانیـ بال الـ بخاص، ا ستاد پـ ناهی سمنانی و استاد پرویز شهریاری موید این نظر است. ترکیب اندیشه هواداری از عدالت اجتماعی و آزادی از یک سو و استادی در هنر آواز، از ایشان چهره ای اثرگذار آفرید که در آثار فراموش نشدنی وی باز تاب یا فت. در ا ین جا لازم است از نقش مهم ایشان در نشست های انجمن فرهنگ بین سال های ۱۳۶۹ تا ۱۳۷۷ یاد کنیم. این انجمن که در سال های بسیار دشوار و دلهره آور، شب هایی را با حضور بزرگان دانش، هنر و ادبیات در خانه های شخصی برگزار می کرد، نقشی اثرگذار در تاریخ معاصر ما دارد که شایسته است تا فعالیت آن به صورت م ستند نگا شته و تدوین شود تا از خاطره تاریخ پر رنج و مبارزه میهن ما پاک نشود.

استاد محمد رضا لطفی پیش از انقلاب بهمن ۱۳۵۷، کتابی نو شت به نام " دستگاه شور؛ ردیف استاد عبدالله دوامی". این کتاب ه مراه با دو صفحه گرامافون منتشر شد که آواز آن را ناصح پور می خوا ند و محمد رضا لطفی، جواب آواز شور را با تار می نواخت. ناصح پور در همین ایام، تصنیف همه شب من اختر شمرم ، اثر عارف قزوی نی را به همراه گروه شیدا و به سرپرستی محمد رضا لطفی در رادیو ا جرا کرد. استاد ناصح پور پس از انقلاب بهمن ۱۳۵۷ در کانون فرهن گی و هنری چاووش استاد آواز بود. وقتی چاووش را هم در سال ۱۳۶۴ بستند، استاد ناصح پور به ناچار به تدریس آواز در م نزل پردا خت.

در سال های بعد استاد ۱۰ سال در پردیس کرج دانشگاه هنر تهران، تصنیف های قدیمی و جواب آواز را تدریس کرد. ناصح پور در عمر گرانمایه خود، علاوه بر دانشگاه و تدریس خصوصی، هنر آواز را در فرهنگخانه مازندان واقع در ساری، هنرستان چنگ و مکتب خانه میرزا عبدالله- که استاد محمد رضا لط فی پس از بازگ شت از م هاجرت اجباری برقرار کرده بود- تدریس و شاگردان زیادی را به موسیقی میهن ما تقدیم کرد.

استاد ناصح پور در آفرینش دو آلبوم گروه چاووش همکاری کرد. یکی آلبوم سرودهای آذربایـ جانی با آهنگ سازی استاد حسین علیزاده که در فروردین ۱۳۶۲ به جامعه فرهنگی ایران تقدیم شد و دیگری آل بوم به یاد درو یش خان، با تک نوازی سه تار استاد محمد رضا لطفی و تنبک استاد ناصر فرهنگ فر. در این آلبوم ناصح پور، ت صنیف ز من نگارم را خوانده است. پس از بازگشت استاد لطفی از مهاجرت گروه هم نوازان شیدا به سرپر ستی ا ستاد محمد رضا لطفی تشکیل شد. این گروه آلبومی را منتشر کرد به نام به یاد نور علی خان برومند که در آن ا ستاد ناصح پور دو تصنیف شنیدم شاهی و هم ماهی ساخته علی اکبر شیدا و به شورها اثر عارف قزوینی را اجرا کرد.

استاد ناصح پور در چاووش و چنگ، رد یف های آوازی ا ستاد ع بدالله دوا می را تدریس می کرد ا ما پس از بازنشستگی در سال ۱۳۶۸، ردیف و شیوه آموزشی خودش را البته بر بنیاد ردیف استاد آقا حسینقلی، استاد میرزا

عبدالله و بویژه استاد عبدالله دوامی همرا با گوشه های جدیدی مانند ساربانک، عزال و نوروز صبا آفرید و بـ سیاری از گوشه ها را با اشعار و تحریر های جدید بازسازی کرد.

از استاد ناصح پور یک اثر مهم پژوهشی هم به یادگار مانده است. او شرح مبسوط و پژوهشی بـر بـ خش مو سیقی رساله دره التاج اثر علامه قطب الدین شیرازی نگاشته است. این کتاب دانشنامه بزرگی است که بـه برر سی تـ مام علوم مطرح از جمله موسیقی در دوران زندگی مولف پرداخته است.

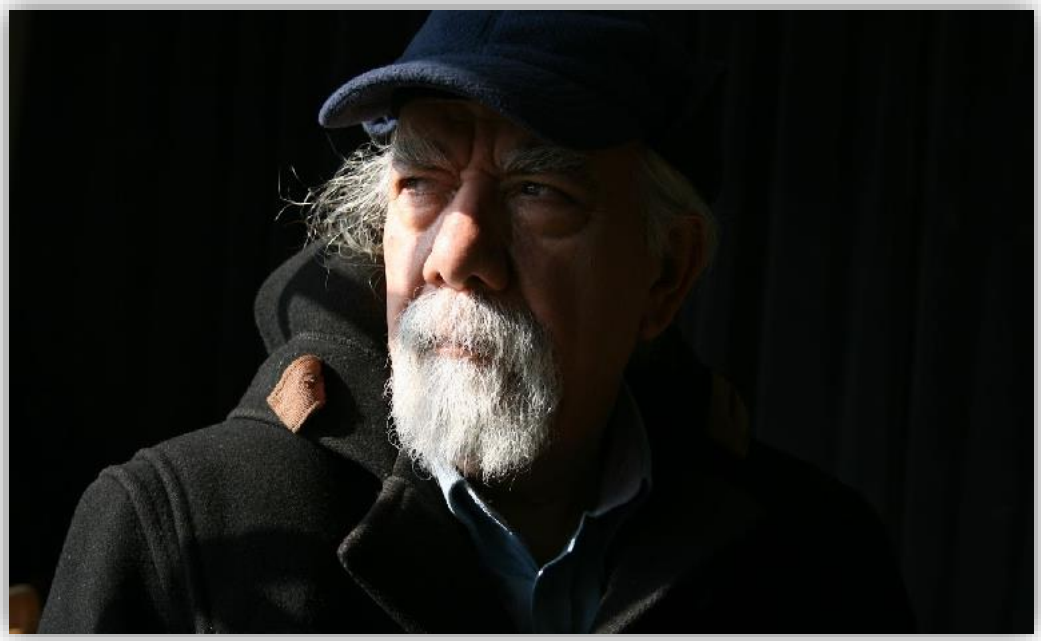
آخرین اجرای استاد ناصح پور، در اردیبهشت ۱۳۹۴ در بزرگداشت استاد عبدالله دوامی در شهر تفرش برگزار شد. در این برنامه ناصح پور گوشه نوروز صبا را که خود آفریده بود، اجرا کرد و همراه استاد داریوش طلایی در دستگاه های شور و ماهور به آواز خوانی پرداخت.

استاد نصرالله ناصح پور، هنرمند و بهبودخواه اجتماعی ارجمند از سال ۱۳۹۷ بیمار شد و در ۲۸ خرداد ۱۴۰۲ از آستانه ناگزیر گذشت.

***

علاقمندان به آثار استاد ناصح پور می توانند به این آدرس مراجعه کنند:

https://www.nasehpour.com/nasrollah-nasehpour-persian

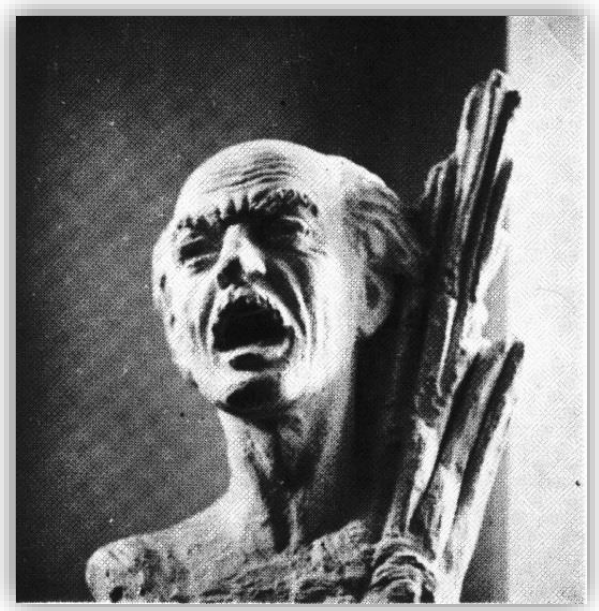


بازگشت به فهرست

زندگی‌نامهٔ خودنوشتِ نیما یوشیج (Autobiography)

مایهٔ اصلیِ اشعارِ من، رنجِ من است...

"



در سال ۱۳۱۵ هجری (قمری)، ابراهیم نوری - مردِ شجاع و عصبانی- از افرادِ یکی از دودمان‌های قدیمی شمالِ ایران محسوب می‌شد. من پسرِ بزرگِ او هستم. پدرم در این ناحیه به زندگانی کشاورزی و گلّه‌داری خود مشغول بود. در پاییز همین سال زمانی که او در مسقط‌الرّاسِ ییلاقی خود، یوش منزل داشت، من به دنیا آمدم. پیوستگی من از طرفِ جدّه به گُرجی‌های متواری از دیرزمانی دراین سرزمین می‌رسد. زندگی بَدَوی من در بینِ شبانان و ایلخی‌بانان گذشت که به هوای چراگاه به نقاطِ دور ییلاق-قشلاق می‌کنند و شب بالای کوه‌ها، ساعاتِ‌طولانی باهم به‌دورِ آتش جمع می‌شوند.

از تمامِ دورهٔ بچّه‌گی خودِ من به جز زدوُخوردهای وحشیانه و چیزهای مربوط به زندگی کوچ نشینی و تفریحات ساده آنها در آرامش یک‌نواخت و کور بی‌خبر از همه جا، چیزی به خاطر ندارم.در همان دهکده که من متولد شدم خواندن و نوشتن را نزد آخوندِ ده یاد گرفتم. او مرا در کوچه باغ ها دنبال می کرد و به بادِ شکنجه می گرفت، پاهای نازکِ مرا به درخت‌های ریشه و گزنه‌دار می بست، با ترکه های بلند می زد و مرا مجبور می کرد به از برّ کردنِ نامه هایی که معمولا اهل خانوادهٔ دهاتی بهم می نویسند و خودش آنها را بهم چسپانیده و برای من طومار درست کرده بود. امّا یک‌سال که به شهر آمده بودم، اقوامِ نزدیکِ من مرا به هم‌پای برادرِ از خود کوچکترم (لادبُن) به یک مدرسهٔ کاتولیک واداشتند. آن‌وقت این مدرسه در طهران به **"مدرسهٔ عالی سَن لوئی"** شهرت داشت. دورهٔ تحصیلِ من از این‌جا شروع می‌شود. سال‌های اول زندگی مدرسهٔ من به زدوُخورد با بچه ها گذشت. وضع رفتار و سَکَناتِ من، کناره‌گیری و حُجبی که مخصوصِ بچه‌های تربیت‌شده در بیرونِ شهر است، موضوعی بود که در مدرسه مسخره برمی‌داشت. هنرِ من، خوب‌پریدن و با رفیقام حسین پژمان فرار از محوّطهٔ مدرسه بود. من در مدرسه خوب کار نمی کردم. فقط نمراتِ نقاشی به دادِ من می رسید. امّا بعدها در مدرسه مراقبت و تشویقِ یک معلّمِ خوش‌رفتار که **"نظام وفا"** شاعرِ به‌نامِ امروز باشد، مرا به خطِّ شعرگفتن انداخت.

این تاریخ مقارن بود با سال‌هائی که جنگ‌های بین‌المللی ادامه داشت. من در آن‌وقت اخبارِ جنگ را به‌زبانِ فرانسه می توانستم بخوانم. شعرهای من درآن‌وقت به سبکِ خراسانی بود که همه‌چیز در آن یک جور و به‌طورِ کلّی دور از طبیعت واقع و کم‌تر مربوط با خصایصِ زندگی شخصِ گوینده وصف می‌شود. آشنایی با زبانِ خارجی راهِ تازه را در پیشِ چشمِ من گذاشت. ثمرهٔ کاوشِ من دراین راه بعد از جدایی از مدرسه و گذرانیدنِ دورانِ دلدادگی، بدان‌جا می‌انجامد که ممکن است در منظومهٔ **"افسانه"** من دیده شود. قسمتی از این منظومه در روزنامه دوست شهید من میرزاده عشقی چاپ شد. ولی قبلا در سال ۱۳۰۰ منظومه بنام **"قصهٔ رنگِ پریده"** را

انتشار داده بودم. من پیش از آن شعری در دست ندارم. در پاییز سال ۱۳۰۱ نمونهٔ دیگر از شیوهٔ کارِ خود **"ای شب"** را که پیش از این تاریخ سُروده بودم و دست‌به‌دست خوانده و رانده شده بود، در روزنامهٔ هفتگی نوبهار دیدم.

شیوهٔ کارِ من در هرکدام از این قطعات، تیرِ زهرآگینی مخصوصا درآن زمان به‌طرفِ طرفدارانِ سبکِ قدیم بود. طرفدارانِ سبکِ قدیم آنها را قابلِ درج و انتشار نمی دانستند. با وجودِ آن سال ۱۳۴۲ هجری قمری [۱۳۰۰شمسی] بود که اشعارِ من صفحاتِ زیاد منتخباتِ آثارِ شعرای معاصر را پُر کرد. عجب آن‌که نخستین منظومهٔ من "قصّهٔ رنگ پریده" هم که از آثارِ بچه‌گی من به‌شُمار می آید، در جزوِ مندرجاتِ این کتاب و در بین نامِ آن‌همه اُدَبای ریش و سبیل‌دار خوانده می شد و به طوری قرارگرفته بود که شعرا و ادبا را نسبت به من و مولّفِ دانشمندِ کتاب (هشترودی زاده) خشمناک می‌ساخت. مثل این‌که طبیعتِ آزادپرورش‌یافتهٔ من در هر دوره از زندگی من باید با زدوُخوردِ رودررو باشد. امّا انقلاباتِ حوالی سال‌های ۱۲۹۹و ۱۳۰۰ (شمسی) در حدودِ شمالِ ایران مرا از هنرِ خود پیش از انتشار این کتاب دور کرده بود و من دوباره به‌طرف هنرِ خود می آمدم. این تاریخ مقارن بود با آغازِ دورهٔ سختی و فشار برای کشورِ من. ثمره‌ای که این مدّت برای من داشت، این بود که من روشِ کارِ خود را منظّم‌تر پیدا کنم. روشی که در ادبیّاتِ زبانِ کشورِ من نبود و من به زحمت عمری در زیر بارِ خودم و کلمات و شیوهٔ کارِ کلاسیک راه را صاف کرده و آماده کرده و اکنون در پیشِ نسلِ تازه‌نفس می اندازم.

در اشعارِ آزادِ من، وزن و قافیه به حسابِ دیگر گرفته می شوند. کوتاه و بلند شدنِ مصرع ها در آن‌ها بنا بر هوس و فانتزی نیست. من برای بی‌نظمی هم به نظمی اعتقاد دارم. هر کلمهٔ من از روی قاعدهٔ دقیق به کلمهٔ دیگر می چسپد و شعرِ آزاد سُرودن برای من، دشوارتر از غیرِ آن است.

مایهٔ اصلیِ اشعارِ من، رنجِ من است. به عقیدهٔ من، گویندهٔ واقعی باید آن مایه را داشته باشد. من برای رنجِ خود و دیگران شعر می‌گویم. فُرم و کلمات و وزن و قافیه در همه وقت برای من ابزارهایی بوده‌اند که مجبور به عوض‌کردنِ آن‌ها بوده‌ام تا با رنجِ من و دیگران بهتر سازگار باشد. در دورهٔ زندگی خودِ من هم از جنسِ رنج‌های دیگران سهم‌هائی هست به طوری که من بانوی خانه و بچّه‌دار و ایلخی‌بان و چوپانِ ناقابلی نیستم. به این جهت وقتِ پاک‌نویس برای من کم است. اشعارِ من متفرّق به دستِ مردم افتاده یا در خارجِ کشور به توسطِ زبان‌شناس‌ها خوانده می شود. فقط از سال ۱۳۱۷ به بعد در جزو هیئت تحریریهٔ **"مجلّهٔ موسیقی"** بوده‌ام و به حمایتِ دوستانِ خود دراین مجلّه اشعارِ خود را مرتّبا انتشار داده‌ام.

من مخالف بسیار دارم، می دانم، چون خودِ من به طورِ روزمرّه دریافته ام، مردم هم باید روزمرّه دریابند. این کیفیّت تدریجی و نتیجهٔ کار است. مخصوصا بعضی از اشعارِ مخصوص‌تر به خودِ من، برای کسانی که حواسّ جمع در عالمِ شاعری ندارند، مُبهم است. امّا انواع شعرهای من زیادند. چنان‌که دیوانی به زبانِ مادری خود به اسمِ **"روجا"** دارم. می‌توانم بگویم من به رودخانه شبیه هستم که از هر کجای آن لازم باشد، بدون سروُصدا می‌توان آب برداشت. خوش‌آیند نیست اسم‌بردن از داستان‌های منظومِ خود به سبک‌های مختلف که هنوز به دستِ مردم نیافتاده است. باقی شرحِ حالِ من همین می شود: در طهران می‌گذرانم. زیادی می‌نویسم، کم انتشار می‌دهم و این موضوع مرا از دور تنبل جلوه می‌دهد".

نیما یوشیج/تهران، خرداد ۱۳۲۵ (شمسی)

سرچشمه: "*دنیا خانهٔ من است"/ انتخاب، نسخه‌برداری و تدوین: سیروس طاهباز/ مرکز انتشارات کمیسیون ملی یونسکو در ایران ، چاپ اول، سال ۱۳۷۵/ متن برگرفته از: سایت چکامه*

بازگشت به فهرست

به سرش هوای مسکو زد و رفت

به یاد لِوون هفتوان (٦ فروردین ١٣٤٥ – درگذشته ١٩ اسفند ١٣٩٦)

مجید موثّقی؛ نویسنده و کارگردان

من «لِوون هفتوان» [Levon Haftvan] را «تاواریش لِوون» صدامی‌زدم، آن‌هم به خاطر خاطراتِ مشترک‌مان که هر دو در مسکو درس خوانده بودیم و کلی نوستالژی نسبت به تئاتر و سینمای روسیه داشتیم. من در آکادمی سینمایی مسکو (وگیکVGIK) و او در دانشگاه تئاتر مسکو (گیتیسGITIS) درس خوانده بود که هر دو مدرسه تا به امروز نقشِ بزرگی در احیای تئاتر و سینمای روسیه ایفا می کنند. علاقه شدید او به فیلم‌های روسی کاملا مشخص بود. یادم می یاد وقتی برای «جشنواره نسیم شرقی» فیلم انتخاب می کردم، چند فیلم روسی معرفی کردم که به بخش های رقابتی جشنواره راه یافتند ، بعد از مدتی اسم لوون رو در هیات داوران جشنوار دیدم؛ ناخودآگاه احساس کردم لوون برای فیلم‌های روسی سر و دست می‌شکند و همین‌طور هم شد و دو تا از فیلم‌ها جایزه گرفتند!

لوون حسّ وحالِ عجیبی به موسیقی‌های قدیمی روسی داشت؛ زمانی که به تورنتو برای داوری و برگزاری وُرک‌شاپ «جشنوارهٔ نسیمِ شرقی» دعوت شدم با «پویان طباطبایی» مدیرِّ فستیوال، یک شب برای شام به منزل لوون دعوت شدیم، لوون به یادِ سال‌های زندگی‌اش در مسکو، یک مستند به نام «اهالی خیابانِ یک‌طرفه» ساختهٔ «مهدی باقری» گذاشت که خودش در یکی از اپیزودهای فیلم حضورِ تاثیرگذاری داشت! سکانسی بود که لوون در تهران از خاطرات جوانی و کار در یک کتاب‌فروشی به نام «ساکو» می‌گفت که صدای یک خواننده روس و آهنگی به نام «آربات Arbat» را درآن مغازه همیشه گوش می‌داد و نمی‌دانست که «بولات آکوجواوا Bulat Okudzhava» چه خوانندهٔ معروفی در شوروی سابق بوده و زمانی که سال‌ها بعد به مسکو می‌رود شیفتهٔ کارهای این خوانندهٔ بزرگ می‌شود و رویای مسکو که با پیشینهٔارمنیِ او سازگار بود با تقدیرش پیوند خورد و او سال‌ها در سرزمینِ گوگول، چخوف، پوشکین، گورکی، تولستوی، بولگاکف، داستایوفسکی، استانیسلاوسکی، مایاکوفسکی، میرهولد، آیزنشتاین و تارکوفسکی به فراگیری و تجربه‌اندوزی مشغول‌شد و در همان خیابان «آربات Arbat» که قلبِ تئاترِ مسکو بود بعد از کلاس‌های بازیگری به دیدنِ نمایش‌های روسی می‌رفت!

صحنه همان چیزی بود که او نیاز داشت و عشقِ بی‌پایان او به تئاتر در زندگی‌اش پُررنگ بود و مرهمی بر زخم‌های کهنه‌اش. صحنهٔ نمایش تنها چیزی بود که به او دروغ نمی‌گفت درحالی‌که داستان‌ها، رازها و نامردمی‌های زیادی بر روی آن شکل می‌گرفت، زندگی تاواریش لوون همیشه در جاده، دربدری و مهاجرت طی شد. شاید این روزها دوباره به سرش هوای مسکو زده باشد و در خیابان آربات در گوشه ای یواشکی سیگاری دود می کند، آخه این اواخر قول داده بود که سیگار را ترک خواهد کرد! [عکس: لوون هفتوان در مسکو، ۱۹۹۲] برگرفته از: سایت تیتر مگ

بازگشت به فهرست

ترانهٔ کانفورمیست (conformist)

شعر و اجرای جورجیو گابر (Giorgio Gaber)خواننده، آهنگ‌ساز، نمایشنامه‌نویس و بازیگر ایتالیایی (۲۰۰۳-۱۹۳۹)

مشاهدهٔ کلیپ اجرا با زیرنویسِ انگلیسی و فارسی
https://www.aparat.com/v/V2KOM

اشاره: *جورجیو گابر؛ خواننده، آهنگ‌ساز، نمایشنامه‌نویس و بازیگرِ ایتالیایی(۱۹۳۹-۲۰۰۳) به‌همراهِ آدریانو چلنتانو و انزو یاناچی از پایه‌گذاران سبکِ راک‌اَند‌رول (Roll & Rock) ایتالیایی بود. وجه مشترکِ جهان‌بینی این سه هنرمند در تمرکز بر طبقهٔ فرودست و کاویدنِ ارتباطِ آدمی با اجتماع و سیاست عیان می‌شد. در این میان، گابر شیوهٔ جدیدی را در موسیقی ایتالیا ابداع کرد که در آن با بهره‌گیری از مؤلفه‌های هنرهای نمایشی، ترانه‌هایی با مضامینِ سیاسی و اجتماعی اجرا می‌شدند. سبکِ یگانهٔ او در التقاطِ ملودی‌های دل‌نشین و اشعارِ فلسفی ژرف با نمایش‌های طنّازانه و جذّاب در برخی آثارِ او نظیر «آمریکا»، «دموکراسی»، «یکی کمونیست بود» و این ترانهٔ مشهورش با عنوان «کانفورمیست» متجلّی است.دراین شماره به معرفی ترانهٔ «کانفورمیست» (حزبِ بادی) همراه با متنِ آن برگرفته از سایت ایران کارگر می‌پردازیم.*

کانفورمیسم (هم‌شکلی و هم‌نوایی) به نوعی رفتار اطلاق می‌شود که منطبق با پروپاگاندای رسمی برای رسیدن به اهداف و سودِ شخصی از سوی کانفورمیست سر می‌زند. کانفورمیست [طرفدارِ حزبِ باد] یا فرصت‌طلبی به تغییر جهت‌دادن برحسبِ دگرگونی اوضاع و هم‌چنین به خاطر سودِ شخصی دلالت دارد. کسانی را عضوِ حزبِ باد می‌نامند که همواره به سوی قدرتِ وقت گرایش دارند و پای‌بند اصولی نیستند و یا اصول خود را فدا می‌کنند.

یک طرفدارِ حزبِ باد به اعتقادِ جورجیو گابر، یک انسانِ همه‌جانبه است که بدونِ مقاومت موافق جریان آب حرکت می کند و سازشکار است. گابر این افراد را «حیواناتِ معمولی» می‌داند که کلماتِ مد روز را ندانسته بلغور می‌کند؛ رویاهای‌شان از خواب و رویاهای دیگران بیرون می‌آید و عیدِ آن‌ها زمانی است که با همهٔ جهان در آشتی باشند. با این حال فقط وقتی شنا می‌کنند که راه‌شان باز باشد و هیچ مانعی را بر نمی‌تابند.

طرفدارِ حزبِ باد همانی است که زمانی طرفدار پروُپاقرصِ حقوقِ زنان بود و ادّعای فمینیست‌بودن داشت. او همیشه خوش‌بین است و از آن‌جا که صلح‌طلب است، هرگز صدایش را بلند نمی‌کند. انسان‌های مدرن مورد توجه جورجیو گابر تا همین چند سال پیش مارکسیست-لنینیست بوده‌اند و بعد بدونِ آن‌که خودشان بدانند چرا، یک‌باره خودشان را یک کمونیستِ خداپرست می‌یابند!

طرفدارِ حزبِ باد از نظرِ گابر خودش نمی‌داند که به سبُکیِ یک توپ است و به راحتی به هوا می‌رود. در واقع او یک بالنِ هوایی تکامل‌یافته است که از حجمِ اطّلاعات بادکرده، امّا حتّی جرئتِ اوج‌گرفتن هم ندارد و از آن

گونه‌هایی است که در ارتفاعِ کم پرواز می‌کند. او جهان را با یک انگشت لمس می‌کند و به خیالِ خود در کارش ماهر است. انسانِ مدرنِ روشن‌فکرنما زندگی می‌کند و همین برایش کافی است.

امّا غافل‌گیرکننده‌ترین موضوع این است که طرفدارانِ حزبِ باد یا به قول گابر کانفورمیست‌ها تا حدّ زیادی به همهٔ ما شبیه هستند. ما انسان‌های مدرن، آن‌قدر مدرن هستیم که در همان نگاهِ اول، توجهٔ اطرافیان را جلب می‌کنیم؛ امّا در حقیقت هیچ حرفِ مهمّی برای گفتن نداریم؛ طرفدارانِ مدرنِ حزبِ باد هستیم که چیزِ زیادی برای ازدست دادن نداریم.

کانفورمیسم، روایتِ کاملی است از فاجعه و مصیبتی روحی که اکنون جوامع را تهدید می‌نماید. داستانی نو است در جامعهٔ مدرن که مردمانش به سنگ‌دلی و کم‌شدنِ عواطف مبتلا می‌شوند و عمقِ مهرورزی‌شان از منافعِ شخصی فراتر نمی‌رود. این جامعه در حالِ تبدیل‌شدن به دنیایی است عاری از عشق، جهانی که مفاهیمی هم‌چون حمایت و کمک درآن تعریف نشده است و فقط پرچم‌های دروغینِ کمپین‌ها و اعتراضات، آن‌هم جهتِ خودنمایی و خوداظهاری هر روز از گوشه‌ای علم می‌شوند. جهانِ کانفورمیست‌ها، جهانی است که در آن ملزومات و احتیاجاتِ اصلی انسان برای زنده‌ماندن تبدیل شده است به چیزهایی هم‌چون آرزو و عطشِ رسیدن به مقام، پول و آزادبودن برای زندگی بهتری که مثلا داشتنِ خانه‌ای بهتر، ارتباطی مطلوب‌تر، تجمّلات، شبکه‌های اجتماعی، گرفتنِ سِلفی و حسّی از خودپسندی را به همراه داشته باشد.

آخرین نکته، در مورد تفاوتِ کانفورمیسم با خیرِ جمعی است؛ یک تفکّرِ مبتنی بر خیرِ جمعی بر عنصرِ «اعتماد و مشارکت» استوار است. افراد برای حضور در حوزهٔ عمومی و ایجادِ ارتباط جهت گام‌برداشتن جهت رفع معضلاتِ اجتماعی، علاوه بر منافعِ مشترک، نیازمند اعتماد به یک‌دیگر هستند تا از «طبقهٔ در خود» به «طبقهٔ برای خود»، از انسانِ خمیده بر خود به انسانی گشوده بر جامعه، تبدیل شوند. آنچه به انسان‌ها اجازه و امکان می‌دهد تا دربارهٔ وضعیت و مسائلِ خود با یک‌دیگر سخن بگویند و با کسبِ آگاهی، از پیلهٔ تنهایی به‌درآیند و برای تغییرِ وضعِ موجود و تحقّقِ وضعِ مطلوب در تلاشی جمعی، دست‌به‌کار شوند، عنصرِ اعتماد است؛ اما آن‌گاه که اعتماد سلب‌شود، رابطه مختل می‌شود و جامعه به سمتِ منفعت‌طلبی‌ها و سودجویی‌های فردی وکانفورمیست بودن، عقب‌نشینی می‌کند.

فسادِ اداری و اقتصادی، بیش‌از آسیب‌های اقتصادی، اعتماد را به عنوانِ مهم‌ترین عنصرِ سرمایهٔ اجتماعی زایل می‌کند؛ به فردگراییِ منفی و کانفورمیسم دامن می‌زند و از آدمی، انسانی قرارگرفته در «وضعِ طبیعیِ هابزی» می‌سازد که جز به سودِ خود نمی‌اندیشد و قانون و اخلاق را به بازی‌چه می‌گیرد. تفکرِ کانفورمیسمی به کسی جز خود و منافعِ خود نمی‌اندیشد و اگر دیگران را با خود همراه می‌نماید، نه برای دست‌یابی به اهدافِ خیرِ جمعی؛ بلکه برای دست‌یابی به منافعِ شخصی است.

متنِ فارسی ترانهٔ کامفورمیست(حزبِ بادی)

من یک انسانِ نوآم؛
آنقدر نو که دیرزمانیست که دیگر فاشیست نیستم
من خیلی حسّاس و نوع‌دوستم، و شرق‌شناس

قدیم‌ها طرفدار جنبش اعتراضی سال ۶۸ بودم
و حالا مدّتِ کوتاهی است که طرفدارِ محیطِ زیست شده‌ام

چند سال قبل با خوشحالی هرچه تمام‌تر
احساس کردم مثل خیلی‌ها سوسیالیستم

من یک انسان نوام! لطف که کنم
و بخواهم با زبانِ ادبی بگویم، باید بگویم که من یک ترقّی‌خواهم
درعینِ‌حال طرفدارِ بازارِ آزاد و نژادپرستی

من خیلی خوبم! من طرفدارِ حیواناتم
و دیگر اگزیستانسیالیست نیستم
اخیرا کمی خلافِ جریان حرکت می‌کنم و فدرالیست شده‌ام.

کانفورمیست
کسی است که معمولا در جناح صحیح قرار گرفته!
او پاسخ‌های روشن و خوبی در سرش دارد
او بر عقاید متمرکز است

و زیر بغلش همیشه، دو یا سه روزنامه دارد
وقتی به اندیشیدن نیاز دارد
اگر روشن‌تر بخواهم برایتان بگویم

درست مثلِ یک فرصت‌طلب فکر می‌کند.
او خود را بی‌هیچ ضرورتی وفق می‌دهد،
و در بهشتِ خودش زندگی می‌کند

کانفورمیست
یک انسانِ کاملا گرد وُ منعطف است و بدونُ مقاومت حرکت می‌کند

کانفورمیست
در دریای اکثریّت لیز می‌خورد و نرمش می‌کند
یک حیوانِ کاملا رایج است

که با کلماتِ گفتگوها زندگی می‌کند
شب‌ها رویا می‌بیند
و رویایش از خواب‌های رویابینانِ دیگر بیرون می‌آیند

روزِ عیدِ او زمانی است
که با همهٔ جهان در آشتی باشد
و وقتی شنا می‌کند، همهٔ راهش باز باشد
او کانفورمیست است! کانفورمیست!

من یک انسان نوآَم؛
و با زنان رابطهٔ خارق‌العاده‌ای دارم؛ من فمینیستم!
همیشه در دسترس و خوشبین؛ اروپایی‌ام
و هرگز صدایم را بلند نمی‌کنم؛ صلح‌طلبم

مارکسیست-لنینیست بودم
بعدش نمی‌دانم چرا خودم را ناگهان یک کمونیستِ خداپرست یافتم!

کانفورمیست
خوب نفهمیده که حتّی بهتر از یک توپ به هوا می‌پرد!
یک بالنِ‌هوایی تکامل‌یافته است که از اطّلاعات بادکرده

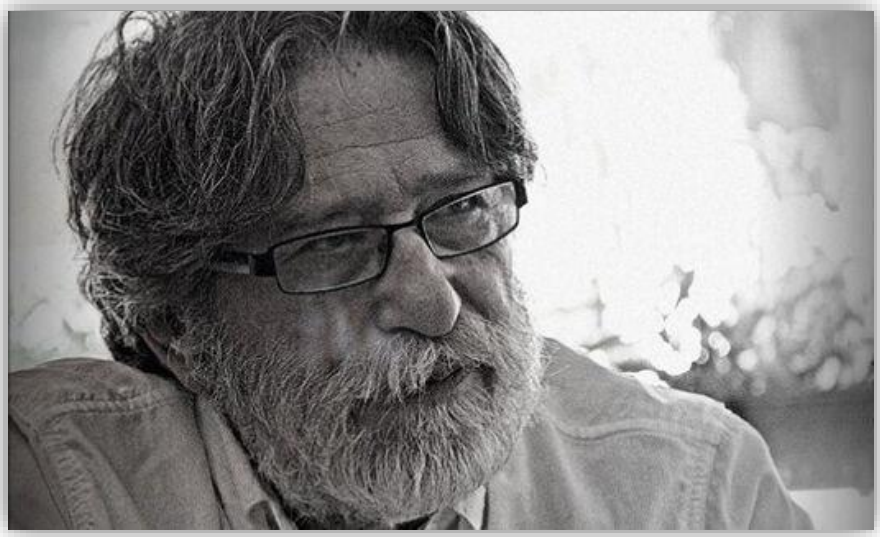
و گونهٔ نادری است
که در ارتفاعِ پست از زمین پرواز می‌کند
جهان را با یک انگشتِ خود لمس می‌کند
و گمان می‌کند کارش تمام شده است

زندگی می‌کند و این برایش بس است...
و باید بگویم او خیلی شبیهِ همهٔ ماست!
او کانفورمیست است! کانفورمیست!

بازگشت به فهرست

یکی از آن خاطره‌ها با نام کوچکِ شاپور*

حافظ موسوی



دیروز جمعه ششم مرداد ۱۴۰۲ از درگذشتِ "شاپور جورکش" [شاعر، مترجم، منتقد، پژوهش‌گرِ ادبی و نمایشنامه‌نویس] (۱۰ بهمن ۱۳۲۹ – ۶ مرداد ۱۴۰۲) ***باخبر شدم. اندوهی قلبم را درهم‌فشُرد. مُردن برای شاپور زود بود. ادبیّاتِ ما به او نیاز داشت. امّا چه می توان کرد؟ او رفته است و ما مانده‌ایم به دوره‌کردن این روزگارِ سیاه و تلخ. هفده‌سال پیش محمد ولی‌زاده در سالروزِ تولّد شاپور جورکش از من خواست مطلبی برای روزنامهٔ اعتماد مّلی بنویسم. مطلبی با عنوان بالای این متن نوشتم که به تاریخ پنجشنبه ۲۹ تیر ۱۳۸۵ در آن روزنامه منتشر شد. حالا به یادِ او، آن مطلب را این‌جا می‌گذارم و درگذشت‌اش را به خانواده‌اش و جامعهٔ ادبی و فرهنگی ایران تسلیت می‌گویم.***

***

کارنامهٔ ادبیّاتِ ایران در بیست‌وپنج سالِ اخیر می‌تواند به چند نام مفتخر باشد؟ بیست؟ سی؟ صد؟... نمی‌دانم. امّا می‌دانم که یکی از آن نام‌ها "شاپور جورکش" است. نامی که در این سال‌ها، هم در حوزهٔ شعر و هم در حوزهٔ پژوهش و نقدِ ادبی خوش درخشیده است. شعرِ جورکش شعرِ آسانی نیست. شعری است انباشته از شعور و فرهنگ، لابه‌لای زبان و تصاویر. و همین انباشتگی، خوانشِ شعرِ او را برای سلیقه‌های عامّ دشوار می‌کند. کتاب **"نامِ دیگرِ دوزخ"**، همان که جایزهٔ شعرِ کارنامه را بُرد، از آن شعرهاست که برای خواندنِ آن، و خوب خواندنِ آن، باید همان صبر و حوصله‌ای را به کار بست که در خواندنِ "سرزمین بی حاصل" الیوت یا "آناباز" سن ژون پرس. از قضا ساختارِ "نامِ دیگرِ دوزخ" شباهت‌هایی هم با سرزمینِ بی‌حاصلِ الیوت دارد. روی‌کردِ این هر دو اثر به اساطیر، تلمیحات، تاریخی‌نگری و بینامَتنیّت، خواندنِ آن‌ها را با آن همه توضیحات و پانوشت‌ها دشوار کرده است. امّا این دشواری چیزی از ارزشِ آن‌ها نمی‌کاهد.

من گمان نمی‌کنم هرگز شعری به سبک‌وسیاقِ "نامِ دیگرِ دوزخ" بنویسم. نه این که بلد باشم و ننویسم، نه. نوشتنِ این نوع شعر اساسا با کارکردِ ذهنِ من جور درنمی‌آید. امّا این را می‌دانم که هر شعری را بر اساس قواعدی که در همان شعر هست ، یا راه‌ورسمی که آن شعر پیشِ پای خواننده‌اش می‌گذارد، باید خواند. و این

البته هنوز به معنای پذیرش یا عدمِ پذیرش آن شعر نیست. امّا شرطِ ورود به آن هست. یعنی این که خواننده باید خودش را تسلیمِ شعر کند تا شعر، رازِ خود را با او در میان بگذارد. وگرنه بر منِ خواننده یا ناقد، همان خواهد رفت که بر بسیاری از خوانندگان و ناقدانِ ما رفته است. یعنی جست‌وجوی الگوهای ذهنیِ خودمان در اثری که قرار است از قضا الگوهای ذهنیِ ما را به بازی بگیرد، یا درهم بشکند، یا در کنار آن بنشیند، یا هرچه. امّا به هر حال نمی‌خواهد عینِ همان باشد.

من "نام دیگر دوزخ" را، هم برای داوری در جایزهٔ شعرِ کارنامه، و هم بعدها برای پاسخ‌گفتن به وسوسه‌های درونی خودم، چند بار خوانده‌ام و هر بار از وسعتِ اطلاعات و فرهنگِ عظیمی که پُشتِ آن است، متحیّر مانده‌ام و گنجایش و غنای فرهنگی ذهنِ شاعرِ آن را ستوده‌ام. و نیز از خود پرسیده‌ام که آیا کارِ شاعر تا بدین پایه دشوار است؟!... و یا به عبارتِ دیگر، به راستی آیا شعر نوشتن به همان آسانی است که برخی‌ها می‌پندارند؟...!

شاپور جورکش از آن گروه شاعران و هنرمندانی است که نسبتِ نوشته‌هایشان با خوانده‌هایشان، نسبتِ یک به هزار است. در مصاحبه‌ای از **همینگوی** خوانده‌ام که می‌گفت "*باید اول به قدر کافی پُر شویم تا بعد بتوانیم اندکی از آن را تخلیه کنیم.*"(نقل به مضمون) جورکش از این هم فراتر رفته و ظاهرا مدام در حالِ پُرکردنِ خود است، و این‌ها که می‌نویسد -یا نوشته است-، سرریزِ درونِ اوست بی‌دخالتِ دست یا پُمپ یا هر وسیلهٔ دیگری که به کارِ تخلیه می‌آید. (همشهریِ دیگرِ او مسعود طوفان هم همین‌طور است وهمیشه ما را در حسرتِ نانوشته‌هایش می‌گذارد).

من دورادور در جریانِ نوشته‌شدن کتاب **"بوطیقای شعرِ نو"** بودم و می‌دانستم که جورکش با چه وسواسی میراثِ ادبیِ نیما را جزءبه‌جزء و لابه‌لای هر آنچه از او بر جای مانده است، می‌کاود و آن‌ها را خشت‌به‌خشت کنارِ هم می‌چیند تا به همان معماری‌یی برسد که نیما در ذهنِ خلّاقِ خود به آن رسیده بود. از همان وقت می‌توانستم حدس بزنم که کتابِ مهمّی در بارهٔ نیما و بوطیقای او در حالِ نوشته‌شدن است، و حالا خوشحالم، و بسیار خوشحالم که آن کتاب هم اکنون پیشِ روی من و پیشِ روی همهٔ آن‌هایی است که می‌خواهند نیما را، نه بر اساسِ احترام‌گزاری های سطحی، نه بر اساسِ این که بله، او به‌هرحال نقشِ تاریخی مهمّی برعهده داشته و به پاداشِ آن، لقب "پدرِ شعرِ نو" را هم از آن خود کرده است امّا حالا دیگر حرفی برای گفتن ندارد، بل‌که بر اساسِ معیارهای جهانی مُدرنیسم، معیارهایی که دو قرن تجربهٔ تاریخی پُشتِ سرِ آن است، بشناسند.

کتاب "بوطیقای شعر نو" یکی از روش‌مندترین و منسجم‌ترین تحلیل‌هایی است که تا به امروز در بارهٔ نظریهٔ شعری نیما نوشته شده است. روی نظریه می‌خواهم تأکید کنم. هم از آن رو که نیما واقعاً و بدونِ هیچ تعارفی، هم اوّلین نظریه‌پردازِ شعرِ فارسی است و هم هنوز بزرگ‌ترین نظریه‌پردازِ ادبی در کشور ما است و هیچ‌یک از مدّعیان هنوز به قوزکِ پایِ او نرسیده‌اند. و دیگر از این رو بر واژهٔ نظریه تأکید می‌کنم و به جای آن مثلا عبارتِ نظریه‌های شعری نیما را به کار نمی‌برم که معتقدم نیما یک نظریهٔ شعری داشت و همهٔ آن‌چه گفته و نوشته است، اجزاءِ همان یک نظریه است. و به همین دلیل است که جورکش می‌تواند از بوطیقای شعرِ نو یا **بوطیقای نیما** حرف بزند، و نه از مجموعهٔ نظریه‌های پراکنده‌ای که کسی در بارهٔ شعر بیان کرده است.

اهمّیتِ کارِ جورکش این است که اجزاءِ پراکندهٔ این نظریه را با مهارتِ تمام گردآورده و در همان ساختار و نظامی که خودِ نیما آن‌را وضع کرده است، بر سرِ جای خود نشانده است. من پیش از این در بارهٔ گرایش‌های شعری دههٔ هفتاد نوشته و گفته‌ام که اصیل‌ترین گرایش در شعرِ دههٔ هفتاد، گرایشی بود که بارِ دیگر به کشفِ نیما رسید و بر این باور بود که تحوّلِ شعرِ فارسی از دههٔ شصت به بعد در امتدادِ بوطیقای نیما صورت گرفته است(یا باید بگیرد). جورکش در کتاب ارزشمند بوطیقای شعر نو این گرایش را به روشن ترین وجهی تبیین کرده است. او نشان داده است که نسلِ ما نیما را بهتر و عمیق‌تر از نسل‌های قبلی شناخته است، و به خاطرِ همین شناخت است که می‌تواند جایگاهِ شاعرانی چون شاملو، اخوان، فروغ، سپهری و ... را در مقایسه با نیما بسنجد. از این دیدگاه، نیما شاقولِ مُدرنیسم در شعرِ فارسی است و همهٔ آن‌های دیگر با این شاقول سنجیده می‌شوند. و البته طبیعی است که در امتدادِ چنین دیدگاهی است که می‌توان مُدرنیسمِ اوایلِ قرنِ بیستمی نیما را به مُدرنیسمِ اکنون (که می‌تواند پُست‌مُدرنیسم باشد) وصل کرد. در حالی که برخی از آوانگاردهای نسلِ گذشته بعضاً بدونِ تعمّق در بنیادی‌ترین بخشِ بوطیقای نیما، نگاهِ ماقبلِ‌نیمایی را با رنگ‌ولعابِ آوانگاردیسم در شعرِ پس از نیما رواج دادند (هرچند با حسنِ نیّتِ کامل و توهّمِ آوانگاردیسم).

من بی‌آن‌که با همهٔ اظهارنظرها و جمع‌بندی‌های جورکش موافق باشم، انتشار کتابِ "بوطیقای شعرِ نو" را یکی از افتخاراتِ این نسل می‌دانم و بابتِ آن، بارها و بارها سپاس و شادمانی‌ام را اعلام کرده‌ام.

در این یادداشت حیفم می‌آید که از دقت و وسواسِ حرفه‌ای شاپور جورکش در جمع داورانِ جایزهٔ شعرِ کارنامه یاد نکنم. شاپور با این که دور از ما بود، انصافاً همیشه از همهٔ ما جلوتر بود. هیچ کتاب که نه، حتّی هیچ سطری را نمی‌توانستی پیدا کنی که او در بارهٔ آن تأمل نکرده باشد.

منوچهر آتشی -یادش به خیر- اگرچه در ابرازِ احساساتاش گاه قدری زُمُخت بود، در گفت‌وگوهایی که باهم داشتیم، در بارهٔ علاقه‌اش به شاپور به من می‌گفت که او را مثلِ پسرِ خود می‌داند و دوست می‌دارد. من شاهد بودم که دورادور همیشه مراقب و کنجکاوِ کارهای او است. این رابطه البته رابطه‌ای دوسویه بود. شاپور هم همیشه احترامِ استاد را به‌جا می‌آورد. چندی بعد در مقاله‌ای وزین از او به شایستگی تجلیل کرد و به یادمان آورد که در بارهٔ او تند نرویم و به یاد آوریم که بر او چه رفته است.

به هر حال کارنامه به تیرِ غیب دچار شد، آتشی رفت و انبوهی خیال و خاطره از خود برای ما گذاشت. از آن جمع که در هیئتِ داوران جایزهٔ شعر کارنامه با هم بودیم، نازنین نظام شهیدی هم عجیب وَرپرید؛ به آنی، به طُرفه‌العینی. تو گویی در قالبِ یکی از آن شوخی‌ها و شوخ‌طبعی‌هایش به خواب رفت، و من گمان می‌کردم که برمی‌گردد، امّا برنگشت. با این همه از آن روزها، خاطره‌های خوش هم برای من بسیار مانده است که یکی از آن‌ها شاپور جورکش است که از بس دیربه‌دیر می‌بینم‌اش، برای من به خاطره تبدیل شده است.

حافظ موسوی،۱۳۸۵/۴/۲۱

* عنوانِ این مطلب را از دوستِ عزیزم هرمز علی‌پور وام گرفته‌ام که گفته بود: با نام کوچک هرمز.

متن برگرفته از: صفحهٔ فیس‌بوکِ نویسنده

بازگشت به فهرست

یادی از ناجی علی و "حَنْظَلِه"اش

آرمان ذاکری

ناجی سلیم حسین علی مشهور به "ناجی العلی"، متولد ۱۹۳۸، کاریکاتوریست فقیدِ همیشه‌آواره و در تبعیدِ فلسطینی بود که در ۲۹ اوت ۱۹۸۷ در برابر دفترِ روزنامه محلِ کارش در لندن ترور شد. هیچ‌گاه معلوم نشد چه کسی مسوول قتل ناجی علی بود. «*یک دانشجوی عرب در این رابطه مورد بازجویی قرار گرفت و در خانه اش چندین قبضه اسلحه غیرقانونی یافت شد اما این تنها اتهام او بود. او فقط گفت که تل آویو از جریانِ نقشهٔ ترور علی اطلاع کامل داشته است، ولی موساد در این مورد اطلاعاتِ اضافی به سازمان های اطلاعاتی انگلیسی نداد و به همین خاطر دو دیپلماتِ اسرائیلی از انگلیس اخراج شدند. مارگارت تاچر نخست وزیر وقت انگلیس هم دستور تعطیلی مقر موساد در کنزینگتون را صادر کرد.*» (ناجی علی به روایتِ کاوه شجاعی)

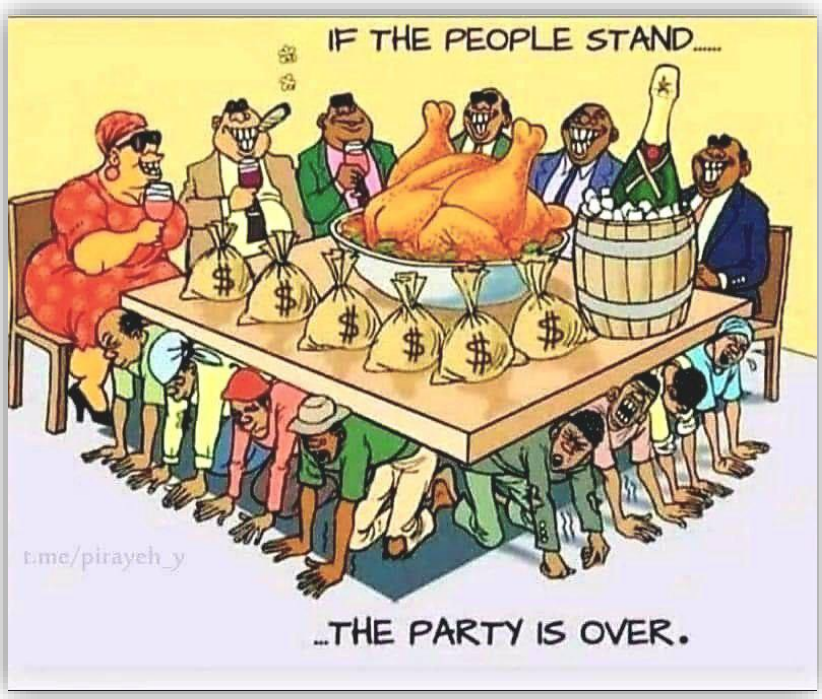
ناجی علی خالقِ شخصیّتِ حَنْظَلِه (در عربی به معنای میوهٔ تلخ) بود. پسربچهٔ ده سالهٔ سازش‌ناپذیری که در تمامِ کارهای ناجی علی حضور داشت... حنظله که ناجی علی خود در مورد او گفته بود:

«*حنظله امضای من است. هر کجا می روم یا در هر ملاقاتم همه از او می پرسند. من در یک گرداب این کودک را متولد کردم و بعد به مردم تقدیمش کردم. اسم او حنظله است و به مردم قول داده تا جز حقیقت نبیند و نگوید. من او را به شکل کودکِ نازیبایی رسم کردم، موهایش شبیه جوجه تیغی است. حنظله چاق نیست، شاد نیست، آرام نیست و هرگز شبیه کودکان نازپرورده هم نمی باشد. او پابرهنه است، مانند تمامی کودکانِ مهاجر به اردوگاه‌ها. او برای من یک نشانه است که مرا از ارتکاب هر اشتباهی باز می دارد. دستانِ او در پشتِ سرش به هم جفت شده‌اند که شاید نشانی از عدمِ پذیرش باشد در زمانی که راه‌حلّ‌ها به شیوهٔ آمریکایی آماده و در اختیارِ ما هستند.*»

حنظله هنوز ۳۶ سال پس از ترورِ ناجی علی فریادِ مقاومت فلسطین است. هنوز داستانِ تلخِ حنظله ادامه دارد، تلخ تر از گذشته ... در میان آتش و خون... و مبارزه برای آزادی نیز...

یادِ ناجی علی، کاریکاتوریستِ فقیدِ فلسطینی گرامی!

بازگشت به فهرست



اجتماعی

گُل‌زارِ خاوران، سوم شهریور ۱۴۰۲

در ۳۵مین سالگردِ اعدامِ زندانیانِ سیاسی در تابستانِ سال ۶۷، جمعی از خانواده‌های دادخواه با حضور در «گُل‌زارِ خاوران» در شرق تهران، یادِ عزیزان‌شان را گرامی داشتند.

صبح جمعه ۳ شهریور ۱۴۰۲ [مصادف با زادروز علی‌اشرف درویشیان] جمعی‌از خانواده‌های زندانیانِ سیاسی اعدام‌شده در دهۀ ۶۰ و تابستان ۶۷ برای بزرگداشتِ یادِ عزیزانِ خود در گُل‌زارِ خاوران حاضر شدند. مطابق معمول درِ ورودی گُل‌زار بهائیان که راهِ ورود به گُل‌زار خاوران است، به روی خانواده‌ها بسته بود و با شناسایی خانواده‌ها و ممانعت از بُردنِ دسته‌های گل به داخل اجازۀ ورود می‌دادند. با این همه، برخی‌از خانواده‌ها توانستند به‌صورت پنهانی و با مخفی‌کردن گل‌برگ‌ها، سرگل‌ها و شاخه‌های کوتاه‌شده، گُل‌ها را داخلِ کیف و ساک‌دستی خود جای دهند و داخل ببرند و خاکِ خاوران را گُل‌باران کنند. امروز علاوه بر سالگرد برخی از زندانیان اعدام شده در دهۀ ۶۰، سالگرد قتل‌عامِ زندانیان سیاسی در تابستان ۶۷ نیز بود و به همین مناسبت خانواده‌ها در قطعۀ گورهای دسته‌جمعی قتل عام تابستان ۶۷ جمع شدند و برای گرامی‌داشت یاد عزیزان خود سرودی جمعی سردادند.

سرچشمه: کانال تلگرامی "به یادِ رفیق رئیس‌دانا، برای اتّحادِ عدالت‌خواهان"/ مشاهدۀ فیلم

سرانجام چاقوی تبهکاران از خونِ ما زنگار خواهد بست و طنابِ‌های دارشان خواهد پوسید و دست‌های لرزان و آلوده‌شان خسته خواهد شد؛ امّا اندیشه های تابناک رفقای ما همه جا ریشه خواهد دوانید.

سال‌های ابری/ زنده‌یاد علی‌اشرف درویشیان/ مشاهدۀ فیلم

بازگشت به فهرست

برنامهٔ هفتمِ توسعه؛ رونمایی از برده‌داری نوین

در برنامهٔ هفتمِ توسعه، دولت از برده‌داریِ نوین و به تعبیری اردوگاه‌های کارِ اجباری به‌طورِ علنی رونمایی کرده است.

رضا شهابی، فعّالِ صنفیِ زندانی

"برنامهٔ هفتمِ توسعه" یعنی نمک به زخمِ ما کارگران و زحمت‌کشان. تا امروز تمامِ برنامه‌های توسعه با یک قلم و یک نگاهِ واحد به اقتصاد نوشته شده‌اند: چطور از سهمِ اکثریتِ محرومِ جامعه گرفته و جیب‌های اقلّیتِ بهره‌مند را پُربارتر کنیم! برخلافِ شعارهای توخالی حمایت از پابرهنگان و کوخ‌نشینان و رساندن آنها به شأن و منزلتِ انسانی و شرافتمندانه طبقهٔ کارگر، در زیربنای تمام تصمیماتِ کلانِ اقتصادی کشور، شاهد اجرای نسخه‌های حاضرآمادهٔ صندوقِ بین‌المللی پول و سازمانِ تجارتِ جهانی بوده‌ایم. حاکمیّت برای غلبه بر بحران‌های اقتصادی که بر اثرِ ناکارآمدی و عدمِ تخصّص و تجربهٔ کافی، و فسادِ ساختاری ایجاد شده، طرح ریاضتِ اقتصادی را به‌اسم "اقتصادِ مقاومتی" اعلام‌کرد. البته ریاضت ومقاومت نه برای خودشان و نه برای آقازاده‌ها و ریخت‌وپاشِ آن‌ها، و نه برای شرکت‌های خصوصی و خصولتی و الیگارشی، بل‌که برای مزدبگیران ومردمی که حکومت به اشکالِ مختلف از جیبِ آنها می‌دزدد تا ضرروُزیانِ شرکت‌های تحتِ نفوذ و حمایتِ خودشان و ریخت‌وُپاش و حیف‌وُمیلِ آقازاده‌ها را تامین کنند.

دولت‌های گذشته از تعدیلِ ساختاری، قراردادهای سفیدامضاء، خارج‌کردن کارگاه‌های زیر ۱۰ نفر از شمولِ قانونِ کار گرفته، تا حمله به کارگران و کُشتنِ کارگران، زندانی و شکنجه‌کردن، و شلّاق‌زدن به کارگران، هرآن‌چه در توان‌شان بوده انجام داده‌اند. دولتِ سیزدهم هم همین مسیر را ادامه میدهد، امّا با چاشنی دروغ‌گویی و گفتاردرمانی. آن‌چه در شش برنامهٔ توسعه به طورِ محسوس و خزنده پیش می‌آمد، اکنون در برنامهٔ هفتم (به دلیل ورشکستگی دولت در تمامِ سطوح) به شکلِ عریان نمود پیدا کرده است.

تورّمِ بالای ۷۰درصد، حذفِ گوشت و مرغ و تخم‌مرغ و برنج و میوه و آموزش‌وُدرمان و... از زندگی اکثریّتِ جامعه، و بازگشت به کالابرگ و سهمیه‌بندی نه به دلایلِ بیرونی، و نه به‌سببِ اشتباهات دراجرای برنامه‌های توسعه

بوده‌است، بل‌که این میوه محصولِ نگاهِ اقتصادِ نئولیبرالی و غارت است که بر تمامِ برنامه‌های توسعه حاکم بوده و هنوز هم برای سرنوشتِ ما تعیین تکلیف میکند.

چرا در تمام این سالیان اقلیّتِ صاحبِ قدرت و ثروت بر اموالِ خود افزوده‌اند، و تاوان این مشکلات را مزدبگیران، بیکاران، نیمه بیکاران، بی ثبات‌کاران، بازنشستگان و تمام زحمتکشان جامعه پرداخته‌اند؟ چون تشکّلاتِ برآمده از بدنهٔ خودشان که استقلال و شجاعت، جسارت و توان سازمان‌دهی، حقّ‌خواهی، مطالبه‌گری، اعتصاب و مذاکرات جمعی و سراسری داشته باشند وجود ندارد.

حاکمیّت از بدوِ استقرار در فکر بوده که برای پیشبردِ منافع و بقای خود چه کارهایی را بکند و چه موانعی را از سر راه بردارد. و ازآن‌جا که اساساً مخالفِ هرگونه جمع‌گرایی و تشکل بوده است اوّل سندیکاها، اتّحادیه‌ها، شوراها، فدراسیون‌ها و کنفدراسیون‌های کارگری را ممنوع اعلام کرد و در عوض تشکّل‌های زردِ حکومتی و بله‌قربان‌گو را وارد قانونِ کار کرد.

در مرحلهٔ بعد با پرونده‌سازی‌های واهی برای فعّالانِ کارگری و صنفی و بازداشت و زندان و اخراج از کارِ کارگرانِ حق‌طلب عملاً فعالیت را دشوار کرد، تا خیالش از عدمِ برگزاری اعتراضات، تجمّعات، و اعتصابات راحت شود و در محیط‌های کار خفقان ایجاد کند. مجری این پروژه‌ها تشکّل‌های وابسته و دست‌ساز حکومتی بوده‌اند. از حزبِ خانهٔ کارگر در خارج از محیطِ کار تا شوراهای اسلامی کار و انجمن‌های صنفی در محیط کار، آن هم با نظارتِ واحدی به‌نامِ حراست (نمایندهٔ شورای تامینِ استان وزارتِ‌اطلاعات). برای همین خوش‌خدمتی‌ها و بله‌قربان‌گویی‌ها است که علیرضا محجوب و حسن صادقی چندین دهه است خانهٔ کارگر و کانون‌های بازنشستگان و پیش‌کسوتان را در انحصارِ مطلق خودشان گرفته اند. هر چه قانون، لایحه، مادّه و تبصره علیه کارگران در سکوت و بی‌خبری در مجلس تصویب شده است، همه از خوش‌خدمتی‌های مستاجری به نام محجوب و امثالهم در مجلس بوده که در حالِ حاضر هم سرقفلی خانهٔ کارگر را در اختیار دارد.

حالا در "برنامهٔ هفتمِ توسعه"، حکومت به خیالِ این‌که توانسته تشکّل‌های کارگری مستقل و متّحد که بتوانند در مقابل طرح‌ها و سیاست‌های ضدکارگری مقابله کنند را ریشه‌کن کرده است، در حوزه‌ها و نهادهای مختلفی برای جامعه کارگری تصمیمات گوناگونی از روی نگاه ضدّ طبقه‌کارگر و هم‌چنین استیصال و بی‌برنامگی و ناکارآمدی و ناتوانی در پاسخ‌گویی به مشکلات تمامِ مزدبگیران، بیکاران، بازنشستگان، و جوانان می‌گیرد و سراسیمه و با دست‌پاچگی و بدون کارشناسی، یک روز از پیش‌نویس اصلاحی به اصطلاح قانون کار صحبت می‌کنند، یک روز از اصلاح ماده ۷ ق ک و دست و پا گیر بودن آن ماده از نگاه سرمایه دارانه حرف میزنند، یک روز دیگر از حذف ماده ۲۷ ق ک (با وجود اینکه نماینده واقعی کارگران نیست) ولی در بزنگاه‌ها بنا به مصلحت و منافع و تبلیغ که مورد رضایت کارفرما باشد از این ماده استفاده میکنند، یک‌روز هم از اصلاحیهٔ مادهٔ ۴۱ قانون کار و اضافه کردن تبصره‌هایی که منافعِ سرمایه‌دار را حفظ بکنند صحبت می‌کنند.

هم طبقه‌ای‌ها، هم‌سرنوشتی‌ها!

قیچی برنامهٔ هفتم دو لبه دارد، یکی سرکوب و حذفِ تشکّل‌های مستقل کارگری است، و لبهٔ مکمّلِ آن بی‌ثبات‌سازی هر چه بیش‌تر زندگی و کار زحمتکشان، تا آنها را در معرض حداکثرِ استثمار قرار دهد. از این رو، دولت در "برنامهٔ هفتمِ توسعه"، قانونِ کارِ نیم‌بند به سودِ کارگران را هدف گرفته است و می‌خواهد حداقل‌هایی که به سود کارگران و قوانینی که تاحد محدودی چتر حمایتی برای کارگران بود را نابود کند و مسئولیت را به کلّ از گردنِ خودش خارج کند.

در "برنامهٔ هفتم توسعه"، دولت از برده‌داریِ نوین و به تعبیری اردوگاه‌های کارِ اجباری به‌طورِ علنی رونمایی کرده است. نظامی که قرار بود حامی پابرهنگان و کوخنشینان و فرودستان باشد به سود کارفرمایان و سرمایه داران قوانین ضدکارگری تدوین و بر اساس ماده ۱۵ برنامه ۷ شکل جدیدی از اردوگاه‌های کار اجباری را می‌خواهد در کشور نهادینه کند. این ماده یعنی نا امیدی و یأس و سرشکستگی، یعنی فرار افراد متخصص و مهاجرت بی‌رویه جوانان به کشورهای منطقه، چون کارگران دارای مهارت فنی و دانشگاهی باید در مملکت خودشان با نصف حقوق کار کنند، آن هم بدون هیچ گونه مزایا و امنیت شغلی و تضمینی، و با قراردادهایی یک طرفه که هر لحظه امکان اخراج دارد.

کسی نیست بگوید کدام کارگر با این شرایط حاضر است کار بکند؟ در کارهای غیررسمی درآمد فرد بیشتر است، تازه امنیت و برنامه هم دارد و می‌داند در چه فصلی از سال باید در اسنپ کار کند یا دست فروشی، یا بلال فروشی یا سیگار فروشی بکند. حذف قراردادهای شفاهی، در غیاب قراردادهای رسمی و کتبی، به معنای امنیت شغلی بیشتر نیست، چراکه آنها دنبال حذف کامل هرگونه تعهد از سوی کارفرما و سرمایه داران هستند.

ماده ۱۶-۷ دستِ سرمایه‌دار را باز گذاشته است تا به هر طریقی که می‌تواند نیروی کارِ ارزان را به بردگی بگیرد. چه کسانی بهتر از افراد بی بضاعت و فرودست که از فرط بیکاری و فقر و نداری و بدبختی به موسسه‌های به اصطلاح خیریه پناه برده‌اند با کمترین دستمزد، بدون بیمه، مزایا، سنوات و امنیت شغلی (برده داری نوین) به بیگاری کشیده می‌شوند. تیر خلاص این وضعیت افزایش مدت قراردادهای موقت به ۴ سال است، یعنی کارفرما هر چند سال نیرویی را به نام موقتی استثمار میکند و بعد از ۴ سال که تمام استفاده خود را برد، به سراغ نفر بعدی میرود، و هیچ تعهدی بر دوش خود احساس نمی‌کند.

جوانان ما تا ۱۸ سالگی خود را در نظام آموزشی ناکارآمد و بی کیفیت سپری میکنند، بعد از آن دو سال خدمت سربازی اجباری، و تازه بعد از آن سه سال اردوگاه‌های کار اجباری به سال‌های از دست رفته‌ی زندگی آن‌ها اضافه میشود. پرداخت نصف حقوق در این گرانی افسارگسیخته، تورم بالای ۷۰ درصد، به فارغ التحصیلان که بیش از ۳ میلیون نفر هستند، به منزله ی صدور حکم مرگ اجتماعی برای جوانان این مرز و بوم است.

در اغلب کشورها حاکمان مجبور شده اند برای افراد معلول در رده های مختلف امتیازات ویژه‌ای را در نظر بگیرند. در کشور ما همه چیز برعکس است. نصف حقوق مصوب برای معلولان! آدم با حقوق کامل در خرج و برج زندگی ناتوان است، وای به حال حداقل مزدبگیر استثمارشده‌ای که در این جامعه هیچ صدایی ندارند.

علاوه بر اینها در ماده ۶۶ ب ۷، دولت برای فرار از بدهی به صندوق‌های بازنشستگی که منجر به ورشکستگی صندوق‌ها شده است، میخواهد هزینه ورشکستگی صندوق‌ها را از نیروی کار و با افزایش سن بازنشستگی تامین کند. این هم خلاف جریان آب شنا کردن است. جوانان تحصیل کرده و پرانرژی پشت درهای کارخانه‌ها بمانند و زحمت‌کشانی که ۳۰ سال کار کرده و استثمار شده‌اند، حال که نوبت به سال‌های بازنشستگی و حداقلی از آسایش صوری رسیده، خسته و بی‌رمق ناچارند هم‌چنان مورد بهره‌کشی قرار گیرند. واقعاً خیلی عجیب است!!

چه کسی ادّعای کارشناسی این قوانینِ ضدّ انسانی، ضدِّ اخلاقی و ضدّ پویاییِ اجتماعی و اقتصادی را کرده است؟ چه کسی گفته کارگر و مزدبگیر همیشه باید استرس و ترس از فردای خود داشته باشد؟ چه کسی گفته است کارگر و مزدبگیر از اول قرارداد تا آخرین روز قرارداد به فکر تمدید یا عدم تمدید قرارداد باشد و هر شب کابوس ببیند؟ چه کسی پیامدهای مخرّبِ روان‌شناختی و جامعه‌شناختی این وضعیت را بر فرد، خانواده، جامعه، و روان و اعصابِ کارگران و اطرافیان و حتّی پیامدهای آن برای بازدهی و بهره‌وری آن را بررسی کرده است؟

هم طبقه‌های زحمت‌کش، جوانانی که تازه قصد دارید وارد بازار کار شوید! از ماست که بر ماست. دولت‌ها به پراکندگی ما کارگران و مزدبگیران پی برده‌اند و تصوّر می‌کنند با سرکوبِ تشکل‌های مستقل، حالا قادرند هر طرح و برنامه‌ای را علیه ما اجرا بکنند. در این‌گمانند که هیچ اعتراض و اعتصاب گسترده ای صورت نمی‌گیرد و خیالشان راحت است که اعتراضات جسته و گریخته را هم سرکوب، و کارگران پیشرو را اخراج یا زندانی می‌کنند.

می‌دانیم که کارِ ما کارگران با این حرف‌ها و صبر و چنگ‌زدن بی‌هوده به بالادستی‌ها و مجریان قانون درست نمی‌شود. تاریخ و تجربهٔ دهه‌های اخیر به ما می‌گوید ما کارگران چیزی برای از دست‌دادن نداریم. اکنون زمانِ دست روی دست گذاشتن نیست!

باید پُرسش‌گر باشیم، باید به نیروی طبقهٔ خودمان یعنی طبقهٔ عظیمِ کارگر تکیه کنیم، تا برای خودمان و فرزندان و جامعهٔ خودمان آینده‌ای بهتر فراهم کنید.

آینده‌ای بهتر، همراه با امنیّتِ شغلی، رفاهی، بهداشتی، درمانی، آموزشِ رایگان، برابری و عدالت در تمامی عرصه‌ها و... زمانی محقق می‌شود که در هر حرفه و صنف (کارگرانِ بیکار، نقاش، نجّار، ساختمانی، حمل‌ونقلِ شهری، صنعتی، خدماتِ‌عمومی، کشاورزی، آموزشی، بهداشتی، برون شهری، پیک موتوری، اسنپ و...)، سندیکاها و اتحادیه و هرگونه تشکیلاتِ مستقلِ خودشان را ایجاد بکنند و با به هم پیوستن مطالبات را پیگیری و به دست بیاورند.

درکنار و همراه با پیگیری مبارزاتِ ریشه‌ای‌تر به نفع طبقهٔ کارگر، با همین ظرفیت‌های محدود قوانین جاری هم باید "برنامهٔ هفتمِ توسعه" و دیگر تصمیماتِ ضدّکارگری حاکمیّت را به چالش بکشیم و در تنگنا قرار بدهیم و کارِ امروز را تماماً به فردا واگذار نکنیم.

به آیندهٔ خود و فرزندان و فراهم‌کردنِ نان، کار و آزادی برای آنها بیندیشیم. بی‌تفاوتی و بی‌مسئولیتی امروزِ ما در قبالِ فرزندان و آیندهٔ کشور می‌تواند فردا پیامدهای جبران‌ناپذیری برای نسل‌های بعدی، و حتّی سرنوشتِ محیط‌زیستی و سرزمینی ما داشته باشد.

چارهٔ زحمت‌کشان، وحدت و تشکیلات است.

رضا شهابی/ ۲۰ خرداد ۱۴۰۲/ زندان اوین

نئولیبرالیسم یک تئوری توسعه نیست،

نئولیبرالیسم دستورالعملِ غارتِ کاملِ مردمانِ ماست!

فیدل کاسترو، سخن‌رانی در اختتامیهٔ چهارمین نشستِ مجمعِ سائوپائولو

بازگشت به فهرست

نقاشی "برای زنانِ ایرانی"، اثر "بزرگمهر حسین‌پور"، زمستان ۱۴۰۱