نشریهٔ ادبی، هنری و اجتماعی نویدِ نو

ARZHANG

mahnameh-arzhang.com

دوماه‌نامهٔ ادبی، هنری و اجتماعی ارژنگ، دورهٔ اوّل، سالِ پنجم، شمارهٔ ۳۳، آذر و دی ۱۴۰۲

ما بر آن شده‌ایم تا سَر بَر میله‌ها بکوبیم. سَرهای بی‌شُماری خواهند شکست، امّا روزی میله‌ها می‌شکنند!

نیکوس کازانتزاکیس

تعهّد به حزب و خلق در هنر(۱)(۸) فِطری‌وکَسبی درانسان(۱۵) مارکسِ ما(۱۹) ورودِ هنر به عصرِ امپریالیسم(۲۳) لوکاچ، شرحِ‌حال و رئالیسم‌اش(۲۶) سیاوش کسرایی، تحلیل‌گرِ شعرِ نیما(۴۶) تحریف درشاهنامهٔ فردوسی(۵۳) بادِ بزرگ(۱۰۲) دو رباعی نیما برای شاگردانش(۱۰۸) درانتظارِ ترانهٔ خورشید(۱۱۳) دنیا در قابِ عکس(۱۲۸) نامه به شاعری جوان(۱۴۰) هرگاه مردی برمی‌خیزد(۱۴۸) بازگشت به ناکجاآباد(۱۴۹) رئیسِ‌کلانتری شهرِ نو(۱۷۶) ۲۵سال دادخواهی(۲۲۱) سرنوشتِ سه‌تارِ شهریار(۲۲۷) مرگِ اسرائیل(۲۳۱)

با آثاری از:

ت.آراز/ ه.ابونادا/ ا.اشراق/ ر.العرعیر/ اُمید/ ا.بهرام‌پورعِمران/ ع.بهزادی/ ا.پ.پویان/ ک.م.پیوند/ ع.توده/ س.جدیری/ د.جلیلی/ ج.جهانبخش/ ح.حسین‌پورتبریزی/ ش.حَکَمی/ م.خانلو/ م.خرّمشاهی/ م.درویشیان/ ع.ا.راشدان/ م.رامون/ آ.زیس/ س.ساوُجی/ س.سلطانی‌طارمی/ م.شهبازی/ ر.صابر/ س.ع.صالحی/ ا.طبری/ آ.طبیب‌زاده/ ک.عابدی/ م.عاطف‌راد/ م.عزیزی(هارای)/ ج.فارل/ ر.فلّاحی/ م.فیروزیان/ ا.قضایی/ م.کاشف/ ز.کوردستانی/ آ.گرامشی/ م.لشکربلوکی/ ر.ماریاریلکه/ م.مجلسی/ آ.مجیدآبادی/ م.مُستَجیر/ ب.مطلّب‌زاده/ م.معمارنژاد/ ن.مقدّسیان/ ح.موسوی/ ر.موسوی‌طبری/ ه.مهاجر/ م.مهرآور/ ف.میزانی(جوانشیر)/ ه.میلر/ پ.نیک‌جو/ نیمایوشیج/ ک.هِجِز/ ح.یوسفیان/ و دیگران...

ارژنگ

دوماه‌نامهٔ ادبی، هنری و اجتماعی نویدنو

دورهٔ اوّل، سالِ پنجم، شمارهٔ ۳۳، آذر و دی 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

دستم گرفتند/ چشمم گُشودند/ راهم نمودند/ آموزگاران./ آرامُ راندند/ ناکامُ رفتند/ بی‌نامُ خُفتند/ آن نام‌داران...

(«آینده‌کاران»، سُرودهٔ سیاوش کسرایی، شهریور ۱۳۶۲)

طرح روی جلد: «فریادِ غزّه» اثرِ «عُمَر السطر» (Omar Esstar)، هنرمند تونسی

فهرست

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

سرسخن/ شورای دبیرانِ ارژنگ ۵

مقالات ۷

تعهّد به حزب و خلق در هنر(۱)/ آونر زیس- ک.م.پیوند ۸

فِطری و کَسبی در انسان/ احسان طبری ۱۴

مارکسِ ما/ آنتونیو گرامشی- پارسا نیک‌جو ۱۹

ورودِ هنر به عصرِ امپریالیسم/ جنی فارل- داود جلیلی ۲۳

لوکاچ، شرحِ حال و رئالیسم‌اش/ توفان آراز ۲۶

سیاوش کسرایی؛ تحلیل‌گرِ شعرِ نیما/ کامیار عابدی ۴۶

تحریف در شاهنامهٔ فردوسی/ زنده‌یاد فرج‌الله میزانی (جوانشیر) ۵۳

وظیفهٔ نقدِ ادبی از نگاهِ فاطمه سیّاح/ مهدی عاطف‌راد ۷۱

«تِنْگْریباوری» در ادبیّاتِ فارسی/ محمّد شهبازی ۷۹

بعضی «شکسته» خوانند بعضی «نشسته» دانند/ هرمز مهاجر ۸۲

دردسرهای تشابُهِ اسمی/ احمدرضا بهرام‌پور عمران ۹۴

ضرورتِ مبارزهٔ جدّی با نشرِ جعلیّات(۳)/ حسین یوسفیان ۹۵

شعر و شاعران ۱۰۱

بادِ بزرگ/ سُرودهٔ نویافتهٔ احسان طبری ۱۰۲

از ترانه‌های رَزمیِ خلقِ فلسطین/ برگردان: احسان طبری ۱۰۴

دو رباعی نیما یوشیج برای شاگردانش/ نیما یوشیج ۱۰۸

...سپاری/ حافظ موسوی ۱۰۹

من پناهت می‌دهم/ هیبا ابو نادا- داود جلیلی ۱۱۰

با یک سبد شقایق (برای جان‌باختگانِ ۱۶آذر)/ سعید سلطانی طارمی ۱۱۲

پشتِ سَرَت را نگاه نکن!/ سیدعلی صالحی ۱۱۴

برده‌ای که صدای زنجیرش را نمی‌شنود/ زنده‌یاد حسن حسین‌پور تبریزی ۱۱۵

آخرین شعرِ شاعرِ محبوبِ فلسطینی که شهید شد/ رفعت العرعیر- سپیده جدیری ۱۱۸
نوسُروده‌های محمود مهرآور ۱۱۹
سینه چاک/ سُرور ساوُجی ۱۲۱
شاهنامهٔ تاریخ/ جعفر جهانبخش ۱۲۲
چند شعر از آیدا مجیدآبادی؛ شاعرِ روشن‌دل ۱۲۳
دنیا در قابِ عکس/ محمّد مجلسی ۱۲۸
سکوتِ قلم.../ ابراهیم اشراقی (شاعر بیرجندی) ۱۲۹
یلدای من/ مهتاب خرّمشاهی ۱۳۰
شعرهایی از رفیق صابر/ برگردان: زانا کوردستانی ۱۳۱
چند شعر کوتاه از رها فلّاحی ۱۳۵
چند شعر از شاده علی/ برگردان: زانا کوردستانی ۱۳۶
ادبیّات ۱۳۹
نامه به شاعری جوان/ راینر ماریا ریلکه- عباس شُکری ۱۴۰
از حرف‌های «منتشرنشدهٔ» همسایه/ نیما یوشیج ۱۴۳
مرگِ رستم از زاویهٔ دیدی متفاوت/ دکتر علی بهزادی ۱۴۵
هرگاه که مردی برمی‌خیزد.../ هنری میلر- منوچهر کاشف ۱۴۸
بازگشت به "ناکُجاآباد"/ زنده‌یاد امیرپرویز پویان ۱۴۹
سوسنی روییده در ویرانه‌ها/ محمود مُستَجیر ۱۶۷
رئیس کلانتری شهرِ نو/ علی‌اصغر رشدان ۱۷۶
از آن روزهای زودگذر.../ بهروز مطلّب‌زاده ۱۸۰
می‌دَوَم/ میترا درویشیان..... ۱۸۴
سه داستانِ کوتاه/ زانا کوردستانی ۱۸۵
این صدا تا کجا با ما می‌آید؟/ نرگس مقدّسیان ۱۸۷
انشاء دربارهٔ حیوانات/ دانش‌آموزِ کلاسِ دوّمِ اکابر! ۱۹۰
خنده‌های خاردار!/ منصور خانلو- بهروز مطلّب‌زاده ۱۹۱
نقد و معرّفی ۱۹۳
انتشارِ آخرین مجموعه شعرِ بکتاش آبتین (مرثیه‌ای برای گُل‌های پژمرده) ۱۹۴

برگ‌های بهارِآفتابی(خاطره‌ها) / علی توده- بهروز مطلّب‌زاده ۱۹۵
شُکوهِ «نیما» در رنگین‌کمانِ «ارژنگ»/ ویژهٔ چهارسالگی و زادروز نیما ۲۰۰
هنرِ تئاتر / عبدالحسین نوشین ۲۰۷
مجلّهٔ دانش و اُمید؛ شمارهٔ ۲۱، دی ۱۴۰۲ ..... ۲۱۱
آن‌ها برای میهن‌شان جنگیدند(فیلم‌نامه) / میخائیل شولوخوف- غلام‌حسین متین ۲۱۲
پهلوان‌نامهٔ گیل‌گَمِش / پژوهش و برگردان: حسن صفوی ۲۱۳
آب در خوابْگَهِ مورچگان / نیما یوشیج (دفترِ رباعیّات) ۲۱۴
کتابِ سپهر / گروهِ نویسندگان ایرانی ۲۱۵
تولّدِ شعر / گروه نویسندگان- برگردان: منوچهر کاشف ۲۱۶
نامه به شاعری جوان / راینر مار ریلکه- عباس شُکری ۲۱۷
کتاب ناله‌های امپراطور / برگزیدهٔ شعرِ شیرکو بیکس= سعید فلّاحی(زانا کوردستانی) ۲۱۹
یادِ بعضی نَفَرات ۲۲۰
بیست‌وُپنج سال دادخواهی / کانونِ نویسندگانِ ایران ۲۲۱
جلوگیری از برگزاری مراسمِ بزرگداشتِ مختاری و پوینده / کانونِ نویسندگانِ ایران ۲۲۳
شبِ ابوالفضل خطیبی / از سلسله شب‌های بخارا ۲۲۴
به یادِ علی‌رضا جبّاری(آذرنگ)، مترجم و شاعر ۲۲۵
سرنوشتِ سه‌تارِ شهریار / منوچهر عزیزی (هارای) ۲۲۷
اجتماعی ۲۳۰
مرگِ اسرائیل / کریس هِجِز- برگردان: م.رامون ۲۳۱
«شبِ یلدا» مبارک نیست! / رضا موسوی طبری ۲۳۶
تصنیفِ «سپیده» و اختلاف‌نظرِ اساتید / آریا طبیب‌زاده و مهدی فیروزیان ۲۳۸
برای دختری که هم استادِ تاریخ بود و هم قربانیِ تاریخ! / مجتبی لشکربلوکی ۲۴۰
بابایی، زندگی چیست؟ (داستانِ واقعی) / محمود معمارنژاد ۲۴۲
سرمایه‌داری مالی چگونه عمل می‌کند؟ / امین قضایی ۲۴۴

سرسخن

آغاز جنگِ ویرانگر و نسل‌کشیِ اسرائیل در غزّه درپی ۷۵سال اشغالِ غیرقانونی سرزمین تاریخی فلسطین رویداد تلخی بود که هم در آستانۀ آغاز سال نوی میلادی کامِ همه خلق‌های خاورمیانه و جهان را تلخ کرد، و هم نقاب از چهرۀ فریب‌کارِ سرانِ سرمایه‌داری آمریکا و غربِ مدّعی "دمکراسی" برداشت. با فرسایشی‌شدن جنگ در اوکراین و اینک در فلسطین، مقولۀ صلحِ جهانی بیش‌ازپیش دور از دسترس بشریّتِ قرن ۲۱ قرار دارد که تازه از ویروس مرگ‌بار کرونا کمر راست کرده بود. آن‌چه موجب نگرانی صلح‌خواهان شده، احتمال گسترشِ دامنۀ جنگِ جاری به کشورهای دیگر از جمله میهنِ عزیزمان است. سخنانِ نابخردانۀ سخن‌گوی سپاهِ پاسداران مبنی بر دخالت یا هدایت ایران درحملۀ ۷ اکتبر نیروهای رزمندۀ فلسطینی به شهرک‌های صهیونیست‌نشینِ اسراییل که سریعا پس‌گرفته شد، می‌توانست ایران و به تبعِ آن کشورهای دیگر را وارد این منازعه در ابعادی خطرناک کند. نخستین پیامدِ درگیرشدنِ میهنِ ما در جنگِ جاری، تضعیفِ روندِ جنبشِ انقلابی مردم و تشدیدِ فضای خفقان و سرکوبِ نیروهای آزادی‌خواه و عدالت‌جویی خواهد بود که از سالِ گذشته با طرح مطالباتِ دمکراتیک ازجمله حقِّ پوششِ اختیاری زنان، خیزشِ اعتراضی خود را رقم زدند و کماکان استوار و پُرتوان در میدانِ نبرد ایستاده‌اند.

صدیقه وَسمَقی، محقق و اسلام‌پژوه دربارۀ قانونِ "حجابِ اجباری" که به شکلی غیرقانونی و زبونانه در پستوی کمیسیونی از مجلسِ اقلّیت مراحلِ تصویبِ خود را می‌گذراند، به درستی آن‌را "قانونی شَرور، پُرهزینه و پُرمفسده" می‌داند. همان قانونی که اگرچه هنوز تصویب نشده، امّا وزیرِ کشور به شکلی محرمانه دستور استقرارِ نیروهای "حجاب‌بان" در ایستگاه‌های مترو با شرح اختیاراتِ آن‌ها را صادر می‌کند و در مقابل پرسشِ خبرنگار صدا وُ سیما وقیحانه صدورِ آن‌را کتمان می‌کند که البته روزِ بعد دروغ‌اش برملا و رسانه‌ای می‌شود. او در چشمِ ۸۵ میلیون ایرانی نگاه می‌کند و با خیالِ راحت دروغ می‌گوید چون می‌داند در این "نظامِ مقدّس"، دروغ‌گفتن به مردم هیچ مالیات و بازخواستی ندارد. مثلا درحالی‌که وزیرِ صمت از "رهابودنِ قیمت‌ها در بازارها" می‌گوید، وزیرِ کارِ کابینه مدّعی می‌شود "ما جزوِ اقتصادهای اوّلِ جهان هستیم"! از یک‌طرف خبرگزاری تسنیم در ۸ آبان ۱۴۰۲ می‌نویسد "از ۴ میلیون خانه‌ای که رئیسی وعدۀ ساختِ آن‌را داده بود، بعداز دو سال‌ونیم فقط ۱۴۴خانه

ساخته شده است"، و از طرف دیگر همان جناب وزیرِ کشور می‌گوید "این کارِ بسیار بزرگی است که بارِ بسیار بزرگی از دوشِ دولت برداشته شد!" وزیرِ ارتباطات هم با قاطعیّت در "رسانهٔ ملّی" می‌گوید قیمت اینترنت به هیچ‌وجه افزایش نخواهد یافت و به فاصلهٔ کمی هزینه اینترنتِ بی‌کیفیتِ اپراتورها با مجوّزِ خودش از ۴۳درصد تا ۳۰۰درصد افزایش پیدا می‌کند... واقعیت این است که در غیرِدمکراتیک‌ترین حکومت‌های جهان هم این حجم از دروغ‌پردازی مشاهده نمی‌شود و راست گفته‌اند که "اگر دروغ استخوان داشت، آن‌وقت هیچ دروغ‌گویی گلوی سالمی نداشت"!

فرشاد مومنی، اقتصاددان می‌گوید "دولت در ۱۱زمینه خودش به تورّم دامن زده است." آمار و ارقام مندرج در لایحهٔ بودجهٔ سال ۱۴۰۳ دولت که برای تامین کسری خود با افزایش مالیاتِ کارکنان تا سقفِ ۳۰درصد و یا افزایش یک‌درصدی مالیات بر ارزشِ افزوده برای پرداخت مطالباتِ بازنشستگان عملا دست در جیبِ مردم می‌کند و یا مفادّ قانون ضدّکارگریِ "مولّدسازی" و نیز "مصوبهٔ برنامهٔ هفتمِ توسعه" که فاتحهٔ صنعتِ ملّی نفتِ کشور را می‌خواند، همگی مویّدِ سخنِ این اقتصاددان ویا دکترحسین راغفر است که معتقد است "افزایشِ موجِ خودکشی کارگران یکی از حادّترین اشکالِ اعتراض به سیاست‌ها و فسادهای اقتصادی است."

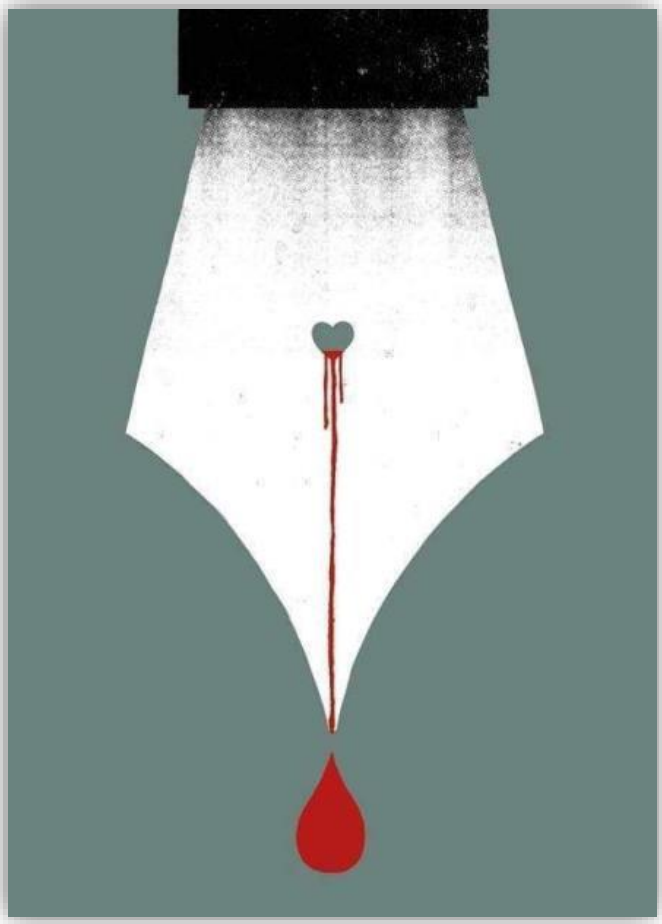
پس دستِ دولتِ سیزدهم در امرِ توسعه و پیشرفتِ اقتصادی کشور به شدّت خالی، و در ادارهٔ امورِ جاری و تامینِ امنیّتِ اجتماعی و حقوقِ اقتصادی مردم ناتوان است. کافی است به هَک‌شدن سیستم‌های رایانه‌ای زندان‌ها، پمپِ بنزین‌ها، همراه اول، صداوسیما، تاکسی تپسی و اخیرا اسنپ‌فود و لورفتن اطلاعاتِ میلیون‌ها کاربرِ آن‌ها اشاره کنیم که معلوم نیست چه نهادی جواب‌گو است، آن‌وقت رئیس‌جمهورِ کم‌سوادِ اقلّیت با داد وُ فریاد می‌گوید "ریلِ قطار پیشرفتِ ما به‌سرعت درحالِ حرکت است!" و یکی نیست به او بگوید پدرجان! اگر ریلِ قطار حرکت کند که همه باید برای نجاتِ جانِ خود از لوکوموتیرِ شما بیرون بپرند!

اگر دستِ دولت در زمینه‌هایی که برشمردیم پُر از خالی است، تورّم و گرانی فزاینده کمرِ توده‌ها را شکسته و سفرهٔ زحمت‌کشان هردَم کوچک‌تر و کوچک‌تر می‌شود، امّا مجموعهٔ حاکمیّت در تضییع حقوقِ مدنی، صنفی و سیاسی اکثریتِ زحمت‌کشِ جامعه و سرکوبِ معترضان به وضعِ موجود (زنان و جوانان، دانش‌جویان، کارگران، معلمان، بازنشستگان، وکلاء، روزنامه‌نگاران، و سانسورِ بیرحمانهٔ آثار نویسندگان و هنرمندان دستِ طولایی دارد: بریدن ۲۵سال زندان برای دو خبرنگاری که از واقعهٔ قتلِ حکومتی "مهسا" گزارش تهیّه کرده بودند، ۱۰سال زندان برای خواهر و برادری که در میدانِ آزادی رقصیده بودند، ۴سال زندان برای سپیده رشنو، شاعرِ معترض به حجابِ اجباری، اخراج بیش‌از ۱۰۰دانشجوی معترض امیرکبیر از دانشگاه، ممنوع‌الکاری بیش‌از ۱۰زن بازیگرِ سینما و تلویزیون، برکناری ۲۰ هزار مدیرِ مدرسه بدلایل سیاسی و اعتقادی (بنا به گفتهٔ نماینده مهاباد در مجلس)،... همه‌وهمه با هدفِ بالابُردنِ هزینهٔ اعتراضاتِ مدنی و گرفتنِ انتقام از مردمِ معترضی است که خواهانِ یک زندگی شرافت‌مندانه در کشورِ خود با حاکمیّتی ملّی و دمکراتیک هستند. کشوری که از نظر میزانِ منابع و ذخائرِ طبیعی چهارمین یا پنجمین کشورِ ثروت‌مندِ جهان (نسبت به جمعیّت) و به تنهایی امکاناتِ یک قارّه را داراست و همین ویژگی در طول تاریخ چشمِ طمعِ بیگانگان و حاکمانِ مستبد و فاسد را برانگیخته است.

بی‌تردید مردم انقلابی ایران با مبارزهٔ دمکراتیک و متینِ خود چشمان آن‌ها را از کاسه درخواهند آورد، اگر "جغدِ جنگ و مرغوای او" امان دهد.

شورای دبیران ارژنگ

بازگشت به فهرست



مقالات

تعهّد به حزب و خلق در هنر(۱)

قسمتِ اوّل از بخشِ سوّمِ فصلِ ۵ کتاب "پایه‌های هنرشناسی علمی")

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

یکی از اصولِ اساسی استه‌تیکِ مارکسیست-لنینیستی این است که ماهیّتِ طبقاتیِ هنر را روشن کرده و مورد تحلیل قرار می‌دهد. وابستگی هنر به روابطِ اجتماعی توسط عُلَمای استه‌تیکِ ماتریالیستیِ پیش از مارکس به اثبات رسیده بود، امّا تنها استه‌تیکِ مارکسیستی بود که نشان داد طبیعتِ انعکاسِ زندگی در هنر را منافع طبقاتِ خاصّ، وضع و سطحِ مبارزهٔ طبقاتی و ایدئولوژیِ حاکم بر جامعهٔ موردِنظر تعیین می‌کند.

پلخانف در مقالهٔ معروفِ خود تحت عنوان "ادبیّاتِ نمایشی و نقّاشیِ فرانسه در قرنِ هجدهم از دیدگاهِ جامعه‌شناسی" در تحلیلِ تاریخِ هنرِ فرانسه در قرنی پُرآشوب از حیاتِ جامعهٔ فرانسه، به وضوح نشان داد که تکاملِ هنر به توسّط تغییراتِ ساختارِ طبقاتی جامعه و جریان مبارزهٔ طبقاتی تعیین می‌شود. در دوران استبدادِ سلطنتی، کلاسیسیسمِ درباری، یعنی هنری که از سلطنت حمایت می‌کرد و "فضایلِ" اشرافیّت را می‌ستود، فائق بود. هنگامی که اشرافیّت از موقعیّتِ طبقه‌ای که حاکم بر جامعه بود، سقوط کرد و جای خود را به بورژوازی سپُرد، تراژدیِ کلاسیک جای خود را به نمایش‌نامه‌هایی داد که دیگر اشرافیّت را تجلیل نمی‌کردند، بلکه به‌عکس آن‌را به استهزاء می‌گرفتند. معایبِ آن‌را برجسته می‌ساختند و ستایش‌های آن‌را به فضیلت‌های بورژوازی عطا می‌کردند.

در نقّاشیِ آن زمان نیز فرایندِ مشابهی به چشم می‌خورد. پلخانوف می‌گوید: "*در زمان لویی چهاردهم، یعنی در زمانی که سلطنتِ مشروطه به نقطهٔ اوجِ خود رسیده بود، نقّاشیِ فرانسه وجوهِ مشترکِ زیادی با تراژدیِ کلاسیک داشت و در واقع نیز مانند تراژدیِ کلاسیک، موضوعاتِ خود را از میانِ اغنیاء و قدرت‌مندان انتخاب می‌کرد. شارل لیبرون (Charles Lebrun) که در آن زمان بر معیارهای سلیقه در نقّاشی حاکم بود، عملاً تنها یک قهرمان، یعنی لویی چهاردهم را می‌پذیرفت که او را به جامه‌ای کهن ملبّس می‌ساخت.*"

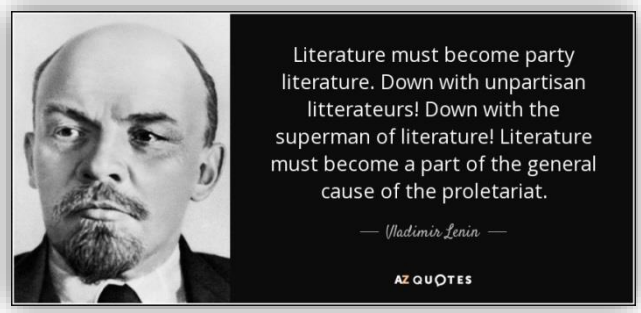
در دوران سلطنتِ لویی چهاردهم اوضاع چنین بود، امّا همین‌که لویی پانزدهم جانشینِ او شد، نقّاشی هم به دورانِ نوینی وارد شد. پلخانف پس از مطالعهٔ تغییراتی که در جریانِ رشدِ هنرهای زیبا حاصل شده بود، و مقایسهٔ آنها با تغییراتی که در عرصهٔ آثارِ نمایشی روی داده بود، به این نکته اشاره می‌کند که کُمدیِ گریانِ

(Comédie Larmoyant) دیدرو جز نقّاشیِ منتقل‌شده به روی صحنه چیزِ دیگری نبود. عاملی که در پشتِ این فرایندهای موازی وجود داشت، تغییری بود که در ساختارِ طبقاتی جامعهٔ فرانسه رُخ می‌داد. به نظرِ پلخانف تکاملِ اشرافیّتِ فرانسه و مبارزهٔ "طبقهٔ سوّمّ علیه استبداد، در تکاملِ ماهیّتِ هنرِ فرانسه انعکاس یافته است.

کلاسیسیسم(Classicism)، روکوکو(Rococo) ، سانتی‌مانتالیسم(Sentimentalism) ، نئوکلاسیسیسم (Neo-Classicism)، همه پدیده‌هایی هستند که با این فرایندهای اجتماعی که ریشه در مبارزهٔ طبقات دارند، تطبیق می‌کنند.

هنرپیشه به یک طبقهٔ خاصّ تعهّد دارد، امّا خصلتِ طبقاتی آن به ویژه در زمان‌هایی آشکار می‌شود که تضادّهای اجتماعی شدّت می‌یابند. از این رو طبیعی است که در زمانِ خاصّ که که وجه مشخّصهٔ آن گذار از سرمایه‌داری به سوسیالیسم است، ماهیّتِ طبقاتیِ هنر، اگر نه به صورتی کاملاً عریان، با وضوحی بیش‌تر نمایان می‌شود زیرا که مبارزهٔ ایدئولوژیک در عرصهٔ هنر شدّتِ هرچه بیش‌تری پیدا می‌کند.

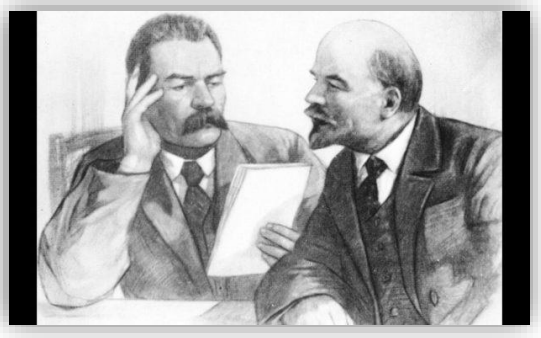
هرگونه ساده‌کردنِ تنگ‌نظرانه با مفهومِ مارکسیست-لنینیستیِ ماهیّتِ طبقاتی هنر بیگانه است. مارکسیسم با استه‌تیکِ بورژوایی که به جوهرِ طبقاتیِ هنر چندان توجه نمی‌کند، مخالف است و نیز با جامعه‌شناسانِ مبتذل که هنر و وضعِ نیروهای مولّده را به صورتِ ناپخته موازیِ هم قرار می‌دهند و حتّی در زبانِ هنر و تکنیک‌های آن از مقولاتِ ایدئولوژیک استفاده می‌کنند، به مخالفت برمی‌خیزد جامعه‌شناسانِ مبتذل بر آنند که این زندگی نیست که در هنر انعکاس می‌یابد، بل‌که نظرِ طبقاتیِ هنرمند دربارهٔ زندگی است. این ساده‌کردنِ بیش از حدّ که در عمل نشانهٔ دورشدن از رئالیسم است، راهِ ذهن‌گرایی و آنارشی را به روی هنر می‌گشاید. لیکن نفیِ برداشتِ جامعه‌شناسیِ مبتذل به‌هیچ‌وجه به معنی نفیِ برخوردِ طبقاتی با هنر نیست.



لنین اصلِ اصیلِ مارکسیسم را در مورد ماهیّتِ طبقاتی هنر با تدوین و تدقیقِ اصلِ تعهّد ارتقاء بخشید. اصلِ لنینی تعهّد در هنر و اصلِ ماهیّتِ طبقاتی هنر از اهمّیتِ یک‌سانی برخوردارند، ولی این دو به‌هیچ‌وجه مترادفِ هم نیستند. هنر در جامعهٔ طبقاتی به طورِ طبیعی همواره سمت‌گیریِ طبقاتی دارد و تعهّدِ آن دقیقاً از این واقعیّت برمی‌خیزد. با وجودِ این لنین مفهومِ تعهّد را نه به عنوانِ بیانِ عادّی، بل‌که به مثابهٔ کامل‌ترین تجلّیِ مبارزهٔ بسیار پیش‌رفتهٔ طبقاتی در هنر توضیح می‌دهد. تعهّد، بر این مبنا استوار است که هنر کاملاً باید با جامعه مربوط باشد و به طورِ فعّال و سنجیده در خدمتِ مردم قرار گیرد در حالِ حاضر، این واقعیّت به طورِ ضمنی در تعهّدِ هنریِ شوروی وجود دارد که پیش‌رفت و تحکیمِ آن در جهتِ مخالفِ ایدئولوژی‌های بیگانه، انحطاطِ هنرِ مجرّد و همهٔ مظاهرِ دیگر هنرِ ضدّ رئالیستی سیر می‌کند.

"اصلِ تعهّد" برای نخستین‌بار در اثرِ معروفِ لنین "تشکیلاتِ حزبی و ادبیّاتِ حزبی"(۱۹۰۵) پرورده شد.*

امروز این اصل شالودهٔ سیاست‌های احزابِ کمونیستی کشورهای سوسیالیستی را در مورد ادبیّات و هنر تشکیل می‌دهد. این اصل در رهگذرِ قطعنامه‌های کنگره‌ها و پلنوم‌های حزبی و به وسیلهٔ بیاناتی که رهبرانِ حزبی در مورد مسائلِ مربوط به هنر ایراد کرده‌اند، تفصیل و تکامل یافته است. از آن زمان تاکنون در اسناد و آثارِ تئوریکِ جدیدِ حزبی، اصلِ لنینی تعهّد، از رهگذرِ تجاربی که هنرِ رئالیسمِ سوسیالیستی اندوخته است، غنای بیش‌تری یافته است. در حقیقت هنوز هم این اصل با توجه هدف‌های امروزیِ خلّاقیتِ هنری، در مسیرِ تکاملِ هرچه بیش‌تری گام برمی‌دارد.



در اثرِ "تشکیلاتِ حزبی و ادبیّاتِ حزبی" لنین، اصلِ تعهّدِ حزبی در درجهٔ اوّل به عنوانِ اعلام و پیوندِ آشکارِ هنرمند با پرولتاریا و حزبِ آن مطرح می‌شود. لنین انگشت روی این نکته می‌گذارد که ادبیّات باید بخشی از کلّ آرمانِ پرولتاریا باشد. او از این واقعیّت حرکت می‌کند که هنرِ سوسیالیستی از طبقهٔ کارگر تفکیک‌پذیر نیست، و معتقد است که هدایتِ حزب در تکاملِ ادبیّات و هنر، بخشِ مهمّی از کارِ حزبی را تشکیل می‌دهد.

نیازی به گفتن نیست که در جامعهٔ سوسیالیستی که وجه مشخّصهٔ آن وحدتِ اخلاقی و سیاسی است، تعهّد در هنر خصیصهٔ نوینی کسب کرده است زیرا که هنر به جزئی از کلّ آرمانِ خلق بدل شده است. درست به همین دلیل، مهم‌ترین روندِ تکامل برای هنرِ سوسیالیستی این است که در زندگیِ مردم ریشه داشته باشد و این مقصد، هدفِ مشخّص نقشِ اجتماعی هنر در جامعهٔ سوسیالیستی را روشن می‌کند. در کشورهای سوسیالیستی از هنرمندان دعوت می‌شود که در تربیتِ کمونیستی زحمت‌کشان نقشِ فعّالانه‌ای ایفا کنند و از طریقِ هنر، اصولِ اصیلِ اخلاقِ کمونیستی را استوار گردانند و بدین‌سان به پیش‌رفتِ فرهنگِ کثیرالملّهٔ سوسیالیستی و ارتقای قلّه‌های استه‌تیکِ توده‌ها یاری رسانند.

تعهّدِ هنرِ سوسیالیستی بدین معنی نیست که هنرمندان به عضویّت در حزب تشویق می‌شوند. عضویت در نفسِ خود تضمین نمی‌کند که کارِ آفرینشِ یک هنرمند به‌خودی‌خود متعهّد باشد. درعین‌حال ممکن است هنرمندی در حزب ثبت‌نام نکرده باشد، ولی در هنرِ خویش تعهّدِ عمیقی نسبت به آرمانِ حزب داشته باشد.

همه می‌دانند که گورکی عضوِ حزب نبود. مایاکوفسکی نیز چنین بود، ولی وی هرگز هنرِ خود را جز وسیله‌ای که وقفِ خدمت به انقلاب، مردم و حزب است، تصوّر نمی‌کرد.

مایاکوفسکی که دشمنِ آشتی‌ناپذیرِ هر هنری بود که بوی "هنر برای هنر" یا اشراف‌مآبی (Snobery) می‌داد، درصدد بود که شعرِ خود را به صورت تبلورِ هنری کارِ حزبی درآورد:

"مردم می‌گویند که مایاکوفسکی شاعر است، پس به کارِ شاعریِ خود بپردازد... برای من هیچ مهمّ نیست که شاعرم. من شاعر نیستم بل‌که در درجهٔ اوّل انسانی هستم که قلمِ خود را در خدمت -توجّه کنید، در خدمتِ- لحظهٔ حاضر، دنیای واقعیِ امروز و مرکزِ عصبی این دنیا یعنی حکومت و حزبِ شوروی گذاشته است ".

تعهّدِ هنرمند در این واقعیّت تجلّی می‌یابد که تمامِ قریحهٔ او، تمامِ استادی و هنرِ او وقفِ آرمانِ بزرگِ مبارزه در راهِ کمونیسم، و اجرای عملی سیاستِ حزبِ کمونیست و منافع تمامِ مردم شده باشد. کنستانتین فِدین می‌نویسد: "*برای من هنرِ ادبیّات یک هدف دارد و آن فعّالیتی است در خدمتِ جامعه، در خدمتِ مردم.*"

هنرِ بورژوایی غالباً چنین وانمود می‌کند که فارغ از تعهّد است و هیچ پیوندی با منافعِ سیاسی یا مقاصدِ طبقاتی و یا فعّالیت به هیچ حزبِ خاصّی ندارد. معهذا این هنر در عمل کم‌تر از هنرِ سوسیالیستی متعهّد نیست؛ سازندهٔ یک روبنای ایدئولوژیک است و -مستقیم یا غیر مستقیم، آشکارا یا نهانی- در خدمتِ منافع جامعهٔ بورژوایی و طبقهٔ حاکمِ آن جامعه قرار می‌گیرد. البته وقتی به این نوع تعهّد اشاره می‌کنیم مُرادِ ما روندهای متعدّد و متنوّعی است که در هنرِ ارتجاعیِ بورژوایی وجود دارد و نه هنرِ رئالیسمِ انتقادی و یا پدیده‌های مترقّیِ موجود در آثارِ هنرمندانی که در جامعهٔ بورژوایی زندگی می‌کنند. این نوع هنر نیز البته متعهّد است، لیکن مضامینِ اجتماعیِ آن کاملاً متفاوت است.

برتری عظیمِ تعهّدِ کمونیستی در این واقعیّت نهفته است که از راهِ پیوندِ هنرمند و مردم عرصهٔ آفرینشِ هنرمند را گسترش می‌دهد. هنرِ سوسیالیستی به وضوح نشان داده است که تنها هنرمندانی به خلقِ آثاری برخوردار از ارزشِ استه‌تیکِ واقعی توفیق یافته‌اند که کارشان از اصولِ عالیِ کمونیستی نشان داشته است.

تعهّدِ هنرمند صرفاً یک بیانِ عامّ سیاسی برای جنبه‌های ایدئولوژیکِ هنر نیست. تعهّد در هنر -و این دقیقاً همان نکته‌است که دُگماتیست‌ها از درکِ آن عاجزند- سوای چیزهای دیگر یکی از اصولِ استه‌تیک است که هم ماهیّتِ خاصّ کلّ آفرینشِ هنری، و هم خصایصِ فردی آثارِ هر هنرمند را در بر می‌گیرد.

لنین این واقعیّت را موردِ تاکید قرار می‌دهد که فعّالیت‌های ادبی ضمن این‌که بخشی از آرمانِ پرولتاریا هستند، جلوه‌ای از ایدئولوژیِ حزبی در شکلِ خاصّ نیز هستند:

"سخن اصلاً بر سرِ این نیست که ادبیّات را کم‌تر از هر پدیدهٔ دیگری می‌توان به طورِ مکانیکی با تسلّطِ اکثریّت بر اقلّیت تطبیق داد و یا هماهنگ کرد. سخن بر سرِ این هم نیست که در این زمینه باید بدونِ شکّ میدانِ وسیع‌تری به ابتکارِ شخصی، تمایلِ اندیشه و خیالِ فردی و شکل و محتوا داده شود. همهٔ این‌ها انکارناپذیرند، امّا درعین‌حال همهٔ این‌ها نشان می‌دهند که جنبهٔ ادبی آرمانِ حزبِ پرولتاریا را نمی‌توان به طورِ مکانیکی با جنبه‌های دیگرِ آن یک‌سان تلقّی کرد."

از این نکته نه تنها این نتیجه حاصل می‌شود که نظارتِ کلیشه‌ایِ تنگ نظرانه بر هنر مجاز نیست، بل‌که این نتیجه هم -که کم‌تر از نتیجهٔ اوّل نیست- به دست می‌آید که تعهّد در هنر، در بافتِ هنریِ یک اثر متجلّی می‌گردد. تعهّدِ اصیل تنها در آثاری یافت می‌شود که در آن‌ها جوهرِ ایماژهای هنری در خدمت تربیتِ کمونیستی مردم قرار می‌گیرد و از این ره‌گذر، مردم و حزب را در ساختنِ یک زندگیِ نوین یاری می‌دهد .

هنر، در صورتی که تنها دَم از حقیقت‌های کلّی بزند، دیگر قدرتِ اقناعِ خود را از دست می‌دهد و از این رو قادر نخواهد بود نقشِ فعّالانه و هدف‌مندی در زندگیِ جامعه ایفا کند. در این‌گونه موارد، تعهّدِ هنر دیگر تعهّدِ واقعی نیست، حتّی اگر هنرمند در ذهنِ خود هدف‌های اجتماعیِ بلندبالا داشته باشد. وی بدونِ استعدادِ هنری به هدف‌های خود دست پیدا نمی‌کند. به همین دلیل، حزب تبحّرِ هنری را چیزی جدا از مسائلِ اخلاقی، اجتماعی و سیاسی تلقّی نمی‌کند. استادیِ هنرمند صرفاً یک مسئلهٔ مربوط به تکنیکِ حرفه‌ای نیست. بدونِ این استادی هیچ اندیشه و اصلی قابلِ بیان نیست..

تعبیرِ مارکسیست-لنینیستی از تعهّد در هنر، آزادی آفرینشِ هنری را نیز دربرمی‌گیرد. تعهّد و آزادیِ آفرینش در هنرِ رئالیسمِ سوسیالیستی در یک‌دیگر نفوذ می‌کنند و وحدتِ تفکیک‌ناپذیری را به‌وجود می‌آورند. مخالفانِ مارکسیسم غالباً بر آن بوده‌اند که تعهّد با آزادیِ آفرینش ناسازگار است زیرا که هدایتِ حزبی در هنرها گویا هنرمندان را محدود و بی‌قید می‌سازد و اندیشه‌ها، گرایش‌ها و آرزوهای بیگانه را به او تحمیل می‌کند و از این ره‌گذر فردیّتِ هنریِ او را خفه می‌سازد.

بگذارید دنبالهٔ اندیشهٔ لنین را در بابِ این موضوع به یاد آوریم:

ما از آزادیِ مطبوعات حمایت می‌کنیم. ما طالبِ ادبیّاتی هستیم که نه تنها از تهدیدِ پلیس، بل‌که هم‌چنین از قدرتِ سرمایه، از جاه‌طلبی (Careerism) و نیز از فردگراییِ بورژوایی یا آنارشیستی آزاد باشد. برای مطبوعات، آفرینشِ هنری و داوری‌های استه‌تیک آزادیِ مطلق وجود ندارد. این امکان‌ناپذیر است که در جامعه زندگی کنیم ولی از جامعه آزاد باشیم. مفاهیمِ بورژوایی یا آنارشیستیِ آزادیِ هنرمند از شرایطِ زندگی، یا آزادیِ مطلقِ خلّاقیت، چیزی جز ریاکاری نیست. در نظامِ سرمایه‌داری، آزادیِ واقعی وجود ندارد. جامعه‌ای که بر قدرتِ پول استوار است، هنرمند را به بردگی می‌گیرد و هنرِ او را به فحشاء می‌کشد.

"آزادیِ نویسنده، هنرمند یا هنرپیشهٔ بورژوایی، صرفاً وابستگیِ نقاب‌دار (یا ریاکارانه) به کیسهٔ پول، فساد و فحشاء است." (V.L.Lenun, Collected Works, Vol.10, p.48)

آزادیِ حقیقی تنها در جامعهٔ نوینی می‌تواند وجود داشته باشد که بر اساس اصولِ سوسیالیستی بازسازی شده باشد. لنین با دوراندیشیِ پیامبرانه‌ای می‌نویسد:

"ادبیّات، ادبیّاتی آزاد خواهد بود، زیرا که اندیشهٔ سوسیالیسم و هم‌دلی با زحمت‌کشان، و نه حرص و جاه‌طلبی، هر آینه نیروهای تازه‌ای را به صفوفِ آن خواهد آورد. ادبیّات، ادبیّاتی آزاد خواهد بود، چون نه در خدمتِ فلان زنِ نجیب‌زادهٔ پیر و بی‌نیاز، یا فلان "هزار فامیلِ" خسته و آزرده از چاقی، بل‌که در خدمتِ میلیون‌ها و ده‌ها میلیون‌ها زحمت‌کش -گُل‌های سرسبدِ کشور، و قدرت و آیندهٔ کشور خواهد بود. ادبیّات، ادبیّاتی آزاد خواهد بود و آخرین کلام در اندیشهٔ انقلابیِ بشریّت را با تجربه و کارِ زندهٔ پرولتاریای سوسیالیست غنی‌تر خواهد ساخت و به طورِ مدام، تجربهٔ گذشته (یعنی سوسیالیسمِ علمی که خود شکلِ تکمیل‌شدهٔ سوسیالیسمِ ابتدایی و تخیّلی است) و تجربهٔ کنونی (مبارزهٔ جاریِ رفقای کارگر) را درهم خواهد آمیخت." (همان، صفحات ۴۹-۴۸)

این اندیشه‌ها که لنین در آغازِ این قرن بیان کرد، اکنون، ۶۰ سال بعد، به همان اندازهٔ آن روز اعتبارِ خود را حفظ کرده‌اند. دموکراسیِ بورژواییِ اواسطِ قرنِ بیستم که با صدایی بس بلند به آزادیِ خود می‌نازد، این توانایی را داشت که نقّاشی‌های دیواریِ (Fresco) سیکروز (Siqueiros) را تخریب کند و آن هنرمندِ برجستهٔ عصرِ ما را از آزادیِ خویش -نه از آزادیِ آفرینش، بل‌که آزادی در معنیِ لفظی کلمه- محروم سازد، زیرا که این هنرمند را محکوم ساختند سال‌های متمادیِ حیات‌اش را در زندان‌ها بپوسد.

هنرمند در جامعهٔ بورژوایی بر سرِ این دوراهی واقع است: یا می‌تواند که با سلیقه‌ها و آرمان‌های بورژوازی کنار آید که در آن صورت صرفاً از شِبهِ آزادی بهره خواهد داشت و استعدادش به آشفتگی کشیده خواهد شد؛ و یا می‌تواند خالقِ آثاری برخوردار از زیباییِ هنرمندانهٔ حقیقی باقی‌مانده و قریحهٔ خود را در خدمتِ مردم بگذارد ولی درعین‌حال آماده باشد با سختی‌های ناگفتنی مقابله کند.

دخترِ سیکروز می‌گوید که برای یک هنرمند دشوار است که مستقلّ باقی بماند و در عین حال به وجدانِ اجتماعیِ خویش وفادار باشد. وی اضافه می‌کند که جامعه می‌کوشد ارادهٔ هنرمند را بشکند و او را به شکلی درآورد که با الگوهای خاصّ خودِ آن تطبیق کند، وگرنه جای او در پُشتِ میله‌های زندان خواهد بود. نمونهٔ نوعِ اوّل، تحوّلِ آثار و اعتقاداتِ یکی از بهترین شاگردانِ دی‌یگو ریورا به نامِ روفینو تامایو (Rufino Tamayo) است که مدّت‌هاست به یکی از سردمدارانِ نقّاشیِ مجرّد بدل شده است. سیکروز، از طرفِ دیگر، نمونهٔ کلاسیکِ هنرمندانِ نوعِ دوّم است.

ژان ویلار (Jean Vilard) ، تهیّه‌کنندهٔ معروفِ فرانسوی ناچار شد که تئاترِ ملّیِ فرانسه را ترک گوید و هم‌وطنِ او لوئی داکن (Louis Daquin) معتقد است که در فرانسهٔ امروز، مقامِ هنرپیشه تا حدّ یک کالا که به بازارِ کالاهای پلاستیکی وارد و خارج می‌شود پایین آمده است و مانند سهامِ بورس است که دست‌به‌دست می‌گردد. پیتز بروک (Peter Brook) تهیّه‌کنندهٔ انگلیسی، از این می‌نالد که تئاترهای جالب با نمایش‌های جدّی به سختی می‌توانند روی پایِ خود بایستند درحالی‌که اگر به سلیقه‌های مبتذلِ رایج پاسخ دهند به صورتِ کمپانی‌های موفّقی درمی‌آیند. نمایشنامه‌نویسِ انگلیسی جان آسبرن (John Osborne) کاملا حقّ داشت تئاترِ انگلیس را به خاطرِ وابستگی به آن گروه‌های اجتماعی که هنر را به کالای تجاری بدل کرده‌اند و به خاطر وضعِ سختِ ناگواری که امروزه گرفتار آن است، موردِ نکوهش قرار دهد و با عصبانیّت به تسلّطِ مدیران بر تئاتر با عنوانِ "جنرال موتورز" تئاتر در بریتانیا که بر صحنه‌ها حکومت دارد، اشاره می‌کند.

به قولِ یکی از منتقدانِ تئاتریِ روزنامهٔ آمریکاییِ نِیشِن (Nation)، هنرمند آن‌چه را که زندگی رودرروی او قرار می‌دهد تصویر نمی‌کند، بل‌که چیزی را تصویر می‌کند که نانِ روزانهٔ او را تامین می‌کند و نرخِ خوبی داشته باشد. وی در دنبالهٔ سخنانِ خود اضافه می‌کند که هنرمندانِ پای‌بندِ شرافت ترجیح می‌دهند که به جامعه پُشت کنند، زیرا که اصولِ استه‌تیکِ جامعه هر روز بیش از پیش ضدّ هنر می‌گردند. فرانسه، انگلستان و آمریکا مدّت مدیدی حَرَمِ آزادی‌هایِ بورژوایی تلقّی شده‌اند. با این حال در هر کدام از این کشورها، آزادیِ آفرینش غالباً چیزی فراتر از پندار نیست.

توضیح: قسمتِ دوّم این بخش که پایان‌بخشِ کتاب "پایه‌های هنرشناسیِ علمی" است، در شمارهٔ آیندهٔ ارژنگ تقدیم خوانندگان خواهد شد.

***

* مقالهٔ "تشکیلاتِ حزبی و ادبیّاتِ حزبی" (Party Organization and Party Literature) در نوامبر سال ۱۹۰۵ در شماره ۱۲ نووایاژیزن (زندگی جدید) که یک روزنامهٔ رسمی بلشویکی بود به چاپ رسید و این زمانی بود که لنین بعد از تبعید به سنت پترزبورگ وارد شد. نووایاژیزن از اکتبر تا دسامبر ۱۹۰۵ همه روزه در سنت پترزبورگ منتشر می‌شد و لنین با آمدن به پترزبورگ سردبیرِ روزنامه‌ای شد که عملاً ارگانِ مرکزی آر.اس.دی.ال.پی به‌شُمار می‌آمد. ازجمله نویسندگانِ این روزنامه می‌توان به وی.دی.وروفسکی، ام.اس.المیفسکی و وا.لوناچارسکی اشاره کرد. ازجمله فعالان این روزنامه ماکسیم گورکی بود که از لحاظِ مالی هم به روزنامه کمک می‌کرد. نوویا ژزن به طور دائم از ناحیهٔ مقاماتِ مسئول در عذاب بود. تعداد ۱۵ شماره از ۲۷ شمارهٔ این روزنامه توقیف و نابود شد. بعد از انتشارِ شمارهٔ ۲۷ این روزنامه تعطیل شد و شمارهٔ ۲۸ آن به طور غیرِ رسمی انتشار یافت. ترجمهٔ فارسی مقالهٔ "تشکیلاتِ حزبی و ادبیّاتِ حزبی" لنین در کتاب "ادبیّاتِ حزبی" با برگردان مهدی سپهر، انتشارت شباهنگ، چاپ اول، شهریور ۱۳۵۸ قابل دانلود و مطالعه است. **(ارژنگ)**

"لعنت بر اَبَرمردهای ادبیّات! ادبیّات باید بخشی از آرمانِ کلّیِ پرولتاریا شود، پیچ و مهره‌ای کوچک از سازوکارِ بزرگِ سوسیال-دموکراسی، یگّه و تقسیم‌ناپذیر، که همهٔ پیش‌گامانِ آگاهِ طبقهٔ کارگر آن‌را به حرکت درمی‌آورند. ادبیّات باید بخشِ جدایی‌ناپذیرِ کارِ سازمان‌یافته، روش‌مند و یک‌پارچهٔ حزب سوسیال-دموکرات شود. "لعنت به دورانِ سخن‌وری‌های به سبکِ اِزوپ [نویسندهٔ یونانِ باستان]، حقارت‌های ادبی، زبانِ نوکرصفتانه، بردگیِ تفکّر! پرولتاریا به این ننگی که هرچه زنده و شریف در روسیه را خفه کرده بود، پایان داده است".

ایلیچ

بازگشت به فهرست

فِطری و کَسبی در انسان

یک بحثِ مهمّ دربارۀ رابطۀ مختصّاتِ زیستی و مختصّاتِ اجتماعی

احسان طبری

بحثِ آن‌که آیا مختصّاتِ نفسانی و اخلاقیِ انسان فطری و ذاتی است، یا کسبی و نتیجۀ تاثیرِ محیط و تربیت، بحثی است بسیار کهن. اندیشۀ مجبوربودنِ انسان‌ها و تقسیمِ ازلیِ آن‌ها به بد و خوب، عاقل و ابله، خوش‌بخت و بدبخت، قبل‌از اسلام و پس‌از اسلام در کشورِ ما تداول و رواج داشته است. در قرآن آیاتِ فراوانی است حاکی از آن‌که کسی را که خداوند گُمراه یا روبه‌راه خواسته است، احدی قادر نیست آن وضع را دگر کند (مَن یُضلِّ‌الله ماله مِن هاد). در فلسفۀ کلاسیکِ ما می‌گفتند که عوض‌کردنِ ماهیّت محال است و آن‌چه در "ذات" است، تغییرپذیر نیست (ما بالذّاتِ لایتغیّر).

در ادبیّاتِ ما از کهنه‌ترین نمونه‌های آن، این مطلب به کرّات و با صراحت مطرح شده است.

شاعر و فیلسوفِ دورانِ سامانی، ابوشکور بلخی می‌گوید: "درختی که تلخش بود گوهرا/ اگر چرب و شیرین دهی مرورا/ همان میوه تلخت آرد پدید/ از او چرب وُ شیرین نخواهی مزید". فردوسی در همین مضمون می‌گوید: درختی که تلخ است وی را سرِشت/ گرش بر نشانی به باغ وُ بهشت/ ور از جوی خلدش به هنگامِ آب/ به بیخ انگبین ریزی و شهدِ ناب/ سرانجام گوهر به بار آورد/ همان میوه تلخ بار آورد."

درست همین اندیشه را فخرالدّین اسعد گرگانی در "ویس و رامین" آورده است و می‌گوید: "درختِ تلخ هم تلخ آورد برّ/ اگرچه ما دهیم‌اش آبِ شکرّ ". از گویندگانِ بزرگِ ما شیخ مصلح‌الدین سعدی شیرازی این اندیشه را به کرّات آورده است. از جمله می‌گوید: مقدّر است که از هر کسی چه فعل آید/ درختِ مُقل نه خرما دهد نه شفتالود"، یا "عاقبت گُرگ‌زاده گُرگ شود/ گرچه با آدمی بزرگ شود."، یا ابر اگر آبِ زندگی بارد/ هرگز از شاخ بید برنخوری/ با فرومایه روزگار مبر/ کز نی بوریا شکر نخوری"، یا "پرتوِ نیکان نگیرد آن‌که بُنیادش بد است/ تربیت نااهل را چون گِردکان بر گنبد است"، یا "زمینِ شوره سُنبُل برنیارَد/ در او تخمِ عمل ضایع مگردان"

به قول نظامی گنجوی "اصلِ بد در خطا، خطا نکند." در هر کس ماهیّت و ذات و اصل و گوهرِ خاصّی نهفته است که اثراتِ خود را -علی‌رغمِ هر تلاشِ تربیتی که بشود و هر تنوّع که در محیطِ حیاتی پدید آید-، حتماً و حتماً ظاهر خواهد کرد. استدلال هم آن است که انسان مانندِ عناصر و گیاهان و جانوران است. همان‌طور که زمینِ شوره و نیِ بوریا و گِردکان درخت مُقل و شاخِ بید و گُرگ را نمی‌توان با تربیت دگرگون ساخت، انسان‌ها را هم نمی‌توان.

ولی تجاربِ زندگی نشان می‌داد که آدمی را نمی‌توان با گُرگ و گردو و درختِ تلخ یکی گرفت. در این‌جا تربیت و محیط و آمیزش و سنت و تلقین و حوادث و شرایط، اثراتِ آشکار دارند. همیشه در فلسفه کسانی بودند که یکی از دو عامل را بیش از حدّ برجسته کردند.

در دانشِ معاصر بحثِ "فطرت و کسب" به صورتِ بحثِ مبداءِ ارثی (زیستی) و مبداءِ اجتماعی (محیطِ تربیت و زندگی) درآمد. این بحث به ویژه در زیست‌شناسیِ معاصر، بر اساس تجاربِ گردآمده، سخت بالا گرفت: کسانی از مختصّاتِ حاملِ تغییرناپذیر مختصّاتِ ارثی (ژن) سخن گفتند و با آن دانشِ تکوینِ ارثی و یا ژنتیک را بُنیاد نهادند. کسانی سخت به انکار برخاستند و این دعوی را ایده‌آلیستی دانستند و محیط را عاملِ تعیین‌کننده در تحوّل و تکوینِ موجودِ زنده دانستند.

دانشِ معاصرِ بیولوژیک به نظر می‌رسد که این بحثِ کهن و بسیار مهمّ را بر پایۀ انبوهِ عظیمی از تجاربِ آزمایشگاهی و بررسی‌های طبیعی و تاریخی حلّ کرده است. از آن‌جا که یکی از دانشمندانِ بسیار معتبرِ شوروی، آکادمیسین بلیایف، مدیرِ پژوهش‌گاه یاخته‌شناسی و ژنتیکِ آکادمی علومِ شوروی در سیبری این راه‌حلّ را کوتاه و روشن بیان داشته، و از آن‌جا که درکِ این مبحث به نظرِ این‌جانب دارای اهمّیتِ بُنیادی در علومِ اجتماعی نیز هست، سودمند می‌شُماریم خوانندگانِ خود را با این نظر آشنا سازیم.

دانشمندِ شوروی نخست این مطلب را یادآور می‌شود که در جریانِ بررسی مسائلِ مربوط به شیوۀ رفتارِ انسان، حدودِ تعقّلِ او، استعدادهای خاصّ روحی و جسمیِ او، نحوۀ برخوردش به کارِ اجتماعی، اشکالِ مختلف رفتارِ اجتماعی و اخلاقی‌اش، یک سلسله مسائلِ بغرنج و دشوار به میان آمده است. این مطلب روشن است که شاخص‌های انسان، به میزانِ زیادی محصولِ تنوّعی است که در شرایطِ تربیتی و زندگیِ اجتماعی و سُنَن و مقرّراتِ کار و اخلاقِ جامعه و محیطِ مشخّصی که انسان در آن به‌سر می‌برد و شخصیّت‌اش درآن شکل می‌گیرد، ارتباط دارد. ولی این تصوّر که در تجلّیاتِ روانِ انسانی و تکاملِ فردی او یک جبرِ وراثتی (ژنتیک) موثر نیست، یک تصوّرِ سطحی و نتیجه‌گیری از ظواهرِ امور است.

بلیایف تصریح می‌کند که استعداد و امکانِ کسبِ مقرّراتِ زندگی اجتماعی و اجراء و پیاده‌کردنِ آن در جریانِ رفتارِ فردی، از جهتِ ژنتیک (ارثی و تکوینی) یک روندِ برنامه‌بندی شده است و درکِ این نکته موجب می‌شود که جهتِ "**زیستی**" در تکاملِ انسان و جهتِ "**اجتماعی**" در این تکامل متحداً و در پیوند با هم در نظر گرفته شود. (نوعی وحدتِ دیالکتیکیِ فطرت و کسب).

دانشمندِ نام‌برده می‌گوید که وجود قوانینِ خاصّ ژنتیک و وراثتی موجب شده است که همۀ انسان‌ها بلااستثناء، صرف‌نظر از تعلّقِ نژادی و اجتماعی آن‌ها، از جهتِ استعدادها، امکانات و گرایش‌های جسمی و روحی، بالقوّه و از همان آغازِ ولادت، مختلف هستند. بلیایف تصریح می‌کند که این واقعیّت منجر به آن می‌شود که هم زمینه‌های استعدادیِ تفکّرِ آدمیان تابعِ جبرِ قوانینِ ژنتیک است، و هم مشخّصاتِ جسمی (فیزیولوژیک) که به نوبۀ خود در شکل‌گیری فردیّت و شخصیّتِ انسان‌ها تاثیرِ اساسی دارد.

به بیانِ دیگر، شرایطِ تربیت و محیطِ زندگی اجتماعی بر روی یک مصالحِ بی‌شکلِ نوعی "فردِ متوسط" اثراتِ خود را باقی نمی‌گذارد، بل‌که بر مغزِ انسان تاثیر می‌کند که خود از لحاظِ ژنتیک، از جهتِ همه مختصّاتِ مادّی خود متنوّع است و تازه این مغز در یک روندِ تکامل و تشکّل نیز قرار دارد. این فعل و انفعال خاصّ مبداءِ زیستی (بیولوژیک) و مبداءِ اجتماعی (سوسیولوژیک) منجر بدان می‌شود که هر انسانی موجودِ یگانه و تکرارناپذیری از جهتِ اجتماعی و زیستی است.

بلیایف نتیجه می‌گیرد که پایهٔ تنظیمِ علمی مسئلهٔ مهمّ شخصیّتِ انسان، درکِ طبیعتِ اجتماعی-زیستیِ (بیوسوسیالِ) این شخصیّت است و متذکر می‌گردد که غلوّ و زیاده‌روی در اهمّیتِ هر یک از اجزای شخصیّتِ انسانی اعمّ از ارثی (فطری) و اجتماعی (کسبی) می‌تواند به اشتباهاتِ اسلوبیِ جدّی منجر گردد.

توضیح دانشمندِ شوروی، آنتروپولوژیِ فلسفیِ مارکسیستی را که به‌وسیلهٔ مارکس و انگلس پایه‌گذاری شده و ما دربارهٔ برخی مباحثِ آن در مقالهٔ "وابستگی و وارستگیِ انسان" *[نوشته‌های فلسفی و اجتماعی، جلد اول، چاپ سوّم، سال ۱۳۸۶، صص ۳۴۳-۳۳۸]* **سخن گفتیم، غنی‌تر می‌سازد و در طولِ مدّت، اثراتِ ژرف در کلّیهٔ علومِ اجتماعی و تربیتی خواهد داشت.**

اگر بخواهیم به نظریهٔ متفکّرانِ خودمان بازگردیم، باید گفت آن‌ها از این جهت در تشبیهِ انسان‌ها به انواعِ دیگر موجودِ زنده (گیاه یا جانور) اشتباه نمی‌کردند، زیرا انسان نیز مانند آن‌ها در قیدِ برنامه‌بندیِ وراثتی که مختصّاتِ جسمی و روحی را معیّن کند، قرار دارد. ولی در انسان این مختصّات بیش‌از جانوران به صورتِ استعدادها و گرایش‌های بالقوّه و پلاستیک است که تحت تاثیرِ عواملِ اجتماعی می‌تواند شکل گیرد. یعنی جبرِ زیستی در موردِ انسان‌ها یک جبرِ کور و محتوم و لایتغیّر نیست.

در اجلاسیّه‌های علمیِ زیست‌شناسانِ جهانِ سرمایه‌داری حتّی کوشیدند ضریب‌هایی برای تاثیرِ دو جهت معیّن کنند. این کارِ بی‌ثمری است، زیرا در مواردِ مختلف ضریب‌ها سخت فرق می‌کند: هرگاه عاملِ اجتماعی لَخت باشد، میدانِ عاملِ طبیعی وسیع است. برعکس، عاملِ اجتماعی می‌تواند با محاسبهٔ همهٔ مشخّصاتِ زیستی و تاریخی، به یک عاملِ موثّر و بسیار نیرومند و حتّی تعیین‌کننده بدل شود. تحوّلِ نظامِ اجتماعی، قراردادنِ آموزش و پرورش بر پایهٔ علمی و بر مقیاسِ وسیعِ تمامِ جامعه می‌تواند نقشِ انسان را در شکل‌دهی به روان و شخصیّتِ انسان‌ها به مراتب بالا ببرد.

ولی درعینِ‌حال، تصوّرِ ساده‌لوحانهٔ قَدَرقُدرت‌بودنِ تربیت که یک تصوّرِ عامّیانهٔ ماتریالیستیِ متداول است نیز در مقابلِ پژوهش‌های نوینِ بیولوژیک دچارِ شکست می‌شود و از **تز** (مطلق‌کردن عاملِ فطری) و **آنتی‌تز** (مطلق‌کردن عاملِ کسبی) یک **سنتزِ دیالکتیکی** (وحدتِ هر دو عامل یعنی تلفیقِ عواملِ بیوسوسیال) حاصل می‌آید. به نظرِ این‌جانب این آغازگاهِ بزرگی است .

روشن است که از وجودِ پایهٔ بیولوژیک برای مختصّاتِ انسانی همیشه از طرفِ دانشمندانی که با قبولِ نقشِ مسلّط عاملِ اجتماعی و امکانِ ایجادِ تحوّل و خودِ تحوّلِ بنیادی جامعه در جهتِ سوسیالیسم، به لحاظِ منافعِ طبقاتی و اجتماعیِ خود مخالف‌اند، سوءاستفاده شده است.

مثلاً ک.لورنتس (Lorenz) یکی‌از سرشناس‌ترین زیست‌شناسانِ معاصرِ جهانِ غرب تجاوزگری را یکی از صفاتِ ثابت و ابدی در وراثتِ بشری می‌شُمارد و بدین‌سان برای تجاوزگری (انسان گُرگِ انسان است) و به‌طورِ کلّی انسان‌ستیزی)آنتی هومانیسم) پایه‌ای در تحوّلِ نوعِ انسان و مشخّصاتِ ارثی-تکوینی و ژنتیکِ او ایجاد می‌کند.

آکادمیسین بلیایف در بحثی که بدان اشاره کردیم به دعاوی پُر سروُصدای لورنتس چنین پاسخ داد:

"نظرِ شخصی من آن است که احساسِ دیگرگرایی (غیرخواهی= آلتروئیسم) و هم نقطهٔ مقابلِ آن احساسِ خودگرایی (خودخواهی= اگوئیسم)، هر دو در ذاتِ انسان وجود دارد. این سخنی است کاملاً به‌حقّ و به‌جا که احساسِ غیرخواهی در روندِ "انتخابِ طبیعی" پدید شده و به خاصّیتِ فعّالِ نوع بدل شده است. ولی مطلب این‌جاست که در روندِ تکامل تنها غریزهٔ غیرخواهی نیست که پدید شده، بل‌که غریزهٔ غیرستیزی نیز در برخی مراحلِ تکاملِ نوع در مواردی که شرایطِ محظور (اکسترمال) وجود داشته، شکل گرفته است. در این موارد است که می‌بایستی از بخشی از افرادِ نوع که از جهتِ نقشهٔ تجدیدِ مثل نقشی نداشته‌اند، صرف نظر می‌شد این ثنوّیتِ

اخلاقی در انسان در تکاملِ جانوران (که انسان خود از آن‌ها بیرون آمده) ریشه‌های عمیق دارد. لذا باید گفت که در هر دو مورد اطّلاع (انفورماسیون) در دستگاهِ وراثتِ ما ذخیره است و امّا این‌که کدام یک از آنها عمل کند، این دیگر مسئلهٔ ارثی نیست، بل‌که مسئلهٔ پراتیکِ اجتماعی است. اندیشه‌هایی که بر این یا آن جامعه حاکم است، انگیزهٔ فعّالیتِ عملیِ این یا آن اطّلاعی است که در دستگاهِ ارثیِ ما ذخیره شده، اعمّ از تجاوزگری یا غیرخواهی."

این نمونهٔ مشخّص، به روشنی دیالکتیکِ عواملِ بیو-سوسیال را نشان می‌دهد. عواملِ بیولوژیک تنها آن زمینهٔ **بالقوّه‌ای** را به‌وجود می‌آورد که عواملِ اجتماعی به آن‌ها **فعلیّت** می‌بخشند. لذا هر زمینهٔ بالقوّه معیّنی می‌تواند در شرایطِ گوناگونِ اجتماعی به اشکالِ مختلف درآید. فروید این روندِ تحوّلِ زمینه‌های بیولوژیک را درک می‌کرد و از اعتلاء (Sublimation) و تدّنیِ (Degradation) غرایز سخن می‌گفت. مثلاً تجاوزگری می‌تواند در شرایطی اعتلاء یابد و به صورتِ "مسابقهٔ خلّاق" درآید. ولی اصطلاحاتِ اعتلاء و تدّنی مبهم و تاریک است. روشن آن چیزی است که مارکسیسم مطرح می‌کند. مارکس می‌گوید ماهیّتِ انسان را مناسباتِ اجتماعیِ مسلّط معیّن می‌سازد. درست همین مناسبات است که در منشاءِ هرگونه اعتلاء و تدّنی و هرگونه شکل‌گیری و نحوه و انرژی بروزِ مختصّاتِ بالقوّهٔ ارثی قرار دارد. یعنی به مادّهٔ اوّلیهٔ پلاستیکِ "طبیعتِ انسانی" هزاران شکلِ یگانه و تکرارناپذیر می‌دهد.

یکی از نتایجِ بسیار مهمّی که از تحلیلِ بیو-سوسیال گرفته می‌شود آن است که در پدیده‌های اجتماعی با وحدتِ دو روندِ دیالکتیکیِ متقابل، یعنی از سویی **"بازتاب"** محیطِ اجتماعی و طبیعی در ذهنِ انسان، و از سوی دیگر **"بُرون‌تاب"** محتوایِ وراثتیِ انسان از جهتِ ساختمانِ جسمی و دِماغی در واقعیّتِ خارج روبرو هستیم. مابینِ این بازتاب و بُرون‌تاب، کنش و واکنشِ متقابل وجود دارد که بسیار بغرنج است و بیولوژیِ معاصر و نوروفیزیولوژی (شناختِ یاخته‌های مغزی) به گُشودنِ رمزِ این کنش و واکنش در مقطعِ طبیعی و تاریخی مشغول است. مثلاً کشفِ این نکته که مرکزِ فعّالیتِ دست‌ها و فعّالیتِ افزارِ سخن‌گویی (کام و زبان) در مغزِ کوچک به هم متّصل است، چنان‌که در سمپوزیومِ نام‌برده گفته شده، این مطلب را توضیح می‌دهد که چگونه راست‌بالا شدنِ انسان و آزادشدنِ دست‌ها درعین‌حال به رشدِ افزارِ سخن‌گویی زمینهٔ مساعد داد و این امر به‌خودیِ‌خود شرایطِ مساعدی برای پیدایشِ علاماتِ زبانی ایجاد کرد. روندهای روحی و معرفتی در پرتوِ این توضیحات به مراتب دقیق‌تر می‌شود و ماتریالیسمِ دیالکتیک بیش از پیش به توضیحِ منطبقِ (adéquat) پدیده‌های بغرنجِ روحی و معرفتی نائل می‌گردد.

درواقع توصیه‌های مکرّرِ انگلس و لنین دربارهٔ ضرورتِ غنی‌ساختنِ تئوریِ انقلابی به مددِ علومِ طبیعی با قوّت و ابتکار در پهنا و ژرفا اجراء می‌گردد و مسلماً تکاملِ روزمرّهٔ سوسیالیستی از این نیروگیریِ روزافزونِ تئوری سودِ عملی خواهد گرفت.

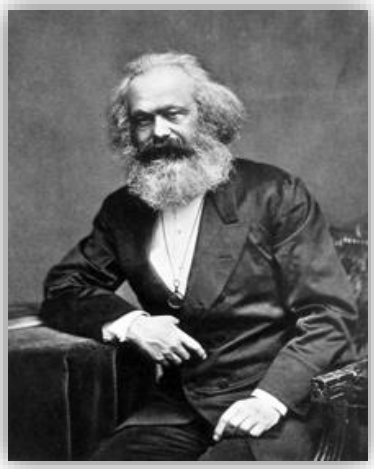
سرچشمه: *مجلّهٔ دنیا، مرداد ۱۳۵۷، شمارهٔ ۵ [نوشته‌های فلسفی و اجتماعی، ج۱، چ۳، س ۱۳۸۶، صص۱۳۰-۱۲۵]*

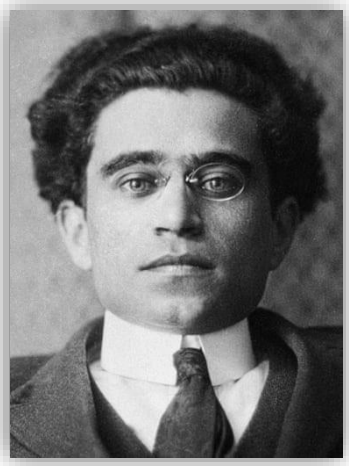
بازگشت به فهرست

مارکسِ ما

آنتونیو گرامشی/ برگردان: پارسا نیک‌جو

مارکس، نقطهٔ عطفی در درکِ آهنگِ اسرارآمیزِ تاریخ





آیا ما مارکسیست هستیم؟ آیا چیزی به عنوان مارکسیست وجود دارد؟ هان ای حماقت، تو تنها نیرنگِ جاودان هستی! به احتمالِ بسیار در چند روزِ آینده، به مناسبت فرارسیدنِ صدمین سال‌گشتِ زادروزِ مارکس، بارِ دیگر این پُرسش طرح خواهد شد؛ و در پاسخ به آن، صفحاتِ بسیاری را از تُهی سرشار خواهند کرد. وِرّاجی و موشکافی‌های پوچ و بی‌معنا، بخشِ جداناپذیری از میراثِ بشریّت است. مارکس نه واضعِ آیینی معرکه و محشر بود، نه پیامبری که ما را با آیاتی سرشار از دستورهای مطلق و بی‌قیدوُشرط، ارزش‌های بی‌چون‌وُچرا، و مقولاتی کاذب و وَرای زمان و مکان، ترک کرده باشد. تنها دستور و ارزشِ بی‌قیدوُشرطِ او: «کارگرانِ جهان متّحد شوید» بود. بنابراین، آن‌چه مارکسیست‌ها را از غیر مارکسیست‌ها متمایز می‌کند، عمل‌کردن به وظیفهٔ متشکّل‌کردنِ[کارگران]، تبلیغ این وظیفه و پیوستن به تشکّلِ کارگری است.

بدین معنا چه کسی، کمابیش مارکسیست نخواهد بود؟ به سخن دیگر، هر کسی بدون آن‌که خود آگاه باشد، تا حدّی مارکسیست است. مارکس انسانِ بزرگی بود، و فعالیت‌هایش در جهان نتایج بسیاری در پی داشت، نه از آن رو که او از هیچ، چیزی ابداع کرد، نه به این دلیل که او بینشی اصیل از تاریخ پیشِ چشمِ ما گشود، بل به این دلیل که او آن‌چه را که پراکنده، ناقص و نارس بود، به امری رُشدیافته، به سامان و خودآگاه بدل کرد. آگاهی فردی وی می‌تواند همگانی شود، همان‌گونه که اکنون به آگاهی بسیاری از افراد بدل شده است. به همین دلیل، مارکس نه فقط اندیش‌مند، بل فردی اهلِ عمل بود، او در عرصهٔ تفکّر و عمل، انسانی بزرگ و خلّاق بود؛ آثارِ مارکس همان‌گونه که جهان را دگرگون کرده است، شیوهٔ اندیشیدنِ ما را نیز دگرگون کرده است. مارکس بدین طریق، خِرَد را وارد سپهرِ تاریخ و ساحَتِ آگاهی انسان کرد.

آثارِ مارکس در دوره‌ای طرح شده است که نبردی بزرگ بین توماس کارلایل و هربرت اسپنسر درباره‌ی نقش انسان در تاریخ در جریان است.

کارلایل: قهرمانان، شخصیت‌های بزرگ و آمیزه‌ای از عرفان و فرقه‌های معنوی را پیش‌تاز و راهبر سرنوشت انسان به سوی هدفی ناشناخته و فناپذیر، در سرزمین خیالی کامل و مقدس، می‌پندارد **اسپنسر:** از طبیعت و فرگشت، درکی مکانیکی، انتزاعی و بی روح دارد. انسان: به باور وی، ذره‌ای در ارگانیسم طبیعی است و فرمان‌بر قانونی است که در خود انتزاعی است، اما برای افراد انضمامی و تاریخی می‌شود: استفادهٔ بی‌واسطه از انسان.

مارکس، نهال اندیشهٔ خود را با موضعی استوار و غول‌آسا، رو در روی تاریخ قرار می‌دهد. وی نه عارف است، نه متافیزیک‌دانی پوزیتیویست، بل تاریخ‌دان و مفسر همه‌ی اسناد گذشته است، نه فقط اسناد گزینشی و دست‌چین شده. کاستی ذاتی تمامی پژوهش‌های تاریخی و رویداد نگاری‌های انسانی، این است که آن‌ها در بررسی‌های خود فقط به اسناد دست‌چین شده استناد می‌کنند. این دست‌چینی نه به خواست و اراده‌ی تاریخ، بل پیامد پیش‌داوری‌های جانب‌دارانه‌ی پژوهش‌گران است، پیش‌داوری‌هایی که حتا ممکن است، ناآگاهانه گرفتار آن شده باشند، نه مغرضانه. هدف نهایی پژوهش تاریخی، نه درک حقیقت بوده است، نه شناخت دقیق و کامل گذشته، بل هدف آن بیش‌تر برجسته ساختن اقداماتی چند یا اثبات و تایید نظریه‌ی رسمی و حاکم بوده است. تاریخ فقط قلمرو ایده‌ها بود. انسان نیز فقط به مثابه روح ناب و آگاهی ناب مورد توجه قرار می‌گرفت.

حاصلِ چنین تلقّی از انسان وتاریخ، دو نتیجهٔ اشتباه است: نظریه‌هایی که به سادگی اثبات می‌شدند، اغلب مستبدانه و ساختگی بودند، واقعیت‌هایی نیز که مهم تلقی می‌شدند، حکایت و داستان بودند، نه تاریخ، اگر تاریخ، به معنای حقیقی کلمه هم نوشته می‌شد، بیش‌تر حاصل شهود و نبوغ افرادی تک و تنها بود، نه حاصل کاری علمی، روش‌مند و آگاهانه.

نزدِ مارکس، تاریخ به منزله‌ی قلمرو ایده‌ها، اذهان و فعالیت آگاهانه‌ی افراد، خواه منفرد خواه با هم‌یاری، به قوت خود باقی می‌ماند. اما ایده‌ها و اذهان، محتوا و خصیصه‌ی خودسرانه و دل‌بخواهانه‌ی خود را از دست می‌دهند، و دیگر به عنوان انتزاع‌های موهوم مذهبی یا جامعه‌شناختی به شمار نمی‌روند. در واقع، اساس و محتوای آن‌ها را می‌توان در موقعیت اقتصادی، فعالیت عملی و در نظام و روابط تولید و مبادله باز یافت. تاریخ، به منزله‌ی رُخداد، به طور کلی متشکل از فعالیت عملی(اقتصادی و اخلاقی) است. تحقق ایده نیز به این دلیل نیست که گویا به طور منطقی با حقیقت و انسانیت ناب سازگار است (ایده‌ای که فقط به عنوان برنامه و اهداف اخلاقی عام انسان وجود دارد). ایده‌ها هنگامی تحقق می‌یابند که دلیل موجه و ابزار تحقق‌شان را در واقعیت اقتصادی بیابند و نشان دهند. برای پایه‌ریزی و بنا کردن دقیق اهداف تاریخی یک کشور، جامعه و گروه اجتماعی، مهم‌ترین چیزی که باید بدانیم آن است که در آن کشور و جامعه، چه نظام و روابط تولید و مبادله‌ای حُکم‌فرما است.

بدون چنین دانشی، می‌توان رساله و پایان‌نامه‌ای کوته‌بینانه نوشت، که شاید برای تاریخ فرهنگ هم مفید باشد؛ می‌توان عوارض جانبی و دامنه‌دار را هم شناخت؛ اما بدون چنین دانشی نمی‌توان به نگارش تاریخ پرداخت و از تمامی فشردگی و استواری فعالیت عملی پرده برداشت.

بدین ترتیب، بُت‌ها از محراب‌شان سقوط می‌کنند، خدایان نظاره‌گر هم‌چون دود کُندری بر آتش افتاده از پیرامون انسان‌ها محو می‌شوند. انسان آگاهی تازه‌ای از واقعیت‌های عینی کسب می‌کند، و از اسرار حاکم بر رُخدادهای جهان آگاهی می‌یابد و آن‌ها را مهار می‌کند. انسان خویشتن را می‌شناسد و در می‌یابد که اراده‌ی فردی‌اش چقدر می‌تواند با ارزش باشد و قدرت‌مند شود، اگر به ضرورت تن دهد و نظم و انضباط خویش را بر پایه‌ی فرمان‌بری از ضرورت استوار گرداند، حتا می‌تواند بر خود ضرورت نیز تسلط یابد و اهداف خویش را با ضرورت یک‌سان سازد. چه کسی به راستی خویشتن را می‌شناسد؟ نه انسان به معنای عام کلمه، بل انسانی که قید ضرورت را پذیرفته. پژوهش درباره‌ی ذات تاریخ و فراشُدی که این ذات را در روابط و نظام تولید و مبادله تعیین می‌کند، ما را قادر می‌سازد که دریابیم جامعه به دو طبقه تقسیم شده است. طبقه‌ای که مالک ابزار تولید است، لزوما خود را می‌شناسد و از قدرت و رسالت خویش با خبر است - حتا اگر آشفته و پراکنده باشد. این طبقه، اهداف خاصی دارد که آن‌ها را با سازمان‌یابی خویش تحقق می‌بخشد، بدون نگرانی با واقع‌بینی و خون‌سردی مسیرِ تحققِ اهداف‌اش را طیّ می‌کند، مسیری انباشته از پیکرهای گرسنه‌ی رنجور و کشته‌های میدان نبرد طبقاتی.

استقرار قوانین واقعی علّی تاریخی و کشف خصیصه‌های آن برای طبقه‌ی دیگر فقط پایه‌ای می‌شود برای نظم و انضباط رمه‌ی وسیع بی شبان. رمه، خودآگاهی کسب می‌کند و درمی‌یابد کاری که اکنون باید انجام دهد، آن است که خواستار حق خویش از طبقه‌ی دیگر شود. او درمی‌یابد تا هنگام برخوردار شدن از ابزار عمل و بدل شدن آرزو به اراده، اهدافِ خاص وی فقط به صورت کلماتی پوچ و آرزویی پُر زرق و برق باقی خواهند ماند.

اراده باوری؟ می‌توان گفت واژه‌ای است که هیچ معنایی ندارد؛ یا این‌که، آن را به معنایی دل‌خواهانه به کار می‌بریم. اراده، در معنا و مفهومِ مارکسیستی آن، به معنای آگاهی از اهدافِ خویش است که این نیز خود مستلزمِ تصوّری دقیق از قدرت و ابزارِ بیانِ خویش داشتن است. بدین معنا، نخست باید طبقه تمایز و تشخّص یابد، یعنی باید به زندگی سیاسی مستقل از سایرِ طبقات دست یابد و با سازمان‌دهی منسجم و سبکی منظم، بدونِ انحراف و تردید، بتواند فعالیت معطوف به اهدافِ معیّنِ خویش را پیگیری کند. و این به معنای مسیری سر راست و مستقیم به سوی هدفِ نهایی است، بدون تغییرِ مسیر به چمن‌زارِ سرخوش و پُر احساسِ برادری و صدورِ بیانیه‌های شیرین توام با عشق و احترامِ متقابل.

اما عبارت «در معنا و مفهومِ مارکسیستی» زائد است. در واقع، این عبارت می‌تواند منشاءِ بدفهمی‌ها و ظهور و بروز واژه‌های بسیار احمقانه شود. «مارکسیستی»، «در معنا و مفهومِ مارکسیستی...»، واژه‌های نخ‌نمایی هستند که هم‌چون سکّه‌های کم ارزش، بسیار دست به دست می‌شوند.

کارل مارکس، نزدِ ما، آموزگار زندگی اخلاقی و معنوی است، نه شبانی چوب به دست. او راهنمای غلبه بر تنبلی فکری، مشوق و محرک نیروهای نیکی است که خواب آلوده‌اند و باید برای پیکاری نیک بیدار شوند. او نمونه‌ای مثال زدنی از کار و فعالیتی پایدار و پُر شور است؛ فعالیتی که دست یافتن به آن نیازمند صداقت و انسجام فکری و فرهنگی مستحکم است؛ کار و فعالیتی که اگر نخواهیم اسیر عبارت پردازی‌های پوچ و انتزاعی شویم، آموختن آن ضروری است.

مارکس، جبهه‌ی یک‌پارچه‌ی وجدان و تفکر انسانیت است: کسی که به گاه سخن گفتن، مراقب زبان خویش نیست، و به گاه احساس، دستاش را روی قلب‌اش نمی‌گذارد، او منطق قیاسی پولادینی را پی افکنده است که واقعیت را در ذات خویش احاطه و آن را مهار می‌کند، منطقی که با نفوذ در ذهن مردم، سبب تحلیل رفتن رشد و نمو پیش‌داوری‌ها و افکار متحجر می‌شود، منطقی که منش اخلاقی را تقویت و تحکیم می‌کند.

مارکس، نزد ما، نه کودکی است که در گهواره‌اش سخن گفته باشد، نه مردِ ریشویی است که خادمان و متولیان معابد را از خدا بترساند. در زندگی‌نامه‌ی او چنین حکایت‌ها و رویدادهایی یافت نمی‌شود، هیچ نشانه‌ی عجیب و غریبی نیز در ظاهر انسانی او وجود ندارد. او مغزِ متفکّری بزرگ و آرام است، نقطهٔ عطفی در پیکارِ دیرینه‌سالِ انسانیّتِ پُرشور برای کسب آگاهی از آن‌چه هست و آن‌چه می‌تواند بشود؛ نقطهٔ عطفی در درکِ آهنگِ اسرارآمیزِ تاریخ و پراکنده کردن هاله‌ی مرموزی است که ما را احاطه کرده است؛ نقطهٔ عطفی در توان‌گر ساختنِ تفکّر و فعّالیتِ ماست! مارکس پارهٔ ضروری و اصلی معنای انسانی ماست؛ معنایی که می‌توانست اکنون نباشد، اگر مارکس وجود نمی‌داشت و نمی‌اندیشید، یا اگر پاره‌های آتشِ روشنایی‌بخش‌اش از برخوردِ شور و آگاهی‌اش و مصائب و آرمان‌هایش شُعله‌ور نشده بود.

کارگرانِ جهان، هنگامی که در صدمین سال‌گشتِ زادروزِ مارکس از وی تجلیل می‌کنند، در واقع از خود تجلیل می‌کنند: تجلیل از نیروی خودآگاهی خویش و پویایی معنای پیروزشدن و تیشه‌زدن به ریشه‌ی سُلطه و تبعیضِ موجود، و تدارکِ نبردِ نهایی که اوجِ تمامی کوشش‌ها و فداکاری‌هایشان است.

چهارم می ۱۹۱۸

این مقاله ترجمه‌ای است از: OUR MARX

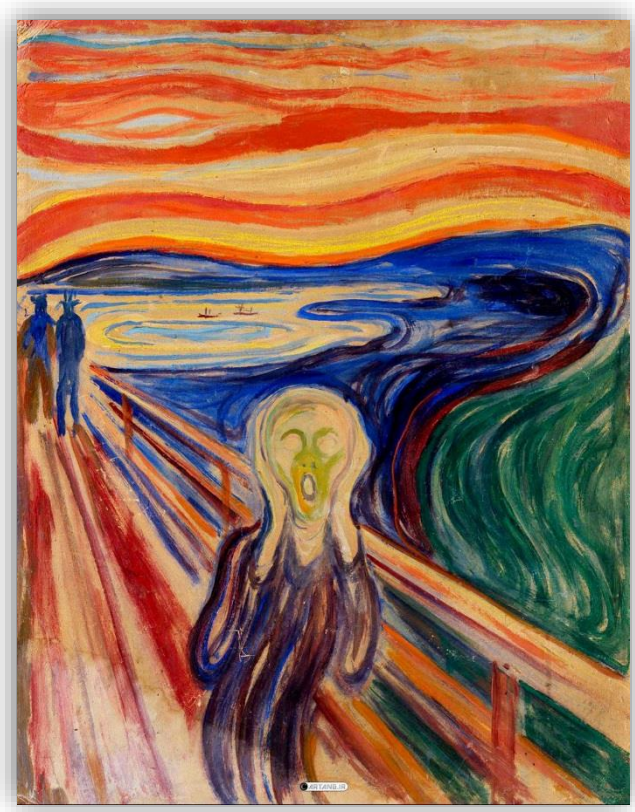
برگرفته از: CAMBRIDGE TAXTS IN THE HISTORY OF POLITICAL THOUGHT ANTONIO GERMSCI: PRE-PRISON WRITINGS: PAGE 54-58

منبع: «باشگاه جامعه‌شناسی»/ برگرفته از: فیسبوک "کارگاه پژوهشی نگاه"

بازگشت به فهرست

ورودِ هنر به عصرِ امپریالیسم

جنی فارل- داود جلیلی



نقّاشیِ «فریاد»[یا «جیغ» -م] The Scream اثرِ ادوارد مونک Edvard Munch (نقاشِ نروژی، ۱۸۹۳)امروز دوباره با شدّتِ زیادی با ما سخن می‌گوید. چرا این تابلو تا این حدّ در حافظهٔ جمعی جامعهٔ بشری حکّ شده است؟

چهرهٔ ترسیم‌شده در نقاشی نه تنها فریاد را می‌شنود، بلکه از ناامیدی نیز فریاد می‌زند. دست‌هایش گوش‌ها را می‌پوشاند تا از شنیدنِ فریاد در امان باشد، امّا وحشتِ خود را نیز آشکار می‌کند. این فریاد عمیقاً ضروری است.

دفتر خاطراتِ مونک توصیفِ روشنی از جنبه‌های نقاشی را دربردارد. دراین دفتر اشاره‌هایی به شُعله‌ها، آتش، حتّی به آبدره‌ها و کوه‌های غرقه در "قرمزِ خونی در حالِ انفجار" وجود دارد. آسمانِ تراویده از خون، آتش و خشونت، یک سوّمِ تصویر را می‌گیرد و به کوه‌های تاریک و آبدره‌ای که با کوه‌ها و شهرِ کریستیانا (اُسلُو) با رنگ‌های قهوه‌ای مایل به قرمز و آبی قاب شده است، می‌تابد. به خودِ شهر فقط اشاره شده است.

ضرباتِ منحنی قلم مو در رنگ‌وُروغن نیز در گچِ رنگی مستقیما به کاربرده شده روی مقوای قهوه‌ای بدون بتونه‌کاری برجسته می‌شود، حرکت و امواجِ صوتیِ «جیغ» را به‌تصویر می‌کشد. این امواجِ صوتی با تضادِّ تندِ رنگِ زردِ درخشان با زرشکی و تیره موردِ تاکید قرارمی‌گیرد. این برخوردِ رنگ‌های روشن با رنگ‌های شکسته، طبیعت را با شخصیّتی وحشت‌ناک و شوم و غیرقابلِ نفوذ تحریک می‌کند.

ماهیّتِ دردناکِ فریاد با شکل‌های برخوردی مورد تاکید قرارمی‌گیرد: ارتعاشات، منحنی‌ها و پرتگاه‌ها بر دو سوّمِ تصویر غالب هستند. یک سوّمِ تصویر را خطوطِ مستقیمِ کهنهٔ پل و پایه‌های افقیِ نرده پُر می‌سازد. بنابراین، تصویر به دو مثلثِ بزرگ و متضاد تقسیم می‌شود: یک مثلث متعلّق به فریادِ طبیعت است، که با خطوطِ نرم و روانِ خود همچنان پناهگاهِ مردم است. مثلثِ کوچک‌تر در سمتِ چپِ نردهٔ پل با مورّب‌های محکم و سختی مشخّص می‌شود که مانندِ تیری از روی تصویر عبور می‌کند. شکلِ قیفی آبیِ تیره، درونِ طبیعت، که نوکِ آن به

سمت سرِ شخصیّتِ فریاد می‌رود، مانند سیاه چاله‌ای، حسّ مکشِ اجتناب‌ناپذیری را ایجاد می‌کند که فقط شخصِ وحشت‌زده از آن آگاه است. نردهٔ بین پل و پرتگاه کاملاً باز است و از سقوط محافظت نمی‌کند.

سرِ اسکلتی در مرکزِ تصویر قرار دارد. مونک برای خلقِ این چهره آشکارا از هیچ رنگی استفاده نمی‌کند و بخشِ بزرگی از آن‌را به سادگی روی زمینهٔ قهوه‌ای رنگ‌نشده باقی می‌گذارد. دهان، که از وحشت کاملاً باز است، بر صورت غالب است، بینی و چشم‌ها فقط نشان داده می‌شوند، ضربه‌های گچِ پاستیلی سفید خطوطِ کاسهٔ سر، حدقه‌های چشم، و آرواره‌ها را ترسیم و درکِ یک اسکلت را عمیق‌تر می‌کنند. دست‌ها نیز یادآورِ استخوان هستند.

بقیهٔ بدن عاری از جزئیات است -ژاکتِ شخص بی‌شکل رنگ‌های قیفِ بلعنده را منعکس می‌کند و از سینه به پایین بی‌بدن می‌شود. کاسهٔ سر برای بدن اندکی بزرگ، و تقریباً خیلی سنگین به نظر می‌رسد. درحالی‌که سر در داخلِ مثلثِ تیرهٔ بالای نرده قرار دارد، بدن زیرِ نردهٔ پل با خطوطِ مستقیم آن در یک سوّمِ بالایی لبهٔ سمتِ چپ تصویر جای گرفته است. بنابراین، نرده، شخصیّت را در جلوی تصویر مستقیماً در فاصلهٔ کوتاهی به دو چهرهٔ تاریک و در حالِ راه‌رفتن متصل می‌کند. کلاه های بالای سر به دو مردِ پوشیده در لباسِ معمولی و بی‌چهره اشاره می‌کنند. مورّب‌ها که به سمتِ این دو مرد اشاره می‌کند، مسلما انگیزه‌ای برای کمک به شخصِ کشته شده هستند و از این طریق واردِ عمل می‌شوند. امّا آن‌ها فریاد -نه فریادِ ناامیدیِ طبیعت و نه فریادِ هم‌نوعان‌شان- را نمی‌شنوند.

دو لایه‌سازی دیگر، در تضادّ با فردی که جیغ می‌کشد، دو قایق است که در آبدره، ظاهرا درحالِ لذت‌بردن از یک شبِ آرام دیده می‌شوند. طبیعت ویرانه نیست، بل‌که فعّالیتِ انسانی را دربرمی‌گیرد. تنها کسی که در عمیق‌ترین پریشانی فریاد می‌زند، آخرالزّمانِ قریب‌الوقوع را حسّ می‌کند. در زیرِ سطحِ دنیایی صلح‌آمیز، وحشت حاکم است. دیگر به نشانه‌های آشنا نمی‌توان اعتماد کرد: قرمز، رنگِ عشق و گرمی، اکنون آتش وُ خون را منتقل می‌کند. وحشتی که مونک با این تصویر چشم و گوشِ بیننده را به آن حسّاس می‌کند، ترس‌های فردی را باز می‌تاباند و درعین‌حال دیوانگیِ دورانی را به تصویر می‌کشد که به سمتِ پرتگاه می‌رفت.

نقاشیِ «فریاد» دراواخر قرنِ نوزدهم، زمانی خلق‌شد که امپریالیسم به‌عنوان مرحلهٔ جدید، بین‌المللی‌تر و تهاجمی‌ترِ سرمایه‌داری ظهورکرد. جهان، با پیش‌رفتِ سریعِ فنّ‌آورانه و هم‌زمان با فقیرشدنِ فزایندهٔ مناطقِ شهری در حالِ تقسیمِ مجدّد بود. جنگِ جهانی اوّل از مدّت‌ها قبل سایهٔ خود را شکل داده بود. همه چیز خارج از کنترل به نظر می‌رسید. نیهیلیسم، که مونک را نیز تحتِ تأثیر قرار داد، با ایدهٔ ضدّ انسان‌گرایانه بی‌معنایی زندگی، زمین‌های حاصل‌خیزِ جدیدی به دست آورد. آن ایده برای طبقهٔ حاکمِ آن دوران، که دنیا دیگر قابلِ درک به نظر نمی‌رسید ایدهٔ مناسبی بود.

در حالی‌که موضوع نقاشی شخصی را به تصویر می‌کشد که روی پل نزدیکِ اسلو ایستاده و فریادِ کَرکننده‌ای می‌شنود (و خودش را فریاد می‌زند)، زمان به صورتِ قاطعی به اهمّیتِ آن کمک می‌کند. فریاد عمیقا در ترکیب، در رنگ‌ها و عناصرِ آن نفوذ می‌کند و با آن می‌تابد و فریاد را بالاتر می‌برد و آن‌را به سوی وحشت و یَاس به

حرکت درمی‌آورد. مونک در قالبِ نقاشی خود از امپرسیونیسم می‌گُسَلَد و دنیایی ازهم‌گسیخته را توصیف می‌کند. هنر واردِ عصرِ امپریالیسم می‌شود.

از زمانِ خلقِ آن نقاشی در ۱۳۰ سال پیش، تصویرِ مونک، مانندِ مونالیزا یا گِرنیکا، در حافظهٔ بصری بشریّت حکّ شده است. بدیهی است که، حسّاسیت‌های شخصی یک اثرِ هنری را نشان می‌دهد، امّا اهمّیتِ اصلی آن دراین است که مونک -با رودرروشدن با ترس‌ها و دردهای خود - توانست درچنین شرایطی این فریادِ موجودِ شکنجه‌شده را به عنوان لحظه‌ای تعیین‌کننده از عصر بیان کند. راهی که امروزه مردم در سرتاسرِ جهان هنوز درآن در حرکت هستند. نقاشی مونک به وضوح حسِّ هم‌دلی را که انسانیّتِ ما را تعریف می‌کند در ما فرامی‌خواند، حسّی که وقتی در موردِ بلایای طبیعی و فجایع دیگر، در راسِ همه دربارهٔ رنج و وحشتِ عظیمِ مردمِ کشته‌شده در مناطقِ جنگی می‌شنویم، احساس می‌کنیم. نقاشی «فریاد» بیان‌گرِ احساسات و انسانیّتِ عمیقی است که عظمتِ آن‌را مشخّص می‌کند.

سرچشمهٔ متنِ انگلیسی: سایت سوسیالیست وُیس

از تابلوی «فریاد» یا «جیغ» اثرِ ادوارد مونک ۲ عدد رنگ روغن و ۲ عدد دیگر پاستل وجود دارد. سه نسخه از آنها در پایتخت نروژ (اسلو) نگهداری می‌شوند. دوعدد از آن سه نسخه در موزهٔ مونک و دیگری در گالری موزهٔ نروژ وجود دارند. نسخه پاستل (۱۸۹۵) در سال ۲۰۱۲ به ارزش ۱۰۰میلیون یورو (۱۲۰میلیون دلار) به تاجرِ نروژی به نام پتر اولسن در حرّاجیِ ساتبی فروخته شد.

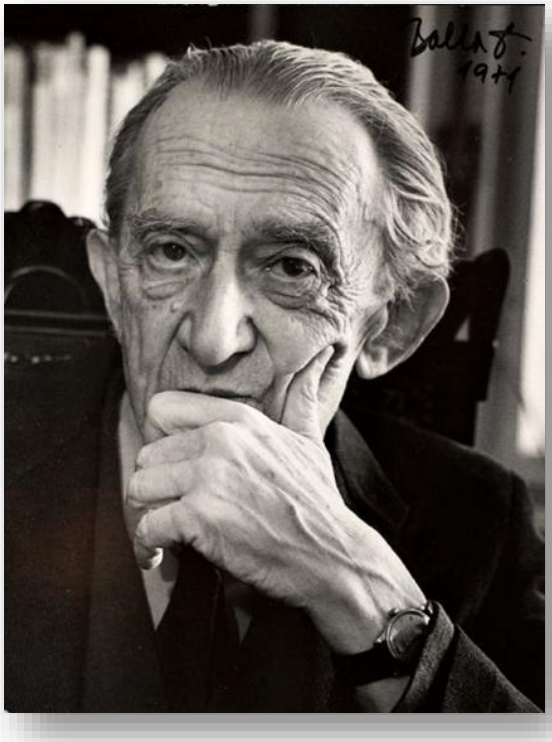
ایموجیِ صورتکِ جیغ‌کِش یا ترسان (😨) در صفحاتِ مجازی از این اثرِ هنری مشهور الهام گرفته شده است.

(ارژنگ)

بازگشت به فهرست

لـوکـاچ، شـرحِ حـال و رئـالـیـسـم‌اش

تـوفـان آراز



دیکتاتوریِ دموکراتیک به مثابهٔ تحقّقِ کاملِ دموکراسی بورژوایی، به معنی حادّ کلمه یک رزمگاه است، میدانِ مبارزهٔ تعیین‌کننده بینِ بورژوازی و پرولتاریا.

جُرج لوکاچ

(György Lukács)

(۱۸۸۵ - ۱۹۷۱)

۱- شـرح حـالِ سـیـاسـی

حوالی تحویل قرن بیستم روشنفکران مجاری، ازجمله لوکاچ با برخورد روشنگرانهٔ رادیکال به جامعهٔ فئودالی مشخص می‌گردیدند. بورژوازی رادیکال از موقعیت حاشیه ای برخوردار بود. تماس روشنفکران با طبقهٔ کارگرِ ضعیف(تشکیل دهندهٔ پایین تر از ۱٪ جمعیت) ازطریق فعالیت روشنگرانهٔ باشمول(بورژوایی) صورت می گرفت.

لوکاچ، که تعلق به طبقهٔ بورژوازی مجارستان داشت، به پیروی از گرایش روشنفکران رادیکال در اروپای زمان خود به شکل زندگی طبقه اش پشت کرد، و به مطالعات ژرف در ادبیات و هنر روی آورد. زولتان کنیرس(Zoltán Kenyeres)(و. ۱۹۳۹) می‌نویسد: "همه جا در اروپا روشنفکران جوان بورژوایی برایین بودند، که باید با نسبیت افکار، بیهوشی گذرای حالات به یک "کلیت" در تفکر، به یک وجود همه شمول در زندگی دست یافت. آنان به گونهٔ احساسی بحران جهان بورژوایی را حدس زده اند - بی آن که آن را آگاهانه - نظری درک نموده باشند -، [جهانی] که کوشیده اند از آن

به گریز ند، مأیوسا نه مـ فرّی از آن بیابـ ند. آ نان در استنـ باط شان از هـ نر بر ضد امپرسیونیسم، برضد رِلاتیویسم و پوزیتیویسم شوریده اند."[۱]

لوکاچ تعلق طبقاتی بورژوایی‌ش را با قرار دادن تـ ضاد اسا سی[۲] بـ ین جـ هان بیـ نی انسان و پروسهٔ تاریخی توضیح می داد: واقعیت حقیقی در نظر موجود متفکر صر فاً در هیئت هرج و مرج ظاهر می گردد، که با قوانین غیرمنطـ قی اش هدا یت می شود. برعکس، جهان بینی انسان، تفکر او دارای عقلانیتی ا ست، که در لحـ ظهٔ بیا نش در نسخه های عمل در واقعیت مشخص خود را به صورت کاملاً ضعیف نشان می دهد.

تئوری بیگانه سازی‌ای که این "آگاهی غم‌انگـ یز" دربرمی‌گـ یرد، با متـ ضاد کردن فا عل و مف عول، فرد و جامـ عه، روا بط اجتما عی (gesellschaftliche verhältnisse) در مقایسه با تئوری کارل هینر یش مار کس(Karl Heinrich Marx)(۸۳- ۱۸۱۸) اسرارآمـ یز جلوه می‌کند: " هستی یک هرج و مرج سایه روشن گونه ا ست؛ هـ یچ چـ یز در آن کا مل نمی شود و به اتـ مام نـ می ر سد.(...) هـ مه چـ یز در جر یان ا ست و در هم جاری ا ست، نامحدود، در اختلاط ناپاک؛ همه چیز مختل شدنی و ازهم پاشیدنی است."[۳] واقعـ یت و تاریخ به خالصاً ضرورت بی ذاتِ عقلاً فهم ناپذیر بدل می گردند. و لوکاچ چگونه خود را از این وضعیت بیگانه سازی شده می رهاند؟

او دو " حوزه"[۴] را از هم متمایز می سازد: یک حوزهٔ وجودی ایده آل، که مکان متحـ قق نمودن " ارزش ها" است، و یک واقعیت امپیریستی غیراساسی. حوزهٔ اول مطابق است با حوزهٔ هنر. تنها در گستالتِ[۵] هنری است که فرد رهیده از روا بط اجتما عی خویشـ تنِ خویش را می یابد. تحقق نفسِ روح هدف می گردد. واقعـ یت به ا ین ترتـ یب به یک واقعیت روحی تغییر می یابد، و اصطلاح " تجربه" مرکزیت می گیرد. لو کاچ به یک تنظیم تیپولوژیک اشکال مختلف تجربه در اشکال مختلف ادبی می پردازد.

سعی او در کتابش **Die Theorie des Romans**(**تئوری ر مان**) (۱۹۱۶) برا ین ـ ست، که به توسط یک ایده آلیسم عی نی نوع هگـ لی از ایده‌آلیـ سم ذهـ نی، مـ جرد تـ جاوز کند.[۶] در کتاب او رُمان و حماسه به صورت قطب های متـ ضاد بر مـ حور بیگا نه سازی ظا هر می گرد ند. حما سهٔ هو مر(Homeros) (حـ یات تقریـ باً ۸۰۰ ق.م) زما نی را می نمایاند، که رابطهٔ فرد و جامعه یک کلیت منسـ جم پرمعـ نی را تشکـ یل می د هد، دنیا هم‌شکل است و غیره. درمقابل این زمان لوکاچ بیگانه سازی شدگی مطـ لق ز مان خویش با مشخصات جدایی فاعل و مفعول، شناخت و عمل، فرد و جامـ عه را قرار می دهد. تجاوز او در این جا، در مقایسه با " آگاهی غم انگـ یز" به ا ین صورت ا ست، که او اکنون جدایی موصوف را به شکل یک پدیدهٔ تاریخی ملاحظه می نماید. او چون قـ بل هنر را یک " حوزه"ی ادبی ممکن در نظر نمی گیرد، اما یک زمیـ نهٔ فرهنـ گی تاریـ خاً محدود. از نظر لوکاچ رُمان یک فرم بدلِ بـ یان یک عـ صر می گردد، که در آن کلـ یت هستی به گونهٔ امری مسلم پرمعنی نیست. رُمان می کوشد کلیت پوشیدهٔ هسـ تی را افشاء کند و به سازد، بی آن که شکاف ها و پرتگاهی را که وضعـ یت تاریـ خی در خود حمل می کند، پنهان نماید. و حفظ این تضاد در یک ترکیب با رُمان امکان پذیرست.

درک مسئلهٔ مطرح بیگانه سازی به صورت تاریخاً مشروط جای درک سابق مسئله به صورت صرفاً شرایط انسانی ممکن الحذف، چیره پذیر را می گیرد.

جالب توجه این که لوکاچ در نقطه زمانیِ اشتغال فزاینده اش با رُمان ها بیگانه سازی را به صورت موضوع واقعی به پیش می کشد، بی آن که این یک سان با نظریهٔ مارکس باشد، که بیگانه سازی را به صورت مسئله ای ملاحظه می نماید، که مرتبط با پراتیک اجتماعی است. هرچند لوکاچ مانند مارکس توجه داشت که انسان خود تاریخش را می سازد، ولی او اهمیتی را که مارکس برای واقعیت اجتماعی قائل بود، بدان نمی گذارد.[۷] در این رابطه جای خود دارد به وابستگی لوکاچ به اقتصاددان، جامعه شناس و یکی از بنیان گذاران روان شناسی، ماکسیمیلیان کارل امیل "ماکس" وبر(Carl Emil "Max" Weber Maximilliann) (۱۹۲۰- ۱۸۶۴) اشاره رود؛ وابستگی ای که در نویسندگی مرحلهٔ مارکسیستی لوکاچ نیز ادامه داشت. انتقاد و بر از راسیونالیسم[۸] بعضی وجوه مارکسیستی به خود می گیرد، ولی بی آن که با طبقهٔ کار گر مرتبط گردد. به نظر وبر تغییرات نه توسط طبقهٔ کارگر، بلکه توسط نوسازی فرهنگ باید روی دهد.

استنباط لوکاچ از جهان در این نقطه زمانی به نظر می رسد در چار چوب جامعهٔ آنتیک ایده آل، جامعهٔ بیگانه سازی شدهٔ مضارع باشد، که واقعی ترین شکلش را در فرم رُمان و آینده به مثابهٔ یک زمان انسانی تر، یک زمان نو(که او پیش بینی آن را در نزد نویسنده لِو تولستوی(Lev Tolstoj)(۱۹۱۰- ۱۸۲۸) می یابد) دارد.

در زمانی که انقلاب روسیه واقعهٔ مسلط زمان تلقی می گشت، تعویض قابل توجهی در برخورد اخلاقی لوکاچ رخ داد. او بلشویک ها را متهم ساخت، که با شیوه های خشونت اخلاقاً مردود شان به سرکوبی دموکراسی واقعی برای همگان دست می یازیدند.[۹] هرچند لوکاچ در آن نقطه زمانی مایل به حذف شدن جامعهٔ طبقاتی بود، ولی با این حال در اسارت استنباطی از دموکراسی قرار داشت، که نگران اساس طبقاتی دموکراسی نیست، و این واقعیت را نادیده می گیرد، که تنها ازطریق دیکتاتوری پرولتاریا انتقال به سوسیالیسم تضمین پذیر می باشد، و درصورت از نظر دور داشتن این واقعیت تاریخی صاحبین قدرت در اجتماع در هیئت ضدانقلابی ظاهر خواهند گشت.[۱۰] در این جا واضح می گردد که لوکاچ بدون ارتباط با جنبهٔ پراتیک، وضعیت مبارزهٔ طبقاتی بود، و تحت تسلط واهیات ایده آلیستی قرار داشت، که فی النفسه تمیز جامعهٔ بورژوایی و سوسیالیستی را ناممکن می سازد. آن چه که به زودی به مسئله ای نزدیک برای لوکاچ تبدیل گردید.

شکست پادشاهی اطریش - مجارستان در جنگ جهانی اول(۱۸- ۱۹۱۴) انحلال جامعهٔ قدیم در مجارستان - چون در آلمان - را به دنبال داشت. یک جنبش اعتصاب خشونت آمیز در میان کارگران و شورشی بین سربازان پدید آمد، که در ۱۹۱۸ منتج به استقرار جمهوری مجارستان گشت، ولیکن این دولت در نظر کار گران فاقد توانایی تهیهٔ خوراک و ایجاد روابط مناسب در جامعه بود. دهقانان نیز به دلیل تملک کما فی

السابق اراضی وسیع از سوی ملاکین ناراضی بودند. به شکل خود به خودی شورا های کارگران و سربازان پدیدار گشتند. تحت تأثیر اسرای جنگ بازگشته از روسیه **حزب کمونیست مجارستان** در سال ۱۹۱۸ تشکیل یافت، و با رهبری بلا کون(Béla Kun) (۱۹۳۸- ۱۸۸۶) موقعیت نیرومندی احراز نمود. سوسیال دموکراسی همکار احزاب بورژوایی از درک علل ناآرامی اجتماعی عاجز بود، و دولت درمعرض تهدیدات مداوم بخشی از بورژوازی بزرگ قرار داشت. دولت کناره گیری نمود. دراثر اعتصابات و تصرف اراضی ملاکین ازسوی دهقانان سوسیال دموکراسی با **حزب کمونیست** درآمیخت، و آن ها متفقاً با برنامهٔ تقریباً لنینیستی تشکیل دولت دادند. در تصرّفِ قدرتِ سیاسی هم چنین این امر مؤثر بود، که سیاست خارجی مجارستان به سختی ازسوی متفقین غربی تهدید می گردید، و به روسیه به عنوان متحد نیاز بود.

این وضعیت تاریخی علت آن بود که لوکاچ به **حزب کمونیست مجارستان** پیوست. او در وهلهٔ نخست با احساسات مخلوط ازسوی کمونیست ها پذیرفته شد، مثلاً ازقرار معلوم باید این کنایه درمورد او با اشاره به سابقهٔ هگلیانیش، به هنگام پیوستن وی به حزب زده شده باشد: "یک هگلیانی دیوانه که هرگز کمونیست نمی شود."[۱۱]

لوکاچ به زودی به کار تبلیغات حزبی و غیره سر گرم گردید. کارمند بلندپایهٔ حزب و سرانجام عضو کمیتهٔ مرکزی شد. سیاست فرهنگی را فرموله کرد، و آن نیز سیاستی بود که درک چگونگیش منوط است به نظر به کار کرد آن در جمهوری شورایی مجارستان.

این جمهوری، حاصل آمیزش سوسیال دموکرات ها و کمونیست ها، کارش را با یک برنامهٔ امیدوارکننده آغازید، که عبارت بود از دولتی ساختن بانک ها، صنعت، اراضی، تجارت، مدارس، جدایی دولت از کلیسا، اصلاح قانون زناشویی، دایر کردن شورا های مدیریت کارگری در کارخانجات، تغییر مدیریت و قس علی هذا. ولیکن منازعه بین سوسیال دموکرات ها و کمونیست ها، که علی رغم آمیزش، هر کدام شان از آرمان و سمت خود پی روی می نمودند، درجریان اصلاحات تولید اخلال نمود. از آن جا که دستگاه حزب سوسیال دموکرات ها به هنگام آمیزش با کمونیست ها درحقیقت آن ها را بلعیده بود، هم چنین از آن جا که سوسیال دموکرات ها سنهٔ مورد پشتیبانی اتحادیه های صنفی قرار داشتند، کمونیست ها متدرجاً خود را متشتت احساس نمودند.

لوکاچ نایب کمیسر خلق برای سازمان روشنگری و آموزش بود. کمیساریای او کار تبلیغات جمهوری را عهده دار گردید، و به این ترتیب مسئولیت اطلاع مقاصد جمهوری به دهقانان و کار گران را تقبل نمود. هم چنین کمیسار یا به تغییر سیستم مدارس، که تا به آن زمان تحت قدرت کلیسا و اصلاً برای فرزندان بورژوازی و خُرده بور ژوازی دایر بود، پرداخت. سعی شد آموزگارانِ با شناخت " سوسیالیسم علمی"

استخدام گردند. دانشگاه ها از وجود استادان مرتجع پاک سازی گشته ند، و لی ا یده آل کلاسیک تحصیل حفظ شد. در دانشگاه های جدیدالتأسـ یس و جوه انـ قلاب تدر یس گردید. لوکاچ شخصاً در موضوع " تعویض عملـ کرد ماتریالیـ سم تاریـ خی"، یعـ نی تبدیل آن از صورت یک وسیلهٔ مـ بارزه بر ضد سرما یه داری به دا نش پرولتار یا پس از انقلاب تدریس نمود.

دررابطه با هـ نر، لو کاچ وظیـ فهٔ کمیسار یا را در طبـ قه بـ ندی هـ نر ضدانقلا بی حقیقی، بدون تمایل به سنجش هنر بورژوایی و سوسیالیستی می دید. او در پاسخی رسمی به انتـ قاد از ا ین دیدگا هش بـ یان دا شت: " کمیسار یای خـ لق برای ساز مان روشنگری هیچ پشتیبا نی رسـ می از سمـ تی یا ادبـ یات حز بی به عـ مل نـ می آورد. برنامهٔ فرهنگی کمونیستی صرفاً ادبیات خوب و بد را از یکدیگر تمییز می د هد، و تمایلی به رد کردن گو ته[۱۲] یا شکسپـ یر[۱۳] ندارد، به ا ین دلـ یل که نویسند گان سوسیالیست نبوده اند، و نه حتی مایل است با پوشش سوسیالیسم هنر را دراختیار غیرحرفه ای ها به گذارد. برنامهٔ فرهنگی کمونیسـ تی اینـ ست: قرار دادن بهتر ین و خالص ترین هنر دراختیار پرولتاریا، (...). *سیاست صرفاً وسیلـه است، هنر هدف.*"[۱۴]

لوکاچ فرهنگ و هنر را حیطه های مستقلی استنباط می‌نمود، که بدون دلیل نـ می توانستند با یکدیگر مرتبط گردند. به نـ ظر او هـ نرِ خوب دارای ارزشِ مستـ قل بوده، مستقیماً ورای مبارزهٔ طبقاتی قرار داشت. لوکاچ جدایی فرهنگ از سیاست را نتیجهٔ تقسیم کار در جامعهٔ سرمایه داری ملاحظه می نمود، و انتظار موزون گردیدن آن ها در جامعهٔ متکامل سوسیالیستی را داشت، اما بی آن که طریقهٔ این را مشخص سازد.

گفتنی است که ا ین مو ضوع سیا ست - فرهـ نگ و سیا ست فرهـ نگی از دید گاه سوسیالیستی در جامعهٔ انتقا لی(جامـ عهٔ مرحـ لهٔ دیکتا توری پرولتار یا) یـ کی از طولانی تر ین و مناز عه آمیزتر ین مباحـ ثات را در د هۀ ۲۰ در شوروی بـ ین طرف داران فرهنگ پرولتار یایی خالص، یعـ نی فرهـ نگ اسا ساً منـ فک از فرهـ نگ بورژوازی، با آلکسا ندر آلکساندروو یچ بوگداـ ُف(نام واقـ عی: مالینوفسـ کی)(Aleksander kij Aleksandrovich Bogdanov(Malinovs-)(۱۹۳۶- ۱۸۶۸)، تئوریسـ ین عـ مدهٔ ساز مان **پـرو لـت کـول ـت**(**Proletkult**)(اخـ تصار رو سیِ Organizatsiya Predstavitelei Proletarskogo Iskusstva)، دررأس شان از یک سو و طرف داران پذیرفتن جوا نب و عنا صر مثبت فرهنگ بورژوایی و تکامل بخشیدن آن به مدارج بـالا تر، با ازجمـ له ولادیمـ یر ایلیچ لنین(نام واقعی: اولیانُف)(Vladimir Ilitj Lenin (Ulianov) (۱۹۲۴- ۱۸۷۰) از سخن گویان آن، از سوی دیگر برانگیخته بود.[۱۵]

در ژوئـ یه ۱۹۱۹ جمـ هوری شورا یی مجارسـ تان پس از فـ قط شش ماه موجود یت فروپاشید، و علت این امر ناتوانی اجتماعی، سیا سی و نظا می بود. قدرت ابـ تداء به دست سو سیال دموکرات های راست افتاد، که حق مالکـ یت خصو صی را مـ جدداً بر قرار ساختند، ولی کوتـ ه زمانی بعد بورژوازی قدرت را تصا حب نـ مود. سـ طح مزد ها کا هش یافت. اتحادیه های صنفی منحل گشتند. کمونیست ها به مرگ تهدید شدند.

در **انترناسیونال کمونیستی** انقلاب اشتباه آمیز مجارستان مُهر "رادیکالِ چپ" خورد، و ضمناً به شدت از درآمیختن کمونیست ها با سوسیال دموکرات ها انتقاد به عمل آمد.

در میان چندهزار کمونیست مجاری تبعیدی در وین و مسکو پس نگری انتقادی به وقایع مجارستان صورت گرفت. بلا کون به نوبهٔ خویش فقدان آگاهی طبقاتی کارگران را عمده ساخت.[۱۶] به عقیدهٔ او کمونیست ها موفق نگشته بودند به طرز تعیین کننده ای در موضع سوسیال دموکراتیک توده های کارگر نفوذ نموده، آن را در سمت انقلابی تغییر دهند. لوکاچ نیز از عقب ماندگی آگاهی توده های کارگر در مقالاتش در نشریهٔ مجاری های در تبعید، **Proletar**(**پرولتار**)، در ۱۹۲۰ واقف بود. به نظر او شکست انقلاب در مجارستان یک ضرورت تاریخی بود، اما درعین حال همان ضرورت در درازمدت می باید عامل پیروزی نهایی انقلاب باشد.

لوکاچ در تبعید به عنوان عضو کمیتهٔ مرکزی **حزب کمونیست مجارستان** رُلی نسبةً تعیین کننده ایفاء نمود. حزب به دو جناح منشعب گردید. جناحی تحت رهبری بلا کون قرار گرفت، جناحی دیگر تحت رهبری لاندلر(Landler) - لوکاچ. لوکاچ دراثر درس فراگرفته از سرنوشت جمهوری شورایی مجارستان این نظریه را یافته بود، که رهبری کمونیستی در تبعید می باید در انتظار یک خیزش خودجوش طبقهٔ کارگر قبل از بازگشت آنان به مجارستان و سازماندهی مبارزه به ماند. تا این خیزش، وظیفهٔ کمیتهٔ مرکزی فراخوان دادن به ضدیت با رژیم ارتجاعی و پشتیبانی از ساختن سلول های کمونیستی مخفی غیرمتمرکز در کارخانجات می بود. درمقابل این نظریهٔ لوکاچ، بلا کون - با پشتیبانی **انترناسیونال کمونیستی** - این نظریه را به پیش کشید، که رهبری کمونیستی باو جود روبه رویی با غیرقانونیت، در اولین فرصت ممکن می باید خود را به مجارستان منتقل سازد، و در ارتباط تنگاتنگ با توده ها کار کند. او جناح لوکاچ را به آنارشیسم و سندیکالیسم، به یک اتحادیهٔ ادیبان بودن متهم ساخت.

سخنی اندک بیش تر از موقعیت چپ رادیکال لاندلر - لوکاچ در دههٔ ۲۰ سدهٔ سابق به گوییم. مشخصهٔ موضع لوکاچ(هم چنان که لاندلر) - موضعی بی آن که نتیجهٔ مطالعات اجتماعی معینی بوده باشد - انتظار فروپاشی سرمایه داری بود. موضع لوکاچ به دو مورد اتکاء داشت: یک تز فلسفی تاریخی، که برطبق آن سرمایه داری و امپریالیسم مراحل انتقالی تاریخی لازم به سوی جامعهٔ سوسیالیستیِ ضرورةً تحقق یابنده ملاحظه می شد؛ مورد دیگر عبارت بود از پذیرش ذهنی تئوری روزا لوکزامبورگ(Rosa Luxem- burg)(مقتل ۱۹۱۹- ۱۸۷۱) درمورد فروپاشی سرمایه داری[۱۷]. به تعریف این تئوری، پرولتاریا ضرورةً آماده و قادر به انجام انقلاب خواهد بود. با این وصف تجارب لوکاچ از جمهوری شورایی مجارستان به یک عینی گرایی یک جانبه منتهی می گردید: وضعیت تاریخی بالغ نشده بود، بنابراین انقلاب مجارستان به شکست انجامید. این نکته همزمان در تضاد با استنباط لنین قرار داشت[۱۸]. لنین به وضوح

واقف بود، چگونه ایدئولوژی های خُرده بورژوا یی مشخ صاً در مرح لهٔ امپریالیـ سم در جنبش کارگری ایجاد تفرقه می نمایند.

به طورکلی مسئلهٔ سازمان رُل بااهمیتی در جنبش کمونیستی اروپا در د هۀ ۲۰ داشت. در آلمان **حزب کمونیست**(**Kommunistische Partei Deutschlands(KPD**) به وسیلهٔ اسپارتاکیست ها در ۱۹۱۸ ایجاد گشته بود. وجه تمایز اصلی این کمونیـ ست ها با سوسیال دمو کرات های اقل یت(**USPD**) در آل مان ا ین بود، که کمونیـ ست ها اهمیت تعیین کننده ای به عملیات توده ای و انتقال قدرت به شورا های کار گران و سربازان، به دیگر سخن به ابتکار " از پایین" قایل بودند. برخورد اسپارتاکیست ها - عمدهً لوکزا-مبورگ - به مسئلهٔ طرف داری بخش اعظم کارگران از سیستم اجتما عی بورژوایی به این گونه بود، که آنان تصور می نمودند به مـ جرد آن که کار گران آ غاز به عمل کنند، به خودی خود ازطریق عمل شان آموزش سیا سی خواهـ ند د ید. ا ین تزِ دفن جامعهٔ بورژوایی " از پایین" در تـ ضاد با تـ ئوری بلشو یک های روسـ یه درزمیـ نهٔ سازمان قرار داشت.

بلشویک ها در انقلاب اکتبر تجربه نمودند که تفرقهٔ موجود در جنبش کارگری هم چنین به شوراها سرایت کرد. به این جهت در بلشویک ها میل به ارتـ باط قوی بـ ین شورا ها و حزب تکو ین یا فت. بر خلاف سانترالیـ سم دموکراتـ یک بلشو یک ها، اسپارتاکیست ها سیاست غیرسانترالیستی را درپیش گرفتند، به ا ین مع نی که فضای آزاد وسیعی در اختیار اعضای حزب، شعـ بات محـ لی حزب وغـ یره قرار داده شد. تحر یم انتخا بات پارلما نی از سوی اسپارتاکیـ ست ها دارای و جه مشخ صهٔ سندیکالیـ ستی بود. درنتیـ جهٔ انتـ قاد شد ید **انترناسیو نال کمونیسـ تی** (**کُمینترن**) در ۱۹۲۰ جناح چپ اسپارتاکیست ها **حزب کار گر کمونیـ ست آلـ مان**(Kommunistische Arbeiterpartei Deutschlands(KAPD) را تأسـ یس نـ مود، درحالی که جناح راست آن ها به اتفاق جناح چپ سوسیال دموکرات های اقل یت ا قدام به تأسیس **حزب کمونیست متّحد آلمان**(Vereinigte Kommunistische Partei Deutschlands(VKPD) کردند، بی آن که ای ن اق دام قادر ب ه حل مسئل هٔ رادیکالیسم چپ برای **وی.ک.پی.دی** بوده باشد.

در جریان این قطبی شدن، لوکاچ ضرورت یک حزب کارگر را پذیرا گردید، اما در عین حال به سیاق رادیکال های چپ یک چنین حزبی را صرفاً به منزلهٔ اهرمی برای سازمان دهی عملیات بزرگ توده ای استنباط نمود. لو کاچ به شدت از سوسـ یال دمو کرا سی آلمان(**SPD**) فاصله گرفت، و انتظار آن داشت که کارگران ضرورهً این حزب خُرده بورژوا یی را ترک، و به سمت کمونیسم حرکت نمایند. ولیکن مشاهده شد که کارگران باو جود عملیات توده ای گاه گاهی شان، در **اس.پی.دی** باقی ماند ند. لو کاچ پی روی از اندیـ شهٔ لوکزامبورگ مبنی بر این را که حزب کمونیست - بلی، به طورکلی طبقهٔ کار گر - از نفس پروسهٔ انقلابی نضج می گیرد، ادامه داد. حزب برای آن که مقدم بر توده ها با شد، می باید عملیات خودجوش را دنبال کند.

در پشت این رویکرد لوکاچ به مسئلهٔ سازمان بیش تر برجسته سازی یک ایدهٔ مشخص قرار داشت تا بررسی های عملی-سیاسی: "حقیقتی که انترناسیونال سوم باید درنظر گیرد، اینست که امکان موجودیت آن در امروز مبتنی بر یک ایده است. یا اگر خواسته باشید: "فقط" یک ایده، که هنوز داخل در واقعیت مستقیماً موجود نگشته است. اما صحیح تر اینست که گفته شود: ایده ای که به درجات فزاینده درحال داخل شدن است، *باید*[soll] به طور کامل داخل گردد. این " باید"[sollen]، که هم اکنون اصل عمل پیشآهنگ آگاه پرولتاریا گردیده، ساز مان انترناسیونال سوم را تعیین کند."[۱۹] به این ترتیب ملاحظه می گردد که واقعیت باید به یک ایده، ایدهٔ پرولتاریای جهان، نزدیک شود. شکل تفکر لوکاچ *در این جا* دچار تناقض می شود. او از یک طرف پی رو عملیات توده ای خودجوش، مبتنی بر دترمینیسم تاریخی است، از طرف دیگر پی رو ایده آلیست اشکال ایده آل می باشد.

لوکاچ خط خود را در "بحثِ پارلمانتاریسم" در ۱۹۲۰ نیز دنبال نمود[۲۰]. در این رابطه موقعیت لوکاچ به صورت یک رادیکال چپِ نوعی مشخص می گشت. بحث مربوط بود به این که حزب کمونیست تا چه حدی می توانست در پارلمان بورژوازی و در اتحادیه های سوسیال دموکراتیک شرکت جوید، و از این سیاست برای تربیت طبقهٔ کارگر در سمت انقلابی استفاده نماید. شکل برخورد بخش اعظم رادیکال های چپ به این نکته منفی بود. لوکاچ نگران آن بود که مشارکت در خودِ قانون مندی ماشین انتخابات مانع عملیات توده ای خودجوش گردد، و گروه پارلمانی با نفوذ در زندگی حزبی مستقل شده، با قانون مندی خود قدرت را از کار برون پارلمانی سلب نماید. یگانه عملکرد مثبتی دررابطه با کار پارلمانی که به نظر لوکاچ می رسید، این بود که با ایجاد تحریکات در پارلمان به توان اعضای بورژوایی آن را وادار از خودافشایی ساخت. نقطه‌نظرِ لنین نیز این بود، که ضروری است به وضعیت واقعی توده ها و به این توجه داشت، که توده ها واقعاً به پارلمان و چندین مؤسسهٔ بورژوازی جلب می شوند.

"مادام که شما به قدر کافی توانایی ایجاد تفرقه در پارلمان بورژوازی و کلیهٔ مؤسسات ارتجاعی دیگر را نداشته باشید، مجبور به کار در داخل آن ها خواهید بود، زیرا در آن ها کارگرانی را می یابید که فریب کشیشان را خورده اند و به واسطهٔ شرایط حیات زراعتی خرف شده اند؛ وگرنه شما با خطر مبدل شدن به صرفاً سخن رانان پرگو روبه رو خواهید شد."[۲۱]

وقایع مارس ۱۹۲۱ در آلمان دیدگان لوکاچ را بر نتیجهٔ گرویدن رادیکال چپ به عملیات توده ای خودجوش گشود. نیروهای نظامی رایش و پلیس امنیتی در آن نقطه زمانی داخل مناطق صنعتی آلمان وسطی، که در آن ها درگیری های مسلحانه بین قوای انتظامی و کارگران روی داده بود، گردیدند. **حزب کمونیست** - وانگهی غیرآماده - به اعتصاب عمومی فراخوان داد، بی آن که اجابت شود، تنها اعتصابات پراکنده ای روی دادند. حزب برنامهٔ مفصلی ازجمله در مورد نیروهای دفاعی مسلح کارگران، سازمان دهی مستقلانهٔ تولید، بهسازی شرایط مسکن، کار به بیکاران را

صادر نمود. عملیات به شکست آشکار کارگران انجامید، و **وی.ک.پی.دی** در طیف چپ منزوی گردید. حزب - هم چنین ازطرف اعضایش - متهم به گرایشات آنارشیستی شد.

وقایع مارس ۱۹۲۱ لوکاچ را متقاعد ساختند که عملیات توده ای مستقیماً به اوضاع انقلابی رهنمون نمی گردند. او علت اصلی این را آگاهی ناکافی پرولتاریا تشخیص داد.

لوکاچ قبلاً در ۱۹۲۰ در مقالهٔ "Klassenbewußtsein"(آگاهی طبقاتی)[۲۲] به این مسئله برخورد کرده بود. او در این مقاله بر اهمیت تعیین کنندهٔ آگاهی طبقاتی برای انقلاب تأکید نموده، ولیکن هم چنین خاطرنشان ساخته بود، که این آگاهی طبقاتی هنوز یکسان با آگاهی امپیریستی نیست، بلکه یک ایده آل، یک آگاهی " نسبی" است، که از حزب به طبقهٔ کارگر داده می شود. او درنتیجهٔ وقایع مارس ۱۹۲۱ پذیرفت، که این ساخت نظری آگاهی طبقاتی به محاذات بلوغ اقتصادی برای انقلاب صورت نمی گیرد، یعنی برخلاف اندیشهٔ لوکزامبورگی سابق او. اکنون وی نظری را که لنین مدتی قبل به پیش کشیده بود، پذیرفت، این که پرولتاریا تحت بحران نیز عمیقاً در ایدئولوژی بورژوایی لنگر می اندازد.

نتیجه آن که لوکاچ سانترالیزاسیون شدید حزب و برخورداری اعضای حزب از اصول اخلاقی استوار و انضباط آهنین را مطرح ساخت. حال به نظر او حزب نمی باید صرفاً مبین جنبش انقلابی باشد، بلکه می باید مستقلانه اهداف انقلابی را تعیین نماید. اما برطبق این نظریهٔ تازهٔ لوکاچ حزب یک رُل مستقل در بیرون از طبقهٔ کارگر را عهده دار می گردید، برخلاف مُدل لنینیستی، که حزب و طبقه درارتباط تنگاتنگ با یکدیگر درنظر گرفته می شوند. نزد لوکاچ روشن نبود که طبقهٔ کارگر به کدام شکل می باید در حزب نفوذ داشته باشد؛ درمقابل، او اهمیت بسیاری به رُل رهبری و تربیتی حزب قایل می گردید. ضمناً به نظر او رهبری هم چنین می باید به صورتی باشد که حزب با ارادهٔ خود عملیاتی را سازمان دهد که ابزار *آگاه سازی* طبقهٔ کارگر باشند، نه ابزار بهسازی شرایط هستی او.

لوکاچ میل به بررسی های مشخص تر حول اسارت طبقهٔ کارگر در ایدئولوژی بورژوایی و بعضی بررسی ها حول تصرف اتحادیه های صنفی داشت. او به بررسی مشخص رابطهٔ آگاهی طبقهٔ کارگر یا وضعیت واقعی تضاد های طبقاتی نپردا خت. بورژوازی آلمان در دههٔ ۲۰ سدهٔ بیستم درمقایسه با زمان سپسین جنگ جهانی اول بسیار قدرت مندتر گردیده بود. لوکاچ به این تغییر توجه نداشته، آن اساس بررسی هایش قرار نگرفت. درعوض، او مایل به حفظ یک ایدهٔ مجرد در بارهٔ مبارزهٔ طبقاتی، ارزیابی واقعیت از زاویهٔ یک موقعیت روشنفکرانه بود. در این رابطه مطالعهٔ اثر اصلی لوکاچ، Geschichte und Klassenbewußtsein (**تاریخ و آگاهی طبقاتی**) الزامی است. اثر در سال ۱۹۲۳ منتشر گردیده، و مطالب آن در فاصلهٔ سال های ۲۲- ۱۹۱۹ نگاشته شده اند. موضوع اصلی - کاملاً به محاذات طرح نظری رئالیسم او - عبارت

است از این‌که چگونه می توان آگاهی انقلابی ای را که وقایع مارس ۱۹۲۱ به وضوح نشان گر فقدانش بودند، در کارگران ایجاد نمود.

در سپتامبر ۱۹۲۲ جناح راست **یو.اس.پی.دی** با **اس.پی.دی** درآمیخت، و نتیجهٔ در آلمان فقط سه حزب کارگری وجود داشتند. این درآمیختگی - که شاید دلیلش را در افزایش مداوم نیروی بورژوازی داشته است - هم چنین در سیاست جبههٔ و حدت **وی.ک.پی.دی** با جست و جوی عریض ترین پایهٔ ممکن - شامل خُرده بورژوازی - به مقصود نیل به اهداف سیاسی روز مرهٔ ضرور با دورنمای انقلابی به بیان درآمد؛ سیاستی که مورد پشتیبانی **انترناسیونال کمونیستی** نیز بود. لوکاچ به مخالفت با این سیاست پرداخت، به این دلیل که از نظر او اهداف انقلاب با انجماد در اهداف سیاسی روزمره مستور می ماند.

لوکاچ ریشهٔ مسئله را شیئی سازی تشخیص داد، یعنی این که روابط انسانی واقعاً ازطریق مبادلهٔ کالا، اشیاء تنظیم می گردند، و به این واسطه روابط اجتماعی در نظر انسان ها روابط بین اشیاء جلوه می کند. او این شیئی سازی را یک مشخصهٔ اساساً ساختاری در واقعیت سرمایه داری ملاحظه نمود، که مسبب آن بود که بورژوازی، هم چنان که طبقهٔ کارگر در واقعیت شان بیگانه شده بودند. آن ها رابطهٔ مفعولی با پروسهٔ تولید در مربوطیت با طبقهٔ کارگر و رابطهٔ تخمینی در مربوطیت با سرمایه داران یافته بودند. واقعیت مخلوق انسان ها به صورت یک "طبیعت بیگانهٔ دیگر" نمایان می گشت، که در آن آگاهی شیئی شده ناتوان از درک کلیت بود، کلیتی که می باید به صورت کلیت مولد و کالا، فاعل و مفعول استنباط گردد.

به این ترتیب آگاهی شیئی شده نسبت به نیروهای هادی واقعی در جامعه مجازی می شد، و آن صرفاً ظاهر سطحی شیئی سازی را درک می کرد. و به این دلیل لوکاچ بر آن بود، که آگاهی روز مره ای یا آگاهی روان شناختی می تواند ستاده گرفته شود. ولیکن او درعین حال خاطرنشان می ساخت، که آگاهی باوجود مجازی گشتن، درهرحال یک عامل مادی بود، که تاریخ می ساخت، و لذا حذف شدنی نبود. در این مورد استنباط محدود لوکاچ از آگاهی امپیریستی به صورت خالصاً بازتابندهٔ جامعهٔ کالایی -بدون درنظرگرفتن موضوع تعلقِ طبقاتی- به چشم می زد: پس آیا تجارب مبارزهٔ طبقهٔ کارگر چه شده بود؟ پس آیا روابط تاریخی ویژه کجا رفته بودند؟ این ها مسائل موجود در ادبیات لوکاچ هستند، ولو این که او در مطالعات ادبی بعدین خود تاحدودی کوشیده تا راه حلی برای آن ها بیابد.

بدیل ارائه کردهٔ لوکاچ برای این آگاهی امپیریستی مجازی، آگاهی طبقاتی "نسبی" بود: "با عطف شدن آگاهی به جامعه در کلیت آن، تمام اندیشه ها، احساسات وغیره، که انسان ها در یک وضعیت معین زندگی می *خواهند* داشته باشند، پذیرفته می شوند، اگر چنان چه آن ها *به طور کامل قادر به درک* این واقعیت باشند، و نیازهای مشخص از این جا هم با نظر به عمل آنی و هم بنای جامعه درانطباق با این ها، یعنی اندیشه ها و غیره، مطابق با وضعیت عینی شان می باشند (...). این واکنش

عقلانی مناسب، که به این شکل برطبق یک مکان معین در پروسهٔ تولید صورت می پذیرد، عبارت است از آگاهی طبقاتی."[۲۳] این ایده آل دربرگیرندهٔ بینشی در پروسهٔ تاریخی به صورت کلیت در مقابل ظاهر شدن شیئی شدگی جامعه می باشد، و بنابراین تنها از این شکل آگاهی دستورالعمل های متعادلی با قرار دادن مسائل کلی جامعه در مدّ نظر می توانند تنظیم گردند.

دررابطه با نیل به این آگاهی، لوکاچ یک تمییز طبقاتی به عمل آورد. او از خُرده بورژوازی سلب صلاحیت نمود. آن را یک باقی ماندهٔ تاریخی استنباط کرد، که شکل تولیدش متناسب با جامعهٔ سرمایه داری نبود. به نظر او آگاهی خُرده بورژوازی از موقعیتش در کلیت جامعه صرفاً بینش از وضعی بدون دورنما بود.[۲۴] بورژوازی از یک آگاهی طبقاتی مبتنی بر کلیت در مرحلهٔ گذشته اش در شورش علیه نظام فئودالی برخوردار بوده است. در آن مرحله بورژوازی دارای نفع عینی برای بینشی مبنی بر انقلابی ساختن کل جامعه بوده، ولی تدریجاً با حدّت گرفتن تضاد بین سرمایه و کار دستمزدی، بورژوازی نفع خود را در تغییر سوء این بینش و حمایت از شیئی سازی دیده است. این همان گیجی و سرگردانی مصیبت بار بورژوازی است که از درون مرحلهٔ ماقبل مارکسیستی، یعنی هگلیانی زندگانی لوکاچ از نو ظاهر می گردد.[۲۵] قضیه در مورد پرولتاریا برعکس بوده، که به مثابهٔ تابع و مطیع تاریخی دارای نفع عینی برای بینش واقعیت بوده است. لوکاچ در باز سازی پیدایش آگاهی طبقاتی اخذ شدهٔ پرولتاریا ادعایی به پیش کشید، که البته خود بعد آن را به صورت " ماورای هگل سازی هگل"[۲۶ و ۲۷] رد کرد. به این معنا که او در آن باز سازی پیدایش آگاهی طبقاتی مدعی شد، که زمان کار تحت سرمایه داری *شکل یک مادهٔ* کمّی کالا مانند را به خود می گیرد. ولی کارگر این زمان کار را به صورت ذهنی، کیفی در پروسهٔ کار تجربه می نماید.

لوکاچ افزود، که تغییر جامعه نیز "از بالا" آغاز می گردد. واقعیت اینست که پیدایش جامعهٔ سرمایه داری تنها سرگذشت تخریب و زوال نیست. روابط تولید تغییر یابنده هم چنین زایندهٔ نیروهای مولدهٔ عالی تری، یک جامعهٔ منسجم است، که امکان واقعی آزادسازی را ایجاد می نماید. چنان که هانس یورگن کرال(Hans - Jürgen Krahl) (۷۰- ۱۹۴۳) می نویسد: " این کیفیت اجتماعی سازی نو در سرمایه [تحت سرمایه داری انحصاری] از یک طرف آن تضادی است، که پیشاپیش در اولین بحرانی پی ریزی شده، که به طور تاریخی به سرمایه زندگی بخشیده است: تضاد پی ریزی شده در انباشت اصلی میان اجتماعی سازی و مالکیت خصوصی، میان کار اجتماعی و کار خصوصی؛ و از طرف دیگر نشان گر گذار به مشارکت آزاد ممکن بین مولدین بلاواسطه در شکل تولید سوسیالیستی به مثابهٔ یک امکان عینی است، یا هم چنین ممکن سازندهٔ برگشت طبیعی به دولت مقاماتی، مسخ اجتماعیت، همان گونه که انگلس[۲۸] و در پیوستگی با او هورخیمر[۲۹] از آن سخن گفته اند."[۳۰]

تاریخ و آگاهی طبقاتی لوکاچ از سوی جنبش کمونیستی انحراف چپ گرایانه، اختلاط فلسفهٔ بورژوایی با مارکسیسم استناد و رد شد. در ۱۹۲۴ کتاب کوچکی از او در بارهٔ لنین انتشار یافت، که ظاهراً قصدش از نگارش آن استقبال از لنین بوده باشد، اما در واقع کتاب تغییر درخور توجهی در برخورده‌ای او را بیان نمی داشت، و مؤید این " تزهای بلوم"[۳۱]، شامل طرح مسائل نسبةً غامضی[۳۲] بود، که چهار سال بعد، در ۱۹۲۸ منتشر گردید.

در آن نقطه زمانی لوکاچ کمافی السابق انقلاب جهانی را در آستانهٔ وقوع ملاحظه نمی نمود. او برطبق تحلیل **انترناسیونالستی** بر این بود، که سرمایه داری در یک دورهٔ نسبةً ثابت به سرمی برد، و بنابراین از نقطه نظر رادیکال چپ پیشین خود، یعنی دفاع از ضرورت یک شکل انتقالی در سیر انقلاب، شکلی که او " دیکتاتوری دموکراتیک دهقانان و پرولتاریا " می نامید، فاصله گرفت. او حصول یک *رزمگاه* ایده- آل برای طبقات را مستلزم تحقق مطلق اهداف دموکراسی بورژوایی، ازقبیل آزادی اجتماعات و حق اعتصاب عمومی تصور نمود. مع ذلک، لوکاچ خواهان دموکراسی برای نفس دموکراسی نبود؛ او دموکراسی را به صورت پلاتفرم مبارزهٔ طبقاتی، که قادر به امداد به بسیج و آگاه سازی پرولتاریا و به این ترتیب دیکتاتوری پرولتاریا باشد، به شمار می آورد:

"دیکتاتوری دموکراتیک به مثابهٔ تحقّقِ کاملِ دموکراسی بورژوایی، به معنی حادّ کلمه یک رزمگاه است، میدانِ مبارزهٔ تعیین کننده بین بورژوازی و پرولتاریا. مسلماً هم چنین مهم ترین وسیلهٔ مبارزه، یک امکان توسل به توده های انبوه، ترغیب و هدایت آنان به صوب عمل انقلابی خودجوش و نیز جهت رهایی از آن اشکال سازمانی و ایدئولوژیک که ازطریق شان بورژوازی تحت " شرایط عادی" در سازمان یابی توده های انبوه کارگر تولید اخلال می نماید؛ دیکتاتوری دموکراتیک یک امکان ایجاد اشکال سازمانی ای می باشد، که به توسط آن ها توده های انبوه کارگر منافع خود را دربرابر بورژوازی معتبر می سازند. دیکتاتوری دموکراتیک در مرحلهٔ حاضر تکاملاً صولاً با قدرت اقتصادی و اجتماعی بورژوازی ائتلاف پذیرست، ولو این که هدف مشخص آن و مطالبهٔ مستقیم تحقق آن در محتوای طبقاتی مؤکد از چارچوب جامعهٔ بورژوایی فراتر نمی رود، بلی آن حتی تحقق کامل دموکراسی بورژوایی است."[۳۳]

طرح این دیکتاتوری دموکراتیک، که باید به صورت پُرکنندهٔ شکاف بین دموکراسی بورژوایی و دیکتاتوری پرولتاریا استنباط گردد، و تا در جهٔ زیادی دارای آثار جامعهٔ بورژوایی است، نباید به منزلهٔ ترک شدن دورنمای انقلابی از طرف لوکاچ تلقی گردد. نویسندگی بعدین لوکاچ نشانگر گرایش او تا در جهٔ فزاینده به پیشنهاد شکل انتقالی به مثابهٔ هدف می باشد. همزمان این تعویض موضع لوکاچ باید به صورت واکنش در برابر مارش سریع فاشیسم در اروپای آن زمان درک شود.

نتیجهٔ این تعویض، اصطلاح مرکزی "واسطگی" بود، و مراد از آن علاقه به شکل پیچیده ای که سیاست واقعی بدان گونه قادر به واسطگی با جامعهٔ سوسیالیستی

باشد. به این ترتیب کار لوکاچ سمتی مشخص تر از همیشه به خود گرفت. این در تئوری ادبیات به صورت توصیف ادبی زندگی روزمره با وجوه نمونهٔ دورنمای سوسیالیستی آشکار می گردد. ضمناً او در کار ادبیش علاقهٔ خود را دروهلهٔ نخست به پدیدآوری یک ادبیات سوسیالیستی اصیل معطوف نداشته، بلکه به یک "رزمگاهِ" ادبی برای رئالیست‌های انتقادی.

واکنش ها دربرابر "تزهای بلوم" از ناحیهٔ جنبش کمونیستی مجارستان و جهان شدید بود. به این تزها مُهر انحراف به راست زده شد، و لوکاچ جهت عدم رو به رویی با اخراج از حزب وادار از انتقاد از خود گردید، یعنی انتقاد از خود خالصاً تاکتیکی.

جالب این که در تزها زمینهٔ الحاق لوکاچ به همان سیاستی قرار داشت، که در اوایل دههٔ ۳۰ در نتیجهٔ روبه رویی اتحاد شوروی با موقعیت تهدیدآمیز فاشیسم و به مقصود احتراز از جنگ یا به تأخیر افکندن آن و ائتلاف شوروی با نیروهای ضدفاشیستی شکل گرفت، و به سیاست جبههٔ خلقی موسوم گردید. و انعکاس و تأثیر سیاست جبههٔ خلقی در عرصهٔ فرهنگی نیز اعلام گشتن رئالیسم سوسیالیستی به مثابهٔ هنر پرولتاریایی، با رد شدن خط گروه **لِف**(اختصار روسیِ **جبههٔ چپ**)(Levyi Front(LEF))[۳۴] و بخشاً خط گروه **راپ** (اختصار روسیِ **اتّحادیهٔ نویسندگان پرولتاریایی روسیّه**)(Russkaya Assotsiatsiya Proletarskikh Pisatelei(RAPP)) بود.[۳۵] از این لحاظ لوکاچ در توافق با حزب کمونیست قرار داشت.

۲- رئالیسم

لوکاچ یکی از بااهمیت‌ترین پژوهندگان مارکسیست ادبیات بود. تئوری ادبی او به وضوح مرتبط با تئوری سیاسی اوست، و درضدیت با تئوری زیبایی شناسی(aesthetics) دراماتیسین برتولت برشت(Bertolt Brecht)(۱۹۵۶- ۱۸۹۸) و پی روان او فرموله گشته است. برشت، بر خلاف لوکاچ، تمرکز را بر تکامل شکل عملکرد و مادهٔ هنر با توجه به روابط تولیدی تغییر یابنده و نیروهای مولدهٔ مرتبط با آن ها قرار می داد.

در تئوری لوکاچ نکتهٔ مرکزی تمییز مبتنی بر اصطلاح کالا درارابطه با فاعل و مفعول می باشد. او بین دو شکل شناخت و درارتباط با این بین دو نوع ادبیات فرق قائل می شود. به نظر لوکاچ شناخت درست معطوف است به ارتباط متقابل فاعل و مفعول در پروسهٔ تولید. شناخت تنها با نشأهٔ گرفتن از این رابطهٔ واقعیت ساز می تواند شناخت باشد. این شکل شناخت کالای طلسم شده را با انکشاف این که چگونه دنیای مفعول در شکل ظاهر شدنش، با انجماد زمان کار در زمان کمّی، از طریق تأثیر متقابل کیفی فاعل - کارگر - با طبیعت وجود می یابد، می کاود. و تنها این شکل شناخت قادر به ارئهٔ شرایط امکان اتخاذ تدابیر عمل به فاعل ازطریق بیننش در واقعیت مفعول شده می باشد.

لوکاچ در تئوری ادبی این طرز فکر را به اشخاص نوشته دررابطهٔ آن ها با "واقعیت" نوشتاری انتقال می دهد. او چگونگی تشریح رابطهٔ بین فرد و جامعه در نوشته را مورد ملاحظه قرار می دهد، و مثلاً در **Der Prozess**(**محاکمه**)(۱۹۲۵) اثر فرانتس کافکا(Franz Kafka)(۱۹۲۴- ۱۸۸۳) درمی یابد که شخص اصلی رمان دربرابر یک واقعیت بیگانه، بلی مخاصم مطلقاً منفرد می باشد، و لوکاچ به این نتیجه می رسد، که بازتا- بی این چنینی واقعیت بدان علت بوده است، که ادراک نویسنده شیئی شده، و از این رو ادبیات واقع گرایانه ننوشته است.[۳۶]

درخصوص ناتورالیسم(۹۰- ۱۸۶۰) لوکاچ براینست، که در این سبک ادبی روابط برونی بدون ارتباط با عمل می باشند، و کمکی برای درک اشخاص نیستند. در مدرنیسم و ناتورالیسم فاعل و مفعول از یکدیگر جدا می گردند: آن ها درارابطهٔ دیالکتیکی شان در نظر گرفته نمی شوند. توصیف دقیق جزئیات در ناتورالیسم، انباشت واقعیات در رمان سندگرایانه دارای انگیزهٔ زوال به شناخت ایده آلیستی عینی می باشد. اشکال مدرنیسم، مثلاً جریان ادراک در ادبیات جیمز جویس(James Joyce)(۱۹۴۱- ۱۸۸۲) در موضوعیت دهی یک جانبه می تواند به یک ایده آلیسم ذهنی منتهی گردد.

درک ارتباط متقابل فاعل و مفعول مستلزم اینست، که نویسنده در واقعیتی که وصف می کند، قرار داشته باشد، و نه چون در ناتورالیسم که نویسنده با رابطهٔ اندیشمندانه با واقعیت به صورت یک وصف کنندهٔ ناظر در برون واقعیت قرار می گیرد. این تضاد بین توصیف و روایت بیانش را در نویسندهٔ همزمان بوهم[۳۷] و شهروند در جامعه می یابد. رئالیست های بورژوایی پیشین شهروندان فعال در زمان خود بوده اند -و علی‌رغم موضع ارتجاعی آشکارشان- به این وسیله درک جامعه از درون و حس سمت تکامل آن برای شان ممکن گشته است، درحالی که نویسندگان و شاعران ناتورالیسم و مدرنیسم با احساس انزجار از طبیعت فرهنگ ستیز جامعهٔ بورژوایی خود را از آن بیرون کشیده اند، و راه شان به یک ضدسرمایه داری مجرد، که در یک ایده آلیسم ذهنی و عینی به بیان درمی آید، منجر گشته است. درنتیجه، وقایع در رمان ناپسند به صورت فقط نتایج نشان داده می شوند، درصورتی که مهم است درارتباط با فاعل و مفعول در نوشته به نشان دادن امور جاری، وجود یابنده، که به توسط شان چشم انداز اجتماعی پدید می آید، پرداخت.

رمان رئالیستی پسندیده مورد اندویدوآلیستی را در واقعیت حفظ می نماید، و با توصیف همزمان مورد نمونه، چگونگی شمول توصیف فردی سازنده بر و جوه هستی اجتماعی را می نمایاند. فردی سازی مهم است، زیرا حس یکی شدن یا نزدیکی خواننده با اشخاص رمان را ممکن می نماید. اثر رئالیستی با توان هدایت خواننده به درک این ارتباطِ وجوه فردی، "انسانی" با طبیعت اجتماعی، عملکردش را با بینش طلسم زدایانه انجام می دهد.

رُلی را که لوکاچ به حزب به صورت حامل آگاهی طبقاتی در جامعه - بینشی ازلحاظ عینی صحیح - قائل بود، به رمان رئالیستی منتقل، و این دستهٔ نسبةً مجرد را به معیار زیبایی شناسی تبدیل می سازد. نفس پروسهٔ واقعی شکل دهی روان شناختی کلیت نقطهٔ انقباض ادراکی رابطهٔ دیالکتیکی و جود و شکل حضور می گردد، بی- تفاوت به تعلق طبقاتی واقعی نویسنده.

اگر به خواهیم تا جایی با لوکاچ همراه باشیم که نظر می دهد آگاهی جعلی در اصطلاح رِایفیکاسیون[۳۸] جذب می گردد، به پندار نگارندهٔ این بررسی امکان ابطال این در پروسهٔ خلاقیت ادبی مغشوش کنندهٔ ذهن می باشد.

انتقاد از لوکاچ قاعدةً متوجه استفادهٔ مظنونانهٔ او از ادبیات بورژوایی متعلق به نیمهٔ نخست سدهٔ نوزدهم، یعنی ادبیات ماقبل پیدایش پرولتاریا در صحنهٔ تاریخ، و لذا قبل از آن که بورژوازی - به نظر لوکاچ - خود را در حفظ رِایفیکاسیون ذی نفع دیده باشد، بوده و هست. آیا دلیل لوکاچ برای قرار دادن این نوع ادبیات به مثابهٔ نقطهٔ مبداء زیبایی شناسی خود چه بوده است؟

عملکردی که لوکاچ برای ویژگی هنر با شکل دهی روان شناختی کلیت به صورت پیوند خوردن وجود به ظاهرشدن قائل می گردد، عبارت است از انتقال اصطلاح کلیت مجرد آگاهی طبقاتی به حیطهٔ ادبیات. حضور[۳۹] - تجربه - از نقطه نظر ماتریالیستی یکسان با ارزش های مصرفی، نیاز ها و منافع می باشد. از آن جا که لوکاچ مشخصاً قادر به انتقال این حضور به وجوه و جود جامعه نمی گردد، اصطلاح کلیت او میان تهی از آب درمی آید. وی در تئوری سیاسی خود شخصیت ها با آگاهی روان شناختی شان را که براساس پروسهٔ اجتماعی سازنده ازحیث تاریخی و یژه ظاهر می گردند، نادیده می- گیرد. این امر در تئوری ادبی او منتج به این می شود، که نظرش در درون اثر ادبی و در طرح مسئلهٔ فاعل و مفعول بسته می ماند. او از تفهیم اشکال روان شناختی ای که برای کلیت تولید نوشتاری اساساً دارای تأثیر سازنده اند، ناتوان است، و به این ترتیب هم چنین عاجز از درک این که کدام اشکالِ واکنش حسی و تشکلات آگاهی واقعاً حامل امکان نزدیکی سازاند.

سخن گفتن از آن دسته خوانندگان آثار که علاقه شان به واقعیت برونی را به علت جمودشان در منازعات روانی از دست می دهند، به خودی خود بسنده نیست. "مفهوم اجتماعی بازداشتگی اینست، که آگاهی فردی تحت فشار کنترل اجتماعی دیدگانش را بر انگیزه هایی می بندد، که تطبیق با واقعیتِ به زحمت حاصل شده را مکرراً به خطر می افکنند، و نیز اینست، که راه ارتباط با امیال غریزی سازش ناپذیر درنتیجهٔ برقرار گشتن " تسخیرات ضد" مسدود می شود. آن ها به این ترتیب به صورت خیالات بیگانه با منِ خویش باقی می مانند،(...)."[۴۰]

دقیقاً جامعهٔ بورژوایی یک فضای درونی و نزدیک، خصوصی، پیوستگی اولیه را محو می نماید، تا به تواند تضادهای درونی را به قضایای تجربه شدهٔ روان شناختی، فردی تبدیل سازد، آن چه که به شکل تعیین کننده قادر به تضعیف علاقه به واقعیت و

مبدل ساختن فعالیت در آن به صرفاً ابزاری برای مناز عات خانواد گی، که در ساخ تار روانی استقلال می یابند، و عامل رفتار کلیشه- ای هستند، می باش د. بی نش ک لی باید معطوف به اجتماعی سازی و تأثیر متقابل افراد بر جامعه باشد. با بصیرت روان شناختی یک خواننده می توان درک کرد، که آثار ادبی به چه شکلی قادر به *دریاف تن* نیازها و علایق واقعی و احتمالاً نمودن یک سمت آزادی بخش هستند؛ نشان دادن ا ین که هرچند تاریخ هنر تاکنون تاریخ تقسیم کار و تعیین وظایف بوده است، نیروهای مولد ما اینک دربرگیرندهٔ امکان متحقق ساختن سرزمین آزادی ای است، که مارکس از آن سخن گفته، جایی که ما به صورت کار گران مزدی می- توانیم به یک هو یت حقیقی دست بیابیم، و این ازطریق پی کار همبس تهٔ جم عی، و نه چون همی شه خمیده و فرسوده از ستیزه علیه طبیعت خویش تحت یک اصل حقیقهٔ ستمگرا نهٔ معنا باخته.

براین اساس می توان درک کرد چگونه لوکاچ با بی نش ادب یش از توانا یی پژو هش گستردهٔ رئالیسم سنتی برخوردار بوده، اما دررابطه با مدرنیسم تنها بیا نات قال بی عرضه داشته است. مدرنیسم دقیقاً موضوعیت دهنده به مورد درو نی - ا گر خواس ته باشید ذهنیت - است، و از آن جا که لوکاچ این نکته را به گونهٔ علمی درنیاف ته، پس ناگزیر از نفی آن به صورت خالصاً ایده آلیسم ذهنی بوده است.

بی مناسبت نمی نماید خاتمهً از یک معا صر لو کاچ، ویلهل لم را یش(Wilhelm Reich) (۱۹۵۷- ۱۸۹۷)، با بی نش رو شن در مو ضوع جـ مود روا نی طبـ قهٔ کار گر در عـ صر فاشیسم، جمودی که عـ لت عـ مل طبـ قهٔ کار گر بر ضد منا فع عینـ یش در آن دوره و متمرکز ساختن منافعش بر شکل خانوادهٔ پاتریارکال خُرده بورژوازی بوده، نام برد. رایش وظیفهٔ روان شناسی اجتماعی را این گونه توضیح می دهد: "تزِ مار کس: ا ین که مورد "مادی"(das Sein) در مغز انسان به مورد " ایده آل"(bewußtsien) تبدیل می گردد، و نه برعکس، دو سئوال برمی انگیزد: اولاً، این *چگونه* روی می د هد، چه چ یزی "در مـ غز انسان" وقوع می‌یابد؟ دوماً، چگونه "آگاهی" پدید آمده به این شکل(ما از این به بـ عد از *ساخت روان شناختی* سخن خواهیم گفت) پروسهٔ اقتـ صادی را متأ ثر می سازد؟ ا ین "خلاء" را روان شناسی درزمینهٔ تجزیه و تحلیل شخصیت به این صورت پُر می ک ند، که پروسه هایی را در حیات روحی انسان آشکار می سازد، که از سوی شرا یط هسـ تی تعیین می شوند. آن به این شـ کل " فاک تور ذهـ نی" را درک می ک ند، که برای یک مارکسیست غیرقابل درک است."[۴۱]

رایش در کتاب Charakteranalyse(**تجزیه و تحلیل شخصیّت**)(۱۹۳۳) می کو شد اشکال مختلف " تسلیح" شخصیت فرد برای مقابلهٔ ضعیفانهٔ او با وضعـ یت های مناز عه را تشر یح کـ ند. و در کـ تاب Die Massenpsychologie des Faschismus (**روان شناسی توده‌ای فاشیسم**)(۱۹۳۳)(ص۶۰) به آن اشکال اجتماعی سازی و یژه ای تو سل می- جوید، که پیوند دهندهٔ اقتـ صاد به روان شنا سی می باشـ ند: "(...) خا نوادهٔ مقاما تی اهمیت وافری برای دولت مقاماتی [کسب می کند]: خا نواده به ساخت مان و کارخا نهٔ

ایدئولوژیک دولت تبدیل می گردد. (...) پیشگیری از قوهٔ جنسی طبیعی کودک - که نهایهٔ آسیب رساننده ترمیم ناپذیر به جنسیت *تناسلی* اوست - کودک را تر سو، کم رو، مؤمن به مقامات، مطیع و به معنای مقاماتی "خوب" و "تربیت شده" بار می آورد؛ هر میل به آزادی بیش تر را در یک ترک یب ترس محبوس می سازد، که نیرو های عصیان طلب را در انسان فلج می کند، و دراثر ممنوعیت افکار جنسی نفس استعداد تفکر با مانع روبه رو می شود، همان گونه که استعداد داوری امکان تکامل نمی یابد."

این بررسی، البته، نگرشی است مجمل بر استنباط فلسفی پیچیدهٔ لوکاچ از رئالیسم و کوششی است برای ترسیم صرفاً خطوط عمدهٔ آن. آثار لوکاچ دربرگیرندهٔ جزئیات جالب و مهم بسیاری در موضوعات ادبیات کارگری، سندگرایی، اکسپرسیو-نیسم، ناتورالیسم، رئالیسم بورژوایی، رئالیسم انتقادی، مدرنیسم، رئالیسم سوسیالیستی، و در مجموع نشانگر دنیای فکری و اشتغال نظری ژرف اوست.

مخالفت با خواسته های نسبهٔ سخت و قاطعانهٔ لوکاچ از رئالیسم در تولید ادبی بسیطش مسلماً نمی تواند به معنای کم بها دهی به کار نظری او در کلیتش باشد.

(۱۳۹۷/۶/۲۶)

پانوشت‌ها:

[۱] نقل از:

Antonia Grunenberg: **Bürger und Revolutionär. Georg Lukács 1918 - 1928**, s.21 (Frankfurt am Main, 1976).

[۲] در این رابطه می توان رک:

Jörg Kammler: **Politische Theorie von Georg Lukács**(Dramstadt und Neuwied, 1974).

[3] Lukács: **Die Seele und die Formen**, s.328(Berlin, E. Fleischel, 1911).

[4] Kammler, s.24.

[۵] gestalt: شکل دهی روان شناختی کلیت.

[۶] در این رابطه می توان رک:

Werner Mittenzwei: "Gesichtspunkte", **Dialog und Kontroverse mit Georg Lukács**(Leipzig, 1975).

[۷] دررابطه با این برخورد مارکس می توان رک:

"Die Thesen über Feuerbach"(1888), **Karl Marx / Friedrich Engels, Werke**, bd.3 (Berlin, Dietz, 1956).

[۸] Rationalisme: استنباط عقل به مثابهٔ مهم ترین منبع شناخت.

[۹] در این رابطه می توان رک:

Lukács: "Der Bolschvismus als Moralisches Problem", **Taktik und Ethik**(Dramstadt, 1975). / Mittenzwei, s.18f.

[۱۰] در این رابطه می توان رک: لنین: **دولت و انقلاب**،

V.I. Lenin, Collected Works, vol.25, 3.edi., pp.385-497(Moscow, Progress,1977).

[11] Grunenberg, s.47.

[12] Johann - Wolfgang Goethe(1749 - 1832)

[13] William Shakespeare(1564 - 1616)

[۱۴] نقل از Mittenzwei, s.22

[۱۵] این موضوع در مقالهٔ دیگری از توفان آراز تحت عنوان " سیاست فرهنگی در شوروی پیشین از انقلاب اکتبر تا استواری سانترالیزاسیون" برر سی شده است. مقاله در سه بخش جداگانه در سایت سیاسی و فرهنگی **هفته**، سال دهم، مارس ۲۰۱۷ و سال یازدهم، آوریل ۲۰۱۷ و آوریل ۲۰۱۷ منتشر گردیده است.

[16] Blusins Kolzsvary: **Von Revolution zu Revolution** (Wien, 1920).

[۱۷] دررابطه با این نکته می توان رک:

Rosa Luxemburg: **Die Akkumulation des Kapitals** (Berlin, Buchhandlung Vorwärts Paul Singer,1913).

[۱۸] بنگرید به مقالهٔ لنین: " وضعیت و وظایف انترناسیونال سوسیالیستی"(چاپ شده برای نخستین بار در روزنامهٔ **سوسیال دموکرات**، ش۳۳، ۱ نوامبر ۱۹۱۴)،

V.I. Lenin, ..., vol.21, 3.edi., pp.35 - 41(1980).

[19] Lukács: " Organisations frage der dritten Internationale ", **Kommunismus**, 1.Jahrgang, Wien, 1920.

[۲۰] ارگان اصلی این بحث نشریهٔ **Kommunismus**(**کمونیسم**)(وین) با لوکاچ به عنوان عضو هیأت تحریریهٔ آن بود.

[۲۱] " بیماری کودکی " چپ روی" در کمونیسم"،

V.I. Lenin, ..., vol.31, 3.edi., p.59 (1977).

[22] **Kommunismus**, 1.Jahrgang, 1920. / Lukács: **Geschichte und Klassenbewußtsein** (Neuwied, 1923).

[۲۳] همان، ص۱۲۶.

[۲۴] همان، صص ۱۴۱،۱۳۹.

[۲۵] بیش تر برای بورژوازی نک: همان، ص۱۴۵ اف.اف.

[26] Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770 - 1831)

[۲۷] مثلاً در مقدمه ای دیگر در بعد بر **تاریخ و آگاهی طبقاتی**.

[28] Friedrich Engels (1820 - 95)

[29] Max Horkheimer (1895 - 1937)

[30] **Konstitution og Klassekamp**, s.145 (København, Rhodos, 1975).

[۳۱] " بلوم"(Blum) نام مستعار لوکاچ بود، و " تز های بلوم" او در کتاب **Schriften zur Ideologie und Politik** (Neuwied, 1967) مندرج است.

[۳۲] این نکته در منابع زیر تشریح شده است:

Mittenzwei, ss.32-39./ Grunenberg, ss.258-63./ Kammler,ss. 327-34 (Dramstadt und Neuwied, 1974). / Fritz

J. Raddatz: **Georg Lukács**, ss.67-70 (Hamburg, 1972).

[33] **Frühschriften II**, s.710f (Neuwied, GW2).

[۳۴] برای **لِف** می توانید رک: " سیاست فرهنگی در شوروی پیشین ..."(بخش های دوم و سوم).

[۳۵] آندری آلکساندروویچ زدانُف(Andrej Aleksandrovich Zdanov)(۱۹۴۸- ۱۸۹۶)، عضو سرشناس حزب در دهه ۳۰ و ۴۰ و فرمولهکنندۀ عمدۀ سیاست فرهنگی سانترالیستی حزب، ضمن نطق خود در اولین کنگرۀ **اتّحادیۀ نویسندگان شوروی** دکترین رسمی حزب " رئالیسم سوسیالیستی" را به این قرار اعلان داشت: " رئالیسم سوسیالیستی، که متد اساسی ادبیات خیال پردازانه و نقد ادبی شوروی می باشد، از هنرمند طالب توصیف حقیقی، تاریخی و مشخص واقعیت در تکامل انقلابی آنست. همزمان این حقیقت گرایی و کُنکرتیسمِ[مشخص گرایی]

تـاریـخـی در تـوصـیـف هــ نـری واقـعـ یـت بـایـ ــد بـا وظـیـ فـهٔ ریـ خـت د هـی ایـدئـولـوژ یـک و تـربـیـت خـلـق کـارگـر بـا روح سـوسـیـالـیـسـم درآمـیـزد."(Eigil Steffensen(1927-

2011): **Nyere russisk litteraturkritik: Fra Plechanov til Lotman**, s.77(København, Munksgaard, 1973).

(بـرای مـطـالـعـهٔ انـدک بـیـش تـر ایـن مـوضـوع مـی تـوانـ یـد رک: " سـیـا سـت فـرهـنـ گـی در شـوروی پـیـشـیـن ..."

(بـخـش سـوم، مـبـحـث " رئـالـیـسـم سـوسـیـالـیـسـتـی").)

[۳۶] در ایـن رابـطـه مـطـالـعـهٔ مـقـالـهٔ لـوکـاچ، " اهـمـیـت رئـالـیـسـم انـتـقـادی در ز مـان حـال"(۱۹۵۷) سـودمـنـد اسـت.

[۳۷] bohème: هـنـرمـنـدی کـه بـدون پـی روی از اخـلاقـیـات مـتـداول مـی زیـد.

[۳۸] reifikation: ایـن اصـطـلاح، کـه در ۱۹۲۳ بـه وسـیـلـهٔ لـوکـاچ مـورد اسـتـعـمـال قـرار گـرفـتـه، بـه مـعـنـای شـیـئی سـازی و بـیـگـانـه سـازی(مـعـادل آلـمـانـی: entfremdung, verdinglichung) مـی بـاشـد. ایـن هـم چـنـیـن اصـطـلاحی مـارکـسـیـسـتـی اسـت بـه مـعـنـای ایـن کـه کـار انـسـان تـبـدیـل بـه شـیء، بـه کـالای خـریـدنـی و فـروخـتـنـی مـی گـردد، و خـالـصـاً بـرحـ سـب ارزش مـبـاد لـه ای آن ارزیـابـی مـی شـود، آن چـه کـه احـسـاسـات فـرسـایـش، مـسـلـوب از حـقـوق گـشـتـن، بـی آتـیـه گـی، یـأس، تـسـلـی نـاپـذیـری، فـقـدان ارزش انـسـانـی را تـولـیـد مـی کـنـد.

[39] H.J. Krahl, **Konstitution og klassekamp**, s.132.

[40] Sigmund Freud(1856 - 1939): **Gesammelte Werke**, bd.VII, s.449 (Wien, S. Fischer, 1951).

[41] Reich: **Fascismens massepsykologi**, s.45 (København, Rhodos, 1974).

آدمی تا زمانی که سختی‌هایش را می‌فهمد زنده است، ولی وقتی سختی‌های دیگران را درک می کند، آن وقت یک «انسان» است!

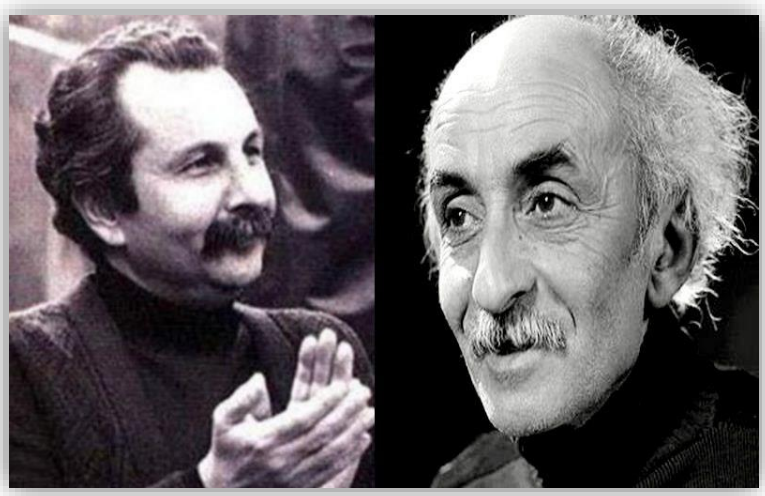
لئو تولستوی

بازگشت به فهرست

سیاوش کسرایی؛ تحلیل‌گرِ شعرِ نیما

کامیار عابدی

نیما "شب" را تنها ساعاتِ پس‌از غروب و پیش‌از سپیده‌دم نمی‌داند. "شبِ نیما" یك هستی دارد. شبی است حاصلِ کارِ سیاهکاران که روزگارِ مردم را چون "شب" سیاه کرده‌اند... نیما "در تمامِ طولِ شب"* می‌جنگد و پیروز می‌شود. امّا او که در شبِ این جهان زیست، تصویرگرِ رُخسارهٔ شب مانْد. ما در سپیده‌دمِ روزگاریم که طرح نو می‌بایدمان ریخت و گرچه هنوز از شب دَمی باقی است، ولی نگاه کنید! آفتاب دارد بالا می‌آید!



۱- زندگی و آثار

الف) سیاوش کسرایی (۱۳۷۴، وین ـ ۱۳۰۵، اصفهان) تحصیلات ابتدایی و متوسطه را در دبستان ادب، و دبیرستان‌های نظام و دارالفنون پای تخت گذراند و تحصیلات عالی را در دانشکدهٔ حقوق دانشگاه تهران. سپس، به کار اداری در سازمان همکاری بهداشت (وابسته به اصل چهار ترومن ــ بابلسر)، بانک ساختمانی، و سرانجام، وزارت آبادانی و مسکن پرداخت. در دورهٔ دبیرستان با چند گروه کوچک با آرمان‌های ملّی پیوند داشت. امّا از حدود نیمهٔ دوم دههٔ ۱۳۲۰ به آراء سوسیالیستی، و سرانجام حزبِ توده [ایران] گرایش یافت. تکاپوهای سیاسی کسرایی در آستانهٔ وقوع و استقرار انقلاب و جمهوری اسلامی وسعت گرفت. او و خانواده‌اش، پس از دستگیری شماری درخور توجّه از رهبران و اعضای این حزب، در اوایل دههٔ ۱۳۶۰ در کابل افغانستان، و در حدود نیمهٔ این دهه، در مسکوی اتّحاد شوروی پیشین اقامت کردند. در حدود نیمهٔ دههٔ بعد، مدّتِ بسیار کوتاهی پس‌از اقامت در وین اتریش، بعد از جرّاحی قلب، به سببِ ذات‌الرّیه، زندگی را بدرود گفت. وی را در بخش مشاهیرِ گورستانِ مرکزی این شهر به خاک سپردند (ر. ک: *شبانِ بزرگِ اُمید*).

ب) کسرایی از نوجوانی به شعرگویی پرداخت. با پذیرفتن آراء تجدّدخواهانهٔ ادبی نیما یوشیج، به جریان شعرِ نیمایی گرایید. وی ازجمله شاگردانِ مستقیمِ نیما محسوب می‌شود. با انتشار منظومهٔ *آرش کمانگیر* (۱۳۳۸) به

شهرت رسید. علاوه بر دفترها و منتخب‌های متعدّد از سروده‌هایش، مجموعه‌ای از تحلیل‌ها و تفسیرهای ادبی، با محور شعرِ نیما، از وی برجای مانده است. به نظر می‌آید که بخش عمده‌ای از آن‌ها درس‌گفتارهای او در دورهٔ تدریس در دانشگاهِ سیستان و بلوچستان، دانشکدهٔ هنرهای دراماتیک (بعدها به قسمتی از دانشگاهِ هنر تبدیل شد) و یکی-دو دانشکدهٔ دیگر در دههٔ ۱۳۵۰ است. این تحلیل‌ها و تفسیرها، او را به عنوان یکی از تحلیل‌گرانِ شعرِ نیما بر ما می‌شناساند. در این نوشته به همین موضوع پرداخته می‌شود (دربارهٔ موقعیتِ کسرایی در مجموعهٔ شعر فارسی در دورهٔ تجدّد ر.ک: *مقدّمه‌ای بر شعرِ فارسی*، به ویژه، صص ۳۶۲ – ۳۴۹).

۲- کسرایی و تحلیلِ شعرِ نیما

پ) گویندهٔ *آرش کمانگیر* در سخنرانی خود در بزرگداشت نیما (دانشکدهٔ هنرهای زیبای دانشگاه تهران، ۱۳۴۷) تأکید می‌کند که این شاعرِ پیشگام هنوز به خوبی شناخته نشده است: «*او را ستایش کرده‌ایم، بدو فخر بُرده‌ایم، با شهرتش سهیم شده‌ایم، بر او شوریده‌ایم و در گمان، از او فراتر رفته‌ایم. امّا پاسِ اندیشه‌های او را نداشته‌ایم. زبان دل افسردگان خاموشی گرفته است. امّا هنوز پیامِ او به گوشِ افسرده‌دلان نرسیده و زهی تأسّف که دانش‌پژوهانِ دانشگاه نیز جایی برای نیما در ادبِ فارسی نمی‌شناسند*» (ص ۷۲). به نظر می‌آید که کاوش‌های ادیبانه-شاعرانهٔ کسرایی در شعرِ نیما در دههٔ بعد، کوششی‌ست در راهِ شناسایی شاعرِ یوش.

ت) صرف نظر از برخی تعبیرهای شاعرانهٔ کسرایی دربارهٔ نیما، یکی از پُراهمیّت‌ترین ویژگی‌های شعر نیما از نظر این شاعر، «حرکتِ نیما» به سمت آزادی است: «آزادی از همهٔ قیدهای دست و پاگیرِ زندگی‌کُش، و [او] همین که دلش از ضرورت آن آگاه می‌شود، یک تنه در هنر بدان عمل می‌کند» (ص ۷۵). استدلال او در این زمینه، بر بنیاد دو گزاره است: «حرکت در سرشت اشیاء و طبیعت و آدمی است. حرکت منشاء تغییر و دگرگونی است» (ص ۱۳۴). در این میان، دو گروه با «حرکت و جُنبش، سرِ موافقت ندارند»: کسانی‌که «ازآن‌چه در نَسجِ هستی می‌گذرد و تاروپودِ حیات بدان بافته است»، «غافل»اند؛ و کسانی‌که «آگاهانه می‌خواهند از حرکتی که منجر به تغییرات نادلخواهشان می‌شود، پیش‌گیری کنند» (ص ۱۳۴). بدین ترتیب، با نکوهش ایستایی در ادب و هنر، عنصر پویایی در شعر نیما درخور ستایش شمرده می‌شود.

ث) علاوه بر این، در بازنمایی پدیده‌ها، یا به تعبیر کسرایی، از لحاظ «بافت و سرشتِ مضمونی»، شعرِ نیما «عمیقاً بومی، محلّی [...] و روستایی بود و زمینهٔ آن را اغلب، دار و درخت‌ها و گیاهان و پرندگان و حیوانات و کوه و رود و اشیاء همان کوهپایهٔ‌یوش پُر می‌کرد که نیما اصرار داشت با نام مازندرانی آن نیز بازگو شوند» (ص ۸۵). بی‌شکّ، این طبیعت گراییِ گسسته از سنّت، یکی از نقطه‌های عطف در تاریخ تجدّد شعر فارسی محسوب می‌شود. شمّ شاعرانهٔ کسرایی در توجّه به طبیعت شعر نیما، او را به موضوع حضور حشره‌ها (مانند شبتاب، شبپره، سیولیشه) و پُراهمیّت‌تر از آن، پرندگان (مانند ققنوس، مرغ آتش، عقاب، لاشخور، خروس، جغد، غُراب، شباهنگ، تیزپرواز، کاکلی، توکا، قو، مرغ آمین، مرغ مجسمّه) در این سروده ها راهنمایی می‌کند (صص ۱۳۶ – ۱۳۴، ۷۶، ۵۴ – ۵۰، ۳۸ – ۳۷). از نگاهِ شاگردِ نیما، گروهِ نخست، «اگر بالِ پرواز ندارند، سرِ پریدن‌شان هست»

(ص۵۰). گروه دوم نیز، اگر نه همه، دست کم، اغلب، نماد و نمونهٔ پویایی‌اند: «مرغانِ نیما روح حرکت‌اند.» آن‌ها «وحشتِ شب را از بال‌های روانِ آدمی می‌تکانند» (ص ۷۶).

ج) کسرایی، به درستی، بُن مایهٔ «شب» را هم در شعر نیما از شعر سنّتی متمایز می‌داند. «پیش از او، شب، تنها [یا اغلب] شبِ هجر یا وصالِ عاشق بود و صبح، صبحِ دیدارِ معشوق». بنابراین، مناسب است که از شب در شعر نیما با تعبیر «شبِ نیمایی» یاد کنیم (ص ۱۶). وی با دقّت در شعرهای منتشرشده از نیما تا اوایل دههٔ ۱۳۵۰، دریافته است که این واژه ۳۲۳ بار در سُروده‌هایش به تکرار آمده است: «هیچ کلمهٔ مشخّص دیگری در سراسر اشعارش بدان برتری ندارد، و "روز و صبح و سپیده"، کم‌ترین لغاتی هستند که نیما بدان عنایت کرده» است (ص ۲۷). البتّه، با توجّه به سرشتِ ابهام/ ایهام‌انگیزانهٔ شعرِ نیما، شب در شعر او می‌تواند معنایی فکری، فلسفی، انسانی، سیاسی و اجتماعی داشته باشد. امّا کسرایی با توجّه به گرایش سیاسی و اجتماعی خود، «شبِ نیمایی» را به دو قلمرو اخیر حَصر می‌کند: «نیما شب را تنها ساعات پس از غروب و پیش از سپیده‌دم نمی‌داند. شبِ نیما یک هستی دارد. شبی است حاصلِ کارِ سیاهکاران که روزگارِ مردم را چون شب سیاه کرده‌اند. امّا شاعر می‌داند که این روزگار فرتوت فرو خواهد ریخت. در مشاهدهٔ این مجموعهٔ طبیعی و انسانی است که می‌گوید: در تمام طول شب ــ کاین سیاه سالخورد انبوه دندان‌هاش می‌ریزد» (ص ۱۴۳؛ برای نمونه‌ای از تحلیل‌های کسرایی با واژهٔ کلیدی «شب» از یک شعر نیما ر.ک: صص ۶۳ – ۵۵). درخورِ یادآوری ست که در میان شاعران نوگرا، احمد شاملو، با تمایز بخشیدن برخی از سروده‌هایش به «شبانه»، از یک نظر راه نیما را ادامه داده است. هر چند، به لحاظ محتوا، در اغلب این شعرها، جنبهٔ فردی ــ تغزّلی بر دیگر جنبه‌ها غلبه یافته است.

چ) بخشی از آن‌چه در تحلیل‌ها و تفسیرهای کسرایی از شعر نیما طرح شده، کمابیش، از نوع شناخت ساختاری است. در مَثَل، او شعرهای «مرغ آمین» (صص ۲۵- ۱۳)، «همه شب، زنِ هر جایی» (صص ۶۳ – ۵۵)، «ری را» (صص ۷۱-۶۴)، «افسانه» (صص ۱۳۳ – ۱۰۲) و «او را صدا بزن» (صص ۱۴۱ – ۱۳۷) را هم از لحاظ معنا و هم از نظر زیبایی‌شناسی واکاوی کرده است. در زمینهٔ اخیر، تحلیلگر به نوع، شکل و گاه، کاستی‌های قافیه‌پردازی (صص ۱۰۹ – ۱۰۸، ۹۰– ۸۸) ، وزن/ موسیقی(صص ۱۰۸ – ۱۰۷، ۵۶ – ۵۵)، و زبان، بیان و تصویر (صص ۱۲۴ -۱۱۰) در برخی سروده‌های نیما توجّه نشان داده است.

به چند نمونه از واکاوی‌های معنایی و زیبایی‌شناختیِ کسرایی اشاره می‌شود:

○در جست‌وجوی معنای «مرغ آمین» به فرهنگ‌های *بهار عجم*، *رشیدی* و *نظام* رجوع کرده است. هم‌چنین «از کودکی و از زبانِ سالخوردگان می‌شنیدم که در بیانِ غم‌ها و آرزوها به هم هشدار می‌دهند که «مرغِ آمین‌گوی در راه است» تا گوینده تفأل بد نَزَند و سخن، سرانجامی نویدبخش بیابد» (صص ۱۸ – ۱۷).

○در شعر «زنِ هر جایی»، شاعر از «مدارِ آغازینِ شعر بیرون می‌زند». او «تغییرِ وزن را در تمامی ادبیّات ادامه می‌دهد و یا به دیگر سخن، محتوای سرکشِ شعر، در تنگنای یک وزن نمی‌گنجد و اگر دمی به یک منزل فرود می‌آید، امّا سُکنی را به همان جای نخستین برنمی‌تابد. این یا آن، حاصل آن که با شعری روبه‌روییم که تنها دو

بیت آن برهم انطباقِ کاملِ وزنی دارد. گویی جانِ دگردیسی‌کنندهٔ شعر، در رشدِ پیاپیِ تن، یکایکِ پوسته‌های وزنی را می‌شکافد و پیش می‌رود تا در آخرین بیت که در بسترِ راحتِ خویش قرار می‌گیرد» (ص ۵۵).

○«افسانه» باید «تِز نیما» را در زمینهٔ شعر طرح کند، «نواخت‌های مداوم و تکراری را کنار بگذارد، اسطوره‌های دستمالی شده و پوک را ردّ کند، چشم‌اندازهای تازه را زیرِ نظر آورد، و کلامِ نو را ظرفِ اندیشه‌های نو کند. توجّه کنید، گفتم که "افسانه" مأمور است تا تِز را مطرح کند. چه، تا اجرای درست و دقیقِ آن، باز سال‌ها و کارها در راه است که به تصحیح فکر و اندیشه و تکنیک‌های پُرآزمونی نیازمند است» (صص ۱۰۶- ۱۰۵).

○«وزن فاعلن فاعلن فاعلن فع، یکی از شاخه‌های بحرِ تقارب»، قبل از نیما در «شعرِ متأخرانی چون میرزاحبیب خراسانی و ادیب پیشاوری دیده شده بود و آخرین بار عارف قزوینی نیز در تصنیف "مارشِ خون" آن‌را به‌کار گرفته بود: "رنگِ خون، رنگِ میمون مینوست ــ دشتِ بی‌لاله دیدن نه نیکوست" [...] کم‌تر به نظر می‌رسد که انتخاب این وزنِ نیما، اثرِ مطالعهٔ دو شعرِ ادیبانه از دوتن نخستین و یا تصنیفِ اندکی احساسی سومین بوده باشد [...] من در پی‌جویی‌های خود به نوحه‌ای که در تعزیهٔ "عروسی قاسم" در آن صفحات [یوش/ مازندران] خوانده می‌شد، برخوردم که با توجّه به متنِ غم‌آلود و شورانگیزِ آن، می‌توان تصوّر کرد که بر دلِ نیمای آشناپَروَرد مؤثّر افتاده و آن‌را مناسبِ حالِ عمومی "افسانه" دیده است: "رودم، ای رودم، ای رودم، ای رود ـ این چه وقتِ سفر کردنت بود"» (صص ۱۰۸ – ۱۰۷؛ اشارهٔ اخیر کسرایی در ریشهٔ وزنی «افسانه» صحیح است. در ضمن، سُروده‌شدنِ «مارش خونِ» عارف / ۱۳۰۲ متأخّر بر سروده‌شدنِ «افسانهٔ» نیما / ۱۳۰۱ است).

ح) در سدهٔ بیستم میلادی، نقدِ ادبیِ مارکس‌گرا (Marxist Criticism) یکی‌از رایج‌ترین گرایش‌های نقدِ ادبی بود. این نوع نقدِ ادبی از آراءِ کارل مارکس الهام گرفته است. آن‌چه موجب تمایز نقدِ ادبی مارکس‌گرا از نقدهای زیبایی‌شناختی، شکل/صورت‌گرا و اصالتِ تصوّر(ایده‌آلیسم) می‌شود، توجّه به ادبیّات به عنوان کُنشی مادّی و اجتماعی مرتبط با کنش‌های مادّی و اجتماعی دیگر است. هم‌چنین، تاریخ به مثابهٔ صحنهٔ کشمکشِ نیروها و علایق؛ و شکل‌یابی ایدئولوژی در این نوع از نقد اهمیّتِ بسیار زیادی دارد. به طبع، وقوع انقلابِ اکتبر (۱۹۱۷) و تأسیسِ کشورِ شوراها در روسیه و منطقه‌های پیرامونی آن، بر گسترشِ نقدِ ادبیِ مارکس‌گرا افزود. با این همه، باید توجّه داشت که نقدِ ادبیِ مارکس‌گرا مجموعه‌ای همگن نیست. چرا که از آغاز تا پایان سدهٔ بیستم میلادی، با توجّه به موضوع‌هایی مانند نوع بازنمایی واقعیت در ادبیّات، بازتابِ طبقه‌های اجتماعی در آثار، تلقّیِ مثبت یا منفی از مدرنیسمِ ادبی و موارد متعدّد دیگر، و البتّه در پرتوِ تجربهٔ اتّحادِ شوروی سابق در این سده (که بازتابِ خُسرانِ آن بر آثارِ ادبی و اهل قلم، به ویژه از دهه ۱۹۵۰ به بعد، بیش‌از پیش شناخته شد)، شاخه‌های مختلف و گاه، حتّی متضادی از این گرایش در نقدِ ادبی رقم زده شد: آثار و اشاره‌های آغازین (و.ا.لنین، گئورگ پله‌خانف، لئون تروتسکی)، نگاهِ فلسفی-تاریخی منتقدِ ادبیِ برجسته (گئورگ لوکاچ)، ساختارگرایان (لوسیَن گلدمن، پی‌یر ماچری / ماشری، لویی آلتوسر)، مکتب فرانکفورت (تئودور آدورنو، هربرت مارکوزه) و هنرمندان، و منتقدانِ ادبی و هنری آلمانِ وایمار (والتر بنیامین، برتولت بِرشت، ادوین پیسکاتور). آلمان یا جمهوری وایمار به سال‌های ۱۹۳۳ – ۱۹۱۹ گفته می‌شود که به دلیل‌هایی چند، نظامِ دولتی دراین کشور از برلین به وایمار منتقل شد. (تلخیص از: *The Routledge* , p. 136-138).

خ) به نظر می‌آید کسرایی در بخش درخورِ ملاحظه‌ای از تحلیل‌های خود دربارهٔ شعر نیما از نقدِ ادبیِ مارکس‌گرا تأثیر پذیرفته باشد. البتّه، تلقّی و منابع او در این زمینه، بیش‌تر معطوف است به دو شاخهٔ نخستِ آن، یعنی آثار و اشاره‌های آغازین، و تا حدّی آراء لوکاچ (تمایزِ تحلیل‌های کسرایی براساس نقدِ ادبیِ مارکس‌گرا، با تحلیل‌های احسان طبری، که به منابعِ متأخّر در این رشته دسترسی داشت، از گفت‌وگوی او و طبری در سال ۱۳۵۸ در موضوع شعر تا حدّی، هویداست: صص ۱۷۷ – ۱۵۹).

نمونه‌هایی از بازتابِ نقدِ مارکس‌گرا در تحلیل‌های ادبی کسرایی آورده می‌شود:

○**انقلاب‌های ۱۹۰۵ و ۱۹۱۷ در روسیه:** «تُندرِ انقلاب ۱۹۰۵ در آسمانِ روسیه می‌غرّید: نخستین آژیرِ خطر به سکّانداران سود و سرمایه[...] روشنفکران، درکنار و همپای انقلاب سیاسی، انقلابِ ادبی می‌خواستند» (صص ۱۱۳-۱۱۲)، «همین که روشن شد که انهدامِ شُعله‌های رستاخیز ۱۹۱۷ در محلّ وقوعش دیگر ممکن نیست، مقرّر گردید تا مهار شود. دیوارهای عایقی ضرور می‌نمود تا عبورِ نور و حرارت را مانعی باشد» (ص ۲۶)، «نیما گرچه پاسخ‌گوی بسیاری از داد و بیدادهای عصرِ خود بود و در هر زمینه قلم فرسود، امّا به گمانِ من مهم‌ترین نقطهٔ نظرش در بیرون از مرزهای میهن‌اش، انقلابِ اکتبر و تولّدِ کشورِ شوراها بود» (صص ۸۶ – ۸۵).

○**واقع گرایی:** «افسانه در کلِّ خود، بیانی رومانتیک دارد [...] ولی این بیانِ رومانتیک، گاه پرش‌های زیبا و غریب و رئالیستی دارد» (صص۱۱۳-۱۱۲).

○**طبقهء اجتماعی:** «در "مانلی" آن آدمِ نامشخّص، و به‌طورکلّی، آن عاشقِ رؤیایی "افسانه" جای خود را به انسانِ زحمت‌کشِ جامعهٔ طبقاتی، با تمامِ مشخصّه[های] خود می‌دهد» (ص ۱۱۳).

○**شعر، جامعه و ایدئولوژی:** شعر «بخشی از فرهنگِ اجتماعی است [...] از ابتدای جنبشِ اخیر [۱۳۵۷]، مردم ایران اصرار داشته و دارند که برای موزون‌کردن شعارها و منویّاتِ سیاسی خود، آن‌ها را به قالبِ شعر درآورند که خود بیانگر این معناست که توده‌ها شعر را به مثابهٔ یکی از ابزارهای مبارزه انتخاب کرده و به رسمیّت شناخته‌اند» (ص ۱۵۹)، «جامعه، بی‌تابانه، در انتظار دریافتِ سفارشِ روزافزون متاعِ خویش از کارگاهِ هنرمند است» (ص ۱۶۶)، «با برآمدن روز، همین که پیکر و پیکره‌ها رنگ می‌گیرند، "مرغ آمین"گوی در میانه نیست، خلق است و خلق خود را باز می‌شناسد» (ص ۲۵)، «من»های او فردی نیست و قابلِ انعطاف و گسترش بر همگان است و "مرغ آمین" نیما می‌تواند خود او باشد، می‌تواند نیرویِ آگاهِ زمانهٔ او باشد و در معنای وسیع‌اش می‌تواند مردم باشد که هست» (ص ۱۵۸).

○**اُمید به پیروزی در مبارزاتِ سیاسی و اجتماعی:** نیما «در تمامِ طولِ شب می‌جنگد و پیروز می‌شود. امّا او که در شبِ این جهان زیست، تصویرگر رخسارهٔ شب ماند. ما در سپیده‌دمِ روزگاریم که طرحی نو می‌بایدمان ریخت و گرچه هنوز از شب دَمی باقی است، ولی نگاه کنید! آفتاب دارد بالا می‌آید» (ص ۴۵؛ تاریخ نگارش: ۱۳۵۳).

د) کسرایی به شعر، شخصیّت و آراءِ نیما بسیار عقیده داشت. او را «*همسنگِ بزرگانِ کلاسیکِ شعرِ فارسی*» می‌دانست (ص ۱۵۱). نیما از نظر موسیقی، «وزنِ شعر را از دایرهٔ مسدود عروضی رها کرد» . شاگردان نیما نیز به آن «پیچ و تاب‌های مناسب دادند». البتّه، «از آن میان، اوزانی که بیش‌تر شعر را به زبان و وزن محاوره نزدیک می‌کند، مرا خوشایندترست.» هم‌چنین، «در بی‌وزنی (مقصود وزنِ عروضی است) هم آزمون‌هایی شده که پاره‌ای نمونه‌های آن بدیع و گیراست» (ص ۱۵۳). علاوه بر این، «طبیعت شعر نیمایی، چون فضای پیرامون او روستایی بود. ولی شعر پس از نیما به دست شاعران اجتماعی به شهر آمد و همراه با تحوّلات زیربنایی جامعه آهنگ گسترش در جامعه‌ای صنعتی یافت. شعر پس از نیما، و طبق سفارش نیما، در زمینه‌های تغزّلی و حماسی و به ویژه، اجتماعی و سیاسی» گسترده شد (ص ۱۴۹). با این همه، تأکید می‌کند که شعر پس از نیما نتوانست به «عمق و انسجام شعر خود نیما برسد». به عبارت دیگر، «پس از نیما، هنوز شاعری به روشن‌بینی او، که دارای دستگاه مختصّاتی همبسته و منظّم باشد، نداریم. نیما اگر بیانِ مردمی ندارد، ولی تقریباً تمامِ اشعارِ او مردمی است» (صص ۱۵۴، ۱۴۹). کسرایی از برخی جوانب فکری، ادبی و زیبایی‌شناختی آثار نیما غافل نیست. امّا در مجموع، وجه اجتماعی و سیاسی شعر و آراء او برایش اهمیّت عمده‌تری دارد. به طبع، در شناخت نیما باید همهٔ تلقّی‌ها و قرائت‌های شاگردان او (مانند احمد شاملو، مهدی اخوان ثالث، سهراب سپهری، و البتّه کسرایی) از آثارش را در نظر آورد و نه فقط یک تلقی و قرائت را.

۳- پایانِ سخن

ذ) نیما در یکی از رباعی‌های خود، از سه شاگرد خود، شاملو (ا. صبح / ا .بامداد)، کسرایی (کولی) و امیر هوشنگ ابتهاج (ه ا. سایه) چنین یاد کرده است:

«شب قصّه ز مهر می‌دهد با من، ساز

«صبح» از درِ عشوه قهر دارد آغاز

«کولی» صفت‌یش بین به هر جا که روم

چون «سایه» به همپایم می‌آید باز»

(*نیما یوشیج*، ص ۱۳۰)

کسرایی هم در واپسین دورهٔ زندگی‌اش، یعنی دورهٔ دوری از میهن، با یاد استادش، و خطاب به او، دلتنگی‌ها و رنج‌های روحی خود را در غربت چنین مؤکّد می‌کرد:

«آی نیما، نَفَس دریایی! ***و چه بس نادره‌ها گفتی نغز***

چه خوش‌آوردی از سینه، خروش ***که از آن جمله، یکی***

سخن از یک‌شب و آوایی با هیبت دریاکردی
که به شب، خواب تو را می‌روبید
شب، همه شب به جدار دل تو می‌کوبید

یادکردی چه خوش از شبخوانان، تنگدلان
که چنان طُرفه سرود آوردند
در دل قایقِ تنگ
و سپس چهره نهفتند به تاریکی شب

یاد از نیما باد
و از آن گمشده آوای بلند
که خبر از تپش و جنبش دریا می‌داد

اینک از آن شب و دریا ماییم
در تک قایق دلتنگ روان
ـ گمشده، در طلبِ گمشدگان ـــ
گوش بر زنگ صدایی که زجان برخیزد
بر سر موج به هر سونگران»

(*از آوا تا هوای آفتاب*، ص ۷۲۳) آبان ۱۳۹۴، تهران

فهرست منابع و مآخذ:

○**آثارِ کسرایی:**

۱. *از آوا تا هوای آفتاب* (مجموعهٔ شعرها، کتاب نادر، ۱۳۸۴).

۲. *در هوای مرغ آمین* (نقدها، داستان‌ها و گفت‌وگوها، کتاب نادر، ۱۳۸۲).

اشاره: همهٔ ارجاع‌های بی‌اشاره به نامِ اثر در نوشتهٔ حاضر، مربوط‌ست به این مجموعه.

○**آثارِ دیگران:**

۳. *شبان بزرگ امید* (بررسی زندگی و آثار کسرایی، عابدی، کتاب نادر، ۱۳۷۹).

اشاره: ویرایشِ دوم و گسترش‌یافتهٔ این تک‌نگاری در نشرِ ثالث منتشر خواهد شد.

۴. *مقدّمه‌ای بر شعرِ فارسی در سدهٔ بیستم میلادی* (عابدی، مؤسّسهٔ فرهنگی-هنری جهان کتاب، ۱۳۹۴).

۵. *نیما یوشیج: زندگی و آثار او* (به کوشش ابوالقاسم جنّتی عطایی، صفی‌علی شاه، ۱۳۴۶)

۶. رجوع کنید به:

The Routledge Dictionary of Literary Terms (P. Childs & R. Fowler, London – New York, 2006).

* "در تمامِ طولِ شب"، مصرعی برگرفته از شعرِ بلندِ "پادشاهِ فتح" سُرودهٔ نیما یوشیج است. (**ارژنگ**)

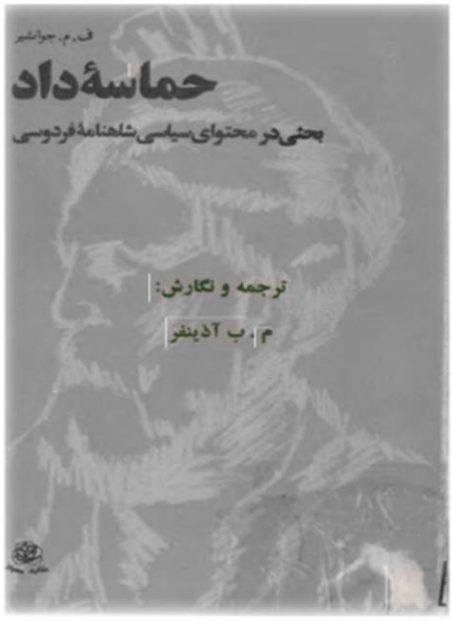
سرچشمه: سایت ویستا

بازگشت به فهرست

تحریف در شاهنامۀ فردوسی

زنده‌یاد فرج‌الله میزانی (جوانشیر)

(شهریور ۱۳۰۵ تبریز- ٤ آذر ۱۳٦۷ تهران، در زندانِ اوین سربه‌دار شد...)



تحریفِ شاهنامه و بدل‌کردنِ آن به حربه‌ای در نبردِ ایدئولوژیک، به‌شکلِ کنونی آن، از زمانِ روی‌کارآمدنِ سلسلۀ پهلوی آغاز شد و ادامه پیدا کرد. برای بررسی این موضوع باید نگاهِ کوتاهی به اوضاعِ ایران در آغازِ سلطنتِ پهلوی و نیازهای تبلیغاتیِ این سلسله بیاندازیم.

کودتای سوم اسفند نقطۀ پایانی بود بر روند انقلاب مشروطه و جنبش های ضدامپریالیستی و مردمی که به دنبال و تحت تاثیر انقلاب اکتبر در کشور ما گسترش یافت. در آن زمان ایران بیش از بیست سال بود که در جوشش و کوشش مداوم انقلابی به سر می برد. امپریالیسم انگلیس که واحدهای نظامی آن از سال ۱۹۱۴ تا ۱۹۲۱ کشور ما را اشغال کرده بود، برای سرکوب جنبش انقلابی ایران، کودتای سوم اسفند را سازمان داد و رضاخان را به حکومت رسانید.

پیروزی کودتای سوم اسفند از نظرِ فنّی و نظامی به آسانی انجام پذیرفت. کافی بود فرماندۀ قشونِ اشغال‌گرِ انگلیس انگشتِ کوچکش را تکان‌دهد تا پایتخت تضعیف شده و دربارِ بی‌اعتبار و پوسیدۀ قاجار تسلیم شود، که شد. اما آن چه در پیروزی کودتا دشواری ایجاد می کرد، وجود روحیات انقلابی ضدامپریالیستی و دموکراتیک در میان مردم بود. حکومت کودتا می بایست بر افکار مردم مسلط شود و خود را مدافع خواست های انقلابی مردم معرفی کند. از این جا بود که حکومت کودتا خود را در آغاز ضد اشراف و هوادار مردم و ضدِّ اجنبی و حتّا ضدِّ

سلطنت و هوادار جمهوری نشان داد. رضا خان خود را قهرمان ملی جا زد که از میان مردم برخاسته، مرکزیت دولتی را مستقر ساخته و شیخ های وابسته به استعمار انگلیس (مانند خزعل) را برانداخته است.

این گونه تبلیغات، تا زمانی که رضاخان جای خود را محکم کند، سودمند بود. ولی در دراز مدت نمی شد آن را ادامه داد. نمی شد متحد اشراف و قئودال ها و دشمنان مردم بود و در عین حال مردم را با تبلیغات دولتی علیه اشراف برانگیخت. نمی شد متحد و نوکر انگلیس بود و مدام علیه آن تبلیغ کرد. از این رو لازم بود در این شیوه ی تبلیغاتی تغییری داده و آماج های دیگری را جانشین آماج های نخستین کرد.

در این زمان فاشیسم از راه رسید و جای خالی را در نظامِ ایدئولوژیک و تبلیغاتیِ رضاخانی پُر کرد و تغییر جهتِ تبلیغاتی آن را ممکن ساخت.

پیدایش و تحکیمِ فاشیسم در اروپا درست هم‌زمان با پیدایش و تحکیمِ حکومتِ رضاخانی در ایران است. در سال‌های ۱۹۲۱- ۱۹۱۹ م که امپریالیسم انگلیس به دنبال راه حلی برای مسالۀ ایران می گشت، سردمداران انحصارات امپریالیستی در آلمان و ایتالیا و دیگر کشورهای اروپایی نیز در کار آن بودند که جنبش درون کشور خود را خفه کرده، اروپا را علیه نخستین کشور سوسیالیستی جهان (اتحاد شوروی) تحریک و تجهیز کنند. فرارداد خائنانه ی سال ۱۹۱۹ ایران و انگلیس هم زمان است با تشکیل حزب های فاشیستی در آلمان و ایتالیا، کودتای سوم اسفند و اعتلای رضا خان (۱۹۲۵- ۱۹۲۱م) هم زمان است با کودتا و اعتلای موسولینی در ایتالیا (۱۹۲۶- ۱۹۲۲م) و سالِ اعلام سلطنتِ رضاخان هم‌زمان است با انتشارِ کتاب "نبردِ منِ" هیتلر.

این هم‌زمانی‌ها تصادفی نیست. وظیفۀ عمده ای که در برابر حکومتِ رضاخانی و فاشیسم اروپا قرار می‌گرفت، با وجود تفاوتِ جدّی شرایط، شباهتِ فراوان داشت. هم فاشیسم اروپا و هم حکومتِ رضاخانی به عنوان واکنشِ ارتجاع و امپریالیسم در برابر پیروزی های جنبش انقلابی جهان و انقلاب دوران ساز اکتبر، پدید آمدند تا جنبش های انقلابی را سرکوب کنند.

اندیشه‌پردازانِ حکومتِ رضاخانی فرصت پیدایشِ فاشیسم و موج عظیم تبلیغاتی آن را که در سراسر جهان گسترش یافته بود، از دست ندادند. آنان از همان آغاز شباهت میان رضا خان و موسولینی را دریافته و او را "موسولینی اسلام" نامیدند و کوشیدند تا از ایدئولوژی فاشیستی برای تدوین ایدئولوژی حکومت رضا خانی بهره گیرند. اتفاقن همۀ ارکان اصلی اندیشه های فاشیستی به فامت حکومت زضا خانی راست می آمد. از جمله: تبلیغ ضرورت "دستِ قوی" و حکومتِ پیشوایی "ابر مرد"، نژادپرستی، شوونیسم، نظامی‌گری و غیره. فقط همۀ این‌ها را می‌بایست موافق اوضاع ایران دست‌کاری کرد.

به ویژه شوونیسم و نژادپرستی در ایران (زیر سلطۀ امپریالیسم انگلیس) نیازمند تغییرِ جدّی بود. ولی رضاخان نمی توانست منادی شوونیسم عظمت طلبانه ی ایرانی به معنای واقعی آن باشد. او نوکر امپریالیسم بود و به نوعی ویژه از شوونیسم نیاز داشت که توجه مردم را از امپریالیسم انگلیس منحرف کرده و به سوی ملت های همسایه سوق دهد. نوکر انگلیس باشد ولی ادعای آقایی بر عرب و ترک کند. شوونیسمِ رضاخانی "شوونیسمِ نوکرمآب" بود. نوعی عظمت طلبی وکیل باشی ها و ژاندارم ها که از بالاتر زور می شنوند و به زیر دست فخر می

فروشند. همین شوونیسم است که در زمانِ محمدرضاشاه با بلاغتِ کم نظیری در اصطلاح "ژاندارمِ منطقه" خلاصه شده است. یعنی نوکرِ آمریکا باش و ادّعای آقایی بر کشورهای همسایه کن!

یکی‌از ویژگی‌های تبلیغاتی فاشیستی بازگشت به گذشته و بازخوانی تحریف‌آمیز تاریخ است. تئوری‌پردازانِ فاشیسم می‌کوشند تا آن چه را که با زندگیِ زنده قابل توجیه نیست، با احضارِ ارواح توجیه کنند. آنان "تئوری" نژادی خود را بر تحریفِ خودسرانهٔ تاریخ بنا کرده و برتری نژادِ آریایی و به ویژه شاخهٔ ژرمنِ آن را با تعبیرِ ویژه ای که از تاریخ تمدّنِ بشری به دست می دهند، توجیه می کنند.

تقلیدکنندگانِ هیتلر و گوبلز در ایران نیز همین شیوه را در پیش گرفتند. به تاریخ ایران باستان روی آوردند، مردگان را فرا خواندند تا زندگان را دفن کنند. به زرتشت و اوستا دست یازیدند تا بر اندیشه های نوی که در قلب‌ها و مغزها راه می یافت، چیره شوند. مشتی روشنفکرنمای خُرده بورژوا و عدّه ای از خدمت‌گزاران سفارتِ انگلیس و شرکت نفت انگلیس به سوی تحریف تاریخ ایران هردود کشیدند. آنان مبارزات مردم ایران، از مزدک تا مشروطه و جنگل را یک‌سره به دور افکندند، روی خودکامگی ها، خیانت ها و ستمگری های شاهان پرده انداختند و بدین ترتیب تاریخ هزار و چهارصد ساله ی پس از اسلام ایران و به ویژه جنایات صد سالهٔ استعمار از یادها رفت و سر پهلوی به دم ساسانی پیوند خورد.

در همین رابطه بود که پای شاهنامه ی فردوسی به میان آمد. خدمه ی تبلیغات فاشیستی و گردانندگان "پرورش افکار" رضا شاهی، این اثر بزرگ را مائدهٔ آسمانی یافتند. این اثر طی سده ها در قلب های مردم ایران راه یافته و اعتبار عظیمی کسب کرده بود. می شد از این اعتبار سوءاستفاده کرد. نام کتاب هم "شاهنامه" است و در آن کلمه‌های شاه و رزم و جنگ و گُرز و نژاد و ایران و غیره صدها بار تکرار شده و توجه اصلی آن معطوف به ترکستان و عربستان است نه استعمار. بنابراین به شیوهٔ روسپی‌وار فاشیستی می توان ادعا کرد که فردوسی همان حرف‌هایی را می گفته که امروز فاشیسم می‌گوید و رضاخان می‌خواهد.

از این جا بود که دربارِ پهلوی و روشنفکرانِ خودفروختهٔ فاشیسم‌زده، پیش از جنگ دوم جهانی، تحریفِ شاهنامه را به طور گسترده آغاز کردند و "تقی‌زاده"ها درست در زمانی که قرارداد خائنانهٔ ۱۹۳۳م را با شرکت نفت انگلیس امضاء کرده و به نام پیروزری مردم ایران چراغانی می کردند، جشن و چراغانی دیگری هم به حساب "هزارهٔ فردوسی" به راه انداختند و به نام فردوسی و به سود دربار پهلوی، مطالبی عنوان کردند که **حتا سایه‌ای از آن در شاهنامه موجود نیست.** میرپنج‌های قزّاق و امیرانِ فاسد ارتشِ رضاشاهی (که آن روزها درعین‌حال "آکادمیسین"های کشور شاهنشاهی هم شناخته می شدند) از فردوسی چنان "سپهبد" جنگ طلبی ساختند که با امثال "ژنرال فُن آریانا" تفاوتی نداشت.

در زمان محمد رضا شاه تبهکاری ضد شاهنامه گسترش بیش تری یافت. چندین موسسه ی مجهز درباری - دولتی پرهزینه با بسیاری از خودفروختگان "اندیشمند" مامور شدند که این تبهکاری را به طور سامانمند اعمال کنند. صدها جلد کتاب و رساله و مقاله و انواع نوشته ها به قصد تحریف شاهنامه چاپ و منتشر شد و همه ی وسایل تبلیغاتی و آموزشی، از کتاب های درسی گرفته تا رادیو و تلویزیون و روزنامه های مزدور، در خدمت این تبهکاری درآمد. تنها یک موسسه ی دولتی به نام "انجمن آثار ملی" بیش از صد جلد کتاب چاپ کرد که به

طور عمده آثاری بود مبتذل و در جهت تحریف شاهنامه. در یکی از انتشارات همین انجمن تحت عنوان "یادنامهٔ فردوسی" با کاغذِ اعلاء و چاپِ زرّین از جمله این شعرها آمده است:(۱)

چو کودک لب از شیر مادر بشست محمدرضا شاه گوید نخست

اگر همدم شه بود فرهی فرح زاید از فر شاهنشهی

شهنشاه بانوی فرخ نژاد که شاهنشهش تاج بر سر نهاد

به سرتاسر گیتی از غرب و شرق درخشید فرش به کردار برق!

نشریات وزارت فرهنگ و هنر در ابتذال از این هم فراتر رفت. این وزارت جلیله نزدیک به ده جلد کتاب با چاپ نفیس بر "بنیاد شاهنامه" منتشر کرد و در آن ها هر چه دل تنگ شاه خواست به فردوسی نسبت داده شد. یک کتاب قطور برای اثبات این ادعای مسخره ی شاه منشر شد که گویا او با امام زمان پیوند نهانی دارد.

بر بالای جلد این کتاب با خطِّ طلا این جملهٔ شاه قید شده است: «در آن حین به من الهام شد که با خاتم ائمهٔ اطهار و حضرتِ امامِ قائم رو به رو هستم!» تدوین کنندگان کتاب خواسته اند چنین وانمود کنند که ارتباط شاهان با ارواح اصولن یک پدیده ی ایرانی است و گویا فردوسی به آن گواهی داده است. (۲) در کتاب دیگری که بسیار پرهزینه و قطور است، وزارت فرهنگ شاه، "ولیعهدی" را بر "بنیاد شاهنامه" بررسی می کند (۳) تا چنین بفهماند که گویا ایرانی ها همواره در برابر "ولیعهد" (هر کس که باشد) رخ به خاک می مالیده اند. کتاب پرهزینهٔ دیگری به "قِرِ" شاهنشهی اختصاص یافته (۴) و به شاه (پیشوا) مقام خدایی و ماورای طبیعی می دهد.

این تبلیغات مبتذل درباری طی ده ها سال در جهت "شاه پرست" و "نژادپرست" کردن مردم ایران تاثیری نداشت و نتوانست "نظام شاهنشاهی" را به روان جامعه ی ایرانی تحمیل کند. ولی انکار نکنیم که به اعتبار فردوسی لطمه زد، تا جایی که حتا در جرگهٔ روشنفکران ایران طبیعی تلقی شد که اگر نه همه، دست کم بخشی از نسبت هایی که دربار پهلوی به فردوسی می دهد، منطبق با واقعیت است.

از این رو نویسندهٔ "مقدمه ای بر رستم و اسفندیار" حق دارد که بغض در گلو فریاد زند:

«در تاریخ سفله پرورِ ما بیدادی که بر فردوسی رفته است، مانند ندارد و در این جماعتِ قوّادان و دلقکان... با هوس‌های ناچیز و آرزوهای تباه، کسی را پروای کار او نیست.» (۵)

شاید اصطلاح "جماعتِ قَوّادان..." به ظاهر خشن بنماید و شاید یاسِ نویسندهٔ بالا گزنده باشد، ولی در این موردِ خاصّ و در اوضاع ایرانِ شاهنشاهی قابل درک است.

چگونگیِ تحریفِ شاهنامه

اکنون شاید این پرسش منطقی مطرح شود که اگر حتا سایه ای از آن چه مقامات درباری به فردوسی نسبت می دادند، در شاهنامه موجود نیست، پس مبلغان رژیم شاهنشاهی با چه دستاویزی این همه جنجال بر سر شاهنامه به راه انداخته بودند؟ و از چه راهی این "دروغ بزرگ" را پخش می کردند؟ در پاسخ باید به دو شیوه ی اصلی اشاره کنیم:

الف) تحریفِ آشکار و مستقیمِ شاهنامه

ب) شیوۀ محیط‌سازی، طرح ادعاهای به کلی بی بنیاد و جلوگیری از معرفی درست شاهنامه.

اکنون در بارۀ هر یک از این دو شیوه توضیح می دهیم و نمونه هایی می آوریم:

الف) تحریفِ آشکار و مستقیمِ شاهنامه

شاهنامه اثری است بزرگ و بغرنج. اثری است که در آن صدها شخصیت وارد صحنه می شوند و هر یک مناسب وضع و حال خویش زبان به سخن می گشایند. خود فردوسی نیز به عنوان گزارشگر حوادث و پردازنده ی داستان ها در هر مقامی لحن مناسب وضع می گزیند. روشن است که نظریات شخصیت های گوناگون داستان با هم متفاوت و چه بسا متضاد است. چنین امری آن قدر طبیعی و ابتدایی است که اگر وظیفه ی نوشته ی حاضر پاسخ گویی به فرومایگی بی همتای تحریف کنندگان شاهنامه نمی بود، حتا تذکر آن ضرورتی نداشت. در هر اثر هنری شخصیت ها گوناگونند و عقاید گوناگون و متناقضی را بیان می کنند. مهم این است که خواننده از میان شخصیت ها، گفته ی نویسنده را بشناسد و ببیند که کدام یک از این گفته های گوناگون یا متناقض، بیانگر نظر واقعی نویسنده است. وگر نه از روی هر اثر هنری می توان انواع عقاید را اثبات کرد و بدترین و منحرف ترین نظریات را به به ترین و مترقی ترین نویسندگان نسبت داد.

گردانندگان تبلیغات منحط درباری ایران درست همین ابتدایی ترین اصل را در حق فردوسی مراعات نکردند و از زبان شخصیت های منفی شاهنامه، از طریق جداکردن بیت ها از متن و گسستن رابطه و پیوند اندیشه ی معین با محیط پیرامونش، چنان عقایدی را به فردوسی نسبت دادند که در واقع جنایتی در حق این مرد بزرگ و جنایت علیه مردم ایران است.

قطعه‌هایی که از شاهنامه در مدرسه‌ها تدریس می‌کردند و بیت‌هایی که از شاهنامه در وزارت‌خانه‌ها و مطبوعات و رادیو و تلویزیون و... می آوردند، به طور عمده بیت های جداگانۀ خارج از متن و نظریات شخصیت های منفی (و خلاف نظر فردوسی) بود که معمولن از این جا و آن جای شاهنامه حدا می کردند و موافق شیوه ی نو "مونتاژ" کرده و چیزی به نام شاهنامه به خورد مردم می دادند که ضد شاهنامه بود. تازه به همین هم قانع نبودند. هر چند گاه بیتی و مصراعی به وزن شاهنامه و در تایید جهان بینی منحط خویش می افزودند و به فردوسی نسبت می دادند.

ملک الشعرای بهار از نخستین رجالِ با صلاحیّتِ ادبی است که به این تبهکاری توجه و به آن اعتراض کرد. او نوشت: «این اواخر باز هم تصرّفاتی در اشعار فردوسی شده و می شود. از قضا در نسخهٔ شمارهٔ سوم و چهارم مجلهٔ آینده در صفحهٔ ۱۸۲ شش بیت از شاهنامه دیدم که هرکدام را از یک جای شاهنامه برداشته اند و تصحیفی در آن‌ها شده، یک مصراع زیادی به آن افزوده و یک مصراع کاسته اند و در جراید و مدارس آن ها را می خوانند و یاد می دهند:

یا مرگ یا وطن

هنر نزد ایرانیان است و بس ندارند شیر ژیان را به کس

همه یکدلانند یزدان شناس به گیتی ندارند در دل هراس

چو ایران نباشد تن من مباد بر این بوم و بر زنده یک تن مباد

همه سر به سر تن به کشتن دهیم از آن به که کشور به دشمن دهیم

اگر کشت خواهی همی روزگار چه نیکوتر از مرگ کارزار

اولا این اشعار هر یک از یک جای شاهنامه است، ثانیا بعضی از آن ها قطعه است. ثالثا برخی را مسخ کرده اند و رابعا شعر آخر جزء قطه ای از اشعار دقیقی است که به نام فردوسی نقل شده و در ردیف اشعار بالا نبوده است.» (۶)

بهار به خصلت سیاسی این دستبرد به شاهنامه اشاره نمی کند و بیش از این به تفصیل نمی پردازد. ما در زیر به توضیح بیش تری می پردازیم تا معلوم شود که این بیت ها از کجا آمده و گردآوری آن ها در یک چنین قطعه ای تا چه حدی خلاف نظر فردوسی است و چه هدف سیاسی زشتی را دنبال می کرده است.

۱- دو بیت نخست:

هنر نزد ایرانیان است و بس . . .

همه یکدلانند یزدان شناس . . .

مربوط به یکی از ماجراهای بهرام گور است. بهرام گور به هنگام شاهی، مخفیانه و ناشناس به هند می رود. خود را گُردی از سپاه بهرام معرفی می کند. در هند گرگ و اژدها می کشد و به دختر شاه هند نرد عشق می بازد و غیره. خاقان چین از وجود چنین گُردی خبردار می شود و او را نزد خود می خواند و وعده ی خلعت و خواسته می دهد. بهرام که این دعوت را گستاخی تلقی می کند، می رنجد و در پاسخ خاقان چین می گوید که بهرام بزرگ ترین پادشاه جهان است و من خادم او هستم. هر چه دارم از اوست. اگر هنری هم دارم از ایرانیان است. نمی توانم خود را در خدمت دیگران بگذارم. نیازی هم به خواسته ندارم. بهرام همه چیز به من می دهد.

اکنون به متن شاهنامه توجه کنید:

فغفور چین در نامه به گُرد ناشناس ایرانی (بهرام) پس از ذکر شاهکارهای او و وعده ی پول و غیره تاکید می کند که:

ترا آمدن پیش من ننگ نیست چو با شاه ایران مرا جنگ نیست (۷)

بهرام (گرد ناشناس) در پاسخ به خشم می آید و می نویسد:

جز آن بد که گفتی سراسر سخن بزرگی نو را نخواهم کهن

شهنشاه بهرام گورست و بس چنو در زمانه ندانیم کس

دگر آنک گفتی که من کرده ام به هندوستان رنج ها برده ام

همان اختر شاه بهرام بود که با فر و اورنگ و با نام بود

هنر نیز ز ایرانیان است و بس ندارند گرگ ژیان را به کس

همه یکدلانند و یزدان شناس به نیکی ندارند ز اختر سپاس

ز بهرام دارم به بخشش سپاس نیایش کنم روز و شب در سه پاس (۸)

از مضمون مطلب کاملن روشن است که نسخه ی "هنر نزد ایرانیان است و بس" تحریف است و نسخه ی درست این است: «هنر نیز ز ایرانیان است و بس». بهرام به فغفور چین می گوید آن چه کرده ام زیر سایه ی شاه بهرام بوده و "همان اختر شاه بهرام بود" و اگر هنری هم دارم از ایرانیان است و بس. و بر خلاف نظر تو (فغفور چین) آمدن پیش تو ننگ و نمک به حرامی است.

با دقت نظری که فردوسی در پرداختن شخصیت ها دارد، از پاسخ بهرام به فغفور چین نیز برای ترسیم روح خودکامگی و خودبینی او بهره گرفته است. بهرام که در هندوستان گُرد ناشناسی است، انتظار دارد پاسخی را که او به فغفور چین می دهد هر سپاهی او به مخالفین بدهد. او نمک پروردگی را به سپاهیانش متذکر می شود و روش بندگی را به خدمت کارانش می آموزد که هرچه دارید از شاه بهرام دارید، به دیگری خدمت نکنید. فردوسی خواست بهرام را با علاقه ی خود به ایرانیان می آمیزد و روی پیوند ایرانیان و بکدل بودنشان تاکید می کند و گردان را به وفاداری نسبت به قوم خویش فرا می خواند.

۲- بیت بی نهایت معروف "چو ایران نباشد تن من مباد" اصلن از فردوسی و شاهنامه نیست و در هیچ نسخه ای از شاهنامه چنین بیتی دیده نشده است.

زنده یاد بهار ضمن تاکید بر این مطلب یادآوری می کند که در شاهنامه بیتی که مصراع اول آن شبیه این بیت باشد مربوط به داستان رستم و سهراب است. فردوسی در مکالمه ی سهراب با هجیر، از قول هجیر می گوید:

چو گودرز و هفتاد پور گزین همه نام داران ایران زمین

نباشد به ایران تن من مباد چنین دارم از موبد پاک یاد

ملک الشعرای بهار پس از ذکر این مطلب با تعجب و نگرانی می پرسد: «راستی مصراع دوم "بدین بوم و بر زنده یک تن مباد" از کجا پیدا شده؟ چه کسی این مصراع را بر این قطعه افزوده؟ عجیب است که این شعر طوری در تهران شایع شده که در قائمه ی مجسمه ی فردوسی هم نقاری گردیده و بر هر زبانی روان است!» (۹)

مجتبی مینوی هم تصریح می کند که این بیت از شاهنامه نیست. او که در زمان رضا خان یکی از مبلغان برتری نژادی ضد عربی بود و به تحریف شاهنامه کمک کرد، بعدها خوشبختانه این جا و آن جا به گوشه ای از حقیقت اعتراف می کند و درباره ی این بیت می گوید:

«این بیت از فردوسی نیست. در تمام شاهنامه چنین بیتی نیست. یک وقتی یک کسی نمی دانم که، دلش خواسته است چنین بیتی بسازد و به فردوسی نسبت دهد. به من می گویند این بیت از گرشاسب نامه ی اسدی است. نمی دانم. آن جا آن را ندیدم . . . اشعار بی پدر و مادر را پهلوی هم قرار داده اند و اسم آن را شاهنامه گذاشته اند. بنده وقتی می گویم این شعر مال فردوسی نیست، می گویند آقا تو وطن پرست نیستی . . . آقا این وضع زندگی نیست . . . افرادی می خواهند احساسات وطن پرستی مردم را بدین ترتیب تحریک کنند و بالا بیاورند. هر چه دلشان خواست در آن می گنجانند و هرچه در آن گنجانیده شده قبول می کنند و می گویند این شاهنامه ی ملت ایران است.» (۱۰)

به نظر معتبر و قاطع بهار و مینوی باید یک نکته را نیز افزود و آن این که مضمون وحشتناک این بیت با روح و جان فردوسی تناقض کامل دارد و چنین بیتی اصولن نمی تواند از شاهنامه باشد. کسی که با شاهنامه نخستین آشنایی را پیدا کند، در برابر صلح خواهی و انسان دوستی فردوسی به طور کلی و ایران دوستی او به ویژه، سر تعظیم فرود می آورد. این مرگ بزرگ حماسه سرا که میدان های رزم را با چنان استادی ترسیم کرده، از مرگ نا به حق حتا یک انسان همواره نگران است و از قتل و ویرانی نفرت دارد و در هر فرصتی قدرتمندان جهان را به آبادانی و پرهیز از خون ریزی دعوت می کند. او در سرتاسر شاهنامه این افسوس را به گونه های مختلف تکرار می کند که «دریغ است ایران که ویران شود». چه گونه ممکن است چنین کسی زبانش بگردد که درباره ی زنده نماندن یک تن در این مرز و بوم شعر بگوید؟ این بیت تراوشی است از قلب سیاه آن ناکسانی که به آسانی آب خوردن آدم می کشتند، از شکنجه ی حیوانی حوانان ایران لذت می بردند، نسبت به مردم این کشور آن چنان کینه ای به دل داشتند که راستی را شعار آنان و سیاست آنان نابودی همه ی ایران بود و بنا به تصریح محمد رضا پهلوی در آن زمان: « وسایل آن هم فراهم شده است».

۳- بیت جهارم سرود: «همه سر به سر تن به کشتن دهیم . . . »

در شاهنامه از زبان لشکریان توران خطاب به افراسیاب است، آن هم به قصد تشویق او برای هجوم به ایران!! ولی افراسیاب از رستم شکست می خورد و دچار وحشت می شود. در کار هزیمت است. سپاهیان توران به شاه خود دل داری می دهند. او را به جنگ با رستم و هجوم به ایران تشویق می کنند و می گویند قدرت ایران در رستم است. او را که بکشیم نه شاه می ماند و نه گنج. آنان در ضمن، وضع دشوار خودشان را هم توضیح می دهند که نمی توانند کشور خود (توران) را به دشمن (ایران) بدهند.

به متن شاهنامه نگاه کنید (افراسیاب درباره ی رستم می گوید:)

به دل گفت پیکار او کار کیست سپاهست بسیار و سالار کیست

گر آنست رستم که من دیده ام بسی از نبردش بپیچیده ام

چنین گفت لشکر به افراسیاب که چندین سر از جنگ رستم متاب

سلیحست بسیار و مردان جنگ دل از کار رستم چه داری به تنگ

سرش را ز زین اندر آورد به خاک از آن پس خود از شاه ایران چه باک!

نه کیخسرو آباد ماند نه گنج نداریم این رزم کردن به رنج

همه سر به سر تن به کشتن دهیم از آن به که کشور به دشمن دهیم (۱۱)

۴- بیت پنجم: «اگر کشت خواهی همی روزگار . . . » اصلن از فردوسی نیست و از دقیقی است.

می بینید تنظیم‌کنندگان قطعهٔ "یا مرگ یا وطن" ابتدایی‌ترین اصل استفادهٔ شرافتمندانه از یک اثرِ ادبی را مراعات نکرده اند. آنان سه بیت از جاهای مختلف شاهنامه و جدا از متن گرفته و پس از دست‌کاری، برخلاف منظور روشن فردوسی به کار برده اند. دو بیت دیگر هم از فردوسی نیست و به دروغ به او نسبت داده اند.

قطعهٔ "یا مرگ یا وطن" از ساخته های ستاد ارتش رضاشاهی است. این قطعه بعدها تکمیل شد، برای آن موسیقی هم جور کردند و "سرود میهنی" شد که در مدرسه ها و سربازخانه ها به کودکان و سربازان یاد دادند و اغلب از رادیو و تلویزیون پخش کردند. در این به اصطلاح "سرود میهنی" بیت های زیر نیز به نام فردوسی آمده است:

پر از مهر شاه است ما را روان بدین کار داریم شاها توان

شها مهر تو کیش و آیین ماست پرستیدن نام تو دین ماست

دریغ است ایران که ویران شود کنام پلنگان و شیران شود

که جاوید بادا سر تاجدار خجسته بر او گردش روزگار

اکنون ببینیم این چهار بیت نیز از کجا آمده و چه گونه سر هم بندی شده است:

۱- بیت نخست: «پر از مهر است ما را روان . . . » در شاهنامه از زبان "منذر تازی" خطاب به "یزدگرد بزه گر" آمده است. درباریان یزدگرد او را گناهکار (بزه گر)، خودکامه و خون آشام می دانند. می ترسند که اگر پسرش بهرام (که بعدها بهرام گور نام گرفت) زیر دست پدر پرورش یابد، خودکامه ای بدتر از خود او درآید. به فکر می افتند که پسر را از پدر جدا کنند و به دست مربیان بسپارند. بدین منظور محضری از فرستادگان کشورها، موبدان و غیره و غیره گرد می آورند. در این محضر، "منذز تازی" والی یمن نیز شرکت دارد و می کوشد یزدگرد را فانع سازد که اگر بهرام را به او بسپارند به تر است. هدف او این است که از طریق پرورش ولیعهد بعدها در دربار ایران نفوذ کند (و واقعن هم به هدف خود می رسد و پس از مرگ یزدگرد به ایران لشکر می کشد و بهرام را به شاهی می رساند و خود همه کاره می شود که آغازی بر هجوم عرب ها به ایران است).

باری، در متن چنین رویدادی، زمانی که زبان تملق و خودستایی چاکرمنشانه دراز است، منذر تازی به قصد خودستایی و جلب نظر شاه، هم شایستگی خود و اطرافیانش را در فن سواری متذکر می شود و هم ادعا می کند که قلبی پر از مهر شاه دارد. او می گوید:

پر از مهر است ما را روان به زیر اندرون تازی اسبان دوان

در همه ی نسخه های معتبری که در دست است این بیت به همین صورت درج شده است. ماموران ستاد ارتش که "سرود میهن" را می ساخته اند، در بند درستی و نادرستی مصراع دوم و انتخاب نسخه ی درست نبوده اند. برای آنان مهم این بوده است که از هرجای شاهنامه و از زبان هر کس که باشد، بیتی پیدا کنند مبنی بر این که روان ما پر از مهر شاه است. از این رو این بیت را از قول منذر یافته و مصراع دوم آن را هم خود برای آن ساخته اند.

۲- بیت دوم: «شها مهر تو دین و آیین ماست . . . » از شاهنامه نیست.

۳- بیت سوم: دریغ است ایران که ویران شود . . . » در شاهنامه از قول مردم ایران علیه کی کاوس آمده است. کاوس با وجود توصیه ی بزرگان و پهلوانان از سر خودخواهی و برتری جویی به هاماوران لشکر می کشد و در این جنگ بیداگرانه اسیر می شود. از این سو تورانیان به ایران هجوم می آورند، سپاه ایران پراکنده و زن و مرد و کودک ایرانی اسیر می شوند. عده ای از ایرانیان به رستم پناه می برند و پس از شکایت از کاوس و سیاست بی خردانه ی او که کشور را به باد فنا داده، یاری می جویند و دل می سوزانند که "دریغ است ایران که ویران شود.»

سپاه اندر ایران پراکنده شد زن و مرد و کودک همه بنده شد

دو بهره سوی زاولستان شدند به خواهش بر پور دستان شدند

که ما را ز بدها تو باشی پناه چو گم شد سر تاج کاوس شاه

دریغ است ایران که ویران شود کنام پلنگان و شیران شود (۱۲)

۴- بیت چهارم: «که جاویدبادا سر تاجدار . . . » در شاهنامه از مقدمه ی بخش پادشاهی اشکانیان است. زمانی که فردوسی به دلایلی مجبور می شود اثرش را به سلطان محمود اهدا کند، یکی از زیباترین خطابیه های خود را می سراید و در این خطابیه شاهنامه اش را "ستم نامه ی عزل پادشاهان و درد دل بی گناهان" می نامد. به محمود هشدار می دهد که این جهان پایدار نیست. آن که از داد سر بپیچد، مکافات خواهد دید، نامه اش سیاه خواهد شد.

فردوسی مقام خود را بسی بالاتر از مقام شاهان می برد، به سان گُردی در میدان نبرد خود را می ستاید و شاهنامه اش را به رخ می کشد. سخن را برتر از گوهر دانسته و در برابر بزرگی ظاهری شاهان که گذراست، عظمت جاودانه ی شاهنامه اش را می گذارد که از باد و باران نیابد گزند. فردوسی به محمود می فهماند که از جمشید تا زمان او بسیاری شاهان آمدند و رفتند. تو هم خواهی رفت، به قدرت ظاهری غره مشو ! :

نگه کن که این نامه تا جاودان درفشی بود بر سر بخردان

بماند بسی روزگاران چنین که خوانند هر کس بر او آفرین

چنین گفت نوشین روان قباد که چون شاه را دل بپیچد ز داد

کند چرخ منشور او را سیاه ستاره نخواند ورا نیز شاه

ستم نامه ی عزل شاهان بود چو درد دل بی گناهان بود

بماناد تا جاودان این گهر هنرمند و با دانش و دادگر

نباشد جهان بر کسی پایدار همه نام نیکو بود یادگار

کجا شد فریدون و ضحاک و جم مهان عرب خسروان عجم

کجا آن بزرگان ساسانیان ز بهرامیان تا به سامانیان

سخن ماند اندر جهان یادگار سخن بهتر از گوهر شاه وار

ستایش نُبرد آنک بی داد بود به گنج و به تخت مهی شاد بود

گسسته شود در جهان کام اوی نخواند به گیتی کسی نام اوی (۱۳)

چنان که می بینیم این قطعه یکی از درخشان ترین نمونه های عظمت روحی فردوسی است. او درست زمانی که شاهنامه اش را به شاهی هدیه می کند، شاهان جابر را این چنین به تازیانه می بندد و یادآوری می کند که آن چه در شاهنامه اش آمده، اگر چه به یزدگرد پایان یافته، ولی مضمون آن تا سامانیان نیز ادامه می یابد، یعنی شامل زمان محمود نیز می شود. این بیت ها مانند افتخارات گردان سرفرازی چون رستم و اسفندیار است و در متن این هشدار تند نکوهش آمیز و مقابله و مفاخره در قبال محمود است که فردوسی فقط برای آن که طرف خطاب خود را نشان دهد، می گوید:

که جاوید بادا سر تاجدار خجسته بر او گردش روزگار

بنابراین همان گونه که می بینید بخشی از بیت‌های "سرودِ میهن" از شاهنامه نیست و بخش دیگری از آن در شاهنامه معنا و مفهومی جز آن دارند که تنظیم کنندگان این گونه سرودها می خواهند به شنونده تلقین کنند.

قطعه های "یا مرگ یا وطن" و "سرود میهن" با وجود کوتاهی، مضمون کامل و تمام شده ای دارند. در این جا سه اندیشه ی اصلی فاشیسم یعنی نژادپرستی، جنگ طلبی و تسلیم در برابر پیشوا دقیقن یازتاب یافته است. حال آن که در سرتاسر شاهنامه این اندیشه ها وجود ندارد. تا جایی که حتا از زبان شخصیت های منفی شاهنامه و بیت های گسیخته ی دست چین شده از جاهای گوناگون هم نمی توان قطعه ای ساخت که چنین مضمونی را برساند. از این جا است که خدمه ی دربار پهلوی ناگزیر شده اند پنج بیت از ده بیت این سرود را که تجسم اندیشه های فاشیستی و تبهکارانه است از خود بسازند و به فردوسی نسبت بدهند.

مثال دیگر برای نشان دادن تحریف خشن شاهنامه نسبت دادن مصراع "چه فرمان یزدان چه فرمان شاه" به فردوسی است که هیچ کس نمی داند از کجای شاهنامه گرفته شده است و بیت کامل آن چیست. در واقع این مصراع از شاهنامه نیست و بیت کامل هم ندارد.

حتا در "شاهنامه" های دست چین شده ای که از سوی وزارت فرهنگ درباری و دولت شاهنشاهی به منظور اثبات ضرورت اطاعت کورکورانه از شاه منتشر شده، جرات نکرده اند چنین مصراعی را بگنجانند. این مصراع، سفیهانه و کوسه ی ریش پهن است، زیرا اگر کسی یزدان پرست نباشد، در این مصراع چیزی خطاب به او نیست و او فرمان شاه را همان اندازه نخواهد پذیرفت که وجود یزدان را پذیرفته است و کسی که یزدان پرست باشد، رساندن مقام شاه را به خدایی، کفر می داند و برای یزدان مدعی نمی شناسد. به این دلیل آشکار "چه فرمان یزدان چه فرمان شاه" شعاری است ابلهانه و آن را بی سوادان درباری که عقلشان به کشف به تری قد نمی داده است، به نام فردوسی بسته اند.

از نظر مضمون، این مصراع توهین به فردوسی و نوهین به هر انسان شریفی است که به چیزی جز خاکساری در برابر دیوان دوران معتقد باشد. چنین خاکساری هرگز از "جلوه های روح" ایرانیان باستان نبوده و فردوسی که به ترین سنت های ایران باستان را با روح پیکارجوی مردم زمان خویش درآمیخته و خود از هیچ شاهی اطاعت نکرده است، هرگز نمی توانسته چنین مصراعی بر زبان آورد.

اطاعت کورکورانه از شاهان با نصِّ اوستا و با سرتاسر آموزش زرتشت نیز مغایر است. اوستا از سوی مردم، زبان به دعا می گشاید که:

«ای سپندارمذ!

مباد که شهریاران بد بر ما پادشاهی کنند.

ای سپندارمذ! چنان کن که برای مردم خانه و زندگی به تر و برای چهارپایان چمن و چراگاه فراهم آید.» (۱۴)

اوستا فرمان برداری از شاهان ستمکاره را گناه می شمارد و کسانی را که به فرمان شاهان بد گردن نهند، به عذاب دوزخ تهدید می کند و می گوید:

«آن کسان که به فرمان شاهان بد گردن نهند، بدمنش و بدگفتار و بدکردارند. روان های آن پیروان دروغ با خورش های پلید پذیره شوند. آنان آشکارا به دوزخ درآیند» (۱۵)

در دین اسلام و به ویژه در میان شیعیان نیز هرگز اطاعت از شاهان و حاکمان جابر توصیه نشده است.

این فکر که گویا شاه به نوعی نماینده ی خدا در زمین است، ساخته ی ذهن برخی ملایان است که خود را به طور کامل در اختیار فئودال ها گذاشتند و تا پیش از حکومت پهلوی، خود ملایان درباری نیز جرات نمی کردند که فرمان شاه را فرمان یزدان بنامند. تا اواخر دوره ی قاجار، ملایان درباری تنها توانسته بودند تا این جا پیش یروند که گفته ی سلطان را هم طراز با گفته ی پیغمبر بدانند:

«گفته ی پیغمبر و سلطان یکی است» (۱۶)

و اضافه می کردند که: «شک نیست که سلطان عادل را اطاعت فرض است» (۱۷)

ولی برابر دانستن گفته ی شاه (آن هم شاه عادل) فقط با گفته ی پیغمبر برای دربار پهلوی بسیار کم بود و از این رو به کارمندان ستاد ارتش فرمان دادند که فرمان شاه (ولو شاه جابر) را برابر فرمان یزدان اعلام کنند و آنان دیواری کوتاه تر از شاهنامه نیافتند.

ب) شیوۀ جوّ سازی (محیط‌سازی)

چنین بود نخستین شیوۀ دربار پهلوی برای سوء استفاده از نام شاهنامه به قصد توجیه نظریات فاشیستی و نئوفاشیستی به کار گرفتن این گونه تحریف ها و دروغ بستن ها به فردوسی با وجود اهمیتی که دارد، هنوز مهم ترین شیوه ی سوء استفاده از شاهنامه نیست. زیرا به صورت دامنه ی آن بسیار محدود است. اگر نص شاهنامه پایه قرار گیرد، تعداد بیت هایی که حتا با این روش های ناشرافتمندانه بتوان از آن جدا کرد و دستاویز قرار داد، نادر است و بستن به نام فردوسی نیز نمی تواند از حد معینی فراتر رود.

مهم‌ترین شیوهٔ سوء استفاده از شاهنامه ایجاد جو و محیط ویژه ای پیرامون آن است. طی سال ها بی خبری مردم ایران از فرهنگ غنی خویش، مقامات حاکم توانستند خرف های معینی را توی دهن ها بیاندازند و آن قدر تکرار کنند که جزو بدیهیات به حساب آید.

این شیوهٔ زشت به ویژه در مورد شاهنامه ی فردوسی به طور گسترده به کار گرفته شد. شاهنامه اثری است که معنای عمیق آن در قالب داستانی و تاریخ شاهان بیان شده و اگر کسی نخواهد از صورت به معنا رود چه بسا گمراه گردد. خود فردوسی در آغاز شاهنامه به این نکته توجه داشته و تاکید کرده است که بخردان باید از رمز و معنای" داستان بهره گیرند.و روشن است که "رمز و معنا" را به سادگی نمی توان دریافت. این ویژگی شاهنامه میدان را برای دشمنان آن باز گذاشته است تا به جای ره بردن از صورت به معنا و شکافتن رمز و معنای داستان ها، در پنهان کردن معنای شاهنامه بکوشند و از ظواهر امر و صورت برخی از داستان ها برای ایجاد جو ضد شاهنامه بهره گیرند و پهلوانان سرفراز شاهنامه را شاه پرست، مطیع، هوادار خودکامگی تجاوزکار، خرافه پرست، بزرتری جوی و خون ریز معرفی نمایند.

کارِ جوّسازی گاه بسیار مبتذل بود. روزنامه‌های درباری هر روز عنوان های درشتی مانند "شاه و شاهنامه"، "پهلوی در شاهنامه"، "تا سایه شاه بر سر ایرانیان می بود، ایران نیز از هجوم آشوب ها و ناگواری ها برکنار می بود . . . " و صدها نظیر آن را منتشر کرده و صفحاتی را از بیت‌های گسیختهٔ شاهنامه پُر می‌کردند تا شاید مردم ساده را که فرصت مطالعه ی کامل شاهنامه و حتا فرصت خواندن آن بیت های گسیخته و درک معنای آن را ندارند و چه بسا رمز و معنای این اثر بغرنج هنری را به آسانی درک مکنند، تحت تاثیر قرار دهند. حساب این روزنامه نویسان این بود که کم تر کسی در این باره خواهد اندیشید که کلمه ی "پهلوی" در شاهنامه به خانواده ی رضا خان که پس از کودتای سوم اسفند، روشنفکران بادمجان دور قاب چین نام پهلوی را برای او برگزیدند، ربطی ندارد. حساب نادرستی هم نیست. وقتی سنگ را بسته و سگ را گشاده باشند، وقتی تجلیل واقعی از فردوسی و تحلیل درست نظریات وی در دسترس مردم نبوده و همه جا از کتاب های درسب گرفته تا صفحات روزنامه ها از این ابتذال پر شود، وقتی در پای مجسمه ی فردوسی هم بیت بی پدر و مادر "چو ایران نباشد . . . " را به عنوان اُسّ اساسِ اندیشهٔ فردوسی روی سنگ حکّ کنند، سرانجام عده ای به دام می افتند و خواه ناخواه محیط معینی پیرامون شاهنامه ساخته می شود. چنان که ساخته شد.

ولی محیط سازی پیرامون شاهنامه، علیه شاهنامه، تنها به این مرز محدود نیست. "اندیشمندان" بورژوایی نیز که خود با نظام خودکامگی و اندیشه های فاشیستی بیگانه نیستند و یا به هر دلیل سود خود را در سود حاکم وقت می بینند، با "آثار علمی" و فعالیت های "هنری" خویش آب به آسیاب دشمنان شاهنامه ریختند و جو و محیط ضد شاهنامه را با نوشته های خود رنگ آمیزی کردند.

به عنوان مثال مراسم تاج گذاری شاه و فرح پیش آمد که توهین آشکار به جامعهٔ ایران و تمدن خلق های ایران بود. مردم علیه آن برمی خیزند، ولی در همین زمان کتاب "تاج نامه" گردآوردهٔ آقای خانلری که خود را از ستون های ادب فارسی می دانست، منتشرمی شود. این کتاب با هزینه ی دولت و چاپ بسیار گران قیمت، از روی نسخه ی خانواده ی عَلَم و با تشریفات ویژه چاپ شده و در آن سخن رانی های شاهان به هنگام تاج گذاری از جاهای مختلف شاهنامه جدا شده و به هم چسبانیده شده است. تازه دراین کار نیز صداقت علمی به کار نرفته

و هر جا که بیتی خلاف میل «رهبرخردمند» تصورشده، با شیوه ی "خود سانسوری" کنار نهاده شده است. در پایان کتاب نیز بیت‌های گسیخته‌ای از سایر جاهای شاهنامه که کم‌ترین ارتباطی با سخن‌رانی‌های شاهان در تاج‌گذاری ندارد، به چاپ رسیده و در آن ها دشمنان شاه به کیفر سخت تهدید شده اند. البته آقای خانلری می دانست که این کار تبهکاری علیه فردوسی و به طور کلی، علیه تمدن و فرهنگ مردم ایران است. او می دانست و نمی توانست نداند که در سرتاسر شاهنامه هرگز از مراسمی مانند مراسمی که محمدرضاشاه به راه انداخت، تجلیل نشده و سخن رانی های شاهان در شاهنامه به هنگام تاج گذاری شیوه ی ویژه ای برای اعلام برنامه ی دولت یا زمامدار به هنگام آغاز حکومت است. اگر این سخن رانی ها مورد تجزیه و تحلیل علمی قرار گیرد، این نکته روشن خواهد شد که فردوسی حتا دراین جا می کوشد که روی ضرورت استقرار حکومت عدل، دوری از بیداد و خود کامگی، توجه به زندگی توده ی مردم تکیه کند و خود کامگی شاهانه را بکوبد. باری، گرد آوری این گونه مطالب و بستن آن به دُم تاج گذاری محمد رضاشاه، فقط یک بند بازی پلید ادبی - سیاسی بود. هنگامی که کسانی چون آقای خانلری به دلایلی که خود باید توضیح می دادند به چنین بندبازی تن درمی دادند، هزاران نفر به دام می افتادند و از آن جا که امکان و فرصت غور و بررسی نداشتند، باور می کردند که گویا فردوسی مطالب مبتذلی در حد تاج گذاری محمدرضا شاه سروده است.

استاد دیگر دانشگاه ذبیح‌الله صفا، اثری پیرامون حماسه سرایی در ایران نگاشته و درباره ی مسایل ادبی و فنی حماسه ها، پژوهشی درخورد توجه انجام داده است. ولی همین استاد زمانی که به بررسی جوانب سیاسی حماسه سرایی در ایران رسیده، کم ترین نیازی به کار پژوهشی احساس نکرده و به تکرار غلط های مشهور و مطالب کاملن بی پایه بسنده کرده و می نویسد: «همه صفات خوب!! ملی، یعنی شاه پرستی، ایران دوستی، اطاعت، مردانگی، شجاعت... در پهلوانان ایران یافت می شود» (۱۸)، «شاه را بی نهایت دوست دارند و سرپیچی از فرمان او را گناه می دانند و چنین می پندارند که برای حفظ تخت سلطنت جان و مال و آرام و قرار و زن و فرزند را ارجی نیست» (۱۹)، «شاهان و شاه زادگان ایران نیز به تمام معنا صاحب فضایل و صفات پهلوانان ایرانند و کم تر از طریق انصاف و داد منحرف می شوند... وظیفه ی هر ایرانی، وفاداری نسبت به شخص شاه و اطاعت از اوست» (۲۰).

تمام این ادعاها دروغ بود. تکرار مکرر دروغ های بزرگ ضد شاهنامه بود تا محیط مطلوب دربار را گرم نگاه دارند. فردوسی به هیچ وجه سرپیچی از فرمان های شاهان را گناه نمی داند. برعکس، حماسه ی شاهنامه، حماسه ی همین سرپیچی ها و قیام های پهلوانان است علیه شاهان ستمگر. شاهان و شاه زادگان نیز «صاحب فضایل پهلوانان نیستند و به طور عمده از راه داد و انصاف منحرف می شوند. شاه پرستی عمیقن ضد معتقدات فردوسی است. پژوهشگری که کم ترین اعتباری برای خود قایل بوده و دست کم یک بار شاهنامه را خوانده باشد، نمی تواند چنین ستمی به فردوسی روا دارد.

مثالِ دیگر را می‌توان از فضل‌الله رضا آورد که روزگاری با لقبِ پُرطمطراقُ «پروفسور» رییس دانشگاه تهران شد. او هم در چند نوشتۀ بسیار سطحی، شاهنامه را از نظرِ سیاسی حامی رژیمِ خودکامۀ سلطنتی معرفی کرد. بنا به گفتۀ او: «داستان‌های شاهنامه سازمانی (structure) دارند که در ذهنِ فردوسی مانندِ آیین نامه! و فرمولِ ریاضی! نقش بسته است! برخی از سازمان های داستان ها... چنین است:

۱- شهریار مردی نیرومند و عمومن دادگر و آموزگار و کار او پیشبرد اجتماعی و اقتصادی و فرهنگی کشور و برنامه ریزی!! و سازمان دادن است (برنامه ریزی در ایران باستان؟!)

۲- شاه فرزندی دارد که بسیار بر او مهر می ورزد

۳- شاه دشمنی دارد که فرصت مناسبی می جوید

۴- سروش که نماینده ی نیروی آسمانی است، به هنگام ضرورت، شاه دادگر را راه نمایی می کند

۵- شاه به کمک فرزند، دشمن درنده خوی را به سزای تبهکاریش می رساند!!» (۲۱)

نخست آن‌که داستان‌های شاهنامه بسیاربسیار متنوع‌تر از آن است که در یک گروهِ ساده و یکنواخت بگنجد و دوّم آن‌که مضمون و محتوای همۀ داستان‌های اصلی شاهنامه ضدّ معنا و مفهومِ گرده‌ای است که جناب پروفسور به صورت «آیین نامه» تحویل می داد. داستان های شاهنامه داستان این گونه شاهانِ «خردمند» و فرزندانِ «مامانی» آنان نیست. گرده ای که فضل‌الله رضا ارایه می داد، فقط در ذهن خود او و امثال او وجود داشت که با لب های آلوده ی خویش چکمه های همایونی را برق می انداختند و برای خودکامگی شاه جو و محیط می ساختند.

ممکن بود از این گونه نوشته ها نمونه های به مراتب بیش تری آورد. چنان که یاد کردیم در این ده ها سال کوهی کاغذ علیه فردوسی سیاه شده است. اما آن چه گفتیم برای درک مقصود کافی است، مشتی است از خروار که چه گونه کسانی ظاهرن به نام تجلیل از فردوسی علیه او محیط می ساختند، ادعاهای نادرست و بی پشتوانه و بیت های من درآوردی را بر زبان ها می انداختند و به بدیهیات مسلم بدل می کردند. در آن سال ها متاسفانه میدان اصلی «پژوهش» در شاهنامه در دست این گونه عناصر بود. محیط ترور و خفقان حاکم بر کشور نیز امکان نمی داد که پژوهش واقعی و عمیق تری در شاهنامه به عمل آید. درباریان به هیچ روی نمی خواستند سلاحی را که از نام فردوسی به سود خویش ساخته اند، از دست فرو نهند. لذا پژوهش های علمی روی شاهنامه بیش تر به سمت هنری و ادبی آن سوق داده می شد. بسیاری از پژوهشگران نیز طبق عادت، بحث از کینه و نام شاعران و نویسندگان را به مراتب ضرورتر و سودمند تر از بحث در اندیشه های آنان می دانستند. در نتیجه، اقدامات تبهکارانه ی رژیم پهلوی علیه شاهنامه پاسخ شایسته ای نیافت. البته این بدان معنا نیست که کسی متوجۀ موضوع نبود و یا کاری در این زمینه انجام نشده است. در کشور ما در سال های پایانی دوره ی پهلوی مطالبی عنوان شد که اگر هم به زبان اشاره و کنایه بود، نشانه ای از درک عمق مطلب بود. نوشتۀ شاهرخ مسکوب «مقدمه ای بر رستم و اسفندیار» بهترین نمونۀ این‌گونه نوشته‌هاست. عبدالحسین زرین‌کوب نیز با وجودی که تحت تاثیر اندیشه های نژادگرایانه و شونیسمِ بورژوایی قرار داشت، در نوشته ها و سخنرانی‌هایش («نفوذی درشاهنامه» و «نه غربی و نه شرقی، انسانی») نکاتِ جالبی را بیان کرده است.

در این میان، نویسندگانِ شوروی سابق جای برجسته ای را اشغال می کنند. آنان که به متدولوژی درست و علمی اتکاء داشتند، توانستند به عمق بسیاری از نظریات فردوسی پی برده و اهمیت خلقی شاهنامه را به درستی درک کنند. استاریکف شرق‌شناسِ بزرگِ شوروی تآیید کرد که: «شاهنامه، کتابی است که اهمّیتِ سیاسی

عظیمی دارد... رفتار نسبت به آن و مولف آن همیشه اساسن سیاسی بوده است.» (۲۲). استاریکف توجه می‌دهد که شاهنامه «گرایشِ خلقی» دارد: «این گرایش در مقابلِ خودکامگی شاهانِ ایران گذاشته شده... در پُشتِ شاهنامه، گوهرِ خلقی درونی آن نهفته است، که شاه-فئودال با تمامِ وجود نسبت به آن بیگانه است» (۲۳). این "گرایشِ خلقی" «اگرچه در منظومۀ فردوسی همواره در سطح قرار ندارد، ولی درست همین گرایش، روح و جانِ منظومه را تشکیل می‌دهد.» (۲۴)

اگر بخواهیم فردوسی و شاهنامه‌اش را بشناسیم و پیامش را بشنویم، نباید در سطحِ شاهنامه بلغزیم. شیوۀ درستِ تحقیق لازم است تا به گوهرِ درونی و منطقِ شاهنامه دست یابیم. شاهنامه سرگذشتِ ده‌ها و صدها نفر است که هر یک از آنان ماجراهای گوناگونی را از سر می گذراند. تک تکِ این ماجراها چه بسا گویا نباشد و نکتۀ خاصّی را بیان نکند. هر ماجرایی چه بسا تصادفی جلوه کند، امّا در پشت سرِ این تصادف ها قانونمندی‌ای در جریان است. وقتی رویدادها را جمع بندی کنیم، وقتی سرنوشتِ شاهان را در مجموعِ آن بنگریم، وقتی از شکست‌ها و پیروزی‌ها آمار بگیریم، وقتی مجموعۀ اثر را در ارتباط با دوران و در پیوند با اندیشۀ مولّف بنگریم، آن‌وقت می‌توانیم از سطحِ شاهنامه بگذریم و به درونِ آن نظر کنیم. با چنین منطقی یک‌باره دنیای دیگری از شاهنامه در برابرِ ما گشوده می‌شود.

پی‌نوشت‌ها:

۱- یادنامۀ فردوسی، انتشارات انجمن آثار ملی، تهران، ۱۳۴۹

۲- پادشاهی و پادشاهان از دیدۀ ایرانیان، بر بنیاد شاهنامه، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، تهران، ۱۳۴۶

۳- ولیعهدی در ایران باستان، بر بنیاد شاهنامه، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، تهران، ۱۳۴۸

۴- فرّ در شاهنامه، بر بنیاد شاهنامه، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، تهران، ۱۳۴۹

۵- مقدمه ای بر رستم و اسفندیار، شاهرخ مسکوب، سازمان کتاب های جیبی، تهران، ۱۳۴۸، برگ ۱

۶- فردوسی نامه، ملک الشعرای بهار، مرکز نشر سپهر، تهران، ۱۳۴۵، برگ ۱۶۵

۷- شاهنامه، چاپ مسکو، ج ۷، برگ ۴۳۱، بیت ۲۲۱۳

۸- شاهنامه، چاپ مسکو، ج ۷، برگ ۴۳۱، بیت ۲۳۱۹ به بعد

۹- فردوسی نامه، ملک الشعرای بهار، مرکز نشر سپهر، تهران، ۱۳۴۵، برگ ۱۶۶

۱۰- فردوسی و ادبیات حماسی، مجتبی مینوی، تهران، برگ ۱۶۶

۱۱- شاهنامه، چاپ مسکو، ج ۷، برگ ۴۳۱، بیت ۱۰۶۰ به بعد

۱۲- شاهنامه، چاپ مسکو، ج ۲، از بیت ۱۹۰ به بعد

۱۳- شاهنامه، چاپ مسکو، ج ۷، از بیت ۲۷ به بعد

۱۴- اوستا، نامه ی مینوی آیین زرتشت، جلیل دوستخواه، انتشارات مروارید، تهران، ۱۳۴۳، برگ ۸۵

۱۵- جلیل دوستخواه، همان اثر، برگ ۹۰

۱۶ و ۱۷- سیاست در اندرزنامه ها، فریدون آدمیت و هما ناطق، مجله ی خواندنی ها، ۵ شهریور ۱۳۵۶

۱۸- حماسه سرایی در ایران، ذبیح الله صفا، انتشارات امیر کبیر، چاپ سوم، ۱۳۵۲، برگ ۲۳۴

۱۹- همان کتاب، برگ ۲۳۵

۲۰- همان کتاب، برگ ۲۳۷

۲۱- نگاهی بر شاهنامه، فضل الله رضا، انتشارات انجمن آثار ملی، تهران، ۱۳۵۰، برگ های ۹۱ - ۹۰

۲۲- فردوسی و شاهنامه، آ. آ. استاریکف، چاپ روسی، ۱۹۵۷، برگ ۵۰۸

۲۳- همان اثر، برگ ۵۰۰

۲۴- همان اثر، برگ ۵۶۹

برگرفته از: کتاب "حماسۀ داد (بحثی در محتوای سیاسی شاهنامۀ فردوسی)"، تهران، چاپ اول، سال ۱۳۵۹ (فصلِ نخست: تحریفِ شاهنامه، صص ۳۷-۱۱)

ارژنگ: خوانندگان گرامی برای آگاهی بیش‌تر می‌توانند به معرّفی و هم‌چنین نقد و بررسی کتاب "حماسۀ داد" در ارژنگ‌های شمارۀ ۲۸ و ۲۹ مراجعه نمایند.

لینکِ دانلود چاپِ اوّل، سال ۱۳۵۹ (فایلِ ناقص - فاقد فصلِ پنجم)

لینکِ دانلود چاپِ دوّم، سال ۱۳۸۸

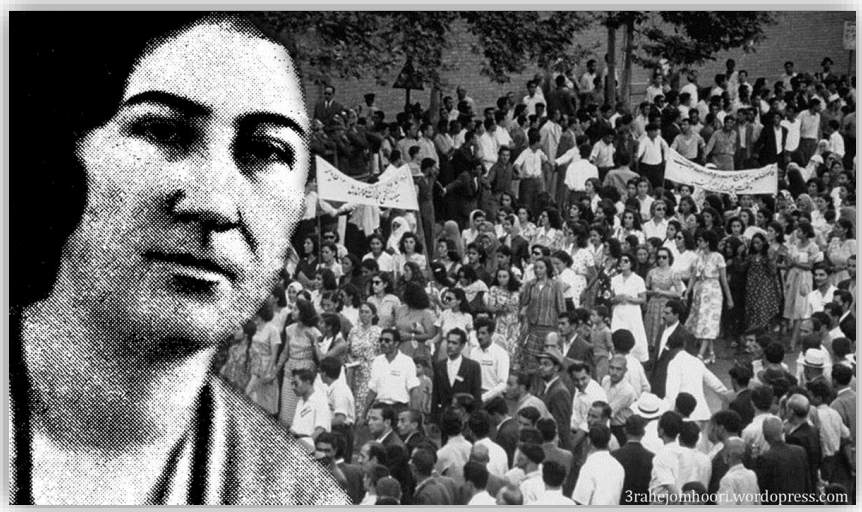
تنها برخی از مردم باران را حسّ می‌کنند، بقیّه فقط خیس می‌شوند!

باب مارلی؛ ترانه‌سرا، خواننده و فعّالِ اجتماعی اهلِ جامائیکا

بازگشت به فهرست

وظیفهٔ نقدِ ادبی از نگاهِ فاطمه سیّاح

مهدی عاطف‌راد



دکتر فاطمه سیّاح یکی از نخستین صاحب‌نظران و نظریه‌پردازانِ تئوری و نقدِ ادبی در ایران است که در این زمینه تحصیلات دانشگاهی داشت و به گونهٔ علمی با نقدِ ادبی و تئوری های نوینِ ادبیّات دورانِ خودش آشنا بود. او در سال ۱۲۸۱ خورشیدی در شهر مسکو -در یک خانوادهٔ مهاجرِ ایرانی- زاده شد. تحصیلاتِ دبیرستانی و دانشگاهی خود را در همین شهر گذراند و از دانشکدهٔ ادبیاتِ «اونیورسیته مسکو» در رشتهٔ ادبیاتِ اروپا و نقد و تئوری ادبیات، موفق به دریافت دانش نامهٔ دکترا شد. او رسالهٔ دکترای خود را در بارهٔ « آناتول فرانس» نوشت که با درجهٔ عالی پذیرفته شد. سپس به مدت چهارسال در کلاس‌های دانشگاهی مسکو به آموزش ادبیاتِ اروپایی، نقدِ ادبی و تاریخِ ادبیات سرگرم بود. پس از آن در سال ۱۳۱۳ خ به ایران آمد و در همان سال در کنگرهٔ هزارهٔ فردوسی شرکت کرد. در سال ۱۳۱۴خ به خدمت وزارت فرهنگ در آمد و معاون ادارهٔ آموزش بانوان شد.. در سال ۱۳۱۵خ دانش‌سرای عالی از دکتر فاطمه سیّاح دعوت کرد که در آن‌جا به آموزش زبان‌های خارجه بپردازد. با ورود دکتر سیاح به دانش‌سرای عالی، آموزش زبان و ادبیاتِ روسی نیز در این دانش‌سرا به طور رسمی آغاز شد. در سال ۱۳۱۷خ با وجود مخالفت‌های شدیدِ تنگ‌نظران و مردسالارانِ عرصهٔ فرهنگ، دکتر فاطمه سیاح به مقامِ دانشیاری دانشگاهِ تهران رسید و صاحبِ کرسیِ «روشِ تاریخِ ادبیّات وسنجشِ ادبیاتِ زبان‌های خارجه» شد. در سال ۱۳۲۲خ، شورای عالی فرهنگ، کرسی استادی «زبان و ادبیاتِ روسی» دانشگاهِ تهران را به وی داد و او -به عنوان نخستین استادِ زن- استادِ رسمی دانشگاه شد. از آن سال تا پایان عمر -سال ۱۳۲۶خ- او در مقامِ استادی درسِ تاریخِ ادبیات و نقدِ ادبیاتِ اروپایی، استادِ دانشگاه تهران بود. در این مقام دکتر فاطمه سیاح شاگردانِ زیادی را تربیت کرد (دکتر سیمین داتشور یکی از شاگردانِ نامدارِ این استاد است) و برای نخستین بار نقد و تئوری‌های روزِ ادبیاتِ اروپایی را در ایران تدریس کرد.

دکتر فاطمه سیاح بحث و بررسی و نقدِ علمی و نوینِ ادبیات را در دانشگاه ها و نشریات و دیگر محیط های فرهنگی- ادبی- علمی باب کرد. دکتر سیاح، در مقام استادی صاحب‌نظر در ادبیات و نقدِ ادبیات اروپا، چنان جایگاهِ یکتا و بی‌همتایی داشت که با مرگِ زودرسش -در سن ۴۵ سالگی- کرسی درس‌های او در دانشگاه بدونِ استاد ماند و این درس ها به ناچار برای چند سال تعطیل شدند. دکتر علی‌اکبر سیاسی، رییس دانشگاه تهران در مجلسِ یادبودی که در تاریخ ۲۱ اسفند ۱۳۲۶خ، یک هفته پس از درگذشتِ دکتر سیاح در تالار اجتماعات دانشکده ادبیات دانشگاه تهران برگزار گردید، پس از تجلیل از مقام بالای علمی دکتر فاطمه سیاح، چنین گفت: *«با فوتِ بانو فاطمه سیاح، دانشگاه تهران یکی از دانشمندترین استادان خود را از دست داد. کرسی درس ایشان عبارت از « سنجش ادبیات» و « ادبیاتِ روسی» بود. چون برای تدریس «سنجش ادبیات» آشنایی به ادبیات چند زبان بیگانه لازم است، انجام این کار از عهده ی هر کسی بر نمی آید و بدبختانه این جانب تا این تاریخ کسی که صلاحیت تدریس این درس را داشته باشد در نظر ندارم. بنابراین دانشگاه ناگزیر است فعلن این درس را تعطیل کند.»*

سال ها بعد، دکتر ناتل خانلری در بارۀ دکتر سیاح چنین نوشت: «فاطمه سیاح، این خانم بزرگی که در نقدِ ادبی شاید نظیر او را کم تر به خود ببینیم.»

مهم‌ترین آثاری که از دکتر سیّاح در زمینۀ نقد ادبی، باقی مانده است عبارتند از:

۱- مقالۀ «کیفیّتِ رمان»: این مقاله پاسخی است نقد آمیز به مقالۀ « رمان» نوشتۀ احمد کسروی، که در طی آن دکتر سیاح مهم ترین نظریات خود را در باب نقدِ ادبی و در دفاع از ادبیاتِ داستانی و رمان بیان کرده است. این مقاله در دو شماره در تاریخ بهمن ماه ۱۳۱۲خ در روزنامه ی ایران منتشر شد. کسروی در مقالۀ «رمانِ» خود رمان را چیزی بی فایده و بلکه مضرّ خوانده بود. دکتر سیاح در پاسخ انتقادی خود این نظر را نقد و با دلایلی علمی و مبسوط رد کرده، از حقّانیتِ رمان و ارجمندی و سودمندی انکارناپذیرِ آن دفاع کرده است.

۲ - مقالۀ «ادبیاتِ معاصرِ ایران» که در مرداد ۱۳۲۲خ در مجلۀ « پیام نو» منتشر شد، و در طیّ آن دکتر سیاح به بررسی انتقادی وضعیتِ نابه‌سامان ادبیات معاصر ایران و به ویژه نثر و شعر و نقدِ ادبی در ایرانِ روزگارِ خود پرداخته و به دنبال ارایۀ گزارشی از آن، راهکارهایی برای بُرون‌رفت از این نابه‌سامانی و آفرینشِ آثار ادبیات داستانی و شعری نوین ارایه کرده است.

۳ – «وظیفۀ انتقاد در ادبیات»: متنِ سخن‌رانی دکتر فاطمه سیاح در نخستین کنگرۀ نویسندگان ایران -در تیرماه سال ۱۳۲۵خ- است. متنِ این سخن رانی مهم ترین ارثیۀ ادبی به جا مانده از دکتر سیاح در زمینۀ نقدِ ادبی و دارای مهم ترین نظریات و عقیده های او در این باره است.

۴ - «نثرِ فارسیِ معاصر» که متن سخنان حاشیه ای دکتر سیاح در نخستین کنگرۀ نویسندگان ایران، پس از سخن‌رانی دکتر ناتل خانلری و در بارۀ آن است و در آن دکتر سیاح به بررسی نقدآمیزِ این سخن‌رانی و ضعف ها و کاستی های آن پرداخته است.

پژوهش‌های ادبی دیگری نیز از دکتر سیاح در نشریات هم زمانش، منتشر شده که مهم‌ترین آن ها عبارتند از: مقامِ سنّت در تاریخ ادبیات، موضوعاتِ جاویدان و مطالبِ روزانه در ادبیات، موضوع رمانتیسم و رآلیسم از نظر سبکِ نگارش در ادبیاتِ اروپایی، بالزاک و روشِ نوِ داستان‌نویسی، مادام دوستال، زن و هنر، مقامِ زن در ادبیات، زن در ادبیاتِ جدید(فرانسه)، زن در ادبیاتِ جدید(انگلیس)، زن در ادبیاتِ جدیدِ آلمانی، تحقیقِ مختصر در احوال و زندگی فردوسی، نظریاتی چند در بابِ شاهنامه و زندگانی فردوسی، انتقادِ دانشمندانِ اروپایی در بابِ فردوسی، آنتون چخوف (برای چهلمین سال درگذشتش)، داستایوسکی (مقدمه برکتاب شب‌های روشن داستایوسکی، ترجمۀ دکتر زهرا خانلری)، وظیفۀ تعلیم و تربیت در شاهکارهای ادبی... این نوشته ها در نشریه های ادبی و فرهنگی آن دوران از جمله در روزنامۀ ایران، مجلۀ ایرانِ امروز، مجلۀ مهر، مجلۀ سخن، نشریۀ انجمنِ آثارِ ملی، فردوسی‌نامۀ مهر، مجلۀ پیامِ نو و مجلۀ تعلیم و تربیت منتشرشده است. امّا مهم‌ترین آثاری که در عرصۀ نقدِ ادبی، از دکتر سیاح به جا مانده و دربرگیرندۀ نظریاتِ بنیادی او در زمینۀ نقدِ ادبی هستند، عبارتند از: «وظیفۀ انتقاد در ادبیات»، «کیفیّتِ رمان» و «ادبیاتِ معاصرِ ایران».

من در این مقاله به بررسیِ گذرا و کوتاهِ بخشی از مهم‌ترین نظرات و مطالبِ مطرح شده از سوی دکتر فاطمه سیّاح در سخن‌رانی‌اش در نخستین کنگره ی کانون نویسندگان ایران خواهم پرداخت.

***

دکتر سیاح در سخن‌رانی خود با عنوان «وظیفۀ انتقاد در ادبیات» به بررسی ماهیت و اهمیتِ نقدِ ادبی، مهم ترین وظایفِ انتقادِ ادبی، انواع روش‌های نقدِ ادبی، مقام و ارزش سنجشِ ادبی و سنت‌ها و راهکارهای آن پرداخته است.

در آغاز سخن‌رانی، دکتر سیاح، در بارۀ این که چرا چنین موضوعی را برای سخن‌رانی برگزیده، توضیح داده که انتقادِ ادبی در ایران ضعیف‌ترین رشتۀ ادبی است، در صورتی که نقشِ نقدِ ادبی در تحوّل و تکاملِ ادبیاتِ جهانی، به ویژه در دوره‌های نوین، بسیار عظیم و انکارناپذیر است، بنابراین پرداختن به این رشتۀ بسیار مهم، و تا این حد ضعیف و عقب‌مانده در ایران، دارای کمال اهمیت است. دکتر سیاح ، سپس، نقدِ ادبی را چنین تعریف کرده است:

«معمولن انتقادِ ادبی، فنّ تحقیق و تتّبع در تالیف‌های ادبی، به منظور تعیینِ حُسن‌ها و عیب‌ها است، ولی بدیهی است که انتقادِ ادبی نمی‌تواند محدود به همین حدود باشد، دایرۀ آن گسترده تر و انواعِ انتقاد هم، به تناسبِ تنوّعِ وظایفِ آن ، خیلی بیش‌تر است. انتقادِ ادبی از سویی جزو علومِ کمکی تاریخِ ادبیات شمرده می‌شود، و از سوی دیگر خود علمی مستقل و متّکی به تئوریِ ویژه ای است.»

سپس دکتر سیاح نقدِ ادبی را به دو بخش، تقسیم‌بندی می‌کند: ***یک:*** *"نقدِ تاریخی-ادبی" که وظیفه اش مطالعۀ انتقادی متن ها و مآخذ و اوضاع تاریخی است که ادبیاتِ ویژه ای را پدید آورده است.* ***دو:*** *"انتقادِ تئوریک" که نقشی موثّر در تکامل و رشدِ هریک از دوره‌های تحوّلِ ادبیات دارد و وظیفۀ آن پرداختن به اصلاح و تکاملِ ادبیات و رفع نقص ها و عیب ها، و تشخیص و برجسته کردن حُسن ها و مزیت های آن است.*

دکتر سیاح وظیفۀ انتقاد تئوریک را چنین تعریف کرده است: *«وظیفۀ انتقادِ تئوریک، یافتنِ راه‌های جدیدِ تکامل، و نمایاندنِ عیب ها و حُسن های یک اثرِ ادبی و همۀ ادبیاتی که در یک جهت سیر کرده است، به منظور اصلاح آن است، و هم چنین تعیینِ موضوع‌هایی که باید موردِ بحث قرار گیرد، بدین معنی که تعیین مجموعۀ افکار و منظورهایی که باید درهر دوره در ادبیات منعکس و پی‌روی بشود، از وظایفِ بنیادی آن است.»*

دکتر فاطمه سیاح در بیان تفاوت های "انتقادِ ادبی" به عنوان علمِ کمکی با "انتقادِ تئوریکِ ادبی" به معنای علمِ مستقل، چنین توضیح داده است که "انتقادِ ادبی" به معنی علمِ کمکی *«وظیفه ای جز تهیه و تنظیم مواد و مطالبی که تدوین تاریخ مبتنی برآن است، ندارد»* و این انتقاد فقط با تاریخ ادبیات دوره‌های پیشین سر و کار دارد، و وظیفه دارد که در آثارِ ادبی موجود کاوش و ماهیتِ آن را تجزیه و تحلیل کند، ولی نمی تواند تغییری در آن بدهد و آن را اصلاح کند، حال آن که "انتقادِ تئوریکِ ادبی" که علمی مستقل، قائم به ذات، و خودپویا است، علمی راهگشاست و به بررسی قانون‌ها و روش‌های تکاملِ ادبی و معیارهای خاصِّ زیبایی‌شناسانه و زیبانمایانۀ آن می پردازد و مقوله های این علم از قبیل زشت و زیبا، پست و والا، و نیک و بد را تعریف و مرزبندی آن ها را در یک اثر ادبی مشخص می کند.

«علاوه بر آن، انتقاد در عین حال که ادبیات را از نظرِ ایدئولوژیک و تشخیصِ موضوع راهنمایی می کند، هم چنین اصول ایجاد آن‌را در شکل و قالبِ ادبی تذکر می دهد. یعنی به ایجاد سبکِ خاصِّ ادبی کمک می‌کند و شاید این وظیفه مهم ترین و دشوارترین وظایفِ آن باشد. زیرا سبک به معنی حقیقی کلمه یعنی طرز و طریقۀ بیانِ تفکّر و روحیۀ اجتماعی در یک اثرِ ادبی.»

دکتر سیاح انتقاد را به منزلۀ حلقۀ اتّصالی می‌داند که جامعه را به ادبیات پیوند می‌دهد و منتقد را ریخته‌گری می داند که افکارِ اجتماعی را در قالبِ ادبی می‌ریزد. او معتقد است که انتقاد پدیدآورندۀ نظریه ای است که ادبیات با اتکا به آن و برمبنای آن سیرِ تکاملی را می‌پیماید و متناسب با منظورهای بنیادی و وظایفِ بنیادی که آن تئوری برای ادبیات قایل می شود، نقدِ ادبی کمک می کند که ادبیات به منظورِ حقیقی و اصلی خود که همانا خدمت به جامعه است، برسد.

از نظر دکتر سیاح تاثیرِ انتقاد نه فقط در افکار و معانیِ بیان شده در یک اثرِ ادبی، بنیادی است، و نه فقط در ایجاد جهان‌بینی که پایه و بنیادِ سبکِ هنرمند به شمار می‌رود، ژرف و همه جانبه است، بلکه به طورِ مستقیم در شکل یک اثرِ ادبی نیز اثربخش است، زیرا شکلِ ظاهری اثرِ ادبی وابستگی کامل با مضمون و معنای آن دارد و هر معنایی در شکلِ ویژۀ خود جلوه‌گر می‌شود و این دو واحدِ مرتبط، یگانگی اندام‌واری را تشکیل می دهند.

دکتر سیاح معتقد است که قانونِ وحدتِ شکل و مضمون که ارسطو در «بوتیقا» طرح کرده، مقیاسِ بنیادی است که به وسیلۀ آن کمالِ هر اثرِ ادبی آزمایش می شود، و انتقاد هم به استناد آن معیار، درجۀ مطابقت بین آن‌چه را که یک هنرمند قصد داشته در اثر معینی جلوه گر سازد، با این که چه گونه و تا چه میزان به این مقصود دست یافته است، تعیین می کند.

دکتر سیاح می نویسد: *«مطابقت کامل این دو مورد به منزله ی نهایت کمال آن اثر است و همین مطابقت در آن آثاری به بالاترین درجه دیده می شود، که ما آن ها را شاهکار می نامیم. وظیفه ی انتقاد سنجشی، معلوم نمودن درجه و حدّ همین مطابقت است.... بدیهی است که منتقد با تشخیص و تعیین مطابقت مقصود مولف یعنی منظور بنیادی و تمایلاتی که برای آن ها اثر ادبی خود را پدیدآورده است با چه گونگی ایجاد آن، می تواند ماهیت حقیقی هر اثر و ساختمان و منشا و همه ی خواص آن را توضیح و تصریح کند.»*

دکتر سیاح نقدِ ادبی را به دو شاخهٔ « انتقادِ سنجشی» و « انتقادِ تفسیری» تقسیم می‌کند و وظیفهٔ اوّلی را توضیح ماهیت و طرزِ ترکیبِ تالیفی اثر می‌داند و وظیفهٔ دوّمی را تصریح و تفسیر، و روشن ساختن منشا و همهٔ خواصِّ اثر می شمارد. او این دو گونه نقد را در پیوستگی و ارتباط با هم می بیند و معتقد است که این دو گونه انتقاد به تاریخِ ادبیات و به خوانندگان خدمت می کنند:

«خدمت آن به تاریخ ادبیات عبارت از انتخابِ آثارِ ادبی است که بعدن وارد تاریخ می شود. زیرا چنان که می دانیم تاریخ ادبیات فقط منتخبی از آثار را ثبت می کند، نه مجموع محصولِ ادبی را که هم ضرورت ندارد و هم شدنی نیست (به ویژه با توجه به این نکته که در ادوارِ جدید مجموع این نوع تولید فوق‌العاده عظیم است). خدمت آن به خوانندگان از این نظر است که به تشخیصِ عیب ها و حُسن ها و ماهیتِ آثارِ ادبی کمک می کند و این کار اغلب به ویژه دربارهٔ آثارِ بزرگ و مهمِّ ادبی وظیفهٔ سهل و ساده‌ای نیست، بلکه خیلی سنگین و با اهمّیت است.»

به نظر دکتر سیاح، انتقادِ سنجشی و تفسیری به ویژه در مواردی که مربوط به آثار نویسندهٔ معاصر است، در تعیین حُسن ها و عیب ها، به خودِ نویسنده هم، کمک می‌کند و این کمک برای هر نویسنده‌ای، حتا بزرگ‌ترین نویسندگان نیز بسیار مفید است، زیرا تجربه و قانون‌های روان‌شناسی به‌اندازهٔ کافی ثابت کرده است که مولّف نمی‌تواند به طور کاملن بی‌طرفانه دربارهٔ تالیفِ خود داوری کند، و چون آن چه را که قصد داشته بیان کند به طور کامل در ضمیرِ خود حفظ کرده، دارای تشخیصِ کامل و دقیق حدِّ فاصل میانِ تخیّلِ خود و بیانِ آن نیست، و بی‌اختیار چیزهایی را که منظور داشته ولی در عمل نتوانسته است بیان کند، در ذهنِ خود بر آن‌چه در حقیقت نوشته است می افزاید، و اثر را کامل فرض می‌کند. هم‌چنین مسلّم است که عیب های دیده‌شدنی هم کم‌تر مورد توجه خودِ مولّف قرار می‌گیرد، زیرا بدیهی است که هیچ‌کس به طورِ عمدی در خلقِ ناقص و ناهنجارِ اثرِ خود نمی‌کوشد و اثرِ خود را -از دیدِ خودش- ناقص یا ناهنجار نمی‌آفریند.

سپس دکتر سیاح به مسالهٔ بسیار مهمِّ بی‌طرفیِ انتقاد می پردازد و می نویسد: *«بدیهی است که به ویژه این نوع انتقاد، مشکل ها و مخاطرات مهمی در بر دارد و به ویژه بیش تر مورد نکوهش قرار می گیرد اگر منتقدی دچار اشتباه شده یا تابع غرض ها و نظریات خصوصی شده یا درست و دقیق داوری نکرده باشد. این ایراد از این نظر هم وارد است زیرا شخص منتقد معصوم و از خطا دور نیست، عقیده ها و نظریاتش هم وحی منزل نیست. مساله ی انتقاد و بی طرفی آن نیز خود جزو مسایلی است که هنوز به اندازه ی کافی حل نشده، و کاملن حل نخواهد شد.»*

سپس دکتر فاطمه به بیان و تشریح عقیدۀ شکّاکان دربارۀ اعتبار نقدِ ادبی و ناممکن بودن بی‌طرفی آن می پردازد و می پذیرد که شخصیّتِ منتقد در داوری او بسیار موثر است و سرچشمۀ اختلاف ها در سنجش و تفسیرِ آثار هم همین است. اما به باورِ او ، موضوعی که مهم است، تعیینِ بی‌طرفی و بی‌غرضیِ کاملِ نقد و ناقد نیست، زیرا چنین امری در موردی که شخصیّت، یعنی نظرِ شخصی نقش دارد، در اصل محال است، بلکه منظور تعیینِ درجۀ بی‌طرفی و بی‌غرضی ممکن است. دکتر سیاح سپس به طرح این پرسش بنیادی می پردازد که «*چنان‌چه بی طرفی و بی غرضی کامل و قطعی ممکن و میسر نیست، آیا بی غرضی و بی طرفی نسبی شدنی و کافی است؟*»

پاسخ دکتر سیاح به این پرسش مثبت است، چرا که به نظر او، اگر جز این باشد ناچار باید اطمینان نسبی و بی غرضی همه ی علوم اجتماعی را به طور عام مردود بدانیم: «*زیرا تمام آن علوم فاقد پایه و بنیاد بی طرفی قطعی و اطمینان قطعی است*». به عبارت دیگر، از دیدگاه دکتر سیاح، موضوع بی‌غرضی و بی‌طرفی انتقاد، مربوط به مسالۀ حقیقت و طرزِ ارتباط کلی و عمومی آن با علومِ اجتماعی و هنرهای زیباست. با این وجود، دست نیافتن به حقیقت قطعی به هیچ روی دلیل بر این نیست که وجود حقیقت نسبیِ بی غرضانه یا بی طرفانه مورد تردید قرار گیرد. «*البته انتقاد می کوشد به مقصد خود برسد. مقصد هم عبارت است از حصول حداکثر بی طرفی و بی غرضی که مقدور و میسر باشد.*»

به نظر دکتر سیاح، رسیدن به این هدف از راهِ چشم‌پوشی از عقیده های محدودِ شخصی میسّر است، به این معنی که منتقد در هیچ اثری نباید در صددِ آن باشد که مطالبی را که خودِ او مایل است در اثر بیان کند، بیابد یا فرض کند که چه گونه مطلبی را خود بیان می کرد، بلکه منظورِ ناقد باید جست‌وُجوی هدف و تبیینِ تخیّلِ خودِ مولّف و طرز واقعی بیانِ تالیف او باشد. منتقد نباید در صدد تصریح ارتباط میان شخصیّتِ خود و اثرِ معلومی برآید، بلکه باید ارتباط بین آن اثر را با اوضاعِ اجتماعی آن توضیح دهد. و در نهایت، منتقد باید بکوشد در هر موردی که شدنی است، عقیده های خود را بر طبق مدارکِ بی‌غرضانه و بی‌طرفانه بررسی کند و به آن مدارک متکی باشد، نه به ذوق و سلیقه و محسوساتِ شخصی خودش.

دکتر سیاح به نقل از یک منتقدِ فرانسوی دراین باره چنین می گوید: «*در جایی که می‌توان به علم متکی شد، نباید به احساسات تکیه کرد*». با این همه دکتر سیاح تصدیق می کند که درجۀ کمالِ منتقد بستگی تامّ دارد به کمالِ مطالعه و قدرتِ کاوش و پژوهش و قریحۀ شخصی او، زیرا منتقد هم مانند هر هنرمندی، نیازمند به هوش طبیعی و استعدادِ ذاتی است تا قادر به نفوذِ عمیق در آثارِ ادبی گردد، همان‌گونه که خودِ ادیب و آفرینندۀ اثرِ ادبی نیز باید استعداد طبیعی داشته باشد تا بتواند در حقیقتی که تصویر می کند، به طور کامل نفوذ کند. و در این جا باز با موضوع نظرِ شخصی روبه‌رو می‌شویم که همانا شخصیتِ خودِ منتقد است.

از نظر دکتر سیاح، منتقد نمی‌تواند جامع و کارشناسِ تمامِ رشته‌ها باشد، به همین دلیل برحسبِ تمایلاتِ شخصی خود، دربارۀ برخی سبک‌های ادبی بهتر تحقیق و کندوکاو می کند و برخی دیگر را سطحی‌تر تلقی می کند. دکتر سیاح در زمینۀ بحث دربارۀ فردوسی در تاریخ ادبیات ایران، ادوارد براون را مثال می آورد و می گوید

که چون این خاورشناسِ نامی از فهمِ آثارِ فردوسی ناتوان مانده، خلّاقیتِ طبع و قدرتِ ابداع و ابتکار و قریحۀ آفرینندگی این شاعرِ نابغه را نیز درست درک نکرده، و آن را آن گونه که باید و شاید نسنجیده است.

به نظر دکتر فاطمه سیاح «*در این که سرانجام تا حدّ کافی و معیّنی بی‌غرضی و بی‌طرفی در انتقاد حاصل می شود، شکّی نیست. زیرا پس از اختلافات و بحث‌هایی که معمولن در اطراف یک تالیف جدید می شود، یک عقیدۀ مشخّصِ عمومی به عنوان معدّلِ آن به دست می آید و به مرورِ زمان تثبیت می شود، و دیگر هیچ‌کس جدا به این فکر نمی افتد که در کمالِ شاهکارهای معلومی که مورد تصدیقِ عامّه قرار گرفته، تردید کند.*»

در بخش دیگری از بحث خود، دکتر سیاح، به تعریف "انتقادِ انتظامی" (نورماتیف) می‌پردازد و آن‌را بغرنج ترین و پُرمسئولیت‌ترین نوع و شکلِ انتقاد می داند. او این نوع انتقاد را مظهرِ نوع خالصِ انتقادِ تئوریک می‌داند، و در تفاوت آن با انتقاد سنجشی و تفسیری می نویسد: «*فرقِ میان انتقادِ سنجشی و تفسیری و انتقادِ انتظامی در این است که انتقادِ سنجشی و تفسیری اثرِ ادبی را از نظرِ تصریح و توضیح افکار و طرزِ بیان آن مورد توجه قرار می‌دهد، در صورتی که انتقادِ انتظامی قاعده ها و اصول و هدف‌هایی را وضع می کند که مجموعِ ادبیات و صنایعِ ظریف باید از آن تبعیّت کند. این انتقاد زمینه و تئوری ترقّی و تکاملِ صنایعِ ظریف و ادبیاتِ عصرِ خود را طبقِ تمایلات و افکارِ فلسفی جامعه یا طبقه ای که آن ادبیات را پدید می آورد، فراهم می کند. انتقادِ انتظامی نظریات و سلیقۀ آن جوامع را نسبت به ادبیات و وظایفی را که برای هنرمندان قایل می شوند، تحتِ قاعده و انتظام درمی‌آورد و به این ترتیب همان‌گونه که پیش از این گفته شد، به ادبیات در رسیدن به منظورِ اصلی آن که خدمت به جامعه است، یاری می کند.*»

به نظر دکتر سیاح، انتقادِ انتظامی افزون برآن‌که در مضمون و مفهومِ ادبیات اثر می بخشد، در شکل و قالبِ ظاهری و نمای بیرونی آن هم، تا آن میزان که شکل و قالب تابعِ مضمون و مفهوم است و با آن هم‌بستگیِ جدایی‌ناپذیر دارد، تاثیر می کند. افزون بر این، همیشه هر نقد و سنجشِ ادبی، متکی به یک تئوری نقد است و در خودِ تاریخِ نقدِ ادبی هم تئوری‌ها در حالِ رشد و تکاملِ تدریجی یا ناگهانی تاریخی هستند، و این تغییر و تحوّلِ تکاملی تئوری نقدِ ادبی بر اثر وجود قانون‌های کلی است که در هر عصرِ مشخّصی حکم‌فرما است و «*ارتباطِ کامل با علومِ فلسفی، به معنی تطبیقِ کاملِ اصولی که در بنیادِ این علوم و در بنیادِ انتقاد متکی به تئوری قرار دارد، به ویژه به وسیلۀ انتقادِ انتظامی برقرار می شود. بدیهی است این ارتباط معلولِ این حقیقتِ مسلّم است که هم فلسفه، هم انتقاد، مظهرِ ایدئولوژی جامعۀ مشخّصی هستند و آن ایدئولوژی به ویژه در فلسفه به بهترین وجهی مجسّم و بیان می شود و به همین وسیله در تمامِ رشته های دیگرِ ایدئولوژی که انتقاد هم جزو آن است، تاثیر و نفوذ می کند. این تاثیر و نفوذ فلسفه در انتقاد در تمامِ ادوارِ تکاملِ آن دیده می شود.*»

از دیدگاه دکتر سیاح انتقادِ ادبی بر سبک‌ها اثر می‌گذارد و باعث تحوّلِ سبک ها و تکاملِ آن ها می شود، و میزانِ این اثرگذاری بستگی به این دارد که تا چه حدّ انتقادِ ادبی، اندیشه ها و نظریاتِ اجتماعی و فلسفی را وارد آثار ادبی کند. به نظرِ این نقدشناسِ دانشمند، مسلّم است که هر مکتبِ بزرگ ادبی که سبکِ مشخّصی را پدید می‌آورد، همیشه با منتقدانِ بزرگ همراه است و این موضوع به هیچ روی تصادفی نیست، بلکه به طورِ کامل تابعِ

قاعده و نظمِ دقیقی است و همان منتقدانِ بزرگ پدیدآورندگانِ تئوری آن مکتب و رهبرانِ فکری و معنوی آن به شمار می روند.

سپس دکتر سیاح، به چند تن از منتقدانِ بزرگ که پدیدآورندگانِ تئوری‌های بنیادی تاریخِ نقدِ ادبی هستند، اشاره می کند و از آنان نام می برد:

بوآلو- پدیدآورندۀ تئوری کلاسیسیسمِ اروپایی، با روش‌های مدرسی، متّکی بر فلسفۀ عقل‌گراییِ محض و بدون دخالت تجربه (راسیونالیسم). دیدرو- پدیدآورندۀ تئوری احساسات‌گرایی (سانتیمانتالیسم) فرانسه و رابطۀ بنیادینِ آن با حس‌گرایی (سانسوآلیسم) جان لاک.

لسینگ و هردر- پدیدآورندگانِ ادبیاتِ جدید آلمان. کانت و فلسفۀ ایده‌آلیسمِ او که به وسیلۀ شیللر و دیگران، زمینۀ معنوی ایجادِ رمانتیسمِ اروپایی را پدیدآورده است. مادام دوستال و سنت بوو که فعالیت‌های انتقادی و تئوری‌های ادبی‌شان مبنای رمانتیسمِ فرانسوی بوده است. اوگوست کنت و فلسفۀ پوزیتیویسمِ او که بنیادِ تئوری ادبی رآلیسمِ فرانسوی و مکتبِ بالزاک بوده است. تن و برونتیر پیشوایان ناتورالیسمِ اروپایی که در رشد و نضجِ این مکتب نقشی شایان توجه و هم ارز با نقش امیل زولا داشته اند.

بلینسکی و چرنیشفسکی که نقشی بنیادی در ایجادِ تحوّل‌های ژرف و تکاملِ بنیادی ادبیاتِ روسی سدۀ نوزدهم ایفا کرده اند و نقشِ آن ها به اندازه ای مهم بوده است که دکتر سیاح بخشِ مفصلی از سخن‌رانی خود را به نقشِ این دو منتقدِ دانشمند در تکاملِ ادبیاتِ روسی و ایده ها و نظریاتِ انتقادی و تئوریکِ آنها اختصاص داده است.

بخشِ پایانی سخن‌رانی دکتر سیاح به وظایفِ انتقادِ معاصرِ ایران اختصاص دارد، که من به دلیلِ اهمّیتِ بیش از حدّ این موضوع، در نوشتۀ دیگری به این نقطه نظرها، همراه با نظریات دیگر دکتر سیاح در مقاله های دیگرش، خواهم پرداخت و در آن به اختصار به بررسی و معرفی نظریاتِ دکتر سیاح در بارۀ وضعیّت ادبیاتِ معاصرِ ایران- در دورانِ خودش- و وظایفِ نقدِ ادبی معاصر ایران، خواهم پرداخت.

منابع:

۱- نقد و سیاحت- مجموعه مقالات و تقریرات دکتر فاطمه سیاح- به کوشش محمد گلبن- انتشارات توس

۲- نخستین کنگرۀ کانون نویسندگان ایران- تیرماه ۱۳۲۵

۳- صد سال داستان‌نویسی در ایران، جلد اول، حسن عابدینی، نشر تندر

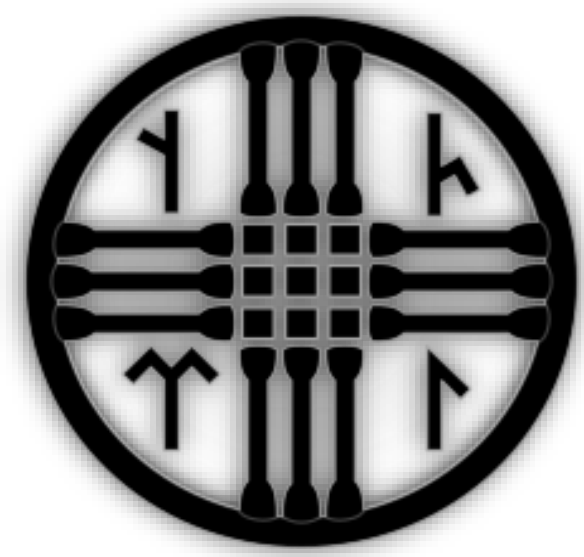
۴- نویسندگانِ پیشروِ ایران، محمدعلی سپانلو، انتشارات نگاه

بازگشت به فهرست

«تِنْگْری‌باوری» در ادبیّاتِ فارسی

محمّد شهبازی

مقدّمه



تاثیرِ مغول در اقصا نقاطِ جهان تاثیری چشم‌گیر است؛ که در ادبیّاتِ فارسی نیز ورود پیدا کرده است. آیینِ چندگانه‌پرستیِ آنان و باور به چندین ایزد موجب شده است که آنان برای همۀ ایزدان یک ایزدِ برتر انتخاب کنند و بقیۀ ایزدان را زیرِ فرمانِ وی قرار دهند. این ایزدِ برتر «تِنْگْری» یا همان «تانری» است که در گذرِ زمان و تحوّلِ آوایی به صورت‌های «تنگره»، «تنری»، «توره» و مواردی از این قبیل به کار گرفته می‌شود.

تِنْگْری، برترین خدای ترک‌ها و مغول‌های قدیم، به معنی آسمان و خدای آسمان است. ترک‌ها همۀ چیزهایی را که در نظرِ آنان بزرگ می‌نمود، هم‌چون کوه‌های بلند، درختانِ تَناور، افرادِ دانا و خاقان را نیز تنگری، به معنای الاهی و مقدّس می‌خواندند۱. افزون بر آن ترکان آن را مختصِّ خود می‌دانستند که فقط ترکان را از شرِّ دشمنان نجات می‌دهد.

پادشاهان و خاقان‌ها نیز می‌بایست از قوانینِ تنگری پیروی می‌کردند. اگر در این امور سرپیچی دیده می‌شد در این هنگام هر بلایای طبیعی و شکست در جنگ را نشانه‌ای از غضبِ تنگری نسبت به آن قلمرو می‌دانستند.

به مرورِ زمان تنگری باوری در میان اقوامِ مغول و ترک و آسیای میانه پیروانِ زیادی را پیدا کرد.

تِنْگْری‌باوری یا شَمَن‌باوریِ زرد، یک مذهبِ التقاطی در آسیای میانه است که ترکیبی از شَمَن‌باوری، روح‌باوری، توتم‌پرستی، چندخدایی، یکتاپرستی را در خود دارد. این دین ترکی-مغولی می‌باشد و ریشۀ آن را می‌توان در منطقِ جغرافیایی استپِ اوراسیا یافت. تنگری‌باوری مذهبِ غالبِ قدیمِ ترک‌ها، مغول‌ها، مجارها و هون‌ها بود. آثاری از آن در زبان و باورِ ترک‌تبارها باقی است. بنیادِ اصلی این دین بر الهۀ آسمانی بنام تنگری می‌گردد. تنگریسم در محافلِ روشنفکری فهرستِ سرزمین‌های ترک‌نشینِ آسیای مرکزی (قرقیزستان با قزاقستان) و روسیه (تاتارستان، باشقیرستان) از زمانِ فروپاشی اتّحادِ جماهیرِ شوروی در طول دهۀ ۱۹۹۰ هنوز در بوریاتیا،

1. لغات الترک، کاشغری، ترجمۀ دبیرسیاقی، نشر پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی: ذیل تنگری

یاقوتستان، خاکاس‌ها، مردمِ طوایی و سایرِ مللِ ترک در سیبری احیا شده‌است. مردم آلتای بورخانیسم و مردم چوواش واتیسن یالی جنبش‌هایی شبیه به تنگریسم هستند۲.

این واژه پس از فتوحاتِ مغولان به ادبیّاتِ فارسی راه یافت. پس‌از مسلمان‌شدنِ مغولان رفته‌رفته جایگاهِ خود را نیز در ادبِ فارسی از دست داد.

«تنگری‌باوری» در ادبیّاتِ فارسی

سنایی از جمله شاعرانِ پیش‌کسوتِ ادبیّاتِ فارسی است که از این واژه استفاده کرده است و آن را در کنارِ سلطان آورده است.

شاد بادی هم‌چنین هرجا که باشی مرد باش　　مـــر زغـن را بـخش سالی مادگی سالی نری
جاه و جان و نان و ایمان ننگری داد وُ دهـد　　پس مگو سلطان و سلطان *تـنگری* گو *تنگری*

وی در حدیقه‌الحقیقه نیز از تنگری یاد کرده است که حالتِ عرفانی دارد:

که ز شه سوی سجده گه پویند　　*تـــنگـــری تـــنگـــری* همـــی گـــویـنـد

قوامی رازی در قصیدهٔ مدحی خود به یگانگیِ خدا اذعان کرده است که پیروانِ آیین‌ها به زبانِ دیگر او را می‌خوانند ولی منظور یکی است:

آفـــریننده دو عالم را یکـی باشد ولیک　　آتـــش اللـــه خـــواند و ایـن ایزد و آن *تنگری*

انوری نیز از قوامی اقتباس کرده است و سُروده است:

آن که بر لوح زبان‌ها خطِّ اوّل نامِ اوست　　این همـــی گـوید الـــه آن ایـــزد و آن *تـنگری*

خاقانی شروانی نیز در قصایدِ مدحی خود، ممدوحِ خود را در ردیفِ تنگری آورده است، به نظر می‌رسد این تأثیر از بُعدِ جغرافیا باشد که به خاقانی گذاشته شده است:

بحرِ عُقول را دری شهر علوم را دری　　نایب *تنگری* تویی کرده به تیغ هندوی

یا در قصیدهٔ دیگر:

خسرو ذوالجلالتین از ملکی وُ سلطنت　　مستحق الخلافتین از یلواج وُ تنگری

عطار نیشابوری در نظمِ خود به آن اشاره نکرده است؛ بلکه در لابه‌لای حکایتی در تذکره الاولیاء به آن پرداخته است:

نقل است که بایزید هفتاد بار به حضرت عزت قرب یافت هربارکه بازآمدی زناری بربستی و باز بریدی عمرش چون به آخر آمد در محراب شد و زناری بربست و پوستینی داشت باژگونه درپوشید و کلاه باژگونه بر سر نهاد و گفت الهی ریاضت همه عمر نمی‌فروشم و نماز همه شب عرضه نمی‌کنم و روزه همه عمر نمی‌گویم و ختم‌های قرآن نمی‌شمرم و اوقات و مناجات و قربت بازنمی‌گویم تو می‌دانی که به هیچ بازنمی‌نگرم و این که به زبان شرح می‌دهم نه از تفاخر و اعتماد است بلکه شرح می‌دهم که از هرچه کرده‌ام ننگ دارم و این خلعتم تو داده‌ای که

2. *wikipedia.org*

خود را چنین می‌بینم آن همه هیچ ننگ می‌دارم آن همه هیچ است همان انگار که نیست ترکمانی‌ام هفتاد ساله موی در گبری سفید کرده از بیابان اکنون برمی‌آیم و *تنگری تنگری* می‌گویم...

حکیم نزاری از حیطهٔ عرفان بیرون آمده و به عاشقانه بر دختِ ترک پرداخته و گلایه‌وار می‌گوید:

دل ببرد و دین بخواهد بردن این ترک الغیاث دست گیرا تا چه خواهی کرد هان ای *تنگری*

آذری بیگدلی در مثنوی خود به زبان ترکی به تنگری اشاره کرده است. وی اشاره کرده است که تمام ایل و قبایلِ خدا، پیامبر و دوازه امام را به حقّانیّت می‌شناسند. در واقع اشاره به شیعه بودنش است.

شکر ایلمیمیز ایمدی تانور لارتمام *تنگری* و پیغمبر اون ایکی امام

رضاقلی خان هدایت در ریاض العارفین، همانند شاعرانِ پیشین به این اشاره دارد که مقصد یکی است و الفاظ هزار به این‌گونه که:

شد زبان‌ها مختلف ای مرد راه اوش رام این *تنگری* خواند این اله

نهایی‌ترین شاعر «**صفای اصفهانی**» است که در منقبتِ علی (ع) به تنگری اشاره کرده است:

محمود ماست حکمت غرای بی نیاز مسعود ماست معرفت ذات *تنگری*

نتیجه‌گیری

قبایلِ شَمَن‌پرستِ آلتایی به ربّ‌النوع خود «تنگره قایراخان» (خدای بخشندهٔ آسمان) می‌گفتند. پس از تسلّطِ قبیله‌های ترک بر پیروانِ مذاهبِ دیگر، واژهٔ تِنْگْری به صورت نامی برای ربّ‌النوع این مذاهب درآمد. برای نمونه در یک اثرِ مانوی به ترکی اویغوری به نام *خواستوانیفت* (اعترافنامه و توبه‌نامه) عبارت «خُرمُزته تنگری» (خدای اهورمزدا) آمده است۳.

با اسلام آوردن تدریجی ترکان، دو واژهٔ عربی و فارسی الـله و خدای به متن‌های ترکی شرقی راه یافت و اندک اندک کاربردی مشابه و معادلِ تنگری پیدا کرد. از سوی دیگر، واژهٔ تنگری نیز در طولِ زمان به تدریج به زبانِ فارسی راه یافت و به عنوان واژه‌ای بیگانه و وام گرفته شده، به معنای خدا به کار رفت. نمونه‌های این کاربرد را در مقالهٔ حاضر مورد بررسی قرار دادیم. امیدواریم از این مختصر توشهٔ بیشتری را دانشجویان ارجمند بردارند.

بازگشت به فهرست

۳ . خواستوانیفت ، ص ۳۹، ۴۳

بعضی «شکسته» خوانند بعضی «نشسته» دانند

هرمز مهاجر

«کشتی‌نشستگانیم ای بادِ شُرطه برخیز

باشد که باز بینیم دیدارِ آشنا را»

این بیت یکی از ابیاتِ مشهور و درعین‌حال دشوارِ دیوانِ حافظ است. علّتِ این اشتهار و دشواری نیز آن‌است که مصراعِ اوّلِ آن به دو وجهِ متفاوت روایت‌شده و حافظ‌شناسان را از دیرباز بر سرِ تعیین و انتخابِ وجهِ اصیل و حافظانهٔ آن به اختلاف‌نظر و جدال و جدل واداشته است.* این اختلافِ روایت تنها در لفظ محدود نمی‌ماند، بل‌که آثار و تبعاتِ منفی در استنباط و برداشتِ معنی و مفهومِ بیت به‌وجود می‌آورد و راهِ گشودنِ رمز و رازِ آن را مسدود می‌سازد. در همین رابطه گفته‌اند: مُریدی خواجه را در خواب دید و از او پرسید از دو روایتِ «کشتی‌شکستگان» و «کشتی‌نشستگان» کدام گزینه صحیح‌تر است؟ و حافظ در جواب فی‌البداهه چنین گفت:

«بعضی شکسته خوانند برخی نشسته دانند

هر کس به قدرِ فهمش فهمیده مدّعا را»

و به راستی که از خواصّ گرفته تا عوامّ، هرکدام مطابقِ ذوق و سلیقه و به قدرِ دانش و بینشِ خود از شعرِ حافظ استنباط و دریافت می‌کنند و آن‌چنان کاری با لفظ و معنایِ اصیلِ آن ندارند. به این ترتیب دهری از حافظ یک اپیکورین و یک ماتریالیستِ تمام‌عیار می‌سازد تا آن‌جا که حتّی ابیاتِ کاملاً معنوی و عرفانیِ او را هم صددرصد مادّی تلقّی می‌کند و به‌راهِ خطا می‌رود.

گروهِ مقابل نیز تمامی اشعارِ حافظ حتّی ابیاتِ مادّیِ او را مذهبی و عرفانی تعبیر می‌نمایند و با این‌گمان از حقیقتِ مطلب دور می‌افتند. «من این نگفته‌ام، آن‌کس که گفت بُهتان گفت» واقعیت آن است که ما در دیوانِ حافظ و حتی در یک غزلِ واحد ابیاتِ مادّی و عرفانی را در کنارِ هم داریم. هیچ‌گونه مرزبندی خاصّی در شعرِ حافظ وجود ندارد. شاعر در آنِ واحد ناگهان از معشوق به معبود التفات می‌کند و یا بر عکس، از معبود به معشوق و ممدوح می‌پردازد و این روش هیچ شباهتی با شیوهٔ استادِ غزل، سعدی ندارد:

«حبذا همّت سعدی و سخن‌گفتنِ او

که ز معشوق به ممدوح نمی‌پردازد»

این رسمِ عشق‌ورزیِ حافظ موردِ تائیدِ مولانا نیز قرار ندارد:

«هین مکش هر مشتری را تو به‌دست

عشق‌بازی با دو معشوقه بد است»

بنابراین عناوینِ «یار، نگار، معشوق، دوست، صَنَم، بُت» و غیره در عاشقانه‌های حافظ به سه عنصرِ متفاوتِ «معشوق، معبود، ممدوح» خلاصه و جمع‌بندی می‌شود که تمیز و تفکیکِ آنان از یک‌دیگر کارِ آسانی نیست و به تَبَعِ آن عناصرِ دیگری مانندِ «باده، مِی، شراب، رُخ، لب، بوسه، رقص، سَماع، عیش» و همانندِ آن‌ها نیز در شعرِ این شاعرِ عاشق‌پیشه و نظرباز، واژگانی چندوجهی هستند که دوستدارانِ خواجه در توجیه و دریافتِ معانیِ واقعی آن‌ها حیران می‌مانند:

«در نظربازیِ ما بی‌خبران حیرانند

من چنینم که نمودم، دگر ایشان دانند»

این چنین است که مادّیون و نیز اهلِ تقوی هرکدام بسته به پیش‌زمینهٔ ذوقی و عقیدتیِ خویش این عناصرِ چندوجهی را زمینی یا آسمانی قلمداد می‌کنند و برحسبِ این دو گُمان دوست وُ دشمن، حافظ را مومن و یا برعکس مُلحِد به‌شُمار می‌آورند. دراین میان خودِ او به سادگی و ایجاز خودش را این‌گونه معرّفی می کند:

«حاش لله که نیَم معتقدِ طاعتِ خویش

آن‌قدر هست که گه‌گه قَدَحی می‌نوشم»

یا: ***«ز زهدِ خشم ملولم بیار بادهٔ ناب***

که بوی باده مدامم دِماغ تر دارد»

آری، حافظ به هیچ مغایرت و منافاتی بینِ اعتقادات و باورهای یکتاپرستانه با خوش‌باشی و بهره‌جویی از لذائذ و نعماتِ دنیوی قائل نیست. او همان‌گونه که با زهدِ خشک و زندگیِ کلبی دیوژن مخالفت می‌ورزد، با افراط‌گرایی در شهوات هم موافقت ندارد:

«صوفی ار باده به اندازه خورَد نوشش باد

ورنه اندیشهٔ این کار فراموشش باد»

یا: ***«نگویَمَت که همه ساله مِی‌پرستی کن***

سه ماه مِی‌خور و نُه ماه پارسا می‌باش»

پس می‌توانیم بگوییم که حافظ دیوژن نیست اما ایپکور هم نیست. حافظ به تمامی مخاطبان شعرش راه و رسم شاد زیستن و آزادگی را می آموزد. با این مقدمه به بحث اصلی باز میگردیم: بیت مورد نظر از پنجمین غزل دیوان حافظ انتخاب شده است. ساختار غزل، فضایی لطیف از عشق و دلدادگی راستین و عرفانی را به تصویر می کشد و به تدریج به بی اعتباری دنیا و لزوم نیکوکاری و مدارا با دوست و دشمن و بالاخره خوشباشی و پرهیز از غم نداری روی می آورد و همانگونه که گفتیم جنبه های مادی و معنوی زندگی را در هم می آمیزد برای تجزیه و تحلیل بیت موصوف و رسیدن به مفهوم و مراد اصلی آن قبلاً بایدبه صورت صحیح مساله و اصالت الفاظ آن برسیم. برخی ادیبان با امر تصحیح مخالفت کرده و فتوی داده اندکه باید به معنا و مفهوم شعر حافظ توجه کرد و زنهار نباید به لفظ پرداخت. ایرادی که به این نظر وارد است آن است که بار معنی همیشه بر دوش لفظ استوار است و ما از طریق لفظ است که به معنی می رسیم. در این رابطه یک واژه نابجا و غیراصیل می تواند کل معنای یک بیت را عوض کند و شارح را به انحراف بکشاند و دقیقاً از همین نقطه است که اهمیت کار تصحیح و مصحح روشن می شود.

دراین‌جا بی‌مناسبت نیست دو نمونه از شرح و تفسیرِ حافظ‌شناسانِ محترم را در موردِ این بیت نقل کنیم.

نمونهٔ اوّل:

«کشتیِ ما شکسته است و در دریا غرق می شویم. ای بادِ موافق، برخیز و ما را به ساحل برسان تا شاید آن دوستِ آشنا را بارِ دیگر ببینیم. بالکنایه: روزگار با ما موافق نیست و از دوست دورافتاده ایم. ای بخت، مددی کن تا شاید بارِ دیگر او را ببینیم.[۱]

نمونهٔ دوّم:

«کشتی‌ای که با آن سفر می‌کنیم شکسته است. ای بادِ مساعد، برخیز شاید دوباره چهرهٔ آشنا را ببینیم... در ضبطِ بیت بعضی اِشکال کرده اند که اگر کشتی شکسته است، بادِ مساعد نمی‌تواند آن‌را به ساحل برساند و بدین جهت «کشتی‌نشستگانیم» را پذیرفته اند. اگرچه بحثِ کهنهٔ بی‌حاصلی است، به اختصار آن‌را طرح می‌کنیم.

نکته در کلمهٔ شکستگی است. شکستگی درجاتی دارد... در درجاتِ اوّلیه شکستگی است که بادِ مساعد می‌تواند کشتی را به ساحل برساند. به گمانِ ما مرادِ خواجه در بیت، شکستگی در درجاتِ اوّلیّه است.. سودی «کشتی‌نشستگانیم» را پذیرفته و چنین معنی کرده که کشتی در دریا متوقّف گشته و حرکت نمی‌کند. پس کشتی‌نشسته را کشتیِ توقّف‌کرده دانسته. این طرزِ بیان مسلماً فارسی نیست، مگر این‌که بگوئیم کشتی به گِل نشسته است..»[۲] ببینید، سودیِ تُرک‌زبان مفهومِ صحیحِ ترکیب (کشتی‌نشسته) را درک کرده ولی یک دکترِ پارسی‌زبان به غلط آن‌را «کشتیِ به‌گل‌نشسته» تصوّر کرده است درحالی‌که اصولاً منظور از ترکیبِ کشتی‌نشسته، صفتِ فاعلی برای سرنشین و مسافرِ کشتی است نه خودِ کشتی. و ما کشتیِ ایستاده یا نشسته نداریم. زیرا کشتی مفاصلِ زانو و لگنِ خاصره ندارد تا قیام وُ قعود کند. لذا حتّی کشتیِ به‌گل‌نشسته هم به معنیِ کشتیِ متوقّف‌شده است.

یک نگاهِ ساده به دو نمونهٔ بالا نشان می‌دهدکه حافظ‌شناسانِ معروف، اولاً از روی دستِ یک‌دیگر نگاه می‌کنند، ثانیاً وزن و قافیه را در بیت به‌هم‌ریخته نظم را عیناً به نثر تبدیل می‌نمایند. مرحوم هروی در ادامهٔ شرحِ اخیرِ خود (نمونهٔ‌دوّم) به قصّه ساختگی و مضحکی اشاره و استناد کرده که از فرطِ پوچی بهتر است از خیرِ نقلِ آن درگذریم.

در این تحقیق ابتدا روایتِ «کشتی‌شکستگانیم» را مورد نقد و بررسی قرار می دهیم:

موضوع (کشتی‌شکسته) در شعرِ پارسی بی‌سابقه نیست. مولانا می‌فرماید:

گرچه کشتی بشکند تو دَم مَزَن

گرچه طفلی را کشد تو موکن! دفتر اول مثنوی

در دیوانِ شمس نیز به شکستن و خُردشدنِ کشتی اشاره دارد:

«زند موجی بر آن کشتی که تخته تخته بشکافد

که هر تخته فرو ریزد ز گردش‌های گوناگون» ۳/۱۸۵۵

و باز در غزلی دیگر چنین می سراید:

«کشتیِ شما باد بر این آب شکسته

ماهی‌صفتان یک‌دم از این آب برآئید» ۶/۶۵۶

بعضي «شکسته» خوانند بعضي «نشسته» دانند

و بالاخره در غزلیات و ابیاتِ دیگری می فرماید:

«این سو کشان سوی خوشان، آن سو کشان با ناخوشان

یا بُگذرد یا بُگسلد کشتی در این گرداب‌ها» دیوان شمس ۹/۴

یا: ***«اسحق شو در نحر ما، خاموش شو در بحر ما***

تا نشکند کشتی تو در گنگ ما در گنگ ما» دیوان شمس ۹/۶

می دانیم که هنر و ادبیّات در هر عصری برآمده از شرایطِ زندگی و فرهنگِ انسان درآن روزگار و درحقیقت آینه و بازتابِ مسائل و جریاناتِ فردی و اجتماعی در ذهنِ هنرمند یا گوینده است. به همین علّت کشتی‌های شِراعی و بادبانی در قدیم به عنوان تنها وسیلهٔ نقلیّهٔ جمعی و خودکار و بعنوان یک مَرکَب وُ مرکوبِ پُرجاذبه و خطرآفرین این همه موردِ توجهٔ شاعران و نویسندگان بوده و بیش‌تر در قالبِ استعاره و مجاز در آثارشان بکار رفته است:

«آن یکی و همی چون بازی می پرد

وان دگر چون تیر معبر می درد»

«وان دگر چون کشتی با بادبان

واندگر اندر تراجع هر زمان» دفتر سوم مثنوی

در قرآن کریم نیز آیاتِ متعددی به کشتی و دریا اختصاص دارد. از آن‌جا که شاعرانِ عارف‌مسلکی همانندِ مولوی و حافظ غالباً در اشعارِ خود به آیاتِ قرآنی نظر داشته‌اند، در ادامهٔ این پژوهش و تصحیحِ بیتِ موردنظر ناگزیریم به بررسی آیات مورد اشاره بپردازیم «هوالذی یسیرکم فی البر و البحر حتی اذا کنتم فی الفلک و جرین بهم بریح طیبه...» ترجمه: اوست که شما را در خشکی و دریا سیر می‌دهد تا آنگاه که در کشتی نشینید و باد ملایمی (باد شرطه) کشتی را به حرکت آرد و شما شادمان و خوشبخت باشید که ناگاه تندبادی بوزد و کشتی از هر سو به امواج خطر افتد وخود را در ورطه هلاکت ببینید ...» یونس ۲۲

سنایی، شاعر و عارفِ نامی ایران نیز در همین زمینه شعری دارد:

«کاری نه چنان رود که خواهد مردم

بادی نه چنان وزد که خواهد کشتی»

معادلِ شعرِ تمثیلی فوق را به عنوان (ارسال‌المثل) هم به زبانِ عربی داریم:

«ما کل ما یتمنی المرء یدرکه

تجری الریاح بمالا تشتهی السفن»

ترجمه: آدمی به همه آنچه که آرزو دارد دست نمی یابد. بادها در جهتی میوزند که کشتی نمی خواهد. یعنی جریان امور زندگانی هیچگاه بر وفق مراد آدمی نیست.

سعدی بزرگ، استادِ غزلِ پارسی هم ابیاتی چند در این زمینه سُروده است:

«با طبع ملولت چه کند دل که نسازد

شرطه همه وقتی نبود لایق کشتی» گلستان ص ۱۴۳

یا: ***«تو کوه جودی و من در میان ورطه فقر***

مگر به شرطه اقبالت اوفتم به کران» بوستان ص ۴۶۴

دوباره به قرآن برمی گردیم. وجوه شبه بیت مورد شرح با این آیات به تدریج پررنگ‌تر می‌شود:

«آیا نمی بینی که چگونه کشتی به دریا به لطف و احسان خدا سیر می کند تا به شما بعضی از آیات قدرت خویش را بنمایاند ...» «و هرگاه که موجی مانند کوهها آنها را فروگیرد در آن حال خدا را با عقیده پاک و اخلاص کامل می خوانند و چون باز به ساحل نجاتشان رسانید بعضی بر قصد باقی مانند و آیات ما را انکار نمی کنند جز آن کسی که غدار و کافر ناسپاس است»

حضرت مولانا در قصّهٔ دل‌نشینِ «دَقوقی» ابیاتِ مشابهی در همین زمینه دارد:

«تند بادی همچو عزرائیل خاست

موجها آشوفت اندر چپ و راست»

«اهل کشتی از مهابت کاسته

نعره و واویلها برخاسته»

«با خدا با صد تضرع آن زمان

عهدها و نذرها کرده بجان»! دفتر سوم مثنوی

و حضرت حافظ نیز در مقام یکی از این کشتی‌نشینان دستِ دعا به سوی آسمان بلند کرده که به ساحلِ نجات و سلامت رسیده و به دیدارِ آشنا نائل شود.

نگارنده بر خلاف بعضی تفسیرهای رایج براین باور هستم که منظورِ حافظ از «دیدارِ آشنا» ملاقاتِ اهلِ بیت و اقوام و آشنایان نبوده است، بل‌که مرادِ اصلی او جمالِ جَمیلِ معبود است و بس. دولتی که همهٔ عارفانِ راستین و سالکانِ راهِ حقّ هم‌چون مولانا و حافظ از عطشِ آن سوخته‌اند، امّا دعای عوام کالانعام در این زمینه از بیخ‌وبُن متفاوت است و چیزی جز تعلّقاتِ مادّی و دنیوی نیست «این مردمِ نادانِ مُشرک چون به کشتی (نشینند) و به خطر افتند، درآن‌حال تنها خدا را با اخلاصِ کامل می‌خوانند و چون از خطرِ دریا به ساحلِ نجات رسیدند، باز به خدای یکتا مُشرک می شوند...» عنکبوت ۶۶

یک نگاهِ اجمالی به آیاتی که تا به حال ذکر کرده‌ایم نشان می‌دهد که حرفی و صحبتی از (کشتی‌شکسته) در میان نیست، بل‌که همهٔ خطابِ آیات به مسافران و (کشتی‌نشستگان) است و اگر باز هم بیشتر دقت کنیم درمی‌یابیم که اصولاً کشتی و دریایی در کار نیست، بل‌که این عناصر همه به طورِ مجازی و استعاری استعمال شده‌اند و این در حالی است که اکثرِ نسخ، روایتِ (کشتی‌شکستگانیم) را در تصحیح برگزیده‌اند. در آیاتِ زیر جنبهٔ مجازی و استعاریِ کشتی و دریا به وضوح نمایان است:

«... و برهان دیگر آنکه ما نژاد بشر را در کشتی پربار سوار گردانیدیم (۴۱) و نیز بر آنها همانند کشتی چیزی که بر آن سوار شوند خلق کردیم (۴۲) و اگر بخواهیم به تندموجی چنان همه را به دریا غرق کنیم که ابداً نه فریادرسی و نه راه نجاتی یابند. (۴۳ سوره یس)

در حقیقت مراد و خطابِ قرآن همه جا به نوعِ بشر است که چند صباحی را مانندِ کشتی از بندرِ مبداء (دنیای فانی و گذرا) به سوی مقصدِ ابدی (آخرت) رهسپار است و نیاز به بادِ شُرطه دارد. که «بی‌شُرطه خاک بر سرِ ملّاح و بادبان».

«آدمی چون کشتی است و بادبان

تا کی آرد باد را آن بادران» دفتر سوم مثنوی

یا: ***«کشتی نفس آدمی لنگریست و وصل جو***

زین دریا بنگذرد بی زکشاکش و خله»! دیوان شمس

یا: ***«ما چو کشتیها بهم بر می زنیم***

تیره چشمیم و درآب روشنیم»

«ای تو در کشتی تن رفته بخواب

آب را دیدی نگر درآب آب»! مولوی

بادِ «شُرطه» که در مصرعِ اوّلِ بیتِ موردبحث آمده، لفظی هندی و در اصطلاحِ ملّاحان و دریانوردانِ قدیم بادِ موافقی بوده است که هم‌سو و هم‌جهت با کشتی و نه برخلافِ آن بوزد و کشتی را به طرفِ بندرِ مقصد براند:

«بخت بلند باید و بس کتف زورمند

بی شُرطه خاک بر سرِ ملّاح و بادبان» بوستان سعدی ص ۴۵۸

امّا در تصوّف و عرفان این باد، نورِ هدایتِ ایزدی و دست‌گیری و رحمتِ حقّ نسبت به بندگانِ خاصّ خویش است که آنان را از هرگونه انحراف و سقوط در گردابِ گناه و خواهش‌های نفسانی حفظ می کند:

«هم مگر یارشود بدرقه لطف خدای

ورنه آدم نبرد صرفه ز شیطان رجیم»! حافظ

یا: ***«حافظ از دست مده دولت این کشتی نوح***

ورنه طوفان حوادث ببرد بنیادت»

آری این باد، نسیمِ فرح‌بخش و دل‌نوازی است که از سوی جانان می وزد و شمیمِ خوش و جان‌بخشِ آن دل‌دارِ یگانه را به همراه دارد. چنین بادی است که گذشته از ملّاحان و فلّاحان همهٔ اهلِ معرفت طالبِ آنند:

«کل باد از برج باد آسمان

کی جهد بی مروحه (= بادبزن) آن بادران؟»

«بر سر خرمن بوقت انتقاد

نی که فلاحان ز حق جویند باد؟»

«چون بماند دیر آن باد وزان

جمله را بینی بحق لابه کنان»

«اهل کشتی همچنین جویای باد

جمله خواهانش از آن رب العباد»! دفتر چهارم مثنوی

این که حافظ بادِ شُرطه را طلب کرده، به خاطرِ آن است که حضرتِ حقّ «بادِ استغناء» و توفانِ قهر و خشم نیز دارد.

«بهوش باش که هنگام باد استغناء

هزار خرمن طاعت به نیم جو ننهند»! دیوان حافظ

و: ***«آنک از بادی رود از جا خسیست***

زانک باد ناموافق خود بسیست»! دفتر اول مثنوی

امّا اصطلاح و ترکیبِ «کشتی‌شکسته» یعنی آن‌که بر اثرِ توفان کشتیِ او خُرد و شکسته شده باشد.» حافظ نامه ص ۱۲۶ به نقل از لغت نامه دهخدا».

این اصطلاح یعنی تاجرِ ورشکسته کاربردی کاملاً مالی و مادّی دارد که با فضای عرفانی و روحانیِ غزل چندان سازگار نیست. اکثرِ مصحّحین از جمله قزوینی، بهروز، انجوی، خانلری و غیره روایتِ «کشتی‌شکستگانیم» را برای چاپِ خود انتخاب کرده اند، نگارنده روایتِ «کشتی‌شکستگانیم» را بیشتر در نسخه‌های چاپ سنگی (سنه ۱۲۸۶ ه ق) مشاهده کرده است. گویا نسخه‌های خطی و ماخذِ هندیان به نسخهٔ اصلیِ مادر نزدیک تر بوده اند.

خرّمشاهی در ابتدا از روایتِ «شکستگانیم» جانبداری می‌کرد (ذهن و زبانِ حافظ ص۱۳۲)، ولی بعدها ظاهراً تغییرِ عقیده داده و روایتِ دوّم را بر آن ترجیح داده است (حافظ نامه ص۱۲۷). بسیاری از طرفدارانِ وجهِ اوّل این‌طور استدلال کرده‌اند که گویا: کشتیِ حاملِ شاعر و هم‌سفران در اثرِ توفانِ سهمگینی درهم‌شکسته و مسافران همگی بر تخته پاره‌ای سوار شده و آروزی بادِ موافق را دارند که تخته‌پارهٔ مَرکَبِ آنان‌را به ساحلِ مبدأ برساند. اولین ایرادی که به این استدلال وارد است آن است که تعبیرِ مصحّحینِ محترم از عناصر و الفاظِ بیت دقیقاً مادّی و مکانیکی است. آنان در مرحلهٔ لفظ متوقّف مانده جنبهٔ استعاری و پیامِ عرفانیِ بیت و غزل را درنیافته‌اند. از طرفی هیچ اشاره و قرینه‌ای مبنی بر وجودِ تخته‌پاره وحتّی وقوعِ توفان در بیت به چشم نمی‌خورد و معلوم نیست آنان این فاکتورهای ذهنی و توهّم‌آمیز را از کجا واردِ این معادله کرده اند تا گزینهٔ خود را توجیه نمایند. وانگهی تخته‌پاره فاقدِ دکل و شِراع و بادبان است. به فرضِ این‌که بادِ موافقی هم می‌وزید بدون وجود ابزار و ادواتِ مکانیکی (بادجمع‌کن) چگونه می‌توانست از انرژیِ دینامیکیِ باد برای رانش و حرکت به مقصدی طولانی تا ساحلِ بعدی استفاده کند؟ ضمناً این چگونه توفانی بوده که کشتی را درهم‌شکسته ولی حریفی تخته‌پاره‌ای نشده است؟

اشکال بزرگِ دیگر این است که مصحّحینِ گرامی رمز و رازِ دعای حافظ را درنیافته و می‌خواهند او و همراهان را وسطِ دریا و در نیمه‌راهِ سفر به اکراه از کشتی پیاده کرده و بر تخته‌پاره ای سوار نمایند و همانند مهاجرانِ قاچاق و غیرِقانونی دوباره به ساحلِ مبدأ بازگردانند. دراین‌میان مقصد و مقصودِ خواجهٔ شیراز را با تفسیر و تاویل‌هایی از این دست کاملاً حذف و ساقط کرده‌اند غافل از آن‌که حافظ تا به مقصود نرسد، از کشتی پیاده نمی‌شود و خطر را هم به‌جان خریده است:

«دست از طلب ندارم تا کام من برآید

یاجان رسد بجانان یا جان ز تن در آید»! دیوان حافظ

از قول «ادوارد براون» ایران‌شناسِ انگلیسی و مترجم و مفسّرِ اشعارِ حافظ روایت کرده اند که گویا حافظ به دعوت شاهِ هند و به عزمِ سفر به آن دیار در بندرِ بوشهر سوار بر کشتی شد، ولی کشتی حاملِ خواجه در وسطِ خلیجِ فارس گرفتارِ توفان گردید و فوراً به بوشهر مراجعت کرد. مرحوم دکتر خانلری در بخشِ معانی بعضی از لغات و تعبیرات (ص ۱۱۹۵) به این موضوع اشاره دارد:

«... و معروف است که شاعر به عزمِ هند تا لبِ دریا رفته و آنجا از توفان و تلاطمِ امواج ترسیده و بازگشته است...» این را هم بگوییم که در بعضی کشورهای حاشیۀ دریا همیشه مردمِ فقیری وجود دارند که در کنارِ ساحل، درونِ قایق‌ها و کشتی‌های کوچکِ ماهیگیری خود زندگی و درحقیقت «بیتوته» می‌کنند. کشتیِ آنان جز به وقتِ ماهیگیری همیشه درساحل لنگر انداخته است. به این مردم اصطلاحاً «کشتی‌نشینان» می‌گویند.

در دفاع از روایتِ در اقلیتِ «کشتی‌نشستگانیم» توضیحات بیشتر و دیگری را لازم می‌دانیم:

بسیار اتفاق می افتد که برای مدتها هوا و دریا هر دو ساکن و بی حرکت می شوند. کمترین بادی نمی وزد. درچنین وضعیتی کشتی‌های بادبانیِ قدیم ساعت‌ها و حتّی روزها از حرکت بازمی‌ماندند و اسیرِ دریا می شدند. باد برای آن‌ها به منزلۀ سوختِ کشتی بود. آنگاه ملّاحان و سرنشینانِ کشتی همانندِ فلّاحان در موسمِ درو از خداوند طلبِ بادِ موافق می‌کردند تا کشتیِ آنان را به راه بیندازد. در بیتِ موصوف، حافظ برای بیان و تشریح رمزِ سفرِ روحانی خود از این سمبولیسم استفاده کرده است.

دراین‌جا به جهتِ این‌که برای همیشه به بحثِ کشتی‌شکسته و کشتی‌نشسته خاتمه دهیم، به نصِّ صریح و روشن آیاتی دیگر از قرآنِ کریم به عنوان یک سند قاطع دعوی اشاره و استناد می کنیم و تردید نداریم که حافظ هنگام سرودنِ بیت مورد بحث به این آیات نظر داشته است:

یکی از آیات و قدرت الهی سیر و گردش کشتی‌هاست که در آبِ دریا مانند قصرها به حرکت می‌آورد (۳۲) و اگر خدا بخواهد باد را سکون و آرامش دهد تا کشتی بر پشت آب از جنبش به ایستد و در این کار برای مردم با صبر شکرگزار ادله قدرت خدا نمودار است (۳۳ سوره شوری)

در خاتمه تنها نقطۀ ابهامی که در این بیتِ پُر راز و رمز باقی می‌ماند عبارت و اصطلاح (دیدنِ دیدار) آشناست. دیدار در لغت به معنای (۱- دیدن ۲- ملاقات ۳- بینایی ۴- چشم ۵- چهره و صورت) آمده است (فرهنگ معین) در گویشِ امروزین بیشتر معنای اول و دومِ آن معروف و شناخته شده است لذا (دیدنِ دیدار) کمی نامانوس جلوه می‌کند امّا در گویشِ دیروزین (دیدار) به معنی صورت و چهره بوده است:

«یارب تو آشنا را مهلت ده و سلامت

چندان‌که باز ببند دیدار آشنا را» بدایع سعدی ص ۶۸۸

یا: ***«از دور به دیدار تو اندر نگرستم***

مجروح شد آن چهره پرحسن و ملاحت» ابوشکور بلخی

یا: ***«بیائید هر بامداد در انجمن***

زمانی ببینید دیدار من»! شاهنامه فردوسی

یا: ***«المنّته لله که نمُردیم و بدیدیم***

دیدارِ عزیزان و بخدمت برسیدیم»! سعدی

بنابراین ظنّ غلط به شعرِ حافظ نبریم که خود گفته است:

«کسی گیرد خطا بر نظمِ حافظ

که هیچش لطف در گوهر نباشد.»

برای شرح و تفسر شعر حافظ، مولوی، عطار، سنایی و سایر شعرای عارف باید پنجره قفس تنگ مادیات را بگشائیم و اجازه دهیم پرنده خیال و اندیشه و به قول حافظ «مرغِ فکر» مرزهای هندسی جهانِ مادّی را در نوردد و در فراسوی مادّه، در فضای بی‌کرانِ عشق و عرفان به پرواز درآید. آن‌گاه خواهیم دید مفاهیمِ زیبا و متعالیِ اشعار از جمله این بیت‌الغزل و شاه‌بیتِ حافظ:

«کشتی نشستگانیم ای بادِ شَرطه برخیز

باشد که باز بینیم دیدارِ آشنا را»

مثل تابلوهایی دل‌انگیز در نظر مجسّم می‌شود.

مآخذ:

۱- ثروتیان، منصور شرح غزلهای حافظ ص۹۸ و ۹۹ ج۱

۲- هروی ، حسینعلی – شرح غزلهای حافظ ص ۲۲ ج ۱

۳- مثنوی معنوی، نشر طلوع، چاپ ششم

۴- دیوان شمس تبریزی نشر طلوع چاپ نهم

۵- دیوان حافظ چاپ غنی – قزوینی

۶- حافظ نامه خرمشاهی – چاپ اول

۷- کلیات سعدی – تصحیح فروغی – نشر علمی – چاپ دوم

۸- دیوان سنایی

۹- دیوان ابوشکور بلخی

۱۰- فرهنگ معین.

* این مقاله با تغییراتی در ماهنامه وزین حافظ شماره ۱۶ به چاپ رسیده است.

برگرفته از: وبلاگِ نویسنده

* **ارژنگ:** جاوید فرهاد، شاعر و نویسندهٔ افغان در نقلِ خاطره‌ای می‌نویسد: سال‌ها پیش، پدر فرهیخته‌ام ماجرای جالبی را که در محضر زنده‌یاد "شایقِ جمالِ کابلی" رخ داده بود و خود گواهِ آن بود، در مورد این بیت مشهور "حافظ": *"کشتی شکستگانیم ای بادِ شُرطه برخیز/ باشد که باز بینیم دیدار آشنا را"* برایم [چنین] نقل کرد:

شماری از ادیبان آن روزگار در کابل، در مورد کاربرد معنایی واژه‌ی "شکسته" و "نشسته" در مصرع :"کشتی شکستگانیم (نشستگانیم) با هم مشاجره‌ی لفظیِ ادبی داشتند. برخی به‌دلیل استنادی که داشتند و در چاپ‌های گونه‌گونی که از دیوان "حافظ" منتشر شده بود، بر کاربرد واژه‌ی "شکسته" و شماری دیگر بر کاربرد واژه‌ی "نشسته" تأکید می‌کردند. سرانجام فیصله شد تا در باره‌ی درستی کاربردِ این واژه از استاد "میرغلام حضرت" مشهور به "شایق جمال کابلی" دراین باره بپرسند. هنگامی‌که نزدِ او رفتند، وی سخت مصروفِ سُرودنِ شعری بود و آمدن این جمع در آن لحظه‌های ملکوتی آفرینشِ شعر، چندان به مزاجش برابر نبود. آنان مشکل را به گونه‌ی فشُرده برایش گفتند و استدلال‌های هم‌دیگر را برای ردّ و پذیرشِ این که آیا این مصرع را "کشتی‌شکستگان" بخوانند یا "کشتی‌نشستگان "، بیان کردند. "شایقِ جمال" که خُلقش از بهر ازدست‌دادنِ فُرصت سُرودنِ شعرش تنگ شده و فضای شاعرانگی‌اش به‌هم خورده بود، بی‌محابا، با ظرافتِ ویژه‌ای و با استناد از حافظ بزرگ در مصرع دوم پاسخ داد: "*برخی شکسته گویند، جمعی نشسته خوانند/ ای شیخِ پاک دامن، معذور دار ما را*"

ادیبانِ کابلی وقتی این پاسخ را شنیدند، به گفته‌ی پدرم: بی‌سروصدا و "یکه‌پر، یکه‌پر (یعنی تک‌تک) محضرِ شایق جمال را ترک کردند و دیگر چیزی نپُرسیدند.

بازگشت به فهرست

دردسرهای تشابُهِ اسمی

احمدرضا بهرام‌پور عمران

تشابُه میانِ نامِ بزرگان از قدیم‌الأیام دردسرساز بوده‌است. برخی از اشعارِ منصورِ حافظ را به شمس‌الدین محمد حافظِ مشهور نسبت‌داده‌اند؛ برخی از اشعارِ احمدِ رومی به کیسهٔ مولانای بلخیِ ثُمّ‌الرّومی رفت؛ سعادت‌نامهٔ ناصرالدین خسروِ اصفهانی را از آثارِ ناصرخسروِ قبادیانی دانسته‌اند؛ چندین ثعالبی و محمدبن‌جریرِ طبری نیز در تاریخ داریم. نیز احتمالِ وجودِ دو اسدی طوسی (اسدیِ پدر و اسدیِ پسر که یکی گرشاسب‌نامه را سروده و دیگری لغتِ فرس را تألیف‌کرده) در این زمره است. استاد فتح‌الله مجتبایی مقاله‌ای مفصل در این‌باب نوشتند. احتمالِ وجودِ خیام درکنارِ شخصِ دیگری به نامِ خیامی نیز بحثی است درازدامن و هم‌چنان ناتمام. استاد محیط طباطبایی کتابی در این‌باره دارند. براساسِ حکایتی از چهارمقالهٔ نظامیِ عروضی نیز می‌دانیم که در قرنِ ششم چندین نظامیِ مشهور یا نسبتاً مشهور می‌زیستند؛ و همین تشابهِ نام‌ها ماجرایی را موجب شده‌بوده‌است.

کثرتِ تشابه میانِ اعلامِ جغرافیایی نیز یکی از نویسندگانِ بزرگِ گذشته را بر آن داشته تا در اثری باعنوانِ المشترکُ وَضعاً و المفترقُ صَقعاً (اثرِ یاقوتِ حموی ۷ـ۶ ق) اماکنِ هم‌نام را معرفی‌کند. مطابق با این اثر، دستجرد نامِ ده ناحیه بوده‌است. هم‌چنین برپایهٔ این اثر می‌دانیم که دو آمل (دیگری در کنارهٔ جیحون)، دو طالقان (دیگری در میانِ مروالرود و بلخ) و دو فیروزکوه (دیگری در میانِ هرات و غزنه) وجودداشت.

چند سالِ پیش اثری دربارهٔ شعر استاد شفیعیِ کدکنی منتشر شد باعنوانِ «مردی است می‌سُراید». نامِ مولف عزت‌الله فولادوند بود! کدام آدمِ آشنا یا نسبتاً آشنای با فرهنگ و اندیشهٔ ایرانی است که نامِ استاد عزت‌الله فولادوند را نشنیده‌باشد؟ اما عزت‌الله فولادوند جز نامِ مترجمِ مشهورِ آثارِ فلسفی، نامِ شاعری است که چندین دفتر شعر نیز منتشرکرده‌است. و کتابِ «مردی است می‌سُراید» نیز از آثارِ اوست. و تقریباً شکی ندارم یکی از عللی که این اثر در کوتاه‌مدت به چاپِ دوم رسید همین تشابهِ اسمی بوده‌است. روزی خود در یکی از کتابفروشی‌ها شاهد بودم که جوانی از فروشنده کتابِ «استاد فولادوند!» را دربارهٔ شعرِ «دکتر شفیعی» درخواست‌کرد! وقتی مسأله را برایش توضیح‌دادم، دیدم فروشنده که از این حُسنِ‌اتفاقِ تشابهِ اسمی، چندان بدش نیز نیامده‌بود، از این توضیح‌دادنِ من خیلی خوشش‌نیامده! و شگفت‌تر آن‌که مجلّهٔ «مهرنامه» (سالِ سوم، شمارهٔ ۲۶، آبانِ ۱۳۹۱، ص۲۷۲) ذیلِ «کتاب‌شناسیِ عزت‌الله فولادوند» (مترجمِ نامدارِ متونِ فلسفی) نامِ دو مجموعه‌شعر از همان شاعر را نیز فهرست کرده‌است: «رویای سبزِ بهاران»، پاژنگ، ۱۳۶۹ و «ای میهنِ عزیزِ من ایران»، کرج، فولادوند، ۱۳۹۰

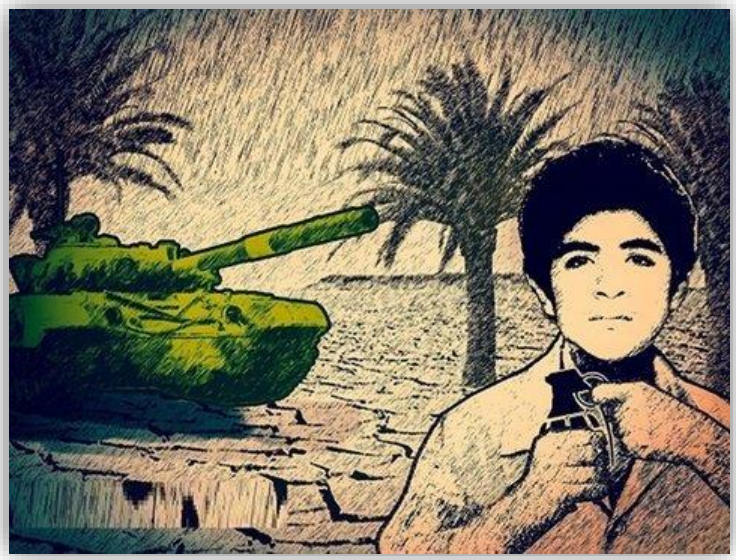
سال‌ها قبل، در روزنامهٔ همشهری (دوشنبه، ۲۱ اردیبهشتِ ۱۳۸۳) این خبر را کنارِ تصویری از زنده‌یاد استاد «احمدِ منزوی»، نسخه‌شناس و فهرست‌نگار نامدار خواندم: «منزوی، در انزوای خود فرو رفت.» امّا توضیحاتِ پای عنوان و تصویر، حکایت از درگذشتِ زنده‌یاد استاد حسینِ منزوی (غزل‌سرای مشهور) داشت!

برگرفته از: صفحهٔ تلگرامی نویسنده (از گذشته و اکنون)

بازگشت به فهرست

ضرورتِ مبارزۀ جدّی با نشرِ جعلیّات(۳)

حسین یوسفیان



درآمد

سیسرون (Cicero)، فیلسوف، شاعر، خطیب و سیاست‌مدارِ رومِ باستان در سدۀ پیش‌از میلاد در رسالۀ خود با عنوانِ "راجع به خطیب" گفته بود "*نخستین آیینِ تاریخ‌نگاری آن‌است که نادرست نگویید!*" مارکس هم می‌گفت: "*آن‌گاه که هدف وسیله را تقدّس بخشد، آن هدف نامقدّس است*!"

ارتکاب به جعل و دروغ و فریب در نشرِ اخبار و ترویج اطّلاعاتِ به‌اصطلاح فِیک(Fake) در یک جامعۀ سالم از سوی هر فرد یا نهاد و سازمانی، علاوه بر این‌که از منظرِ عرف و اخلاقِ عمومی عملی ناپسند و گمراه‌ساز است، برحسبِ قوانین جاری نیز می‌تواند فعلی مُجرمانه و یا جُرمی عمومی تلقّی‌شده و مستوجبِ مجازات باشد. این هم قابلِ فهم است که هر نظامِ حکومتی اعمّ از دمکراتیک یا غیردمکراتیک، انقلابی یا ارتجاعی، ملّی(نابسته) یا ضدّملّی(وابسته)، از بدوِ استقرار می‌کوشد طرحِ ایجاد جامعۀ ایده‌آل و آرمانی خود را بریزد، الگوی "انسانِ ترازِ" خود را طرّاحی کند و پرورش دهد و در نهایت هم تاریخِ خود را بنویسد و برای این امر، نیاز به "اسطوره‌سازی" و معرّفی چهره‌های "قهرمان" به عنوان الگوی تربیتی را دارد.

در بحثِ منشاءِ پیدایش "اسطوره"ها (میت Mith) یا حماسه‌ها (Epic) که گاه تا قرن‌ها در روح و روان و اندیشه و هنر و ادبیّات و زندگی اجتماعی جوامع اثراتِ ماندگار دارند، در کنارِ اوهام، پندارها، آرزوها و احساسات، عناصری از زندگی واقعی و روزمرۀ انسان‌ها نیز در اعصارِ گوناگون یافت می‌شود. بنابراین همان‌گونه

که از داستانی سراسر دروغ حماسه‌ای غیرواقعی ساختن خطاست، هر حماسه یا اسطوره‌ای را نیز "دروغ" پنداشتن خطاست زیرا به قول احسان طبری "*هرگز در تاریخ، بشر بدون رؤیا نزیسته. اسطوره‌ها، مذاهب، فلسفه‌ها، همه بیان‌گرِ آرزوی انسان برای رهائیِ همه‌جانبه است.*"

در میهنِ ما که از وجود شبکه‌های رادیویی-تلویزیونیِ خصوصی یا غیرِحکومتی خبری نیست و تولید و پخشِ اخبار و گزارشاتِ رویدادهای ایران‌وجهان در انحصارِ مطلقِ نهادی عرض‌وطویل و بی‌اعتبار به نامِ "صداوُسیمای سراسری" است که تحت عنوانِ "رسانهٔ ملّی" از بودجهٔ عظیمِ عمومی(بیت‌المال) ارتزاق می‌کند، متاسفانه ما شاهدِ انتشارِ انبوهی از دروغ و جعل و تحریفِ تاریخی، هنری و ادبی از همان بدوِ شکل‌گیری نظام جایگزینِ سلطنتِ پهلوی تا امروز -از جمله در دوران جنگِ ۸ساله با عراق و پس‌از آن- بوده و هستیم.

شاید کمتر کسی می‌داند که "شبکهٔ اوّلِ سیما" به‌دلیل نظارتِ شدیدی که از سوی نهادهای امنیّتی بر واحدهای تولید و پخشِ آن اعمال می‌شود، در میان کارکنانِ صداوسیما به "شبکهٔ خدا" مشهور است. این نظارت و حسّاسیّت درحدّی است که از قرارِ اطلاع، چندسال پیش به دلیل آن‌که در انتهای پخش یک فیلمِ کارتون برای کودکان تنها یک فریم (هر ثانیه از فیلم شامل ۲۴ فریم است) از چهرهٔ رهبرِ نظام (به سهو یا به عمد) تدوین و پخش شده بود، در ظرف ۱۰دقیقه مدیر و تمامی کارکنان تولید و پخشِ شبکه مورد بازجویی قرارگرفتند تا علّتِ این اتّفاق مشخّص شود. پس "شبکهٔ اوّلِ سیما" شبکه‌ای نیست که هر محتوایی از آن پخش شود و برای پخش یک برنامه آن‌هم به‌صورت زنده یا لایو (Live)، باید از چند فیلتر بگذرد. امّا در همین شبکهٔ به‌اصطلاح "ملّی" در بزرگ‌داشتِ "محمدحسین فهمیده" (شهیدِ نوجوانِ جنگِ ۸سالهٔ ایران‌وعراق موسوم به "دفاعِ مقدّس") قصهٔ سراپا غیرواقعی نحوهٔ شهادت و وصیت‌نامهٔ این شهیدِ بزرگوار ساخته و پرداخته می‌شود که بررسی ریشه‌ها و جوانبِ آن موضوع این یادداشت است.

۱- وصیّت‌نامه جعلیِ شهید فهمیده در شبکهٔ اوّل سیما:

چندی پیش در برنامهٔ پخشِ زندهٔ شبکهٔ اولِّ سیمای جمهوری اسلامی، ناگهان ازپسِ گذشتِ ۴۳سال، از وصیّت‌نامه‌ای جعلی به نام حسین فهمیده (نوجوانِ جان‌باختهٔ دورانِ جنگِ ایران و عراق اهلِ قم در روز ۸ آبان ۱۳۵۹، موسوم به روز نوجوان و بسیجِ دانش‌آموزی) رونمایی می‌شود و فرازهایی ازآن نیز توسط رئیسِ بسیجِ دانش‌آموزی برای بینندگان جعل و قرائت می‌شود. البتّه کار وکاسبی رسمی پیرامون این موضوع با متن‌های متفاوت مسبوق به سابقه است و می‌توان ردِّ آن‌را در سایت‌های حکومتی با بودجه‌های کلان نظیر "پایگاهِ خبری شهید یاران" یافت که بابت نشرِ این جعلیّات در مسابقاتِ فرهنگی به جاعلِ وصیّت‌نامه علاوه بر بدآموزی اخلاقی، جایزه هم می‌دهند!

و امّا در برنامهٔ پخش‌شده از شبکهٔاوّلِ‌سیما، جاعلِ محترم ضمن تعریفی پُرآب‌وتاب از "عمقِ نگاهِ یک دانش‌آموزِ ۱۳ساله در دورانِ دفاع مقدّس" مدّعی می‌شود که فهمیده در قسمتی از متنِ وصیت‌نامهٔ خود نوشته است: "*آرزوی من پیروزیِ اسلام و ترویجِ آن در تمام جهان است و امیدوارم که روزی به یاریِ رزمندگان تمامِ*

ملّت‌های زیرِ سُلطه آزاد شوند!" طُرفه آن‌که پس‌از این جعلِ سخیف، مجید فهمیده، برادرِ شهید محمّدحسین فهمیده در همان شبکه دست به افشاگری می‌زند و می‌گوید: "*حسین وصیّت‌نامه نداشت و آن‌چه در فضای مجازی ادّعا می‌شود واقعیّت ندارد.*"

فیلمِ کوتاهِ هردوی این اظهارات در سایتِ "تابناک"در لینک "افشاگری برادرِ حسین فهمیده دربارهٔ یک دروغ" قابل مشاهده است.

۲- پیرامونِ افسانهٔ زیرِ تانک رفتنِ فهمیده با نارنجک

جعل و فریب و افسانه‌پردازی در مورد حسین فهمیده متاسفانه تنها محدود به "وصیّت‌نامهٔ" او و یا به عمل‌کردِ جاعلانهٔ "شبکهٔ اوّلِ سیمای جمهوری اسلامی" مربوط نبوده و ریشهٔ آن‌را باید در روایتِ و تبلیغِ وسیعِ دستگاه‌ها و مقامات مسئول کشور از دورانِ جنگ ۸سالهٔ ایران و عراق تا به امروز پیرامونِ نحوهٔ شهادتِ این نوجوانِ جانباخته و رزمندگان در ایّامِ جنگ جست‌وُجو کرد که براساس شواهد و قرائنِ عدیدهٔ موجود مشخّص و مسجّل شده که مبتنی بر واقعیّت نبوده است. روایتِ رسمی از این واقعه که در روزنامه‌های آن‌زمان درج شد چُنین بود که "*محمدحسین فهمیده نوجوان ۱۳ساله‌ای بود که درخرمشهر برای متوقّف‌کردن ستونِ تانک‌های دشمنِ متجاوزِ بعثی به خود نارنجک بست و به زیرِ تانک رفت و با انهدامِ آن به شهادت رسید.*"(نقل به مضمون).

نخستین کسی که در واقعی‌بودن روایتِ رسمی فوق تردید ایجاد کرد، سرتیپ دوّم مسعودبختیاری، از فرماندهانِ نیروی زمینی ارتش در زمانِ جنگ بود که در سال ۱۳۹۶ در برنامه‌ای با عنوان "خشتِ خام" به زیرِ تانک رفتنِ نوجوانِ ۱۳ساله و منفجرکردنِ آن با نارنجک را زیر سؤال برد و گفت: "*به‌هرحال در جنگ‌ها، این‌گونه اسطوره‌سازی می‌کنند امّا من فکر نمی‌کنم بشود با یک نارنجک زیرِ تانک رفت و آن‌را منفجرکرد و این اسطوره‌سازی کاری اشتباه بود!*"

گویا پدر و مادرِ "فهمیده" هم از این‌که پسرشان زیرِ تانک نرفته مطّلع بوده و یک‌بار در مصاحبه‌ای به مناسبت سالگردِ شهادتش، پدرِ حسین حاضر به مصاحبه نشد و مادرِ او نیز به این موضوع اشاره کرده بود و همین امر، موجبِ بایکوتِ رسانه‌ایِ آنها شد.

تردیدها پیرامون نحوهٔ شهادت فهمیده از زمانی جدّی‌تر شد که "حمید هوشنگی" (خبرنگارِ پیش‌کسوت، معاون ستادِ تبلیغاتِ جنگ، همکار شهید مرتضی آوینی و حامیِ اصلاح‌طلبانِ حکومتی) در ۱۷ آبان ۱۳۹۷ به دلیل ابتلاء به سرطان درگذشت. ازآن‌پس بود که برخی از همکاران و دوستان او این‌جا و آن‌جا گفتند و نوشتند که

"حمید هوشنگی نگارندۀ روایتِ رسمی و غیرِ واقعی از حسین فهمیده به عنوان یک نوجوانِ ۱۳ساله بود که با بستنِ نارنجک به خود، زیرِ تانکِ عراقی‌ها می‌رود و مانعِ پیش‌رویِ آن‌ها می‌شود."

هوشنگی را به عنوان یار «احمد پورقانی» هم می‌شناختند. پورقانی معاون مطبوعاتی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی در دوره اصلاحات بود؛ روزنامه‌نگاری که کارش را سال ۱۳۵۹ از همان خبرگزاری پارس آغاز کرده بود

حمید هوشنگی که در سال‌های آخرِ عمر به انگستان رفت‌وآمد داشته، در دو مصاحبه با خبرنگارانِ خارج از کشور، به صراحت اعتراف کرده که "روایتِ مسلّط و رسمی از نحوۀ شهادتِ حسین فهمیده منطبق بر واقعیّت نبوده و صرفاً یک افسانه‌پردازی و قهرمان‌سازی از حضورِ این نوجوان در جبهه بوده است." او در مصاحبه‌ای نیز گفته است: "*روزی پس‌از شنیدن خبرِ شهادتِ نوجوانِ ۱۳ساله‌ای بنام حسین فهمیده، با شهید آوینی تصمیم گرفتیم جهتِ تهییجِ جوانان و ایجادِ شورِ انقلابی و حماسی، سناریوی ساختگی زیرِ تانک رفتنِ آن نوجوان را در روزنامۀ کیهان بنویسیم و در کمالِ تعجّب، دو روز بعد حضرتِ امام در سخنانی گفت "رهبرِ ما آن طفلِ ۱۲ ساله‌ای است که... با نارنجک خود را زیرِ تانکِ دشمن انداخت و آنرا منهدم نمود و خود نیز شربتِ شهادت نوشید". بعد از این سخنرانی بود که ما جرئت نکردیم آنرا تکذیب کنیم.*"

ظاهرا این‌گونه بود که حماسۀ ساختگی حسین فهمیده شکلِ واقعی به‌خودگرفت، درحالی‌که در تمامِ دورانِ جنگ هیچ‌گاه هیچ کودک یا بزرگسالی در هیچ خطِّ مقدمی از جبهه برای انهدامِ یک تانک به زیرِ آن نرفته بود.

شایانِ یادآوری است، حمید هوشنگی که پس‌از جنبشِ سبز محاکمه و زندانی و ممنوع‌الخروج شده‌بود، یکی از خبرنگارانِ حاضر در دادگاهِ "هویدا"، نخست‌وزیرِ دورانِ پهلوی بود و گزارش و بازنویسی خاطراتِ او از دادگاهِ هویدا یک منبعِ مهمّ تاریخی به شمار می رود. مصطفی تاجزاده، معاون سیاسی وزیرِ کشور دولتِ محمّد خاتمی پس‌از مرگ هوشنگی در صفحۀ توییترش نوشت: «*مرگِ حمیدهوشنگی، معاون ستادِ تبلیغاتِ جنگ لکّۀ سیاهِ دیگری بر کارنامۀ دستگاهِ قضایی افزود. با وجودِ سرطانِ پیشرفته، اجازۀ خروج از کشور به او ندادند تا نتواند در کنارِ فرزندانِ دل‌بندش، آخرین روزهای زندگی را با آرامشِ خاطر سپری کند و برای زنده ماندن بجنگد.*"

به گزارش "سایتِ دیدبانِ ایران" حجت‌اسلام سعید فخرزاده در دومین روز کارگاه تخصصی خاطره‌نگاری در حوزۀ ادبیّاتِ پایداری که با حضورِ نویسندگان و محقّقانِ استان‌های هرمزگان و سمنان در حوزۀ هنری برپا شده بود گفته است:

"چیزهایی پشتِ روابط و ساختارِ اداری وجود دارد که باعثِ اخلال در ثبتِ وقایع به شکلِ صحیح می‌شود. در زمانی که در سپاه بودم مامور شدم دربارهٔ واقعهٔ شهادتِ حسین فهمیده و آن روایتِ معروف تحقیق کنم. هر چه گشتم، هیچ راوی برای این قصّه پیدا نکردم. رزمندگانِ خرمشهر می‌گفتند این قصّه در بینِ ما اتّفاق نیفتاده است. به سراغِ آدم‌های زیادی رفتیم. خانواده‌اش هم می‌گفتند این موضوع را برایمان روایت کرده‌اند و نمی‌دانستند که چه کسی روایت کرده است. یک قصّهٔ بسیار خوب و تاثیرگذارِ ما که امروز در کتابِ درسی مطرح می‌شود، به دلیل این که به درستی ثبت و درج نشده است، می‌تواند به راحتی موردِ نفی و سوءِاستفادهٔ دشمنان قرار بگیرد.

ردّپای آن واقعه را از دفترِ امام خمینی(ره) هم پیگیری کردم و برخی گفتند آقای محسن رضایی خبرِ چگونگی شهادتِ شهید فهمیده را به امام خمینی داده است. محسن رضایی هم گفت این گونه نبوده است. آقای رحیمیان، رئیس بنیاد شهید گفتند که ما با خانوادهٔ شهید فهمیده صحبت کردیم و خانوادهٔ آن شهید هم این خاطره را برای ما نقل کردند و ما هم در روزنامه خاطره را چاپ کردیم و روزنامه را به دستِ امام(ره) رساندیم..."

۳- گام‌هایی برای حذفِ روایتِ جعلی شهادتِ فهمیده

به گزارش سایتِ جهان نیوز؛ در سال تحصیلی ۱۳۹۷-۱۳۹۶ بود که برخی آموزگاران درحین تدریسِ کتابِ "هدیه‌های آسمانی" پایهٔ ششم دبستان متوجهٔ حذفِ بخشِ مربوط به زندگی‌نامه شهید فهمیده شدند. در کتاب هدیه‌های آسمانی سال‌های گذشته درس "رهبرانِ کوچک" به معرّفی شهدایی هم‌چون حسین فهمیده، بهنام محمدی، مهدی باکری، ابراهیم همّت، عباس بابایی، حسن باقری، علی صیّاد شیرازی و... اختصاص داشت. در این درس به چگونگی آغاز جنگ میان ایران و عراق اشاره و به معرّفی شهید حسین فهمیده به دانش‌آموزان می‌پرداخت با اشاره به جملهٔ معروف امام خمینی (ره) درباره این نوجوان شهید آمده بود: "*رهبرِ ما آن طفلِ ۱۳ساله‌ای است که با قلب کوچک خود با نارنجک خود را زیر تانک دشمن انداخت و آن را منهدم کرد.*" یک‌سال پیش‌از این گزارش، سایت تسنیم در ۴ مهر ۱۳۹۵ ضمن اعلام خبرِ حذفِ درس شهید فهمیده از کتاب درسی پایهٔ ششم و جایگزینی درس "سرزمین‌های همیشه سبز" به‌جای آن، وزارت آموزش‌وپرورش را مورد سوال قرار داده بود.

جعفر شیرعلی‌نیا، نویسنده و پژوهش‌گرِ مسایلِ ایران و تاریخِ جنگِ ایران و عراق (نزدیک به حکومت) در کانالِ تلگرامی خود در مقامِ توجیهِ این اسطوره‌سازی مبتنی بر دروغ نوشته است: "*برخی می‌گویند مثلا اگر به مردم بگوییم شهیدِ عزیزِ کشورمان حسین فهمیده زیرِ تانک نرفته است، امام زیرِ سوال می‌رود، جنگ زیرِ سوال می‌رود. بزرگوار! به امام خبری داده‌اند و ایشان هم جمله‌ای گفته است و درآن جمله نیز اسمی نیامده و شاید در ذهنِ امام هم مصداقش شهید فهمیده نبوده است.*"

اگرچه برای اثباتِ روایتِ نحوهٔ جان‌باختنِ فهمیده (نارنجک بستن به خود و زیرِ تانک رفتن و...) و ثبتِ امرِ واقع در تاریخ، تا امروز هیچ راویِ دستِ اوّلی وجود نداشته و ندارد، امّا دراین چهل‌واندی سال صدها عکس و طرح و

فیلم و کلیپ و کتاب و سُرود و مصاحبه و مستندِ کوتاه و بلند و میزگرد و جشنواره و سمینار و کنفرانس مجسّمه و سردیس و تندیس ووو... از آن به شیوۀ مسابقۀ ماراتون و همه نیز بر بنیان یک دروغ، ساخته و پرداخته و به نمایش درآمده و چنان‌که اشاره رفت، به کتاب‌های درسی آموزشِ رسمی در کشور نیز راه یافته است.

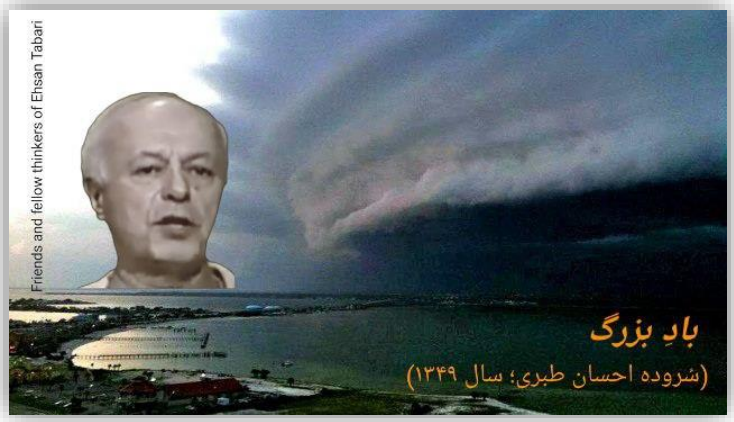
صرف‌نظر از نیّتِ افسانه‌سُرایان و اسطوره‌سازانِ حکومتی، به‌هرحال پردازش و انتشارِ این حجم از قلبِ واقعیّت دربارۀ زندگی و پیکارِ یک رزمندۀ نوجوانِ جان‌باخته در دورانِ جنگ از ناحیۀ مجموعۀ دستگاه‌ها و نهادها و مسئولین به یاری رسانه‌های انحصاری آن‌هم به‌هزینۀ یک ملّت، اگر نگوییم که مصداقِ بارزِ "تحریفِ امرِ واقع" و "اجحاف به حقوقِ عامّه" است، دستِ‌کم از حیثِ دانشِ "تاریخ‌نگاری" و شرافتِ حرفۀ "روزنامه‌نگاری" مایۀ حیرت و دریغ است.

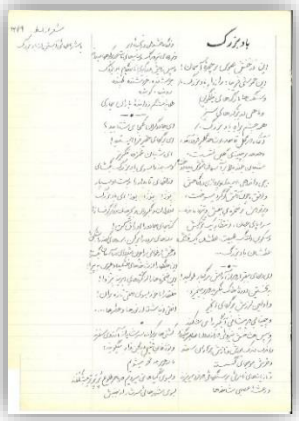
بازگشت به فهرست

شعر و شاعران

بادِ بزرگ

سُروده‌ای نویافته از زنده‌یاد احسان طبری





اشاره: به تازگی یکی از دوستانِ گران‌مایه در میان دست‌خطّهایی از زنده‌یاد صادق شباویز (۱۳۰۴ – ۲۶ مهر ۱۴۰۰) -از نخستین بازیگران تئاترِ مدرن و سینمای ایران و از آخرین هنرمندانِ عضوِ گروه عبدالحسین نوشین- به رونویسی متن سُروده‌هایی از احسان طبری از جمله شعر "بادِ بزرگ" برخورده که آن‌ها را برای انتشار در اختیارِ ما قرار داده است. امیدواریم تلاشِ ما برای یافتن سرچشمهٔ انتشار اوّلیهٔ این شعرِ خواب‌گون در نشریات مربوطه که تاریخ سال ۱۳۴۹ را بر پیشانی دارد، در سایهٔ یاری و پیگیریِ مخاطبان به نتیجه برسد. "صادق شباویز" که عضوِ حزب تودهٔ ایران بود، پس‌از کودتای امپریالیستی ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ ناچار به ترکِ ایران و مهاجرت به آلمانِ دمکراتیک، اقامت در شهرِ لایپزیگ و سپس زندگی و تلاشِ هنری در برلین شد. او در برلین به عنوان بازیگر تئاتر و سینما به استخدامِ دویچس تئاتر (Deutsches Theater) درآمد و تا مدارجِ "آسیستان پروفسورِ بازیگری" و سرآسیستان و پداگوگ پیش‌رفت. اجراهایی چون "برای شرف"، "ولپن"، "مردم/توپاز"، "محتکر/ سه دزد"، "بادبزنِ خانمِ ویندرمیر"، "پرندهٔ آبی"، و "چراغ‌گاز" شُماری از نمایش‌هایی‌اند که صادق شباویز به‌همراه گروهِ نوشین در آن‌ها ایفای نقش کرده است. اینک ضمنِ تشکّر از این یارِ گرامی، متن شعرِ "**بادِ بزرگ**" سُرودهٔ شورانگیزِ رفیق احسان طبری تقدیمِ علاقه‌مندان می‌شود.

این درَخشِ عَبوس بر چهرهٔ آسمان!
این خموشیِ فریبا: رازدارِ بادِ بزرگ.
و سنگ‌ها با رگه‌های نیل‌گون
و ماهی در برِکه‌های سبز
همه چشم‌به‌راهِ بادِ بزرگ.

آن‌گاه که گُلِ قاصد بر شاخهٔ گُل‌پَر فرود آمد،
و هُدهُد بر چینهٔ گِلین نشست،
شبانِ بلندبالا بر آسمانِ مشوّش دیده دوخت
بیمی و اندوهی، اُمیدی و پروازی در نگاه‌اش
و اُفُق چون آتشِ گوگرد می‌سوخت،

و پَرتواَش بر صخرهٔ بنفش و تنها مانده...

سراپای جهان، انتظارِ یک تَرکِش

و سُکونِ دل‌تنگِ طبیعت، عَطْشان یک وَزِش:

عَطْشانِ بادِ بزرگ...

***

ای دل‌های بی‌قرار که از آرامشِ مَرگْبار مَلولید!

به نخستین دودهٔ خاکْ بنگرید که برمی‌خیزد

و اوّلین لرزشِ برگ‌های انجیر

و چینابی که پیشانیِ آبْگیر را می‌شکند

و سپس خَشاخَشِ نیرویی که از درونِ عناصِر می‌گذرد

و اندک‌اندک یورش وُ تازش هزاران سَمَند

و غُرّشِ موج‌های گُسسته

و تازیانه‌های نامرئی بر سنگ‌هایی که فُرومی‌ریزند

و رَعشهٔ عصبیِ شاخه‌ها

و نگاهِ خشم‌آلود و رنجیدهٔ ابر

و نورهای تیره‌رنگ وُ سایه‌های ماتْ که بر کوه‌ها می‌دوند

و سپس زایش وُ درگیریِ نابه‌هنگامِ بادِ بزرگ

جوشَنده، خُروشَنده، تَپَنده، روُبنده، کوبَنده

طلایهٔ لشکرِ زدایندهٔ بادِ بهاری.

***

ای جادوگران به کُجا می‌شتابید؟

ای برگ‌های حقیر فَراایستید!

ای شبانِ غم‌زده مَگُریز!

و سینه را به سوی بادِ بزرگ بُگشای

و زلف‌های تابْدار را به دستِ او بِسپار

بِوَز! بِوَز! بِوَز ای بادِ بزرگ

بِغَلتان وُ بِگردان وُ بِچرخان وُ دگرگون‌ساز!

کتاب‌های جادو را اوراق کن!

روزهای مُرده را بَرکَن، سدّهای کُهنه را بِشکن!

درَخشِ ارغوانی را چون شُعله‌ای در آسمان بِگُستَر!

این جنگل‌ها را از شاخه‌های خُشکیده وُ عَبوس بِپیرا!

این صخره‌ها را از گَردهای دیرینه بِزِدا!

خلق‌ها را با خود به سوی اُفُقی تازه بِران!

اُفُقی انباشته از نورها وُ عطرها...

***

کشتی‌ها بر کرانه، سرشار از آرزوی سفرند

و به وَزَغانِ تنبل در لجن‌زار می‌گویند:

ما در حریرِ مِه مَحو می‌شویم

و به سوی گیاهانی می‌رویم که با هر طلوع پُرپَرتَر می‌شکُفند

به سوی شهرهایی سرشار از جُنبش

با شِراع‌هایی آبستن از بادِ بزرگ.

ا.ط / ۱۳۴۹

بازگشت به فهرست

از ترانه‌های رَزمیِ خلقِ فلسطین

احسان طبری/ برگردانِ ۸ سُروده از شاعرانِ عرب به فارسی

سرنوشتِ آوارگانِ فلسطین در دورانِ ما سرنوشتی است سَرشار از اندوه و حَماسه: اندوهی که به حَماسه بَدَل شده است و در ترانۀ چریک‌های "فتح" و "آصفه"، هر دوی این عناصرِ سرنوشتی، هم در واژه‌ها و هم در نواها انعکاسی سَخت زیبا و شِگفت و لَرزانَنده یافته است. نواها را باید شنید. انتقالِ واژه‌های خلقی و سوزان نیز به ترجمۀ فارسی کاری است دُشوار. با این‌حال، اُمید است نمونه‌های زیرین بتواند گوشه‌ای از آن عواطفِ ازجان‌برخاسته را که در ترانه‌های رزمی و انقلابی خلقِ فلسطین منعکس است، ارائه دهد و احساساتِ نَجیب را به‌سودِ این قربانیانِ ستَمِ امپریالیسم و صَهیونیسم که به نَبَردی عادلانه بر ضدِّ تجاوزگران مشغول‌اند، بیش‌تر بَسیج کند. (احسان طبری)

۱- دَمّی، دَربی، بَلَدی، اِسمی:

خون‌ام، راه‌ام، شَهرم، نام‌ام،

نشان‌ام: عربِ فلسطینی!

من شُعله‌ای هستم از آتشِ شورش،

من حربه‌ای هستم که فُرو می‌کوبد،

من خزانه‌ای هستم انباشته از باروُت،

من دستی هستم آماده بر توپ.

در "قُدس"، در "یافا"، در "رَملِه"

من شورشِ سرزمینِ اشغال‌شده‌ام.

این است آن راهِ آزادی

که چریک‌هایش می‌گُشایند

دِشنِه بَر دست می‌رَزمیم

با کارد، با بیل،

با موشَک، با توپ، با ناخن (فَلاخَن)

شورش، مسیرِ خَلق است

خون‌ام، راه‌ام، شَهرم، نام‌ام،

نشان‌ام: عربِ فلسطینی!

۲- اَنا قَد کَسَرتُ قَید مذلّتی:

بَندهای خواریِ خود را گُسَستَم.

و آن‌که دژخیمِ من بود و سازنده تیره‌روزی من بود، او را درهم شکستم.

و زندانِ خود را ویران کردم و چون توُفانی رَها شدم.

شُعله‌ای هستم که در زیر درَفشِ شوُرش وِلوِله می‌کنم.

من فرزندِ "فَتح" هستم و جز یادِ آن بَر لَب ندارم،

و سپاهِ پیش‌ْتازِ او که بازگشتِ مرا خواهد ساخت.

و اوست که شوُرشِ خَلقِ مرا برانگیخته،

و اوست که راهِ بازگشتِ مرا گُشوده است،

فَتح - فَتح!

اوست که راهِ بازگشتِ مرا گَشوده است.

۳- اُنا یا اَخی آمنتُ بالشَّعب المُضیع المُکبَّل:

من ای بَرادر، آری من ای بَرادر

به خَلقِ آواره، به خَلقِ زنجیرشده ایمان آوردم.

و سِلاح برداشتم، تا پَس‌از ما، بازماندگانِ ما داسْ بردارند.

و زَخم وُ خونِ خود را منبعِ آبیاری این درّه‌ها و جُلگه‌ها کردم.

این وامی است به گردنِ شما،

و وامی را که به حَقّ است، نمی‌توان ناپرداخته گذاشت.

۴- اِغمس یَراعِک فی دَمی:

خامه‌ات را با خون‌ام تَرکُن و وصیّتِ مرا از دهن‌ام بنویس،

و به لبان‌ام بِنگر که تَرانه می‌خوانند،

پیش‌از آن‌که بِمیرم.

این اُمیدهای دِلِ من است که لَبان‌ام می‌خوانند،

این نِدایی است که از زندگی وُ داستانِ پدران سخن می‌گوید.

خَلق به نبردی روی آورد،

"فَتح" شمشیرِ رَزمْ آخته است

خونِ خاکْ را آبیاری می‌کند.

خامه‌ات را با خون‌ام تَرکُن و وصیّتِ مرا از دهن‌ام بنویس.

به همهٔ مَردان بنویس:

ای بَرادران! ای ارجمَندان!

من وصیّتِ خویش را نوشتم،

این نامهٔ دورانِ ماست، این نُمودارِ سِپیده‌دَمِ ماست، این پایانِ شبِ ماست.

و من درمی‌گذرم، امّا شما تَکمیل کنید

و بُردبار باشید... و بُردبار باشید... و بُردبار باشید.

۵- و بِارضِ بِلادی آنا صامِد:

من پایدارم، من پایدارم،

در سرزمینِ کشورم، من پایدارم.

و اگر توشه‌ام را برُبایند، من پایدارم.

و اگر فرزندان‌ام را بکُشند، من پایدارم.

و اگر خانه‌ام را ویران کنند، در سایهٔ دیوارِ خانهٔ ویران‌ام، من پایدارم.

و در دستی چوب یا دِشنِه،

در دستی درَفشْ

و اگر ببُرَند دستام را، درفش را به دستِ دیگر می‌دهم و من پایدارم.

در باغِ دبستانِ خود، من پایدارم.

با عزم وُ ایمانِ خود، من پایدارم.

با ناخن وُ دندانِ خود، من پایدارم.

و اگر بر پیکرم زَخم‌ها بسیار باشند، با زَخم‌ها و خونِ خود، من پایدارم.

من پایدارم، من پایدارم، من پایدارم، من پایدارم.

۶- اَنا یا اَخی فی موطنی راض تَوَسَّدتُ الثَّری:

من، ای بَرادر،

در میهنِ خود خُرسَندم که بر خاکْ بخوابم،

در آغوش‌اش بگیرم، بوسه‌اش بزنم،

از شوقِ آن‌که ببینم‌اش.

چِکّه‌های خون‌ام چون شُعله است

و آن سَرزمین را آبیاری می‌کند.

این است راهِ خَلقِ ما

و سِپیده‌ای است

که بازماندگانِ ما خواهند دید.

۷- المَدّ! المَدّ! یا ثورَتَنا الشَّعبیه:

به‌پیش، به‌پیش ای شورشِ خَلقیِ ما

مرزی نیست که پوُیهٔ چریک‌ها در آن‌جا فَرا ایستد.

ای شورشِ ما، پیش، پیش!

ای جُنبشِ ما، پیش، پیش!

این بانگِ خَلق است که فریاد می‌زند -که فریاد می‌زند-

که فریاد می‌زند قوی‌تَر از تُندَر!

از پیروزیِ شورش حمایت می‌کنیم،

خونِ من و فرزندان‌ام فِدای آن باد!

پُشتیبانیم، پِیمان‌وریم،

زِرِهِ پایداری بر پِیکریم.

شورشِ ما پِیمانِ کارگر وُ بَرزگر وُ دانشجو است.

با دستی درَفشِ شورش بَرافراشته‌ایم،

با دستِ دیگر سِلاح برمی‌داریم.

به‌پیش، به‌پیش ای شورشِ خَلقیِ ما!

۸- بِلادی، بِلادی- فَتحُ الثَورَه عَلیَ الاِعادی:

کشورم، کشورم! شورشِ تو بر دشمن پیروز باد!

فلسطین، ای سَرزمینِ نیاکان!

بی‌شک به‌سوی تو باز خواهم گشت

پیروزیِ شورش آرزوهای میهن‌ام را برآورده خواهد کرد.

فلسطین، ای عشقِ بزرگِ من!

تو آماج وُ آرزوی مَنی

متن برگرفته از: در آستانِ اطلسینِ سَحَر (اشعارِ پراکنده)

منبع: مجلهٔ دنیا، دورهٔ دوم، شمارهٔ ۲، سال ۱۳۵۲

بی‌شَکّ به‌سوی تو می‌آیم تا ظُلم وُ دشمنی را بَرافکنم.

فلسطین، ای گهوارهٔ مَسیح !

ای جایی که ندایِ محمّد در آن بُلند است،

باید این کشورِ زَخم‌دار را به کرد

و آن‌را از آلایشِ دشمنان پالوُد.

فلسطین، ای تنها اُمیدِ من!

بی‌شَکّ به تو باز خواهم گشت.

افتخارِخَلقِ آواره تنها زیرِ درَفش‌های رَزمْ ممکن است./

فلسطین، خَلقِ تو نامُردنی است،

و به خَموشی تَن در نخواهد داد،

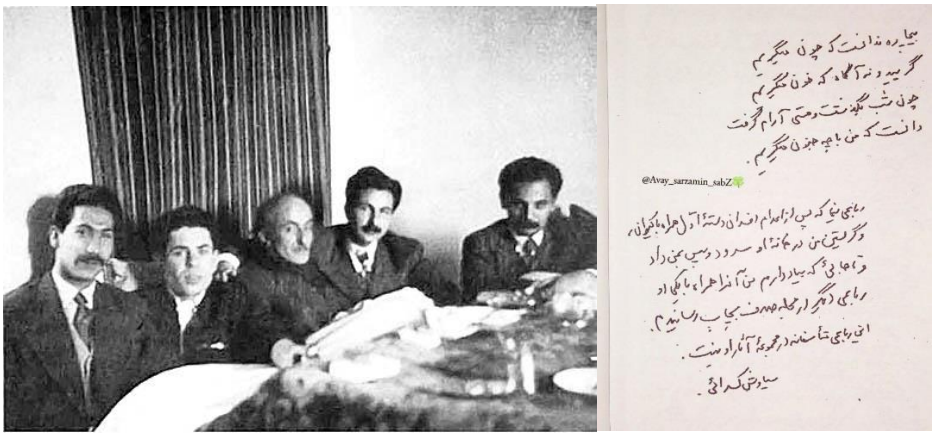
و "عاصِفه" پیوسته دست‌اش بر سِلاح خواهد بود.

"عاصِفه" در این‌جا پای خواهد گذاشت و زمینِ دِلْبَند را کِشت خواهد کرد

و خائنانِ کشور را سَرکوب خواهد کرد.

بازگشت به فهرست

دو رباعی نیما یوشیج برای شاگردانش



در میانِ رباعیّاتِ نیما یوشیج دو رباعی وجود دارد که برای شاگردانش در «محفلِ ادبی شمعِ سوخت»* سُروده است. نیما در یکی‌از رباعی‌های خود (مجموعه اشعار نیما یوشیج، ابوالقاسم جنّتی‌عطایی، سال ۱۳۳۴، ص۱۳۰)، از سه شاگردش؛ احمد شاملو(صبح)، کسرایی(کولی) و امیر هوشنگ ابتهاج (سایه) چنین یاد کرده است:

شب قصّه ز مهر می‌دهد با من، ساز
«صبح» از درِ عشوه قهر دارد آغاز
«کولی» صفت‌یش بین به هر جا که روم
چون «سایه» به همپایم می‌آید باز

نیما پس‌از تیرباران مرتضی کیوان نیز یک رباعی در سوگِ او سُرود که سیاوش کسرایی ماجرای آن‌را چنین روایت می‌کند: "*رباعی نیما که پس از اعدام افسرانِ دسته اوّل همراه با کیوان و گریستنِ من در خانه او سُرود و سپس به من داد و تا جایی که به یاد دارم من آن را همراه با یکی دو رباعیِ دیگر در مجلّه صدف به چاپ رسانیدم. این رباعی متاسفانه در مجموعه آثار او نیست:*

بیچاره ندانست که چون می‌گریم
گریید وُ نه آگاه که خون می‌گریم
چون شب بگذشت وُ هستی آرام گرفت
دانست که من با چه جنون می‌گریم".

*«انجمنِ ادبی شمعِ سوخته» انجمنی ادبی بود که در اوایل دهۀ ۱۳۳۰ در تهران تشکیل شد و بنیان‌گذارانِ آن که از پیشگامانِ شعرِ نوی فارسی بودند عبارتند از: نیما یوشیج، سیاوش کسرایی، مرتضی کیوان، هوشنگ ابتهاج، احمد شاملو، سیاوش کسرایی، مهدی اخوان‌ثالث.

بازگشت به فهرست

...سپاری

(برای کیان و همۀ کودکانی که این روزها کشته می‌شوند، امّا نمی‌میرند)

حافظ موسوی

به خاک نمی‌سپاریمِ‌تان

به سایه‌سارِ سروها

به دریا

به صخره‌های بلند

به آسمان حتّی

نخواهیمِ‌تان سپرد.

*

می‌سپاریمِ‌تان

به ظرف بی‌زوالِ زمان

به تپیدنِ دل‌ها

به واژه‌ها

به سخن

به حروفِ الفبا

تا هم‌چون گَردۀ گیاهان

با باد

بر کشت‌زارها، کارخانه‌ها، دبستان‌ها

منتشر شوید

تا هر بهار

از زمینی که بر آن در خون غلتیدید

بنفشه‌وار سَربَرآرید وُ

زیبا شود جهان.

بازگشت به فهرست

من پناهت می‌دهم

هیبا ابو نادا/ برگردان: داود جلیلی

۱

در نیایش وُ نماز

به تو پناه می دهم

برای محافظت از برخوردِ راکت

محلّه وُ مَناره را مقدّس اعلام می کنم

از این لحظه به بعد

این دستورِ یک ژنرال است

تا زمانی که

به حمله تبدیل شود.

من به تو وُ کوچولوها پناه می دهم

کوچولوهایی که

با لبخندهایشان

مسیرِ راکت را

قبل از فرود

تغییر می دهند.

۲

من به تو وُ کوچولوها پناه می دهم

کوچولوهایی که اکنون

مانند جوجه‌ها در آشیانه خُفته اند.

آن‌ها در خواب‌هایشان به‌سوی رویا قدم نمی‌زنند.

آن‌ها می دانند که مرگ

خارجِ خانه در کمین است.

اشک‌های مادران‌شان اکنون فاخته ای است

که از پشتِ هر تابوت

آن ها را تعقیب می کند.

۳

من به پدر پناه می دهم

پدرِ کوچولوهایی که خانه را،

وقتی که پس از بُمب‌ها شیب برمی‌دارد

سرپا نگه می دارد.

او لحظهٔ مرگ لابه می کند:

"رحم کن. لحظه‌ای از من دریغ مکن.

من به خاطرِ آن‌ها، عشق به زندگیم را آموخته‌ام.

به آن‌ها

به اندازهٔ زیبائی‌شان

مرگ عطا کن".

۴

من به تو پناه می دهم

از آزار وُ مرگ،

این‌جا در شکمِ نهنگ،

پناهی به افتخارِ محاصرهٔ ما،

خیابان‌های ما با هر بُمبی دست به‌سوی خدا بلند می‌کند.

برای مسجدها وُ خانه ها دعا می خوانند.

و هر زمان که در شمال، بُمباران آغاز می شود

دعاهای ما در جنوب اوج می گیرد.

۵

به تو پناه می دهم

از آزار وُ رنج.

پرتقال‌ها را از زخمِ فسفرها

و سایه‌های ابرِ دود

با کلماتی از کتابِ مقدّس

حفاظت می کنم.

من به تو پناه می دهم

و می‌دانم که گرد وُ غبار فرو خواهد نشست،

و آن‌هایی که عاشق شدند وُ با هم مُردند

روزی خواهند خندید.

هیبا ابو نادا؛ رمان‌نویس، شاعر و آموزگار است. رمانِ او با نام" اکسیژن برای مُرده نیست" در سال ۲۰۱۷ جایزهٔ شارجه برای ادبیّاتِ عرب را به دست آورد. او این شعر را در ۱۰ اکتبر ۲۰۲۳ سُرود. او شهید شد، با حملهٔ اسرائیلی در ۲۰ اکتبر در خانهٔ خود در جنوبِ غزّه کشته شد. او ۳۲ ساله بود. (ترجمهٔ شعر از عربی به انگلیسی توسط هدا فخرالدین)

بازگشت به فهرست

با یک سبد شقایق (برای جان‌باختگانِ ۱۶آذر)

سعید سلطانی طارمی

سه شعر
سه شاه بیت
سه استعارۀ نابْ
سه آفتاب.

اینک غزل چگونه به‌پاخیزد؟
اینک کلامِ موزون
با نامِ‌تان چگونه درآمیزد؟

در طولِ شب هماره طنین انداخت
فریادتان رسا
در طولِ شب هماره درخشید
در چشمِ اشکِ ما

وقتی که نامِ عشق
از یاد رفته بود
وقتی که فکرِ گُل
در ذهنِ شاخه‌ها
بر باد رفته بود.

یاران من! شما
با یک سبد شقایق
بر سینه‌هایتان
پاییز را به سُخره گرفتید
شوریده‌وار شوقِ شِکُفتن را
تا انتهای تجربه رفتید.

آذر ۵۸

بازگشت به فهرست

در انتظارِ ترانۀ خورشید

شایسته حَکَمی

اگر روزها شب شوند

و شب‌ها طولانی، دیجور

چون یَلدا

یَلدایی به طولِ همۀ عمر

و مهتاب رهِ خود گم کند در میانۀ راه

من، امّا

اُرکیده‌ای سفید می‌کِشم بر بومِ شب

ترانۀ خورشید را برای شاخه‌های انتظار می‌خوانم

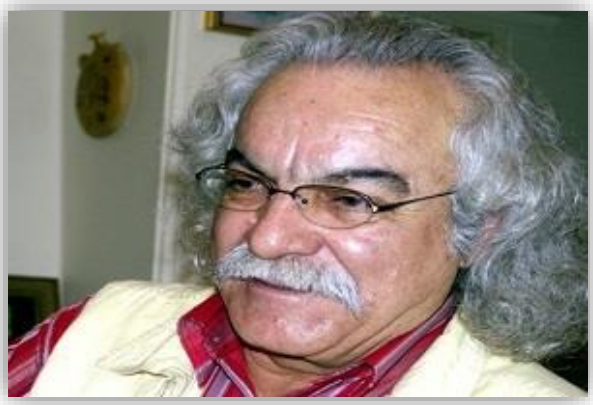
و

شکُفتنِ غنچۀ همیشه بهار را به انتظار خواهم نشست...

بازگشت به فهرست

پشتِ سَرَت را نگاه نکن!

سیدعلی صالحی



سرد، خسته، خاکستری،
پشتِ سَرَت را نگاه نکن
سنگ خواهی شد.

تو
تنها یک راه داری
به راه نیندیش!
پایانِ راه
باز سرآغازِ راهِ دیگری‌ست.

دلگرم، پابه‌راه، پرچم بر دوش،
پیشِ رویِ ما پیداست.
به بعضی بگو
گُنده‌تر از شما
نتوانست ترانهٔ آزادی را
راه بر گلویِ بُریده ببندند.

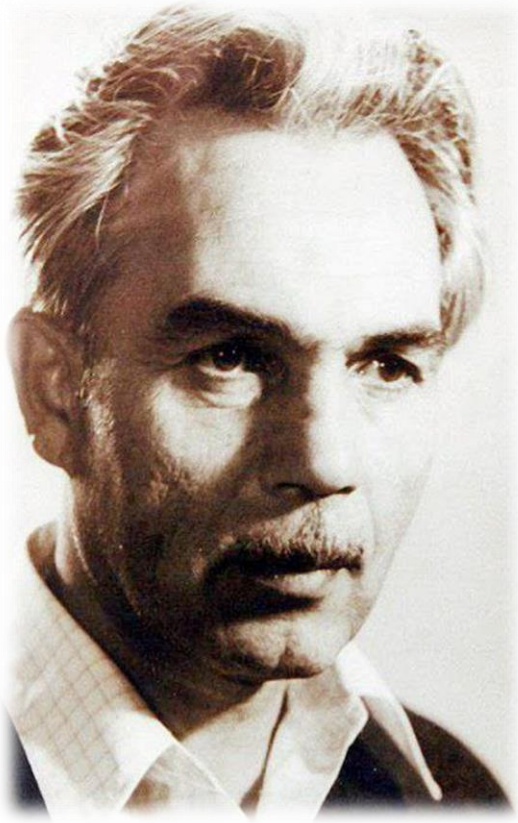
زنهار
بعد از این همه ظلمتِ مظنون
هنوز هم روشن‌ترین رؤیاها
پیشِ رویِ ما پیداست:
دلگرم، پابه‌راه، پرچم بر دوش.

برگرفته از: صفحه تلگرام شاعر

ببازگشت به فهرست

برده‌ای که صدای زنجیرش را نمی‌شنود

زنده‌یاد حسن حسین‌پور تبریزی



*** حسن حسین‌پورتبریزی، درسال ۱۳۰۴در باکو (بادکوبه) به‌دنیا آمد. پنج ساله بود که همراه با پدر و مادر زحمتکش خود به ایران کوچید. هنوز دبستان را تمام نکرده بود که راهی میدانِ کار شد. هنوز نوجوان بود که با آشنایی با کارگران آگاه دور و اطرافش، به مبارزه روی آورد. در سال ۱۳۲۲به عضویت حزب توده ایران در آمد. او همراه با رفیق «علی امید» کارگر رزمنده و سندیکالیست بزرگ ایران، در مبارزات سندیکایی شرکت فعال داشت. پس از کودتای ننگین ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ دستگیر شد و سه سال از عمر خود را در پشتِ میله‌های زندان گذراند. رفیق حسین‌پور، پس از انقلاب، بار دیگر به صفوفِ حزب خود پیوست و به فعّالیتِ مجدّد سرگرم شد. او در جریان یورش رژیم به حزب، در ۱۷بهمن۱۳۶۱ بازداشت و راهی شکنجه‌گاه‌های رژیم شد و در ۳۱ اردیبهشت ۱۳۶۲ در بیمارستان شریعتی با زندگی وداع گفت.**

رفیق حسین‌پور از کودکی به شعر و ادبیات دل‌بستگی داشت. او از نوجوانی شروع به سرودن شعر کرد و در سرایش شعر به زبان فارسی و آذری توانا بود. درونمایه‌ی شعرهایش بیشتر اجتماعی و سیاسی بود که شعرِ مشهور "حصیرآباد"ش را در ارژنگ شمارهٔ ۲۵ تقدیم خوانندگان کرده بودیم. شوربختانه هیچ‌گاه دفترِ شعری از او به چاپ نرسید. پیش از انقلاب بهمن۵۷، یک بار دفتری از اشعارش را برای رهبری حزب در مهاجرت فرستاد. رفیق احسان طبری با مروری بر آن دفتر شعر، پاره‌هائی از برخی شعرهای او را انتخاب کرد و آنها را با عنوان «از دفترِ سُروده‌های یک کارگر» با نام مستعار(ح.تکاب) در مجلّهٔ دنیا به‌چاپ رساند. خوش‌بختانه این دفترِ از گزندِ حوادثِ روزگار در امان مانده و اُمید است که در آینده‌ای نه‌چندان دور به‌طورِ کامل منتشر شود.

ای کاش "قلعه"ی ما را و کلیدِ "قفل‌های سنگین"

روزنه ای به بیرون هرگز

نمی بود پیدا نمی شد:

و نمی‌شنیدیم مادرانی را که هیچ بر فرزند نبخشیدند!

و زنانی را

که داشتنِ همسر را

به داشتنِ مرد

برتری دادند

و ای‌کاش هنگامی‌که ترس غلبه‌اش را آغاز کرده بود

هریک از ما توانسته بود

زنجیرش را

به گردنش بپیچد

که این بهتر بود

و بیهوده بود که گذاشتیم آنها باور کنند

هر مرد

حلقه های زنجیرش را شُمرده است

و تمامی گریه اینست

که با دست‌هائی بسته

کسی نخواهد توانست

انگشتش را

در چشمانِ خود فرو بَرَد!

+++

برده‌ای که صدای زنجیرش را نمی‌شنود

به پُتک وُ سِندان

نمی‌اندیشد،

و این دیگر

با کدامین جرقه ای تواند بود

که بتوان اُمیدی افروخت وُ با آن

وسعتِ اندوه را

اندازه گرفت.

دست‌هایمان را آزاد گذاشته‌اند:

(خدایا! فاجعه‌ای که باورت نمی‌شود)

تا سهمِ همهٔ آنها را هم در برده‌کردنِ خویش

به تنهائی

از عهده بر آئیم.

+++

مرگ است زندگی را بلعیده

یا زندگی است که مرگ را

هرچه هست،

خوابی قدیم تعبیر شده است و انسان

به جهنم

ایمان آورده است:

نه شکایت از دیروز را اندوهی

و نه تحمّلِ امروز را رویائی

و نه هم

برای فردا

حرفی.

+++

و ای‌کاش هنگامی‌که ترس غلبه‌اش را آغاز کرده بود
هریک از ما توانسته بود که زنجیرش را
به گردنش بپیچد
و این
بهتر بود
و این
بهتر بود برادر!
بیهوده بود که گذاشتیم آنها باور کنند...
و اینک
پادافرهٔ دروغی که گفته‌ایم:
جهنّم را
بر شانه‌های خود استوار داریم
و به بینیم
هر آن‌چه را هم
که پیشترها
نمی توانستیم
دید!

اسفند ۱۳۴۶

«فاشیسم» معتقد است که در تربیتِ افراد کوتاهی شده است! «فاشیسم» اُمیدِ فراوانی به نفوذ در مغزِ انسان‌ها و تسخیرِ قلوبِ آنها بسته است. «فاشیسم»، تعلیمِ خشونت در مدارس، روزنامه‌ها و تئاترها را به خشونتِ حاکم در شکنجه‌گاه‌های خویش می‌افزاید. آری، «فاشیسم» تمامیِ ملّت را چنین تربیت می‌کند و بی‌وقفه بدین امر مشغول است. «فاشیسم» نمی‌تواند چیز زیادی به تودهٔ مردم بدهد، چون سخت سرگرم «تربیت» انسانهاست. غذائی برای مردم ندارد، پس باید تقویتِ اراده و غلبهٔ بر نفس را تبلیغ کند. نمی‌تواند امرِ تولید را سر و سامان ببخشد و به جنگ نیاز دارد، پس باید به تقویتِ جرأت و روحیهٔ رزمندگی بپردازد. به‌فداکاری نیازمند است، پس باید به تشویقِ حسِّ فداکاری در افراد دست بزند. اینها هم برای خود آرمان‌هائی هستند، توانائی‌هائی که از انسان‌ها خواسته می‌شود و بعضی نیز حتّی آرمان‌ها و خواست‌های متعالی به شمار می‌آیند، ولی ما می‌دانیم که این آرمان‌ها در خدمتِ کدامین هدف است، تربیت‌کننده کیست و چه کسانی از چنین تربیتی بهره می‌گیرند؟ بی‌شکّ بهره‌گیران، تربیت‌شوندگان نیستند.

برتولت برشت؛ سخنرانی در نخستین کنگرهٔ جهانی نویسندگانِ پاریس، سال ۱۹۳۵

بازگشت به فهرست

آخرین شعرِ شاعرِ محبوبِ فلسطینی که شهید شد

رفعت العرعیر/ برگردان: سپیده جُدیری

هر شاعری که کُشته می‌شود، رویایی از رویاهای زمین کم می‌شود و کم‌کم همه در بی‌رویایی محضِ فرو می‌رویم؛ نه فقط غزّه، که همۀ ما فرو می‌رویم. «رفعت العرعیر»، شاعر، استادِ دانشگاه و نویسندۀ محبوب فلسطینی دیروز (۱۶مهر۱۴۰۲) در بمبارانِ غزّه [توسط ارتشِ اسراییل] به شهادت رسید. ترجمۀ آخرین شعرِ او را که دربارۀ مرگِ خود سُروده، در ادامه می‌خوانید.

اگر قرار است من بمیرم

شما باید بمانید

تا قصّه‌ام را بازگفته،

دار وُ ندارم را فروخته،

تکّه‌ای پارچه بخرید

و چند رشته نخ،

(یک سفیدش را درست کنید با دنباله‌ای بلند)

چنان‌که کودکی در گوشه‌کناری از غزّه

هنگامِ چشم‌دوختن به آسمان

به انتظارِ پدری که درآتش به‌جا گذاشت-

پدری که با هیچ‌کس خداحافظی نکرد

حتّی با گوشتِ تن‌اش

حتّی با خودش-

بادبادک را ببیند، بادبادک مرا که شما ساخته‌اید و اوج گرفته

و برای لحظه‌ای تصوّر کنید یک فرشته آنجاست

که عشق را بازمی‌آورد.

اگر قرار است بمیرم

بگذار مرگ‌ام اُمید به بار آورد

بگذار قصّه شود.

برگرفته از: کانال تلگرامی سمتِ معانی

بازگشت به فهرست

نوسُروده‌های محمود مهرآور

"به نزدیکِ من شبْرُوِ راهزن

به از فاسق پارساپیرهن" (سعدی)

دفترهای شعر

سُروده شد شعری

که بوی گُلِ سُرخ می‌داد

در هنگامۀ

بشکن‌زدن‌های شبْرُوانِ راهزن

سر داد آوازی

با حنجره‌ای بریده

در هنگامۀ

جولانِ فاسقانِ پارسا پیرهن

روزنه‌ای گُشود شعر

در پَلَشتیِ لجنیِ شب

درید، آوازِ زمین

جامۀ فریب

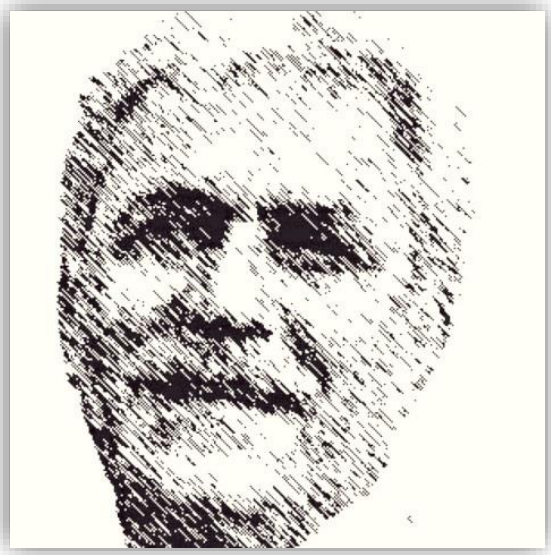
شکافت نَهَنج (۱)

پراکنده شد واژه

دفترهای شعر،

رویید در دستانِ فردا.

(۱۴۰۲/۹/۲۸)



پسِ کوه‌های اندوه

در صبحی سُربی سخن می‌گویم

با جنگلِ خموشِ کفن‌پوش

رودِ سِحرشده از نَفَسِ انجماد

با اشک‌های قاصدکی

افتاده پای تشنه گَوَنی.

آی بی‌خبر از فردایتان !

فلک را چرخشی در ذات است

ابر را بارانی

و رویشِ جامِ طلا

از پسِ کوه‌های اندوه .

همای را پروازی‌ست

در تبادرِ ترانه‌ای -گم شده-

در اذهانِ جنگل وُ رود وُ قاصدک!

(۱۴۰۲/۱۰/۶)

نامِ ترانه

ترانه می‌خوانْد پرنده

ابر ابر اشک می‌ریخت آسمان

اندوه، واژه

اندوه، وزنِ ترانه

در قافیه‌های غم‌بارِ قفس.

ترانه‌ای شکست

(بی وزن،

بی قافیه،

برخاسته از

گلوی خونینِ خُردْپرنده‌ای)

اندوهِ واژه را.

رنگِ ترانه، آفتاب

نامِ ترانه، پرواز.

(۱۴۰۲/۹/۹)

برویَد باغ

گفت: "*بمیرید پیش از آن‌که بمیرید*"(۲)

شنیدم که گفت

(و هنوز می‌گوید)

کُشته شدم

در سالی که گُلِ سُرخ می‌شکُفت

در آسمان روی ابرِ سیاه

در زمین به جهت‌های جغرافیا

تا پیشِ چشم

تا آن‌سوی دیوارِ همسایه

آن‌گاه که روز، بوی قرن می‌داد

و سال، عزادارِ روز

گفت: "*بمیرید پیش از آن‌که بمیرید*"

کُشته شدم

تا ببارَد ابر

برویَد باغ

بزایَد زندگی، زندگی را.

(۱۴۰۲/۹/۱۷)

(۱) نَهَنج یا نِهِنج= جُوال، کیسه‌ای که از موی یا پشم بافند و گندم و غلّات در آن ریزند. (**فرهنگ عمید**)

(۲) تضمینی از مثنویِ معنوی مولانا(دفتر ششم) برپایهٔ حدیثِ "موتوا قَبلِ اَن تموتوا" از محمّدِ پیامبر (**ارژنگ**)

بازگشت به فهرست

سینه چاک

سُرور ساوُجی

من مرگِ تو را

در حضورِ مُضطربِ سنگ دیدم

و در ناپایداری هوای نم‌ناکِ شب

تو که خورشید بودی.

تو

به سایه‌ها پیوستی

و رنگ‌های ناتوان را

در ترکیبِ موزون‌شان ندیدی

بهمن ۱۳۷۴/ بُن (آلمان)

در کشاکشِ حجمِ نور

و حجمِ سایه‌ها

در مرزِ رنگ

در مرزِ پیدایشِ تو

و مرگِ غم

من...

من ایستاده بودم

سینه چاک...

بازگشت به فهرست

شاهنامۀ تاریخ

جعفر جهانبخش

این تاریخ‌ست که شاهانه
تکرار می شود؛
یا دیروز
که فردا را
سقط می کند؟

باری
از گریز، گزیری نیست:
این سو:
لومومبا
سر بر سینۀ پیرِ احمدآباد
آن سو:
جنگاورِ شکست‌ناپذیرِ هماره‌تازانِ اردویِ فتح*
که سایه وار
در وَهمِ جنگل
ناپدید می شود
گویی خدایگان در آسمانِ مغرب.

***

سحر
در طاسی از آلیاژِ حسرت وُ اُمید
روز را سرِ زا رفت
آیا بازهم بغضِ شیرین
در گلوی فرهاد
می شکند؟

* برگردانِ نامِ «موبوتو سِه سِه سِکو» (۱۹۹۷-۱۹۳۰) [دیکتاتورِ پیشینِ کشورِ زئیر-کُنگوی کنونی]

بازگشت به فهرست

چند شعر از آیدا مجیدآبادی؛ شاعرِ روشن‌دل

۱

بدرقه‌ام کن

با فنجانی چای

و پیاله‌ای توت

که مرا در استوانه‌ای سَرد

به جنگل می‌بَرَند

گاهی یک تلفن

تمامِ نسبت‌های خونی را قطع می‌کند

و تو با چاقوی تیزت

پشتِ میزِ آشپزخانه می‌مانی

راه می‌روی وُ گل‌های نیاورده‌ات

بر سرِ گورم می‌ریزند

بر سرِ استوانه‌ای که در تنم آتش گرفت

و هیچ‌وقت به جنگل نرسید

مادرِ من یک درخت بود

درختی که در آشپزخانه سبز می‌شد

و در اتاقِ خواب میوه می‌داد

تو دیر می‌رسی وُ من

در آستانه‌ی زایمانِ یک درخت می‌میرم.

۲

سر در نمی‌آورم از زندگی

وقتی به راه راهِ پیراهن‌ات پیچیده‌ام

روی عقاب‌ها را زمین انداخته‌اند

دیگر قلّه‌ها جایی برای پیامبرشدن نیست

تو از کناره‌ی تخت‌ات بلند می‌شوی

و به عُروج می‌رسی

و من در حافظه‌ی یک زن

منتظرت می‌مانم

تو بر نمی‌گردی

و خدایان، جنازه‌ات را

در ماهواره تشییع می‌کنند

و من از پُشتِ ابرها

برای ماه بوسه می‌فرستم

جهان دیگر به پیامبر احتیاجی ندارد

و تو می‌توانی از آن‌جا

برای دخترانِ محلّه‌ات نامه بنویسی

و دست‌های مرا از سَرَت به در کنی
که به پیراهنِ خودم برگردم.

۳

گلوله‌ای
رنگِ پیراهن‌ات
روی سَرَم می‌اُفتد
و من
به اندازه‌ی تمامِ چراغ‌های توقّف
قرمز می‌شوم
تکّه‌هایم را جمع کن
توی پیراهن‌ات
و بگذار مادرم
با چشم‌های بسته
بغلت کند
بگو یک روز
در میدانِ آزادی
چادرِ کهنه‌ی تو را
پرچم می‌کنند.

۴

نادیده گرفتن‌ات
چشم‌های مرا نمی‌بندد
من زن نیستم
من همه‌ی زنان‌ام
که در آینه تکرار می‌شوم
چشم‌های گرسنه‌ام تو را از هم می‌دَرَند
و تنهایی در تن‌ام
به خون می‌نشیند
مادّه گرگِ تو
پا به ماه می‌میرد.

۵

آهوی من
کجای تن‌ات از شب بازمانده است
که راه را گم کرده‌ای؟
آغوشِ من
دیگر انسان نیست
و تو می‌توانی از خطوطِ تن‌ام
خانه‌ات را پیدا کنی
و به جای در، حرف بزنی.

۶

آوازِ غمگینِ گیسوان‌ام را می‌شنوی؟
وقتی که هیچ چنگی را
به لرزه نمی‌اندازد.

۷

چشم‌هایی در بارانِ تیر

به هم وصل می‌شوند

و چشم‌هایی در تیر باران

از هم می‌پاشند

جهان هم برای جلبِ مُشتری

با دو دست کار می‌کند...

۸

دست‌ات را دراز می‌کنی

و دل‌ات را از پنجره می‌تکانی بیرون

و آخرین خاکستر

خودش را می‌کُشد که روی آسفالت‌های این شهر نمیرد.

۹

زبانِ بریده‌ام را کجا انداخته‌ای

می‌ترسم سگ‌های گرسنه را محاکمه کنند.

۱۰

زمین، قطب‌هایش را

فراموش کرده است

و خورشید را

به کوره‌های آدم‌پَزی می‌فرستد

می‌گذاری پُشت‌ام را

به لب‌های تو گرم کنم؟

۱۱

ماهِ پُشتِ سرت

به نیمه رسیده است

و من در قحط‌سالیِ ستاره‌ها

انگشت به دهانِ پنجره مانده‌ام

برگردی بد نیست

مردمِ این شهر به بهانه‌ی باران

آسمان را هم

خاک‌برداری می‌کنند.

۱۲

معنیِ رگ‌بار را رگ‌بَرگ‌ها می‌دانند

درخت

همیشه می‌تواند از اوّل شروع کند...

۱۳

مگذار کارِ ایمان‌ام

به صلیبی بکشد

که هیچ زنی را

به عُروج نرسانده است.

۱۴

پَرها وُ پنجره‌ها از خاطرم گذشت

وقتی که پرواز در ذهنُ آسمان، یخ زده بود

و خورشید، چون آرزویی شَرم‌آلود

به خواب‌هایمان سَر می‌زد.

۱۵

دل کنده‌ای

و جای خالی‌ات

با هیچ حرفِ مناسبی پُر نمی‌شود.

۱۶

نامه‌ات را

تکّه تکّه چون بُغضی فُرو خوردم

تا بعد از من

دستِ هیچ غریبه‌ای به آن نخورد

می‌دانی مادر

سربازی که من کُشتم

پیش از مرگ

مادرش را صدا می‌کرد؟

۱۷

خاک را گِل نکنید

من دیگر

توانِ انسان شدن

ندارم.

۱۸

پیشانیِ تو

از بختِ من

بُلندتر است

که در مقیاسِ بوسه‌هایم

نمی‌گُنجد.

۱۹

قحطیِ خورشید که شود

غروب را هم

تیغ می‌زنند.

۲۰

امشب

صدای النگوهایم

تو را یادِ برّه‌ای بیندازد

که گُرگ‌ها

آدم‌اش کرده‌اند.

۲۱

حقّ با شماست

نفسِ من

همیشه از جای گرم بُلند می‌شود

از جایی

که قلب‌ام را

به آتش کشیده‌اند.

۲۲

تو را به آغوش می‌کشم

درست مثلِ دردی

که تازه از نافام بُریده باشند

گلوی من

تنها

زبان‌زدِ توست

و خوش‌بختی

تخیّلی‌ست

که دست‌های تو بر سَرَم آورده

با شانه‌ام حرف بزن

از رازِ گیسوانی که سال‌ها

سر بسته مانده است

من امشب از زخم‌هایی پُرَم

که یک روز آیینه‌ی دستم بود.

۲۳

هرگز نخواستم به جای خودم باشم

وقتی دامن‌ش را پُر از سنگ می‌کند

تا کوه بار بیایم

آیا سیزیف از زخمِ بستر می‌ترسید

که به کارگریِ خدایان تن داد؟

آیا این‌بار آتشِ طور

جانِ تمامِ ماهی‌ها را خواهد سوزاند؟

ادامه‌ی دریا را از موج‌ها بپُرس

و ادامه‌ی انسان را از درد

شاید فرشته‌هایی که به خواب‌هایمان سر می‌زدند

مرگِ مغزی شده‌اند

که دیگر هیچ مُعجزه‌ای

اتّفاق نمی‌اُفتد.

بازگشت به فهرست

دنیا در قابِ عکس

محمد مجلسی

در اتاقِ کوچکِ من
صد قناری، صُبح‌دم در قابِ عکس
آواز می خوانند
آهوان از چشمه ساری
آب می نوشند
پشتِ جویباری
اقاقی عطر می پاشد
در دهِ ویرانه ای
خاموش وُ غمگین
برف می بارد.

در اتاقِ کوچک ام
سبز وُ بلند آواز
در قابی حقیر، انسان
می نشاند تاک
قامت اش از خاک تا افلاک
کوه ها
در زیرِ گامِ استوارش، مور
در سر انگشتِ او، خورشید
هم‌چون حبّۀ انگور.

در اتاقِ کوچکِ من
صد قناری را دمادم
دانه باید داد
در گلوی چشمه، گاهی
آب باید ریخت
گرد وُ خاک از قابِ انسان
پاک باید کرد.

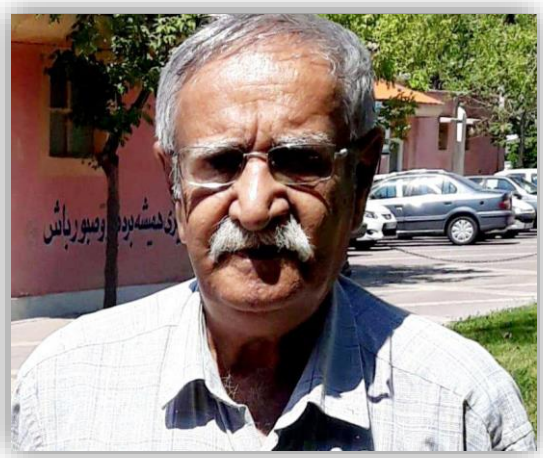
در اتاقِ کوچک ام
--دور از تباهی‌های ظلم‌آبادِ بیرون--
صبح وُ شب
با برف‌ها بر قلّه می بارم
با اقاقی عطر می پاشم
در غروبِ برگ‌ریزان
می روم بر باد
در میانِ قابِ چوبین می‌کشم فریاد.

در هجومِ برف وُ بوران
می شوم خاموش
درنگاهِ ژرفِ انسان
می شوم روشن.

بازگشت به فهرست

سکوتِ قلم...

ابراهیم اشراقی/ شاعرِ بیرجندی



ای شماهایی که دکّان کرده اید
شعرها را سُفره‌ی نان کرده اید

حُرمتِ هر واژه در کِلکِ شماست
واژه‌ها را حیف ارزان کرده اید

عاشقی را با چه سودا می کنید؟
هرچه باشد باز خُسران کرده اید

ابر اگر هستید فصلِ بارش است
از چه رو رُخسار پنهان کرده اید

فصلِ خِرمَن می‌رسد امّا شما
جایِ خوشه، کاه انبان کرده اید

ای غزل‌گوها غَزالان را چرا؟
راهیِ نَخجیرِ سُلطان کرده اید

زین نَمَد گیرم کُلاهی بافتید
سر به خاکِ پای ایشان کرده اید

این حکایت را شما دانید خود
مدحِ دیوان را به دیوان کرده اید

یا نمی‌دانید یا هم...! بگذریم
توسَنی را خرجِ پالان کرده اید...

برگرفته از: صفحۀ فیس‌بوک شاعر

ارژنگ: مخاطب این سُروده "شاعران و هنرمندانی" هستند که به تعبیرِ احسان طبری "به سببِ تباهی و یا در اثرِ گمراهی مُرواریدهای خود را به پای بُت‌های نابرازنده می‌ریزند."

بازگشت به فهرست

یلدای من

مهتاب خرّمشاهی

یلدای من،
بلندترین شبِ سال نیست
یلدای من،
کودکی ست
که کارتون‌هایش را در کارتن،
خواب می بیند
و هنوز نمی داند
که پدر ژپتو کیست.
یلدای من
مردی ست
که از "بابا نان داد" شرمنده است
و زنی
که بدنش شامِ شب‌هایش شده است
و من با خدا شرط بسته ام
حتّی اگر او دیگر نباشد
حتّی اگر چشمانِ من دیگر نبیند
یلدا بلندترین روزی شود
که با مهربانی
همه را از خواب بیدار کند.

بازگشت به فهرست

شعرهایی از رفیق صابر

ترجمه به فارسی: زانا کوردستانی

استاد "رفیق صابر" (به کُردی: رەفیق سابیر/ انگلیسی Refiq) شاعرِ کُردزبان، زادۀ سال ۱۹۵۰میلادی در قَلادزی، اقلیمِ کردستان است. وی از شُعرای صاحبِ سبک و نوپردازِ کُرد است و دارای مدرک لیسانسِ ادبیّات از دانشگاهِ بغداد و دکترای فلسفه از دانشگاهِ صوفیا بلغارستان است.

رفیق صابر در پی مبارزاتِ رهایی‌بخش ملتش علیه حکومتِ مرکزی عراق خیلی زود به مبارزین پیوست. سال ۱۹۷۰ در پی توافقی فی‌مابین دولتِ عراق و مبارزینِ کُرد و آرامشِ نسبیِ برقرارشده، جهت ادامۀ تحصیل وارد دانشکدۀ ادبیّات دانشگاهِ بغداد شد و سال ۱۹۷۴ لیسانسِ ادبیاتِ کُردی دریافت کرد.

سال ۱۹۷۸ جهت ادامۀ تحصیل، کردستان را به مقصدِ بُلغارستان ترک و در صوفیا، پایتختِ بلغارستان مسکن گُزید. بعداز کمتر از یک سال مجدداً بازگشته و به مبارزین پیوست. سال ۱۹۸۲ برای بارِ دوّم به بلغارستان رفت و در آکادمی علومِ اجتماعی، بخشِ فلسفه تحصیلاتش را پی گرفت و در ۱۹۸۷ دکترای فلسفه را دریافت کرد. پس از آن بنا به شرایطِ کاری و فعالیّتِ سیاسی مدّت‌ها در گُرجستان، افغانستان و سوریه زیست. تابستان ۱۹۸۹ به کشور سوئد رفته و در آنجا ماندگار شد. بعد از سقوط رژیم صدام در ۲۰۰۳، اواخرِ سال ۲۰۰۵ به کردستان بازگشت و به عنوان نمایندۀ مردم وارد پارلمانِ کردستان شد. وی اکنون در سلیمانیه «مرکز کوردولوژی» را اداره می‌کند.

۱

روشنایی از روی پلک‌هایت پایین آمده

و بر دست‌هایت جُلوس کرده

شب هم سیاه چادری‌ست متروک

که عشقِ تو آن را آباد کرده

و من، دستانم را برای گرفتنِ تابشِ ماه راهی کرده‌ام

شب را می‌بویم

گیسوی گلی پژمرده وُ پژمان را می‌بویم

که گویی چشم‌انتظار چیزی‌ست!

مَهابِ جنگل وُ امواجی را می‌بویم که نسیمِ شبانه

لُخت وُ عورشان می‌کند.

در چشمانِ تو آسمان آیینه است

امّا، پُرسش‌هایم بی‌پایان وُ

زمان هم کوتاه است.

من پایان را می‌بینم

زندگی وُ مرگ را می‌بینم

روشنایی را بر روی پلک‌هایت

زندگی را در میانِ دست‌هایت...

۲

وطن‌ام

قرن‌هاست که خون می‌کارد

و لباسِ آتشین، تن‌پوشِ فرزندان‌اش کرده است

و چنگ‌اش را به خونِ عزیزان‌اش خَضاب بسته ...

نازنینم، مویه مکن!

هان که این‌جا تماشاخانهٔ خون است

تو، بیا خونِ معشوقه‌ات را پیدا کن...

اینان‌اند شهیدان‌ات...

که با افتخار وُ سربلندی سر از مزارشان بُرون آورده‌اند

بیا وُ معشوقهٔ گمشده‌ات را پیدا کن...

نازنینم، مویه مکن!...

هان که مرا بکُش وُ تمامِ خون‌ام را بیاشام

امّا مویه مکن!

مگر نمی‌دانی معشوقه‌ات

رونده در مسیرِ آفتاب است

و گیسوانِ صبح وُ رعد را شانه می‌کند

و آغوش‌اش را به‌روی کشتی وُ ترانه وُ افقِ سُرخ گشوده است

مویه مکن!

که وطنِ ما، لباسِ آتشین، تن‌پوشِ فرزندان‌اش کرده است

و چنگ‌ش را به خونِ عزیزان‌اش خضاب کرده...

آه وطن‌ام!

با کابوس شمشیر بُرّان وُ طنابِ دار تو را خواب می‌بینم

خواب می‌بینم

خواب می‌بینم...

۳

چون‌که آتش بودی،

نه می‌سوزاندی‌ام و نه گرم‌ام می‌کردی!

چون‌که رودخانه شدی،

نه غرق‌ام می‌کردی

و نه در میانِ امواجِ آغوش‌ات، تکان‌ام می‌دادی!

اکنون هم،

که توفانِ سکوت‌ات را

روزی ده بار بَر پا می‌داری

نه دَمی، در جوارم آرام می‌گیری

نه یک بار، فقط یک بار

مرا پا به پای خودت می‌بری!

۴

چشم‌هایم را می‌بندم

تا که ببینمات!

و آن‌گاه بر آب، تو را می‌کشم

و همه چیز شبیهِ تو می‌شود!

به لهجهٔ تو

روشنایی با من صحبت می‌کند،

چشم‌هایم را می‌بندم

تا که ببینمات...

۵

ماه قهر کرده وُ

شبِ سیاه، چشم انتظارش،

تاریکی همه جا را احاطه کرده

و من آهسته،

دست که به هر سوی می‌کشم

عطرِ تو از آن‌جا بر می‌خیزد.

۶

تو که نباشی،

هیچ چیزی را نخواهم خواست...

وقتی که نیستی،

من هم این شهر را ترک می‌کنم،

که شهرِ بی‌تو، شهری‌ست متروک، شهری‌ست تاریک...

بعد از تو،

مرا چه که سرزمینِ قاتلانِ زنان

آباد باشد یا که ویران؟

۷

بی‌روزنِ اُمیدت، چگونه زندگی کنم؟

بی‌آسمانِ عشقات، چگونه پَر بگیرم؟

راستی! تو که نباشی،

چه کسی به من خواهد آموخت

که چگونه دل‌ام را نگه دارم؟

۸

برگی رقص‌کنان

به پای درخت فُرو می‌ریزد،

آه، چه مرگِ آرامی‌ست،

بی‌تو بودن!

۹

گوش سپُرده‌ام به تاریکی وُ

شبان‌گاهان در سکوت وُ سکون

به جُنبش در آمده است!

و از بطنِ تاریکی

بوی ندامت می‌آید...

۱۰

هم‌چون شَبَحی

در خلوتِ دشت وُ صحرا،

به دنبالِ تو می‌گردم

روحام سرگردان است،

چشم به راهِ تو...

۱۱

چند قطره از ماه

صورت‌ام را خیس می‌کند،

من که تنها نیستم،

مابینِ ابرها

ماه مرا می‌پایَد!

۱۲

تا به زانو، در تاریکی فُرو رفته‌ام

و من بی‌صدا

در شبی سیاه

در انتظارِ تو سبز می‌شوم.

۱۳

مردی تنها

چشم به انتظارِ خداست،

گرچه می‌داند که خدا نیست!

خدا نمی‌آید.

امّا تنها آن مرد

چشم به انتظارِ خداست...

۱۴

تو نوری،

چون بیایی،

توانِ گرفتن‌ات را نیست!

تو ظلمتی، سیاه وُ تاریک،

چون برسی،

توانِ گریزم نیست!

۱۵

این چه عشقی‌ست؟

تو که با خود همه چیز را بُردی،

اِلّا من را!

بازگشت به فهرست

چند شعر کوتاه از رها فلّاحی

(شاعرِ خُردسالِ بُروجردی)

۱

دنیایم،
پُر از شعرهای ناگفته است
و من تنها!

۲

ساعتِ دیواری
تیک‌تاک کنان
فریاد می‌زد:
وقت طلاست!

۳

به گُلی خشکیده
سلام کردم وِ گفتم:
تو چقدر زیبایی!

بازگشت به فهرست

چند شعر از شاده علی

برگردان: زانا کوردستانی

دکتر "شادان علی احمد" مشهور به "شاده علی" شاعرِ کُرد است. کتاب "زیوا" مجموعه‌ای از اشعار و نقّاشی‌های او را در بر دارد که در سال ۲۰۲۲ چاپ و منتشر شده است.

۱

گویی دیگر باران هم

یاری‌گر رویاهایمان نیست!

زمانی‌ست بسیار که نمی‌بارد،

و هرکس قطره‌ای آب می‌بیند،

به شادی فریاد برمی‌آورد:

--باران!

۲

او در قلبم است!

دیگر، کجا دنبالش بگردم؟

...

تمامِ خیابان‌های شهر را دنبالش گشتم،

همگی به قلبم منتهی شدند.

۳

من می‌خواهم هوای شهرم را پُر از عطرُ گُل کنم

می‌خواهم ابتدا تو را یک گُل بشناسانم و

بعد از عطر وُ بوی گُل برای اطرافیانم تعریف کنم

و

آن‌گاه آنها [را] هم با گُل آشنا کنم.

...

من می‌خواهم شهرم را به باغی تبدیل کنم

پُر از عطر وُ بوی ریحان

و هم‌چون گردن‌بندی چشم‌زخم نشان، در گردنم پیچ وُ تاب دهم

و چنان خاری در چشمِ دشمنانِ سرزمینم در بیاورم.

۴

خیلی فریاد زدم وُ داد وُ بی‌داد کردم

از دستش ناراحت شدم وُ بر سَر وُ رویش زدم

با آن همه خندید و گفت:

تمامش کن! تو بی من می‌میری!

۵

می‌گویند پاییز شده وُ

هیچ گُلی نخواهد شکفت !

گُل هی گُل است،

هر جایی هم که باشد

هر چقدر هم بماند.

۶

گفتم: مدتی‌ست، که بو وُ عطرِ پونه به مشامم نرسیده!

تماشایم کرد و گفت:

خودت، عطرِ خوش‌بوترین گُل، شکفته در فصلِ بهارانی...

۷

دوست داشتنت،

در خیالاتِ هیچ شاعری نمی‌گنجد و

در نوشته‌های هیچ نویسنده‌ای نیامده و

در نُت‌های هیچ ترانه وُ آوازی جای نگرفته و

در هیچ داستان وُ نمایشی ذکر نشده است.

هیچ‌کس تاکنون نتوانسته زیباییِ رخساره‌ات را توصیف کند

این مهمّ را نه دیده‌ام وُ نه شنیده‌ام

خیر! هیچ‌کس نمی‌تواند وُ نخواهد توانست.

۸

بی‌شکّ اگر ردِّ شب‌ها را جست‌وُجو کنم،

به گیسوانِ سیاهِ تو می‌رسم.

یا که ردِّ فرشته‌ها را دنبال کنم،

به درِ خانه‌ی تو خواهم رسید.

۹

تو می‌گویی بختِ گُنجشککان

هم‌چون جیک‌جیکِ صدایشان زیبا خواهد بود؟

یا که هر دَم می‌نالند

هم‌چون ناله‌های وطنم...

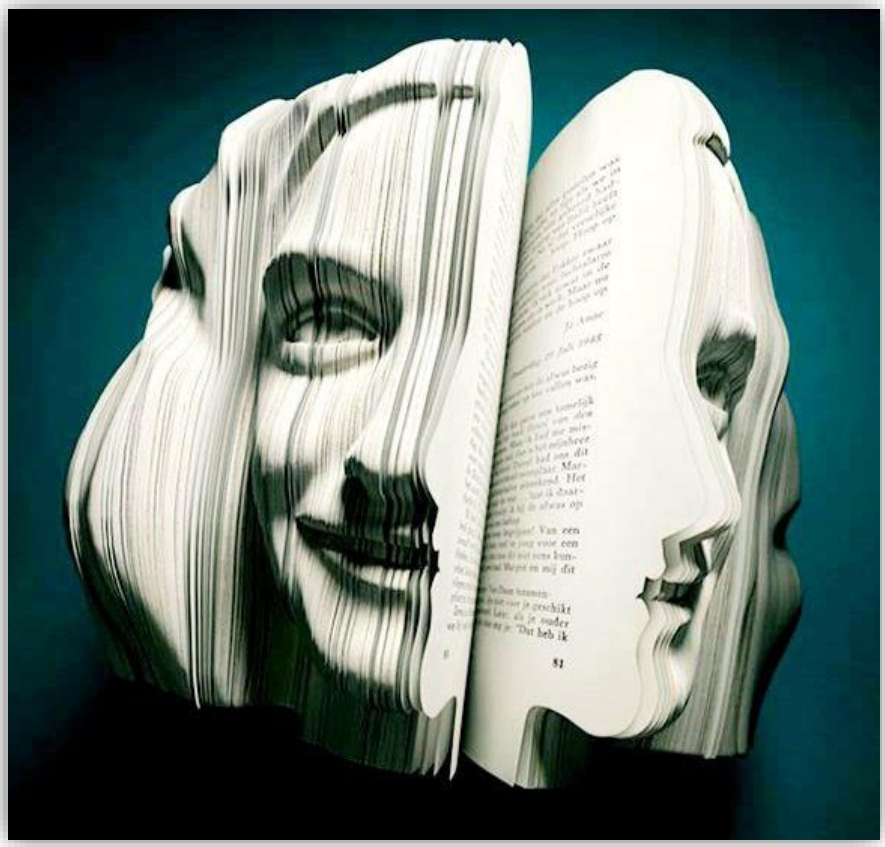
۱۰

از آماجِ مَکر وُ حلیهٔ دشمنان می‌ترسم!

چون‌که نمی‌دانیم، آنها چه می‌خواهند؟

پیروزی یا اشغالِ وطنم را؟

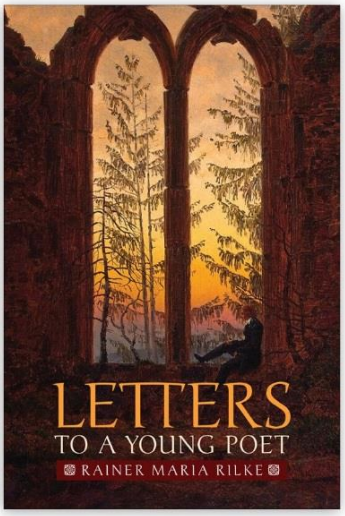
بازگشت به فهرست



ادبیّات

نامه به شاعری جوان

راینر ماریا ریلکه/ برگردان: عباس شُکری



ارژنگ: راینر ماریا ریلکه Rainer Maria Rilke (۴ دسامبر ۱۸۷۵ - ۲۹ دسامبر ۱۹۲۶) ادیب و داستان‌نویسِ اتریشی آلمانی‌زبان، نویسندهٔ کتاب "نامه‌هایی به شاعری جوان" است که خطاب به شاعری جوان به نام "فرانتز خاویرکاپوس" بین سال‌های ۱۹۰۲ تا ۱۹۰۸ نگاشته است. این نامه‌ها به کوشش پرویز ناتل خانلری و عباس شکری به فارسی ترجمه شده که مورد توجهٔ نیما در نگارشِ کتاب مشهور "حرف‌های همسایه" قرار گرفته است. متن زیر یکی از نامه‌های ریلکه به شاعرِ جوان برگرفته از وبلاگ آریا ادیب (به نقل از سایت دینگ دانگ) است که با هم می‌خوانیم:

آقای عزیز!

نامه‌ی شما تازه به من رسیده است. از اعتمادِ تامّی که نسبت به من ابراز داشته‌اید و نزدِ من گران بهاست، سپاس‌گزاری می‌کنم و جز این کاری از من برنمی‌آید. درباره‌ی چه گونگی شعرهای شما چیزی نمی‌گویم زیرا هیچ اهلِ بحث و انتقاد نیستم. از این گذشته برای دریافتنِ هنر، از بحث و انتقاد بدتر چیزی نیست، زیرا نتیجه‌ای که از انتقاد به دست می‌آید همیشه اشتباهاتی است که کم یا بیش به حقیقت نزدیک است. همه‌ی امور، به خلاف آن چه می‌گویند، دریافتنی و گفتنی نیست. آن چه روی می‌دهد بیان‌ناپذیر است و در عالمی می‌گذرد که هرگز پای سخن به آن جا نرسیده است، و بیان‌ناپذیرتر از همه چیز آثارِ هنری است؛ این وجودهای نهانی که عمرِ جاودان دارند و زندگانی‌شان با عمرِ گذرانِ ما تماسی می‌یابد.

بر این گفتار چیزی نمی‌افزایم جز این که در شعرهای‌تان چندان نشانی از خودِ شما نیست. البته جوانه‌های شخصیّت در آن‌ها دیده می‌شود، امّا ضعیف و پنهان است. این نکته را خاصّه از شعرِ آخرینِ شما که عنوانش

"روانِ من" است دریافتم. آن‌جا به‌نظر می‌رسد که برخی از خصلت‌های شما قصدِ جلوه‌گری دارد و در سراسرِ شعر "خطاب به لئوپاردی" یک نوع خویشاوندی میان شما و آن امیر خلوت‌نشین دیده می‌شود. با این‌همه هیچ‌یک از شعرهای شما، حتا شعر آخرین و قطعه‌ی "خطاب به لئوپاردی" قائم به ذات نیستند و استقلالی ندارند. نامه ی مهرآمیز شما نیز که همراه این شعرها بود نقص‌هایی را بر من آشکار کرد که در خواندن شعرها دریافته بودم و نمی‌توانستم نامی بدان‌ها بدهم .

از من می‌پرسید که شعرهای شما خوب است یا نه ؟ این نکته را از من می‌پرسید و حال آن که پیش از من از دیگران پرسیده‌اید. شعرهای خود را به مجلّه‌ها می‌فرستید و آن‌ها را با شعرِ دیگران می‌سنجید و چون برخی روزنامه‌ها از نشرِ مشق‌های شعری شما خودداری می‌کنند، غمگین می‌شوید. از این پس، چون به من اجازه داده‌اید که شما را راهنمایی کنم، تمنّا دارم که از همه‌ی این کارها خودداری کنید. نظرِ شما به خارج متوجه شده و همین نکته است که به‌ویژه باید از آن بپرهیزید. هیچ‌کس نمی‌تواند شما را پند دهد یا راهنمایی کند، هیچ کس! برای رسیدن به مقصود یک راه بیش نیست. در خود فرو بروید و احتیاجی را که موجبِ نوشتنِ شماست، جست‌وُجو کنید. ببینید که آیا این احتیاج در ژرفناهای دلِ شما ریشه دارد؟ از تهِ دل، پیشِ خود اعتراف کنید که اگر شما را از نوشتن بازمی‌داشتند می‌مُردید؟ به ویژه این نکته را در آرام‌ترین ساعتِ شبِ خویش، از خود بپرسید که "آیا راستی من از نوشتن ناگزیرم؟" در دلِ خود بکاوید و صمیمانه‌ترین پاسخ را از آن بجویید. اگر می‌توانید پیش چنین پرسشِ متینی دلیرانه بایستید و به سادگی و جرات بگویید :"آری، ناگزیرم"، آن گاه زندگانی خویش را بر وفقِ این احتیاج مرتّب کنید.

زندگانی شما، تا بی هوده‌ترین و تهی‌ترین دم آن، باید نشانه و شاهد چنین شوقی باشد. پس به طبیعت نزدیک شوید. بکوشید تا چنان که گویی آدم نخستین هستید، از آن چه می بینید، از آن چه با آن و در آن زیست می‌کنید، از آن چه دوست دارید، و از آن چه گم کرده‌اید سخن بگویید. شعر عاشقانه نسرایید. نخست از این مضمون‌ها که پرمعمول و بازاری است بپرهیزید، زیرا دشوارترین مضمون ها همین‌هاست. آن جا که نمونه‌های باستانی کامل و عالی فراوان‌است، شاعر خصلت‌های خویش را نمی‌تواند جلوه بدهد، مگر آن‌گاه که طبعش به منتهای نیرو و پختگی برسد. پس، از موضوع‌های کلّی بگریزید و مضمون‌هایی را که زندگانی روزانه‌ی خودتان به شما می‌دهد اختیار کنید.

از غم‌های خویش و آرزوهای خویش، از اندیشه‌هایی که به شما روی می‌آورد و از ایمانی که به جمالی دارید گفت‌وُگو کنید؛ و از همه‌ی این‌ها به زبان دل، به متانت و راستی و فروتنی سخن بگویید. برای بیانِ معانی خویش چیزهایی را که پیرامونِ شماست و صورت‌هایی را که در خیالِ شماست و اجزایی را که در خاطراتِ شماست، به کار ببرید. اگر زندگانی روزانه‌ی شما در نظرتان حقیر می‌نماید تهمت ناچیزی بر آن نبندید. تهمت بر شماست که چندان شاعر نیستید تا جمال و جلال آن را دریابید. پیش هنرآفرین هیچ‌چیز و هیچ‌جا ناچیز و سرسری نیست. اگر نیز در زندانی باشید که دیوارهای آن راه همه‌ی آواهای دنیا را بر شما بسته باشد، آیا باز دورانِ کودکی که ثروتی شاهوار و گران‌بها و گنجینه‌ی یادهاست، برای شما نمانده است؟

پس اندیشه‌ی خود را به سوی آن متوجّه کنید. بکوشید تا تاثّراتِ این گذشته‌ی دور را از تهِ دریای فراموشی برآورید. شخصیّتِ شما نیرو خواهد گرفت و خلوتِ شما چندان وسعت خواهد یافت که پناهگاهِ سپیده‌دم بشود و غوغای بیرون هرگز در آن راه نیابد؛ و اگر در این بازگشت به خویش و نزول در عالمِ درونی، شعری پدید بیاید، آن گاه دیگر در پیِ آن نمی‌روید که مجلّه‌ها را به کارِ خود متوجّه کنید؛ دیگر در این اندیشه نخواهید بود که ارزشِ آن را از کسی بپرسید؛ زیرا که آن را ملکِ طبیعی خود دانسته، مانند جلوه و وجهی از زندگانیِ خویش عزیز خواهید داشت.

هنر چون زاده‌ی احتیاجی باشد همیشه خوب است. چه گونگی پیدایش هنر است که ارزشِ آن را تعیین می‌کند و جز این، آقای عزیزم، من پندی جز این نمی‌توانم به شما بدهم که در خود فرو بروید. ژرفناهایی را که زندگی شما از آن جا سرچشمه می‌گیرد بکاوید. پاسخ این پرسش را که آیا باید شعر بگویید یا نه، از آن جا خواهید شنید. این پاسخ را درست بشنوید و آن را تعبیر و تفسیر نکنید. شاید نتیجه آن بشود که هنر شما را طلب کند، بی آن که هرگز در پی پاداش خارجی باشید. زیرا هنرآفرین باید برای خود عالمی باشد که همه چیز را در خویش و در آن قسمت از جهان که وابسته به اوست بیابد.

بسا نیز ممکن است که از این نزول در خویش، در خلوتِ خویش، این نتیجه حاصل شود که دست از شاعری بردارید (به گمانِ من برای آن‌که کسی از نویسندگی چشم بپوشد، همین بس است که بداند بی‌نوشتن هم می‌تواند زندگی کند.) دراین حال نیز این غواصّی که شما را بدان می‌خوانم، بی‌سود نخواهد ماند؛ زیرا در هرحال راه‌های زندگانی خویش را خواهید یافت. من بیش‌از آن‌چه در بیان بگنجد، آرزومندم که این راه‌ها برای شما وسیع و آسان و سعادت‌بخش باشد.

بیش از این چه می‌توانم بگویم ؟ گمان می‌کنم همه‌ی نکته‌های مهم را بیان کرده‌ام. مرادِ من از این گفتار آن بوده است که شما را نصیحت کنم تا بدان‌گونه که طبیعت شما را می‌پرورد، برویید. اگر نظرِ خود را به خارج معطوف کنید و پاداشی را که تنها احساساتِ صمیمانه‌ی شما در آرام‌ترین دَم می‌تواند به شما بدهد، از خارج چشم داشته باشید، جریانِ تکاملِ خویش را برهم زده‌اید ....

شعرهایی را که از سرِ مهر برای من فرستاده بودید پس می‌فرستم و باز از اعتمادِ دوستانه و بی‌آلایشِ شما سپاس‌گزاری می‌کنم.

با ارادت و مهربانی/ راینر ماریا ریلکه

پاریس ۱۷ فوریه‌ی ۱۹۰۳

متن برگرفته از: کتاب "نامه به شاعری جوان"؛ راینر ماریا ریلکه/ ترجمۀ عباس شکری

بازگشت به فهرست

از حرف‌های «منتشرنشدهٔ» همسایه

نیما یوشیج

ارژنگ: متن زیر یکی از نامه‌های نیما یوشیج به "همسایه" به تاریخ ۱۳۳۱ است که جای آن در کتاب "حرف‌های همسایه" (حاوی ۷۱ نامه به کوشش سیروس طاهباز که ما در ارژنگ و مجموعهٔ "شُکوهِ نیما در رنگین‌کمانِ ارژنگ" منتشر کرده بودیم) خالی است. متن زیر برگرفته "کتابِ سپهر"، تیر ۱۳۴۸ تقدیم خوانندگان می‌شود.

اندیشه‌های هنری مطلق و اعمّ از هر اندیشه‌ای نیستند. اندیشهٔ هنری، اندیشه‌های خاصّ و مطلوب و برداشت شده‌اند. در عالمِ ادبیّات یعنی هنری که کلمات (و با وسایلِ ادراکِ تشخیصِ آن از نثر) و وزن واسطهٔ اساسی آن هستند. این اندیشه‌ها با اسمِ "شعر" شناخته می‌شوند.

امّا خودِ شعر چه چیز ممکن است باشد؟ وزن و قافیه چه قیدهای لازم یا بی‌لزومی هستند؟ لزومِ آن‌ها با چه شکل و در چه حدود و اندازه است؟ این وزن‌ها از کجا و چطور به وجود آمده‌اند؟ چطور مردم می‌خواهند؟ آیا دوره‌های بعدی در دوره‌های قبلیِ شعر دست‌کاری کرده است یا نه؟ این دست‌کاری‌ها چه شرط و قراری دارند؟ آیا در خصوصِ هر کدام از این‌ها و شبیه‌های این‌ها بیش‌وکم شناسایی لازم نیست؟

بعضی‌ها می‌گویند این شناسایی حتمی است. برای کسی که می‌خواهد دست‌کاری کرده باشد، باید از روی شناساییِ دیگران که خبره‌ترند کارش را بکند.

می‌گویند جریانِ تاریخِ هر دوره در ردّ و قبولِ وقایع، عبارت از کشش به طرفِ آزادی است. در شعر هم قیدهایی هست. شعر گفتن هم واقعه است. واقعه ممکن است آسان صورت بگیرد، ولی چه بسا که نقض و تحلیل در آن واقعه آسان نیست. یک دیوانه سنگی به چاه می‌اندازد که صد تا آدمِ عاقل برای بیرون آوردنِ آن در می‌مانند. امّا همین نقض و تحلیل است که واقعه را مرمت می‌کند.

می‌گویند در هر آزادی وقتی که آدمی‌زاد با آدمی‌زادهای دیگر زندگی می‌کند، قید و قراری هم لزوم دارد و آزادیِ نامحدود اسارت را دوباره برگشت می‌دهد. اگر کسی شعر صادر کند، فقط به فهم و سلیقهٔ خودش در یک نسخه صادر کند بهتر است.

نیما یوشیج می‌گوید: بی‌نظمی هم باید نظمی داشته باشد. آزادی در شعر، آزادی از قیودِ بی‌لزوم و فایدهٔ قدیم است. در میانِ قیودی که بسیار بسیار هم فایده دارند، این آزادی به این ترتیب یک جور نقدِ شعر و برداشت از روی محصول‌های فراوانی است برای یک محصولِ با فایده‌تر. سنّت‌ها، نظم و نظام‌ها، دقّت‌ها، تخصّص‌ها، تجربه‌های پدرانِ ما، همهٔ این میراثِ پُرحجم وجود دارد. چطور باید فایده برد؟

ردّ و قبول از طرف ما، که پسرانِ آن‌هاییم، دلیل و ضرورت می‌خواهد. آدمِ شایسته‌ای نیست که آدمِ شایسته‌ای را هجو کند. انسان طبعاً هر چیزی را آن‌قدر به مرمت می‌رساند که در وفقِ مرام و دل‌خواهِ او بشود. این معنیِ زندگی‌کردن است که شعر از آن ناشی می‌شود. فکری است که انسان در همهٔ موادّ مصرفیِ زندگی‌اش دارد. شعر هم یکی از موادّ زندگیِ انسان است. دنیا تمام نشده، شعر هم نمی‌تواند تمام شده باشد. این تمامیّتِ دست‌نخورده که به خیالِ بعضی از اُدَبای ما هیچ‌کس حق ندارد دست به ترکیبِ این سنگرِ مستحکمِ عتیق بزند، کلاً مخلوقِ تصوّراتِ خودِ آن‌هاست. باید ایراد گرفت چرا بعضی از اُدَبا و منتقدین (که احیاناً بعضی از آن‌ها رفقای هوشیارِ خودِ ما هستند)، دستِ خود را در آستینی کشیده می‌گویند ما دست نداریم. به این رفقا باید فهمانید پُر مسلّم است که اگر شما دست ندارید، چشم دارید. پس آن چشم‌ها چه کار می‌کنند؟ بعد برخلافِ همهٔ این اُدَبا که نگرانی‌شان بیش‌تر از دلیلِ خواستن‌شان است، بدونِ نگرانی باید این را به حساب گرفت که این اُدَبا به عقبِ سر نگاه می‌کنند. اگر در رسمِ شعرِ گذشتگان که مُرده‌اند، مهارتی ندارند، در رسم و قرارِ شعر آدم‌های امروز هم که زنده‌اند، همین که از خلقِ یک قطعه شعر به مذاقِ امروز حرف به میان می‌آید، بی‌مهارت‌ترند و خود را مُرده و بی‌علاقه جلوه می‌دهند. مثلِ پسرِ مریم خود را به چهار میخ می‌کشند که کسی با آن‌ها کاری نداشته باشد!

مگر در عقبِ سر چه نیست؟ از عقب چیزی دارد می‌آید یا دارد دور می‌شود. این عدّه این‌طور سرگردان و کِزکرده مثلِ رَمهٔ گُرگ‌دیده‌ای هستند که به آن‌ها ایست داده‌اند. از آن چیزهایی که دارند می‌آیند می‌ترسند، یا با آن چیزهایی که می‌روند هواشان برداشته می‌خواهند بروند! امّا در عقبِ سر همان شعر عوض نشده (مثل شعرای امروز) و با زیباییِ خاصّ خود موجود است. امّا احتیاطاً نباید گفت چرا تا به این اندازه هم‌دوره‌های ما وقت و زندگی‌شان را فدا می‌کنند.

یگانه مَحرَمِ خانگیِ این اُدَبا خودِ شعر است. فقط اُدَبا در ماهیّتِ آن باریک نمی‌شوند! در صورتی که برای کارهای روزانه از چه سوراخ‌های باریک تو می‌روند!

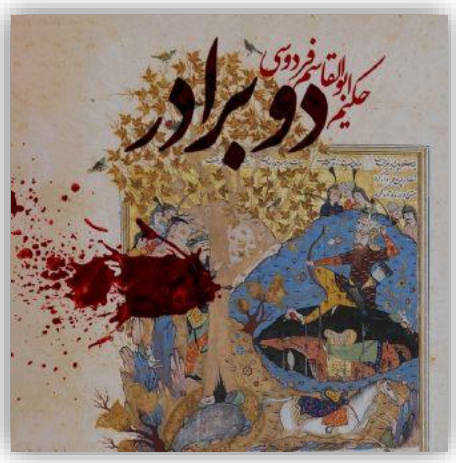
نیما یوشیج/ ۱۳۳۱

متن برگرفته از: **"کتابِ سپهر"، مرکزِ نشرِ سپهر، تیر ۱۳۴۸**

بازگشت به فهرست

مرگِ رستم از زاویۀ دیدی متفاوت

دکتر علی بهزادی



ارژنگ: داستانِ رستم و شَغاد از شاهنامۀ فردوسی داستانِ تراژیکِ برادرکُشی و مرگِ رستمِ دستان و اسبش رخش در شاهنامه است که دارای ۲۱۲ بیت است. شَغاد (یا شُغاد) برادرِ ناتنیِ رستم بود که با دسیسه وُ نیرنگ، مرگِ رستم و دیگر برادرش زواره و رخشِ رستم را رقم زد. داستانکِ زیر این واقعۀ غم‌بار را دست‌مایۀ خود قرار داده است.

چند روز بود حکیم ابوالقاسم فردوسی اندوهگین به نظر می‌رسید. این حالِ او را قبل از همه همسرِ همدل و غم‌خوارش احساس کرد. او هرگز به خود اجازه نمی‌داد در بارۀ حالاتِ حکیم کنجکاوی کند، امّا چون اندوهِ استاد روزهای دیگر هم ادامه یافت، دل به دریا زد:

-ابوالقاسم! چه پیش آمده که این سان اندوهگینی؟ هرگز تو را این چنین ندیده بودم. حتی زمان مرگ پسرمان قاسم.

حکیم نگاهی اندوهبار به همسرش انداخت اما چیزی نگفت. ساعتی که گذشت بهتر دانست برای اندوهش شریکی پیدا کند:

-تصمیم گرفته ام به زندگانی رستم خاتمه دهم.

بانو بی اختیار فریاد کشید:

-چرا؟ تو که همیشه می گفتی ایران زمین دشمنان فراوان دارد و رستم باید کارهای بزرگی برای وطنش انجام دهد.

فردوسی ساکت ماند. بانو بیش از این پرسش نکرد. «هر زمان لازم باشد خودش همه چیز را خواهد گفت».

غمِ جانکاهِ شوهر بی‌آن‌که کم شود، به جانِ بانو افتاد. اشک از چشمانش سرازیر شد. فردوسی قبل از همه اشعار شاهنامه اش را برای همسرش می‌خواند و او با همۀ قهرمان‌های آن کتاب بزرگ آشنا بود: رستم، اسفندیار،

بیژن، منیژه، سیاوش، ایرج، سلم، تور، اشکبوس، گرسیوَز و..... به این سبب با آنکه حکیم گفته بود این راز را با کسی در میان نگذارد او چنین نکرد.

چند روز بعد همه‌ی مردم شهرک «پاژ» و شهر طوس از آن آگاه شدند و هنوز یک هفته سپری نشده بود که عده ای از جوانانِ ایران‌پرستِ طوس به خانهٔ استاد رفتند. آنها هرماه یک یا دوبار در خانهٔ حکیم جمع می شدند. استاد آخرین سُروده‌های خود را می‌خواند و همگی با شور و اشتیاق دربارهٔ پهلوان ها و حوادثِ شاهنامه گفت‌وُگو می‌کردند. این بار جوانان اندوهناک آمدند و ساکت نشستند. مرگِ رستم کاری خُرد نبود که بتوان آسان از آن گذشت. سرانجام یکی از آنها اجازهٔ صحبت خواست:

-استاد شنیده ایم قصد دارید جهان پهلوان رستمِ نامدار را از صحنهٔ روزگار محو کنید.

اما نتوانست کلامش را تمام کند. بغض گلویش را می فشرد. استاد از آغاز با دیدن قیافهٔ جوانان به همه چیز پی برده بود. گفت: فکر می‌کنم زمانش فرا رسیده است. جوانان التماس کردند:

-نه، استاد... رستم را نکُشید! هنوز کارهای بسیار مانده که او باید برای ایران‌زمین انجام دهد. این را خودتان گفتید. بارها همان را تکرار کرده اید.

-آن روزها آن طور فکر می‌کردم. امروز به این نتیجه رسیدم که بهتر است رستم هر چه زودتر جهانِ ما را ترک کند.

جوانان جایز ندانستند با استادِ بزرگ بحث کنند. مغموم و دل شکسته خانه را ترک کردند.

دو سه هفته از این دیدار نگذشته بود که چند تن از بزرگانِ خراسان از فردوسی رخصتِ دیدار طلبیدند و تا او را دیدند گفتند:

-حکیم! این روزها خبری خراسانیان را سخت اندوهگین کرده، اگر به تمامِ ایران زمین برسد همهٔ مردم را عزادار خواهد کرد. آیا راست است که می خواهید به زندگانی جهان پهلوان رستمِ زابلی پایان دهید؟

فردوسی با صدایی که سنگینی غمِ هفت آسمان بر آن فشار می آورد، گفت: درست می گویید. مدّتی است به این نتیجه رسیدم که زمانِ مرگِ تَهمتَن فرا رسیده است.

چند ساعتی که مجلس ادامه داشت از یک سو تمنّا بود و از سوی دیگر امتناع. بزرگانِ خراسان که می‌دانستند استاد در سال‌های پایانی عُمر دچارُ نابسامانی در کارُ معیشت شده، با این اندیشه که فردوسی می‌خواهد کتابِ بزرگش را زودتر تمام کند و با اهدای آن به پادشاه صِله بگیرد، پیشنهادِ بذلِ مال کردند آن هم مالِ فراوان، امّا فردوسی نپذیرفت.

مدّتی از این ماجراها گذشت. از مرگِ رستم خبری نشد. بسیاری از مردم اُمیدوار شدند که حکیمِ بزرگ از این کار منصرف شده. روزی فردوسی از «اتاقِ رزم» بیرون آمد. جایگاهی بود آراسته به سلاح های جنگی که

فردوسی اشعارش را در آن‌جا می سُرود. بانو بعد از گذشتِ مدّتی دراز در چهرهٔ استاد آثاری از آرامش مشاهده کرد. می دانست حکیم در تمامِ این مدّت در اندیشهٔ سرنوشتِ رستم است، پرسید:

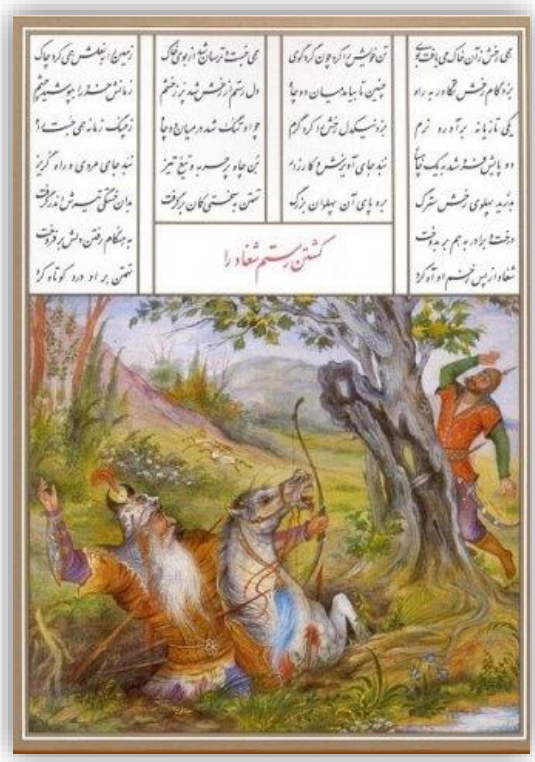
-چه شد؟ رستم در چه حال است؟

فردوسی آرام و شمرده پاسخ داد:

-رستم کشته شد.

-به دستِ پهلوانی دلاورتر از خودش؟

-نه، به دستِ یک بداندیشِ زبون و حیله‌گر، به دستِ برادرِ ناتنی‌اش شَغاد، درونِ چاهی پُر از نیزه و شمشیر.



-و رخش، اسبِ وفادارِ رستم؟

-او هم در کنارِ تَهمتَن جان سپُرد.

و برای آنکه بانو آرامش پیدا کند، گفت:

-امّا رستم در آخرین لحظاتِ زندگی شَغادِ بدنهاد را با تیری که به سویش رها کرد، به درخت دوخت.

بانو آه کشید و اعتراض را از کارِ همسرِ بزرگش با این جملات بیان کرد:

-نمی شد رستم کشته نشود؟ او ۶۰۰ سال زیسته بود و می‌توانست سال‌های درازِ دیگر زنده بماند!

فردوسی می‌دانست در وجودِ همسرش چه می‌گذرد. رستم سالیانِ دراز در کنارِ آنها زیسته بود. تصمیم گرفت رازِ مرگِ رستم را فاش کند:

-من پیر شده ام و پایانِ عُمر نزدیک است. بیمِ آن دارم بعد از من سرنوشتِ رستم به دستِ شاعرانی درمانده یا چاپلوس بیافتد و آنها به طمعِ صِله، او را به خدمتِ فرمانروایانِ ظالم و ستم‌کاره درآورند. رستم را کُشتم که تا پایانِ تاریخ همچنان دلیر و در خدمتِ راستی و راستان باقی بماند.

بازگشت به فهرست

هرگاه که مردی برمی‌خیزد...

هنری میلر(Henry Miller)/ برگردان: منوچهر کاشف

اگر مردی وجود داشت که پَروا نمی‌کرد هر آن‌چه را که از این عالم به دل می‌اندیشد بر زبان رانَد، برایش از این پهنۀ خاک چندان نمی‌نهادند که بتواند روی پا ایستد.

هرگاه که مردی برمی‌خیزد، عالم با تمامِ قدرتِ خویش بر پیکرش فشار می‌آورد و کمرش را می‌شکند. همواره ستون‌های پوسیدۀ بسیار برجا ایستاده‌اند، و فساد چندان است که توانِ شکُفتن را در آدمی می‌کُشد. ایوانِ این خانه دروغی بیش نیست، و بنیادِ آن وحشتی است عظیم و لرزان.

اگر بعد از گذشتِ قرن‌ها مردی برخاست با نگاهی گرسنه و نومید، مردی که جهان را واژگونه کند تا نژادی نو برانگیزد، عشقی که از او به جهان می‌رسد به کینه چهره بَدَل خواهد کرد و او بلایِ زمین خواهد شد.

اگر گه‌گاه به صفحاتی برمی‌خورید که آتش می‌زنند؛ صفحاتی که می‌آزارند و می‌سوزانند، صفحاتی که ناله و اشک و دشنام در آن‌ها موج می‌زند، بدانید که آن همه از حلقومِ مردی‌است که هنوز پُشت دو تا نکرده؛ مردی که برای دفاع از خویشتن، مگر کلمه‌ها هر سِلاحی را از او گرفته‌اند؛ مردی که سخن‌اش از بارِ کمرشکنِ این عالم و دروغ‌های آن، از کلّیۀ گردونه‌ها و میله‌های شکنجه‌ای که ترسویان ساخته‌اند تا معجزۀ شخصیّت را در وجودِ مرد فرو شکنند، بس نیرومندتر است.

اگر مردی گاه پَروا نکرد که هر آن‌چه را در دل داشت بر زبان آرَد، گمان دارم که هم در آن لحظه جهان خُرد خواهد شد و ذرّاتِ آن به هر گوشه فرا خواهد رفت؛ چنان‌که هیچ خدا، یا تصادف، یا اراده‌ای هرگز نتواند آن بادبُرده‌ها، آن ذرّاتِ آن عناصرِ فناپذیر را که روزگاری سازندۀ این جهان بودند، باز فراهم کشانَد.

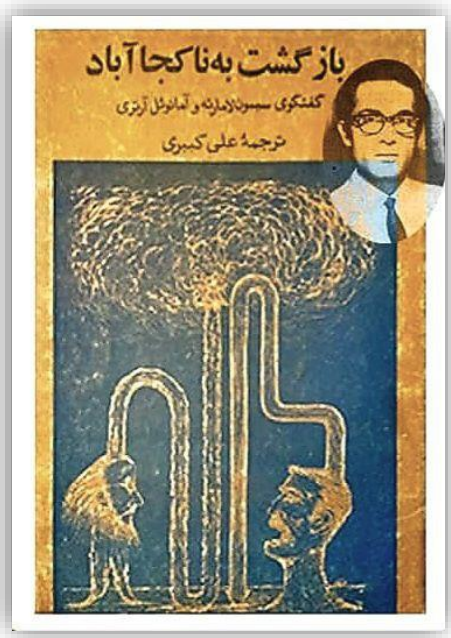
برگرفته از: کتاب "تولّدِ شعر"، از گروه نویسندگان، مرکز نشر سپهر، فروردین ۱۳۴۸

بازگشت به فهرست

بازگشت به "ناکُجاآباد"

گفتوگویی مجازی میانِ سیمون لامارته و آمانوئل آرتری

اثر: علی کبیری (زنده‌یاد امیرپرویز پویان)



ارژ نگ: متنِ زیر به قلم زنده‌یاد امیرپرویز پویان نخستین‌بار در "فصل‌های سبز"، شمارهٔ۲، آذر ۱۳۴۸ با نام مستعار "علی کبیری" در قالب ترجمهٔ گفتوگویی مجازی بین دو روشنفکرِ فرضی اهلِ مکزیک یا آمریکای‌لاتین با اسامی "سیمون لامارته" و "آمانوئل آرتری" منتشر شد. پویان با همین نامِ مستعار مقالهٔ "در سوگِ صمد بهرنگی" را نیز در مجله آرش- ویژهٔ صمد ۱۳۴۸- به چاپ رسانده بود.

آثار امیرپرویز پویان عبارتند از: ۱- شلیک به قلبِ ستم، از مرکزِ ستم ۲ -ضرورتِ مبارزهٔ مسلّحانه و ردّ تئوریِ بقاء ۳- استحاله ٤-ادبیّات چیست؟ ٥- جان بورخس ویلسون ٦- بازگشت به "ناکُجاآباد" ۷- بازگردیم ۸- در بارهٔ صمد ۹- دانشِ جدید و مابعدالطبیعه ۱۰-رشدِ اندیشه‌ها ۱۱- جلال آل‌احمد؛ خشمگین از امپریالیسم، ترسان از انقلاب ۱۲- مارکسیست‌ها و مسألهٔ شرق‌زدگی در ایران؛ دو برخورد، شش نکته.

امیرپرویز پویان دراین نوشته، تفکّرِ ارتجاعی "بازگشت به خویشتن" یا گذشته‌باوری را به نقد می‌کشد که امثال جلال آل‌احمد و علی شریعتی در ایران مبلّغ و مروّجِ آن بودند.

سیمون لامارته: *«مورّخ از یکتانگری به کوته‌نگری می‌رسد.»... «این‌که فردا بهتر از امروز باشد، درست همان چیزی‌ست که من بدان مشکوک‌ام.»*

آمانوئل آرتری: *«تاریخ توالیِ فصول نیست، توالیِ چشم‌اندازهای بی‌بازگشت است.»*

***

آرتری: آقای لامارته! شما چند سال دارید؟

لامارته: چهل و سه سال.

آ: دوست دارید تا کِی زنده بمانید؟

ل: خیلی... دستِ‌کم تا یک قرنِ دیگر... خوب، این آرزویی‌ست که البته جدّی نمی‌گیرمش.

آ: بله، آدم باید واقع‌بین باشد. ولی راستی چرا دوست دارید این‌همه عُمر کنید؟

ل: گمان می‌کنم تا یک قرنِ دیگر، وضعِ دنیا به‌مقیاسِ وسیعی تفاوت کند. هرچند خوش‌بینانه به‌نظر آید، من امیدوارم صد سالِ دیگر مردمان سببِ اصلیِ دردهاشان را بشناسند و به درمانِ آن‌ها، کم و بیش، توفیق یابند. آرزو می‌کنم آن روز را ببینم. اما در سنِ چهل و سه سالگی، این آرزو به‌تمامی رؤیایی تعبیرناشدنی‌ست.

آ: این دردهایی که از آن‌ها سخن گفتید، چگونه‌اند؟

ل: دردهایی خاصّ و عامّ... دردهایِ یک مکزیکی و دردهای یک امریکایی... و سرانجام، دردهایی که انسان‌های مکزیک و امریکا هر دو از آن‌ها رنج می‌برند.

آ: بیایید درباره‌ی هرکدام از این‌ها گفت‌وگو کنیم. از نوعِ «مکزیکی» شروع کنیم. چطور است؟

ل: به‌نظر می‌آید که شما حرفم را چندان جدی نگرفته‌اید.

آ: هیچ چیز جدی‌تر از دردهای بشری نیست. اما اگر به همین کوتاهی سخن بگویید، شاید که شما را به «کلی‌گویی روشنفکرانه» متهم کنند. کوشش کنیم مجالی برای «مُفتریان» فراهم نیاوریم. شروع کنیم، آقای لامارته! دردهای مکزیکی...

ل: گفتم دردهای انسانِ مکزیکی...

آ: سهل‌انگاری مرا ببخشید. من گمان کردم وقتی مفهومی انتزاعی همچون «انسانِ مکزیکی» را مطرح می‌کنید، می‌توان از «انسانِ» آن چشم پوشید...

ل: چشم پوشید؟! درآن صورت دیگر چه چیزِ ارزشمندی باقی می‌مانَد؟

آ: از کلمه‌ی «انسان»، نه از خودِ او... ولی انگار ما داریم به بحثی لفظی دچار می‌آییم. از دردهای انسانِ مکزیکی سخن بگویید، آقای لامارته! شما به‌عنوانِ نویسنده و جامعه‌شناس، شاید از بسیاری دیگران شایسته‌تر باشید.

ل: جامعه‌شناس نه... علاقه را با حرفه اشتباه نکنید.

آ: هرجور میلِ شماست. سابقه‌ی تحصیلی‌تان، همچنین برخی از کتاب‌هایتان این اشتباه را بر من تحمیل کرده بودند. بگذریم...

ل: از چیزهای بدیهی سخن گفتن دشوار است. گرسنگی، بی‌سوادی، فقر، فحشاء... این سیاهه‌ای‌ست که هر مکزیکی صورتِ بلندبالایی از آن در ذهنِ خود دارد.

آ: اگر موافقید نخست سراغِ علت یا علت‌های درد می‌رویم و بعد به گفت‌وگو پیرامونِ درمانِ آن‌ها می‌پردازیم.

ل: این ترتیبِ درستی‌ست. اما دوستِ عزیز! من و شما که هستیم که شایسته‌ی چنین کاری باشیم؟ درد با بشر زاده شده. شاید هم پیش از او. به اندازه‌ی خودِ جهان قِدمت دارد. مجموعه‌ی میراث‌های فرهنگی انسانی، مجموعه‌ی تلاشِ انسان‌های بزرگ برای جست‌وجوی علت و سپس پیش نهادنِ راهی برای درمانِ دردهاست. اگر آنان به‌همراهِ هم بدین کار توفیق نیافته‌اند، من و شما، چنین حقیر و تنها، چگونه می‌توانیم آن را از پیش ببریم؟

آ: اما نه این است که شما بدین‌ها اندیشه می‌کنید؟

ل: بی‌شک... چه چیز جُز این می‌تواند هنرمندی را به‌خود مشغول دارد؟ من می‌اندیشم؛ دائماً...

آ: و اندیشه‌هایتان را می‌نویسید.

ل: نه تمامیِ آن‌ها را...

آ: عُصاره‌ی آن‌ها را... به بیانِ بهتر، نتیجه‌گیری‌هایتان را...

ل: بله.

آ: بسیار خوب. دراین‌جا نیز بی‌هیچ ادعایی، درباره‌ی این اندیشه‌ها سخن می‌گوییم. اما نخست سؤالی را که برایم پیش آورده‌اید، مطرح می‌کنم: چرا کوششِ بشری را دراین راه، بی‌نتیجه می‌دانید؟ و آیا به‌راستی کسی یا کسانی بدان توفیق نیافته‌اند؟

ل: آری، توفیق نیافته‌اند. لااقل کاملاً موفق نشده‌اند. اما پاسخ به «چرا»ی آن، هم دشوار و هم طولانی‌ست، و ناگزیر بحث‌انگیز.

آ: اگر مباحثه دستِ آخر بی‌ثمر نباشد، چرا باید از آن پرهیز داشت؟

ل: نکته همین است که بی‌ثمر می‌مانَد. از قدیم‌ترین ایام تا به امروز، جنگِ اندیشه حتا دَمی نیز آتش‌بس را نپذیرفته است.

آ: اما هر جنگی به ارتشی نیازمند است. جنگِ اندیشه‌ها در آخرین تحلیل، صف‌بندی آدم‌هایی‌ست که رودرروی هم قرار گرفته‌اند. این «نفاق» در هریک ازاین دو سو، وحدتی‌ست مُسَلَم. به‌هرحال، من امیدوارم باهم در تمامِ زمینه‌های این گفت‌وگو به توافق برسیم. گذشته ازاین، آن‌چه ما می‌کنیم، گفت‌وگوست نه بحث.

ل: بسیار خوب، آقای آرتری... گویا به چیزی که دوست ندارم، مجبورم... می‌دانید؟ تمایلِ آشکارِ من این است که ازاین مقوله‌ها فقط در یادداشت‌ها و دستِ بالا در کتاب‌هایم سخن بگویم، و نه در یک مصاحبه که همیشه جنجالی هم به دنبال دارد. وقتی می‌نویسید، منتقدان به خواب می‌روند، اما وقتی سخن می‌گویید، آن‌ها مثلِ قارچ از همه‌جا سبز می‌شوند و محشری به‌پا می‌کنند. می‌پرسید اندیشمندان چرا به شناختِ علت‌های درد

و پس ازآن نمودنِ راهی برای درمان توفیق نیافته‌اند. شاید این سرنوشتِ محتومِ انسان است که تا پایان با درد همراه بماند.

آ: آقای لامارته! شما پی‌درپی برای من پرسش‌هایی تدارک می‌بینید. مثلاً این‌که سرنوشتِ محتوم یعنی چه؟ و چرا به آن اعتقاد دارید؟ اما به این ترتیب، گفت‌وگوی ما پایانی نخواهد داشت. با این‌همه، نکته‌ای به‌نظرم می‌رسد که تذکرِ آن را ناگزیر می‌بینم: آیا شما در همین گفت‌وگوی کوتاه، به تناقضی گرفتار نیامده‌اید؟

ل: چطور؟ در کُجا؟

آ: پیش ازاین گفتید که تا یک قرنِ دیگر، وضعِ دنیا بسی تفاوت خواهد کرد. امیدِ شما این بود که تا آن زمان، مردمان به کشفِ علتِ دردها و درمانِ آن‌ها توفیق یابند. دراین صورت، سرنوشتِ محتوم چه معنایی می‌تواند داشته باشد؟

ل: بله، در گفت‌وگو با منتقدان باید هُشیار بود. با این‌همه، من توضیحی‌دارم. آن‌چه به‌نظرِ شما تناقض جلوه می‌کند، چیزی جُز نوعی سرگشتگی نیست. به من بگویید چه کسی می‌اندیشد و با این‌همه به سرگشتگی دچار نمی‌آید؟

آ: سؤالِ خوبی‌ست، اما پاسخِ سرراستی نیست.

ل: به چه چیز؟

آ: به پرسشِ قبلی من درباره‌ی تناقض...

ل: نگویید تناقض، دوستِ عزیز! آری، من امیدوارم که انسانِ یک قرن بعد به درمانِ دردهای کنونی‌اش به‌مقاسِ وسیعی توفیق یابد. اما همچنین معتقدم که دردهای تازه و ناشناخته‌ی دیگری روی خواهند نمود. آیا بازهم تناقض است؟ این بیانِ دیگری از سرنوشتِ محتوم نیست؟

آ: دراین صورت، چرا آرزومندید که تا قرنی دیگر زنده بمانید؟ چنین پیداست که چشم‌اندازهای زندگی بشری تا ابد یکسان باقی خواهند ماند.

ل: شما خیلی لجوجید.

آ: متأسفانه همین‌طور است؛ اما اگر معذب‌تان می‌کند، دیگر دراین باره حرفی نخواهم زد.

ل: نه، آرتری گرامی! من به میدان آمده‌ام و لاجرم، باید دست و پنجه نرم کنم. اما فراموش کرده‌اید که سیزده سال از من جوان‌ترید، و درست به همین اندازه لجوج‌تر و ناپُخته‌تر؟

آ: به یادِ جمله‌ای از خودتان می‌اُفتم: «*در برخورد با جوانان، سالخوردان همواره کینه و حسرتِ خود را در لایه‌ای از تحقیر می‌پیچند.*» دقیقاً همین است؟

ل: من نوشته‌هایم را از بَر نمی‌کنم. مهم نیست. آیه‌ای از انجیل که نخوانده‌اید.

آ: خوب، آقای لامارته! گذشته از همه‌ی این تعارفات، درباره‌ی دردهای انسانِ مکزیکی چه می‌گویید؟

ل: همه چیز را باید تکرار کرد؟

آ: مرا ببخشید. به‌کلی فراموش کرده بودم که شما فهرستی ازآن را پیش ازاین ذکر کرده‌اید. اما فهرستِ تنها، فقط به کارِ آمارگران می‌آید. به علت‌ها بپردازیم.

ل: علت‌ها را باید در فرد و جامعه هر دو یافت.

آ: اگر ممکن است، این را درموردِ دردی همچون گرسنگی توضیح دهید.

ل: خوب، گرسنگی چیست؟ بی‌غذایی و بدغذایی. سهمِ جامعه دراین هر دو آشکار است. اما کم‌تر در جست‌وجوی سهمِ فرد دراین مصیبت بوده‌اند. تحملِ گرسنگی از سوی فرد، این درد را در جامعه قوام می‌بخشد. به این ترتیب است که به نقشِ متقابلِ جامعه و فرد در حضورِ دردها و تداومِ آن‌ها می‌رسیم.

آ: جامعه مفهومی کلی‌ست، آقای لامارته! اگر به این نپردازیم که چه چیز در جامعه موجبِ حضور و تداومِ این دردهاست، در حقیقت هیچ چیز را روشن نساخته‌ایم.

ل: دراین صورت، باید به نهادهای اجتماعی پرداخت. به مددِ بررسی این نهادها، می‌توان هر واقعیتی را در جامعه توضیح داد.

آ: نهادِ اجتماعی چیست، آقای لامارته؟

ل: نهادها قالب‌هایی هستند که بر روی هم، استخوان‌بندی کلی جامعه را می‌سازند. هریک از قالب‌ها حوزه‌ای خاص از روابطِ موجود در جامعه را دربرمی‌گیرند، که این روابط نیز در محدوده‌ی کلی جامعه، خود با یکدیگر در ارتباطِ مداوم‌اند و برهم تأثیر می‌گذارند: یکدیگر را قوام می‌بخشند یا تحلیل می‌برند. مثلاً کلیسا را می‌توان یک نهادِ اجتماعی خواند. در ساختمانِ کلی جامعه، کلیسا قالبی‌ست که روابطِ اجتماعی ویژه‌ای را دربرمی‌گیرد. این نهاد با نهادهای دیگر در ارتباط است؛ تأثیر می‌گذارد و تأثیر می‌پذیرد. مکزیک را درنظر بگیریم: کلیسا در ارتباط با دیگر نهادها، از نهادِ دولت تأثیرِ مُثبت و از نهادِ حزبِ کمونیست تأثیرِ منفی می‌پذیرد. نخستین او را قوت می‌بخشد و دومی او را تضعیف می‌کند. حرکتِ جامعه نیز به همین ترتیب قابلِ توضیح است. دینامیسمِ اجتماعی زاده‌ی همین ارتباطِ متقابلِ نهادهای اجتماعی‌ست. این ارتباط‌ها که همراه با تأثیرپذیری و تأثیرگذاری هستند، در یک فرآیندِ درازمدت، جامعه را تغییر می‌دهند.

آ: اکنون بیایید پدیده‌ای هم‌چون گرسنگی را بر بنیانِ نهادهای جامعه‌ی مکزیک بررسی کنیم.

ل: نهادهای اجتماعی وضعِ موجودِ جامعه را از سویی توجیه و از سوی دیگر تثبیت می‌کنند. مثلاً مجموعه‌ی نهادهای جامعه‌ی مکزیک که بر روی‌هم شکلِ کلی جامعه‌ی ما را می‌سازد، وجودِ طبقاتِ اجتماعی متفاوت را توجیه و تثبیت می‌کند: گرسنگی یا پدیده‌ی دیگری نظیرِ آن از وجودِ همین طبقاتِ اجتماعی متفاوت برمی‌خیزد که نهادهای جامعه آن را به رسمیت شناخته‌اند.

آ: اگر فراموش نکرده باشم، پیش ازاین گفتید که نهادهای اجتماعی با یکدیگر در ارتباط‌اند.

ل: بله.

آ: و یکدیگر را قدرت می‌بخشند یا تضعیف می‌کنند.

ل: بله.

آ: یعنی برخی با برخی دیگر در تضادند.

ل: درست است.

آ: اکنون چگونه است که می‌گویید «*مجموعه‌ی نهادهای اجتماعی*» توجیه‌کننده و دوام‌بخشنده‌ی وضعِ موجودند؟

ل: اگر اشتباه نکنم، بارِ دیگر باخوشحالی، به کشفِ تناقضی نائل آمده‌اید!

آ: نه باخوشحالی... اما به‌هرحال، هر کشفی خُشنودکننده است.

ل: بااین‌همه اگر اندکی بیش‌تر دقت کنید، می‌بینید که چندان کشفی هم نبوده است.

آ: خوب، خودِ این نیز کشفی خواهد بود. بگذریم... گفتید که گرسنگی زاده‌ی وجودِ طبقات است؟

ل: بله.

آ: و نهادهای جامعه‌ای همچون مکزیک وجودِ طبقات را تأیید می‌کنند؟

ل: بله.

آ: کلیسا با حزبِ کمونیست در تضاد است و این هر دو نهادهایی هستند. چنین است؟

ل: بله.

آ: و با این‌همه، هر دو وجودِ طبقات را می‌پذیرند؟

ل: دست‌کم در ایده‌ئولوژی خیر.

آ: پس چگونه نهادهای اجتماعی «مجموعاً» قوام‌دهنده‌ی وضعِ موجودند؟ اما آقای لامارته، خودمانیم، انگار واقعاً کشفی بود!

ل: گویا باید به توضیحِ واضحات بپردازم. نهادهای اجتماعی، هرچند برخی‌شان با برخی دیگر نیز در تضاد باشند، بر رویِ‌هم صورتِ کلی جامعه را می‌سازند. یعنی در حقیقت، یکدیگر را متوازن می‌کنند و مجموعاً جامعه‌ای را با مشخصاتِ کلی‌اش به‌وجود می‌آورند. حزبِ کمونیستِ مکزیک، اگرچه با برخی نهادهای دیگر در تضاد است، نهادی لازم برای ساختمانِ کلی جامعه‌ی مکزیک است. این چیزی طبیعی‌ست. هرگاه این نهاد نهادی ناهمخوان با ساختمانِ کلی جامعه بود، اصلاً امکانِ تولد و رشد نمی‌یافت. به‌بیانی دیگر، نهادهای اجتماعی با یکدیگر رابطه‌ای اُرگانیک دارند. همین رابطه‌ی اُرگانیک است که به مکانیسمِ جامعه نظمِ لازم را می‌بخشد و ازاین طریق، دینامیسمِ اجتماعی را ممکن می‌سازد.

آ: یعنی جامعه، که مکانیسمِ آن را نهادهای اجتماعی متفاوت می‌سازند، از وحدتی اُرگانیک برخوردار است؟

ل: درست است.

آ: و به این ترتیب، در بطنِ جامعه، از «تضاد» هیچ‌گونه خبری نیست...

ل: چرا هست، ولی این تضاد یا تضادها وحدتِ اُرگانیکِ آن را خدشه‌دار نمی‌کند.

آ: چگونه ممکن است نهادهای اجتماعی که به گفته‌ی شما با یکدیگر رابطه‌ای اُرگانیک دارند و بر رویِ‌هم وحدتِ اُرگانیکِ جامعه را به‌وجود می‌آورند، تضادشان به وحدت مُنجر شود؟

ل: انسان را درنظر بگیرید. آدمی از روزگارِ پیدایشِ خود، بنابر فرضیاتِ داروین، تغییراتِ بسیاری کرده است. مکانیسمِ این موجود از همان آغاز، دارای وحدتی اُرگانیک بوده است، درحالی‌که اُرگان‌های مختلفِ بدنِ او برخی با برخی دیگر تضاد نیز داشته‌اند. و بااین‌همه، او رشد کرده و تکامل یافته و همچنان وحدتِ اُرگانیکِ خود را نیز حفظ کرده است.

آ: چگونه اُرگان‌های بدنِ یک انسان با یکدیگر تضاد داشته‌اند؟

ل: فرض کنید که انسانِ اولیه همچون بسیاری از حیواناتِ دیگر، نخست از برگِ درختان تغذیه می‌کرده است. اما این انسان قامتِ خمیده‌ای داشته و لاجرم تغذیه از برگِ درختان برای او دشوار بوده است. دستانِ این انسان برای چیدنِ برگِ درختان، وسیله‌ای کم و بیش کامل بوده، اما آن‌چه این عمل را بر او دشوار می‌ساخته، قامتِ ناراستش بوده که سببِ آن ناتوانی اندامِ میانی او بوده است. بدین ترتیب می‌بینید که چگونه اُرگان‌های بدنِ این انسان با یکدیگر در تضاد بوده‌اند.

آ: سخاوتمند باشیم و سخنان‌تان را لحظه‌ای تصدیق کنیم. اما بی‌درنگ این مسأله مطرح می‌شود: این تضادی که از آن سخن می‌گویید، در فرآیندِ تکاملِ انسان به کجا انجامید؟

ل: به بسیاری تغییرات... دراین مورد، به این‌که انسان سرانجام از قامتی راست بهره‌مند گشت.

آ: این گفته به‌نحوی دقیق‌تر چنین می‌شود: به تغییرِ اندامِ میانی انسان. درست است؟

ل: بله.

آ: یعنی درست به از میان رفتنِ همان عاملی که وحدتِ اُرگانیک را خدشه‌دار می‌ساخت. چنین نیست؟

ل: خوب، بعد؟

آ: پاسخِ شرافتمندانه‌ای‌ست. نه غُرورِ آدمی را جریحه‌دار می‌کند و نه به تقوایِ علمی لطمه می‌زند. متشکرم... اکنون بگویید واقعاً این تناقض‌ها از کُجا سرچشمه می‌گیرند؟

ل: ترجیح می‌دهم خودتان حرف بزنید.

آ: شما در به‌کار بردنِ کلمات چیره‌دستید. اما خواننده در فهمیدنِ آن‌ها چنین نیست. متأسفانه مجبورم جمله‌تان را به این صورت دستکاری کنم: شما ترجیح می‌دهید که من خود به‌جای شما پاسخ‌گوی پُرسشِ خود باشم.

ل: شما نیز در دستکاری کردن مهارت دارید. به‌هرحال، خودتان توضیح دهید.

آ: با انصاف‌تان، خواننده را تحتِ تأثیر قرار می‌دهید و مرا شرمنده می‌کنید. بااین‌همه، می‌پذیرم. اما بی‌شک، توضیحِ من سیزده سال ناپُخته‌تر خواهد بود. نخست به گفتارتان درموردِ تکاملِ انسان می‌پردازم. دراین‌جا، تضادِ اصلی تضادِ انسان با طبیعت است. آن‌چه موجبِ تکاملِ اوست همین است. تضادِ بینِ دستِ انسانِ اولیه و اندامِ میانیِ او نیست، بلکه میانِ انسان و طبیعت است که موانعی فراوان بر سرِ راهِ برآورده ساختنِ نیازهای او پدید آورده است. گذشته ازاین، توضیحِ قوانینِ حاکم بر حرکتِ جامعه، به‌مددِ بررسیِ تکاملِ اُرگانیسمِ انسانی، نمی‌تواند توضیحِ کاملی باشد. امیدوارم با من هم‌عقیده باشید که بررسیِ جامعه‌ی کنونی که تضادِ اصلی در آن، تضادِ میانِ انسان و انسان است، یا به بیانِ درست‌تر، میانِ طبقاتِ جامعه‌ی انسانی‌ست، از طریقِ بررسیِ تضادِ انسان و طبیعت، اگر نه ناممکن، دست‌کم ناکامل خواهد بود. اما تناقضِ اصلی که در گفتارتان وجود دارد، ریشه‌اش در کُجاست؟ این را نیز خودم توضیح دهم؟

ل: بله. در حقِ من این لطف را بکنید.

آ: حتماً. بیش از این‌ها به شما مدیونم... این تناقض از آن‌جا به وجود می‌آید که شما معتقدید هر واقعیتی را در جامعه، به‌مددِ بررسیِ نهادهایِ اجتماعی می‌توان توضیح داد. نهادها عُنصری از عناصرِ تشکیل‌دهنده‌ی روبنایِ جامعه‌اند، و بدین ترتیب، چون هر پدیده‌ی روبنایی دیگر، بازتابِ زیربنای جامعه، یا دقیق‌تر بگوییم، روابطِ تولیدی مُستقر در آن‌اند؛ بی‌واسطه یا به‌مددِ بررسیِ پدیده‌های دیگرِ روبنایی. پس باید برای توضیحِ واقعیات، از سطح به عُمق رفت. باید از مطالعه‌ی روابطِ تولیدی به آن رسید. شما مکزیک را مثال زدید. من نیز به پیروی از شما، اگرچه بنادلخواه، مکزیک را در نظر می‌گیرم...

ل: انگار ازاین پیروی هراس دارید...

آ: نه، مجله‌ی ما کارمندانش را بیمه‌ی عُمر کرده است.

ل: توضیحش با خواننده؟

آ: نه، با سازمانِ بیمه. بگذریم... بر تولیدِ ما، مناسباتِ بورژوایی حاکم است. اگرچه نتوان دراین باره با قطعیت سخن گفت، به‌هرحال، در مقایسِ وسیعی چنین است. بدین ترتیب، تضادِ اصلی را باید درمیانِ تولیدکنندگان و صاحبانِ ابزارِ تولید یافت. این تضاد در روبنایِ جامعه، و از جمله در نهادهای اجتماعیِ مکزیک نیز تجلی می‌کند. آن‌چه موجبِ حرکت و تکاملِ جامعه است، همین تضاد است...

ل: گویا من نیز همین را گفتم.

آ: بله، ولی فقط سیزده سال پُخته‌ترش را... این تضاد که چیزی‌ست در بطنِ جامعه، در درونِ این مناسبات، چیزی‌ست که رشدِ نیروهایِ تولیدی را تُرمُز می‌کند، دست‌آخر موجبِ درگیری می‌شود. ترن حرکت می‌کند و جامعه را در جایِ مناسبِ خود قرار می‌دهد. بااین‌همه، آقای لامارته! همه چیز ممکن است. این نیز ممکن است که سیزده سالِ دیگر من نیز به اندازه‌ی شما پُخته شوم و با هیچ چیز چنین لجوجانه برخورد نکنم.

ل: بهتر بود شما طنزنویس می‌شدید.

آ: درباره‌ی این پیشنهاد فکر خواهم کرد. فعلاً به گفت‌وگویِ کوتاهی درباره‌ی درمانِ این دردها بپردازیم.

ل: گویا شما داروی لازم را تجویز کردید. حرکتِ قطار را می‌گویم. انقلاب برایِ شما جوان‌ها، صدها اسمِ مُستعار دارد.

آ: حرف‌هایِ من چه اهمیتی دارند، آقای لامارته؟ خواننده مایل است نُسخه‌ی پیشنهادیِ شما را بپیچد.

ل: «*بهالِ شکسته‌نفسی از آبِ خودخواهی بارور می‌شود.*» فرانسوی‌ست، نه؟

آ: ملّیّتِ ضرب‌المثل مهمّ نیست. سخن بر سرِ این است که من در معرضِ چنین اتهامی قرار گرفته‌ام. حرفِ من ممکن است اندکی اغراق‌آمیز باشد، اما در آن واقعیتی نهفته است، آقای لامارته! خواننده رنجِ مطالعه‌ی این صفحات را به این خاطر بر خود هموار می‌کند که طرفِ گفت‌وگو آقای لامارته است. این احتیاج به اثبات ندارد. اگر درآمدِ سَرانه‌ی مردمِ مکزیک را درنظر بگیرید، نگاهی به قیمتِ کتاب‌هایتان (که اخیراً اریستوکراتیک هم چاپ می‌شوند) بیندازید و سپس تیراژِ متوسطِ هریک از آن‌ها را حساب کنید، متوجه می‌شوید که مردم به‌راستی درموردِ شما فداکاری می‌کنند. این امر حوزه‌ی مسؤلیتِ شما را وسعت می‌بخشد. من به‌عنوانِ یک منتقد، خودم را موظف می‌بینم که درموردِ شما به‌ویژه سخت‌گیر باشم. هرچند ممکن است با این کار، خواننده‌هایی را که شما را غیرقابلِ انتقاد می‌دانند (و تعدادشان نیز اندک نیست) برنجانم. من و شما، و به‌ویژه شما، موظفیم ذهنِ خواننده‌ی خود را با مسائلِ اساسی درگیر سازیم. اگر می‌توانیم برایِ این مسایل پاسخی نیز به او ارائه دهیم، نه آن‌چنان‌که آن را بی‌چون و چرا بپذیرد، بلکه آن را موردِ کنکاش قرار دهد. درست به همین خاطر است که من گفت‌وگو با شما را به یک جدلِ درست و حسابی تبدیل کردم. خواننده‌ای به من نوشته است که در نقدهایم، مته به خشخاش می‌گذارم. آری، گاهی چنین به‌نظر می‌آید. اما کلمات چه هستند؟ رابطه‌ی آدمیان. مهم‌ترین وسیله‌ی انتقالِ اندیشه‌ها به یکدیگر. پس باید ارزشِ واقعیِ آن‌ها را دریافت. در ارتش، به‌ویژه هنگامِ جنگ، هر نظامی که در انتقالِ نشانه‌هایِ رمز به اشتباه دچار شود، به‌سختی کیفر می‌بیند، حتا تیرباران می‌شود. چرا نویسندگان و منتقدان نباید چنین دیسیپلینی را بپذیرند؟ چرا نباید ما خود را با آنان که مایه‌ی سیه‌روزیِ مردم‌مان شده‌اند، در جنگ ببینیم و بکوشیم نشانه‌هایِ رمز را به‌درستی منتقل سازیم؟ مرا ببخشید، آقای لامارته! انگار من سنّتِ معمول درموردِ مصاحبه را نیز شکسته‌ام. لطفاً ادامه دهید.

ل: از من انتظار نداشته باشید که حرف‌های قبلی‌تان را درموردِ نهادهای اجتماعی و چیزهای دیگری که دراین زمینه مطرح کردید، بپذیرم.

آ: بی‌شک.

ل: وناگزیر، سخنِ من درموردِ درمانِ دردها نیز ازهمان اندیشه‌ای مایه می‌گیرد که دربررسیِ علت‌ها راهنمایم بود.

آ: بله، طبیعی‌ست.

ل: داستانِ «**پیش ازاین، در دهکده**»ی مرا خوانده‌اید؟

آ: به‌دقت.

ل: من در آن‌جا، به طبیعت بازمی‌گردم؛ همچنین به انسانِ طبیعی. نه به زمانی آن‌قدر دور که انسانِ نخستین، خالی از هرگونه ارزشِ فرهنگی می‌زیست، نه، بل به انسانی که در ستیز با طبیعت، چون انسانِ امروزین، هنوز تا بدان حد توفیق نیافته است که بازیچه‌ی ابزاری شود که ساخته‌ی خودِ اوست و درست به‌خاطرِ همین پیروزی بر طبیعت، به خلقِ آن پرداخته است.

آ: یعنی ماشین.

ل: مثلاً... این انسان هنوز در مقیاسِ وسیعی، با طبیعت درگیر است. و درست همین است که به او شخصیتِ لازمِ انسانی‌اش را ارزانی می‌دارد. دشمنِ مشترک، یعنی طبیعت، آن‌چنان نیرومند است که فرصتِ چندانی برای دشمنی آن‌ها با یکدیگر، باقی نمی‌ماند. بدین سبب باهم صمیمی‌ترند، مهربان‌ترند، نزدیک‌ترند. می‌دانند ضعیف‌اند، و این دانستن نیرومندشان می‌کند. می‌دانند که طبیعت به بندشان کشیده، و این دانستن یک آزادیِ نسبی، اما راستین بدان‌ها می‌بخشد. پس خوشبخت‌اند. دست‌کم از انسانِ امروزین خوشبخت‌ترند.

آ: پس در حقیقت، شما نوعی بازگشت را پیشنهاد می‌کنید.

ل: بله. بازگشتی محدود و مشروط.

آ: اقای لامارته! شما **لیمونسو** نقاشِ معاصر را می‌شناسید؟

ل: بله.

آ: از تابلوهایش که چیزی بینِ نقاشیِ کلاسیک و امپرسیونیستی هستند، لذت می‌برید؟

ل: نه از همه‌ی آن‌ها... از بیش‌ترشان.

آ: از تابلوِ «*گُرگ‌ها بر لبِ پنجره*»ی او چطور؟

ل: خیلی. آن را در یک قابِ سیاه جای داده‌ام و به دیوارِ اتاقم آویخته‌ام. البته نه اصلش را...

آ: چشمانِ گُرگ‌ها سرخ است؛ دهان‌شان بازمانده؛ دندان‌های‌شان پیداست و زبانِ سرخ‌شان بیرون افتاده است. شاهکار است. بیننده را مسحور می‌کند. به‌ویژه وقتی آن را در قابِ سیاهی بگذارید و به دیوارِ اتاقی راحت و امن آویزان کنید. اما کودکانی که در آن اتاق نشسته‌اند چطور؟ اتاقی را می‌گویم که لیمونسو در تابلوش نقاشی کرده است. آنان هم ازاین منظره لذت می‌برند؟ بی‌شک نه. وحشت تمامِ وجودشان را از خود انباشته است. چرا؟ زیرا گُرگ‌ها برای آنان واقعیتی عینی هستند و برای ما نه. «*پیش ازاین، در دهکده*»ی شما یک تابلو است؛ زیبا و جذاب، اما به‌هرحال یک تابلو... خواننده را مسحور می‌کند، حتا او را به هوس می‌اندازد که به گذشته بازگردد؛ اما فقط به این علت که این گذشته برای او واقعیتی عینی نیست. تماشایی‌ست، ولی قابلِ تجربه نیست. اگر بود، خواننده این بازگشت را دوست نمی‌داشت. انسانِ «*پیش ازاین، در دهکده*» تا انسانِ امروز راهی دراز درنوردیده است. اگر این هر دو یکی بودند، داوری بس آسان بود. او انتخاب می‌کرد. گذشته‌اش را یا امروزش را. گذشته‌ای که فردایش امروز است و امروزی که فردایش می‌تواند و باید بهتر از امروز باشد. برای این انسانِ ویژه، تابلوِ شما دیگر مسحورکننده نیست. افسونِ بازگشت در او بی‌تأثیر است.

ل: این‌که فردا بهتر از امروز خواهد بود، درست همان چیزی‌ست که من بدان مشکوکم. شاید «مشکوک» نیز کلمه‌ی درستی نباشد. پیشنهادِ من برای بازگشت از ترس از همین فردا سرچشمه می‌گیرد. شما آقای آرتری، به تابلوی خیره مانده‌اید که مردانی در قرنِ نوزدهم آن را کشیده‌اند. بشریت از آن هنگام تا کنون، یک قرن پیر شده است. یک قرنِ تقویمی، اما بیش از یک هزاره‌ی تاریخی. این تابلو چشم‌اندازِ آینده را همچون باغی در بهشت ترسیم کرده است. نقاشانش مردانِ بزرگی بودند، اما یک چیز را تجربه نکرده بودند: قرنِ بیستم را.

آ: به‌خلافِ آن‌چه مشهور است، آنان کم‌تر به ترسیمِ آینده پرداختند. اهلِ پیشگویی نبودند، مگر تا بدان اندازه که افزارهای علمی آن را امکان‌پذیر می‌ساخت. تابلوِ آن‌ها تصویرِ زندگی انسان از نخستین اجتماعاتِ بشری تا قرنِ نوزدهم است و بیش‌تر خودِ قرنِ نوزدهم. این تابلو رنگارنگ است، جوراجور است، خیره‌کننده است، اما بیش از هر چیز دهشت‌آور است. دشواری کارِ آنان دراین بود که می‌بایستی از حقایقِ بدیهی زندگی انسان سخن بگویند؛ حقایقی که دیگران یا توانایی کشفِ آن‌ها را نداشتند، یا پایبندی‌هاشان بدان‌ها امکانِ این را نمی‌داد. آن‌ها قدرتِ انسان را واقع‌بینانه ارزیابی کردند. انسان برای‌شان نه خدا بود و نه بنده‌ای زبون. انسان سازنده‌ی تاریخ بود، آفریننده‌ی سرنوشتِ خویش بود و توانا به خلقِ شرایطِ بهتری برای زیست. این انسان چنین نیز کرده بود. مدام و خستگی‌ناپذیر در پیِ ایجادِ زندگی بهتر، به‌دنبالِ آفرینشِ جامعه‌ای که به او امکانِ رشد و بروزِ همه‌ی استعدادهایش را بدهد؛ و تا آن زمان، به قرنِ نوزدهم رسیده بود. زندگانی‌اش نکبت‌بار بود، ولی نه چون گذشته. مسافری خسته بود که چشم‌اندازِ مقصدش را می‌توانست از فاصله‌ای، هرچند دور، بنگرد و این به او توانِ کوه بخشیده بود. او بیش از هر زمانِ دیگر، به آگاهی دست یافته بود؛ آگاهی به شرایطِ خویش و آگاهی به تغییرِ آن. همچون آن دلاورِ افسانه‌های شرقی...

ل: شاعرانه است، اما واقع‌بینانه نیست.

آ: نه، به‌عکس، واقع‌بینانه‌است. اما بدبختانه ما عادت‌کرده‌ایم که فقط از آن‌چه غیرِواقعی‌ست، شاعرانه سخن بگوییم.

ل: مرا به خودآگاهی خود مشکوک می‌کنید، آقای آرتری! چگونه زندگی امروز را لمس نمی‌کنید؟ رها شدن از بندِ مابعدالطبیعه دراین نیست که خود را با فریبِ بهشتی دیگر، به‌جایِ بهشتِ موعودِ انجیل یا تورات، گول بزنی. رهایی ازآن در انکارِ هرگونه بهشتی‌ست که وجود ندارد و نمی‌تواند هم داشته باشد.

آ: نه این است که شما خود نیز مردمان را به بهشتی می‌خوانید که در بازگشت نهفته است؟

ل: به بهشت نمی‌خوانم‌شان. به آسودگی و آرامش می‌خوانم‌شان. انسانِ امروز آن‌سان ملول و سرگشته است که به آرامشی خُشنود خواهد بود، و این آرامش درآن گذشته‌ی محدود و مشروطی‌ست که پَرهیبی ازآن در «*پیش ازاین، در دهکده*» نمودار است.

آ: لحظه‌ای بینگاریم که مردمان بازگشت را پذیرفته‌اند. بازگشت به روزگارِ «*پیش ازاین، در دهکده*» را. پس ازآن چه باید کرد؟

ل: بگذارید بازگردند، آن‌گاه خود به جُست‌وجوی پاسخی برای این مسأله برخواهند آمد.

آ: بسیار خوب؛ اما دست‌کم پاسخِ این مسأله برای خودتان که باید روشن باشد.

ل: نه، نیست.

آ: چگونه مردم را به چیزی می‌خوانید که خود نیز بدان آگاهی ندارید؟

ل: من مردم را به اطاعتِ کورکورانه نخوانده‌ام.

آ: آن‌کس که خود پایانِ راهی را نمی‌داند و با این‌همه مردم را به همراهی دعوت می‌کند، آنان را به اطاعتِ کورکورانه خوانده است.

ل: من هیچ‌کس را به هیچ‌چیز دعوت نکردام. از آن‌چه برایم دلنشین بوده است، در داستانم سخن گفته‌ام. همین. شما اسمِ این را هرچه می‌خواهید بگذارید، اما نگویید که من حق نداشته‌ام اندیشه‌هایم را روی کاغذ بیاورم.

آ: اسمِ آن را تفنن می‌گذارم.

ل: کسی **تفنن** می‌کند که مسأله‌ای برایش مطرح نیست.

آ: پس آن‌را **گذشته‌گرایی** می‌خوانم.

ل: بخوانید. شما این حق را دارید. می‌دانم که «گذشته‌گرایی» واژه‌ی مؤدبانه‌ی «ارتجاع» است. ولی فراموش نکنید که «رنسانس» نیز نوعی گذشته‌گرایی، گونه‌ای بازگشت بود.

آ: آقای لامارته! شما خود نیز فقط به تماشایِ تابلوی که نقاشی کرده‌اید خُشنودید، نه به تجربه کردنِ آن. مردم بازمی‌گردند. بسیار خوب، اما آن‌ها مجسمه که نیستند. حرکت می‌کنند. و بعد به کجا می‌رسند؟ به امروز. این بدیهی‌تر ازآن است که به اثباتی نیازمند باشد. کدام دیروزی‌ست که امروزی نداشته باشد و کدام امروزی‌ست که آسوده از فرداش باشد؟

ل: هر بهار تابستانی، هر تابستان پاییزی و هر پاییز زمستای به‌دنبال دارد. چون بهار سرانجام به زمستان می‌انجامد، زیبا و خواستنی نیست؟

آ: اگر می‌شد که واقعیاتِ تاریخی را با هر تمثیلِ دلخواهی توضیح داد، حرفِ شما پذیرفتنی می‌بود. ولی چنین نمی‌توان کرد. تاریخ توالیِ فصول نیست؛ تاریخ توالیِ چشم‌اندازهایِ بی‌بازگشت است.

ل: دراین حرف، جبری نهفته است.

آ: آری، اما جبری دانسته. و جبرِ قابلِ شناخت، یعنی آزادیِ راستین، یعنی آزادی‌ای که عینیت می‌یابد. نادیده انگاشتنِ این جبر، دست یافتن به آن آزادی‌ست که جُز در ذهنیتِ آدمی واقعیت پیدا نمی‌کند. اما شما انسان‌ها را به ناممکن دعوت می‌کنید...

ل: انسان‌ها همواره در طلبِ «ناممکن» بوده‌اند.

آ: پس در حقیقت، شما به آن‌ها هیچ چیزِ تازه‌ای نداده‌اید، جُز آن‌که نغمه‌ی کهنه‌ای را ساز کزده‌اید. اما چرا چنین است؟ مردم را به رجعت دعوت کردن، آنان را به ناممکن خواندن، این‌ها نشانه‌ی چیست؟ این هوشمندانه‌ترین شکلِ توجیهِ وضعِ موجودِ آنان است؛ وسیله‌ای برای ابدی ساختنِ «امروز» است. چنین نیست آقای لامارته؟

ل: برای من مهم نیست که شما درباره‌ی من چگونه فکر می‌کنید، بل این اهمیت دارد که خود و دیگران را فریب ندهم. من نمی‌توانم امیدِ دروغین استفراغ کنم.

آ: هر تلاشی را برای فردای بهتر امیدِ دروغین خواندن نیز توجیهِ زیرکانه‌ی «امروز» است. این جدیدترین قرصِ خوب‌آوری‌ست که در آزمایشگاه‌های نیویورک تهیه دیده‌اند. و شما چه نام می‌گیرید؟ یک روشنفکرِ خُرده‌بورژوا که به این داروی مُخدر، کَم‌کَمَک، معتاد می‌شود، و بی‌آن‌که انسانِ شریری باشد، دیگران را نیز به استعمالِ آن دعوت می‌کند.

ل: زندگی من بر این اتهام صحه نمی‌گذارد.

آ: می‌دانم، لامارته‌ی گرامی! شما می‌توانستید مثلِ آن همپالکی‌تان با «میوه‌فروشان و کُنسروسازان» [اشاره به تراستِ میوه‌ی امریکای لاتین که سهامدارِ اصلیِ آن ایالاتِ متحده است.م.] درآمیزید. اما پرهیزگارانه زندگی می‌کنید. ولی درآن صورت، دیگر روشنفکرِ خُرده‌بورژوا خطابتان نمی‌کردم، دوستِ همسایه‌ی بزرگ می‌خواندمتان.

ل: ازاین تخفیف متشکرم. چنان می‌گویید خُرده‌بورژوا، انگار که نشانِ لژیون دونور هدیه می‌کنید.

آ: اکنون این شما هستید که حرفِ مرا جدی نمی‌گیرید.

ل: راستش حق با شماست.

***

آ: خوب، آقای لامارته! اکنون، اندکی به کارهاتان بپردازیم. و اگر موافق باشید، فقط درباره‌ی آثارِ ادبی‌تان گفت‌وگو کنیم.

ل: بله، این‌طور بهتر است.

آ: در کتاب‌تان «*شمعدان‌های سالِ نو*»، **پابلو** آنارشیست است. می‌خواستم بدانم این قهرمان، موردِ علاقه‌ی شماست؟

ل: بله. خیلی هم زیاد. اما به هیچ رو آنارشیست نیست.

آ: او خود یک جا، خویش را آنارشیست می‌خواند.

ل: بله، ولی اشتباه می‌کند. این را باآگاهی نمی‌گوید. شاید هم برآن است تا دیگران را یک‌چند به اشتباه اندازد.

آ: چرا چنین می‌کند؟

ل: دقیقاً نمی‌دانم. شاید دوست ندارد کسی او را آن‌چنان که هست، بشناسد.

آ: یعنی ایز گُم می‌کند؟

ل: شاید...

آ: اما چرا در میانِ دوستان؟

ل: شما چه می‌دانید؟ شاید دشمنی هم در میان‌شان بوده است.

آ: به تضادی که دراین گمان‌ها هست، بعداً می‌پردازم. اما نخست بگویید «پابلو» واقعاً چیست؟

ل: پابلو شکست می‌خورد. اگر پیروز می‌شد، می‌توانستیم این را با قطعیت روشن سازیم. اما یک قهرمانِ شکست‌خورده بیش‌تر چهره‌ای افسانه‌آمیز دارد تا روشن و به‌دور از ابهام.

آ: آیا پابلو می‌توانست پیروز شود؟

ل: این سؤالِ درستی نیست. تاریخ پاسخِ این را داده است. فرجامِ هر رویدادِ تاریخی خود پاسخی‌ست بدین سؤال.

آ: یعنی آدمی همچون پابلو هیچ نقشی در پیروزی یا شکست ندارد؟

ل: حوادثِ تاریخی چیزی بیش از اراده‌ی قهرمانانان‌اند.

آ: موافقم، اما نقشِ این قهرمانان را نیز باید به‌درستی ارزیابی کرد. به‌هرحال، سؤالم را اصلاح می‌کنم: چه شد که پابلو شکست خود؟

ل: او در سر سودایِ فتحِ قله‌ای را می‌پروراند که اصلاً وجود نداشت. گذشته ازاین، خیانتِ برخی از دوستانش را نیز باید به حساب آورد؛ و نیز قدرتِ دشمنانش را که با هوشیاریِ ژرفی درآمیخته بود.

آ: قله‌ی دلخواهِ پابلو چیست؟

ل: یک بهشت... چیزی زیباتر از یک رؤیا.

آ: فتحِ این قله به‌طورِ کلی ناممکن است یا این‌که ناکامیِ پابلو به شرایطِ زمانی ــ مکانی‌اش وابسته است؟

ل: هر دو.. بهشت را رویِ زمین نمی‌توان بنا کرد؛ به‌ویژه در شوره‌زاری که پابلو در آن به تلاش می‌پردازد.

آ: اگر به‌طورِکلی زمین مناسبِ چنین چیزی نیست، دیگر این «به‌ویژه» چه معنایی دارد؟ و اصلاً برای این‌کار مگر تمامیِ زمین، به‌زَعمِ شما، شوره‌زار نیست؟

ل: درست است، ولی پابلو این را نمی‌داند. اگر می‌دانست، فرجامی غیر ازاین می‌داشت.

آ: ببخشید... پاسخِ سؤالم بر من روشن نشد.

ل: تأکیدِ من برایِ این بود که سببِ شکستِ پابلو را دقیق‌تر توضیح دهم.

آ: و واقعاً این به‌اصطلاح توضیح، خودتان را قانع می‌کند؟

ل: بله.

آ: اگر پابلو این را می‌دانست، چه می‌کرد؟

ل: راهِ دیگری برمی‌گُزید.

آ: چه راهی؟

ل: راهی که فرجامی چنین فاجعه‌آمیز نداشته باشد.

آ: و آن راه کدام بود؟

ل: این مصاحبه است یا بازپُرسی؟

آ: یک گفت‌وگویِ جدلی‌ست که ناگزیر به بازپُرسی نیز شباهتی پیدا می‌کند. مایلید دنبال کنی؟

ل: دنبال کنیم. اما با من مثلِ یک خدا روبرو نشوید. من خالقِ موجودی به‌نامِ پابلو نیستم که درباره‌ی او همه چیز را بدانم. من ترسیم‌کننده‌ی چهره‌ی او هستم و حداکثر مورخِ برخی از [رویدادهای] زندگانیِ او. به همین سبب نمی‌دانم اگر او می‌دانست که بهشت در زمین ناممکن است، چه می‌کرد. شاید این سودا را رها می‌کرد و زندگانی دیگری برمی‌گزید. مثلاً شاید مثلِ من نویسنده می‌شد و درباره‌ی ناممکن بودنِ بهشت داستان

می‌نوشت. شاید به سیاحتِ جهان می‌پرداخت و به امیدِ یافتنِ بهشت، همه‌جا را زیرِ پا می‌گذاشت. شاید هم منتقد می‌شد. به‌هرحال، بیکار که نمی‌ماند...

آ: گفتید خیانتِ دوستان و قدرت و هوشیاریِ دشمنانش را نیز باید به حساب آورد. آیا این‌ها نیز در شکستِ او به‌راستی نقشی داشتند؟

ل: بله. من در تجزیه و تحلیلِ حوادثِ تاریخی، «مونیست» نیستم.

آ: یعنی این عوامل بر روی‌هم موجبِ شکستِ پابلو شدند؟

ل: درست است. و بسیاری عواملِ دیگر که ممکن است از دیده‌ی ما پنهان بمانند.

آ: خیانتِ دوستانِ پابلو اجتناب‌ناپذیر بود؟

ل: گمان نمی‌کنم. بسیاری‌شان به او وفادار می‌مانند.

آ: هوشیاریِ دشمنانش در چه بود؟

ل: در شناختِ شرایط و ضرورت‌ها.

آ: کدام شرایط؟

ل: واضح است... شرایطِ جامعه‌ای که پابلو در آن دست به عمل می‌زند.

آ: اکنون واضح شد. و حالا بگویید کدام ضرورت‌ها؟

ل: ضرورتِ تغییر، ضرورتِ تحول... درکِ این نکته که نمی‌توان همچون گذشته حکومت کرد.

آ: و قدرتِ این دشمن در چیست؟

ل: در همین هوشیاری‌اش، در ارتشش، در وابستگی‌اش و مهم‌تر از همه در ضعفِ مخالفانش.

آ: هوشیاری به چه کارِ دشمن می‌آید؟

ل: به او توانایی پیشگیری می‌بخشد.

آ: و قدرت؟

ل: توانایی سرکوب.

آ: و این هر دو تا کجا به او کمک می‌کنند؟

ل: تا آن‌جا که از حادثه مصون بماند.

آ: تا کِی؟

ل: نمی‌دانم.

آ: اکنون گفتارتان را جمع‌بندی کنیم، آقای لامارته!

ل: باز در آن‌ها تناقضی جسته‌اید؟

آ: متأسفانه بله، فراوان هم... از گفتارتان نتیجه‌گیری می‌کنم: در میانِ عواملِ بسیاری که شکستِ پابلو را تدارک می‌بینند، سه عامل برجسته‌تر به‌نظر می‌آیند: ناممکن بودنِ آرمان‌هایِ پابلو؛ خیانتِ برخی از دوستانش، و سرانجام قدرت و هوشیاریِ دشمن.

ل: جمع‌بندیِ صادقانه‌ای‌ست.

آ: از خیانتِ دوستان چشم بپوشیم...

ل: چرا؟

آ: موقتاً.

ل: برای کشفِ تناقض می‌خواهید میان‌بُر بزنید.

آ: هوشیاری‌تان را تحسین می‌کنم. گفتید که در بررسیِ رویدادهای تاریخی، مونیست نیستید؟

ل: نه، نیستم. «مونیسم» ساده انگاشتنِ این رویدادهاست. مورخ از «یکتانگری» به «کوته‌نگری» می‌رسد.

آ: ولی هستید.

ل: کشفِ جالبی‌ست. خوب، چرا؟

آ: هریک از دو عاملِ دیگر کافی‌ست که به شکستِ پابلو بینجامد. یعنی هریک از آن‌ها عاملی تعیین‌کننده است، و وقتی تعیین‌کننده بود می‌تواند به‌طورِ نسبی کافی باشد. پیش ازاین گفتید که تحققِ آرمان‌هایِ پابلو ناممکن بودند. آن‌چه ناممکن است، می‌تواند به مددِ عاملِ دیگری ممکن شود؟

ل: در شوره‌زار گیاهی نمی‌روید، اما امروز به وسایلی می‌توانند آن را بارور سازند.

آ: پس رویشِ گیاه در آن، ناممکن نیست، دشوار است. از دشوار تا ناممکن، مسافتی ناپیمودنی‌ست. می‌بینید کلمات چه ارزشی دارند، آقای لامارته؟ قدرت و هوشیاریِ دشمن نیز، آن‌سان که شما گفتید، برای شکستِ پابلو کفات می‌کند. حتا آن‌قدر کافی که به او امکانِ آغازِ کارش را نیز ندهد. بنابراین، شما «مونیست» هستید. اما چگونه مونیستی؟ مونیستی که در سطح باقی می‌ماند و در هراس از بی‌اعتبار شدنِ فرضیاتش، به عُمق نمی‌رود. اگرچه «مونیسم» به کوته‌نگری نمی‌انجامد، اما دراین مورد استثنائاً چنین شده، منتها به‌نحوی وارونه. یعنی شما از کوته‌نگری به یکتانگری رسیده‌اید و حالا یک چیزِ دیگر: چگونه است که درموردِ پابلو، هوشیاریِ دشمن به پیش‌گیری نیانجامید؟

ل: شما از یک رُمان چه انتظاری دارید؟ که گزارشِ ابلهانه‌ی برگی از تاریخ باشد؟ و نویسنده کیست؟ یک مورخِ آکادمیک ازآن دست که کشورهای «برادر» [اشاره به کشورهای سوسیالیستی.م.] می‌پرورند؟

آ: نه، می‌خواهم که واقع‌بین باشد.

ل: و واقع‌بینی نزدِ شما، همان چیزی‌ست که من مطلقاً آن را فقدانِ هرگونه خلاقیتی می‌دانم.

آ: شما در تعبیرِ دلخواهِ گفته‌ها نیز خلاقید. به‌هرحال، من در نقدِ «*پیش ازاین، در دهکده*» که به‌زودی انتشار خواهد یافت، به این اتهام پاسخ داده‌ام. بگذریم... رُمانِ تازه‌ای در دست ندارید، آقای لامارته؟

ل: نوشتنِ رُمانی را اخیراً به پایان رسانده‌ام. به‌زودی چاپ می‌شود.

آ: اجازه می‌دهید نقدش کنم؟

ل: البته. نسخه‌ای ازآن را برایتان خواهم فرستاد.

آ: ممنونم. اگر ممکن است، آن را امضاء کنید.

ل: یعنی گوسفند را به‌ضمیمه‌ی یک تقدیم‌نامه به کُشتارگاه بفرستم.

آ: چه می‌توان کرد؟ مردم گوسفند را زنده که نمی‌توانند قورت بدهند.

ل: بله، و لازم است کسی باشد که لاشه‌اش را مُثله کند.

آ: این جمله‌ی ادیبانه رویِ‌هم واژه‌ی ترکیبیِ «قصّاب» است؟ و این‌هم آخرین سؤال: ازاین گفت‌وگو چه انتظاری دارید، آقای لامارته؟

ل: انتظار؟ هیچ... خودِ شما چه انتظاری دارید؟

آ: این‌که گفت‌وگو چنان نبوده باشد که کارِ داوری را بر خواننده دشوار کند.

ل: امیدوارم.

آ: به‌هرحال، متشکرم. به‌ویژه از این‌که گفت‌وگو را تا پایان تحمل کردید و از گستاخی‌هایِ من چشم پوشیدید، من در خود، صمیمانه نسبت به شما احساسِ احترام می‌کنم، و معتقدم که نویسنده و منتقد در گفت‌وگوشان، برای این‌که به صمیمیت برسند، باید از پلِ صراحت بگذرند. متشکرم.

ل: من هم متشکرم.

متن برگرفته از: وبلاگ تریبونِ شما /

لینک دانلود فایلِ پی.دی.اف

بازگشت به فهرست

سوسنی روییده در ویرانه‌ها*

به بهانۀ ۸ دی، ۸۹مین زادروز فروغ فرّخزاد

محمود مُستَجیر

آیا هرگز، تنها درون قایقی، گرفتار مِه غلیظِ دریایی شده‌اید که از هیچ سو، حتّا کورسویی هم به چشم نخورد و هرآن نگرانِ پیش‌آمدی ناگوار باشید؟ گم‌شده در پهنۀ دریایی بی‌کران، گیج، سرگردان و راه ندان. ***فروغ*** جوانه زنی که سرشار از شور وُ شیدایی، عشق و احساس و زندگی بود در شهرِ بی‌فریادرسِ ***تهران*** چنین حال وُ روزی داشت.

او در شانزده سالگی با ***پرویز شاپور*** که پانزده سال از خودش بزرگ‌تر بود، ازدواج کرد. با او به ***اهواز*** رفت و دارای فرزندی شد به نامِ ***کامیار***. پس از چندی به سفارشِ برخی از دوستانش چون ***طوسی حایری***، همسرِ پیشینِ ***احمد شاملو***، با این اندیشه که: "تو با شوهرت تجانُسِ روحی نداری و زندگی با ***پرویز*** جلوی رشدِ فکریِ ترا می‌گیرد" و عواملِ دیگر از او جدا شد. به ***تهران***، به خانۀ پدری رفت ولی در آن‌جا هم آغوشی به رویش گشوده نشد، پس از آن جا نیز به قهر بیرون آمد.

فروغ درآن روزها درآمدی نداشت. افزون براین او را از دیدنِ یگانه فرزندش، کامیار برای همیشه محروم کرده بودند. آن‌گاه که بی‌تابِ دیدارِ بچه اش می شد، به دبستان یا به درِ خانۀ او می رفت و در گوشه‌ای کِز می‌کرد و چشم به راهِ آمدنش می ش . هنگامی [که] او را از دور می‌دید، برمی‌خاست و به سوی او می‌دوید تا در بَرش گیرد، امّا ***کامی*** با بی‌اعتنایی و خشم او را هول می‌داد و می‌گفت: "برو، تو مادرِ من نیستی!" آن‌وقت ***فروغ***، تکیده، پریشان، اندوهگین، آشفته و خسته به خانه برمی‌گشت و دچارِ آن احوالِ ویژۀ مالیخولیایی‌اش می شد.

به اتاقش می رفت و در را به روی خود می‌بست. به هیچ پرسش یا صدایی هم پاسخ نمی‌داد، چیزی هم نمی‌خورد ولی دیوانه‌وار می‌گریست. دراین دوران از نظرِ روانی آن‌چنان درهم‌ریخته و خُرد و خراب بود که مدّتی در یک آسایشگاهِ روانی بستری شد.

دراین آوارگی و پریشان‌حالی گاه به دامنِ هر خَسی چنگ می‌انداخت، امّا این ناجوانمردان تنها کمکی که به او می‌کردند ، بدنام و رسوایش می‌ساختند و این‌را برای خود سرفرازی می‌دانستند که به هرکس و ناکس می‌رسند، دروغ یا راست، بگویند "من با فلانی بودم!" این برداشت و برخوردِ زشت و حقیرانهٔ ذهنِ روشن‌فکرانِ ما در مسایلِ عشقی و عاطفی بود که سوگوارانه این خوی هنوز هم در جوانان و مردانِ ایرانی هست. ***فروغ*** این رفتارها را این‌گونه بیان می‌کند:

سر نهادن بر سیه دل سینه ها سینه آلودن به چرک کینه ها
در نوازش نیشی ماران یافتن زهر در لبخندِ یاران یافتن
زر نهادن در کفِ طرّار ها گم شدن در پهنهٔ بازارها

او می نویسد:

"...میانِ این همه آدم‌های جورواجور آن‌قدر احساسِ تنهایی می‌کنم که گاهی می‌خواهد گلویم از بُغض پاره شود... کاش در جای دیگری به دنیا آمده بودم، جایی نزدیک به مرکزِ حرکات و جُنبش‌های زنده. افسوس که همهٔ عمرم و همهٔ توانایی‌هایم را باید... در بیغوله‌ای که پُر از مرگ و حقارت و بی‌هودگی است تلف کنم."

پس از چاپِ دیوانِ ***اسیر*** دشنام‌ها و ناسزاها شنید که ربطی به شعرش نداشت. چه ریاکاری‌ها [که] پشتِ گفته‌ها و نوشته‌های نیش‌دار و چندپهلوی ناقدان بود. هر ناکسی به خود حقّ می‌داد که قلم به هرزه بگُشاید و به جای نقدِ شعرِ او، در بارهٔ زندگی خصوصی‌اش، بنا بر اندیشهٔ زهرآگینِ خود بنویسد و از هیچ تهمت و تمسخری فروگذار نکند.

گویا همگان فراموش کرده بودند که شعرهای دیوانِ ***اسیر*** بازتابِ عشق و عواطفِ صادقانهٔ دخترِ جوانِ هفده ساله‌ای بود. آیا باید از این نوجوان چشم داشت [که] سُروده‌هایی عرفانی چون شعرهای **عطار** یا **سنایی** و ***مولانا*** بسراید؟ اگر ***حافظ*** بگوید: ***عاشق وُ رند وُ نظربازم و می‌گویم فاش...*** و یا : ***عاشقِ روی جوانی خوش وُ نو خاسته ام...***، بر او گناهی نیست. چرا؟ چون او مرد است!

فروغ می سُراید:

و این جهان
پُر از صدای مردمی است

که همچنان که تو را می بوسند،

در ذهنِ خود طنابِ دار تو را می بافند *(دفترِ "ایمان بیاوریم به آغازِ فصلِ سرد")*

فروغ زندگی‌اش را در *"بیغوله‌ای که پُر از مرگ و بی‌هودگی است تلف می‌کرد، او در میانِ کوچه‌های خاکی و آن مردمِ بدبخت، مفلوک، بدجنسِ فاسد... که دوست‌شان داشت، بسر می بُرد."*

او در بارهٔ محیطِ هنری آن زمان نوشته است:

"آنهایی هم که کاری انجام می دهند، در قبرستانی که نامش محیطِ هنری و ادبی است، رفته‌رفته زندگی و اُمید را فراموش می‌کنند و در زیرِ فشارِ جبری که زاییدهٔ این‌گونه آلودگی و فساد است، از عرصه بیرون خواهند رفت. در بیابان ایستادن و فریادزدن و جوابی نشنیدن و به این کار ادامه‌دادن، قدرت و ایمانی خلل‌ناپذیر و مافوقِ بشری می‌خواهد."

فروغ اجتماعی که در آن می‌زیست، به ***مُرداب*** مانند می‌کند و این‌ها بیت‌هایی برگزیده از شعرِ ***مردابِ*** اوست:

گر به مردابی ز رفتن ماند آب — از سکون خویش نقصان یابد آب

جانش اقلیم تباهی‌ها شود — ژرف نایش گورِ ماهی ها شود

آهوان ای آهوانِ دشت‌ها — گاه اگر در معبرِ گل‌گشت ها

جویباری یافتید آوازخوان — رو به استغنای دریاها روان

یالِ اسبِ باد در چنگالِ او — روح سرخ ماه در دنبالِ او

ران سبز ساقه ها را می گشود — عطرِ بِکرِ بوته ها را می ربود

بر فرازش، در نگاهِ هر حباب — انعکاسِ بی دریغِ آفتاب

خوابِ این بی‌خواب را یادآورید — مرگِ در مُرداب را یادآورید

چه کسی می دانست که ***فروغ*** چند بار به سختی بیمار شد و پولِ رفتن نزدِ پزشک و خریدِ دارو را نداشت یا در زمستان آتش بخاری‌اش خاموش بود. ***فروغ*** فشارِ گیج‌کننده‌ای زیرِ پوست‌اش حسّ می‌کرد. او گرفتارِ دنیایی شده بود که تا چشم کار می‌کرد دیوار بود و دیوار، و جیره‌بندی آفتاب و قحطیِ فرصت و ترس و خفگی و حقارت...

اما روزگار همواره یک‌سان نمی ماند، هر زمستانی، بهاری در پیش دارد. ***فروغ*** در درونش صدای پایی می شنوَد که نزدیک می‌شود. دست‌هایش را به سوی او دراز می‌کند و این گزیده‌ای از شعرِ بلندِ ***عاشقانه‌ی*** اوست که در بارهٔ آن کس سروده است:

آه ای با جانِ من آمیخته — ای مرا از گورِ من انگیخته

چون ستاره با دو بالِ زرنشان آمده از دور دستِ آسمان
از تو تنهاییم خاموشی گرفت پیکرم بوی هم آغوشی گرفت
پیش ازینت گر که در خود داشتم هر کسی را تو، نمی انگاشتم
در جهانی این چنین سرد وُ سیاه با قدم‌هایت، قدم‌هایم به راه

"انگار کسی ماموریت داشت تا مرا از سرگردانی و از میان این جهانِ تاریک و مِه‌آلود، و ازین گم‌شدگی و گیجی نجات دهد و مهم‌تر ازاین‌ها، دوستم داشته باشد." ***فروغ*** با ***ابراهیم گلستان*** آشنا می شود و او تکیه‌گاهی استوار برایش می گردد.

هم چو بارانی که شوید جسمِ خاک
هستی‌ام زآلودگی‌ها کرده پاک
با توام دیگر ز دردی بیم نیست
هست اگر جز درد خوش بختیم نیست
در جهانی این چنین سرد وُ سیاه
با قدم هایت، قدم هایم به راه

از این پس است که ***فروغ*** اندک‌اندک خودش را پیدا می‌کند. تزلزل‌ها، دودِلی‌ها و ازاین شاخه به آن شاخه پریدن‌ها را کنار می‌گذارد. به کارش ایمان پیدا می‌کند و این اشکِ شادی‌ست که در شعرِ ***آفتاب می شود*** بیان‌گرِ حال اوست:

نگاه کن که غم درونِ دیده ام چگونه قطره قطره آب می شود
چگونه سایهٔ سیاه وُ سرکش‌ام اسیرِ دستِ آفتاب می شود

دراین هنگام سایهٔ تاریک و سرکش‌اش، زیرِ تابشِ آفتاب قرار می گیرد.

نگاه کن
تمامِ آسمانِ من
پُر از شهاب می شود
نگاه کن
تمامِ هستی‌ام خراب می شود.

و آسمانِ زندگی‌اش سرشار از ستارگانِ خوش‌بختی می‌گردد. اکنون که رویا واقعیّت یافته و از دورها، یار به کنارش آمده، از او می‌خواهد تا با قایقی رویایی او را به ***شهرِ شعرها و شورها*** ببرد:

تو آمدی ز دورها وُ دورها
ز سرزمینِ عطرها وُ نورها
نشانده ای کنون مرا به زورقی
ز عاج ها، ز ابرها، بلورها
مرا ببر اُمیدِ دلنوازِ من
ببر به شهرِ شعرها وُ شورها
به راهِ پُر ستاره می کشانی‌ام
فراتر از ستاره می نشانی‌ام
. . . .
نگاه کن که من کجا رسیده ام
به کهکشان، به بی‌کران، به جاودان.

سپس پرواز به سوی جهانی برتر و افق‌هایی گسترده را آغاز می‌کنند، آنان تا اختران، حتّا فراتر از آنها، پیش می‌روند تا آن‌جا که صدای بالِ برفیِ فرشتگان را می شنوند.

کنون که آمدیم تا به اوج ها
مرا بشوی با شرابِ موج ها
مرا بپیچ در حریرِ بوسه ات
مرا بخواه در شبانِ دیرپا

مرا دگر رها مکن

مرا ازین ستاره‌ها جدا مکن.

اینک دیگر هنگامِ خوش‌گذرانیپ، شادخواری و شب‌زنده‌داری است.

آه ای بیگانه با پیراهنم آشنای سبزه زاران تنم

ای تشنّج های لذّت در تنم ای خطوطِ پیکرت پیراهنم

دوستی اش با ***گلستان*** تا آنجا پیش می رود که وقتی با او سفری به شمال می رود ، در راه بازگشت تصادف می کنند و ***گلستان*** زخمی می شود. بعدها به خواهرش ***پوران*** می گوید: *"می‌دانی **پوران**، اگر خدای نکرده دراین تصادف **گلستان** می مُرد، من حتّا یک لحظه هم پس از او زندگی را تحمّل نمی‌کردم و خودم را می‌کُشتم."*

..***

فروغ در دستگاه ***گلستان*** اعتبار و امتیاز بسیار به دست می آورد و بخت با او یار می شود . فیلم سازی برجسته می شود و جایزه ای جهانی و معتبر نیز به دست می آورد . اکنون دیگر از آن محیط بسته ، تاریک و آن روشنفکران قلابی دور و رها شده است . در ***گلستان فیلم*** با بزرگان ادب پارسی چون ***اخوان ثالث*** آشنا و دوست می شود . به ***اروپا*** ، برای دیدن دوره های فنی در کارهای سینمایی ، می رود . در اندک مدتی زندگیش از این رو به آن رو می گردد . اندیشه اش آسمان های تازه ای کشف می کند، رنگ و ژرفای دیگری می گیرد . او هر روز شکفته و شکفته تر می شود . دشت می شود ، اقیانوس می شود ، رنگین کمان می شود ، فیلسوف می شود ، ادیب می شود ، کوتاه سخن آن که ***فروغ فرخزاد*** می شود .

در ***گلستان فیلم*** میز کار او رو در روی میز کار ***اخوان ثالث*** در یک اتاق بود ، مثل دو دریچه ی برابر هم . پس هر روزشان با درود ، خنده و جویا شدن از حال یکدگر آغاز می شد . در پایان روز نیز چه بسیار که با هم ، از کار دست می کشیدند و گل گشت زنان مسیری را می پیمودند . چه کسی می داند درین هنگام آنان در باره ی چه موضوع های بکر و شگفت انگیز ادبی سخن می گفتند . هیچ یک از آنان ازین لحظه های جادویی یادی نکرده و یادداشتی ننوشته است . کم کم بین آنان دوستی پاک ، زلال و ژرفی پدید می آید . این دوستی پاک و بی آلایش هر روز ژرفتر می شود تا آن که ***فروغ*** سفری به ***اروپا*** می رود . پس ***اخوان*** نه تنها در طول روز ، در اتاق کارش تنهاست بل در پایان کار نیز دیگر هم سخن و همراهی ندارد. یکی از دریچه ها بسته شده است و همین گویا سوژه ی شعر زیبای ***دریچه ها*** می گردد :

ما چون دو دریچه، رو به روی هم

آگاه ز هر بگو وُ مگوی هم .

هر روز سلام وُ پرسش وُ خندهپ،

هر روز قرارِ روزِ آینده،

نه مهر فسون، نه ماه جادو کرد،

نفرین به سفر که هرچه کرد او کرد.

دیگر دلِ من شکسته و خسته است،

زیرا یکی از دریچه ها بسته است.

اخوان شعرِ بلندِ دیگری هم دارد که می‌شود حدس زد آن‌را نیز در سفرِ دیگرِ ***فروغ*** به ***اروپا*** به یادِ او سروده است، بی آن‌که نامی از او بُرده و یا آن‌را به ***فروغ*** پیش‌کِش کرده باشد. این شعر را که ***غزلِ ۳*** نام دارد ***فروغ*** در رادیو خواند و من چندبار آن‌را با صدای او شنیدم. این غزل دارای دو بخش است: در پارهٔ نخست شاعر در تنهایی یادِ شادِ خاطره‌های شیرینِ با ***او*** بودن را در ذهن‌ش تازه و تصویر می‌کند.

اخوان با یادِ ***او*** زیباترین، پاک‌ترین و پُرشکوه‌ترین لحظه‌های گذشته‌اش را در خیال زنده و بر آن‌ها تکیه می‌کند. ***او*** را به شطِّ زیبای پُرشوکتی مانند می‌کند که باهم چه بسیار شب‌ها، تا ساحلِ سیم‌گونِ سحرگاه، رفته‌اند بی آن‌که از لذّتِ خواب سخنی به میان آورده باشند. ***اخوان*** دراین غزل در عینِ سادگی، کوتاهی، تعبیرهایی تازه و گویایی از شادی‌های درونی، حالات، گفتار و نگاه‌های غزل‌وارهٔ ***او*** را به تصویر کشیده است و حسرت می‌برد به آن کس که اینک در غربت هم‌نشینِ شبِ ***او*** ست، کسی که پیش ازاین هم‌نشینِ شبِ غربتِ خودش بوده. تا اینجای غزل لحظه‌های زیبا و شادِ با ***او*** بودن را به یاد می‌آورد:

ای تکیه گاه وُ پناهِ

زیباترین لحظه هایِ

پُر عصمت و پُر شکوهِ

تنهایی وُ خلوت من!

ای شطِّ زیبای پُر شوکتِ من!

ای با تو من گشته بسیار ،

در کوچه های بزرگ ِنجابت ،

در کوچه‌های فرو بستۀ استجابت

در کوچه های سُرور وُ غمِ راستینی که‌مان بود،

در کوچه باغِ گل ِساکت ِنازهایت

در کوچه باغِ گل ِسُرخ ِشرم‌ام،

در کوچه های نوازش.

در کوچه‌های چه شب‌های بسیار،

تا ساحل ِسیم‌گون ِسحرگاه رفتن،

در کوچه‌های مِه‌آلود بس گفتگو ها،

بی هیچ از لذّت ِخواب گفتن .

در کوچه‌های غزل‌ها که چشم ِتو می خوانْد –

گه گاه اگر از سخن بازمی مانْد ،

افسون پاک ِمنش پیش می رانْد .

ای شطّ ِپُر شوکت ِهرچه زیبایی ِپاک!

ای شطّ ِزیبای پُر شوکت ِمن!

ای رفته تا دور دستان!

آنجا بگو تا کدامین ستاره است،

روشن‌ترین هم‌نشین ِشب ِغربت ِتو ؟

ای هم‌نشین ِقدیم ِشب ِغربت ِمن.

ازین پس غمگین‌ترین لحظه‌های تاریک روزگارِ خویش را، بدونِ ***او*** یاد می‌کند و از کوچه‌هایی سخن می‌گوید که در نبودِ ***او***، همه کورند و سیاه و باز با حسرت می‌پرسد آنجا بگو تا کدامین ستارهٔ خوش‌بخت است که شب فروزِ تو خورشیدپاره است.

ای تکیه گاه و پناهِ

غمگین ترین لحظه هایِ

کنون بی نگاهت تهی مانده از نور ،

در کوچه باغ گل تیره و تلخ اندوه ،

آنجا بگو تا کدامین ستاره است ،

که شب فروغ تو خورشید پاره است.

---

* "*جلوه‌ها کردم وُ نشناخت مرا اهلِ دلی/ منم آن سوسنِ وحشی که به ویرانه دمید.*" (رهی معیری)

بازگشت به فهرست

رئیس کلانتری شهرِ نو

علی اصغر راشدان

رئیس کلانتری چهار پاسبان خبردار ایستادۀ دوطرفِ درِ ورودی را خیره نگاه کرد و نهیب زد:

"یکی‌تون شرح وظایف انجام شده رو، مختصر و مفید بگه، گوشم به شوماست!"

استوار پاسبان بالا زد وگفت: "چارنفری ریختیم توخونۀ پری بلندۀ معروف به پری بچه‌باز، مدتی رعب و وحشت ایجادکردیم، همه که ماستاشونو کیسه کردن، پرس و جو کردیم و سراغِ پری بلنده روگرفتیم، تو خونه نبود، رفته بود بیرون. طبق دستور جناب سرهنگ، چارتا از جوون‌ترین خانوماشو گرفتیم، با ضرب و شتم جلو انداختیم، تا کلونتری زیرِ مشت و لگد و باطومشون گرفتیم و بنا به دستور، هر کدومشونو انداختیم تو یه سلّولِ انفرادی، الانم چارنفری در خدمتیم، جناب سرهنگ، امر و دستور بفرمایند ."

"خیلی خب، همونجا آزاد وایستین، امروز خیلی کارا داریم که میباس انجام بدین."

سرهنگ نسبتا جوان باریک اندام، رئیس جدید دوروز پیش‌آمدۀ شهربانی شهرِ نو، دستی رو سیبیل دوگلاسی خود کشید، خود را رو صندلی گردان یله داد، رو به ستوان کنار دستش که رو صندلی نشسته بود گفت:

"سیگار وینستون داری؟ سیگار دیگه به مذاقم نمی سازه، نمیتونم بکشم."

ستوان بلند شد، با سرعت بستۀ سیگار وینستون را از جیبش درآورد، یک سیگار تا نیمه بیرون کشید، خبردار ایستاد، دو دستی طرفِ رئیس کلانتری دراز کرد و گفت:

"جناب سرهنگ جون بخوان، شش‌دونگ در خدمتم، بفرمائین، وینستون تازۀ درجۀ یک فردِ اعلا، قربان!"

"رو صندلیت بشین ستوان، تو معاون رئیس کلونتری ناحیه ده تهرون بزرگ هستی، تو این اتاق و خلوتِ خودمون که هستیم لازم نیست خیلی مقررات رو رعایت کنی، بشین و سیگار رو آتیش کن."

"رو چشم جناب سرهنگ، اینم شعلهٔ کبریت رو سیگار، بکشین، قربان."

رئیس کلانتری چند کامِ پُر نفس از سیگار گرفت، دود را طرفِ ستوان فوت کرد، با نیمچه لبخندی جدّی پرسید:

"چن وقته اینجائی ستوان؟"

ستوان پرسید: "اجازه دارم، در حضورِ جناب سرهنگ سیگار بکشم؟ "

نه همه جا و همیشه، اینجا و تو اتاقِ خصوصی که غریبه نیست، اجازه داری ستوان."

ستوان سیگارش را آتش زد، یکی دو پُک کشید وگفت:

"پنج ساله اینجا خدمت می‌کنم، جناب سرهنگ."

"پس باید به خیلی از زیر و بمای این محلّه آشنا و وارد باشی؟ "

"با تمومِ محلّه و آدمای این جا، مثل کفِ دستم آشنام، هر اطلاعاتی بخواین، با تموم وجود و سراپا در خدمتم، جناب سرهنگ، دستور و امر بفرمایند".

رئیس کلانتری سرش را به گوشِ ستوان نزدیک کرد و گفت:

"تو که قدیمی هستی، حتما می‌دونی، ریاستِ کلونتری ناحیه ده سرقفلی داره، با کلّی اینو ببین و اونو ببین، به اینجا منتقل شده ام."

"کاملا می فهمم، جناب سرهنگ."

"دو روز پیش، موقع معارفه پرسیدم و کنارِ گوشم گفتی، معروف‌ترین خانه و بزن‌بهادرترین خانم رئیس، پری بلندهٔ معروف به پری بچه‌بازه. خواستم همون اوّلِ ورود، میخ رو بکوبم و نَسَقی از خود و خانوما و نوچه‌هاش بگیرم که حسابِ کار دستِ دیگرونم بیاد و تمومِ لَش و لاتا ماستاشونو کیسه و بی نقنق، خرده حساباشونو سر موقع تقدیم کنن. ناگفته پیداست، به کمکِ شومام که قدیمی هستی و به همهٔ رمز و رازای این محلّه آشنائی کامل داری، احتیاج دارم. هرچه گرفتیم، طبق روالِ معمول و گذشته، حقّ و سهمِ شومام محفوظه ستوان."

"منظورتون رو خوب می‌فهمم، از هیچ خدمتی کوتاهی نمی‌کنم، جناب سرهنگ. امّا این پری بلنده، خیلی سرکش و دهن‌دریده و دهنش بی‌چاک و بَسته، نمی‌دونم چه کسائی پشتِ سرش داره که هیچ‌کس جلودارش نیست و یکّه‌تازِ شهرِنوه، جناب سرهنگ ."

"از این بابتا خیالت تخت باشه، من سبیل از بناگوش دررفته‌هائی رو اخته کرده‌م که این ضعیفه‌ها پیششون یه مگسم نیستن. چن وقت صبر کن، همه چی دستگیرت میشه و منو بیشتر و بهتر می‌شناسی ستوان".

یکی از پاسبان‌های کنارِ در، از فرصتِ مشغول‌بودن سرهنگ با ستوان استفاده و سرش را کنارِ گوشِ پهلودستیش بُرد و پچپچه کرد:

"با تلفن سیکریتی که پری خانوم قبلا بهت داده و گفته درصورت در دسترس‌نبودنِ خودش، فوری تلفن کنی، تماس گرفتی؟"

"تماس گرفتم و گفتم رئیس جدید کلونتری چارتا از خانوماشو گرفته و با ضرب وشتم انداخته تو سلّولِ انفرادی و دنبالِ پری خانوم می‌گرده تا ازش نَسَق‌کشی و باج گیری کنه. تا الان میباس خبری شده باشه، نمی‌دونم واسه چی هنوز از پری خانوم و جواب تلفنه خبری نشده..."

"حرف تو دهنِ پاسبان ماسید، درِ اتاق، پُرصدا درهم کوفته شد و پری بلنده کف به لب آورده و پُرخشم داخل شد. رو به چار پاسبان ایستاده کنارِ در کرد، گریبان یک‌یک‌شان را گرفت و داد کشید:

"کدوم جاکش جرات کرده در نبودِ من، چارتا از بهترین خانومای منو زیرِ مشت و لگد بگیره، بیاره تو این طویله و بندازه تو سلول انفرادی!..."

رئیس کلانتری و ستوان از جا پریدند. سرهنگ داد زد:

"اوهوی! ماچه قاطره! اینجا رو با طویلۀ بابات عوضی‌گرفتی، زیادی عر و تیز کنی، می‌دم همین چارتا پاسبون در حضورِخودم، پس و پیشتو یکی کنن! زنیکۀ جندۀ جاکشِ قوّاد، افسار پارکرده..."

پری بلنده توحرف رئیس کلانتری پرید و دادکشید:

" خفه شو، مرتیکۀ دَبَنگ! به من میگن پری بچه‌باز! ده تا مثلِ تو بچه مزلّف زیرِ فلانم دارم، بچه ک...!"

سرهنگ مشت رو میز کوبید، رو به چار پاسبان، نعره کشید:

" واستادین و ماتتون بُرده بی‌عُرضه ها! فوری یه نیمکت بیارین، این جنده رو لختِ مادرزاد کنین، هرچار نفرتون، جلوی همه، یه فصل حسابشو برسین، بعد پشتِ کونشو با شلّاق قاچ قاچ کنین، تا حالیش بشه مسجد جای گوزیدن نیست".

"حرف سرهنگ رئیس کلانتری تمام نشده، پری بلنده میزِ جلوی سرهنگ را برگرداند، تمامِ پرونده‌ها را جِر واجِر داد و پاره کرد، دوات جوهر را برداشت و روی قابِ عکسِ اعلیحضرت که بالای سرِ رئیس کلانتری بود، کوبید، شیشۀ قاب عکس شکست، تمامِ تصویر جوهرمالی و سیاه شد. مثلِ عقابی جلو پرید، یقۀ سرهنگ را چسبید، چهره و کراوات و تمامِ لباسهاش را با جوهر سیاه کرد، تمامِ مدال ها و پاگن‌هاش را کند و زیرِ پاش لگدکوب کرد. سرهنگ رئیس کلانتری به خود که آمد، تمامِ اتاق به‌هم ریخته و زیر ورو شده بود. رو به پاسبان‌ها، نعره کشید:

"وایستادین که این جنده ترورم کنه! فردا می‌دم پدرِ جاکشتون رو در بیارن! یاالله بگیرین و بندازینش تو یکی از سلّولای کنارِ سلّولای اون چارتای دیگه تا سرِ فرصت، براش پرونده تشکیل بدم و تمومِ این مدارک جرم رو ضمیمه کنم و بفرستمش اونجا که عرب نِی انداخت، دماری از روزگارش در بیارم که عبرتِ تمومِ دهن‌دریده‌های این محلّه بشه...!"

چهار پاسبان هجوم بردند، تا نفس داشتند، پری بلنده را باطوم کوب و لِه و لورده کردند. نیمه جان، خونین و مالین، توی یکی از سلّول‌های کنارِ سلّول‌های چهارخانمِ دیگر پرت و درش را قفل کردند...

ستوان با کمکِ پاسبان‌ها، میز را سرپا و راست و ریست کردند، پرونده‌های پاره شده را جمع و جور و رو میز چیدند، تلفنِ پرت شده به گوشهٔ اتاق را روی میز و جلوی صندلیِ سرهنگ گذاشتند.

ستوان دستی به سر و وضعِ سرهنگ کشید، لباس‌هاش را مرتّب کرد، مدال‌ها و پاگن‌ها را سرِ جایشان گذاشت و چسباند. سرهنگ را رو صندلی نشاند، یک سیگار وینستونِ دیگر آتش زد و کنارِ لبِ جناب سرهنگ گیرداد، جلوش خبردار ایستاد و گفت:

"عرض نکردم قربان، تا حالا هیچ‌کس از پسِ این پتیاره ورنیامده، سیگارتون رو بکشین، بهتون آرامش می‌ده، جناب سرهنگ."

سرهنگ رئیس کلانتری شهرِ نو، رو صندلی گردان فروکش کرد، سیگارِ وینستون را تا کمرکش، پُرنفس دود کرد، نفسِ پُردودِ عمیقی کشید، تو چشمِ ستوان خیره شد و گفت:

" این مرتبه با بدکسی در افتاده، اگه دمار از روزگارِ این کهنه جنده درنیارم، تخم و ترکهٔ پدرم نیستم..."

صدای زنگ تلفن، شعارهای توخالی سرهنگ رئیس کلانتری شهرِ نو را تو گلوش خفه کرد. گوشی را که برداشت و کمی گوش داد، ناخودآگاه از رو صندلی بالا پرید، خبردار ایستاد و گفت:

" بله قربان، صداتون رو کاملا می شناسم، جنابعالی تیمسار آژودان مخصوص هستید، قربان. بله، رو چشمم، همین السّاعه می‌گم آزادشون کنن و ازشون استمالت و دلجوئی و رضایت‌شون رو جلب کنند. تیمسار دستور می‌فرمایند اینجانب هم تا قبل از بیست و چار ساعتِ دیگه خودم رو به کلانتری بوشهر معرفی کنم؟ چشم، قربان. فرمودین از همین السّاعه، ستوان معاونم ادارهٔ اینجا رو به عهده بگیره؟ اونم رو چشمم، همین السّاعه تحویل و تحوّل صورت می‌گیره، بنده هم همین امشب راهی طرفِ بوشهر می‌شوم، امر و دستورِ دیگه ای نیست، تیمسار؟..."

سرهنگ رئیس کلانتری شهرِ نو، خودباخته و دست وُ پا گم کرده، رو به پاسبان‌ها نهیب زد:

"واسه چی وایستادین به من خیره شدین! سریعا برین درِ سلّولا رو باز کنین، اوّل ازشون دلجوئی کنین، به هر شگرد و شیوه‌ای که بلدین، رضایتشونو جلب کنین، آزادشون کنین، بیارینشون اینجا تا مام ازشون عذرخواهی کنیم و راهی‌شون کنیم برن دنبالِ کار وکاسبی هاشون! دستور از بالا رسیده..."

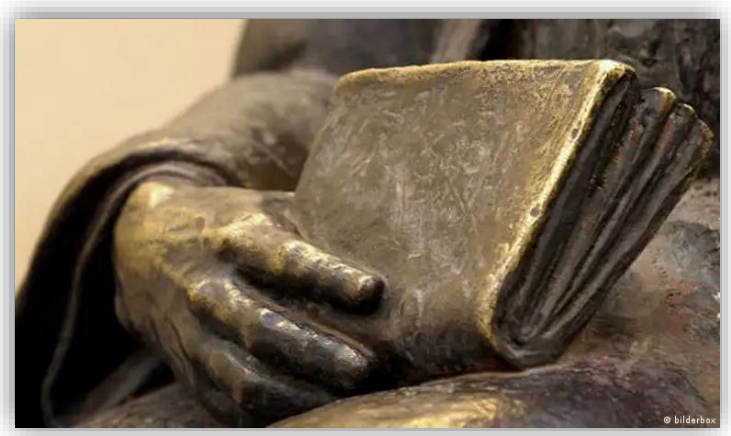
ما باید از آن چیزهایی سخن به میان آوریم که همه می‌دانند و کسی را یارای گفتنِ آن نیست.

لئو تولستوی (از نامه به کنگره صلح)

بازگشت به فهرست

از آن روزهای زودگذر...

بهروز مطلّب‌زاده



ابراهیم شاطر، استکانِ پُر از عرق را بلند کرد. خواست چیزی بگوید، اما سکسکه امانش نداد. دستش لرزید و عرق درونِ استکان لب پَر زد. ابراهیم با تک سرفه ای سینه اش را صاف کرد و بی آنکه مخاطب مشخصی داشته باشد، با لکنت زبان گفت:

- «می‌خورم به ... سلامتیِ... هر... هرچی... مرده ... به سلامتیِ هرچی...گلِ سُر...خه!»

روشن، که در طرفِ دیگرِ سفره، درست روبروی ابراهیم نشسته بود، با خستگی، خمیازه ای کشید و زیرِ لب چیزی گفت، و چشمانِ به اشک نشسته‌اش را با پشتِ دست پاک کرد و استکانش را برداشت.

ابراهیم هنوز استکان را به لب نبرده‌بود که درِاتاق بازشد و"آبا" مادرِ ابراهیم که تازه ازراه رسیده‌بود به درون آمد.

"آبا" که خسته به نظر می‌رسید، چادرش را از سر برداشت، نگاهِ خسته اش را به ابراهیم دوخت و اخم‌هایش توی هم رفت. با بی‌حوصلگی چادر را به گوشه‌ای پرت کرد و با نارضایتی رو به ابراهیم تشر زد:

- «چه خبره؟ باز داری شعار می‌دی؟ باز هم که داری از این زهرِ ماری می‌خوری!»

ایراهیم، با چشمانی نیمه خمار، حرفِ "آبا" را به دل نگرفت، استکانِ عرقش را در چالۀ دهان خالی کرد، با پشتِ دست، دهان و سبیلِ سیاه و پُرپشت‌اش را پاک کرد ودرحالی‌که عاشقانه مادرش را نگاه می کرد، سکسکه‌ای زد و پس از چند تک سرفۀ کوتاه، با چشمانی خمار و لحنی سرشار از مهربانی و عطوفت، رو به "آبا" گفت:

- «آبا جونِ گلِ خودم، قربونِ اون شکلِ ماهت برم... شعار چیه... آخه مگه...»

ابراهیم به اینجا که رسید سکوت کرد، انگار یادش رفت که چه می‌خواست بگوید... او عاشقِ خسرو گلسرخی بود. از آن زمانی که خسرو و رفیقِ وفادار او کرامت دانشیان را تیرباران کرده بودند، او همین حال وُ روز را داشت. حتّی در خواب هم شعرهای خسرو را زمزمه می‌کرد.

ابراهیم سینه‌اش را صاف کرد، نگاهش را به نقطۀ نامعلومی دوخت و تهِ ذهنش را کاوید. او همان‌طور که پستوی ذهنش را می‌کاوید، شیشۀ عرق را برداشت، استکانش را پُرکرد، آن‌را بالا برد و پیش از آن‌که آن‌را به لب نزدیک کند، با صدائی لرزان نالید:

- «در من عقابِ مُنقلبی هست ...

که هرگز ز خستگی نرانده سخن ...

هرگز نگفته آری...»

بغض راهِ گلویش را بست. نتوانست بقیهٔ شعر را بخواند.

"آبا" آمد و کنارِ سفره، بینِ روشن و ابراهیم نشست. زیرِ لب چیزهائی گفت که کسی نشنید. ناراحت بود. ظاهرا سعی می‌کرد در حضور روشن، خون‌سردیِ خود را حفظ کند و چیزی به ابراهیم نگوید.

"آبا" تکّه‌ای از نان برید، لقمه ای از گوشتِ کوبیده درست کرد، خواست آن را در دهان بگذارد که بارِ دیگر درِ خانه به صدا در آمد.

"آبا" نگاهش را به صورتِ روشن و ابراهیم دوخت و زیرِ لب، طوری که فقط خودش بشنود، زمزمه کرد "کی می‌تونه باشه؟" و سپس رو به ابراهیم پرسید:

- «کسی قراره بیاد؟»

ابراهیم به علامتِ نفی، شانه‌هایش را بالا انداخت. "آبا" خواست از جایش بلند شود که روشن امانش نداد، از جا پرید و به سرعت خودش را به پشتِ درِ رساند و با صدای خفه ای پرسید:

- «کیه...؟» و بی آن‌که منتظرِ جواب بماند، چفتِ در را کشید و آن‌را باز کرد. چهرهٔ آفتاب‌سوختهٔ رمضان آماره، با لبخندی به پهنای صورتش پشت درِ ایستاده بود.

رمضان به سرعت درِ نیمه‌بازِ خانه را گشود و داخل شد، در را که پشتِ سرش کیپ کرد، روشن را در آغوش گرفت. از پشتِ سرِ آن‌ها صدای "آبا" به گوش رسید که می‌پرسید: "کیه؟"

با شنیدن صدای"آبا"، رمضان، روشن را رها کرد و به طرفِ "آبا" شتافت. "آبا" با دیدنِ رمضان گل از گلش شکُفت، رمضان را درآغوش گرفت، رویش را بوسید، سپس دستش را دورِ کمرِ او حلقه کرد و با مهربانیِ مادرانه‌ای گفت:

- بیا پسرم، بیا تو، چه کارِ خوبی کردی که اومدی، جات خیلی خالی بود!

"آبا" و رمضان و پشتِ سرِ آن‌ها روشن، هر سه واردِ اتاق شدند. ابراهیم از جای خود بلند شد و پس از روبوسی با رمضان، تلاش کرد تا او را در کنارِ خود بنشاند.

"آبا" رو به رمضان پرسید:

- پسرم چه عجب؟ چطور شد که این طرف‌ها پیدات شد؟ آخه گفته بودی که به این زودی‌ها برنمی‌گردی.

رمضان خنده بر لب، با شیطنت گفت:

- «در رفتم مادرجون... فرار کردم...»

- «یعنی چی؟... از چی فرار کردی؟... مگه بندرعباس نبودی؟»

ابراهیم که از اصلِ ماجرا خبر داشت، با سردادنِ قهقههٔ خنده‌ای، به اشارهٔ چشم و ابرو از رمضان می‌پرسد که برایش مشروب بریزد یا نه؟ وقتی جوابی نمی‌گیرد، استکانِ خودش و روشن را پُر می‌کند.

"آبا" با تعجب روشن را نگاه می‌کند و می‌پرسد:

- «ببینم، این پسره چشه امروز؟ همه‌اش وِد وِد می‌کنه، انگار خاویار مورچه خورده باشه، کَپکِش خروس می‌خونه».

ابراهیم، نگاهش را به چهرهٔ خندانِ رمضان می دوزد و از خنده ریسه می‌رود. "آبا" دوباره می پرسد:

- چی شده؟، خوب بگید ما هم بخندیم!

رمضان دستش را روی شانهٔ "آبا" می‌گذارد و خنده بر لب توضیح می‌دهد که چگونه هفت‌تیرکش‌های ساواک، صبح امروز، کلّهٔ سحر، با زور او را سوارِ هواپیما کرده به تهران آورده‌اند تا به عنوان نمایندهٔ سندیکای خبّازان در کنگرهٔ حزبِ رستاخیز شرکت کند، او هم تا فرصت گیرش آمده، از وسطِ جلسه فلنگ را بسته و فرار کرده.

رمضان کمی مکث می‌کند. نفسِ عمیقی می‌کشد، رو به ابراهیم می‌کند و با لحنی اعتراض‌آمیز می‌گوید:

- مردِ حسابی یه استکان هم برای من بریز! توکه همه‌اش تنهائی داری کوفت می‌کنی!

ابراهیم با خنده، استکانِ رمضان را پُر می‌کند. رمضان دستی به موهای پُرپشتِ سبیلِ خود می‌کشد و به آرامی می گوید:

- «قرمساق‌ها، خیال کردن هر گُهی دلشون خواست می‌تونن نوشِ جان کنن!»

ابراهیم، استکانش را بلند می‌کند:

- «به سلامتیِ هر چی مرده!» و آن‌را در تهِ حلقِ خود می‌ریزد، سپس با سرانگشتانِ دستِ راست، موهای سبیل‌اش را مرتّب می‌کند و می‌خواند:

«در من عقابِ مُنقلبی هست...»

رمضان هم صدا در صدای ابراهیم می‌اندازد:

«هرگز از خستگی نرانده سخن...»

و با هم می‌خوانند:

«در من عقابِ مُنقلبی هست...

که هرگز از خستگی نرانده سخن...

هرگز: نگفته آری...

از من مخواه فُرود آیم...

بگذار

روی زردی بابک را

هرگز به یاد نیارند...»

نگاهِ مهربانِ "آبا" بر روی چهرۀ آفتاب‌سوختۀ رمضان و سیمای استخوانی ابراهیم دوخته شده و نگاهِ سرگردان‌اش از دهانی به دهانِ دیگر می‌چرخد. ابراهیم و رمضان ساکت می‌شوند.

روشن که پشت‌اش را به دیوار تکیه داده، با بُغضی در گلو، درحالی‌که با دلِ انگشت، دانه‌های اشکِ درحالِ فروچکیدن را می‌چیند، صدایش چون قُلقُلِ آرامِ جویباری کوچک در اتاق سرریز می‌شود:

- «شب که می‌آید و می‌کوبد پشتِ در را
به خودم می گویم...
من همین فردا
کاری خواهم کرد
کاری کارستان
و به انبارِ کتانِ فقر کبریتی خواهم زد
...
شب که می‌آید و می‌کوبد پشتِ در را
به خودم می‌گویم
من همین فردا
به رفیقانم که همه از عریانی می‌گریند
خواهم گفت
گریه کارِ ابر است
...
شب که می‌آید و می‌کوبد پشتِ در را
به خودم می‌گویم
ما همین فردا
کاری خواهیم کرد
کاری کارستان...
کاری کارستان!

"آبا"، درحالی‌که ساکت و آرام، پشت به دیوار داده، چشم بر دهانِ روشن دوخته و تلاش می‌کند تا از سرریز کردنِ دانه‌های مرواریدِ چشمان‌اش خودداری کند.

بازگشت به فهرست

می‌دَوَم...

میترا درویشیان

با چشمانِ میشی روشن‌اش به من نگاه می‌کند. صورتی سفید و زیبا دارد، رنگی که به موهایش زده، به صورتش می‌آید: بلوندِ روشن. سینه‌اش را با تک سرفه‌ای صاف می‌کند و می‌گوید: تمامِ عمر دویدم تا بتوانم زندگی را برای خود و فرزندانم راحت‌تر کنم، امّا هیچ وقت دویدن به دنبالِ کسی که دوستش داشتم را از یاد نخواهم برد.

چشم‌هایش به رنگِ غروبِ آرزوها درآمده و انگار سوار بر قایقی نشسته و آرام به عقب بر می‌گردد؛ به زمانی که پانزده سال داشت و هنگامی که زنگِ دبیرستان را می‌زدند.

زنگِ آخر را که می‌زدند، به سرعت از درِ مدرسه بیرون می‌زد تا «او» را که در اتوبوسی نشسته و همان موقع از مقابلِ دبیرستان می‌گذشت ببیند. سپس دو ایستگاه فاصله از مدرسه تا خانه را به دنبالِ اتوبوس می‌دوید تا هنگام پیاده شدن نیز نزدیک او باشد و نگاهی به چشمان خمارش بیاندازد و با صورت برافروخته و غرق در عرق، سلامی به او کند. سپس از ایستگاهِ اتوبوس تا خانه را، با فاصله‌ای کم، به دنبالِ او می‌رفت و تماشایش می‌کرد.

سهمِ او از عشق، همین سلامِ شرم‌زده و نگاه از پشتِ سر بود که سفر، همین را هم از او گرفت. محبوبش همراه با خانواده به شهری دیگر کوچ کرد و دیگر خبری از او نشد.

صورتش را که پُر از غم است به طرفِ من می‌گرداند و به آرامی می‌گوید:

آخ هنوز بعضی شب‌ها از صدای نفس نفس زدنِ خودم بیدار می‌شوم؛ گویی هنوز هرروز به دنبالش می‌دَوَم.

بازگشت به فهرست

سه داستانِ کوتاه

زانا کوردستانی

قهرمان

به زور سیزده، چهارده ساله می‌شد. چهره‌ای استخوانی و اندامی تَرکه‌ای داشت. یک جفت کتانیِ رنگ وُ رو رفته به پا کرده بود. ساکِ ورزشی آبی رنگش را هم مورّب به گردن آویخته بود.

عاشقِ فوتبال بود. مجذوبِ رونالدو و متنفّر از لیونل مسی. پوسترهایی از تیمِ محبوب و بازیکنانش را به در وُ دیوارِ اتاقش چسبانده بود.

صبح تا شب کارش فوتبال کردن بود و فوتبال دیدن. درس و مشقاش هم همین‌ها شده بود. آن‌قدر در زمین‌های خاکی، زمین خورده بود که کفِ دست‌ها و زانوهایش پینه بسته بود.

متأثّر از این علاقه‌ی شدیدش به فوتبال، دلش می‌خواست فوتبالیست بشود، گُل بزند و قهرمانِ جام‌جهانی...

هر کجا که می‌رفت؛ توپی جلوی پایش بود و با فکر به قهرمانی به آن لگد می‌زد.

در خیالاتِ خود بود و نرم‌نرمک توپاش را جلو می‌راند. بی‌توجّه به خواهش و التماس‌های رونالدو، که می‌خواست به او پاس بدهد؛ خودش یکّه و تنها توپ را جلو می‌بُرد. دوست داشت خودش این گُل را بزند و همین‌طور که می‌دوید به وسط...

صدای ترمز و بوقِ خودرو با ناله‌هایش در آمیخت.

فریبا

پیپاش را گوشه‌ی لب گذاشت با طُمَأنینه... روی تخت نشست. با دست گرد و خاک و تکّه‌های آوار شده‌ی سقف را پاک کرد.

اسباب و اثاثیه‌ی تخریب شده‌ی خانه‌اش را ورانداز کرد. آهی کشید و پُکی عمیق به پیپ زد.

در زلزله‌ی دیشب، خانه‌های زیادی خراب شدند.

پیپاش را کناری گذاشت و سراسیمه به جست‌وُجو در اتاق پرداخت.

تمامِ گوشه و کناره‌ها را با وسواس و دقّت بررسی کرد. زیرِ یکی از کمدها پیدایش کرد.

-ببخش من را! گیج وُ منگم! تو را به کلّی فراموش کرده بودم!

دستی به سر وُ رویش کشید و صورتِ زیبایش را پاک کرد. زیبا، جوان و دل‌فریب بود؛ هم‌چون اسمش.

-خدا را شکر صحیح وُ سالمی. بلایی سرت می‌آمد، دِق می‌کردم.

سراغِ گرامافون رفت. جلوی یکی از پنجره‌ها، روی زمین افتاده بود.

-خدا کند سالم مانده باشد!

سالم بود. صفحه‌ی داخلش را چرخاند و سوزن را گذاشت.

-آه! ای الههٔ ناز...

نگاهی به فریبا انداخت.

-نگران نباش؛ به کمکِ هم می‌سازیمش!

بعد قابِ عکس را به آغوش کشید و زار زار گریه کرد.

فصلِ قفس

نگاهش به نگاهش گره خورده بود.

جلوتر رفت.

برای اینکه درِ سخن را باز کند، لبخندی زد و سلام کرد.

-سلام!

-باغ زیبایی است؟

-بله!

-درختان تا چند روزِ دیگر غرقِ گل وُ شکوفه می‌شوند!

-بله، واقعن زیباست!

-بعد تابستان می‌آید و میوه‌های خوشمزه و آبدارِ باغ!

-میوه...

-بعد پاییز می‌شود و باغ انگار نقاشی خداست. رنگارنگ وُ جذاب.

-پاییز...

-و بعد زمستان از راه می‌رسد؛ مشکلاتی هم برای ما دارد امّا خوشی‌هایی هم دارد!

-زمستان...

سهره‌ی نر، هی می‌گفت و می‌گفت و سهره‌ی ماده درونِ قفس‌اش با خودش زمزمه می‌کرد: پاییز... زمستان...

سهره‌ی نر نمی‌فهمید؛ درونِ قفس، چهار فصلش اسارت است.

بازگشت به فهرست

این صدا تا کجا با ما می‌آید؟

نرگس مقدّسیان

می‌لرزم. دندان‌هایم به هم می‌خورد. با چشم‌های بسته، به پشت، کنارِ دیوار ایستاده‌ایم. هیچ صدایی نیست. مگر صدای قلبِ ما، که هِی بلند و بلندتر می‌شود. دخترکم شاید حالا دارد روی ایوانِ خانه بازی می‌کند. صدایی به گوشم می‌خورد. انگار دارند با هم حرف می‌زنند. گوش‌هایم را تیز می‌کنم. صدای کلفتی می‌گوید: "به ستون ببندین‌شان." صدای دیگری می‌گوید: "به دستورِ فرمانده، عملیات باید سرِ وقت تمام شود." ما را دست بسته، کشان کشان به سویی می‌برند. تنم را با طناب دارند به ستونی می‌بندند. قرار است بمیرم و این لحظاتِ آخرِ زندگی من است. به یاد صحنهٔ تیربارانِ رمانِ "خرمگس" نوشته‌ی سیلونه یا نمی‌دانم، لیلیان وینیچ می‌افتم. یعنی پدرِ کشیشی، کسی در این لحظه‌های آخر پیدا می‌شود به دادم برسد؟ نه. نمی‌خواهم. صدسالِ سیاه هم نمی‌خواهم پدرِ کشیشی به دادم برسد که با مادرم سَر وُ سِرّی داشته است. نمی‌خواهم. چرا زودتر کلک‌مان را نمی‌کنند، راحت شویم؟ این انتظار از مرگ بدتر است.

صدایی می‌آید. انگار می‌خواهند شلّیک کنند. گَلَن‌گدَن‌ها را می‌کشند. صدای قلبم بلندتر شده است. می‌لرزم. دندان‌هایم به هم می‌خورد. فقط باید چند ثانیه سختی‌اش را تحمّل کنم و بعد برای همیشه خلاص.

رگبارِ گلوله به طرف‌مان شلّیک می‌شود. بدنم سوراخ سوراخ شده است. کمرم روی طناب کاملا تا شده است. تمامِ بدنم غرقِ در خون است. دهنم از خون پُرشده. به هر طرف که نگاه می‌کنم، مردهای تا شده، غرقِ در خون می‌بینم. تا به حال این همه خون ندیده‌ام. این خون ها چه می‌شود؟ جذبِ زمین؟ چطور می‌خواهند پاکش کنند؟ حتما خیلی زحمت می‌بَرَد.

نفهمیدم کِی ما را در ماشینی روی هم انداخته‌اند. ماشین در حرکت است. نمی‌دانم چند وقت است. هیچ صدایی نمی‌آید. حتّی جیرجیرکی نمی‌خواند. فقط یک صدای نازک و یک‌نواخت از دور می‌آید؛ انگار کسی با صدای حَزین می‌خواند «چکّه، چکّه، چکّه». شاید صدای خونِ ما روی سنگ‌فرشِ خیابان باشد. این صدا تا کجا با ما می‌آید؟ ممکن است کسی یا کسانی ردِّ خونِ ما را بگیرند و با ما بیایند؟ آن موقع است که جای گورِ ما لو می‌رود و... هیچ گور به خوبی گورِ انفرادی در قبرستانِ شهر نیست.

بعدازظهرهای پنجشنبه زن و دخترت بیایند کنارِ قبرت گریه کنند. زنت به‌خاطرِ مردم هم که شده موهایش را بکند و زار زار گریه کند. دخترت برایت گُل بیاورد، کنارِ قبرت بنشیند پَرپَر کند، و وقتی شوهر کرد او را هم باخودش بیاورد با دست نشانش دهد بگوید "اینجا قبرِ پدرم است". خیلی ارزش دارد که گوری فقط اختصاص به خودت داشته باشد. فقط خودت. خیلی ارزش دارد. مخصوصا برای آدمی مثلِ من که حتّی یک وجب زمین هم در این دنیا از خودم نداشته‌ام. امّا اشکالی ندارد، بگذار این هم اضافه شود به حسرتِ همهٔ چیزهای نداشته‌ام. به دسته جمعی‌اش هم راضی‌ام. فقط همین که جای معلومی باشد، ماهی، سالی یک بار هم شده کسایی بیایند سرش بشینند و کمی با خودشان زمزمه کنند، برای من کافی است. به همین‌اش هم راضی‌ام.

بایـد هفت هشت ساعتـی باشد که در راه هستیم. کجا دارند می‌برندمان؟ چرا نمی‌رسیم؟ این همه دشت و صحرا، این همه جنگل، هیچ جا گودال یا چاهی پیدا نمی‌شود؟ این همه زمین، یعنی هیچ جا برای دفنِ ما مناسب نیست؟ صدایی شبیه به صدای قیژِ کشیده شدنِ لاستیک روی جاده به گوشم می‌خورد. ماشین ترمز کـرده است. صدای پا می‌آید. انگار چند نفـرند. صدای کلفـتی می‌گوید:

"اول به یک‌یک‌شان تزریق، بعد سمّ‌مالی‌شان کنید."

صدایی دورتر می‌پرسد: "موادِّ نگهدارندهٔ چند ماهه است؟"

صدای کلفت اولی می‌گوید: "شیش ماهه است. ولی برای پیشگیری و برای این‌که هیچ بویی بلند نشه، هر چهار ماه باید تزریق شه."

به تک‌تکِ ما موادِّ نگهدارنده تزریق، خوب سمّ‌پاشی می‌کنند و دوباره در ماشین می‌چینندمان. بعد ساکت می‌شود. ساکتِ ساکت؛ هیچ صدایی نمی‌آید. نه پرنده‌ای آواز می‌خواند، نه جیرجیرکی. حتّی صدای دور و نازکِ «چکّه،چکّه، چکّه » هم که مدّت‌ها می‌آمد، دیگر نمی‌آید. مثلِ ماهی‌های دودی شده‌ایم. نمی‌دانم چند وقت است که در راهیم. ماشین همین طور دارد می‌رود. روزها، ماه‌ها و سال‌هاست که در حرکت است. از این شهر به آن شهر، از این جاده به آن جاده، از گردنه‌های پُر پیچ وُخمِ خطرناک ردّ می‌شود.

هر از چند گاهی هم سری به شهر و محلّه‌ای که زندگی می‌کردیم، می‌رود. جلوی درِ خانه‌های تک‌تک‌مان توقّف می‌کند، تا سری به زن و بچه‌مان بزنیم. دستم این قدر خشک و سنگین شده که نمی‌توانم بر سرِ زن و دخترم بکشم. دخترم وقـتی هیکلِ خشـک و سیاهم را می‌بینـد، می‌ترسد و از من فرار می‌کند. وقتی در زندان مجبور شدم اعتراف کنم، زنم نه تنها مثلِ «جما» نامزدِ قهرمانِ رمانِ «خرمگس» دسته گل را روی صورتم پرت نکرد، بلکه وقتی که شنید کُشتن‌ام، مثلِ جما از تهِ دل گریه نکرد.

همیـن که پلک‌هـای چشـمم کمی قـدرت پـیدا می‌کننـد تا باز شوند، نوبتِ تزریق و سمّ‌مالی سر می‌رسد. همین فردا نوبتِ سمّ‌مالی و تزریقِ ما است. مـی‌خواهم، سپیده دم، قـبل از ایـن کـه ماشین سر برسد، از خانه

بروم. به کجـا؟ نمی‌دانم. فـقط می‌دانم که باید از این جا دور شوم. چشم‌هایم کمی باز شده‌اند، با گوشه‌ی چشم می‌توانم کمی دور وُ برم را ببینم. باید خودم را به ایستگاهِ اتوبوس برسانم.

داخلِ اتوبوس نشسته‌ام. احساس می‌کنم میدانِ دیدِ چشم‌هایم دارد بیشتر می‌شود. پلک‌های چشمم کمی از هم فاصله گرفته‌اند، گیجی وُ گنگی کم‌کم دارد از سرم می‌پَرَد. مایعِ رقیقی درونِ رگ‌هایم به حرکت در آمده است. قلبم دارد می‌تپد. دستم را روی قلبم می‌گذارم. از صدای قلبم لـذّت می‌برم. صـدای پـوم تـک، پـوم تـک‌اش را دارم مـی‌شنوم. دهـانم باز شده، ریـه‌هایم انـگـار می‌خواهند همهٔ هوای داخلِ اتوبوس را بمکند. مرتّب نفسِ عمیق می‌کشم. دست‌هایم را در هوا تکان می‌دهم. انگشتانِ دستم را خوب باز می‌کنم. به سرانگشتانم نگاه می‌کنم. حرکتِ مایعِ زلالی را در مویرگ‌های تک‌تکِ انگشتانم حسّ می‌کنم.

خون در تمام رگ‌های بدنم، به سرعت دارد می‌دود. سلّول‌ها و مویرگ‌های بدنم، مثلِ رودخانه‌ی لوت و خشکیده‌ای که پسِ سال‌ها آب در آن جاری شده، با ولع دارند، خون را می‌مکند. از جایم بلند می‌شوم. پاهایم را تکان می‌دهم. زانوهایم را خم وُ راست می‌کنم. نگاهم به چشم‌های حیرت‌زده‌ی آدم‌های توی اتوبوس می‌افتد. دوباره سرِجایم می‌نشینم. انگشت‌های دستِ راستم را باز و بسته می‌کنم، دستِ چپم را روی قلبم می‌گذارم و هِی نفسِ عمیق می‌کشم. آدم‌های توی اتوبوس دارند پچ‌پچ می‌کنند. ناگهان اتوبوس توقّف می‌کند. پچ‌پچ‌ها بلندتر می‌شود. یک نفر با لباسِ نظامی انگشتِ نشانه‌اش را به طرفم گرفته است. سربازی به طرفم می‌آید و به دستم دست‌بند می‌زند. به پشت، کنارِ دیوار ردیف ایستاده‌ایم. با چشم‌های بسته. تنم را با طناب دارند به ستونی می‌بندند به یادِ صحنهٔ تیربارانِ رمانِ «خرمگس» افتاده‌ام. گَلَن‌گدَن‌ها را می‌کشند. می‌لرزم. دندان‌هایم به هم می‌خورد. رگبارِ گلوله به طرفِ ما شلّیک می‌شود. بدنم سوراخ سوراخ شده است. به هر طرف نگاه می‌کنم مردهای تا شده غرق خون می‌بینم. در ماشینی روی هم می‌چینندمان. ماشین در حرکت است. هیچ صدایی نمی‌آید. حتّی جیرجیرکی نمی‌خواند. فقط یک صدای یک‌نواخت و آشنا از دور می‌آید. انگار آدمی با صدای حَزین می‌خواند: «چکّه ،چکّه ، چکّه».

اگر کوسه‌ها عقل داشتند، بی‌شکّ مذهبی اختراع می‌کردند که در آن به ماهی‌ها یاد می‌دادند زندگیِ واقعی در شکمِ کوسه‌ها آغاز می‌شود!

برتولت برشت

بازگشت به فهرست

انشاء دربارۀ حیوانات

دانش‌آموزِ کلاسِ دوّمِ اکابر!

ما حیوانات را خیلی دوست داریم، بابایمان هم همینطور. ما هر روز درمورد حیوانات حرف می‌زنیم، بابایمان هم همین طور. بابایمان همیشه وقتی با ما حرف میزند ازحیوانات هم یاد می‌کند، مثلا امروز بابایمان دوبار به ما گفت: توله سگ، مگه تو مشق نداری که نشستی پای تلوزیون؟ و هر وقت ما پول می‌خواهیم می‌گوید: کّره خر، مگه من نشستم سرِ گنج؟

چند روزپیش وقتی ما با مامانمان و بابایمان میرفتیم خون عمه زهره، یک تاکسی داشت میزد به پیکان بابایمان، بابایمان هم که آن روی سگ‌اش بالا آمده بود به آقاهه گفت: مگه کوری گوساله؟ آقاهه هم گفت: کور باباته یابو، پیاده میشم همچین میزنمت که به خر بگی زن دایی. بابایمان هم گفت: برو بینیم بابا جوجه، و عینِ قرقی پرید پایین، ولی آقاهه از بابایمان خیلی گنده تر بود و بابایمان را مثل سگ کتک زد. بعدش مامانمان به بابایمان گفت: مگه کِرم داری آخه؟ خرسِ گنده، مجبوری عینِ خروس جنگی بپری به مردم؟

ما تلوزیون را هم که خیلی حیوان نشان میدهد دوست میداریم، البته علی آقا شوهر خاله مان میگوید که تلوزیون فقط شده راز بقاء، قدیما که همش گربه و کوسه نشون میداد، حالاهم که یا اون مارمولک‌ها رونشون میده، یا این بوزینه ها رو که واسه ملّت خالی می‌بندن. ما فکر می‌کنیم که منظورِعلی آقا، اون کارتون پینوکیو باشه، چون هم توش گربه داشت، هم کوسه، و هم پینوکیو که دروغ می گفت.

فامیل‌های ما هم خیلی حیوانات را دوست دارند، پارسال در عروسی منوچهر پسرخاله‌مان که رفت قاطی مرغ‌ها، شوهرخاله‌مان دوتا گوسفند آورد که ما با آنها خیلی بازی کردیم ولی بعدش شوهرخاله‌مان همان وسط سرشان را بُرید. ما اوّلش خیلی ترسیدیم ولی بابایمان گفت چند تا عروسی که برویم عادت می‌کنیم، البته گوسفندها هم چیزی نگفتند و گذاشتند شوهرخاله‌مان سرشان را ببرد، حتما دردشان نیامد. ما تصمیم گرفتیم که همیشه بگیم الله اکبر که یک وقت کسی سرِ ما را نبُرد.

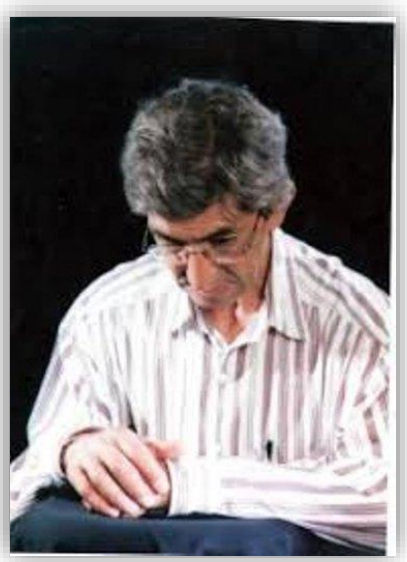
ما نتیجه می‌گیریم که خیلی خوب شد که ما در ایران به دنیا آمدیم تا بتونیم هر روز از اسمِ حیوانات که نعمتِ خداوند هستند استفاده کنیم و آنها را در تلوزیون ببینیم و درموردشان حرف بزنیم و عکس‌های آنها را به دیوار بچسبانیم و به آنها مهرورزی کنیم.

نمی‌دانیم اگر در ایران به دنیا نیامد بودیم چه غلطی باید می‌کردیم؟

بازگشت به فهرست

خنده‌های خاردار!

منصور خانلو/ برگردان: بهروز مطلب زاده



در شماره ۲۸ مجلّۀ "آذری" (فصلنامۀ بین المللی ترکی/ فارسی) بهار سال ۱۳۹۵ نوشتۀ جالبی به زبانِ ترکی آذربایجانی از آقای منصور خانلو هست با عنوان «تیکانلی گولوش‌لر» یعنی «خنده‌های خاردار!».

نمیدانم این نوشته را چه بنامم. شعر؟، نثر؟ نه شعر است و نه نثر. راستش نمیدانم چیست. چیزی است شبیه «کاریکلماتور»های آقای پرویز شاپور. من که خوشم آمد و از خواندن آن لذّت بردم. چند تا از آنها را به فارسی برمی‌گردانم و در این‌جا به اشتراک می‌گذارم تا خوانندگان عزیز ارژنگ را هم در شادی و لذّتِ خواندنِ آن سهیم کرده باشم. امیدوارم خوشتان بیاید.

* من از مُرده می‌ترسم.
- پس چرا وقتی توی آینه نگاه می‌کنی نمی‌ترسی؟

* - بگو تو بمیری!
- من به جانِ مُرده قسم نمی خورم!

* - کی اسباب‌کشی دارید؟
- فردا.
- اگه آدمی گیرتون نیومد، خودم در خدمتتون هستم ها!

* - با شش سرعائله چطور زندگی رو می‌گذرونید؟
- خیلی راحت. از روز دوم ماه، همه با هم شروع می کنیم به گریه کردن. هی گریه می کنیم. اونقدر گریه می کنیم که همگی از حال میریم!

* بارم خیلی سبُک شده.
- از سبُکیِ خودته...!

*خیلی به آسمون نگاه میکنی؟
- دنبالِ دُبّ اکبرم.
- پس چرا تو آسمون، زمین که پُره!

* چیه، خیلی ساکت نشستی؟
- صدا نکن، دارم مطالعه می کنم.
- داری چی رو مطالعه می کنی، من که چیزی نمی بینم،
- زدن کتابم کردن، دارم خودم رو مطالعه می کنم!

* شکل توی آیینه: پنجاه ساله همدیگر رو نگاه می کنیم، آخرش موسفید شدی ولی روسفید نشدی...!

* شکل توی آیینه: این همه که به فرقِ سرت می‌رسی، اگه به مغز سرت می‌رسیدی، حالا هردو خوش‌بخت بودیم!

* شکل توی آیینه: از گریه چیزی در نمیاد، برو به حالِ خودت گریه کن!

* شکل توی آیینه: منو وِل کن، برو یه کمی توی آدما بچرخ!

* شکل توی آیینه: وای خدای من، صبحِ کلّهٔ سحر گیرِ چه سبیل کلفتی افتادیم!

* شکل توی آیینه: داداش، تو از کدوم جنگل فرار کردی اومدی سُراغِ من!

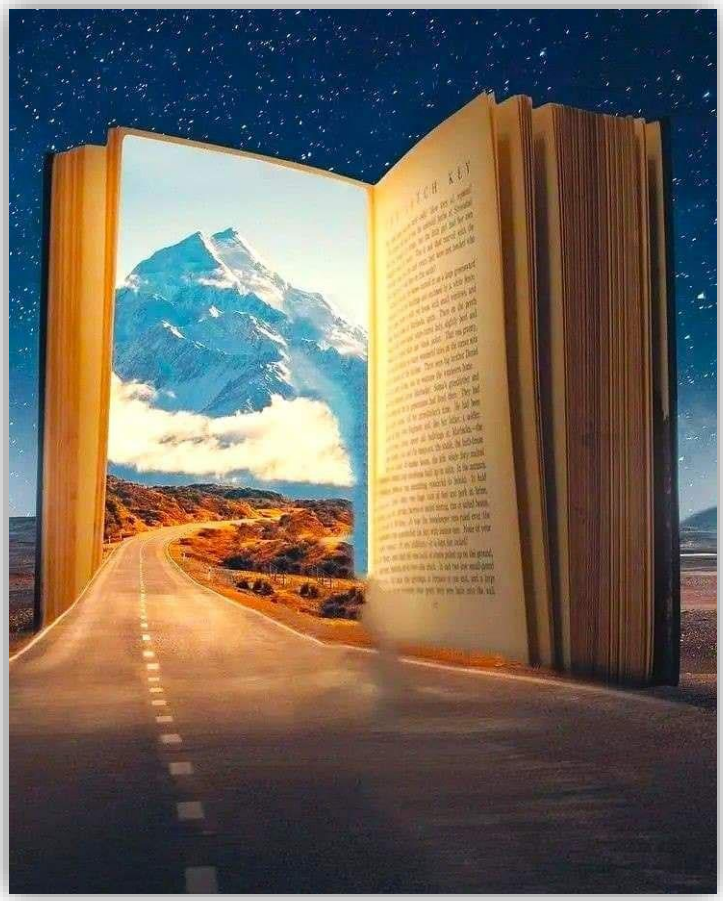
***

دربارهٔ نویسنده:

منصور خانلو، از طنزپردازانِ بزرگِ معاصرِ ایران و از همکارانِ نشریهٔ طنزِ «گل آقا» بود که عمرِ پُر بهایش را در کتابخانه زیست و از همان‌جا نیز بازنشسته شد. مرحوم خانلو متولّدِ سال ۱۳۲۶ در شهرِ مراغه و اصلیّتِ خانوادگی‌اش از شهرِ هشترود بود؛ او در رشتهٔ هنرهای زیبا تحصیل کرده بود و در مورد تحصیل و رشته‌اش می‌گفت: «آن زمان‌ها نقاش کم بود، امّا ماشاالله امروزه دیگر همه نقاش شده‌اند؛ هم‌دیگر را رنگ می‌کنند و میلیون‌ها عایدشان می‌شود.»

این هنرمند فقید طنزپرداز از سال ۱۳۵۰ شمسی که به عنوان کتابدار استخدام شد، در مخزن کتابخانهٔ تربیت تبریز تربیت یافت، رشد و نمو کرد و در همان جا بزرگ شد. خانلو، انسانِ ظریفی بود که نکته‌سنجی خود را در یادداشت های طنزِ خود آشکار کرده است؛ او بسیار علاقه‌مند به کارش بود و ضمن این که بسیار می‌خواند و می‌نوشت، علاقهٔ وافری داشت که در همهٔ مراجعین به کتابخانه، اشتیاق به کتاب را وسعت بخشد. «روزهایی که بابا نان می‌داد»، «آلبومِ خنده»، «کوتاه‌تر از یک آه»، «آقای کتابدار»، «تلخندها» و «بهلول می‌خندد... گزیدهٔ لطایف» برخی از آثارِ او هستند.

بازگشت به فهرست



نقد و معرّفی

انتشارِ آخرین مجموعه شعرِ بکتاش آبتین

«مرثیه‌ای برای گُل‌های پژمرده»

«مرثیه‌ای برای گُل‌های پژمرده» آخرین مجموعه شعرِ بکتاش آبتین، شاعر، فیلم‌ساز و عضوِ کانون نویسندگان ایران در آستانه‌ی سالروز تولد او (۲۵ آذر) منتشر شده است. این مجموعه هفتمین کتابِ بکتاش است که محتوای آن را سروده‌های زندان تشکیل می‌دهد. مجموعه‌ای با دست‌خط آبتین که کار صفحه‌آرایی و طراحی جلدش را نیز خود او با امکانات محدود زندان انجام داده است.

در اطلاعیه‌ای که "نشرِ باران" سوئد دراین خصوص منتشرکرده آمده است: *«این مجموعه شعر پس از «قتلِ» وی، توسط انسان‌های آزاده و شجاع، به بیرون از زندان منتقل شده» است.*

در این اطلاعیه ضمن اشاره به سوابق بکتاش آبتین در کانون نویسندگان ایران از جمله «چند دوره عضویت در هیئت دبیران»، چنین آمده است: *«بکتاش آبتین پس از چندبار بازداشت و حضور در دادگاه، سرانجام در سال ۱۳۹۸ با اتهام «تبلیغ علیه نظام» و «اجتماع و تبانی به قصد اقدام علیه امنیت ملی» در شعبه ۲۸ دادگاه انقلاب محاکمه و به شش سال زندان تعزیری محکوم شد. او که از مهر ۱۳۹۹ در زندان به سر می‌بُرد، چندبار با بیماری‌های مختلفی روبه‌رو شد. در آذر ۱۴۰۰ برای دومین‌بار به کرونا مبتلا شد؛ اما مسئولان زندان از انتقال او به بیمارستان در زمان مناسب خودداری کردند. درنهایت پس از وخامت حال جسمانی‌اش با پابند و زنجیر به بیمارستان منتقل و به تخت بسته شد. بکتاش آبتین ۱۱ دی به کُما رفت و ۱۸ دی ۱۴۰۰ درگذشت.»*

ارژنگ: *طبق توضیح ناشر: مجموعه شعر «مرثیه‌ای برای گل‌های پژمرده» سُرودۀ بکتاش آبتین و با دست‌خطِّ این شاعر توسط نشرِ باران در سوئد در دست انتشار قرار دارد. این مجموعه آخرین شعرهای سُروده‌شده و هفتمین کتاب این شاعر و «ستم‌کُشته‌ی راه آزادی» است. زنده‌یاد بکتاش آبتین تمام این شعرها را در زندان سُروده و با خطِّ خودش نوشته و صفحه‌بندی کرده است. طرّاحی جلدِ کتاب نیز توسط خودِ شاعر در زندان و با امکاناتِ محدودِ آن‌جا صورت گرفته است.*

(برای اطلاع بیش‌تر به لینک سایت نشرِ باران مراجعه شود.)

بازگشت به فهرست

برگ‌های بهارِ آفتابی(خاطره‌ها)

علی جوادزاده (علی توده)/ برگردان: بهروز مطلّب‌زاده

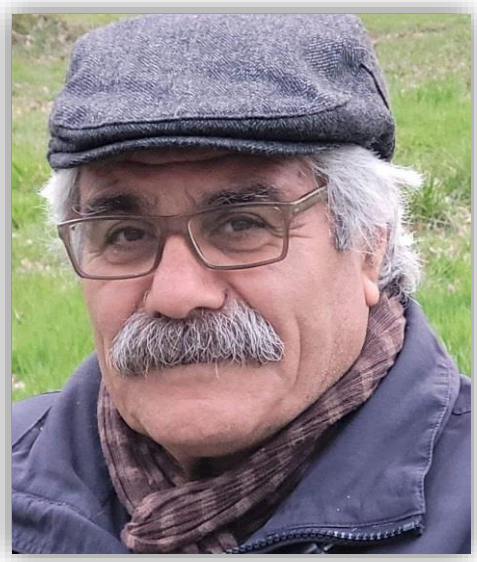
«تقدیم به همۀ انسان‌های جان‌آگاهی که برای زیباترکردنِ زندگی انسان‌ها از هستیِ خود گذشتند و زیباترین داشته‌هایشان را در طبقِ اخلاص نهادند.»

الف) دربارۀ نویسنده (سخن مترجم):

آنان که با درد و رنج و تاریخ پیکارِ آزادی‌خواهانه و ضدّ استبدادی مردمِ آذربایجان، به ویژه با برگ‌هائی از شناسنامۀ پُربار و غرورانگیزِ ادبیّات و هنرِ مردمِ آذربایجان آشنا هستند، نامِ «علی توده» برایشان، نام غریبه‌ای نیست. نام اصلی‌اش «علی جوادزاده» است. فرزندِ قُلی و شاه بیگم، امّا کمتر کسی است که او را با نامِ اصلی‌اش بشناسد.

علی توده، درتاریخ ۳۱ ژانویه سال ۱۹۲۴ در شهر باکو، پایتختِ جمهوری آذربایجان شوروی چشم بر جهان گشود. پدر و مادرش هردو از اهالی روستای «چاناخ بولاق» اردبیل بودند. آن دو، چند سالی بعداز برچیده‌شدن بساطِ انقلابِ ناتمامِ مشروطه و برقراری حکومتِ استبدادزده و دیکتاتوری رضاخانِ میرپنج، درجستوُجوی کار و نان وآزادی به آن سوی رودِ اَرَس، به بخشِ شمالی آذربایجان کوچیدند. پدرش، قُلی جوادزاده، ابتدا در معادنِ نفتِ باکو کارگری ساده بود، امّا بعدها درکارِ خود مهارت پیدا کرد و توانست به عنوان استادِ حفّاری در معادنِ نفتِ باکو به کار بپردازد.

علی توده، یک ساله بود که پدرش را ازدست داد و درپنج سالگی نیز ازآغوشِ گرمِ مادر محروم شد و برای همین هم مجبورشد نزدِ مادربزرگِ خود زندگی کند. علی دورانِ تحصیلاتِ ابتدائی خود را در مدرسۀ شمارۀ ۱۵۰ باکو سپری کرد. او در دورانِ تحصیل دراین مدرسه، از اعضای فعّالِ کانونِ ادبی پیشاهنگانِ باکو بود که زیر نظرِ "عثمان ساری ولی" اداره می شد. در سنّ ۱۳ سالگی، اشعارش با امضای «حیدر رضازاده»، در روزنامه‌های "کمونیست" (kommonist) و "یِنی یول" (yeni yol) منتشر و از رادیو نیز پخش می‌شد. حتّی در سال‌نامه‌ای که درسال ۱۹۳۸ توسط همین کانونِ ادبی منتشرشد، شعرهای او نیز به چاپ رسیده بود.



در سال های ۳۸ - ۱۹۳۷ (۱۳۱۵-۱۶) که در آذربایجانِ شوروی مسئلۀ بازگرداندنِ هزاران تن از ایرانیانِ مهاجری که سال‌ها قبل ازآن، در جست‌وُجوی کار به آنجا رفته و ماندگار شده بودند مطرح شد، او را نیز درحالی‌که شاگردِ کلاسِ هفتم بود، به دلیلِ تعلّق‌اش به این سوی رودِ اَرَس، به همراهِ مادر بزرگ به ایران بازگرداندند.

با بازگرداندنِ آن‌ها به ایران تحصیلاتِ او هم نیمه‌تمام ماند. او در ایران با وجودِ سنّ و سالِ کمی که داشت، مجبور بود زندگیِ سخت و دشواری را پشتِ سر بگذارد. چاره ای نبود، او برای گذرانِ عمر به کارِ کشاورزی پرداخت و کارگری کرد.

امّا با همۀ این وضعِ ناگوار، او حتّی یک دم از مطالعۀ شخصی دست بر نداشت و هیچ‌کدام از این مشقّات و سختی‌ها نتوانست شُعله‌های شور وُ شوق برای آفرینشِ هنری و کششِ نیرومندِ او به ادبیّات را در دل‌اش خاموش سازد.

علی توده با پشتِ سر گذاشتنِ یک زندگی پُر اُفت وُ خیز، همواره سربلند زیست و بیش از پنجاه سال عمرِ پُربارش حتّی لحظه‌ای قلم بر زمین نگذاشت. علی هیچ‌گاه از آفرینش و ارائۀ آثارِ هنری و ادبی دست نکشید.

علی توده در عنفوانِ جوانی، در سال‌های ۱۹۴۰(دهه ۱۳۲۰) به صفِ مبارزانِ جنبشِ آزادی‌خواهانه پیوست. او در جنبشی که درآذربایجانِ ایران شُعله‌ور شده بود،، با سلاح و قلمِ خود دراین مبارزۀ مرگ و زندگی شرکت کرد و با اشعار و نوشته‌های شورآفرینِ خود که عمدتا مضمونی ملّی و مبارزه‌جویانه داشت، همه را به میهن‌پرستی و مبارزه در راهِ استقلال و آزادی فراخوانْد.

در سال‌های اوّلیۀ تشکیلِ حزب تودۀ ایران به عضویّتِ این حزب درآمد و چندسال پس ازآن با تشکیلِ فرقۀ دموکراتِ آذربایجان، همراه با بسیاری از رفقای حزبی خود به صفوفِ فرقۀ دموکراتِ آذربایجان و جنبشِ ملّی ۲۱ آذر پیوست.

در یکی از جلساتِ «انجمنِ شعرا و نویسندگانِ» آذربایجان که در تبریز تشکیل شده بود، دوستان و رفقای ادیب و هنرمندش او را «علی توده» نامیدند وازآن پس بود که او تا پایانِ عمرِ پُربارِخود به این نام وفادارماند.

پس از آن بود که اشعار و نوشته‌هایش با امضای «علی توده» در «وطن یولوندا» که در تبریز منتشر می‌شد، در روزنامه‌های "ضدّ فاشیست" و "جودتِ " اردبیل، در سال‌نامه‌های ادبی گوناگون و نیز در روزنامه‌های "آذربایجان" ، "شفق" و مجلّاتی مانند "مجلّهٔ آذربایجان" و سال‌نامه‌هائی که به طورِ منظّم از طرفِ «انجمنِ شعرا و نویسندگانِ» آذربایجان منتشر می‌شد، به چاپ می‌رسید.

علی توده در جریانِ فعّالیت‌های فرقهٔ دموکراتِ آذربایجان و تشکیلِ دولتِ ملّی و دموکراتیکِ آذربایجان درسال ۱۳۲۴ نقشِ برجسته‌ای داشت. درآن زمان، علی توده درحالی‌که بیست و دوسال بیش‌تر نداشت به دستورِ مستقیمِ سیدجعفر پیشه وری، و از سوی وزارتِ فرهنگ حکومتِ ملّی آذربایجان ماموریت یافت تا ارکسترِ فیلارمونیِ تبریز را ایجاد کند و این درتاریخ ایران، اوّلین بار بود که به همّتِ حکومتِ ملّی دموکراتیکِ آذربایجان و با سرپرستی علی توده «ارکسترِ فیلارمونی» آذربایجان در تبریز تشکیل شد.

کتابی که در دست دارید، تابلوهای رنگین‌کمانی حکایتِ روزها و ماه‌های پُرتب‌وتابی است از سیر و سرگذشت داستانِ تلاشِ علی توده و همکارانش برای ایجاد و به راه انداختن کانونِ هنری گرانقدری به نام «ارکسترِ فیلارمونی» آذربایجان در تبریز. «برگ‌های بهارِ آفتابی» حکایت‌گر تلاشِ پُر جوش و خروشِ آن روزهای کوتاه و اُمیدبخشی است که مردمِ پیکارجوی آذربایجان در جست‌وجوی آزادی سر از پا نمی‌شناخت.

علی توده به دلیل فعّالیتِ همه‌جانبهٔ سیاسی، ادبی و فرهنگی خود، مدال ۲۱ آذر را که از نشان‌های افتخارآفرین دولتِ ملّی آذربایجان بود دریافت کرد. علی توده پس از یورشِ سبعانهٔ ارتشِ شاهنشاهی به آذربایجان و سرکوبِ بربرمنشانهٔ جنبشِ ۲۱ آذر مانند بسیاری از کسانی که مجبور به ترکِ میهن خود شدند، به مهاجرت و باردیگر به همان شهری رفت که دورانِ شیرینِ کودکی خود را در آن سپری کرده بود.

علی توده درآغاز دوران مهاجرتِ خود، ابتدا در دانشگاهِ دولتی باکو، رشتهٔ زبان و ادبیّات را به پایان بُرد وسپس برای ادامهٔ تحصیل، به مدرسهٔ عالی حزبی مسکو رفت. او پس از به پایان بُردنِ دورهٔ تحصیلاتِ عالی خود در مسکو به آذربایجان بازگشت و همزمان با داشتن مسئولیت در رشتهٔ ادبیّات و فرهنگِ جمهوری آذربایجان، مدیریتِ شعبهٔ ادبی روزنامهٔ آذربایجان را نیز به عهده گرفت. درسال ۱۹۶۰(۱۳۳۸) به عضویتِ هیئت اجرائیهٔ «شورای نویسندگانِ جمهوری آذربایجان» درآمد.

علی توده درتمام سال‌های طولانی مهاجرت، حتّی لحظه‌ای هم که شده از نوشتن باز نایستاد. از علی توده، ارثیهٔ معنوی فراوانی به صورت بیش از چهل جلد کتابِ شعر، رمان، داستان و نیز کارهای متنوّعِ ادبی-پژوهشی به جا مانده است. او بیش ازپنجاه منظومهٔ بلند سُروده است که در آن‌ها به حوادثِ مهمّ تاریخ ایران، آذربایجان و دیگر کشورهای جهان پرداخته است. بسیاری از اشعار و نوشته‌های این شاعر و نویسندهٔ برجسته، به زبان‌های مختلف ازجمله فارسی، انگلیسی، روسی، اوکراینی، هندی، قرقیزی، اوزبکی ترجمه شده است.

علی توده در طیِّ تمام سال‌های زندگی در مهاجرتِ ناخواسته، همواره در حسرت وغمِ دیدار از وطن و زادگاهِ خود بسر برد و سرانجام نیز در روز ۲۶ فوریۀ سال ۱۹۹۶ (۷ اسفند ۱۳۷۴شمسی) در شهرِ باکو درگذشت وکالبدِ بی‌جانش در گورستانِ مشاهیرِ باکو به خاک سپرده شد.

برگردان این کتاب به زبانِ فارسی را به همۀ آن انسان‌های شریف و ازجان‌گذشته‌ای تقدیم می‌کنم که برای زیباترکردنِ زندگی انسان‌ها، از هستیِ خود گذشتند و زیباترین داشته‌هایشان را در راهِ این هدف در طبقِ اخلاص نهادند./ **ب.مطلّب‌زاده**

ب) پیش‌درآمد (مقدمۀ نویسنده):

هنوز هم بسیاری از حوادث و رویدادهای مهمّی که در پیرامون‌ام گذشته را به خوبی به یاد می‌آورم. انگار این حوادث، نه در گذشته‌ها، که همین امروز اتفاق افتاده است. حتّی نقش و نگارِ روی‌هم تلنبارشدۀ خاطراتِ سال های طولانی گذشته نیز، نتوانسته است یادهای ماندگار این حوادث را از ذهنم بزداید.

حکومت ملی آذربایجان، در بهار سال ۱۹۴۶(۱۳۲۴) برای اولین بار در تاریخ ایران، «فیلارمونی دولتی» در شهر تبریز را تاسیس کرد. مرا به عنوان مسئول این کانون هنری تازه تاسیس انتخاب کردند. من درآن زمان فقط ۲۲ سال داشتم، همه آن‌هائی هم که در « فیلارمونی» کار می‌کردند، اکثرا جوان بودند.

اما وقتی مردم ما، با چشمانِ تیزبینِ خود، همۀ آن چیزهائی را که این کانون هنری نوبنیاد در میانِ توده‌ها انجام می‌داد، مشاهده کردند، بار دیگر به نیروی دیرپا وکهن‌سالِ هنر یقین پیدا کردند...

اگر روشن‌تر بگوئیم، «فیلارمونی دولتی تبریز»، تنها یکی ازآن ده ها مؤسسه‌ای بود که حکومتِ ملّی آذربایجان، براساس نیازها و آرزوهای مردم ایجاد کرد، در واقع، این کانون هنری، یک سکّوی عرضۀ هنر در عرصۀ فعالیت‌های گستردۀ حکومتِ ملّی آذربایجان بود، این کانونِ هنری، که شبانه‌روز در جوشش و غلیان بود، درآینۀ روشنِ خویش، سیمای مبارزه‌جویانه، خیرخواهانه و نیز اعمال و کردارِ قابل توجّۀ حکومتِ ملّی آذربایجان را منعکس می ساخت.

اعمال و کردارِ زیبا و شورانگیزی که از این کانون ساطع می شد چون نوای پُرشور و پُرفروغی، در سیمای زندگی نوین، در روح و روان، و دل‌های مهربان و نجیبِ میلیون‌ها انسان می‌نشست، و چون نغمه‌های دل‌نشین، بر زبان‌ها جاری می شد و در شور و هلهلۀ مردم به پرواز درمی‌آمد...

من در اینجا تلاش می‌کنم تا فقط به آن نکات و حوادثِ مهمِّ هنری-اجتماعی، از تاریخ فرهنگ‌مان اشاره کنم، که ردّ و نشانِ آن، در آینۀ روشن افقِ تاریخ کهنِ ما، می‌درخشد. اگر در لابلای آن‌چه دربارۀ فیلارمونی می نویسم، به مسائلِ دیگری نیز که بی‌ارتباط با فیلارمونی است اشاره شده، نباید باعث تعجّبِ خواننده شود، زیرا همۀ این حوادث، بی ارتباط با سیر و سرگذشتِ خودِ من، نیست./ **علی توده**

دانلود فایل پی‌دی‌اف کتاب

https://drive.google.com/file/d/1OvDP4qqzyFdBpLUqheXCy2WAiejVnBEk/view?usp=sharing

مشاهده و دانلود کلیپِ معرّفی علی توده (زبان اصلی- ترکی آذربایجانی)

https://youtu.be/3M62loJkUG0?si=-wPPlaIMXgdYGA_G

بازگشت به فهرست

شُکوهِ «نیما» در رنگین‌کمانِ «ارژنگ»

(ویژه‌نامۀ ارژنگ به بهانۀ ۲۱ آبان، ۱۲۶مین زادروزِ بنیان‌گذارِ شعرِ نوی فارسی)

با پیش‌گُفتاری از حافظ موسوی

تقدیم به یاد و خاطرۀ بکتاش آبتین [مهدی کاظمی] (۲۵ آذر ۱۳۵۳ – ۱۸ دی ۱۴۰۰)

دربارۀ این مجموعه:

فریادِ من شکسته اگر در گلو، وگر
فریادِ من رسا
من از برای راهِ خلاصِ خود وُ شما
فریاد می زنم
فریاد می زنم!
(نیما یوشیج)

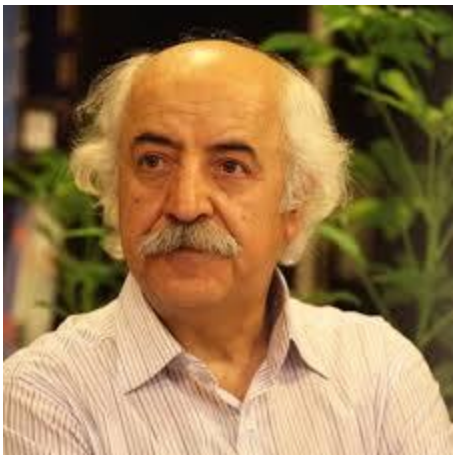
این واقعیّتِ تلخ و گزنده‌ای است که درطیِّ دهه‌ها پس‌از ظهور پدرِ شعرِ نوی فارسی -که زبان و ادبیّات و شعرِ ما را به پیش و پس‌از خود تقسیم کرد-، متاسفانه به شعر و شاعرانِ نیمایی و شعرِ سپید و آزادِ مشهور به شعرِ بی‌وزنِ شاملویی، بسیار بیش‌از خودِ نیما یوشیج و آثار و افکارش پرداخته شده است. نشریۀ ارژنگ که اینک وارد پنجمین سالِ انتشارِ خود می‌شود درحدِّ توان برای آشنایی مخاطبان با سیمای هنری و آثارِ ادبیِ منثور و منظومِ نیما کوشیده و حاصلِ آن مجموعه‌ای است که در طول چهارسال انتشارِ پیوستۀ ارژنگ منتشر شده و اکنون به صورت مجموعۀ پیش‌رو گردآوری و با اندکی تاخیر عرضه می‌شود.

زینت‌بخش و سرآغازِ این مجموعه «پیش‌گُفتار»ی است به خامۀ استاد حافظ موسوی، شاعرِ پیش‌کسوت و عضو برجستۀ کانون نویسندگان ایران که بر اهمّیتِ انتشارِ این وجیزه صحّه گذاشتند و با نگاهِ ژرفِ تاریخی از زاویه‌ای دیگر جایگاهِ ادبیِ نیما و بوطیقایش را تبیین کردند که مایۀ امتنان ما و بهره‌مندی مخاطب خواهد بود. مطلبِ دیگر با عنوانِ «ما نیمایی هستیم»، بیانیه‌ای است که اگرچه ما از امضاءکنندگانِ آن نبودیم، امّا مانیفستِ کار و دغدغه‌های ما را بازتاب می‌دهد. و بالاخره مطلبِ سوّمی که در سرآغازِ مجموعه گنجانده شده، دربارۀ ضرورتِ «تصحیح روزِ وفات و نامِ سجلّیِ نیما»ست که در بسیاری از منابعِ بعضا معتبر و حتّی بر روی سنگِ قبر پدرِ شعرِ نوی فارسی "علی اسفندیاری!" و روز "۱۳دی!" یا "۱۴دی!" قیدشده و می‌شود که هردو اشتباه است.

بخشِ نخست، برخی سُروده‌ها و آثارِ قلمی برگزیدۀ نیما، و بخشِ دوّم برخی نقدها و مقالات دربارۀ نیما و آثارش و یا نوشته‌هایی را شامل می‌شود که از طریق نقدِ آثارِ دیگرانی چون رضا براهنی، نصرت رحمانی و سیاوش کسرایی به نحوی در ارتباط با شعرِ نیمایی قرار دارد. بخشِ سومِ این مجموعه حاوی برخی فعّالیت‌ها و آثارِ هنری وموسیقایی پیرامونِ نیما و آثارش، و نیز تلاش‌هایی نظیر مشارکت شورای دبیرانِ ارژنگ در کمپینی برای انتشار دست‌نوشته‌های نیما از سوی فرهنگستانِ زبانِ فارسی است که مورد توجّه و پیگیری نتیجه‌بخش قرار گرفته است.

شورای دبیرانِ ارژنگ/ آذر ۱۴۰۲

پیش‌گُفتار (حافظ موسوی):



اگر با اندکی تسامح زمانِ به صدارت رسیدنِ میرزاتقی‌خان امیرکبیر، یعنی سال ۱۲۶۴ هجری قمری را آغاز کوششِ ایرانیان برای عبور از دنیای قدیم و ساختنِ ایرانی نو و مُدرن فرض کنیم، می‌توانیم ادّعا کنیم که ما ایرانیان حدود ۱۸۰ سال است که درگیرِ اجرای یک پروژه‌ی کلان با مضمونِ عبور از سنّت به مُدرنیته‌ایم. هدفِ این پروژه متحوّل کردن همه‌ی عرصه‌های زندگی فردی و اجتماعی ما بود. به عبارتی می‌توان گفت که این پروژه دارای دو وجهِ اصلی بود که می‌توان آن‌ها را تحت دو عنوانِ کلّی مُدرنیزاسیون و مُدرنیته (یا مُدرنیسم) صورت‌بندی کرد. باورِ عمومی بر این است که هرچند مدرنیزاسیونِ موردنظرِ انقلابِ مشروطه با روی‌کارآمدنِ رضاشاه بیش‌وکُم تحقّق یافت، وجهِ دوّمِ انقلابِ مشروطه که آماج آن متحوّل‌کردنِ نظامِ سیاسی و حیاتِ فرهنگی ایران بود، هم‌چنان ناکام مانده است. نظامِ سیاسی حاکم بر کشور ما در دوره‌ی پهلوی کماکان نظامی استبدادی بود که پایبندی‌اَش به قانونِ مشروطه به تدریج چنان کاهش یافت که به استبداد انجامید. با انقلابِ بهمنِ ۵۷ اندک ته‌مانده‌ی اصلِ اساسی مشروطه، یعنی مشروط و محدودکردنِ قدرتِ حاکمان بر باد رفت و آزادی و دموکراسی هم‌چنان در فهرستِ آرزوهای مردمِ ایران باقی ماند. به جرئت می‌توان گفت تنها در عرصه‌ی فرهنگ که بارِ اصلی آن بر دوشِ ادبیّات و به ویژه شعرِ فارسی بود، تحوّلِ اساسی به صورت

غیرقابلِ بازگشت به انجام رسید. من گمان می‌کنم یکی از دلایل(و شاید مهم‌ترین دلیلِ) آن ناکامی و این کامیابی را باید در شیوه‌ی مواجهه‌ی آن‌ها با سنّت یافت.

در این ۱۸۰ سال اگر برخی از جُنبش‌های پراکنده، از جمله جُنبشِ بابیان را نادیده بگیریم، انقلابِ مشروطه یک نقطه‌ی عطفِ بسیار مهمّ در تاریخ معاصرِ ما است؛ انقلابی که زمینه‌های فکری و نظری آن از اوایلِ قرنِ سیزدهم خورشیدی در آثارِ نویسندگان و روشنفکرانی چون میرزا یوسف مستشارالدوله، میرزا فتحعلی آخوندزاده، عبدالرحیم طالبوف، میرزاملکم خان، سیدحسن تقی‌زاده، زین‌العابدین مراغه‌ای، دهخدا و شاعرانی چون عارف قزوینی، ابوالقاسم لاهوتی و... به تدریج پدید آمد و سرانجام در سال ۱۲۸۵ خورشیدی با صدور فرمانِ مشروطیت به نتیجه رسید.

در آراء و آثارِ کسانی که نام بردیم، همگی در یک موضوع متّفق‌القول‌اند: ضرورتِ تجدّدگرایی و استقرارِ حکومتِ قانون به جای حکومتِ استبدادی. همگی آنها و حتّی گروهی از روحانیان به این نتیجه رسیده بودند که ادامه‌ی وضعِ سابق (اعمّ از نظامِ سیاسی، مناسباتِ اقتصادی، نظامِ آموزشی، ارتش و ...) غیرممکن است و می‌باید راهی برای تغییرِ آن پیدا کرد. امّا این‌که چگونه و از چه راهی؟، موضوعی بود که درباره‌ی آن، اختلاف‌نظرِ جدّی وجود داشت. اختلافِ اصلی بر سرِ شیوه‌ی مواجهه با سنّت بود؛ سنّتی که دینِ رسمی کشور و متولّیانش با اقتدار از آن پشتیبانی می‌کردند. گرایشِ غالب در میان روشنفکران و نظریه‌پردازانِ مشروطیت اخذِ مجوزِ شرعی برای تغییر و تحوّلاتی بود که یا ربطِ مستقیمی به دین مردم نداشت، و یا با آموزه‌های دینی در تضادّ و تعارض بود. مستشارالدوله که علّتِ اصلی پیش‌رفتِ غرب را پای‌بندی آن‌ها به "قانون" می‌دانست و نبودِ قانونِ مدوّن و مصوّبِ نمایندگانِ مردم را عاملِ اصلی عقب‌ماندگی ایران تشخیص داده بود، در کتابِ معروفِ "یک کلمه" اصلی‌ترین موادّ قانونِ اساسی فرانسه و اعلامیه‌ی جهانی حقوقِ بشر را ترجمه، امّا به گونه‌ای تفسیر کرده است که گویی همه‌ی آن اصول در قرآن و سایرِ متونِ دین اسلام پیشاپیش گفته و تأیید شده است. طالبوف که به گمان من یکی از روشن‌اندیش‌ترین روشنفکرانِ عصرِ مشروطه است، در کتاب مَسالک‌المُحسنین معضلِ مواجهه با فقه و احکامِ دینی را به خوبی نشان داده است. قهرمانِ اصلی داستانِ او (محسن) روشنفکری تجدّدخواه است که در انگلستان درسِ مهندسی خوانده است. او که فردی مسلمان و متدّین و در عینِ حال سکولار است، در گفت‌وگو با یک روحانیِ سرشناس می‌کوشد به او ثابت کند که تجدّدِ موردنظرِ او (که ماهیّتا سکولار است) منافاتی با شریعتِ اسلام ندارد. به‌جز سیدحسن تقی‌زاده و گروهی از هم‌فکرانِ او که راهِ چاره‌ی ترقّی و تجدّدِ کشور را نادیده‌گرفتنِ سنّت و پذیرش و اجرای بی‌کم‌وکاستِ فرهنگِ غرب می‌دانستند، بقیه‌ی روشنفکران و رهبرانِ انقلابِ مشروطه برخوردِ محافظه‌کارانه و غیرانتقادی با سنّت را سرمشقِ کار خود قرار دادند و نتیجه آن شد که دیدیم؛ یعنی حدودِ یک قرن بعد با قدرت‌گرفتنِ سنّت‌گرایان، بخشِ اعظمِ دستاوردهای انقلابِ مشروطه بر باد رفت. نام‌گذاری یک بزرگراه در تهران به نام سرسخت‌ترین روحانی ضدّ مشروطه(شیخ فضل‌الله نوری) و بزرگراهی دیگر به نام سرشناس‌ترین روشنفکر مدافع سنّت و روحانیّت(جلال آل احمد) از سوی حاکمیّتِ جدید، به صورتِ نمادین حاوی این پیام بود که: مشروطه تمام شد.

در عرصه‌ی تحوّلِ فرهنگ و مشخّصا ادبیّاتِ فارسی نیز چنین کشمکش‌هایی وجود داشت. نثرِ فارسی برای پذیرشِ تغییر و تحوّلِ بنیادی با موانع و دردسرِ کم‌تری روبه‌رو بود؛ زیرا داستانِ مُدرن و رمان که حاملانِ اصلی تغییر و تحوّل در نثرِ فارسی بودند، در ادبیّاتِ ما از سنّتِ نیرومندی برخوردار نبودند. امّا شعرِ فارسی با پیشینه‌ی درخشان و شاعرانِ نامداری چون فردوسی، خیّام، عطّار، مولوی، سعدی و حافظ در فرهنگِ ایران از جایگاهِ ویژه‌ای برخوردار بود (و هست) که برگذشتن از آن آسان نبود.

نخستین کوشش‌ها برای ایجادِ تحوّل در شعرِ فارسی به حدود دو قرن پیش(دوره‌ی زندیه) برمی‌گردد. در این دوره گروهی از شاعران که از سبکِ هندی روی برگردانده و به ضرورتِ تحوّل در شعرِ فارسی پی بُرده بودند، راهِ چاره را بازگشت به شیوه‌ی شاعرانِ کلاسیک(و غالبا به سبکِ خراسانی) تشخیص دادند. از هم‌زمانیِ این رویکرد که تا اواخرِ دوره‌ی قاجار ادامه داشت و بعدها توسط ملک‌الشعرای بهار "مکتب بازگشت" نامیده شد، با ایده‌ها و اقداماتِ اصلاح‌گرانه‌ی کریم‌خانِ زند، عباس میرزا، قائم مقام فراهانی و امیرکبیر می‌توان نتیجه گرفت که مکتبِ بازگشت صرفا یک رویکردِ ادبی نبود، بل‌که بخشی از یک رویکردِ اجتماعی و تاریخی بود که زمینه را برای انقلابِ مشروطه آماده کرد. به عبارتِ دیگر، این رویکرد یا جُنبشِ ادبی در واقع بازتابِ خواست و اراده‌ی شاعران و ادیبانِ ایران برای گشودنِ راهی به سوی دنیای جدید و خلقِ زبان و ادبیّاتی متناسب با آن بوده است.

اگرچه در برخی از شعرهای شاعرانِ مکتبِ بازگشت، و به ویژه قاآنی، نمونه‌هایی از نوآوری در مضامین و قالب‌های شعری دیده می‌شود، کوششی شاعرانِ این مکتب دستاوردی چندان نداشت که به تحوّلِ شعرِ فارسی بیانجامد. امّا به‌رغمِ این ناکامی، ضرورتِ تاریخی هم‌چنان همان بود که پیش‌تر از سوی شاعران و ادیبانِ ما درک و دریافت شده بود و ایران را به آستانه‌ی انقلابِ مشروطیّت رسانده بود.

در باره‌ی اهمّیتِ انقلابِ مشروطه و این‌که این انقلاب تاریخ ما را به دو بخشِ پیش و پس از خود تقسیم کرده است، به درستی سخن گفته‌اند. این سخن در مورد شعرِ فارسی نیز درست است. شعرِ فارسی در دوره‌ی مشروطه از دربارها و محافلِ اشرافی و نیز از خانقاه‌ها و محافلِ صوفیان روی برگرداند و مردمِ عادّی را مخاطبِ خود قرار داد. زبانِ شعر به سادگی گرایید. زندگی مردم و رنج‌ها و خواسته‌هایشان در شعر بازتاب یافت. شعر کارآمدترین رسانه برای انتقالِ مبانی، مفاهیم و اهدافِ مشروطیّت به میانِ مردم شد. شعر به جای پرداختن به موضوعاتِ کهنه و کلیشه‌ایِ عاشقانه و عرفانی، به موضوعاتی چون دفاع از حقوقِ زنان، مبارزه با جهل، خرافات و استبداد پرداخت. در قالب‌های شعری نیز در چهارچوبِ شعرِ قدیم تحوّلی، هرچند اندک، پدید آمد و بدین ترتیب در پوسته‌ی بیرونیِ شعرِ قدیمِ فارسی شکافی ایجاد شد. با این همه، هنوز راهِ صعب‌العبوری باقی مانده بود که باید پیموده می شد تا آن شکاف در اعماقِ آن پوسته نفوذ کند و راه برای زایشِ "شعرِ نو" باز شود. امّا چگونه؟

در میانِ شاعران و ادیبانِ ایران از دوره‌ی مشروطه تا دوره‌ی پهلویِ اوّل، چه آن‌هایی که مدافعِ سنّت بودند و چه آن‌هایی که ضرورتِ برگذشتن از سنّت را درک کرده بودند، با اندکی چشم‌پوشی از جزئیات، سه نوع بینش، یا سه گرایش وجود داشت.

گرایشِ نخست از آنِ سنّت‌گرایانی بود که اصولا هیچ‌گونه تغییر و تحوّلی را در نظم و انتظامِ شعرِ قدیمِ فارسی برنمی‌تافتند. ادیبانی چون ادیب‌الملک فراهانی، بدیع‌الزمان فروزانفر و وحید دستگردی از این گروه بوند و به‌قولِ یحیی آریان‌پور *«در دامانِ لطفِ امثالِ خاقانی و انوری پرورده شده بودند و بر سر خوانِ سعدی و حافظ نمک خورده بودند و خود را موظّف به پاسداری از آن می‌دانستند و اجازه نمی‌دادند کسی پا را از گلیمِ پدرانِ استاد و هنرمندِ خویش بیرون نهد.»* (از صبا تا نیما)

گرایشِ دوّم از آنِ کسانی بود که باور داشتند شعرِ فارسی با هزار سال قدمت و قالب‌هایی که قرن‌ها آزموده شده بودند، نیازی به تحوّلِ بنیادی ندارد؛ بل‌که برای همراه شدن با نیازِ زمانه کافی است مضامینِ جدید در همان قالب‌های قدیمی وارد و بیان شود. آن‌ها گمان می‌کردند که فرم و محتوا دو چیزِ جدا از هم‌اَند و می‌توان اوّلی را هم‌چون ظرفِ ظریفی که از گذشته به یادگار مانده است حفظ کرد و محتوا یا مظروفِ جدیدی درآن ریخت. بهار

از این گروه بود. او اگرچه بر اشباع‌شدگی شعرِ کلاسیکِ فارسی آگاه بود و به ضرورتِ نوگرایی پی بُرده بود و دل‌زدگیِ خود را از تکرارِ شیوه‌ی پیشینیان این گونه بیان کرده است که:

بهارا همّتی جو، اختلاطی کُن به شعرِ نو/ که رنجیدم ز شعرِ انوری وُ عرفی وُ جامی

مکرّر گر همه قند است، خاطر را کند رنجه/ ز بادامم بد آید بس که خواندم چشم بادامی

و نیز به پاره‌ای تغییرات در قالب‌های شعرِ کلاسیک تن داده بود و از جمله در شعر "مرغِ شباهنگ" تحت تأثیرِ شعرِ فرانسه جای سنّتی قافیه را عوض کرده بود، با وجودِ این، پا را از این حدود فراتر نمی‌گذاشت و به واردکردنِ واژه‌های جدید در قالب‌های قدیمی بسنده می‌کرد.

گرایشِ سوّم از آنِ کسانی بود که با پیش‌رفت‌های ادبیّاتِ غرب بیش از سنّت شعرِ فارسی آشنا بودند. تُندَر کیا که در فرانسه در رشته‌ی حقوق درس خوانده بود، پس از بازگشت به ایران با انتشارِ بیانیه‌ای پُر سر وُ صدا تحت عنوان " نهیبِ جُنبشِ ادبیِ شاهین" مدّعی شد که «شاهین نیرویی است که به سبکِ گذشته‌ی ادبیّاتِ فارسی خاتمه داده است.» او به این نتیجه رسیده بود که در شعرِ کلاسیکِ فارسی هیچ ظرفیّتی برای ایجادِ تحوّلِ بنیادی وجود ندارد. از این رو بر این باور بود که به جای دست و پنجه نرم‌کردن با قواعد و قالب‌های شعرِ کهنِ فارسی، می‌باید از اصول و قواعدِ شعرِ مُدرنِ غرب پیروی کرد. از آن‌جا که ادّعای او فاقدِ پشتوانه‌ی نظری و مملوّ از الفاظی تهییجی و شعارگونه بود، طبیعتا نمی‌توانست تأثیری در روندِ نوگراییِ شعرِ فارسی داشته باشد.

پیش از پرداختن به کاری که نیما یوشیج کرد، باید از چند شاعرِ نوگرای دیگر یاد کرد.

تقی رفعت، ابوالقاسم لاهوتی، شمس کسمایی و جعفر خامنه‌ای شاعرانی بودند که پیش از نیما به شکل‌های محدودی به نوآوری در شعرِ فارسی روی آورده بودند. امّا هیچ‌یک از آنان نتوانستند کار را به سرانجام برسانند. تقی رفعت که مجادلاتِ ادبی او با محمدتقی بهار نویدبخشِ راهی نو در شعرِ فارسی و نقدِ ادبی در ایران بود، در سنِّ سی‌ویک سالگی، پس از شکست حزبِ دموکراتِ آذربایجان و قتلِ شیخ محمّد خیابانی خود را کُشت. پس از مرگِ رفعت، شمس کسمایی و جعفر خامنه‌ای که از همکاران و همفکرانِ او بودند، هم‌چون او زیرِ فشارِ حکومتِ مرکزی، از ادامه‌ی فعّالیتِ ادبی بازماندند. لاهوتی نیز به اتّحادِ جماهیرِ شوروی رفت و تا پایانِ عمر همان‌جا ماند و فعّالیتِ ادبی خود را پِی گرفت. او در تعدادی از شعرهای خود تحت تأثیرِ شعرِ فرانسه و روسیه نوآوری‌هایی کرده بود؛ او که پیش از نیما در یکی از شعرهای خود قاعده‌ی تساویِ طولیِ مصرع‌ها را برهم زده بود، شاید به دلیلِ گرفتاری‌های سیاسی و مهاجرتِ ناخواسته به اتّحادِ جماهیرِ شوروی، فرصتِ آن را پیدا نکرد که بر اساسِ تجربه‌های نوگرایانه‌ی خود طرحی نو دراندازد و مسیرِ عبورِ شعرِ فارسی از سنّت به مُدرنیسم را بیابد و به دیگران نشان دهد.

افزون بر این‌ها باید از محمّد مقدّم یاد کرد که در سال ۱۳۱۳ با انتشار کتاب "رازِ نیمه شب" توجهِ نیما را به خود جلب کرد. او که در امریکا در رشته‌ی زبان‌شناسی تحصیل کرده بود، در کتابِ یادشده تحت تأثیرِ شاعرانِ مُدرنیستِ انگلیسی‌زبان شعرهایی منثور سُروده بود که نسبتِ چندانی با سنّتِ شعرِ فارسی نداشت و به قولِ نیما *«بالاتر از فهم و احساساتِ عمومی ساخته شده بود.»* اگرچه برخی از منتقدان، از جمله خانلری و شفیعی کدکنی از تأثیرِ شعرِ او بر نیما و بعدها شاملو سخن گفته‌اند، تجربه‌ی او نمی‌توانست سرمشقی برای تحوّلِ بنیادینِ شعرِ فارسی باشد. محمّد مقدّم شاعری حرفه‌ای نبود. او آن طور که خود در گفت‌وگو با شمس لنگرودی اظهار داشته است، از سرِ تفنّن و بی آن‌که دغدغه‌ای برای ایجادِ تحوّل در شعرِ فارسی داشته باشد، اشعاری منثور و به قولِ

نیما *"به اسلوبِ امریکایی"* نوشته بود. محمّد مقدّم در فاصله‌ی دو سال(۱۳۱۳ و ۱۳۱۴) چهار کتاب شعر منتشر کرد و پس از آن از شعر و شاعری فاصله گرفت و به تدریسِ زبان‌شناسی در دانشگاه پرداخت.

بدین ترتیب همه‌ی کوشش‌هایی که از دوره‌ی مشروطه و پیش از آن برای ایجادِ تحوّلی اساسی در شعرِ فارسی به عمل آمده بود، نتیجه‌ای بیش از ایجاد تغییراتی محدود و سطحی در قالب‌های شعرِ کهنِ فارسی و بیانِ مضامینِ جدید در آن قالب‌ها به بار نیاورد. در واقع می‌توان گفت همچنان گِرهی ناگُشوده باقی مانده بود که باید به دستِ نیما یوشیج گُشوده می شد.

«ادبیّاتِ ما باید از هر حیث عوض شود. موضوعِ تازه کافی نیست. و نه این کافی است که مضمونی را بسط داده به طرزِ تازه بیان کنیم. نه این کافی است که با پس و پیش آوردنِ قافیه و افزایش و کاهشِ مصراع‌ها یا وسایلِ دیگر، دست به فرمِ تازه زده باشیم. عمده این است که طرزِ کار عوض شود و آن مدلِ وصفی و روایی را که در دنیای باشعورِ آدم‌هاست به شعر بدهیم (نکته‌ای که هنوز هیچ‌کس به آن پی نُبرده است.) تا این کار نشود، هیچ اصلاحی صورت پیدا نمی‌کند.»

نیما یوشیج که هم بر شعر و ادبیّاتِ کلاسیکِ ایران احاطه داشت و هم ادبیّاتِ غرب و به‌ویژه فرانسه را به خوبی می شناخت و نیز از گرایش‌های نوگرایانه در شعرِ کشورهای پیرامونِ خودمان(ترکیه، قفقاز و کشورهای عرب) آگاهی داشت، و از سوی دیگر کوشش‌های نوگرایانه‌ی شاعرانِ پیش از خود و هم‌روزگارِ خود را به دقت پیگیری کرده بود، به این درک رسیده بود که نمی‌توان با نادیده گرفتن سنّتِ هزارساله‌ی شعرِ فارسی و تقلید از شعرِ غرب، شعرِ فارسی را از بُن‌بستی که درآن گیر کرده بود، نجات داد. او به این نتیجه رسیده بود که پدیده‌ی نو را نمی‌توان جز بر پایه‌ی سنّت و نفیِ دیالکتیکی آن بنا نهاد. نیما به جای نادیده گرفتن سنّتِ شعرِ کلاسیکِ فارسی، آن‌را به عنوان پدیده‌ای تاریخی مورد مطالعه قرار داد، با آن به گفت‌وگو پرداخت، اصول و قواعدِ آن‌را به چالش کشید و سرانجام پس از تفکّر و تمرینِ فراوان، رازِ توقّف و ایستایی‌اَش را کشف کرد. او به این نتیجه رسیده بود که ریشه‌ی مشکلاتِ شعرِ قدیمِ فارسی را نباید در وزن و قافیه و به طورِ کلّی در ساختمانِ بیرونی و قالب‌های سنگ‌شده‌ی آن جست‌وُجو کرد. نیما مشکلِ اصلی را طرزِ نگاهِ شاعرِ ایرانی، و حتّی فراتر از آن، انسانِ ایرانی، به طبیعت و جهانِ عینی می‌دانست. او می‌گفت مشکلِ اصلی شعرِ قدیمِ فارسی سوبژکتیو یا ذهنی‌بودنِ آن است. نیما می‌گفت: *«ملّتِ ما دیدِ خوب ندارد. عادتِ ملّتِ ما نیست که به خارج توجه داشته باشد، بل‌که نظرِ او همیشه به حالتِ درونی خود بوده است... عزیزِ من! نگویید چرا نمی‌فهمند، بگویید چرا عادت به دیدن ندارند. بگویید از چه راه ما ملّتِ خودمان را به دیدن عادت بدهیم. در ادبیّاتِ ما این حکم شالوده‌ی اساسی را دارد.»*

نیما در کتابِ "حرف‌های همسایه" برای یک شاعرِ جوان به شکلِ تجربی و ملموس توضیح می‌دهد که منظورِ او از "دیدن" که برای ادبیّاتِ ما حکمِ "شالوده‌ی اساسی" را دارد چیست. او می‌گوید: *«در قهوه‌خانه فکری به نظرم آمد. وقتی مشغولِ تماشای آن جنگل‌های قشنگ بودم، رفیقِ من از من پرسید: "چه می‌بینید؟" حقیقتا ما چه*

چیز را می‌بینیم و چه طوری می‌بینیم؟ شعرِ ما آیا نتیجه‌ی دیدِ ما و روابطِ واقعی بینِ ما و عالمِ خارج هست یا نه؛ و از ما و دیدِ ما حکایت می‌کند؟ سعی کنید همان‌طور که می‌بینید بنویسید و سعی کنید شعرِ شما نشانی واضح‌تر از شما بدهد. وقتی شما مثلِ قُدَما می بینید و برخلافِ آنچه در خارج قرار دارد می‌آفرینید و آفرینشِ شما به کلّی زندگی و طبیعت را فراموش کرده است، با کلماتِ همان قُدَما و طرزِ کارِ آن‌ها باید شعر بسرایید. امّا اگر از پیِ کارِ تازه و کلماتِ تازه‌اید، لحظه‌ای در خود عمیق شده فکر کنید آیا چه طور دیده‌اید؟»

بنای بوطیقای نیما که انقلابی در شعرِ فارسی بر پا کرد، بر پایه‌ی همین حرف‌های به ظاهر ساده ساخته شده است. او در جای دیگری از همان کتاب گفته است: *«ادبیّاتِ ما باید از هر حیث عوض شود. موضوعِ تازه کافی نیست. و نه این کافی است که مضمونی را بسط داده به طرزِ تازه بیان کنیم. نه این کافی است که با پس و پیش آوردنِ قافیه و افزایش و کاهشِ مصراع‌ها یا وسایلِ دیگر، دست به فرمِ تازه زده باشیم. عمده این است که طرزِ کار عوض شود و آن مدلِ وصفی و روایی را که در دنیای باشعورِ آدم‌هاست به شعر بدهیم (نکته‌ای که هنوز هیچ‌کس به آن پی نُبرده است.) تا این کار نشود، هیچ اصلاحی صورت پیدا نمی‌کند.»*

نیما بر مبنای چنین نظریه‌ای بود که "افسانه" را که از آن به عنوانِ "مانیفستِ شعرِ نو" یاد کرده‌اند، در سالِ ۱۳۰۱ نوشت. اهمّیتِ افسانه در نو بودنِ نگاهِ شاعر به طبیعت و جهانِ عینی، استفاده از مدلِ وصفی و روایی و به کارگیری روشِ طبیعی گفت‌وگو (به قول نیما، آن‌گونه که در دنیای باشعورِ آدم‌ها جریان دارد) است. از این که نیما در افسانه بدونِ عدول از قواعدِ شعرِ کلاسیکِ فارسی (عروض و قافیه) اثری نو آفریده است، می‌توان فهمید که کارِ خلّاقانه‌ی او در اصلاحِ عروضِ شعرِ قدیم و پی‌ریزی عروضِ نیمایی بر پایه‌ی درکِ درستِ او از رابطه‌ی فرم و محتوا صورت گرفته است. به عبارتِ دیگر، او باور داشت که تغییرِ طرزِ نگاهِ هنرمند به طبیعت و جهانِ هستی (یا بینشِ فلسفی و زیبایی‌شناسیِ او) تغییر در فرم یا شکلِ بیرونیِ اثرِ او را در پی خواهد داشت؛ و چنین تغییری (و نه هر تغییری) از اصالت برخوردار خواهد بود.

سخن گفتن در باره‌ی همه‌ی جنبه‌های تفکّر و کارِ ادبیِ نیما که نه تنها بر ادبیّات، بل‌که بر کلِّ فرهنگِ ما ایرانیان تأثیری انکارناپذیر داشته است، سخن را بیش از این به درازا خواهد کشانید. خوش‌بختانه در مطالبِ مندرج دراین ویژه‌نامه که حاصلِ توجهِ دست‌اندرکارانِ "دوماه‌نامه‌ی ادبی، هنری و اجتماعی ارژنگ" به این بزرگ‌مردِ پهنه‌ی اندیشه و ادبِ ایران در چهار سال انتشارِ پیوسته‌ی آن از آذر ۱۳۹۸ تا آبان۱۴۰۲ است، از زوایای گوناگون به میراثِ ادبی و اندیشگیِ نیما پرداخته شده است.

با سپاس از شورای دبیرانِ ارژنگ که فرصتِ نوشتنِ این مقدّمه را به من دادند، شما را به خواندنِ مطالبِ این ویژه‌نامه و تأمّل در شعر و اندیشه‌ی بنیان‌گذارِ شعرِ نوی فارسی دعوت می‌کنم.

حافظ موسوی. آذرماه ۱۴۰۲

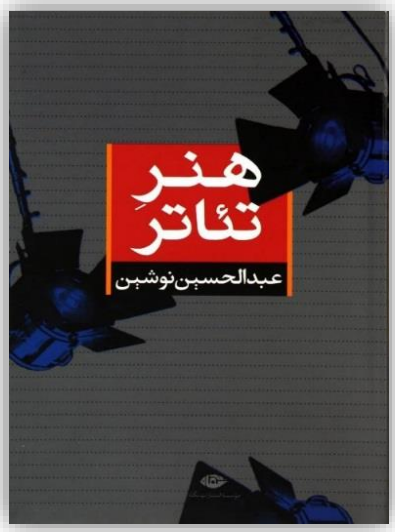
لینک دانلود فایل پی‌دی‌اف کتاب

https://bit.ly/3NwSRWJ

بازگشت به فهرست

هنرِ تئاتر

عبدالحسین نوشین (کارگردان، بازیگر، ادیب، نویسنده، مترجم، محقق)



کتاب "هنرِ تئاتر" اثر پدرِ تئاترِ نوینِ ایران، زنده‌یاد عبدالحسین نوشین، یکی از مهمّ‌ترین آثارِ خودآموز در زمینهٔ هنرِ تئاترِ مدرن و فنونِ بازیگری در ایران است که آن‌را پیرو واقعهٔ بهمن ۱۳۲۷ و بازدداشت خود در زندانِ قصر تهران نوشت. بعداز انقلاب چاپِ اوّلِ کتاب در سال ۱۳۸۷ به همت انتشاراتِ نگاه و با مقدمهٔ علیرضا رئیس‌دانایی انتشاریافت که لینکِ دانلود فایل پی‌دی‌افِ آن همراه با مقدمهٔ ناشر در این بخش تقدیم علاقه‌مندان می‌شود.

عبدالحسین نوشین در تقدیم‌نامهٔ کتاب نوشته است: ***"تقدیم به همسر و همکارم؛ لورتا که با تحمّلِ رنجِ فراوان به پیش‌رفتِ هنرِ تئاتر کمک به‌سزا نموده است."***

نوشین در مقدمهٔ کتاب می‌نویسد: ***"هنرِ تئاتر مرکّب است از چند هنرِ مختلف: ادبیّات (پیِیسِ تئاتر)، نقّاشی(دکور، لباس، گریم)، موسیقی، هنرِ پلاستیک(رقص و نمایشِ حالاتِ بدن)، معماری(دکورهای با حجم)، و نیز دو فنّ دیگر که این مجموعه را کامل می سازد و آن دو عبارت است از فنّ روشنایی و فنّ ماشین‌سازی سن(Mchinrie) که مقصود، ساختنِ آلاتِ متنوّع برای ایجادِ اصواتِ مختلف (مانند غرّشِ رعد، خروشِ دریا، توفان، ریزشِ باران و هزاران صدای دیگر که در طبیعت وجود دارد) می‌باشد؛ و هم‌چنین ساختنِ هرگونه آلات و اسبابِ مکانیکی که برای نمایشِ یک پیِیسِ لازم است. سر و کارِ اصلی اکتور با ادبیّات و هنرِ پلاستیک است و کارِ او از سه عامل ترکیب می گردد: سخن، حالت، جنبش. ما سخن و حالت را در بخشی و جنبش را در بخشِ دیگر تشریح می کنیم و در پایان بخش دیگری به میزانسن اختصاص می دهیم."***

یادداشتِ ناشر:

زنده‌یاد عبدالحسین نوشین در اواخر سال ۱۲۸۵ شمسی متولد شد. شش ماهه بود که پدرش ملقّب به سلطان الذاکرین به علت بیماری درگذشت و یک ماه بعد از مرگ پدر، بیماری وبا این کودک را از داشتن مادر نیز محروم ساخت. عبدالحسین دوران کودکی خود را در منزل دایی خود گذراند و پس از طی تحصیلات ابتدایی در ۱۲۹۸ به همراه دایی خود به مشهد رفت و با وجود نوجوانی، داوطلبانه به گروه مبارزان طرفدار کلنل محمد تقی خان پسیان پیوست. در سال ۱۳۰۱ به تهران مراجعت کرد و وارد دبیرستان نظام شد ولی به دلیل برخی مشکلات از آن‌جا استعفا داد و بقیه دوران دبیرستان را در «دارالمعلمین» که تمام دبیرانش فرانسوی بودند گذرانید و در

سالِ ۱۳۰۷ دیپلمِ‌متوسطه را گرفت. عبدالحسین با وجود تنگناهای فراوان درکودکی‌اش همیشه سرزنده، شیرین و دوست‌داشتنی بود و تمام اقوام همسال خود را با شوخی‌ها، بازی‌ها و نمایش‌های خود سرگرم می‌کرد.

در سال ۱۳۰۷ دولت تصمیم گرفت که صد نفر از دیپلمه‌ها را به اروپا اعزام کند. عبدالحسین پس از موفقیت در امتحان اعزام به فرانسه موفق به تحصیل در رشته «تاریخ و جغرافیا» گردید. امّا در مهر ماه ۱۳۰۸ به‌جای ورود به رشته «تاریخ و جغرافیا» در رشتهٔ «هنرهای دراماتیک» کنسرواتوآرتولوز نام‌نویسی کرد.در کنسرواتوآر تولوز نیز خوب درخشید و توانست در سال اول روی صحنه برود. امّا سرپرست دانشجویان ایرانی (اسمعیل مرآت) که با رفتن نوشین به کنسرواتوآر مخالف بود هزینه تحصیل او را قطع کرد و نوشین مجبور شد برای تأمین هزینه تحصیل خود در تابستان ۱۳۰۹ به تهران برگردد. او نمایشنامه «زن وظیفه‌شناس» را که خودش نوشته بود در «گراند هتل» روی صحنه برد تا بتواند با استفاده از درآمدِ این نمایش هزینهٔ تحصیلِ خود را تا سال ۱۳۱۱ در کنسرواتوآر تامین کند. برای اجرای این نمایشنامه، نوشین از بانو لُرتا دعوت کرد که با او همکاری کند و آشنایی این دو هنرمند به عشق و ازدواج آن‌ها منجر شد.این سفر به نوشین امکان داد تا فضای تئاتری ایران و هنرمندان نامدار و دست‌اندرکاران تئاتر آن زمان را بهتر بشناسد و برنامه کار خود را برای ایجاد تحول بنیادین در تئاتر ایران براساس اطلاعاتی که به‌دست آورد تنظیم نماید.

آقایان از راست: انتظامی، جعفری، صادق شباویز و کی‌مَرام
خانم‌ها از راست: ایرن، لورِتا و توران مهرزاد

نوشین که با ادبیّاتِ فارسی آشنایی کامل داشت، بعد از مراجعت به ایران با ادبا و نویسندگان نامدار آن روز به‌خصوص صادق هدایت، مجتبی مینوی، نیمایوشیج، بزرگ علوی و دکتر خانلری همدم و همراه گردید و اداره نگارش وزارت فرهنگ با هدایت و فضل‌الله صبحی مشغول به کار شد. او در مجله موسیقی با موسیقی‌دانان و آهنگسازان نیز کار کرد و برخی نوشته‌ها و ترجمه‌های خود را در آن مجله انتشار داد. همزمان با این فعالیت‌ها، نوشین به نوشتن، ترجمه و اقتباس نمایشنامه‌های متعددی پرداخت تا با همکاری همسرش به ایجاد تحولی بنیادین در تئاتر ایران و پایه‌گذاری تئاتر عملی دست زنند. ابتدا او نمایشنامه «توپاز» اثر مارسل پاینول را به‌نام «مردم» اقتباس کرد و به روی صحنه برد. و سپس با همکاری محمدعلی فروغی و مجتبی مینوی سه تابلوی «بیژن و منیژه»، «زال و رودابه» و «رستم و تهمینه» را تنظیم کرد و در جشن هزاره فردوسی با همکاری جمعی

از هنرمندان و همسرش آن را اجرا کرد. موسیقی این تابلوها را «مین‌باشیان» ساخته بود. اجرای این سه تابلو که با تحسین و تشویق کم‌نظیر تماشاگران و به‌خصوص شرق‌شناسان و ادبا روبرو شد از او و همسرش و حسین خیرخواه برای شرکت در فستیوال تئاتر مسکو دعوت به‌عمل آمد. در فستیوالِ مسکو، نوشین با سبک و تکنیکِ کارگردانان بزرگی نظیرِ استانیسلاوسکی آشنا شد. نوشین که از نوجوانی طرفدارِ عدالتِ اجتماعی بود، در دورانِ پُرماجرا و افتخارآمیزِ خود با فعّالیت‌های سیاسی، اجتماعی و هنری و تألیف و ترجمه و اجرای آثار و نمایشنامه‌های مترقّی، ارزنده و پُرمحتوا، کوششِ خستگی‌ناپذیری برای تحقّقِ آرمان‌های خود مبذول داشت.

در سال ۱۳۱۸ میرزا سیدعلی‌خان نصر با همکاری جمعی از هنرمندان تئاتر «هنرستان هنرپیشگی» را تأسیس کردند ولی نوشین پس از دو سال چون از نحوه کار هنرستان راضی نبود و آن را در راستای هدف خود در ایجاد تحول در تئاتر ایران نیافت از آن کناره گرفت. سپس در ۱۳۲۰ او گروه بازیگرانی را از هنرمندان مستعد انتخاب و با روش و تکنیک کار خود آشنا کرد و با همکاری آن‌ها نمایشنامه‌های «ولپن»، «توپاز»، «دختر شکلات‌فروش»، «سه دزد» را در تئاتر فرهنگ اجرا می‌کند و سپس تصمیم می‌گیرد که برنامه تنظیم شده خود را برای ایجاد تئاتر علمی به مرحله اجرا بگذارد. نوشین برای هنرمندان تئاتر تجربی ایران نظیر محمود آقا ظهیرالدینی احترام فوق‌العاده قائل بود ولی آرزو داشت تئاتر علمی را نیز پایه‌گذاری کند. در سال ۱۳۲۱ نوشین اقدام به تأسیس کلاسی کرد که در آن از همکاران سابق و هنرجویان جدید بهره برد. دراین کلاس که در محلّ روزنامهٔ شهباز تشکیل می‌شد، نوشین، همکارانِ قدیمی و هنرجویان جدید را با اصول و مفاهیمِ تئاترِ علمی آشنا کرد و سپس با این گروه در مهر ۱۳۲۶ تئاتر فردوسی را افتتاح کرد. او معتقد بود که بازیگرِ تئاتر علاوه بر آشنایی با هنر تئاتر باید با ادبیات کشور خود آشنا باشد و زبان فارسی و آثار منظوم و منثور را خوب بداند. آرزویش این بود که بازیگران دارای تحصیلاتِ عالی بوده و از پشتوانهٔ اخلاقی و اجتماعیِ موردِ قبولی برخوردار باشند

او می‌گوید: مطالعهٔ ادبیّاتِ زبانِ مادری برای ما بیشتر از این جهت لازم است که به زیبایی، کشش، تکیه صدا و طنین کلمات و هم‌چنین به آهنگ‌ها به ریتم‌های مختلف، به موسیقی روح اجرای کلام و به تحلیل احساسات و عواطف گوناگون بشری آشنا گردیم. و بدیهی است که اگر ادبیّاتِ ملتی منحصر به ترجمهٔ آثارِ ملل دیگر باشد و آن ملّت از خود شاعر و نویسنده نداشته باشد، نمی‌توان گفت چنین ملتی دارای ادبیّات است. در تمام نمایشنامه‌های تئاتر فردوسی، نوشین نقش اول را ایفا می‌کرد. تمرین و آماده کردن هریک از این نمایشنامه‌ها چند ماه طول می‌کشید و در خلال آن با خواندن نمایشنامه، کارِ دورِ میز، بحث و گفتگو درباره شخصیت و خصوصیات روحی پرسُناژها و روابط آن‌ها، آشنایی با نظر و فکر نویسنده و تجزیه و تحلیل آن، بازیگران با روش صحیح تمرین و آماده کردن نمایشنامه آشنا می‌شدند. به طوری که بازیگران معتقد بودند دوران تمرین هر نمایشنامه کلاس کاملی است برای آشنایی با هنر تئاتر (سخن ـ حالت ـ جنبش). نوشین به گفتگوی قابل ارائه در صحنه سخت پای‌بند و برای آماده کردن متن هر نمایشنامه و تنظیم دیالوگ مناسب برای هر پرسناژ مدت‌ها تحقیق و مطالعه می‌کرد.

«زبانِ صحنه» اصطلاحی بود که نوشین معتقد بود برای تنظیم دیالوگ‌ها باید به آن رسید. بیان را به‌طور علمی به همکاران خود آموخته بود. برای این‌که بیانِ بازیگران از نظرِ ریتم، آوا، حالت، جنبش و... صحیح باشد. به جرأت می‌توان گفت که مکتبِ علمی «بیانِ تئاتری» را او در ایران پایه‌گذاری کرد. او با تمام این هنرها و فنون آشنایی داشت و از کلیه آن‌ها برای بهتر اجرا کردن این نمایشنامه‌ها استفاده می‌کرد. تئاتر فردوسی در خلال اجرای نمایش «چراغ گاز» در پانزدهم بهمن ۱۳۲۷ توسط دولت وقت اشغال شد و نوشین نیز به جرم آزادی‌خواهی و

جانبداری از عدالت اجتماعی و ارائه نمایشنامه‌هایی در این راستا بازداشت شد. نوشین در زمان بازداشت خود کتابِ آموزندهٔ «هنرِ تئاتر» را نوشت که خودآموزی است برای بازیگران و کارگردانان.

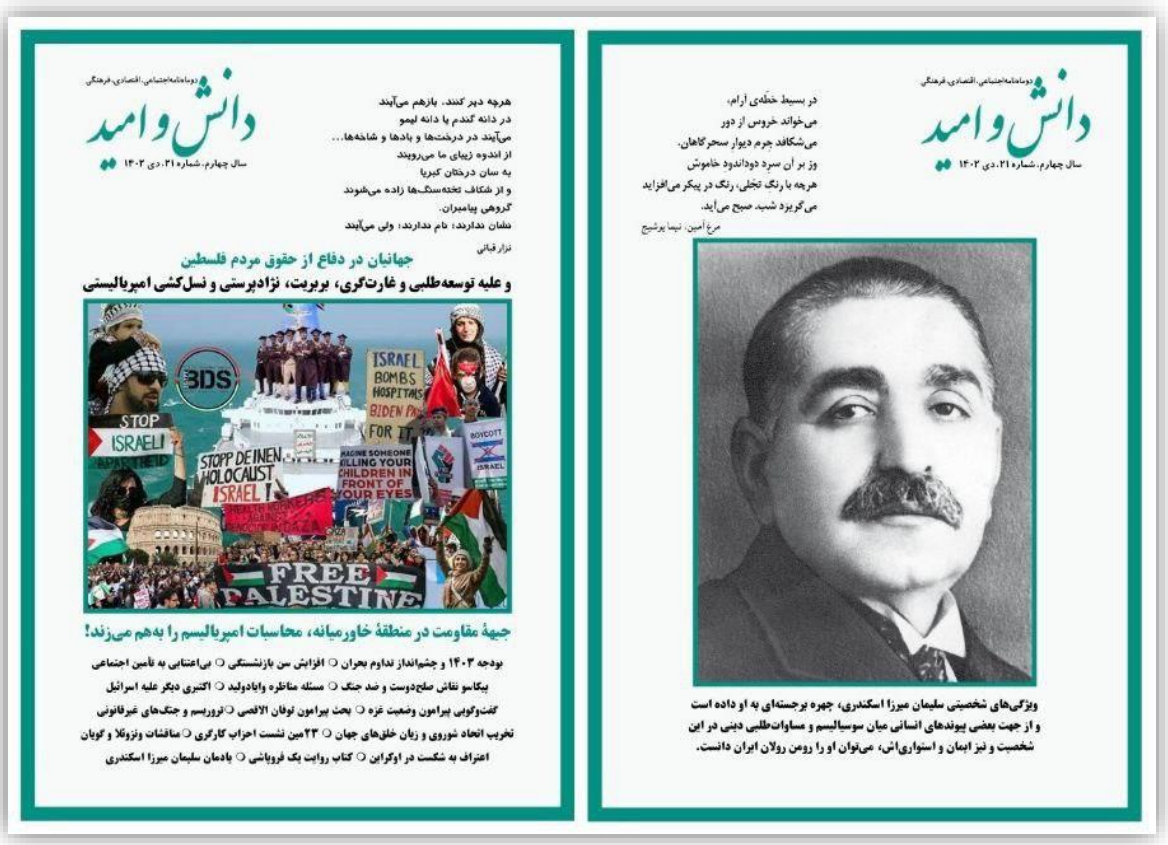
در این کتاب، نوشین ضمن بحث در مورد تکنیکِ بازیگری و کارگردانی، نظرات و آرزوهای خود را در مورد آیندهٔ تئاترِ ایران تشریح کرده است. همسر و همکارانِ نوشین پس از تعطیلی تئاتر فردوسی از پای ننشستند و برای ادامهٔ راه نوشین علی‌رغم مخالفتِ حکومت، تئاترِ سعدی را افتتاح کردند. کارگردانی و اداره این تئاتر به‌عهده خانم لُرِتا و حسین خیرخواه بود و نوشین از سلول‌های زندانِ قصر آنان را راهنمایی و تئاتر را رهبری می‌کرد. همکاران و شاگردان نوشین در تئاتر سعدی اقدام به تأسیس کلاس‌هایی برای آموزش تئاتر نمودند و «مجلّهٔ تئاتر» و «نامهٔ سعدی» را منتشر ساختند و اتحادیه هنرپیشگان را پایه‌گذاری کردند.با کودتای ۲۸ مرداد، فعالیت گروه تئاتری نوشین به‌کلی متوقف شد و تئاتر سعدی نیز به‌دست اراذل و اوباش به آتش کشیده شد. برای تئاتر و مردم ایران سال‌های ۱۳۲۷ تا ۱۳۳۲ سال‌های پراهمیتی در زمینه تئاتر است و نوشین و همکاران و شاگردانش تئاتر علمی را پایه‌گذاری کردند. نوشین در کتاب هنرِ تئاتر می‌گوید: "*ایمانِ راسخ دارم در آیندهٔ نزدیک هنرِ تئاتر در کشورِ ما نیز با استفاده از تکنیک و تجربیاتِ مللِ راقیه مراحلِ پیشرفت خود را پیموده به مرحلهٔ کمال نزدیک خواهد شد.*"

دوران بازداشت نوشین با مهاجرت اجباری‌اش به اتحاد جماهیر شوروی به پایان رسید. نوشین در ایام مهاجرت پس‌از گذراندن دورهٔ آموزشگاه عالی ادبیّاتِ مسکو، وارد انستیتوی شرق‌شناسی شد و کار تحقیقی خود را روی شاهنامه شاهکار حماسی فردوسی آغاز کرد. ابتدا اقدام به تصحیح شاهنامه کرد و «واژنامک» را که فرهنگ لغات شاهنامه است تألیف نمود و به دریافت درجه «دکترا در علوم فیلولوژیک» نایل شد. نوشین زبان‌های فرانسه، روسی، عربی، اوستا، فارسی باستان و پهلوی را می‌دانست. او درلحظاتِ آخرِ عمرش کتاب «واژه‌نامک» و سناریویی را که از شاهنامه اقتباس و برای فیلم آماده نموده بود برای دکتر خانلری فرستاد. او در روز یکشنبه ۱۲ اردیبهشت ماه ۱۳۵۰ پس از یک سال بیماری دشوار سرطان معده در سن ۶۹ سالگی در مسکو درگذشت./ **(مؤسسه انتشارات نگاه/ علیرضا رئیس‌دانایی)**

صادق شباویز در کنارِ عبدالحسین نوشین

بازگشت به فهرست

مجلّهٔ دانش و اُمید؛ شمارهٔ ۲۱، دی ۱۴۰۲



دوماه‌نامهٔ دانش و اُمید شمارهٔ ۲۱، دی ۱۴۰۲ با مطالبی متنوّع انتشار یافت

در این شماره می خوانید:

ویژه‌نامه‌ای دیگر برای فلسطین/ بررسی بودجهٔ ۱۴۰۳؛ افزایش سنِّ بازنشستگی و بی‌اعتنایی به تأمین اجتماعی/ اکتبری دیگر برای اسرائیل/ بحث پیرامونِ توفان الاقصی؛ تروریسم و جنگ‌های غیرِ قانونی/ نامهٔ انتقادی یک خواننده و پاسخ به آن/ ۲۳مین نشستِ احزابِ کمونیست و کارگری در اِزمیر؛ زیانِ خلق‌های جهان از تخریبِ اتّحادِ شوروی؛ مناقشاتِ ونزوئلا و گویان؛ اعتراف به شکست در اوکراین/ معرّفی کتاب: یادمانِ سلیمان‌میرزا اسکندری/ هنر و ادبیّات: پیکاسو نقاشِ صلح‌دوست؛ مسئلهٔ مناظرهٔ وایادولید؛ و دیگر مطالب...

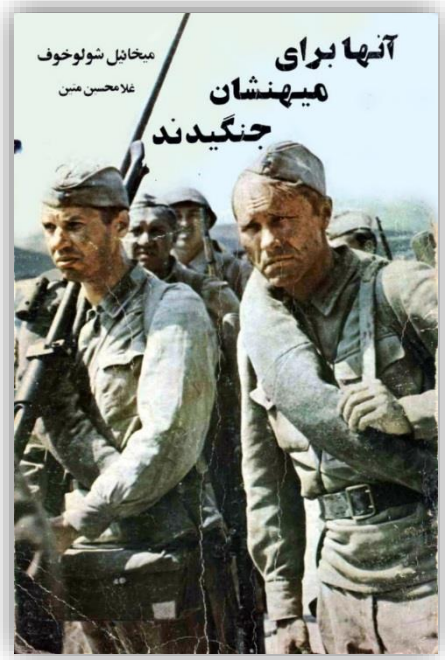
برای دریافت فایل پی.دی.اف مجلّه بر روی نشانی زیر کلیک کنید

https://t.me/DaneshvaMardom/990

بازگشت به فهرست

آن‌ها برای میهن‌شان جنگیدند(فیلم‌نامه)

میخائیل شولوخوف/ برگردان: غلام‌حسین متین



"آن‌ها برای میهن‌شان جنگیدند" عنوانِ رمانی از آثار میخائیل آلکساندرویچ شولوخوف (Михаи́л Алекса́ндрович Шо́лохов) (۲۴ مه ۱۹۰۵ - ۲۱ فوریه ۱۹۸۴)، نویسندۀ روس اهلِ اتّحادِ جماهیرِ شوروی است که به کمک سرگئی باندارچوک به فیلم‌نامه تبدیل و ساخته شد. این فیلم‌نامه که معیارِ دقیقی برای هنرِ فیلم‌نامه‌نویسی است، توسط غلام‌حسین متین به فارسی برگردانده و پس‌از انقلاب توسط نشرِ "ستاره" در ایران چاپ و منتشر انتشار شد. قهرمانان این اثر شولوخوف، کماکان مردمان ساده ای هستند که از میهن خود، دفاع می‌کنند. عدّه‌ای کشاورز، معدن‌چی و غیره. امّا قهرمانی آنها بیش‌تر در این تجلّی می‌کند که هدفِ جنگ را می‌شناسند و می‌دانند برای چه می‌جنگند و در کامِ مرگ، هیچ‌گاه نشاط و عشق به زندگی را از کف نمی‌دهند. هرگز نمی‌توان کاراکترِ پیتر لاپاخین -این معدن‌گرِ با نشاط- را فراموش کرد. طنزِ ویژۀ شولوخوف، که در زمینِ نوآباد به اوج می‌رسد، در وجودِ او، در این اثر به تجلّی درمی‌آید. او در فاصلۀ بین نبردهای سنگین و نابرابر، پوتین‌های کهنه‌اش را با علف‌های خودروی استپ پاک می‌کند تا به دیدارِ محبوبی بشتابد...

بُریده‌ای از متنِ کتاب

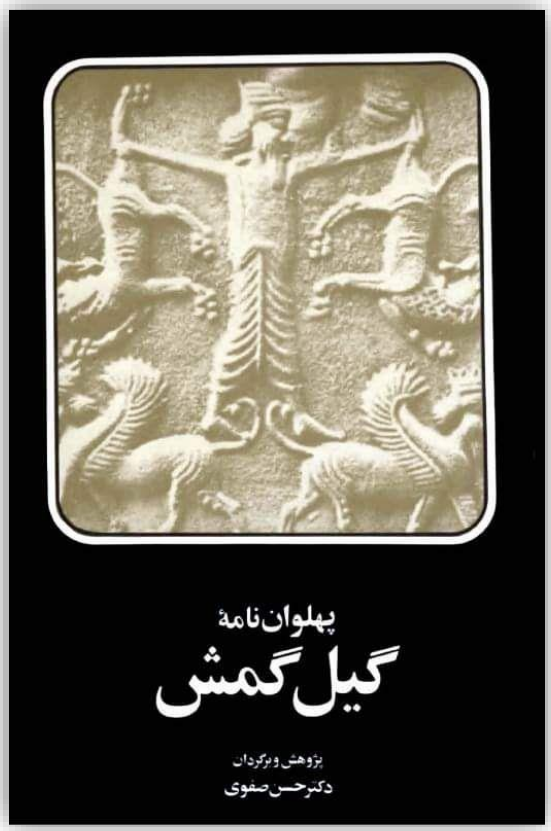
"نیکلای استرلتف پیشاپیش ستون قدم برمی دارد. وقتی به بالای تپّه‌ای می رسد، به اطراف خود نگاه می کند و با یک چشم به هم زدن همه جان بدربردگان نبرد دهکده "سوخوی ایلمن" را از نظر می گذراند فرمانده زخمی گردان دوم، افسر "سومسکوف" که پس از مرگ فرمانده هنگ، فرمانده‌ای را به عهده گرفته است در حاشیه راه همچنان می‌لنگد، چیزی با شکوه و گیرا در حرکت هنگ از هم می پاشد نیکلا کلاه خود را پائین می آورد که اشک هایش را رفقایش نبینند دلش به حال دوستانِ از دست رفته‌اش می‌سوزد. دوستش "لاپاخین " می گوید چرا افسرده‌ای؟ -چرا نباشم به همه گرفتاری ها فکر می‌کنم به دو دسته شدن ارتش مان این مصیبتِ کمی نیست عقب نشینی ارتش که آلمان‌ها ما را دنبال می‌کنند... بالاخره "کوپیتوفسکی" می‌گوید بس است! در این جنگ ما از این پهلوانان زیاد از دست داده‌ایم بیائید زودتر به جلو برویم و گرنه از بقیه خیلی عقب می‌مانیم. ممکن است که ما امروز شکست خورده باشیم، ولی در آینده پیروزی از آنِ ماست."

لینک دانلود کتاب از سایت باشگاهِ ادبیّات

بازگشت به فهرست

پهلوان‌نامهٔ گیل‌گَمِش

پژوهش و برگردان حسن صفوی



حماسهٔ گیل‌گَمِش (The Epic of Gilgamesh) نخستین داستانِ حماسیِ تاریخ در جهان بوده که باقی‌مانده از لوح های گلی است.

حماسهٔ گیل‌گَمِش دربارهٔ پادشاهی واقعی به نام گیل‌گَمِش است که گفته می‌شود حدوداً ۵۰۰۰ سال پیش بر شهر سومری اوروک (Uruk) ، شهری واقع در عراق امروزی (که ممکن است نام عراق هم ریشه در آن داشته باشد) حکومت می‌کرده، ولی طیِّ قرن‌ها اغراق و افسانه‌سازی، داستانِ او به داستانِ خیالی‌ای که امروزه در حماسهٔ گیل‌گَمِش می‌خوانیم تبدیل شده است.

در حماسهٔ گیل‌گامش یا گیل‌گَمِش که در منطقهٔ میان‌رودان شکل گرفته، وقتی گیل‌گَمِش دوستِ خود "اِنکیدو" (Enkidu) را از دست می‌دهد، در یک جست‌وجوی سخت و طاقت‌فرسا به‌دنبال حیاتِ جاودانی می‌شتابد و در این مسیر از خطرات فراوانی گذر می کند. گیل‌گَمِش در این راه به سراغ «سابیتو» زنِ دانای کوهِ آسمان می رود تا راهِ خانه "اوتناپیشتیم" را از او بپرسد و به رازِ جاودانگی بشر آگاه شود، اما سابیتو آبِ پاکی را روی دست گیل‌گَمِش ریخته و به‌او می‌گوید: "گیل‌گَمِش کجا می‌روی؟ زندگی‌ای که تو می‌جویی نخواهی یافت. چون زمانی که خدایان آدمیان را می آفریدند، مرگ را نصیبِ آدمیان کردند و زندگی را برای خود نگه داشتند".

قدیمی‌ترین متون موجود مرتبط با این حماسه به میانهٔ هزارهٔ سومِ پیش از میلاد مسیح می‌رسد که به زبانِ سومری می‌باشد. از این حماسه که نخستین اثر ادبی بزرگ تاریخ به‌شُمار می‌رود، نسخه‌هایی به زبان‌های اَکدی و بابلی و آشوری موجود است و ترجمه‌های متعددی به زبان فارسی توسط داود منشی‌زاده و احمد شاملو و دیگران منتشر شده است. این حماسه در سال ۱۸۷۰ توسط جورج اسمیت ترجمه و منتشر شده‌است. پژوهش و برگردان دکتر حسن صفوی که چاپ اول آن در سال ۱۳۵۶ توسط انتشارات امیرکبیر به چاپ رسید، یکی از بهترین ترجمه‌های کتاب گیل‌گَمِش به فارسی است. (توضیحاتِ بیشتر دربارهٔ این حماسه)

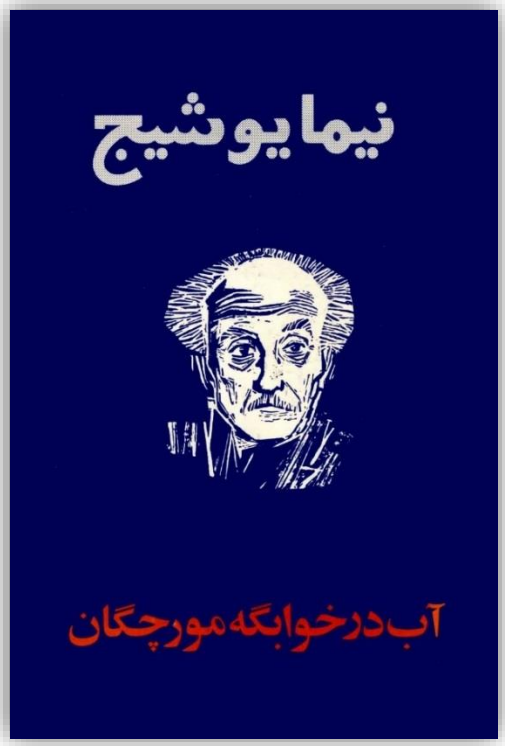
لینک دانلود کتاب از باشگاهِ ادبیّات
https://yadi.sk/i/7Xi2cNPbylPnxg

بازگشت به فهرست

آب در خوابْگَهِ مورچگان

نیما یوشیج (دفترِ رباعیّات)

تا ندانندم بداندیشان، طریقِ عاشقی در لباسِ ناشناسان راهِ دیگر می‌زنم



دفترِ "آب در خوابْگهِ مورچگان" اثرِ نیما یوشیج حاوی ۴۲۰ رباعی در ۱۴۶ صفحه است که در سال‌های مختلف سُروده شده‌اند و تسلّطِ او بر قالب‌های کلاسیک شعرِ فارسی نشان می‌دهند.

نیما دربارۀ این مجموعه در مقدّمه کتاب نوشته است:

"من این رباعیّات را برای این نساخته‌ام که فقط قلم‌اندازی کرده باشم، بل‌که آنها را ساخته ام تا به آسانی وصفِ حال و وضعیّتِ خودم را در این زندگانیِ تلخ بیان کرده باشم..." و "صِدقای سُرود اسمی است که من به خودم داده‌ام."

عنوان کتاب برگرفته از این رباعی مشهورِ خودِ نیماست:

"از شعرم خلقی به هم انگیخته‌ام/
نیک وُ بدشان به هم برآمیخته‌ام/
خود گوشه گرفته‌ام تماشا را کآب/
در خوابْگهِ مورچگان ریخته‌ام."

ارژنگ: نیما یوشیج دو رباعی نیز در وصفِ شاگردانش در "محفلِ ادبی شمع سوخته" (سایه، کسرایی، شاملو و کیوان) سُروده که در این دفتر نیامده و آن‌ها را در بخش "شعر و شاعران" همین شماره می‌خوانیم.

لینکِ دانلود از سایتِ باشگاهِ ادبیّات

چاپِ چهارم، سال ۱۳۷۵، انتشاراتِ امیرکبیر

https://www.bashgaheadabiyat.com/product/ab-dar-khabgahe/

بازگشت به فهرست

کتابِ سپهر

باشگاه ادبیّات: «کتابِ سپهر» هرچند از سوی ناشری منتشر شده و معمولاً می‌بایستی به مباحثِ نقد و بررسی کتاب بپردازد امّا مجموعه‌ای است از شعر و داستان.

نخستین مطلب «کتابِ سپهر» یادداشتی است تحت عنوان «اگر مردی وجود داشت...» از هنری میلر ترجمه منوچهر کاشف بر گرفته از کتاب «تولّدِ شعر». مطلبِ دوم صفحه‌ای از «حرف‌های همسایه» نیما یوشیج است. نکته جالب اینکه بسیاری از جنگ‌های دهه چهل یا با شعری از نیما آغاز می‌شود و یا با سطرهایی از «حرف‌های همسایه» یا نامه‌هایش؛ و این خود نشانهٔ مقبولیتِ عامّ «نیما» است و هم نشانهٔ کاربردِ عامّ یادداشت‌ها و شعرهایش.*

دو قطعه از کتاب «چنین گفت زرتشت» فردریک ویلهلم نیچه به ترجمه داریوش آشوری و اسماعیل خوئی، «رفقا، یا حفره‌ای در *قلّه*» *(قسمت‌هایی از یک بازیِ تک‌پرده‌ای نوشته نورمن میلر* ترجمه کامبیز فرخی، شعرهایی از اسماعیل خوئی، گودرز بیدلی ، م. خاکسار و سعید سلطانپور؛ «لورکا شاعر اسپانیا» و نمونه‌هایی از شعر او ترجمه عبدالعلی دستغیب، «اعلام به مقامات حکومتی» از گلوریا فوئرتس و «صدای نخستینم» از مانوئل التولا گیره ترجمه قاسم صنعوی، «آرزو» از نزار قبانی و «ای پل مقدس چوبی» از م. رهبانی ترجمه علیرضا نوری زاده، داستان کوتاهی از امین فقیری، آوای «حبش» از رسول هاشمی، «جاذبه، طبیعت، هنر» (از یادداشت‌های استانیسلاوسکی) ترجمه مهین اسکوئی، «از یادداشت‌های جنوب» نوشته .م. آزاد و نقد هوتن راد بر کتاب «دهکده پرملال» از دیگر مطالب این دفتر است. کتاب سپهر در ۶۴ صفحه [در تیرماه ۱۳۴۸] به قطع رقعی منتشر شده است.

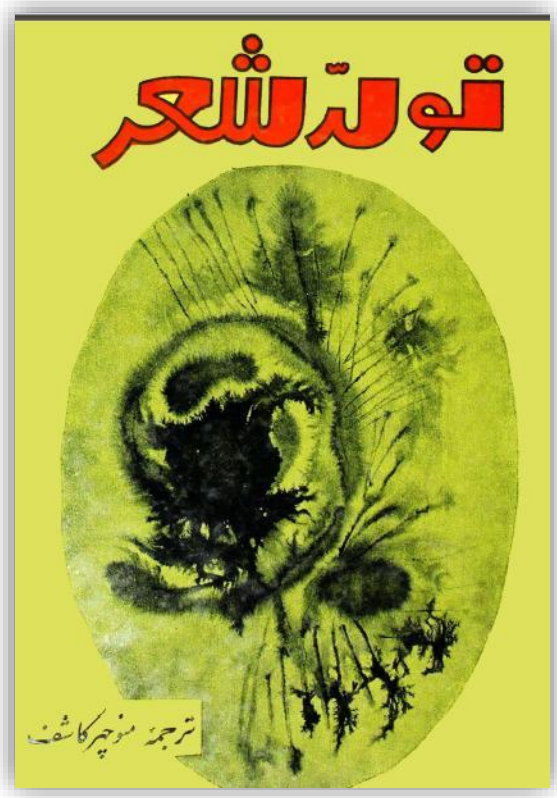
لینکِ دانلود از سایت باشگاهِ ادبیّات

***ارژنگ: متنِ مندرج در این جُنگِ ادبی یکی از نامه‌های نیما یوشیج به "همسایه" به تاریخ ۱۳۳۱ است که جای آن در کتاب "حرف‌های همسایه" (حاوی ۷۱ نامه به کوشش سیروس طاهباز که ما در ارژنگ و مجموعهٔ "شُکوه نیما در رنگین‌کمان ارژنگ" منتشر کرده بودیم) خالی است. متنِ نامهٔ مزبور در بخش "ادبیّات" همین شماره تقدیم خوانندگان شده است.**

بازگشت به فهرست

تولّدِ شعر

گروهِ نویسندگان/ برگردان: منوچهر کاشف



کتاب "**تولّدِ شعر**" دربرگیرندهٔ نوشتارهایی خواندنی از هنری میلر- رابرت پن وارن- کلینت بروکس- ا.س .برادلی- جورج سانتیانا- تی.اس.الیوت- ادگار ویند- الوین بروکس وایت- ف.س.فلینت- ازرا پاوند- و.ه.اودن- رینر ماریا ریلکه- وان ویک بروکس- لوگان پرسال اسمیت - واسیلی کاندینسکی- اسکار وایلد- شارل بودلر- ایمی لوول- ویلیام باتلر ییتز- لوئی آنترمیر- سورن کیرکگارد (گروهِ نویسندگان) دربارهٔ شعر و شاعری با برگردان منوچهر کاشف است که توسط نشرِ سپهر در سال ۱۳۴۸ در ایران در ۲۴۴ صفحه چاپ و منتشر شده است.

شایانِ ذکر است، راینر ماریا ریلکه Rainer Maria Rilke (۴ دسامبر ۱۸۷۵ - ۲۹ دسامبر ۱۹۲۶) ادیب و داستان‌نویسِ اتریشی آلمانی‌زبان که در این کتاب سه نوشتهٔ کوتاه دارد، نویسندهٔ کتاب "نامه‌هایی به شاعری جوان" است که خطاب به شاعری جوان به نام "فرانتز خاویرکاپوس" بین سال‌های ۱۹۰۲ تا ۱۹۰۸ نگاشته است. این نامه‌ها به کوشش پرویز ناتل خانلری و عباس شکری به فارسی ترجمه شده که مورد توجهٔ نیما در نگارشِ کتاب مشهور "حرف‌های همسایه" قرار گرفته است.

عناوین برخی از نوشتارهای کتاب بدین ترتیب است:

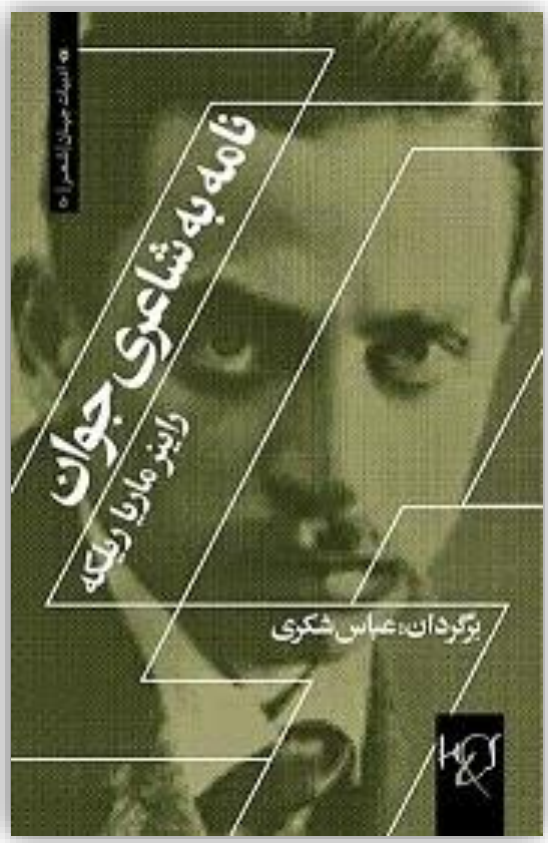
تولّدِ شعر، شعر به خاطرِ شعر، عناصر و کارکردِ شعر، سنّت و استعدادِ فردی، موسیقیِ شعر، مذهب و ادبیّات، هنر و آشوب، ابهامِ شعر، نقش‌گرایی، مقدّمه بر اشعارِ هافمن، طبیعتِ انسان و هنر، ادبیات امروز، چشم‌اندازِ ادبیّات، هنر و هنرمند و...

لینک دانلود کتاب

بازگشت به فهرست

نامه به شاعری جوان

راینر ماریا ریلکه/ ترجمهٔ عباس شکری



عباس شُکری، نویسنده و مترجمِ خوب و پُرکارِ معاصر، ترجمهٔ کامل نامه های «راینر ماریا ریلکه» به شاعری جوان را ترجمه و منتشر کرده است. کتابی که مانیفستِ شعرِ ریلکه خوانده شده و نخستین بار توسط دکتر پرویز ناتل خانلری در ایران ترجمه شده است. نامه‌هائی که هم در عصرِ خودش و هم اکنون بسیاری از شاعرها و پیش از همه نیما یوشیج به آن به عنوان منبعی اثرگذار مراجعه کرده و می‌کنند.

"نامه به شاعری جوان" در حالِ سفر و سرگشتگی خودخواستهٔ نویسنده، نوشته شده و ریلکه آنها را برای کسی آشکار می کند که هیچ شناختی از او ندارد. شاید ساختارمندکردنِ احساساتِ درونی، نه تنها نیاز که ذات و خلوتِ او را به نمایش می‌گذارد. به همین خاطر هم شاید طبیعی بنماید که نامه به یک ناشناس، بهترین شکلِ بیانِ احساساتِ شاعری است سرگشته و تنها. به این شکل، او ضمن حفظِ فاصلهٔ خود با مخاطب، می‌تواند اعتمادی متقابل را سامان دهد.

ریلکه در یکی از این نامه‌ها می نویسد:

آقای «کاپوس» عزیزم!

از زمانی که آخرین نامه‌تان را دریافت کردم، خیلی وقت گذشته است. امید که به دل نگیرید؛ پیش از هر چیز، کار زیاد، بعد از آن، تعداد زیادی از موانع و سرانجام بیماری و ناخوشی، بارها و بارها مرا از پاسخ دادن به نامه‌ی شما بازداشتند. این انتظار شاید به این خاطر هم بوده است که من دوست داشتم پاسخ شما را در شرایطی بدهم که هم آرام باشم و هم شاد. اکنون، باز احساس می‌کنم که کمی بهتر شده‌ام. آغاز بهار بدخلقی ناپسندش را هر روز نمودار می‌کند. آقای «کاپوس» گرامی. حال می‌توانم به شما سلامی بگویم و احوالپرسی کنم و دوستانه و از صمیم قلب، نکته‌هایی که در نامه‌تان بود را پاسخ گویم.

چنانچه شاهد هستید، یکی از چکامه‌های شما را رونویسی کرده‌ام. به این دلیل که آن را دوست داشتنی یافتم و بافت و فرم ساده آن را پسندیدم. این غزل، که چنین ساده به درون خواننده می‌خلد، وادارم کرد تا از آن رونوشت بردارم. این شعر یکی از بهترین شعرهایی است که شما مهربانانه، برایم فرستاده بودید و این امکان را فراهم نمودید تا بتوانم با جهان درون‌تان آشنا شوم. اکنون هم به این دلیل رونوشت غزل را برای شما می‌فرستم که می‌دانم که این کار، هم مهم است و هم سرشار از تجربه‌ی جدید. هرگاه اثری با دست‌خط دیگری به صاحب همان کار می‌رسد، انگار که بازآفرینی جدیدی رخ می‌دهد. این چکامه را با دقت بخوانید، انگار اوّل بار است که آن را می‌بینید و دیگری آن‌را آفریده است. بی‌تردید با تمام وجود آن را حسّ خواهید کرد، حسّی که نشان می‌دهد این اثر را خودتان آفریده‌اید. خواندنِ نامه و غزلِ شما برای من لذت‌بخش بوده و همین سرخوشی نیز اغلب مرا به یادِ شما و شعرهاتان می‌اندازد و به فکر وامی‌داردم.

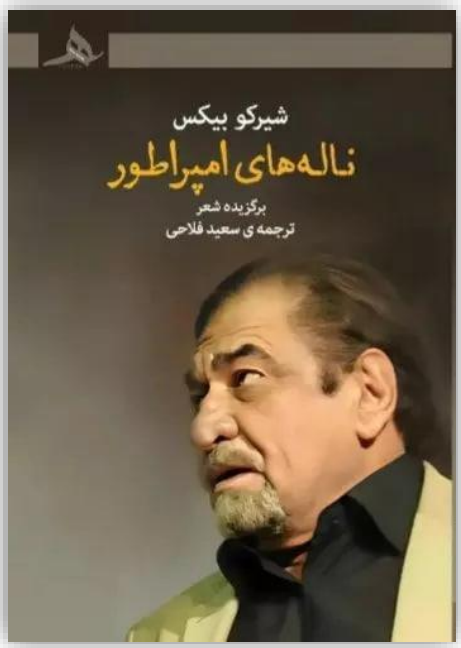
با توجه به این واقعیّت که هماره چیزی از درونِ شما میل به بیرون‌رفتن به خارج از تنهایی‌تان دارد، نگرانِ آن نباشید. اگر این تمایل را با آرامش و با درایت هدایت کنید، شما را کمک خواهد کرد تا وسعتِ تنهایی‌تان را تا کرانه‌های دور بگسترانید. بیش‌ترِ مردم (با کمکِ سنّت و عرف) برای مشکلاتِ خود راه‌حل‌های آسان را انتخاب کرده‌اند و در بین آسان‌ها هم آسان‌ترین را برگزیده‌اند. اما روشن و آشکار است که باید با آنچه دشوار است در افتاد، هر موجود زنده‌ای با دشواری می‌جنگد، به‌طور طبیعی رشد می‌کند و از خود دفاع می‌کند. این همه تلاش برای این است که بیش از هر چیز خویشتن خویش باشد. بدیهی است که این خویشتن خویش بودن را به هر قیمتی هم که شده و با هر زحمت و مبارزه‌ای که باشد، به دست می‌آورد. دانش ما اندک است، اما آنچه برای ما یقین است، این امر مسلم هست که باید با دشواری و سختی در افتاد. به‌این‌ترتیب، تنها و در انزوا بودن خوش و نیکو است، چرا که تنهایی دشوار است؛ دشواری هر پدیده‌ای نشان یا دلیل دیگری است که باید به آن توجه نمود و تجربه‌اش کرد...

لینک دانلود کتاب از سایت باشگاهِ ادبیّات

بازگشت به فهرست

کتاب ناله‌های امپراطور

برگزیدۀ شعر شیرکو بیکس/ برگردان: سعید فلاحی (زانا کوردستانی)



کتاب "ناله‌های امپراطور" منتخبِ اشعارِ "شیرکو بیکس"، با برگردانِ "سعید فلاحی" (زانا کوردستانی) چاپ و منتشر شد.

این کتاب که آذر ماه ۱۴۰۲، منتشر شده، شامل ۱۳۲ شعر از شیرکو بیکس شاعر فقید کُرد است، که به همت جناب آقای "شهرام فروغی‌مهر" مدیر انتشارات هرمز و ویراستاری خانم "لیلا طیبی" در هزار نسخه و ۱۹۰ صفحه به دوستداران شعر معاصر اقلیم کردستان ارائه شده است.

پیش از این کتاب، هفت کتاب دیگر از شاعران اقلیم کردستان به نام‌های "ابراهیم اورامانی"، "کژال ابراهیم خدر"، "تنها محمد" و "دریا حلبچه‌ای" توسط "سعید فلاحی" به فارسی برگردان و منتشر شده بود.

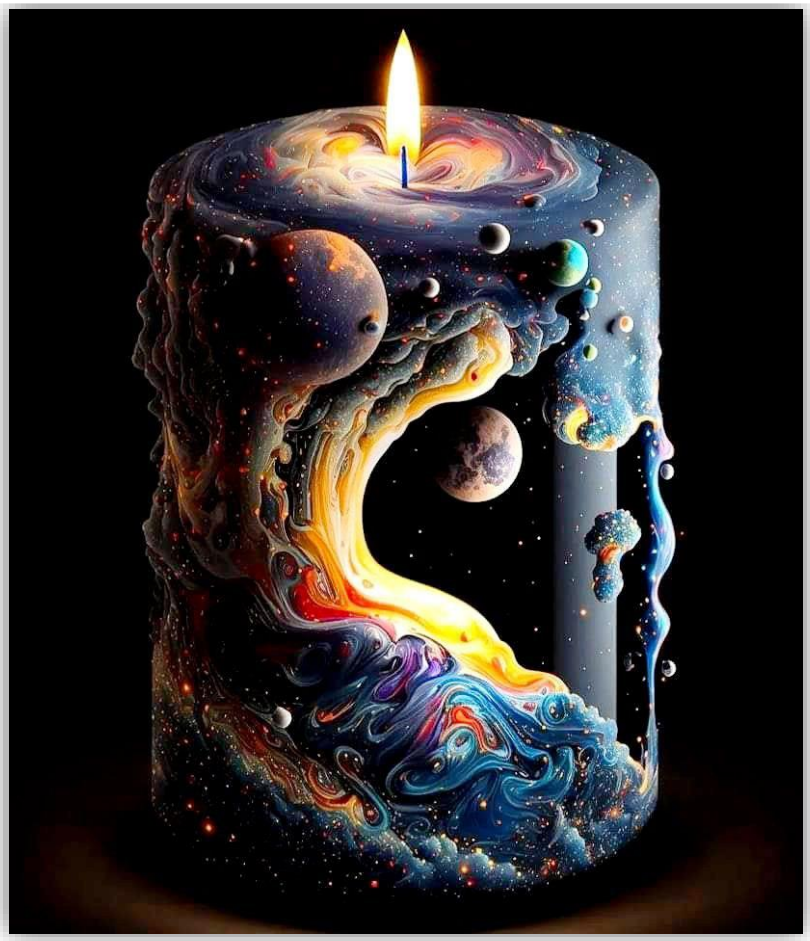
زنده‌یاد "شیرکو بیکس" شاعر معاصر کُرد بود که در ۲ مه ۱۹۴۰ در سلیمانیه عراق به دنیا آمد و در ۴ اوت ۲۰۱۳ در استکهلم سوئد درگذشت. از وی بالغ بر ۳۸ دیوان شعر چاپ شده است. سروده‌های وی به زبان کُردی هستند. او که به عنوان امپراتور شعر دنیا شناخته می‌شود، فرزند "فایق بی‌کس" از شاعران مبارز و شناخته شده کُرد بود.

***

در شعری از اشعارِ گنجانده شده در کتاب "ناله‌های امپراطور" می‌خوانیم:

عشقِ تو، یک ساعت به شبانه‌روز اضافه کرد،/ ساعتِ بیست و پنج!/ عشقِ تو، یک روزِ دیگر را به روزهای هفته افزود،/ روزِ هشتم!/ عشقِ تو، ماهی دیگر را به سال افزود،/ ماه سیزدهم!/ عشقِ تو، فصلی نو را به چهار فصل افزود،/ فصل پنجم!/ عشقِ تو، اینگونه زندگی جدیدی به من بخشید/ که یک ساعت و یک روز و یک ماه و یک فصل،/ از عمر همه‌ی عاشقان بیشتر دارد...

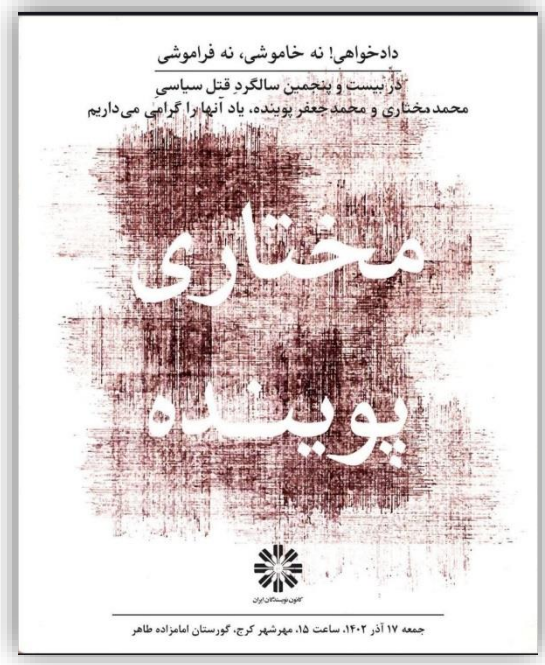
بازگشت به فهرست



یادِ بعضی نَفَرات

بیست‌وپُنج سال دادخواهی

بیانیهٔ کانونِ نویسندگانِ ایران



بیست‌وپنج‌سال پیش در آذرماه سال ۱۳۷۷، ماموران وزارتِ اطّلاعات محمّد مختاری، شاعر، محقّق و عضوِ کانونِ نویسندگانِ ایران را در خیابان ربودند و به قتل رساندند. چند روز بعد درست ساعاتی پیش از آن‌که پیکرِ بی‌جان مختاری در پزشکی قانونی شناسایی شود، نقشه‌ی «ربایش» و قتلِ محمّدجعفر پوینده، نویسنده، مترجم و دیگر عضوِ کانون نویسندگان ایران را به اجرا در آوردند. پیش از آن‌ها، پیکرِ کاردآجین‌شدهٔ داریوش فروهر و پروانه اسکندری، از فعالان سیاسی منتقدِ حکومت، در خانه‌شان پیدا شده بود. چنین قتل‌هایی سال‌ها و بارها در داخل و خارج کشور انجام گرفته بود. قتلِ غفّار حسینی و احمد میرعلایی دو نمونه از آن‌هاست. اما تعدّد و تجمّع چهار قتل در نیمه‌ی نخست آذرماه و شکل فجیع انجام آن‌ها و نیز شرایط سیاسی آن دوره، جنبشِ دادخواهی را به تحرّک و حضوری تازه کشاند. این جنبش که سابقه‌ای طولانی داشت و از آغاز حاکمیت اسلامی بر اندازه و عمق آن افزوده شده بود به اوجی تازه رسید و تا به آن‌جا پیش رفت که نهادِ امنیّتی را واداشت به انجام قتل‌ها اقرار کند.

این موفّقیتی جدّی برای جنبشّ دادخواهی بود. پس از سال‌ها تحمّلِ سرکوب و سکوت، این جنبش توانسته بود نهادِ مجری قتل‌های زنجیره‌ای را به اعتراف وادارد و بر سناریوها و روایت‌های دروغین رسانه‌های وابسته به آن مُهر باطل بکوبد. در ادامه، اما، امید خانواده‌های کشته‌شدگانِ آن سال‌ها و مردم حق‌طلب و عدالت‌جو محقق نشد. حاکمیت کوشید آبِ رفته را به جوی بازگرداند و کنترل امور را به دست گیرد. دم و دستگاه دادرسی فقط چهار قتل را به ماموران وزارت اطلاعات مرتبط دانست. این در حالی بود که قتل‌های سیاسی تنها به این چهار مورد محدود نبود و سیاهه‌ای از پرونده‌ی خونین حاکمانی به دست می‌داد که در داخل و خارج کشور جان شاعران، نویسندگان، روزنامه‌نگاران، فعالان سیاسی و مردم آزادی‌خواه را برای اهداف شوم سیاسی‌شان می‌گرفتند و می‌گیرند. در نمایشی عیان و تاسف‌آور دادگاهی ترتیب داده شد که جلسات متعدد خود را پشت درهای بسته و محرمانه برگزار کرد. پیش‌تر، یکی از عوامل اصلی جنایت‌ها ـ سعید امامی ـ به طرزی مشکوک در بازداشتگاه جان داد، پرونده‌ها را دست‌کاری کردند و وکلای خانواده‌ها را زیرفشار قرار دادند و حتی یکی از آنان، ناصر زرافشان، را به «جرم» افشای پرونده به زندان انداختند. یک‌بار دیگر ثابت شد که دادخواهی در چنین حاکمیتی ممکن نیست. بااین‌همه، خانواده‌ها و دیگر دادخواهان دست از کوشش خود برنداشتند. وکلای مدافع و خانواده‌ها در جلسه‌های دادگاه شرکت نجستند و با این کار اعلام کردند که دادگاه را و نحوه‌ی برگزاری آن را قبول ندارند. نخواستند که در بازی و نمایشِ «عدالت» و مسخِ دادخواهی شرکت کنند. دادگاه نمایشی چند

مأمور مجری را «محاکمه» و چند حکم «قصاص» و حبس صادر کرد. حال‌آن‌که مطمئن بود خانواده‌های کشته‌شدگان از آزادی‌خواهانِ مخالف با حکم اعدام‌اند و «قصاص» را تایید نمی‌کنند. آن حکم‌ها البته اجرا نشد. آمران، محاکمه که نه، حتی معرفی نشدند و نزد حاکمیت پرونده مختومه شد. نزد مردم و نزد جنبش دادخواهی، اما، پرونده هم‌چنان باز ماند و تا رسیدن به «داد» باز خواهد ماند.

در تمامی بیست‌وپنج سالی که از قتل محمد مختاری و محمدجعفر پوینده می‌گذرد خانواده‌های آن‌ها، کانون نویسندگان ایران و دیگر فعالان عرصه‌ی دادخواهی، درون و بیرونِ ایران، از کوشش بازنایستاده‌اند؛ از گفتن و نوشتن درباره‌ی «قتل های زنجیره‌ای»، از یادآوری کشته‌شدگان راه آزادی بیان و حضور هر ساله بر سر مزار آن‌ها، از انتشار بیانیه و مراسم بزرگداشت و انجام حرکت‌های‌اعتراضی و از هر آن‌چه یاد آن‌ها و بیدادِ رفته بر آن‌ها را در ذهن و ضمیر جامعه زنده نگاه دارد دست نکشیده‌اند. کودکانِ برخی از ستم‌کشتگان قتل‌های سیاسی زنجیره‌ای چند سالی است که جوانانی برومند شده‌اند و بخشی از جنبش دادخواهی. برادران کارون و فرزندان حمید حاجی‌زاده اکنون در صف دادخواهان قرار گرفته‌اند. کوشش حاکمیت برای پاشیدن گرد فراموشی و سرمه‌ی خاموشی در ذهن و گلوی دادخواهان عبث است. سانسور، جلوگیری از مراسم یادبود، و بازداشت دوستداران و اعضای کانون نویسندگان ایران هنگام حضور بر مزار پوینده و مختاری عبث است. انتشار روایت‌های جعلی و سناریوهای دروغین از کشتن‌ها و کشته‌شدگان برای فریب افکار عمومی عبث است؛ زیرا دهه به دهه و جنبش به جنبش بر انبوه دادخواهان افزوده شده است. از دهه‌ی ۶۰ تا جنبش «زن، زندگی،آزادی» صفی بی‌شمار از دادخواهان شکل گرفته است که در سراسر این سرزمین داد خود را انتظار می‌کشند و چندان زیادند که صدای تنفس‌شان را می‌توان شنید.

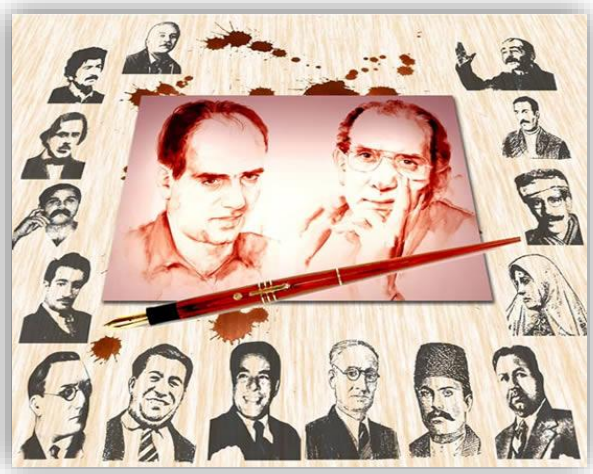
کانون نویسندگان ایران که در جریان قتل‌های سیاسی زنجیره‌ای چهار تن از اعضای خود را از دست داد بخشی از جنبش دادخواهی است و بیش از آن‌که بخواهد در دادگاهی نمایشی حقی بستاند، در پیشگاه مردم و تاریخ به دادخواهی نشسته است تا این بیداد را در دفتر ایام ثبت کند و مردم آگاه را به شهادت بطلبد. بخشی از آن‌چه به عنوان دستاورد بیست‌وپنج سال دادخواهی این دوران سخت می‌توان نام برد آگاهی عمومی است؛ آگاهی مردمانی که از حضور بر مزار کشته‌های راه آزادی، از یادآوری فاجعه، از همراهی با خانواده‌های دادخواه، و از ادامه‌ی راه تن نمی‌زنند. کانون نویسندگان ایران در ۲۵ سال گذشته بر خواست خود، معرفی و محاکمه آمران و عاملان «قتل‌های زنجیره‌ای» در دادگاهی علنی و عادل، پای فشرده است. روشن شدن حقیقت، که بخشی مهم از هدف دادخواهی و جلوگیری از تکرار جنایت است، از دیگر کوشش‌های کانون در تمامی این سال‌ها بوده است. کانون نویسندگان ایران چراغ یاد جان‌باختگان راه آزادی بیان بی‌هیچ حصر و استثنا را همواره روشن نگاه داشته است و به همین منظور هر سال بر مزار محمد مختاری و محمدجعفر پوینده حضور می‌یابد. امسال نیز اعضای کانون ساعت ۱۵ روز جمعه ۱۷ آذر در گورستان امامزاده طاهر کرج مزار این دو عزیز را گلباران می‌کنند./ **کانون نویسندگان ایران/ ۱۵ آذر ۱۴۰۲**

برگرفته از: صفحهٔ تلگرامی کانون نویسندگان ایران

بازگشت به فهرست

جلوگیری از برگزاری مراسمِ بزرگداشتِ مختاری و پوینده

بیانیۀ کانونِ نویسندگانِ ایران



جمعه ۱۷ آذر [۱۴۰۲] ماموران امنیّتی و انتظامی جمعیّتِ گِردآمده بر مزارِ محمّدمختاری و محمدجعفر پوینده را پراکنده و از برگزاری مراسمِ بزرگداشت آن دو جلوگیری کردند.

دو روز پیش از این تاریخ کانون نویسندگان ایران با انتشار بیانیه اعلام کرده بود: «*...اعضای کانون ساعت ۱۵ روز جمعه ۱۷ آذر در گورستان امامزاده طاهر کرج مزار این دو عزیز را گلباران می کنند*» و در ساعت و تاریخ یادشده گروهی از اعضای کانون، با شاخه گلی در دست، واردِ گورستان شدند. در بدوِ ورود ماشینِ نیروی انتظامی نشان از قُرق گورستان می‌داد. در قطعه‌ای که مزارِ دو عزیز قرار دارد همسر و خواهرزاده‌ی محمد مختاری و نیز جمعی‌از دوستداران و دادخواهان حضورداشتند. با ورود اعضای کانون جمعیّت انبوه شد، جمعیّتی که مأمورانِ لباس‌شخصی و انتظامی نیز به‌وفور در آن حضور داشتند. برخی فیلم و عکس می‌گرفتند و برخی به تماشا ایستاده یا پرسه می‌زدند.

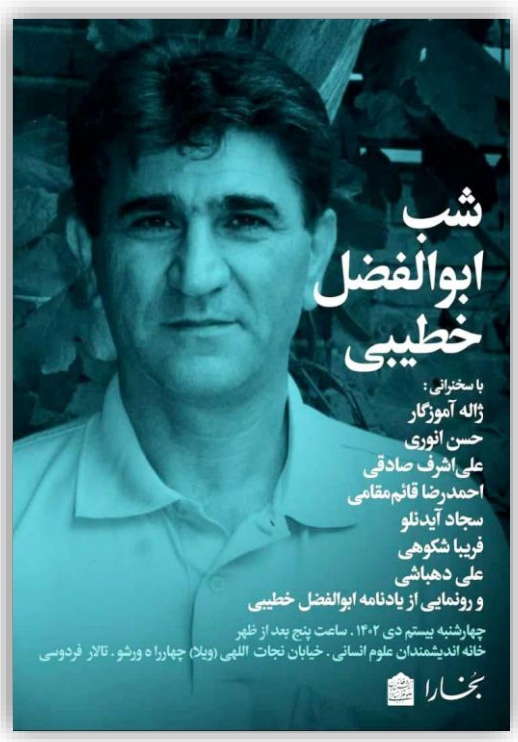
ماموران امنیّتی به جمعیّتِ دادخواه یک دقیقه فرصتِ حضور دادند. قامت‌ها خمید و دست‌ها پیش رفت. اعضای کانون یک‌به‌یک گل‌ها را روی مزارِ پوینده و مختاری قرار دادند. نامِ محمد و محمدجعفر با رُزهای سرخ گلباران شد. پس‌از هفت‌سال بارِ دیگر دادخواهان سنگِ مزار آن‌ها را می‌دیدند. از سال ۱۳۹۵ که ماموران درهای گورستان را بستند، دادخواهان، جز یک سال، دیگر نتوانسته بودند بر مزارِ یارانِ خود گِردآیند. در همه‌ی این سالیان، امّا، کانون نویسندگان ایران عزمِ خود را برای برگزاری مراسمِ بزرگداشتِ دو عضو برجستۀ خود اعلام کرد و فقط در سال ۹۸، در پی تماس از وزارتِ اطلاعات و تهدید به خون‌ریزی، برگزاری مراسم لغو شده بود.

مأموران دست‌پاچه جمعیّت را از گورستان بیرون راندند و همه‌ی لحظات را در دوربین‌های متعدّد خود ثبت کردند. جمعیّت از گورستان بیرون رفت، امّا امنیّتی‌ها هم‌چنان در تعقیب بودند و بر پراکنده‌شدنِ آن‌ها تاکید داشتند. اعضای کانون حتّی اجازه نیافتند عکسی بگیرند. مأمورانِ سرکوب شماره‌ی اتومبیل‌های حاضران را یادداشت می‌کردند، و برای برخی از آنان بی‌درنگ پیامکِ توقیفِ خودرو فرستاده شد. سرکوبِ دادخواهان و دادخواهی شکل‌های گوناگون دارد. ساعتی بعد، یارانی که دیرتر بر مزارِ پوینده و مختاری حاضر شده بودند خبر دادند که مأموران رُزهای سُرخ را زیرِ پا لِه و پراکنده کرده بودند، امّا رنگِ قرمزِ گلبرگ‌ها بر سنگِ مزارها نشسته بود.

بازگشت به فهرست

شبِ ابوالفضل خطیبی

هفتصد و بیست و چهارمین شب از سلسله شب‌های بخارا اختصاص یافته است به گرامی‌داشتِ یاد و خاطرۀ زنده‌یاد دکتر ابوالفضل خطیبی. این نشست در ساعت پنج بعدازظهر چهارشنبه بیستم دی‌ماه ۱۴۰۲ در تالارِ فردوسی خانۀ اندیشمندانِ علومِ انسانی برگزار می‌شود.



شادروان دکتر ابوالفضل خطیبی در ۲۵ اردیبهشتِ سال ۱۳۳۹ در روستای امامزاده علی‌اکبر از توابعِ بخش آرادان در شهرستانِ گرمسارِ استان سمنان زاده شد. او در سال ۱۳۶۵ از دانشگاه شیراز در رشته تاریخ مدرک کارشناسی گرفت و از سال ۱۳۶۸ کار علمی خود را در مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی آغاز کرد. وی در سال ۱۳۷۵ به فرهنگستان زبان و ادب فارسی منتقل شد و در سال ۱۳۷۸ مقطع کارشناسی ارشدِ فرهنگ و زبان‌های باستانی را در پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی به پایان رساند و به عضویّتِ هئیت علمیِ فرهنگستان درآمد. مرحوم دکتر خطیبی از سال ۱۳۷۸ تا ۱۳۹۲ معاونِ گروه فرهنگ‌نویسیِ فرهنگستان بود و در سال‌های ۱۳۷۸ تا ۱۳۸۲ با مرکز نشر دانشگاهی همکاری داشت. روان‌شاد دکتر خطیبی در سال ۱۳۹۴ دکترای زبان و ادبیّات فارسی را از پژوهشگاه علوم انسانی دریافت کرد و در سال ۱۳۹۹ از فرهنگستان بازنشسته شد و در ۲۱ دی‌ماهِ سال ۱۴۰۱ به سببِ بیماری کبد در تهران درگذشت.

حاصلِ شصت و دو سال عمر و در حدودِ سی سال کارِ پژوهشیِ پیوسته زنده‌یاد دکتر خطیبی تألیف، تصحیح، تدوین و ترجمۀ یازده عنوان کتاب (بعضی با همکاریِ دیگران)، ۳۷۴ مقاله و مدخل و تقریباً شصت سخنرانیِ علمی است. حوزه اصلیِ مطالعات و تحقیقاتِ آن مرحوم شاهنامه‌شناسی و مهمّ‌ترین و معروف‌ترین کارِ ایشان در این زمینه همکاری با دکتر جلال خالقی‌مطلق در تصحیحِ دفترِ هفتمِ شاهنامۀ ایشان و نوشتنِ یادداشت‌های توضیحیِ آن بوده است. از کتاب‌ها و مقالاتِ شادروان دکتر خطیبی شُماری نیز زیر چاپ است و در آینده منتشر خواهد شد.

در این شب، استادان: حسن انوری، ژاله آموزگار، علی‌اشرف صادقی، فریبا شکوهی، احمدرضا قائم‌مقامی و سجاد آیدنلو درباره زندگی و آثار زنده‌یاد خطیبی سخنرانی خواهند کرد. هم‌چنین از کتاب «پژوهنده نامۀ باستان» (یادنامه دکتر ابوالفضل خطیبی) رونمایی خواهد شد.

خانه‌اندیشمندان علوم انسانی: خیابان استاد نجات‌الهی (ویلا)، چهارراه ورشو، تالار فردوسی

بازگشت به فهرست

به یادِ علی‌رضا جبّاری(آذرنگ)، مترجم و شاعر

بیانیۀ کانونِ نویسندگانِ ایران

سه سال پیش در ۱۷آذرماه۱۳۹۹ علی‌رضا جبّاری (آذرنگ) [۱۳۹۹-۱۳۲۳]، مترجم و شاعر، و یار و یاور کانون نویسندگان ایران بر اثر ابتلا به ویروس کرونا درگذشت. او از امضاکنندگان بیانیه‌ی «ما نویسنده‌ایم» معروف به متن «۱۳۴نویسنده» بود و در سال‌های ۱۳۹۳، ۱۳۹۴ و ۱۳۹۷ از اعضای منتخب هیئت دبیران کانون نویسندگان ایران، که عمری را به مبارزه با استبداد و سانسور گذراند و دمی از کوشش در راهِ برقراری آزادی و عدالتِ‌اجتماعی عقب ننشست. استواری و پایوری جباری در ستیز با سانسور، فعالیت او در کارزار لغو اعدام و حمایت از دادخواهی خانواده‌های اعدامیان دهه‌ی شصت سرانجام به دستگیری‌اش در سال ۱۳۸۱ انجامید که نزدیک به دو سال تحمل آزار و شکنجه در زندان را در پی داشت.

علی‌رضا جباری عضو افتخاری انجمن قلم انگلستان بود و در سال ۱۳۸۴ به پاس دفاع از آزادی اندیشه و بیان جایزه‌ی «هلمن‌ـهمت» را از سازمان دیده‌بان حقوق بشر دریافت کرد. او نمونه‌ای کم‌نظیر در تعهد به آرمان‌های نهفته در منشور کانون نویسندگان ایران بود و در سراسر سال‌هایی که به دلیل ممانعت نیروهای امنیتی امکان برگزاری جلسات جمع مشورتی کانون در مکان‌های عمومی وجود نداشت، او و خانواده‌اش همواره بی‌دریغ پذیرای اعضای کانون بودند و خودش به‌رغم بیماری و سال‌خوردگی در همه‌ی نشست‌ها و گردهمایی‌ها حضور فعال داشت.

از علیرضا جباری سه مجموعه‌ی شعر، ترجمه‌های بسیار در زمینه‌ی ادبیات و علوم انسانی و شمار زیادی مقاله به یادگار مانده است، از آن جمله مقاله‌ی «۱۳ آذرماه، یا روز جان باختگان راه آزادی قلم وبیان!» که در گرامی‌داشت روز مبارزه با سانسور در سال ۱۳۸۷ نوشت و در بخشی از آمده است:

«حذف تمام‌عیار و بی‌امان فرهنگی در همه‌ی پهنه‌ها، از کتاب و مطبوعات تا سینما و تئاتر و موسیقی و آموزش علمی و هنری ... که نفی و الغای آن سرلوحه و شعار انقلاب بهمن بود و بسیاری از بازماندگان آن انقلاب، از جمله قریب به اتفاقِ آزادی‌خواهان قربانیِ قتل‌های دهه‌های ۶۰ و ۷۰، در راه آن جان باختند آن‌چنان تداوم یافته است و بر ابعاد آن افزوده‌اند که گویی انقلاب را هرگز با آرمان‌های آزادی، استقلال و عدالت اجتماعی کاری نبوده است و سبب همه‌ی این رخدادهای شکوهمند این بوده است که شماری از نودولتان زمام کارها را به دست

گیرند و سمت‌وسوی تحول تاریخ‌ساز کشورمان را آن‌چنان رهنمون شوند که خود می‌خواهند و با سلیقه‌ها و منافع آنان سازگاری دارد ...

...کانون نویسندگان ایران در سراسر تاریخ ۴۰ساله‌ی خود تا به امروز زبان گویای اهل قلم در کشور ما و مدافع پیگیر آزادی قلم و بیان بدون حصر و استثنا بوده و بسیاری از کوشاترین و متعهدترین اعضای آن در این راه جان باخته‌اند. تردید نمی‌توان کرد که برآمدن خورشید آزادی در کشورمان در برهه‌هایی کوتاه از تاریخ آن بی‌ارتباط با کوشش‌های بی‌دریغ و بی‌وقفه‌ی کوشندگان خستگی‌ناپذیر کانون ما و جان‌فشانی‌هایشان در کنارهمه‌ی مردم کشورمان و نیروهای پیشاهنگ آن در همه‌ی پهنه‌هایی که پیش از این بر شمردم نبوده است ...

...نتیجه‌ی چنین شرایطی فروپاشی از درون است و نیروی تمامیت‌خواه با کاستی پایگاه مردمی خویش، صرف نظر از شیوه‌های پیشگیری، و نیز به سبب برخورد با توده‌های وسیع مردم و کوشش در تحمیل اراده‌ی خویش به آنان، از تثبیت نظم امور ناتوان خواهد ماند.»

یادِ این یاورِ خستگی‌ناپذیر ماندگار و راهِ او پُررهرو باد!

ارژنگ: علیرضا جباری، شاعر، نویسنده، مبارز و زندانی سیاسی پیشین، فعال جنبش لگام، و عضو پیشکسوت کانون نویسندگان ایران در روز ۱۸ بهمن سال ۱۳۲۳ خورشیدی در شیراز به دنیا آمد، تحصیلات خود را تا مقطع کارشناسی در دانشگاه شیراز ادامه داد و در رشته اقتصاد از این دانشگاه فارغ التحصیل شد. وی در مرکز نشر دانشگاهی به عنوان ویراستار مشغول به فعالیت بود. در کارنامهٔ فعّالیتِ او سُروده‌هایی شورانگیز و ترجمهٔ آثارِ ارزش‌مندی چون "فضاهای اُمید" از دیوید هاروی و دیگر اندیشمندان وجود دارد. زنده‌یاد علیرضا جبّاری عضوِ افتخاری انجمنِ قلمِ اروپا و از اعضای فعّالِ کانون نویسندگان ایران بود که دوشنبه ۱۷ آذر ۱۳۹۹ چشم از جهان فرو بست. یادش مانا و راهِ سرخش که راهِ رهایی زحمتکشان و سوسیالیسم بود، پُر فروغ و پُر رهرو باد!

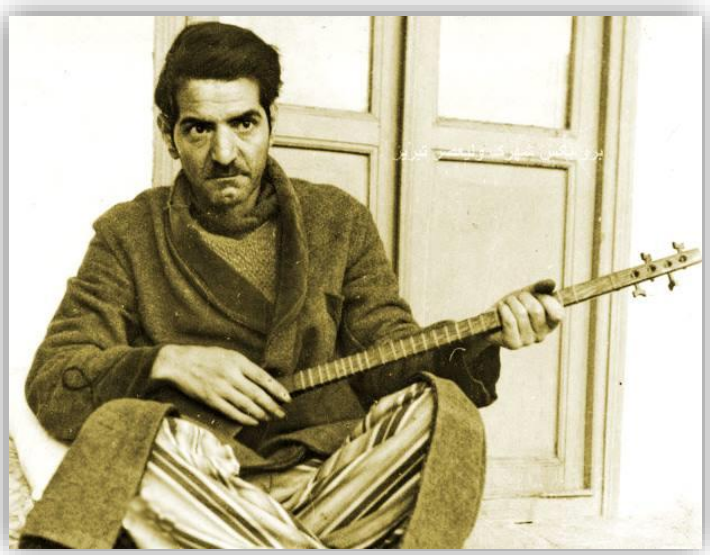
کلیپ شعرخوانی علیرضا جبّاری (آذرنگ)

درگرامیداشت خاطرهٔ جاودان مادر لطفی (بانو فروغ تاجبخش) در گلزارِ خاوران، ۲۲ بهمن ۱۳۹۷

بازگشت به فهرست

سرنوشتِ سه‌تارِ شهریار

منوچهر عزیزی (هارای)



چند سال پیش به دنبال تهیه و پخش سریال زندگانی پُر از تحریفِ مرحوم استاد شهریار شاعر بلند آوازۀ دو زبانۀ بین المللی آذربایجانی و به نظر بنده (حافظِ دوّم) از شبکه اول صدای و سیمای جمهوری اسلامی که با انتقادِ عمومی مواجه شد، به منظورِ تحریفات، دعوتی از گروه اعزامی تولید تلویزیون به تبریز به کارگردانی خانم حناچی برای مصاحبه شمه ای از واقعیت از بنده به عمل آمد.

لازم به یادآوری است که آشنایی من با مرحومین استاد شهریار، استاد آواز ابوالحسن اقبال آذر، استاد غلامحسین بیگجه‌خانی نوازندۀ تار، استاد محمّدحسن عذاری نوازندۀ سه‌تار، استاد ارمغانی نوازندۀ میلون، استاد محمود فرنام نوازندۀ بی‌نظیرِ دف و دیگران به سال ۱۳۴۰ شمسی برمی‌گردد که آن زمان در رادیو تبریز به عنوان تهیه‌کنندۀ برنامه‌های رادیویی مشغول بودم.

از خاطراتِ نخستین ایّامِ آشنایی من با مرحوم استاد شهریار و استاد ابوالحسن اقبال آذر، سیاحت در باغِ گلستان بود که مدّت‌هاست به برکتِ «فرهنگ» جمهوری اسلامی به تجمّع موادّ مخدّر فروشان و کهنه فروشان تبدیل شده است و صد البته چندیست کهنه کتاب فروشانِ سیّار را از سطحِ شهر تبریز به آنجا رانده‌اند که با این ادغامِ نامتجانس خواسته‌اند دو فرهنگِ متضادّ را به عنوان یک ارزشِ مشترک به نمایش بگذارند.

از خاطراتِ کوتاهِ من با استاد شهریار در باغِ گلستان سابق که اکنون به باغِ «فجر» تغییر نام یافته، شمّه ای عرض بکنم و بعد بروم سرِ اصلِ مطلب.

در چند مرحله که افتخارِ قدم‌زدن دورِ حوضِ بزرگ باغ با استاد نصیبِ من شده بود، گاه‌گاهی الهامی که به خاطرِ استاد می‌رسید، چون هیچ‌گاه قلم و کاغذ همراه نداشت، با عجله از من می‌خواست بیتِ موردِ الهام را یادداشت بکنم، سپس بلافاصله یادداشت را از من می‌گرفت.

حالا برویم سر اصل مطلب و سراغ دعوتِ خانم حناچی. این خانم کارگردانِ تلویزیون ضمن توضیح ماموریتِ خود، از من خواست طیِّ مصاحبۀ تلویزیونی از نکاتِ مهمِّ خاطراتم با استاد شهریار بیان کنم. من اظهار داشتم: شخصیت‌هایی نظیر آقایان یحیی شیدا و بیوک نیک‌اندیش که در حالِ حیات هستند از بنده بسیار باصلاحیت‌دار و از نظرِ من سنّ و سالِ سابقۀ آشنایی و کتابت و نوشتار در موردِ استاد از من مستندتر و مفیدتر هستند، چرا نخست سراغ آن بزرگواران نمی‌روید؟ پاسخ دادند: استاد شیدا بیمار هستند و خدمت آقای نیک‌اندیش نیز خواهیم رسید.

من قبول نکردم و بعد از تماس تلفنی با آقای نیک‌اندیش که متوجه شدم با ایشان قبل از من مصاحبه بعمل آورده اند، حاضر به مصاحبه شدم و نوار و کلامه منظومۀ «سهندیه» استاد را که در سال ۱۳۵۴ از روی دست‌خطِّ خودِ استاد خوانده بودم و تا آن زمان چاپ نشده بود را به خانمِ حناچی تقدیم کردم. این مصاحبه که در موزۀ شهریار انجام یافته بود به دفعات از شبکۀ سراسری اوّل تلویزیون پخش شد.

تا اینجای عرایضم اصلا هیچ ارتباطی به موضوع مقاله نداشت. لیکن سوالی که ضمنِ مصاحبه در موزه ذهنم را سخت به چالش کشید، سه‌تارِ استاد شهریار بود که جایش در موزه خالی بود! این چالش را تصویرِ استاد در حالِ نواختنِ سه‌تار که بر دیوارِ موزه آویزان بود بوجود آورد!

هر چه موزه را گشتم، سه‌تار را ندیدم. از مسئولِ موزه پرس‌وُجو کردم وجوابی نشنیدم. دوباره در مقابل عکسِ سه‌تاردارِ استاد قرار گرفتم. این بار ضمن تماشای تصویر خاطراتی را در ذهنم زنده کرد که شاید بیش از چهل سال قبل خودِ شهریار با این سه‌تار شعری از حافظ را در دستگاهِ ماهور برایم در خلوتِ خود زمزمه کرده بود.

با زنده شدنِ این خاطرات واقعا منقلب شدم. کانّ‌هو شهریار در آن تصویر با عصبانیّت به من چشم غرّه می رفت که چرا از همه ماجرا صحبت کردید ولی از سرنوشتِ سه‌تارم که گران‌بهاترین یادگارِ دوستانِ دیرینم بود، سراغی نگرفتید و نفهمیدید چه بلایی بر سرِ آن آمد؟

خیلی از دوستانِ نزدیکِ شهریار از جمله یحیی شیدا فوت کرده بود. زمانی هم که زنده بود، از جمله از سه فرزندش که زنده هستند چیزی از سرنوشتِ سه‌تار شهریار نشنیدم تا این‌که بالاخره در این چند روزِ اخیر آقای بیوک نیک‌اندیش، نویسندۀ چهار جلد کتاب «در خلوتِ شهریار» را سخت به چالش کشیدم. وی از سرنوشتِ سه‌تارِ شهریار اطلاعِ کافی داشت لیکن به گفتۀ ایشان چون قضیّۀ سرنوشتِ سه‌تار مسئله‌دار بوده در کتاب‌هایش از آن سخنی به میان نیاورده است. گفتم شما جریان را شفاها به من تعریف کنید و اگر مشکلی برایتان پیش آمد، نقل‌قولِ مرا تکذیب کنید. من هم وجدانا متعهد می‌شوم که تکذیب شما را

تصدیق کنم و خود را دروغ‌گو قلمداد بکنم! ایشان به اصرارِ من تسلیم شد و سرنوشتِ سه‌تارِ شهریار را این‌گونه تعریف نمود:

«بنا به گفتهٔ شهریار این سه‌تار سوّمین امانت‌دارش من هستم. این سه‌تار در اصل متعلّق به درویش‌خان، ماهرترین نوازندهٔ دورانِ قاجاریّه بوده. وی در دورانی شاید اواخر عمرش آن را به استاد صبا می‌دهد. استاد صبا نیز چون از نوازندگی و موسیقی‌دان بودنِ شهریار اطلاع داشت، و از مجموعهٔ اشعارِ ترکی و فارسی شهریار هم آشکار است، آن را به شهریار می‌بخشد. این سه‌تار سال‌های متمادی همراز و همدمِ شهریار می شود. همراه با فرسوده شدنِ سه‌تار، استاد شهریار به اصطلاح از دل وُ دماغ می‌افتد و در محفلی سه‌تار را به عنوانِ امانتی گران‌بها به استاد محمّدحسن عذاری، نوازندهٔ مشهورِ سه‌تار می سپارد. استاد عذاری بعد از سه سال آن را به شاگردش آقای استاد محسن محقّق که تعمیرکار چیره‌دست و سازندهٔ آلاتِ زهی موسیقی نیز بود، برای تعمیر و نگهداری می سپارد.»

ضمنِ صحبت، بغض گلوی آقای نیک‌اندیش را می‌فشارد و اشکش جاری می‌شود. «چه بگویم؟» سکوتِ طولانی می‌کند. می‌دانستم نیک اندیشِ هشتادساله خیلی وقت است که بیمار است. مردِ بسیار حسّاس و زودرنج و کمی نیز عصبانی است. می‌ترسیدم اگر به ادامه صحبتش اصرار می‌کردم، بلایی به سرش بیاید. من هم ضمن این‌که چشمانم به لبانش دوخته شده بود، مجبور به سکوت شدم. کمی آب آوردم و خورد. گفتم اگر نمی‌خواهید ادامه بدهید، بماند. گفت:

«نه... نباید سرنوشتِ سه‌تارِ شهریار همراهِ همهٔ ارزش‌های فرهنگی‌مان در گورستانِ فراموشی دفن شود.»
سپس در حالیکه با صدای بلند های های می گریست، گفت: *«سه‌تارِ شهریار شهید شد!»*

«آری... در اوایل ۱۳۶۲ که آتشِ حرام‌شدنِ آلاتِ موسیقی به عنوان لَهو وُ لَعَب شعله‌ورتر شد، عده‌ای «خودسرا» به خانه آقای استاد محسن محقّق، که حالا بیش از هفتاد سال دارد، حمله ور می‌شوند. منزلِ وی کارگاهش نیز بود. همهٔ آلاتِ موسیقی تعمیرشده و یا ساخته شده را خُرد می کنند. هنگامی‌که نوبت به سه‌تارِ شهریار می رسد، استاد خود را به روی سه‌تار می اندازد و هرچه قسم می خورد که تمامِ خانه و کارگاه و آلاتِ موسیقی موجود را خُرد بکنید، آتش بزنید ولی به این سه‌تار کاری نداشته باشید، این سه‌تار بیش از صد سال پیش یادگارِ چهار استادِ تاریخ موسیقی است، متعلق به استاد شهریار است. امّا نه تنها گوشِ کسی به این التماس‌ها بدهکار نبود، بلکه سه‌تار را با خشونتِ تمام از آغوشِ من جدا ساختند و به سختی به در وُ دیوار کوبیدند، تکّه پاره اش کردند، فحش های رکیک به من و شهریار دادند و بعد از آن‌که از کتک‌زدنِ من خسته شدند، با تکبیر و سلام و صلوات صحنهٔ ظفر را ترک کردند.»

سه شنبه ۲۱ آذر ۱۳۹۱ - ۱۱ دسامبر ۲۰۱۲

بازگشت به فهرست

اجتماعی

مرگِ اسرائیل

کریس هِجِز/ برگردان: م.رامون

اسرائیل پس‌از اتمام کارزارِ نسل‌کشی خود در غزّه و ساحلِ غربی پیروز به‌نظر خواهد رسید. اسرائیل با حمایتِ ایالاتِ متّحده (آمریکا) به هدفِ دیوانه‌وارِ خود دست خواهد یافت. دیوانگیِ کُشنده و خشونتِ نسل‌کُشانۀ آن فلسطینی‌ها را خواهد کشت یا آن‌ها راپاک‌سازی قومی خواهد کرد. رویای کشوری مخصوصِ یهودی‌های اسرائیل، با فلسطینی‌های باقی‌ماندۀ عاری از حقوقِ اساسی تحقّق خواهد یافت. اسرائیل در پیروزیِ به‌خون‌شُستۀ خود شادی خواهد کرد. جنایت‌های جنگیِ خود را جشن خواهد گرفت. نسل‌کشیِ آن از اذهانِ عمومی پاک و به حفرۀ سیاهِ بزرگِ حافظۀ تاریخی پَرت خواهدشد. کسانی که در اسرائیل وجدانی دارند، وادار به سکوت و یا تحتِ تعقیب قرار خواهند گرفت.

امّا زمانی که اسرائیل به [نتیجۀ فرمولِ] ده به یک کُشیِ خود در غزّه دست یابد -اسرائیل از ماه‌ها جنگ سخن می‌گوید-، حکمِ مرگِ خود را امضاء خواهد کرد. نمای خارجی فعّالیتِ آن، احترامِ خودستایانۀ فرضی آن برای حاکمیّتِ قانون و دموکراسی، حکایتِ افسانه‌ای آن از شجاعتِ ارتشِ اسرائیل و میلادِ معجزه‌آسای ملّتِ یهود، در توده‌های خاکستر دفن خواهد شد. سرمایۀ اجتماعی اسرائیل از رَمَق خواهد افتاد. اسرائیل به مثابۀ رژیمی زشت، سرکوب‌گر، آپارتایدی، سرشار از نفرت، و منحرف‌کنندۀ نسل‌های جوان‌ترِ یهودی‌های آمریکایی افشاء خواهد شد. رئیسِ آن، -ایالاتِ متّحده-، با به قدرت رسیدنِ نسل‌های جدید، خود را به شیوه‌ای که از اوکراین دور می‌کند، از اسرائیل [نیز] دور خواهد کرد. حمایتِ مردمی آن، که درحالِ حاضر در آمریکا فرسوده است، از

فاشیست‌های مسیحی‌شدهٔ امریکا خواهد آمد که سلطهٔ اسرائیل بر سرزمینِ مقدّسِ باستانی را مُنادی ظهورِ دوّمِ مسیح و اطاعتِ آن از عرب‌ها را نژادپرستیِ خویشاوندی و برتریِ سفید می‌بینند.

خون و رنجِ فلسطینی‌ها- تعدادِ کودکانِ کشته‌شده در غزه ۱۰ برابرِ کودکانِ کشته‌شده در دوسال جنگ در اوکراین است- راه را برای نسیانِ اسرائیل هموار خواهد کرد. ده‌ها، شاید صدها هزار روح انتقامِ خودرا خواهند گرفت. اسرائیل با قربانیانِ خود مترادف خواهد شد، همان‌گونه که تُرک‌ها با ارمنی ها، آلمانی‌ها با نامیبیایی‌ها و بعدتر با یهودی‌ها، و صرب‌ها با بوسنیایی‌ها مترادف هستند. زندگیِ فرهنگی، هنری، ژورنالیستی و روشن‌فکریِ اسرائیل نابود خواهد شد. اسرائیل به ملّتی راکد تبدیل خواهد شد که درآن متعصّب‌های مذهبی، خرافاتی‌ها و یهودی‌های افراطی که قدرت را به تصرّف درآورده‌اند، بر گفتمانِ عمومی مسلّط خواهند شد. نژادپرستیِ نفرت‌انگیز و برتری‌طلبیِ مذهبی اسرائیل شهرتِ آن‌را تعریف خواهد کرد، به همین خاطر است که عقب‌مانده‌ترین برتری‌گرای سفیدپوست در آمریکا، در اروپا، ازجمله سامی ستیزهایی چون جان هاگی John Hagee، پاول گوسار Paul Gosar ، و مارجوری تیلور گرین Marjorie Taylor Greene، با حرارت از اسرائیل پشتیبانی می‌کنند. جنگِ خودستایانه علیه سامی‌ستیزی تجلیلی اندکی تغییرِ قیافه یافته از قدرتِ سفید است.

استبدادها می‌توانند خیلی بعد از تاریخِ انقضایشان به حیاتِ خود ادامه دهند، امّا آن‌ها در آخرِ خطّ هستند. برای دیدنِ آن‌که عطشِ اسرائیل برای رودخانه‌های خون در تضادّ با هستهٔ ارزش‌های یهودیّت است، لازم نیست ادیبِ کتابِ مقدّس باشید. وقتی که شما علیه ۲.۳ میلیون فلسطینیِ به‌دام‌اُفتاده در یک اردوگاه، نسل‌کشیِ کامل انجام می‌دهید، اسلحه‌سازی کَلبی مسلک از هولوکاست، از جمله زدنِ انگِ نازی بر فلسطینی‌ها، تاثیرِ زیادی ندارد.

ملّت‌ها برای زنده ماندن به چیزی بیش‌تر از زور احتیاج دارند. آن‌ها نیازمندِ جذّابیّتِ معنوی هستند. این جذّابیّتِ معنوی هدف‌ها، نزاکت و حتّی اصالت را برای الهام‌گرفتنِ شهروندان تامین می‌کند تا برای ملّت فداکاری کنند. جذّابیّتِ معنوی برای آینده اُمید عرضه می‌کند، معنا فراهم می‌آورد، هویّتِ ملّی را میسّر می‌سازد.

وقتی که جذّابیّتِ معنوی از درون فُرومی‌پاشد، وقتی که به عنوانِ دروغ افشاء می‌شود، بنیادِ مرکزیِ قدرتِ دولتی فُرومی‌پاشد. من در سال ۱۹۸۹، در زمانِ انقلاب‌ها در آلمانِ شرقی، چکسلواکی، و رومانی مرگِ جذّابیّتِ معنویِ کمونیستی را گزارش کردم. پلیس و ارتش دریافتند که چیزی برای دفاع وجود ندارد. پوسیدگیِ اسرائیل همان سُستی و بی‌حالی را ایجاد خواهد کرد. اسرائیل قادر به سربازگیری از هم‌دستانِ بومی خود، مانند محمود عبّاس و مقاماتِ فلسطینی -که ازسوی اکثرِ فلسطینی‌ها به آن‌ها ناسزا گفته می‌شود- برای به مزایده گذاشتنِ مهاجرنشین‌ها نخواهد بود. رونالد روبینسونِ مورّخ، ناتوانی امپراطوری بریتانیا را در سربازگیری از متّحدانِ بومی

به عنوان نقطه‌ای ذکر می‌کند که درآن نقطهٔ همکاری به عدمِ همکاری، به لحظه‌ای تعیین‌کننده برای آغازِ استعمارزدایی وارونه شد. رابینسون می‌گوید زمانی که عدمِ همکاری ازسوی نخبگانِ بومی به مخالفتِ فعّال حرکت کند، "عقب‌نشینیِ سریعِ" امپراطوری حتمی است.

هرآن‌چه اسرائیل باقی گذاشته است تشدیدِ خشونت، از جمله شکنجه است، که زوال را تسریع می‌کند. این عمده‌فروشیِ خشونت در کوتاه‌مدّت جواب می‌دهد، همان‌طور که در جنگِ فرانسه علیه الجزایر، جنگِ کثیفِ دیکتاتوری نظامی آرژانتین و در زمان جنگِ بریتانیا در ایرلند شمالی جواب داد، امّا در درازمدّت خودکشی است. الیستر هورن، مورّخ بریتانیایی گفت "ممکن است بگویید که جنگِ الجزایر با استفاده از شکنجه پیروز شد، امّا آن جنگ، جنگِ الجزایر، شکست خورد."

نسل‌کشی در غزه، رزمندگانِ حماس را در جهانِ اسلام و جنوبِ جهان تبدیل به قهرمان کرده است. اسرائیل ممکن است رهبریِ حماس را از بین ببرد، امّا چوب‌خطّ گذشته -و اکنون- ترورهای رهبرانِ فلسطینی در کُندکردنِ مقاومت کارِ زیادی نکرده است. محاصره و نسل‌کشی در غزه نسلِ جدیدی را خلق کرده است که زنان و مردانِ جوان، خشم‌گین و عمیقا دچارِ زخمِ روحی هستند که خانواده‌هایشان کشته‌شده و جامعه‌هایشان معدوم گشته است. آن‌ها برای جایگزینیِ رهبرانِ جان باخته آماده‌اند. اسرائیل ذخیرهٔ دشمنِ خود را به سطحِ بالاتری فرستاده است.

اسرائیل قبل از ۷ اکتبر با خودش در جنگ بود. اسرائیلی‌ها برای جلوگیری از لغوِ استقلالِ قضایی، برعلیه نخست وزیر بنجامین ناتانیاهو تظاهرات می‌کردند. خرافاتی‌ها و متعصّبانِ اسرائیل، که اکنون در قدرت هستند، حملهٔ قطعی را علیه سکولاریسمِ اسرائیل به راه انداخته بودند. وحدتِ اسرائیل از زمانِ حمله‌ها عاریه ای است. یک وحدتِ منفی است. با نفرت کنارِ هم ایستاده‌اند و حتّی این نفرت برای بازدشتنِ اعتراض‌کنندگان از رسواکردنِ دولت برای رهاکردنِ گروگان‌های اسرائیلی در غزه از سوی دولت کافی نیست.

نفرت یک کالایِ سیاسیِ خطرناک است. زمانی که نفرت از یک دشمن خاتمه یافت، آن‌هایی که نفرت ذخیره کرده‌اند به جست‌وُجوی دشمنِ دیگری می‌روند. "حیواناتِ انسان‌نمای" فلسطینی، زمانی که قلع وُ قمع شدند یا ساکت و آرام شدند، مرتدان و خائنانِ یهودی جایگزینِ آن‌ها خواهند شد. گروهِ مسلّط هرگز نمی‌تواند از گروِ آن خارج شود و یا راهِ علاجی بیابد. سیاستِ نفرت یک بی‌ثباتیِ ابدی ایجاد می‌کند که از سوی کسانی که برای نابودی جامعهٔ مدنی تلاش می‌کنند، موردِ بهره برداری قرار می‌گیرد.

اسرائیل در ۷ اکتبر زمانی که یک سلسله قوانینِ تبعیض‌آمیز علیه غیریهودی‌ها اعلام کرد که شبیه قوانینِ نژادپرستانهٔ نورنبرگ بود و یهودی‌ها را در آلمانِ نازی از حقّ رای محروم می‌کرد، واردِ این جادّه شده بود. قانونِ

پذیرشِ جامعه‌ها به صورتِ انحصاری به شهرک‌نشین‌های اسرائیلی اجازه می‌دهد مانع درخواستِ اقامتِ برمبنای "شایستگی برای چشم‌اندازِ بنیادی جامعه" شوند.

بسیاری از بهترین تحصیل‌کرده‌ها و جوانان، کشور [اسرائیل] را برای اقامت درجاهایی مانندِ کانادا، استرالیا، و انگلستان تَرک و بیش از یک‌میلیون نفر هم به ایالاتِ متّحده رفته‌اند. حتّی آلمان شاهد ورودِ حدود ۲۰.۰۰۰ اسرائیلی در دو دهۀ اول قرنِ جاری (به آلمان) بوده است. حدودِ ۴۷۰.۰۰۰ اسرائیلی پس از ۷ اکتبر کشور را ترک کرده‌اند. در داخلِ اسرائیل، پویندگانِ حقوق بشر، روشنفکران و روزنامه‌نگارانِ- اسرائیلی و فلسطینی- به عنوان خائن از سوی کارزارهای آلودۀ موردِ حمایتِ دولت، موردِ حمله قرارگرفته، تحت نظارتِ دولت و هدفِ دستگیری‌های استبدادی بوده‌اند. سیستمِ آموزشی اسرائیل ماشینِ تلقینِ فکریِ ارتش است.

یاشایاهو لبویتز، دانشمندِ اسرائیلی هشدارداد که اگر اسرائیل کلیسا ودولت را جدا نکرده بود و به اشغالِ فلسطینی‌ها خاتمه داده بود، ممکن‌بود سبب ظهورِ یک خاخامِ فاسد شود که می‌توانست یهودیّت را به کیشِ شخصیّتِ فاشیستی دچار کند. او گفت، "اسرائیل لایقِ موجودیّت نیست، و ارزشِ حفظِ خود را نخواهد داشت."

جذّابیتِ معنوی جهانی ایالاتِ‌متّحده پس‌از دو دهه جنگ‌های فاجعه‌بار در خاورمیانه و حمله به کاپیتول (ساختمان کنگره) در ۶ ژانویه، همانندِ جذّابیّتِ معنوی متّحدِ خود -اسرائیل- آلوده است. دولتِ بایدن، در اشتیاقِ بی‌قیدوشرطِ خود در حمایت از اسرائیل و آرام‌کردنِ لابی قدرتمندِ اسرائیل، با تاییدِ انتقالِ ۱۴.۰۰۰ گلولۀ تانک به اسرائیل از سوی وزارت امور خارجه، روندِ بررسی کنگره‌ای (قانونی) را کنار گذاشته است. آنتونی بلینکن، وزیر امور خارجه استدلال کرد که "فوریتی وجود دارد که فروشِ بی‌درنگ را الزامی می‌کند." او هم‌زمان با عیب‌جویی، اسرائیل را به حدّاقل‌کردنِ تلفاتِ غیر نظامی‌ها فراخواند.

اسرائیل قصد ندارد تلفاتِ غیرنظامی‌ها را کاهش دهد. او تاکنون ۱۸.۸۰۰ فلسطینی معادلِ ۰.۸۲درصد از جمعیت غزه- مساوی با حدود ۲.۷ میلیون آمریکایی (درمقایسه با جمعیت)- را کشته است. ۵۱.۰۰۰ نفر دیگر هم زخمی شده‌اند. طبق اعلام سازمانِ ملل نیمی از جمعیّتِ غزه از گرسنگی رنج می‌برند. تمامِ نهادها و خدماتِ فلسطینی که زندگی را حفظ می‌کنند- بیمارستان‌ها (تنها ۱۱بیمارستان از ۳۶ بیمارستانِ غزه هنوز "تا حدودی کارمی‌کنند")، دستگاه‌های تامینِ آب، موتورهای برق، سیستم‌های فاضلاب، مسکن، مدارس، ساختمان‌های دولتی، مراکزِ فرهنگی، سیستم‌های ارتباطات، مساجد، کلیساها، نقاطِ توزیعِ موادّ غذایی سازمانِ ملل- نابود شده‌اند. اسرائیل حداقل ۸۰ روزنامه‌نگار فلسطینی را همراه با ده‌ها نفر از اعضای خانواده‌هایشان و بیش از ۱۳۰ کارگرِ امدادِ سازمانِ ملل را همراه با تعدادی از خانواده‌هایشان به قتل رسانده است. تلفاتِ غیرِنظامی‌ها هدف است. این جنگ علیه حماس نیست، جنگی علیه فلسطینی‌ها است. هدفِ [اسرائیل و آمریکا] کشتن یا دورکردنِ ۲.۳ میلیون فلسطینی از غزه است.

کشتارِ منجر به مرگِ سه گروگانِ اسرائیلی [توسطِ ارتشِ اسرائیل] که ظاهرا از دستِ اسیرکننده‌های خود گریخته بودند و با درآوردنِ پیراهن‌ها و تکان‌دادن پرچمِ سفید و تقاضای کمک به زبانِ عبری با تیراندازی کشته شدند، تنها تراژیک نیست، بلکه نگاهی اجمالی از قواعدِ درگیری اسرائیل در غزه است. این قواعد عبارتند از آن که "هر چیزِ متحرّکی را بکش!"

همان‌طور که گیورا ایلند، ژنرالِ ارشدِ بازنشستهٔ اسرائیلی، -که قبلا رئیسِ شورای امنیّتِ ملّی اسرائیل بود-، در یدیوت آهارانوت نوشت، "دولتِ اسرائیلی هیچ انتخابی جز تبدیلِ غزه به محلّی که به صورتِ موقّت یا دائمی زندگی در آن‌جا امکان‌پذیر نیست، ندارد... ایجادِ یک بحرانِ انسانی شدید در غزه ابزارِ ضروری برای رسیدن به هدف است." او نوشت، "غزه به جایی تبدیل خواهد شد که هیچ انسانی نمی‌تواند در آن وجود داشته باشد." ژنرالِ ارشد غسّان علیان اعلام کرد که در غزه، "برق و آبی وجود نخواهد داشت، تنها ویرانی وجود خواهد داشت. شما جهنّم خواستید، جهنّم را تحویل خواهید گرفت."

ریاست‌جمهوری بایدن، که شاید به صورت طعنه‌آمیزی جوازِ مرگِ سیاسی خود را امضاء کرد، به نسل‌کشی اسرائیل افسار می‌زند. او با لفّاظی سعی خواهد کرد از اسرائیل فاصله بگیرد، امّا هم‌زمان میلیاردها دلار اسلحهٔ درخواستی اسرائیل -ازجمله ۱۴.۳میلیارد دلار کمکِ نظامی تکمیلی برای تقویت ۳.۸ میلیارد دلار کمکِ سالانه- را "برای پایانِ کار" به اسرائیل سرازیر خواهد کرد. آمریکا شریکِ کاملِ اسرائیل در این نسل‌کشی است.

اسرائیل کشوری منفور است. این نفرت روز ۱۲دسامبر وقتی که ۱۵۳ کشورِ عضو سازمانِ ملل در شورای امنیّت رای به آتش‌بس دادند، با تنها ۱۰ مخالف -ازجمله امریکا و اسرائیل- و ۲۳ ممتنع آشکارا به نمایش درآمد. کارزارِ زمینِ سوختهٔ اسرائیل در غزه به معنیِ آن است که صلحی در کار نخواهد بود. راهِ حلّ دو کشور وجود نخواهد داشت. اسرائیل را آپارتاید و نسل‌کشی تعریف خواهد کرد. این از جنگی طولانیِ طولانی خبر می‌دهد، [امّا] جنگی که دولتِ یهودی نمی‌تواند سرانجام پیروزِ آن باشد.

* **کریس هجز**، روزنامه‌نگارِ برندهٔ جایزه پولیتزر، ۱۵ سال مفسّرِ خارجی نیویورک تایمز و رئیسِ هیئت بخشِ خاورمیانه و بلکان روزنامه بود. او برای روزنامه‌های دالاس مورنینگ نیوز، کریستین ساینس مونیتور و ان.پی.آر هم کارکرده است.

متن انگلیسی برگرفته از: سایت جاناتا ویکلی / December 17, 2023

بازگشت به فهرست

«شبِ یلدا» مبارک نیست!

رضا موسوی طبری

به منزل که می‌آیم همسایه می‌گوید: "شبِ یلداتون مبارک!" من هم متقابلا تبریک می‌گویم اگرچه به اکراه. گوشی را روشن می‌کنم. می‌بینم درهمۀ کانال‌ها صحبت از "جشنِ شبِ یلدا"ست. حتّی مرکزی فرهنگی اطلاعیه داده و برنامه‌ای دارد "در گرامیداشتِ شبِ یلدا و آغازِ زمستان."

سخن را از همین جا می‌آغازم که نه شب هرگز در فرهنگ ایرانیان باستان گرامی و لایقِ جشن بوده و نه زمستان و سرما. دست کم بگوییم یلدا مبارک و نه شب یلدا. چطور می‌توان دو عنصری را که در باور گذشتگان ما اهریمنی بوده، گرامی داشت؟ اینکه در برهانِ قاطع در برابر مدخل یلدا می‌خوانیم: گویند آن شب به غایت شوم و نحس و نامبارک است (ص ۲۴۴۸)، محدود به زمان و مکانِ مؤلف این فرهنگ نبوده بلکه خبر از حقیقتی کهن و باوری گسترده می‌دهد. در سرتاسر ادبیات فارسی به خاطر ندارم جایی شبِ یلدا به مبارکی یاد شده باشد یا از جشنِ شبِ یلدا سخن رفته باشد. با این حال به حافظۀ مصدوم و نفله‌ام اعتماد نمی‌کنم و به یاری رایانه در متونِ کهن به جست‌وُجو می‌پردازم. این تعبیر به کلّی مستحدث است و حاصل یک سوء برداشت. شبِ یلدا طولانی‌ترین سلطۀ ظلمت بر نور است و صبح فردای آن آغاز پیروزی مقاومتِ نور در برابر تیرگی که تا آن روز به مدّت سه‌ماه مدام از حیات روز کاسته و بر حیات شب افزوده می‌شد، و از این پس این روشنایی است که هر روز سهمش را پس می‌گیرد و درازتر می‌شود و سهم تیرگی را کمتر و کوتاه‌تر می‌کند. نیاکان ما شب یلدا را که نامش گویای زایش و تولد است بیدار می‌ماندند و نگهبانی می‌دادند تا ظلمت غلبه نکند و بردمیدن صبح را گرامی می‌داشتند و خرم‌روز یا خوره‌روزش می‌نامیدند که روز میلاد خورشید بود. آنچه مبارک و گرامی است روز است نه شب. نور است نه ظلمت. گرماست نه سرما.

آری که آفتاب مجرّد به یک شعاع
بارِ خرِ دجّالِ حوادث نکشد روح

بیخ کواکب شبِ یلدا برافکند (خاقانی)
چون مر شبِ یلدای ستم را سحر آمد (اسفرنگی)

همه ایّامِ داعی از عنا شب‌های یلدا شد
باد آسایش گیتی نزند بر دل تنگ

به از مدحِ تو صبحی نیست این شب‌های یلدا را
صبحِ صادق ندمد تا شبِ یلدا نرود (سعدی)

(رشید وطواط)
هنوز با همه دردم اُمیدِ درمان است

زمستان روز دزدی کرد شاید در زمانِ او
که آخری بُوَد آخر، شبانِ یلدا را (سعدی)

که رویش‌را سیه‌کردند از دودِشبِ‌یلدا (سیف اسفرنگی)

بدان خدای که در ظلمت شبِ یلدا
رسوم مشعله‌داری به ماهتاب دهد (نجیب جرفادقانی)

ای دلِ مسکین برآید آفتابِ روزِ وصل
غم مخور خوش باش کاین شب‌های یلدا بگذرد (ملک‌خاتون)

صحبتِ حکّام ظلمتِ شبِ یلداست
نور ز خورشید خواه بو که برآید (حافظ)

قسمتِ من بین و روزیِّ رقیب
روز عید او را، شبِ یلدا مرا (نزاری)

کی بشارت‌نامهٔ روز آورند
وین شبِ یلدا به پایان کِی رسد؟ (نزاری)

توحیدِ تو از مظلمهٔ کفر بتابد
هم‌چون مه روشن ز سوادِ شبِ یلدا (آذری اسفراینی)

ما حالِ خویش بی‌سر و بی‌پا نوشته‌ایم
روز فراق را شبِ یلدا نوشته‌ایم (نظیری)

می‌کند زلف دراز تو به دل‌های حزین
آنچه با خسته‌روانان شبِ یلدا نکند (صائب)

مردان نظرِ سیاه به دنیا نمی‌کنند
روزِ سفیدِ خود شبِ یلدا نمی‌کنند (صائب)

هنرت چیست جز این ریش که گویی به مَثَل
شبِ یلدا بود از بس که دراز است وُ سیاه (قاآنی)

روزِ روشن به برم چون شبِ یلدا تاریک
آبِ شیرین به مذاقم چو مِیِ تلخ حرام (ادیب الممالک)

و بالاخره:

جشنِ یلدا را شبِ دیگر بگیر
هر شب این هنگامه را از سر بگیر (روحانی)

البته این ابیات تنها بخشِ کوچکی از یافته‌های رایانه‌ای است که چنان‌که ملاحظه می‌فرمایید جز بیتِ آخر که از شاعری متأخر به نام سید غلامرضا روحانی متخلّص به اجنّه است هیچ کدام نگاهی ستایش‌آمیز به شبِ یلدا ندارد. ملتفت باشیم که حتّی اگر بنا بر افسانه‌ها یا حوادثِ تاریخی یا تشابه و توارد برخی معانی به تسامح با این مسأله برخورد می‌کنیم به هیچ روی ثناگوی شب و تیرگی نباشیم. با مبارک دانستنِ شب، صبحی در انتظارِ ما نیست؛ لذا هم‌زبان می‌شویم با گویندهٔ ابیاتِ زیر که اوایلِ دههٔ هشتاد سُرود:

شب می‌رود امّا سحری نیست در اینجا
از جانبِ شیطان خطری نیست در اینجا

ای منتظِران، منتظَری نیست در اینجا
این مدّعیِ آمده از عرشِ معلّی

جان بردن ازین مهلکه ممکن نشود، آه
جز در طلب سیم و زری نیست در اینجا

شمشیرِ بلا را سپری نیست در اینجا
شاید که بگَردیم به گِردِ دلِ سنگش

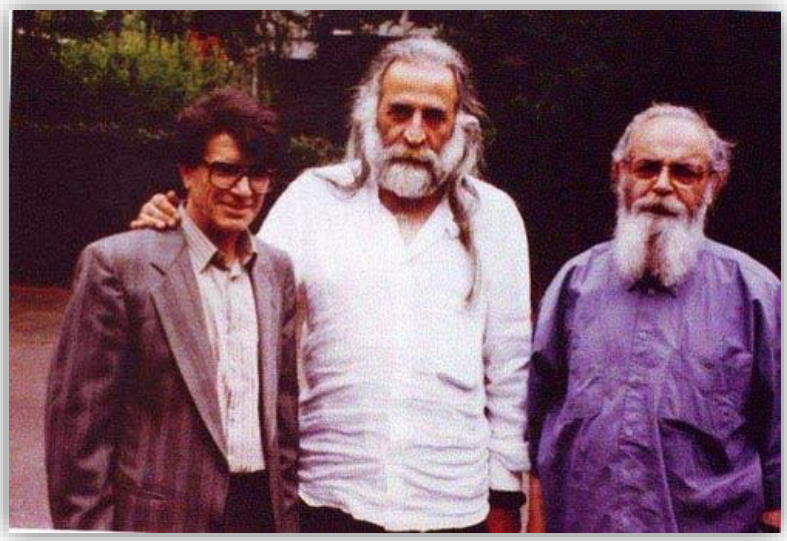
تا زاهدِ پرجهل و ریا همسفرِ ماست
چون تیره‌تر از آن حجری نیست در اینجا

برگرفته از: صفحهٔ تلگرامی انجمن‌آرا

بازگشت به فهرست

تصنیفِ «سپیده» و اختلاف‌نظرِ اساتید

آریا طبیب‌زاده و مهدی فیروزیان



۱- ایران ای سرای اُمید و خلقِ لُر (آریا طبیب‌زاه):

چند روز پیش تلفنی با استاد عزیزم جناب استاد علی‌اکبر شکارچی صحبت می‌کردم، صحبت آلبومِ "خلقِ لُر" پیش آمد و بنده به استاد عرض کردم که این مدّت مدام این شاهکار را گوش می‌کنم. استاد مطلبِ جالبی را دربارهٔ قطعاتِ آن فرمودند و خاصّه مطلبِ جالبی فرمودند دربارهٔ تاثیرپذیری استاد لطفی از قطعاتِ خلقِ لُر و ساختِ سُرودِ "ایران ای سرای اُمید". دوست داشتم این مطالب را اینجا نقل کنم (نقل به مضمون، و تا جایی که در حافظه‌ام باشد نزدیک به عینِ لفظی که خود استاد فرمودند):

«ما با استاد علیزاده مدام با قطعات مشغول بودیم و ایشان گاهی به من می‌گفتند که بعضی ملودی‌ها را تغییر دهیم تا بالاخره همه چیز جا بیفتد. ما خیلی این قطعات را تمرین می‌کردیم و استاد لطفی هم قطعهٔ سپیده را بعد از شنیدن تمرین‌های ما و تحت تاثیرِ قطعاتِ ما ساختند. خودشان به ما گفتند که این قطعه را متأثر از قطعاتِ خلقِ لُر ساختند.»

اتفاقا بنده پیش از این گفت‌وگو همیشه به این فکر می‌کردم که چقدر بعضی قسمت‌های آلبوم خلقِ لُر (خصوصا قطعهٔ دُرَه) به سُرودُ سپیده شباهت دارد، اما نمی‌توانستم تشخیص دهم که کدام‌یک از این دو قطعه از دیگری تأثیرپذیرفته (البته اگر نه این می‌بود که هر دو متاثّر از قطعهٔ سوّمی بوده باشند). حال این مسئله طبقِ فرمایشِ استاد شکارچی روشن می‌شود.

شباهتی که استاد می‌فرمایند بی‌شکّ مربوط به قسمتِ مقدمهٔ هر دو تصنیفِ «سپیده» و «دُرَه» است و نه قسمتِ دارای شعرِ آنها. لازم به تذکر است که مقدمهٔ سپیده خیلی زودتر از قسمتِ دارای کلام ساخته شده است، و استاد لطفی احتمالا نمونهٔ اولیه‌ای از این مقدمه را در کاستِ احسان طبری با صدای شاعر به‌شکلی

مسحورکننده اجراء کرده‌اند. تا جایی که می‌دانم کاستِ احسان طبری با صدای شاعر در سال ۵۹ منتشر شده، امّا حدسِ بنده این است که ضبطِ این اثر خیلی زودتر بوده. البته دلیلِ مُتقَنی برای این حدس ندارم، اما تفاوتِ عمدهٔ ملودی مقدمهٔ سپیده در این اجراء با اجرای مشهورِ آن به‌نظرم بیش از آنکه ارائهٔ شکلِ متفاوتی از قطعه بوده باشد، ارائهٔ شکلِ اولیه و تثبیت‌نشدهٔ قطعه بوده است.

در ادامه تصنیف‌های دُرَه و نمونهٔ اولیهٔ مقدمهٔ سپیده را آورده‌ام:

https://t.me/aryatabibzadeh/953

https://t.me/aryatabibzadeh/954

۲- اختلافِ دو استاد بر سرِ تصنیف سپیده (مهدی فیروزیان):

هنرمند دانشور، جناب آریا طبیب‌زاده، با نقلِ قولی از استاد علی‌اکبر شکارچی، مقدمهٔ تصنیف «سپیده» یا «ایران ای سرای امید» (آهنگ: محمدرضا لطفی، ترانه: سایه، آواز: محمدرضا شجریان) را مُلهم از نغماتِ آلبومِ موسیقی خلقِ لُرِ گروهِ عارف به‌ویژه مقدمهٔ تصنیف «دُرَه» دانسته که بی‌گُمان درست است. نگارنده این نکته را از استاد ابتهاج نیز شنیده است.

گفتنی است زنده‌یاد استاد لطفی به موسیقی نواحی ایران علاقهٔ بسیار داشتند و در آثار گوناگون خود از آن گنجینهٔ ناب بهره برده‌اند. نمونه‌ای دیگر از این دست تصنیفِ «بیا تا گل برافشانیم» است که آن هم بر اساس نغمه‌ای لُری ساخته شده است.

جالب اینکه استاد پرویز مشکاتیان نیز همان نغمه را با همان شعر «بیا تا گل برافشانیم» حافظ در آلبوم «مقامِ صبر» با صدای جناب علیرضا افتخاری (و یک بار دیگر با همخوانی علی رستمیان و سپیده رئیس‌السادات در «کنج صبوری» و هم‌چنین پس‌از درگذشت ایرج بسطامی با صدای ایشان در آلبوم کنسرتِ راست‌پنجگاه انتشار دادند. یک بار نیز در مجلهٔ وزینِ هنرِ موسیقی در پاسخ به نقد استاد مهدی ستایشگر داستانی دربارهٔ چگونگی ساخته شدنِ آن تصنیف نقل کردند.

این تکرار و اصرار بر انتشارِ تصنیف به نامِ خود، خالی از لجاجی نبود و میان دو استادِ فقید بر سرِ این تصنیف اختلافی هم به وجود آمد. امّا راست آن است که هر دو متأثر از نغماتِ لُری بوده‌اند. به هر روی این بزرگان کارِ خود را کردند و گذشتند و آثارِ ارزش‌مندشان برای ما مانده است. بر ماست که موسیقی نواحیِ ایران‌زمین و نام و یادِ بزرگانِ موسیقی دستگاهی این مرزِ پُرگهر را گرامی بداریم.

سرچشمه: کانال تلگرامی سایه و موسیقی

بازگشت به فهرست

برای دختری که هم استادِ تاریخ بود و هم قربانیِ تاریخ!

مجتبی لشکربلوکی

دو سال پیش یک آپارتمانِ کوچک خریدم که دفترِ کارم بشود؛ امّا جنابِ بنگاهی بدونِ هماهنگی با من برای آپارتمان مستاجری پیدا کرد و قراردادی بست. به بنگاهی اعتراض کردم که من اصلا مستاجر نمی خواستم و چرا بی اجازه چنین کردی!

با مستاجر قرار گذاشتم که قرارداد را فسخ کنم؛ اما دیدم مستاجر خانم جوانِ فرهیخته سی‌ساله‌ای است که مدرّسِ تاریخ است و پسرِ شش ساله ای دارد و دو روز در تهران تدریس می کند و دو روز در شهرستان. از ملاقاتش خوشحال شدم و گفتم شما همین جا باش ولی خیلی مراقبت کن از همه چیز چون اینجا دفترِ انتشاراتِ من است و بعداز یکسال به آن احتیاج دارم و نمی‌توانم قرارداد را تمدید کنم. دختر هم قبول کرد و ماجرا ختم به خیر شد.

پنج ماه بعد دختر پیشِ پدرم آمد که "همسر سابقم مرا اذیت و آزار می کند و من می ترسم و می خواهم خانه را عوض کنم یا بروم شهرستان پیشِ پدرم". پدرم می‌گوید: باشد من اوّل با شوهرِ سابقت صحبت می‌کنم و اتمام حجت می کنم اما اگر فایده نداشت پولِ تو آماده است، شاید صلاح این باشد که به خانواده‌ات پناه ببری. چند روز گذشت و دیگر از دختر خبری نشد تا این‌که پلیس با پدرم تماس گرفت و گفت که مستاجرتان را کشته اند و معلوم نیست قاتل کیست!

آپارتمان پلمپ شد و ما یقین داشتیم که زنِ جوان را شوهرِ سابقش کشته است تا اینکه بعدها معلوم شد پدر و برادرش با اسلحه او را جلوی چشمِ پسرِ کوچکش کشته اند و جُرمش این بوده که چرا درس خوانده، چرا به تهران آمده، چرا تدریس می‌کرده و چرا از شوهرِ معتادش جدا شده است.

پدری که قاتل بود از ما شکایت کرد و افرادِ قبیله به آپارتمانم حمله کردند، پلمپ را شکستند و وسایلِ مقتول را بُردند. دیوارها را تخریب کردند و هنوز که هنوز است ما در گیرِ دادگاهِ قاتلانیم و هم‌چنان ما را تهدید می کنند و آزار می دهند.

روزی مادرم به پدرِ دختر گفت: این دختر چند قرن برای شما زود بود. شما لیاقتِ چنان دختری را نداشتید، او را کُشتید تا دیگر نبینیدش تا نفهمید چقدر متعصّب و جاهل و بی‌لیاقتید. نه آن پدر هرگز مجازات شد، نه آن برادر، و نه آن شوهرِ سابق.

نه می دانم قبرِ آن دختر کجاست، و نه می دانم روی سنگِ قبرش چه نوشته اند.

دختر هم استادِ تاریخ بود و هم قربانیِ تاریخِ سرزمینش. من هر روز به مظلومیّتِ چشم‌های آن پسرکِ معصوم فکر می کنم که به دیوارِ اتاقم تکیه داده بود؛ من از او پرسیدم اسمت چیه و کلاس چندمی؟ گفت: اسمم [...] است و سالِ دیگر به کلاسِ اوّل می روم. آن روز او نمی‌دانست که اسم خودش مظلوم است، اسمِ مادرش مقتول و اسمِ پدر و پدربزرگ و دایی‌اش قاتل. پسر بچه را به روستا بردند؛ او هرگز به کلاسِ اوّل نرفت! (بر اساسِ روایتی واقعی از عرفان نظرآهاری؛ نویسنده و شاعرۀ معاصر https://t.me/erfannazarahari)

تحلیل و تجویزِ راهبردی:

این فاجعه نه اولین بار است که رخ می دهد و نه آخرین بار. آیا بدان معناست که تمام مسوولیت این عمل زشت بر عهده پدر و برداران مقتول است؟ قطعا نه! همه ما مسوولیم. مسوولیم و باید کاری کنیم. اخلاقی زیستن فقط به معنای دروغ نگفتن و دزدی نکردن نیست (اخلاق منفی گریز). بلکه اخلاقی زیستن یعنی آگاهی بخشی، مبارزه، روشن کردن و روشن نگاه داشتن چراغ های عقلانیت، عاطفه، امید و آگاهی در جان خویشتن و سپس دیگران (اخلاق مثبت گرا).

از امروز به بعد هر دختری که از حقّ خود محروم می شود، هر زنی که موردِ سوءنیّت و سوءِرفتار قرار می گیرد، هر بانویی که در زندانِ بی‌شعوری مردان زندانی می‌شود، من و شما مسئولیم. ما مسئولیم که بنویسیم، بگوییم، فریاد بزنیم، آگاهی ببخشیم، نجات بدهیم، پشتیبانی کنیم. و اگر ننویسیم، نگوییم، فریاد نزنیم، آگاهی نبخشیم، نجات ندهیم و پشتیبانی نکنیم، پاسخی در برابر وجدان و جامعه و جهان و خدا نخواهیم داشت و قطعا این‌گونه زندگی هیچ‌گاه اخلاقی نخواهد بود حتّی اگر یک دروغ در طولِ زندگی نگفته باشیم. صرفا با اخلاقی منفی‌گریز نمی‌توان اخلاقی زیست.

اصلا بگذارید از منظری دیگر نگاه کنیم: توسعه وابسته است به جمع عملکردِ ما انسان ها. عملکردِ ما انسان ها در دو ساحتِ بیرونی خود را نشان می دهد: رفتار و گفتار. این دو ساحت کاملا وابسته است به سه ساحتِ درونی: باورها، احساسات و تمایلات. اگر توسعه می‌خواهیم باید گذر کنیم از باورهای نادرست، احساساتِ نابالغ و تمایلاتِ نامطلوب و این مبارزه می‌خواهد. صرفا با «زندگی پاکیزۀ شخصی» نمی‌توان به توسعه دست یافت. توسعه یعنی یادگیریِ عمیقِ جمعی. باید باورهای درست، احساساتِ بجا و تمایلاتِ عُقَلایی را ترویج و تمرین و گفت‌وگو کنیم. این‌جاست که توسعه، مسئولیّتِ اجتماعی و اخلاقِ مثبت‌گرا کنارِ هم قرار می‌گیرند.

بازگشت به فهرست

بابایی، زندگی چیست؟

محمود معمارنژاد/ داستانِ واقعی

دخترِ بابا گاهی از من می‌پرسید: *"بابایی، زندگی چیست؟ مرگ را چگونه تعریف می‌کنی؟ می‌خواهم تفسیر تو را بدانم"*...و من همواره سکوت می‌کردم. چگونه می‌توانستم با تنها فرزندی که از ما بر جا مانده بود از مرگ سخن بگویم؟ در لحظه‌هایی که او با مرگ دست‌وپنجه نرم می‌کرد، توانایی پاسخ را در خود نمی‌دیدم. کدام پدری را سراغ دارید که فرزندی از دست داده باشد و بتواند با فرزندِ دیگرش از مرگ سخن بگوید؟

او رنجِ مرا می‌فهمید و با این پیام سعی داشت به من بگوید: *"بابایی، به طول زندگی نمی‌اندیشم، به ماندگاری فکر می‌کنم"*.

من هیچ‌گاه نتوانستم، درونِ پرهیاهوی او را در ذهنم تصویر کنم. ...و سرانجام او نیز با خنده‌ای بر لبانِ زیبایش ما را تَرک کرد. با خنده‌هایی که سراسر پر از امید بود.

چندی پیش، نامه‌ای از "کلینیکِ مرکزِ باروری و نازایی" دریافت کردم. مضمونِ این نامه مرا واداشت تا این چند خطّ را بنویسم. چنین در نامه آمده بود:

"همان‌گونه که مطّلع هستید فرزندِ شما تخمکِ خود را به این سازمان اهداء کرده بود. باید به اطلاع‌تان برسانیم که این اثرِ زندگی‌ساز به شخصِ نیازمند به باروری اهداء شد.

با تشکر!/ کلینیک مرکز باروری و نازایی..."

دخترم! در آن لحظه قدرتِ تفکّر از من سلب شد و پرسشِ تو در ذهنم نقش بست: *"بابایی، زندگی چیست؟ مرگ را چگونه تعریف می‌کنی؟"*

آری، دخترِ بابا به ماندگاری اندیشیده بود، به زندگی بخشیدن، به انسان بودن، به شدن.

دختر بابا! تو ماندگار شدی! چه دردناک است که مادر تو در این لحظه‌ی زیبا در کنارم نیست تا بتوانم این ثانیه‌ها را با او تقسیم کنم! اینک بدون آن‌که بدانم نام آن زن که تخمکِ تو را در اختیار دارد چیست و برای فرزندش چه نامی اختیار خواهد کرد، کمی به آرامش رسیده‌ام.

دخترِ بابا! چگونه می‌توانم با چند سطر نگاه انسانی تو را تصویر کنم؟ واژه‌ها از بزرگواری تو می‌گریند، من نیز با واژه‌ها می‌گریم. اینک احساسی وصف‌ناپذیر و بی‌بدیل، مرا به وجد می‌آورد:

انسان دیگری به نام آیدا" در گوشه‌ای از این جهانِ خشن و بی‌رحم در حالِ شکل‌گیری است! انسانی که حتما به‌مانندِ تو به انسان نظر دارد.*

...پدری که هیچ‌گاه تو را فراموش نخواهد کرد.

محمود معمارنژاد/ آلمان

* پاسخی به دوستانی که می‌پرسند "چرا به دیدن و پیگیری... این عزیزِ دل نمی‌روم؟":

باید گذاشت این کودک بدون هیچ‌گونه روایتِ تحمیل شده از چنین پیشینه‌ای متناسب با محیطِ زندگیش رشد کند و مزاحمِ این خانواده در رشد و تربیتِ آن عزیزِ دل نشد.

باری، برای دخترِ بابا نوشتم:

دیگر نیستی
ای وای، که من ندانستم

که مهرت را در گوشِ جان بسُرایی
چگونه می توانستی

و در شبانِ غم‌گرفتهٔ تنهایی
وقتی که مرگ

از آفتاب بگویی
پنجه بر گلویت داشت

و پنجره بگشایی
آن‌گونه مهر بِوَرزی

بر صبحِ نامَده.
و جلوه نمایی

بر این جهانِ بی مهری.

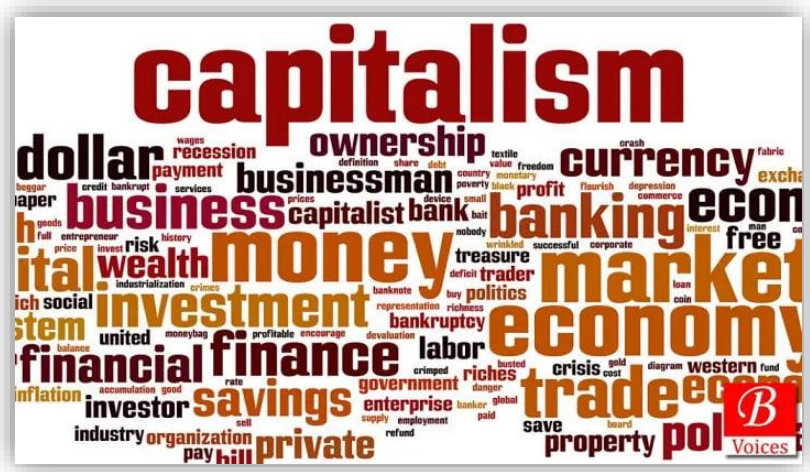
برگرفته از: صفحهٔ فیس‌بوکِ نویسنده

شورای دبیرانِ ارژنگ به استواری این پدرِ نستوه و انسانِ آگاه و مسئول تبریک می‌گوید!

بازگشت به فهرست

سرمایه‌داری مالی چگونه عمل می‌کند؟

امین قضایی



سرمایه‌داری مالی پدیدۀ شگفت‌انگیزی است. بزرگترین مشکل مخالفینِ سرمایه داری و منتقدینِ کورپوریشن ها (corporations) این است که نمی‌توانند تجسّمِ دقیقی را از آنها را در جایی پیدا کنند. بسیاری بنیادِ سوروس، گلدمن ساکس یا وال استریت را نشانه می‌روند، برخی آن را به شکل یک فراماسونِ مخفی و قدیمی مانند ایلومیناتی یا خانواده راتز چایلد و غیره رازآمیز می‌کنند. نظریۀ توطئۀ ایلومیناتی، اتفاقا نشانه‌ای است از این‌که تا چه حدّ سرمایه‌داری مالی از تجسّم و تعیّنِ مشخّص عاری است.

تا چند دهه پیش، قبل از این‌که سرمایه‌داری مالی، شکافِ عظیمی در اختلافِ طبقاتی را نشان دهد و مناطقِ سابقا صنعتی غرب را از حیاتِ اقتصادی تُهی کند، سرمایه داری مالی به شکلِ پَسافوردیسم یا حتّی یک مرحله پیشرفته‌تر در تاریخ مانند دورۀ پساصنعتی تصوّر می شد. روشنفکرِ کوته‌نظرِ اروپایی و آمریکایی، فقط به خاطر اینکه در محیط خود، رشدِ مشاغلِ تجاری و تبلیغاتی و مدیریتی و مدیریتِ اطلاعات را مشاهده می‌کرد یا اینکه صرفا می‌دید که چهرۀ شهرهای صنعتی، تجاری‌تر می شوند، این را به شکلِ گذار از صنعت تجربه می‌کرد. خوب، البته صنعت نه تنها کاهش نیافته، بلکه افزایش هم پیدا کرده است البته به شرط اینکه گسترشِ صنعت را در کلِّ جهان ملاک قرار دهید و نه فقط در مناطقِ سابقا صنعتی‌تر در کشورهای پیشرفته.

امروزه مردمِ نسبتا روشنفکر، سرمایه‌داری مالی را به شکلِ جهانی‌سازی و عروج شرکت‌های چندملّیتی و فقیرسازی طبقۀ متوسط اروپایی و آمریکایی تجربه می کنند. امّا هنوز کمتر کسی متوجۀ عملکردِ دقیقِ سرمایه‌داری مالی است یا از این نام استفاده می کند.

اما در نهایت سرمایه‌داریِ مالی چطور عمل می‌کند؟ در بنیان و ماهیّت این به سادگی تامینِ مالی برای فرآیندِ سرمایه‌گذاری در چرخه تولید است اما در ابعادِ جهانی. همان فرآیندِ قدیمی تولیدِ ارزشِ افزوده و انباشتِ سرمایه صورت می‌گیرد، اما وقتی این تامینِ مالی توسطِ یک الیت و مجموعۀ منسجمی از بانک‌ها و حکومت‌ها صورت می‌گیرد، همه چیز کیفیتا متفاوت می شود. مشتریانِ آنها دیگر فقط وام‌گیرندگانِ منفرد نیستند، بلکه حکومت ها هستند.

کارخانه‌داران و تولیدکنندگان (یعنی همان تصویرِ کلاسیکی که ما از بورژوازی داریم)، معمولا در رقابت با یکدیگر هستند و اگرچه می توانند بازار را با اتّحادِ با یکدیگر در انحصار بگیرند، امّا این اتّحاد شکننده است و اصولا ابعادِ ملّی و جهانی یا پایدار پیدا نمی‌کند. این اتّحاد فقط تا جایی پابرجاست که تولیدکنندگانِ کوچک‌تر و جدیدتر را از صحنه به در کنند. امّا عناصرِ سرمایه‌داری مالی، یعنی بانک‌ها و حکومت‌ها و کورپوریشن‌ها و صندوقِ بین المللی پول و هر سازماندهی که داشته باشند، بنیادا منفعت‌شان در اتّحاد و انسجامِ کامل با یکدیگر است. آنها هیچ منفعتی در رقابت با یکدیگر ندارند. آنها در اصل مانند هیات مدیرهٔ یک بانک هستند و هر دلار و یورویی که برای تزریق به کلِّ جهان چاپ می کنند، در نهایت قرار است با سود به همان نقطهٔ ابتدایی بازگردد. این مانند رقابت و جنگِ امپریالیست‌ها در اوایل قرنِ بیستم نیست، بلکه یک فرآیندِ مستمرِّ چاپِ پول، تامینِ مالی، اعطای وام و اعتبار و سپس جمع‌آوری سود است. هم‌چنین این یک تقسیم کارِ بسیار منسجم را می طلبد.

آنها برای اینکه یگانه منبع تامینِ مالی سرمایه‌داری در جهان بمانند، باید شبکهٔ حمل و نقلِ کالاها در جهان، پیشگامانِ تکنولوژی (که صنایعِ مختلف برای رقابت باید دسترسی به آخرین محصولات آنها داشته باشند)، بنگاه‌های تبلیغاتی و رسانه‌ها را هم در تیمِ خود داشته باشند و حتما همین‌ها باشند که این سازمان‌ها را تامینِ مالی می‌کنند. آنها باید دستوُدل‌باز هم باشند (چرا نباشند، پول هیچ ارزشی ندارد، آنها خودشان آن را چاپ می کنند) و باید از حدّاقلی از توسعهٔ انسانی در کشورهای مختلفِ جهان هم مطمئن شوند. زیرا این توسعهٔ انسانی، توسعهٔ پایدار، توسعهٔ حدّاقلیِ زیرساخت‌ها احتمالِ بازگشتِ سرمایه را بیش‌تر می‌کند. در ثانی توسعهٔ انسانی، باعث افزایشِ بازارِ مصرف در کشورهای مختلف می شود که این وابستگی آن کشور به تجارتِ بین‌المللی را هم بیش‌تر می‌کند. خلاصه، آنها یک تیم هستند. تیمی که می‌خواهد همه چیز را ببلعد.

آنها مشاغل و سکتورهای صنعتی در خودِ کشورهای غربی را تضعیف می‌کنند، در عوض تلاش می‌کنند از اقتصادِ داخلی چیزی شبیهِ خانهٔ اربابی درست کنند. یعنی شهرهایی که در آن شهروندانِ غربی، مشاغلِ فیک و ساختگی مانند مدیریت، تبلیغات را برعهده می‌گیرند و کارهای خدماتی و پَست را به کارگرانِ مهاجر می‌سپارند. در واقع این شهرها مانند خانه‌های اربابی قدیمی از کلفت‌ها و نوکرهای مهاجر پُر می‌شود. تلاش می‌شود از رعایای جهانی، نوکرصفت‌ترین‌ها و وفادارترین‌ها جذب شوند. خودشان هم در ویلاها و خانه‌های مجلّلِ بیرونِ شهر سکونت می‌کنند. آنها از وجودِ احزاب راستِ افراطی ضدّمهاجر هم بهره می‌برند زیرا چه چیزی بهتر از اینکه مخالفِ شما کسی باشد که بتوانید با اطمینان وی را نژادپرست و فاشیست بخوانید و چپ‌ها را از قدرت‌گرفتنِ آنها بترسانید. چه پیامی گیراتر از یا سرمایه‌داری مالی یا فاشیسم؟

سرمایه‌داری مالی، حکومت‌ها را ترغیب می‌کند تا از آنها وام بگیرند. فرمولِ طلایی برای میزان و بهرهٔ وام این است که وام‌گیرنده همواره باید به سختی بتواند (امّا نه غیرممکن) وام را پس‌دهد. نرخ بهره همیشه باید به اندازه‌ای باشد که وام‌گیرنده را برای خرج و سرمایه‌گذاری صحیح و هوشمند، مسئول و متعهّد نگاه دارد. همین فرمول در مورد رابطهٔ سرمایه‌داری مالی و وام‌هایش هم صدق می‌کند. امّا چندان هم اهمّیت ندارد اگر حکومت‌ها قادر به پس‌دادنِ آنها نباشند و بدهی‌های آنها بالا برود. این بدهی‌ها با وام‌های بیشتر جبران می‌شود، در حالیکه در مقابل، امتیازاتِ زیادی هم گرفته می‌شود و دولت‌های کشورهای حاشیه مجبور می‌شوند دستمزدها را پایین نگاه داشته، هزینه‌های دولتی را کمتر کرده، خصوصی‌سازی بیشتری کرده و به طورِ کلّ زمینه را برای ورودِ شرکت‌های چندملّیتی مهیّاتر کنند. امّا این افولِ تدریجی نباید به رکودِ کامل بیانجامد، زیرا

چرخِ اقتصاد باید بچرخد. مورد بحرانِ مالی یونان یکی از آشکارترین و بارزترین مثال‌هایی است که در این مورد می‌توان زد.

امّا اشتباه نکنید، سرمایه‌داری مالی دنبال پولِ بیشتر نیست. پول اصلا ارزشی ندارد چون آنها پول را خودشان چاپ می‌کنند، آنها حتّی چندان دنبال انباشتِ هرچه بیشترِ سرمایه یا سودِ بیشتر هم نیستند. آنها می‌خواهند قلبِ شریانِ اصلی چرخشِ سرمایه در جهان باشند. مسئله بر سرِ کنترل است و نه حتّی ثروت. برای سرمایه‌داری مالی ثروت فقط با کنترل و اعتبار تضمین می شود.

کورپوریشن ها عملا هیچ کاری انجام نمی‌دهند. مالیاتِ شرکتی نسبت به مالیات بر درآمد بسیار اندک است و در عمل آنها نیاز به کارمند و کارگرِ زیادی ندارند. اداراتِ عریض و طویلِ آنها در آسمان‌خراش‌ها، با کارمندانی با مشاغلِ فِیک پُر می‌شود. انواع و اقسام سمت‌های مدیریتی و دپارتمان‌های مختلف را برای خودشان تعریف می‌کنند، به کمکِ آکادمی، مدیریّت را امری پیچیده و بسیار تخصّصی جلوه می‌دهند، امّا اینها خانه‌های پوشالی و دانشیِ ساختگی است. با این همه، به حضور و کارِ این کارمندان و مدیران در رده های مختلف نیاز هست، زیرا آنها بخشی از چهره و اعتبارِ این شرکت محسوب می شوند.

امّا تصوّر نکنید که آنها ثروتِ بی‌کرانی دارند که می‌توانند خیرخواهانه آن را با مردمِ جهان تقسیم کنند. البته که آنها ثروتِ فراوانی را از طریقِ بورژوازی کشورهای جهان سوم از آن خود می کنند، امّا پولی که آنها پخش و توزیع کنند، هیچ ارزشی نخواهد داشت. پولِ آنها فقط به عنوان سرمایه ارزش دارد، ارزشِ این پول فقط با همان انحصار و کنترل بدست می آید. این ساز و کار بنیادا بر هیچ استوار است.

شاید درست باشد که بگوییم آنها حاکمینِ واقعیِ جهان هستند. امّا نباید تصوّر کرد که یک عدّهٔ معدودی از افراد چنین قدرتی را در دست دارند. این قدرت سیستم است و نه افراد. سیستم قدرتش را از هیچ فردِ مشخّصی نمی‌گیرد. دلیلِ این تصوّرِ اشتباه این است که مردم عادت دارند فکر کنند هرکه ثروتمندتر است قدرتمندتر است. امّا برای سرمایه‌داری مالی، این گفته صحیح نیست. ثروتِ فردی در این‌جا اهمّیتِ اندکی دارد، بدونِ سازُ کارِ عظیم و اتّحادِ نامیمونِ سیاستمداران، بانک‌داران، تکنوکرات‌ها و آکادمیسین‌ها و البته بورژوازی کشورهای جهان سوّم و حُکّامِ مُستبدِ آنان، یک پای این سیستم خواهد لنگید. این شاید مانند همان یادآوری قدیمی است که این پادشاه نیست که همهٔ قدرت را در دست دارد، بلکه پادشاه فقط عنصری از یک دربار (و فئودال‌ها و زمین‌داران) است که بر جامعه حکومت می‌کند. به بیانِ مارکسیستی‌تر، همواره این طبقهٔ حاکم است که حکومت می‌کند.

دزدی از بانک، کارِ دزدهای تازه‌کار است. دزدانِ حرفه‌ای، بانک تاسیس می‌کنند!

برتولت برشت

بازگشت به فهرست

STOP GENOCIDE IN GAZA!

«فلسطین» یک آزمونِ اخلاقی برای جهانیان است!

آنجلّا دیویس