نشریهٔ ادبی، هنری و اجتماعی نوید نو

ARZHANG

mahnameh-arzhang.com

دوماه‌نامهٔ ادبی، هنری و اجتماعی ارژنگ، دورهٔ اوّل، سالِ پنجم، شمارهٔ ۳۸، مهر و آبان ۱۴۰۳

جهان بدونِ شادی و هیاهوی بازیِ کودکان مَتروکه‌ای بیش نیست!

شکل‌گیری و رشدِ هنرِ سوسیالیستی(۲)(۸) مارکسیسم و تروریسم(۱۶) زن در اشعارِ حافظ موسوی(۲۸) تخیّل و الهام در هنر(۳۳) حافظ؛ شاعری انقلابی(۵۶) نیروی افسون‌گرِ عشق(۷۳) من زنی معدن‌زادم(۱۰۶) با گیسوانی رها در باد(۱۰۹) زن، تن، خیابان(۱۱۰) بر باغِ ما ببار!(۱۱۵) نفرینِ آگاهی(۱۲۴) برای آن مسافرانِ ناگُزیر...(۱۲۵) آنان دشمنانِ اُمیدند!(۱۳۳) اززندان برایت می‌نویسم(۱۳۴) داغستانِ من(۱۴۴) رخنهٔ نور در دیوارِ بلندِ شب(۱۶۳) آه، ما الاغ‌ها!(۱۷۸) نقدِ «تنگسیرِ»چوبک و...(۱۹۲) رسالهٔ دکترای کارل‌مارکس(۱۹۸) ژرمینال(۲۰۲) شعر به‌روایتِ قبادحیدر در گفت‌وگو با ارژنگ(۲۱۱) اسرائیل نفسِ آخر را می‌کشد(۲۲۵) وداعِ پاییزی با فریدون تنکابنی و...(۲۳۱)

با آثاری از:

ا.آدین/ اُمید/ خ.باقرپور/ خ.صادقی‌بُروجنی/ بکرعلی/ ص.بهرنگی/ ع..ر.بهنام/ ا.پوری/ م.ج.پوینده/ س.جدیری/ ح.جلالی/ س.جلیل‌زاده/ ب.جلیلی/ د.جلیلی/ ن.حکمت/ ر.حمزه‌تف/ ک.حمزه‌لو/ ق.حیدر/ ش.خراسانی/ م.خرّمشاهی/ م.خلیلی/ ن.خیاوی/ ح.دُرفَکی/ م.دولت‌آبادی/ ع.ا.راشدان/ آ.رحمانی/ س.رفیعی‌پور/ ی.ریستوس/ ا.س/ س.سلطانی‌طارمی/ ا.طبری/ ل.طیّبی(رها)/ ب.فاتح/ و.فرهودی/ ر.فلّاحی/ م.کاگان/ ح.کلجاهی/ کُنش‌یار/ ز.کوردستانی/ آ.گینزبرگ/ ک.مارکس/ ف.مدیحی‌بیدگُلی/ ا.مسافر/ م.مُستَجیر/ ب.مطلّب‌زاده/ ح.موسوی/ م.مهرآور/ ن.میر/ ع.نسین/ م.نظمی/ س.یزدان‌پناه‌لموکی/ ح.یوسفیان/ و دیگران...

ارژنگ

دوماه‌نامهٔ ادبی، هنری و اجتماعی نویدنو

دورهٔ اوّل، سالِ پنجم، شمارهٔ ۳۸، مهر و آبان ۱۴۰۳

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 قلمی خود را تایپ و ویرایش‌شده در محیطِ وُرد (word) برای ارژنگ ارسال کنید.
مُهلتِ ارسالِ مقالات و ترجمه‌ها برای ارژنگ حدّاکثر تا روزِ۲۰ ماه‌های زوجِ سال است.
ارژنگ در انتخاب، انتشار و یا عدمِ انتشارِ آثار ارسالی شما مختار خواهد بود.
ارجاعات و منابعِ نوشتهٔ خود و درصورتِ ترجمه، لینک آن‌را قید نمایید.
ارژنگ مطالب پذیرفته‌شده را درصورتِ لزوم اصلاح و ویرایش می‌کند.
درجِ نظراتِ نویسندگانِ آثار، الزاماً بیان‌گرِ دیدگاهِ ارژنگ نیست.
نقلِ کلّیهٔ مطالبِ منتشرشده در ارژنگ با ذکرِ مأخذ آزاد است.
در قابِ ارژنگ، هنرمندان و نویسندگانِ میهن‌دوست و مردمی بهتر دیده و خوانده می‌شوند.
مکاتبهٔ مستقیم یا ارسالِ آثار از طریقِ ایمیل برای ارژنگ : majalleharzhang@gmail.com
مطالعه و دانلودِ شماره‌های پیشین در سایتِ ارژنگ : www.mahnameh-arzhang.com

در سوّمین مهرگانِ جُنبشِ بالندهٔ «زن، زندگی، آزادی»، نام و یادِ صدها گُلِ پَرپَرشده را گرامی می‌داریم!

فهرست

سرسخن/ شورای دبیران ارژنگ ۵

مقالات ۷

شکل‌گیری و رشدِ هنرِ سوسیالیستی(۲)/ م.کاکان-ح.کلچاهی ۸
مارکسیسم و تروریسم/ ا.طبری ۱۶
در ستایشِ مطبوعاتِ آزاد/ک.مارکس-م.ج.پوینده ۲۵
زن در اشعارِ حافظ موسوی/ د.جلیلی ۲۸
تخیّل و الهام در هنر/ اُمید ۳۳
انقلابِ علمی و فنّی، سرچشمه‌ها، قوانین، چشم‌اندازها/ ج.جاویدفر ۵۱
آیا حافظ را می‌توان شاعری انقلابی به حساب آورد ؟/ ط.یزدان‌پناه لموکی ۵۶
یک پاسخ به چند ایراد.../ س.سلطانی طارمی ۶۴
چگونه یک شعر را بخوانیم و تحلیل کنیم/ د.جلیلی ۶۸
نیروی افسون‌گرِ عشق/ م.مُستَجیر ۷۳
آن‌چه از فداکاری جومپا لاهیری و دیگران می‌آموزیم/ س.جُدیری ۸۱
ضرورتِ مبارزهٔ جدّی با نشرِ جعلیّات(۷)/ ح.یوسفیان ۸۵
چند نکتهٔ نگارشی و ویرایشی/ م.نظمی- ف.مدیحی بیدگلی ۹۳

شعر و شاعران ۱۰۱

برگردانِ پنج شعر از دنیا میخاییل(۱۹۶۵، عراق)/ س.جلیل‌زاده ۱۰۲
من زنی معدن‌زادم!/ ح.دُرفَکی ۱۰۶
پاییز پُلی است از زوال تا زایش (نثرِ موزون)/ ا.طبری ۱۰۸
با گیسوانی رها در باد/ ح.جلالی ۱۰۹
زن، تن، خیابان/ ح.موسوی ۱۱۰
درمان/ شرف‌الدّین خراسانی(شَرَف)- تقریظ: ا.طبری ۱۱۱
طنین/ م.خلیلی ۱۱۴
بر باغِ ما ببار!/ م.ر.شفیعی کدکنی ۱۱۵
بی‌دریغ مثلِ نارون/ الف.مسافر ۱۱۶
دیر است جانانِ من!/ م.مهرآور ۱۱۷
سه سُرودهٔ کوتاه از: نسرین میر ۱۱۸
جنابِ جایزهٔ نوبلِ صلح!/ ن.خیاوی ۱۱۹
رسیده صبرمان به سر/ و.فرهودی ۱۱۹

سه سُرودهٔ کوتاه از: داود جلیلی ۱۲۱
سکوت کنید!/ ک.حمزه لو ۱۲۳
نفرینِ آگاهی/ ب.جلیلی ۱۲۴
برای آن مسافرانِ ناگُزیر که بازنمی‌گردند/ س.سلطانی طارمی ۱۲۴
بگذار سُرودی بخوانَمَت امشب/ ب.فاتح ۱۲۷
فنجانِ قهوه/ خ.باقرپور ۱۲۹
سه شعرِ کوتاه از: مهتاب خرّمشاهی ۱۳۰
کارگر، نامِ دیگرِ جهان/ ن.حکمت-ا.آدین ۱۳۲
آنان دشمنانِ اُمیدند.../ ن.حکمت-ا.پوری ۱۳۳
از زندان برایت می‌نویسم/ ی.ریتسوس ۱۳۴
ترانه/ آ.گینزبرگ-ع.بهنام ۱۳۴
پاییزی دگر.../ آ.رحمانی ۱۳۷
چند شعر کوتاه از: لیلا طیّبی (صحرا) ۱۳۷
چند شعرِ کوتاه از: رها فلّاحی ۱۳۸
سُروده‌هایی از: «بکر علی»، شاعرِ کُردِ شهید ۱۴۰

ادبیّات ۱۴۳
داغستانِ من(۱)/ ر.حمزه‌تف-ح.فروغیان- گزینش: ب.مطلّب‌زاده ۱۴۴
رخنهٔ نور در دیوارِ بلندِ شب/ کُنش‌یار ۱۶۳
آفتاب‌گردانی روی ماه/ س.رفیعی‌پور ۱۶۶
ماجرای حمّام رفتنِ ما.../ ا.س ۱۷۲
دست‌فروشی به نام «مینا»/ گزارش ۱۷۶
آه، ما الاغ‌ها! (داستانک)/ ع.نسین-ص.بهرنگی ۱۷۸
اهالیِ آبادی/ ع.ا.راشدان ۱۸۲

نقد و معرّفی ۱۸۹
نقد و بررسی کتابِ «آموزگاران و آموزشِ حقوقِ بشر»/ ع.باقی-م.نیک‌نژاد-ش.اقبال‌زاده ۱۹۰
نقدِ «تنگسیرِ» چوبک و چهار کتابِ دیگر.../ ا.طبری (نامه به فهیمه راستکار) ۱۹۲
وزیریِ امیر حسنک (کتابِ متنی-صوتی)/ م.دولت‌آبادی ۱۹۴
رُمانِ خار و میخک/ ی.سنوار-ک.شنی ۱۹۵
رسالهٔ دکترای فلسفهٔ کارل مارکس/ م.عبادیان-ح.قاضی مرادی ۱۹۸
ژِرمینال/ ا.زولا-س.حبیبی ۲۰۲
تئوریِ شناخت از نظرِ مارکس/ د.کولن- م.ت.برومند ۲۰۵
موسیقیِ شعر/ م.ر.شفیعی کدکنی ۲۰۶

در مهمانیِ حاجی‌آقا و داستانِ یک اعتراف (خاطراتِ زندان) /ح.داوران-ف.بهبهانی ۲۰۷
ای کاش زندگی شبیهِ تو بود! / چ.علی احمد-س.فلّاحی ۲۰۸

گفت‌وگو ۲۱۰

شعر به روایتِ «قباد حیدر» در گفت‌وگو با ارژنگ..... ۲۱۱
«بیجار»؛ محلِّ تلاقیِ ادبیّاتِ کارگری و ادبیّاتِ زنان /ح.نوش‌آذر-ن.مقدسیان-م.موسوی..... ۲۱۵

اجتماعی ۲۲۲

فاجعهٔ معدنِ طبس؛ حادثه یا پیامدِ طبیعی؟/ خ.صادقی بُروجنی ۲۲۳
اسرائیل آخرین نفسِ خود را می‌کشد/ آ.شاویت-ع.چنگیزی ۲۲۴
نمایشگاهِ آثار نقّاشی شهاب موسوی‌زاده در کلن آلمان(از ۲۶ اکتبر تا ۲ نوامبر ۲۰۲۴) ۲۲۸
به سوی ۳۰مین فستیوالِ تئاترِ ایرانی در کلن- روزِ جشن (۱۷ نوامبر ۲۰۲۴) ۲۲۸

یادِ بعضی نَفَرات ۲۳۰

وداعِ پاییزی با فریدون تنکابنی/ ارژنگ ۲۳۱
درگذشتِ «پری صابری»، استادِ بزرگِ تئاترِ ایران/ ارژنگ ۲۳۳
وداع با علیرضا طبایی، شاعر و ترانه‌سُرا/ ارژنگ ۲۳۶

نمایهٔ یک‌سالهٔ مطالبِ دوماه‌نامهٔ ارژنگ؛ شماره‌های ۳۲ تا ۳۷..... ۲۳۸

سرسخن

زخمه‌ها را هم‌چو باران ریختی شورها از پرده‌ها انگیختی
از دلِ خود آب دادی رنگ را نقش بستی نامهٔ ارژنگ را...

(سایه، مثنوی بانگِ نی)

پنجمین سالِ انتشارِ پیاپیِ ارژنگ را در شرایطی پُشتِ سر می‌گذاریم که سایهٔ شومِ جنگ بر خاورمیانه سایه افکنده و میهنِ ما را نیز در مخاطرهٔ جدّی و فوری قرارداده است. ضمنِ سپاس از همراهی ارزش‌مندِ مخاطبان فرهیخته که در این دوره یار و یاور و راهنمای ما بوده‌اند، می‌کوشیم با نگاهی به اوضاعِ داخلی کشور و منطقه، نکاتی را یادآور شویم.

رژیمِ صهیونیستی اسراییل در ادامهٔ یک‌سال بمبارانِ مداومِ غزّه و کشتار بی‌رحمانهٔ بیش از ۴۲ هزار نفر از ساکنانِ آن، کشورِ لبنان را نیز درگیرِ جنگِ تجاوزکارانهٔ خود نموده و قصد دارد کشورِ ما را نیز به بهانهٔ مقابله با پاسخِ موشکی ایران با حمایت امپریالیسمِ جنایت‌کار آمریکا به ورطهٔ درگیری نظامی بکشاند. هم‌اکنون شبکه‌های صداوُسیمای جمهوری‌اسلامی به‌ویژه پس‌از ترورِ ناجوانمردانهٔ تعدادِ زیادی از رهبرانِ مقاومتِ فلسطین و لبنان (اسماعیل هنیه، سیدحسن نصرالله و یحیی سنوار)، با رجزخوانیِ شبانه‌روزی مرتبا بر طبلِ جنگ با اسراییل می‌کوبند بدون آن‌که به این پرسشِ کلیدی پاسخ دهند که در صورت آغازِ جنگی دیگر، قرار است چه کسانی و با چه انگیزه‌ای در مقابلِ متجاوزان به خاکِ میهن بجنگند؟

- پدرانِ ۲ میلیون دانش‌آموزی که به‌گفتهٔ ابراهیم‌پور، عضو کمیسیون آموزش مجلس ثبت نام نشده‌اند؟
- دانشجویان و اساتیدِ انقلابی که بدلیلِ شرکت در اعتراضاتِ سال ۱۴۰۱ از ادامهٔ تحصیل منع شده‌اند؟
- کارگران و پرستاران قربانی خصوصی‌سازی که ماه‌هاست حقوق‌وُمزایای حقهٔ خود را دریافت نکرده‌اند؟
- میلیون‌ها بازنشستهٔ شریفی که مستمرّی آن‌ها کفافِ هزینه‌های حتّی ۱۰روز از ماه را هم نمی‌دهد؟
- کشاورزانی که پس‌از گذشتِ ماه‌ها از موعدِ قانونی هنوز پولِ گندمِ تحویلی به دولت را نگرفته‌اند؟
- خانوارهای کشورِ ثروت‌مندی که باید حسرتِ خرید گوشتِ کیلویی یک میلیون تومان را بخورند؟

- جوانانِ بدونِ شغل و آینده‌ای که یا به دلیلِ اعتراض در زندان به‌سرمی‌برند و یا در اثر افسردگی به سمتِ اعتیاد و خودکشی رانده می‌شوند؟
- والدینِ صدها قربانی و نابینا و هزارانِ زندانی اعتراضاتِ ۸۸ تاکنون که اجازهٔ سوگواری هم نیافته‌اند؟
- دانشجویانی که شهریهٔ تحصیلِ آن‌ها در دانشگاهِ آزاد در سالِ جاری تا سه برابر افزایش یافته و وزیرِ علومِ به‌اصطلاح «چپ» کابینهٔ سترونِ پزشکیان مدّعی است ربطی به وزات‌خانهٔ او ندارد؟
- مردمِ نامَحرَمی که از صبحِ علی‌الطلوع تا شب از صدا وسیما به‌جای شنیدنِ گزارشات از واقعیّت‌های روز جامعه از جمله میزانِ تورّم و بیکاری و آمارهای واقعی از تولید و مصرف و صادراتِ نفت وگاز و محصولاتِ پتروشیمی و غیره...، وعده‌های شیرین و آمارسازی و دروغ‌های شاخ‌دار می‌شنوند؟

. . . . . .

مردمِ ایران و به‌ویژه کارگران و زحمت‌کشان که هنوز نتایج ویران‌گرِ جنگ ۸ سالهٔ ایران و عراق با صدهاهزار کشته و زخمی و معلول از میان زحمت‌کشان و میلیاردها دلار خسارت به زیرساخت‌های کشور را از یاد نبرده‌اند، بهتر از هرکسی می‌دانند که در صورت وقوعِ هر جنگی، بارِ صدماتِ جانی و مالی آن بر دوشِ مقامات و مسئولینی نخواهد بود که فرزندان‌شان با پول‌های دزدی از جیب مردم در اروپا و آمریکا و کانادا سرگرمِ عیّاشی هستند و پدرانشان در داخل مشغول غارتِ سیستماتیکِ دارایی‌ها و دست‌اندازی بر اموالِ عموم تا حدّ سرقتِ فرش از کاخ-موزه‌ها و قاچاقِ اشیای عتیقه؛ و تنها دغدغهٔ آن‌ها نیز به جای شکستن شاخِ گرانی و تورم و تأمینِ مطالبات و معیشت و سرپناهِ مردم، «حجاب» است و اجرای لایحهٔ ارتجاعی که اخیراً به تأییدِ شورای نگهبان رسیده است.

مردمِ آگاه و شریف امّا نگرانِ ایران این روزها با مشاهدهٔ این‌همه اولدورَم بولدورَمِ مقامات و رجزخوانی سرانِ نظامی بر علیه اسراییل و با افزایشِ چهاربرابری سهمِ نیروهای مسلّح از صادراتِ نفت و گاز در بودجهٔ سال آینده، با خود می‌گویند که گویا مقاماتِ مسئول (و در واقع غیرِمسئولِ) کشور هزینه‌های تحمیلِ جنگ را نمی‌دانند که این‌گونه کشور را در آستانهٔ ورود به تقابلِ نظامی قرارداده‌اند. در این میان نخبگان و فعّالینِ سیاسی و مدنی می‌دانند که جنگ و درگیری نظامی در هر سطحی که جاری شود، نتیجه‌ای جز ویرانی و خساراتِ مادّی و معنویِ جبران‌ناپذیر و تشدید فضای سرکوبِ جنبش‌های اعتراضی در بر نخواهد داشت.

مردمِ ایران و کشورهای منطقه در عینِ مخالفتِ جدّی با هرگونه تهدیداتِ خارجی و توطئه‌های نیروهای امپریالیستی و نئوفاشیستی-صهیونیستی آرزو دارند که فرزندان‌شان صبح‌ها با صدای آوازِ پرندگان از خواب بیدار شوند و نه صدای مهیب انفجار بمب‌ها! مردم «صلح» می‌خواهند و منافعِ آن‌ها در نقطهٔ مقابلِ کاسبانِ جنگ و تحریمی قرار دارد که در طیّ ۴۵ سالِ اخیر سودش را به جیب زده‌اند. آری، همهٔ ما و مردمِ ایران نسبت به آیندهٔ میهن نگرانیم که به قولِ سعدیِ بزرگ:

به مردی که مُلکِ سراسر زمین/ نیارزد که خونی چکد بر زمین...

شورای دبیرانِ ارژنگ

بازگشت به فهرست

مقالات

شکل‌گیری و رشدِ هنرِ سوسیالیستی(۲)

م.کاگان/ برگردان: ح.کلجاهی

ارژنگ: متنِ حاضر بخش دوّم و پایانی نوشتاری به‌قلم م.کاگان با برگردانِ ح.کلجاهی است که مراحلِ شکل‌گیری و فرآیندِ رشد و تکاملِ هنرِ سوسیالیستی را در جوامع سرمایه‌داری و سپس سوسیالیستی در چهاربخش بررسیده است. در شمارهٔ قبل دو قسمتِ بخشِ‌اوّلِ آن تقدیمِ خوانندگان شد و اینک دو قسمتِ بخشِ‌آخرِ نوشتار(«قانون‌مندی‌های رشدِ هنرِ سوسیالیستی در دورانِ انتقال از سرمایه‌داری به سوسیالیسم»؛ و«ساختمانِ کمونیسم و چشم‌اندازهای هنر» را از نظر می‌گذراید.

***

۳- قانون‌مندی‌های رشدِ هنرِ سوسیالیستی در دورانِ انتقال از سرمایه‌داری به سوسیالیسم

همان منطقی که هنرِ سوسیالیستی را در فرهنگِ بورژوائی به‌وجود آورد، نقشِ کم‌دامنهٔ آن‌را در این فرهنگ نیز تعیین کرد. وقتی لنین از «دو فرهنگ» در هر فرهنگِ ملّی سخن می‌گفت، بر این نکته تأکید داشت که فرهنگِ سوسیالیستی فقط «عناصری» از فرهنگِ ملّی را تشکیل می‌دهد، در حالی‌که فرهنگِ بورژوائی «نه صرفاً عناصری از فرهنگِ ملّی است، بل‌که فرهنگِ مسلّطِ آن به‌شُمار می‌رود.»(۱۶)

این سخن در موردِ هنر نیز کاملا صدق می‌کند و نشان می‌دهد که چرا در نظامِ سرمایه‌داری فقط نامِ معدودی هنرمندِ رئالیستِ سوسیالیستی ثبت شده است و چرا رئالیسمِ سوسیالیستی گذشته از هنرِ بورژوائی، تحت‌الشعاع هنرِ دموکراتیکِ رئالیسمِ انتقادی نیز قرار می‌گیرد.

روشِ رئالیسمِ سوسیالیستی از هنرمند می‌خواهد علاوه بر استعداد و مهارت، از پاره‌ای کیفیّاتِ ایدئولوژیک، روانی و اخلاقی که هنرمندِ تیپیکِ جامعهٔ بورژوائی از آن بی‌بهره است، برخوردار باشد. این کیفیّات عبارت‌اند از: انسجامِ نگرشِ سوسیالیستی، ازخودگذشتگی، چشم‌پوشی از منافعِ شخصی در مقابلِ منافعِ جمعی، و وحدتِ اصولِ استه‌تیک و سیاسی. و تا موقعی که جامعهٔ بورژوائی وجود دارد و روی هنرمند تأثیرِ تعیین‌کننده‌ای ایفاء می‌کند، هنرِ سوسیالیستی نمی‌تواند گُسترشِ وسیع پیدا کند و یا به روندِ اصلی هنرِ این جامعه تبدیل شود.

امّا وقتی انقلاب سُلطهٔ بورژوازی را در هم می‌کوبد و قدرت را به دستِ کارگران و دهقانان می‌سپارد، رئالیسمِ سوسیالیستی کم‌کم **موقعیّتِ مسلّطی** در روند تکاملِ هنری کشور به دست می‌آورد. چیزی که اتّخاذِ چنین موقعیّتی را تضمین می‌کند، عواملِ بیرونی نظیرِ حمایتِ دولت یا حزبِ مسلّط نیست، بل‌که بیش‌تر عملکرد قانونِ عینی تطابقِ آگاهی اجتماعی با خصلتِ هستیِ اجتماعی است. در یک نظامِ اجتماعی که طبقهٔ کارگر حکومت می‌کند، تسلّط این طبقه در حیاتِ معنوی آن نیز اجتناب‌ناپذیر است.

بدیهی است که پذیرشِ آگاهی سوسیالیستی به‌عنوان نظامِ مسلّطِ نظرات و اصولِ استه‌تیک به آسانی و در یک چشم به‌هم‌زدن صورت نمی‌گیرد. این کار مُستلزمِ یک فرایندِ دشوار و طولانی است که طیّ آن آرمان‌های جدید تدریجاً ذهنِ کسانی که در جامعهٔ بورژوائی پرورش یافته‌اند و ازاین‌رو با دریافت‌ها و چارچوبِ ذهنیِ کمونیستی فاصلهٔ زیادی دارند رسوخ می‌کنند. امّا علی‌رغمِ پیچیده‌بودن و طولانی‌بودنِ این فرایند، بهترین نمایندگانِ روشن‌فکرانِ هنری سابق دیر یا زود به استه‌تیکِ سوسیالیستی روی می‌آورند. چنین بود سرگذشتِ: الکساندر بلوک و والری بریوسوف، آلکسی تولستوی و ایلیا ارنبورگ، سرگئی پروکوفیف و لئونید سوبینوف، میخائیل نستروف و بوریس کوستودیف، الکساندر ماتویف و سرگئی کوننکوف، کوزماپتروف- وودکین و پیوتر کنچالوسکی، کنستانتین استانیسلاوسکی و ولادیمیر نمیروویچ-دانچنکو.

امّا آگاهی سوسیالیستی نسل‌های جدید روشن‌فکرانِ هنری که در نظامِ سوسیالیستی رشد یافته‌اند، به‌صورتِ طبیعی وُارگانیک تحت تأثیرِ نظامِ جدید هستی اجتماعی شکل می‌گیرد. در اتّحادِ شوروی تسلّطِ اندیشه‌های کمونیستی و روشِ رئالیسمِ سوسیالیستی در همان سال‌های دههٔ سی به یک واقعیّت تبدیل شد، پنجمین کنگرهٔ نویسندگانِ شوروی در سال ۱۹۳۴ دلیلِ قانع‌کننده‌ای بر این واقعیّت بود.

چنین وضعیتی در تکاملِ هنری سایرِ کشورها که بعداز جنگِ جهانی دوّم به ساختمان سوسیالیسم آغاز کردند، نیز دیده می‌شود. در این کشورها تسلّطِ استه‌تیکِ سوسیالیستی با دشواری‌های زیادی همراه بوده است، لیکن تردید نمی‌توان کرد که فرایندِ تکاملِ هنر، به‌طورِ کلّی، در این جهت سیر کرده است.

این قانون‌مندی، اساسِ رئالیسمِ سوسیالیستی در این مرحله از رشدِ هنر است. امّا در دورهٔ انتقال از سرمایه‌داری به سوسیالیسم، در تکاملِ هنرِ سوسیالیستی، قانون‌مندی‌های دیگری نیز بُروز می‌کند. **اوّلین**

قانون‌مندی گسترشِ منطقی و تدریجی دامنهٔ عملِ این روشِ جدید آفرینشِ هنری در عرصهٔ هنر است. **دوّمین قانون‌مندی** گُسترشِ منطقی و تدریجی عناصرِ زندگی در محتوای هنرِ سوسیالیستی است که به تکاملِ روشِ رئالیسمِ سوسیالیستی می‌انجامد؛ و **سوّمین قانون‌مندی** انباشتِ منطقی و تدریجی شکل‌ها و سبک‌های هنری در هنرِ سوسیالیستی است. اینک هر کدام از این سه قانون‌مندی را اجمالا بررسی می‌کنیم.

اوّلین جرقّه‌های خلّاقیتِ سوسیالیستی در محدودهٔ تمدّنِ بورژوائی در همهٔ کشورها -آلمان، فرانسه، روسیه و کوبا- نخست در ترانه‌ها و اشعار بُروز پیدا کرد. در این‌جا می‌توانیم بارِ دیگر از ترانه‌های قیامِ کارگرانِ سیلزی، ترانه‌های انقلابی کارگرانِ روسیه، انترناسیونال، آثارِ هانس آیسلر، ترانه‌های روبسون(۱۷) و ترانهٔ راه‌پیماییِ ۲۶ ژوئیهٔ انقلابیونِ کوبا یاد کنیم.

این واقعیّت را چگونه می‌توان تعیین کرد؟ برای تعیینِ آن دو دلیلِ آشکار وجود دارد:

نخست این‌که با یک ترانهٔ راه‌پیمایی که توده‌های وسیعی از مردم را الهام می‌بخشد و از بارِ عاطفیِ زیادی برخوردار است، آسان‌تر می‌توان روحِ یک مبارزهٔ انقلابی را بیان کرد. ثانیاً بر خلافِ اشکال دیگرِ آفرینشِ هنری، ترانهٔ مردمی نه برای منظورهای استه‌تیک، بل‌که برای استفاده در فعّالیت‌های انقلابی -در سنگرهای خیابانی، در راه‌پیمائی‌های روزِ اوّل ماهِ مه و در کنفرانس‌ها و میتینگ‌ها- ساخته می‌شود. بنابراین در جُنبش‌های انقلابی این نوعِ (ژانر) هنری بیش‌تر موردِ نیاز است تا انواعِ هنریِ دیگر.

تصادفی نیست که هنرِ سوسیالیستی در همهٔ کشورهای جهان بعد از شعر و ترانه، بیش‌تر در ادبیّاتِ روایتی رشد می‌یابد. داستان (نوول) و داستانِ کوتاه (نوولت) که بیش‌ترین امکانات را برای رئالیسمِ انتقادی فراهم آورده بود، حتّی بیش‌از آن با وظایفِ رئالیسمِ سوسیالیستی در تصویرِ مبارزهٔ پرولتاریا علیه بورژوازی و فرایندِ تکاملِ تاریخی جامعه و آگاهی انسان مطابقه دارد.

رئالیسمِ سوسیالیستی پس‌از اوّلین انتخابِ خود در شعر و ترانه، به داستان و داستانِ کوتاه روی‌آورد (در این زمینه می‌توانیم از آثارِ گورکی، باربوس، آندرسون نکسو، آمادو و فوچیک یادکنیم)، و در این مرحله از تکاملِ تاریخ، ندرتا به تئاتر و هنرهای بَصَری سرایت کرد.

رئالیسمِ سوسیالیستی، با گام‌نهادن به مرحلهٔ جدیدی از دورانِ انتقالِ سرمایه‌داری به سوسیالیسم بستگیِ خود را به ادبیّات حفظ کرده است و به پیروزی‌های درخشانِ خود در این زمینه ادامه می‌دهد. نیازی نیست در این‌جا از ده‌ها نویسندهٔ شوروی و سایرِ کشورهای سوسیالیستی که از موفّقیتِ رئالیسمِ سوسیالیستی حکایت می‌کنند نام ببریم، امّا لازم است مخصوصاً به این نکته اشاره کنیم که در کنگرهٔ نویسندگان در سالِ ۱۹۳۴، برنامهٔ مشروح استه‌تیکِ رئالیسمِ سوسیالیستی نخست برای ادبیّات تنظیم گردید و بعدهاست که تدوینِ چنین برنامه‌ای به هنرهای دیگر نیز سرایت کرد. به هر علّت، مسائلِ تئوری هنرِ سوسیالیستی در بسیاری موارد بر اساسِ ادبیّات تدوین شده‌اند. به این دلیل است که گاه مسائلِ تئوریک در سطحی مطرح می‌شوند که فقط برای شعر مناسبت دارند و این سطح، گاه پائین‌تر از آن است که برای استه‌تیک مناسب باشد.

این روند در تئوری رئالیسمِ سوسیالیستی که بر محورِ ادبیّات و داستان دور می‌زند، مخصوصاً به این علّت توجیه‌ناپذیر است که در دهه‌های بیست و سی، با وجودِ مسلّط‌بودن ادبیاتِ رئالیسمِ سوسیالیستی به‌طورِ روزافزون به تئاتر و سینما، نقاشی و موسیقی، مجسّمه‌سازی و معماری و در محدودهٔ هر کدام از این شاخه‌های هنری به انواعِ (ژانرهای) مختلفِ هنری -غزل و قصّه چهره‌نگاری و منظره‌سازی، سنفونی و اُپرا- رخنه می‌کرد. لنین با وقوفِ کامل به اهمّیتِ سینما در آغازِ دههٔ بیست به لوناچارسکی می‌گوید: *«باید به‌خاطر داشته باشید که برای ما سینما مهمّ‌ترینِ هنرهاست.»*(۱۸)

به گفتهٔ واسیلی کاچالوف، بازیگرِ مشهورِ روسی، وقتی گورکی به لنین می‌گوید که تئاترِ جوانِ شوروی «*فقط به حماسه احتیاج دارد*»، لنین جواب می‌دهد: «*و به غزل، چخوف و حقیقتِ زندگی*.»

بدین سان، گُسترشِ مستمرِّ عرصه‌ها و ژانرهایی را که رئالیسمِ سوسیالیستی در چارچوبِ آن عمل می‌کند باید یکی از قانون‌مندی‌های عینیِ آن تلقّی کرد. این قانون‌مندی از این‌جا نشأت می‌گیرد که رئالیسمِ سوسیالیستی بعداز این‌که به روشِ خلّاقیتِ مسلّط در هنر و فرهنگِ جامعه تبدیل می‌شود، می‌کوشد خود را در همهٔ عرصه‌ها تثبیت کند و بر رشدِ ناهمواریِ ژانرها و سِنخ‌های (تیپ‌های) هنریِ گوناگونی در فرهنگِ سوسیالیستیِ جوان فائق آید.

یکی دیگر از فرایندهای منطقیِ خاصِّ این مرحله از تکاملِ هنرِ سوسیالیستی این است که روشِ خلّاقیتِ آن باید موادّ تازه‌ای را از زندگی جذب کند، مواردی را که تاکنون ناشناخته بوده‌اند. وقتی هنرِ پرولتاریائی نخستین گام‌های خود را در جامعهٔ سرمایه‌داری برمی‌داشت، از امکاناتِ بسیار محدودی برای انتخابِ موضوع برخوردار بود. یا دقیق‌تر بگوئیم؛ اصلا انتخابی وجود نداشت و جز یک موضوع -مبارزهٔ انقلابی طبقهٔ کارگر- موضوعی مطرح نبود. این محتوای محدودِ هنرِ سوسیالیستی در آن شرایط طبیعی و اجتناب‌ناپذیر بود زیرا که پرولتاریا برای حفظِ روحیهٔ خود راهی نداشت جز این‌که بر ضرورتِ تغییرِ انقلابی جهان و آماده‌شدن برای رهبری انقلابِ سوسیالیستی تأکید کند. بنابراین، موضوعاتِ کار، عشق، پیروزی‌های نظامی، وحدت با طبیعت، یا زندگی و مرگ که به‌صورتِ مجرّد و جدا از رابطه‌شان با موضوعِ انقلاب مطرح می‌شوند، مجال می‌دادند جهان‌بینیِ سوسیالیستی خصایصِ متمایزِ خود را آشکار سازد و یا از دریافتِ دموکراتیکِ کلّی جهان که پایهٔ رئالیسم و رئالیسمِ نو را تشکیل می‌داد متمایز گردد. ازاین‌روست که صِرفِ تصویرِ زندگی پرولتاریا نمی‌توانست ضابطهٔ رئالیسمِ سوسیالیستی به‌حساب آید. شاهدِ این گفتار، آثارِ مونیه و کوربه است که از محدودهٔ رئالیسمِ انتقادی فراتر نرفتند؛ یا آثارِ زولا و هاپتمان که از رئالیسمِ انتقادی به ناتوریسم رسیدند؛ یا نمایش‌نامه‌های ادواردو-دو-فیلیپو **(۱۹)** و فیلمِ **«دزدِ دوچرخه»** اثرِ دسیکا، که نمونه‌های بارزِ رئالیسمِ نو هستند.

به‌محضِ این‌که طبقهٔ کارگر موقعیّتِ مسلّط به‌دست می‌آورد و مجال می‌یابد نقشِ خود را در دگرگون‌ساختنِ جامعه ایفاء کند و از یک طبقهٔ انقلابیِ ویران‌گر به یک طبقهٔ مثبت و سازنده تبدیل می‌شود، وضعِ هنر نیز تغییرِ اساسی پیدا می‌کند. به همین دلیل در اوّلین سال‌های بعداز انقلاب، موضوعی جدید و سِتُرگ یعنی موضوعِ کارِ آزادشده واردِ هنرِ شوروی می‌گردد و اهمّیتِ آن همراه با حرکتِ جامعه به‌سوی سوسیالیسم

سریعاً افزایش می‌یابد. بر همین پایه بود که گورکی در سال‌های دههٔ بیست اعلام کرد که *«مهمّ‌ترین موضوعِ زمانِ ما کار است»* و ده سال بعد ضمنِ سخن‌رانی خود در اوّلین کنگرهٔ نویسندگان گفت: *«ما باید کار و انسانِ پرورش‌یافته در جریانِ کار را به قهرمانِ اساسیِ کتاب‌های خود تبدیل کنیم... ما باید یاد بگیریم کار را فرایندی خلّاق تلقّی کنیم.»*

همراه با جذب‌شدنِ این موضوعات به قلمروِ هنرِ شوروی، در روشِ آن نیز امکاناتِ آفرینشِ جدیدی که تاکنون ناشناخته بودند، پدید آمد، زیرا که اکنون مسئله صرفا ثبتِ کیفیّاتِ تکنیکی و تکنولوژیکیِ جدید تولیدِ مادّی نبود، بل‌که می‌بایست زیبائی و شکوهِ معنوی کارِ آزادِ مردم در ایماژهای هنری تجسّم یابد و کار به عنوانِ نیروئی «انسان‌ساز» و نیروئی که کلّ ساختارِ اندیشه‌ها و احساس‌های انسانی را بازسازی می‌کند، تصویر گردد. اَشکالِ کُهنهٔ رئالیسم -اَشکالی که رپین و کاساتکین، مونیه و زولا در تصویرِ تراژدی کارِ اجباری به‌کار می بُردند- به دردِ رئالیسمِ سوسیالیستی نمی‌خورد، زیرا که رئالیسمِ سوسیالیستی به قولِ گورکی برای تجسّمِ «تعالیِ غرورانگیزِ» کارِ آزادِ انسان به «اَشکالِ جدیدی» نیاز داشت.

به دنبالِ موضوعِ کار، انواع دیگرِ موضوعات که نتیجهٔ فعّالیتِ همه‌جانبهٔ مردم در جامعهٔ سوسیالیستی بودند مطرح گردید. فرآیندِ تاریخیِ بازسازی مناسباتِ اجتماعی تمامِ عرصه‌های زندگی و آگاهیِ انسان را تحتِ تأثیر قرار داد که از آن‌جمله بودند: زندگیِ شخصیِ مردم، عادات و رسوم، رابطه با طبیعت، درکِ گذشته و تجسّمِ آینده. رئالیسمِ سوسیالیستی نمی‌توانست از همهٔ این فرآیندها برکنار بماند، بل‌که می‌بایست در همهٔ جنبه‌ها و ژانرهای هنری قدرتِ خود را بیازماید، زیرا که فقط به کمکِ آن‌ها می‌توانست تمامِ پیوندهای تاریخی-اجتماعیِ جدید و بُغرنجِ انسان و جهان، جمع و فرد، پدر و فرزند، مرد و زن، طبیعت و جامعه، جهانِ اشیاء و جهانِ انسان‌ها، حال و گذشته، و حال و آینده را دریابد و در ایماژها منعکس سازد.

روشِ رئالیسمِ سوسیالیستی در داستان‌های تاریخی و علمی، در اشعارِ غنائی، در منظره‌سازی و نقاشیِ طبیعتِ بی‌جان، در نمایش‌های مربوط به زندگی روزمرّهٔ مردم و در نمایش‌نامه‌های فلسفی-اخلاقی، تکیه‌گاهِ محکم‌تری به‌دست می‌آورد. ایدئولوژیِ سوسیالیستیِ هنر تا حدّ انسان‌گراییِ(اومانیسم) سوسیالیستی گُسترش پیدا می‌کرد.

البته، تصویرِ رشدِ انقلابی جامعه هنوز هم به‌عنوانِ یک وظیفهٔ اساسیِ سیاسی و استه‌تیک که انجامِ آن فقط از عهدهٔ رئالیسمِ سوسیالیستی ساخته‌است، باقی‌است. امّا این روشِ هنری اکنون می‌تواند اندیشه‌های انسان‌گراییِ سوسیالیستی را نه تنها همراه با تصویرِ حوادثِ انقلابی، تضادّهای طبقاتی و قهرمانی‌های جنگِ داخلی یا جنگِ کبیرِ میهنی، بل‌که همراه با مطالعهٔ مناسباتِ مردم در ضمنِ کار، در زندگیِ روزمرّه و در خصوصی‌ترین جنبه‌های زندگی تجسّم بخشد. انسان‌گراییِ سوسیالیستی مناسباتِ اصیلِ انسانی را در جامعه، در بینِ انسان و طبیعت، در بینِ انسان و موجوداتِ غیرزنده تائید می‌کند و هر آن‌چه را که خودپسندانه و مُبتذل است، نشان می‌دهد، محکوم می‌کند و نابود می‌سازد. این تأییدِ سوسیالیستیِ زندگی که از لحاظِ نوع (ژانر) یا موضوعِ هنری حدّ و مرزی نمی‌شناسد، به ضابطهٔ رئالیسمِ سوسیالیستی تبدیل می‌شود.

رئالیسمِ سوسیالیستی، باز آفرینی راستینِ زندگی است که با معیار آرمانِ سوسیالیستی سنجیده می‌شود. این تعریفِ رئالیسمِ سوسیالیستی آن‌قدر دقیق و وسیع است که صرفاً به ادبیّات و نمایش محدود نمی‌شود، بل‌که همهٔ عرصه‌های خلّاقیتِ هنری را دربرمی‌گیرد.

سوّمین قانون‌مندی رشدِ هنرِ سوسیالیستی در دورانِ انتقال از سرمایه‌داری به سوسیالیسم -یعنی گُسترشِ مستمرّ شکل‌ها و سبک‌های آن-، با قانون‌مندیِ دوّم در ارتباط است. این فرآیند از یک سو تحت تاثیرِ گسترشِ موضوعات شناختِ هنری است زیرا که ویژگی‌های این موضوعات رئالیسم را بر آن می‌دارد که مناسبت‌ترین اشکالِ جدیدِ هنری را پیدا کند؛ و از سوی دیگر تحت تأثیرِ این واقعیّت قرار دارد که با گسترش و تعمیقِ ریشه‌های سوسیالیستیِ زندگی واقعی، فردیّتِ انسانی نیز می‌یابد و روزبه‌روز بیش‌تر خود را نشان می‌دهد. به این دلیل، هنرِ سوسیالیستی خود را تابع همان پیوندِ دیالکتیکی بین روشِ خلّاقیت واحد و سبک‌های متنوّع می‌سازد که در رئالیسمِ انتقادی مشاهده کرده‌ایم.

در واقع، تحلیلِ هنرِ شوروی در دهه‌های بیست و سی نشان می‌دهد که این هنر روزبه‌روز سبک‌های زیادتر و متنوّع‌تری پیدا می‌کند. تلاش برای رسمیّت‌بخشیدن به یک سبکِ هنری و حذفِ سبک‌های دیگر از روندِ اصلی هنرِ شوروی، فقط باعث شد قوانینِ رشدِ هنرِ سوسیالیستی برای مدّتی موردِ تحریف قرار گیرد. کنگرهٔ بیستمِ حزبِ کمونیست اتّحادِ شوروی، و برنامهٔ جدیدِ این حزب در کنگرهٔ بیست و دوّم، بازگشتِ سریع هنرِ شوروی را به تنوّع طبیعیِ سبک‌ها تضمین کرد.

بدیهی است که این فرآیند در همهٔ هنرها یک‌سان پیش نمی‌رود و با موقعیّت‌های یک‌سانی همراه نیست. برای مثال در مجسّمه‌سازی و نقاشی -به‌دلایلی چند- با مشکلاتِ بیش‌تری روبرو هستیم تا در ادبیّات، تئاتر یا سینما. با این حال تردیدی نیست که تنوّعِ سبک‌ها یکی از قوانینِ اساسی رئالیسمِ سوسیالیستی است.

این‌ها هستند مشخّصاتِ عمدهٔ هنرِ سوسیالیستی در دومین مرحلهٔ رشدِ آن. سوّمین مرحلهٔ هنرِ سوسیالیستی که از حرکتِ جامعهٔ شوروی به‌سوی کمونیسم متأثّر است، اینک اوّلین گام‌های خود را برمی‌دارد. بنابراین هنوز بسیار دشوار است با مقولاتی روشن مشخّصاتِ آن‌را موردِ بحث قرار دهیم. امّا همین الان هم بعضی فرآیندهای آن آن‌قدر روشن است که بتوانیم دربارهٔ چشم‌اندازِ رشدِ هنری انسان در عصرِ کمونیسم داوری کنیم.

٤- ساختمانِ کمونیسم و چشم‌اندازهای هنر

در حرکت به‌سوی کمونیسم دستاوردهای عمدهٔ هنر در دورهٔ انتقال از سرمایه‌داری به سوسیالیسم باید تحکیم شود و افزایش یابد. با توجّه به آن‌چه گفته شد، می‌توانیم جنبه‌های اساسی رشدّ هنر را در یک جامعهٔ سوسیالیستی چنین خلاصه کنیم:

اولاً تردیدی نیست که اهمّیتِ اجتماعی هنر و نقشِ آن در زندگیِ مردم بازهم افزایش خواهد یافت. سخن‌گفتن از یک بحران در تفکّرِ هنری و ادّعای این‌که این تفکّر نمی‌تواند با تفکّرِ علمی و فعّالیت‌های فنّی

هم‌گامی کند، دارای هیچ پایهٔ تئوریکِ جدّی نیست. تضادِ آشتی‌ناپذیری بینِ «فیزیک و لیریک(تغزّل)» همان‌قدر بی‌پایه و غیرِطبیعی است که ناسازگاری «فلسفه و شعر» در استه‌تیکِ هگل، «علم و هنر» در استه‌تیکِ پیسارف، و «تکنیک و هنر» در استه‌تیکِ راسکین. این‌گونه انحرافاتِ تئوریک یا بر این دریافتِ خطا استوارند که تضادّهای یک مرحلهٔ معیّن از رشدِ تمدّنِ بورژوائی مطلق و ابدی هستند، و یا بر محملِ استه‌تیکِ نادرست مُبتنی هستند که «هنر و علم اشکالِ متفاوتِ دریافتِ یک شیئ هستند» و پیش‌رفتِ علم ناگُزیر به نابودیِ هنر می‌انجامد.

دریافتِ هنریِ جهان جانشینی برای تفکّرِ تئوریکِ علمی نیست زیرا که هنر دارای موضوعِ دریافت و هدف‌های خاصِّ خود است؛ به‌این دلیل است که تضادِ تاریخی بینِ هنر و علم امکان‌ناپذیر است.

این سخن بدان معنی است که پیش‌رفتِ علم تهدیدی برای رشدِ هنریِ انسان نیست. واقعیّت این است که تفکّرِ مُبتنی بر اسطوره در شکوفائی هنر در مرحلهٔ اوّلِ رشدِ آن کاملا موثّر بود، امّا بالاترین مرحلهٔ دریافتِ هنریِ جهان بر فهمِ منطقی، علمی و ماتریالیستی دیالکتیکِ حقیقت وخیال تکیه خواهد کرد و بر پذیرشِ این اصل استوار خواهد بود که آفرینشِ ایماژهای واقعیّت، وسیلهٔ مهمّ و جانشین‌ناپذیری است برای شکل‌دادنِ همه‌جانبه و هدف‌مند به حیاتِ معنویِ انسان.

به‌علاوه، می‌توان ادّعا کرد که با تغییر روابطِ فرد و جامعه از حالتِ اجباری به حالتِ تربیتی، ارزشِ اجتماعیِ هنر نیز افزایش خواهد یافت. همان‌طوری‌که پراتیکِ اجتماعی رو به کمالِ انسانی ایجاب می‌کند، از بین رفتن نهادهای سیاسی و حقوقی و تبدیل ناگزیرِ ضوابطِ اخلاقی به ضوابطِ استه‌تیک (بگذارید کلامِ پیامبرانهٔ گورکی را به‌خاطر آوریم که گفت: *«استه‌تیک اینک آینده است.»*)، هنر را به ابزارِ اصلیِ شکل‌دهی حیاتِ معنوی فرد تبدیل خواهد کرد.

این استنتاج یک استنتاجِ واهی یا خیال‌پردازانه نیست، بل‌که بر تحلیل و تعمیمِ تئوریکِ فرایندهایی استوار است که در جامعهٔ سوسیالیستی روزبه‌روز نموّ بیش‌تری پیدا می‌کند و به تئوری استه‌تیکِ مارکسیست-لنینیستی امکان می‌دهد اندیشه‌های کهنه‌ای را که از تضادِ آشتی‌ناپذیرِ تکنولوژی و هنر حکایت می‌کند و بر ناگُزیری طرزِ آفرینشِ هنری به‌وسیلهٔ آفرینشِ فنّی تأکید می‌ورزند بی‌اعتبار سازد. امروزه، در طرّاحی، ترکیبِ فعّالیت‌های فنّی و هنری را در ابعاد وسیعی مشاهده می‌کنیم. این واقعیّت نشان می‌دهد که فعّالیتِ صرفاً فنّی به‌علّتِ این‌که از لحاظِ کارکرد (فونکسیون) یک‌بُعدی و از لحاظِ روان‌شناسی یک‌جانبه است، نمی‌تواند پاسخ‌گوی شخصیّتی باشد که هماهنگ رشد پیدا می‌کند و می‌کوشد خود را در فعّالیت‌های خلّاق و در فرآیندِ مصرفِ آن‌چه جامعه برای او آفریده است، نشان دهد.

بدین‌سان، اوّلین چشم‌اندازِ رشدِ هنری انسان در دوران حرکتِ جامعه به‌سوی کمونیسم، رشدِ پیگیرِ اهمّیتِ اجتماعی هنر است که زندگی انسان را باز هم غنای بیش‌تری خواهد بخشید و محیطی به‌وجود خواهد آورد که مردم را دائماً و در هر جا که باشند -درخانه، در سرِ کار، در فعّالیت‌های اجتماعی یا در اوقاتِ فراغت- تحتِ تأثیر قرار خواهد داد. از این چشم‌اندازِ ناگُزیر، چشم‌اندازِ دیگری ناشی می‌شود و آن ترکیبِ متوازنِ لذّت و آفرینشِ ارزش‌های هنری در تجربهٔ استه‌تیک در فرد است.

در این مورد، فرهنگِ کمونیستی باید به هماهنگی خلّاقیتِ هنری و لذّتِ استه‌تیک در دورانِ باستان دست یابد، منتها در سطحی بسیار بالاتر. ما هر روز شاهدِ آن هستیم که هنرمندانِ آماتورِ بیش‌تری در عرصه‌های سنّتیِ خلّاقیت ظاهر می‌شوند، مردمِ بیش‌تری به باشگاه‌های عکاسی و سینمائیِ غیرِحرفه‌ای جلب می‌شوند، اصولِ هنری بیش‌تری در کارِ مهندسان، تکنیسین‌ها و طرّاحان موردِ استفاده قرار می‌گیرد و بالاخره توجّهٔ بیش‌تری به رشدِ خلّاقیتِ هنری نسل‌های جدید مبذول می‌گردد. همهٔ این‌ها مطمئنا انسان را به چنان سطحی از رشدِ هنری خواهد رساند که لذّت‌بُردن از آثارِ هنری دیگران پاسخ‌گوی نیازهای فرد نخواهد بود، بل‌که او اشتیاق پیدا خواهد کرد توانائی‌های خلّاقیتِ هنری خود را بیازماید. این است کامل‌ترین و پیگیرترین راهِ حلّ برای حلّ مسئلهٔ دسترسیِ مردم به هنر که همیشه مطرح بوده است.

سوّمین چشم‌اندازِ رشدِ هنری انسان به محتوای هنر و شکل‌ها سبک‌ها، و اصولِ روشِ آن مربوط است. در این مورد نباید برای آگاهی از چگونگیِ هنر در دورانِ کمونیسم بر حدس و گمان متوسّل شویم، بل‌که باید بکوشیم قوانینِ حاکم بر فرآیندهای هنریِ موجود در جامعهٔ سوسیالیستی را دریابیم. چنین برخوردی ما را قادر می‌سازد ادّعا کنیم که هنر در آینده نیز بر پایهٔ دیالکتیکِ وحدت و کثرتِ اشکالِ هنری رشد خواهد کرد. وحدتِ ارگانیکِ اندیشه‌ها، احساس‌ها، نظرها و آرمان‌هائی که در هنرِ کمونیستی بیان می‌شود، باید باز هم عمیق‌تر شود زیرا این وحدت، محصولِ هم‌بستگیِ زحمت‌کشانِ آزاد است که منافع و آرزوهای مشترک آنان را به‌هم پیوند می‌دهد.

در عینِ حال، هنرِ کمونیستی باید از لحاظِ شکل روزبه‌روز غنی‌تر و متنوّع‌تر گردد زیرا که هر اثرِ هنری رشدِ بی‌همتا، آزاد و پُرخونِ هنرمندی را متجلّی می‌سازد که پدیده‌های مشترک برای همهٔ مردم و همهٔ بشریّت را به شیوهٔ فردیِ خاصِّ خود تفسیر می‌کند و منعکس می‌سازد. این سخن بدان معنی است که وحدتِ دیالکتیکیِ روش و تنوّع سبک‌ها که مشخّصهٔ کلِّ تاریخِ رئالیسم است و به بارزترین وجه در رئالیسمِ سوسیالیستی تبلور می‌یابد، به‌عنوان قانونِ رشدِ هنرِ کمونیستی نیز باقی خواهد ماند.

این‌که این روش همان اسمِ رئالیسمِ سوسیالیستی را حفظ خواهد کرد یا به رئالیسمِ کمونیستی تغییرِ نام خواهد داد، اهمّیتِ چندانی ندارد. آن‌چه مهمّ است این است که این روش باید طبیعتِ رئالیستیِ خود را حفظ کند و تعمیق بخشد، زیرا که انسانِ کمونیست کم‌تر از ما به فهمِ پیوندهای تاریخی مشخّصی بینِ طبیعت و انسان، و جامعه و فرد که دائما در حالِ تکامل هستند نیاز نخواهد داشت و کم‌تر از ما از شناختِ توهّم‌آمیزِ این پیوندها، خودفریبی‌ها و آرمانی‌کردنِ واقعیّت گُریزان نخواهد بود. و این عمل مانع از آن نیست که روشِ رئالیستی هنرِ کمونیستی برای این‌که از رشدِ اجتماعی عقب نماند، دائماً از لحاظِ وسائل، تکنیک‌ها و اشکالِ تصویرِ زندگی در ایماژها پُربارتر گردد.

بدین‌سان مشاهده می‌کنیم که دیالکتیکِ وحدت و کثرتِ اشکالِ هنری با جنبهٔ دیگری از رشدِ هنرِ کمونیستی -یعنی با وحدتِ دائمی و متغیّر یا با وحدتِ پایدار و خودنوساز- در ارتباط است. به عبارتِ دیگر، نوآوری باید به محرّکِ دائمی رشدِ هنر تبدیل شود، امّا این نوآوری نباید سبب شود که رئالیسم مواضعِ خود را تغییردهد یا جای خودرا به نظامِ استه‌تیکِ دیگری بسپارد، زیرا که اصلِ نوسازیِ‌دائمی خود در سرشتِ‌رئالیسم ریشه دارد.

همهٔ این فرآیندها و فرآیندهای مشابهِ دیگر، هر اندازه هم که تاکنون نمودِ محدودی داشته‌اند و با وجودِ همهٔ موانعی که با آن روبرو شده‌اند؛ طبیعی، مقاومت‌ناپذیر و منطقی هستند زیرا که هر کدام از عرصه‌های خلّاقیتِ هنری از امکاناتِ خاصّی برای دریافتِ واقعیّت و از محتوای شاعرانهٔ معیّنی برخوردار است، و زندگی معنویِ کامل و چندجانبهٔ فرد، وسیع‌ترین افق‌های استه‌تیک را طلب می‌کند. رشدِ همه‌جانبهٔ شخصیّت، رشدِ هنری همه‌جانبهٔ آن‌را ایجاب می‌کند، و تاریخ، تدارکِ امکاناتِ چنین رشدی را برای همهٔ مردم به عهدهٔ فرهنگِ کمونیستی واگذار کرده است.

البته، این سخن بدان معنی نیست که در جامعهٔ کمونیستی انسان از داشتنِ سلیقهٔ خاصّ هنری محروم خواهد بود یا حقّ نخواهد داشت یک نوعِ (ژانر) هنری را به انواعِ دیگر ترجیح دهد. عکسِ این حالت صادق است: علائق و سلیقهٔ استه‌تیکِ خاصّ همیشه به‌عنوانِ وسیله‌ای برای بیانِ فردیّت باقی خواهد ماند زیرا که بسته به ویژگی‌های شخصیّت، خُلق وُ خوی، تمایلِ ذهنی، سنّ، تجربه و غیره، یکی بیش‌تر به هنرِ غنائی علاقه‌مند خواهد بود و واکنش نشان خواهد داد و دیگری به هنرِ حماسی؛ یکی بیش‌تر به‌سوی نثر جلب خواهد شد و دیگری به‌سوی شعر؛ یکی بیش‌تر به کلام حسّاسیت نشان خواهد داد و دیگری به رنگ یا صدا.

امّا برخورداری از علائق و نیازهای استه‌تیکِ وسیع درعینِ ترجیح‌دادنِ یکی از اشکالِ هنری یک چیز است، و شناختن و دوست‌داشتنِ یک نوع ارزشِ هنری و ساختنِ یک در به‌سوی جهانِ هنر چیزِ دیگری است. فرهنگِ جامعهٔ کمونیستی برای این‌که همهٔ درهای جهانِ هنر را به روی بشر باز کند و به هر فردی امکان دهد علائقِ استه‌تیکِ خود را آزادانه رشد دهد، باید برای همهٔ عرصه‌های خلّاقیتِ هنری امکاناتِ برابری تأمین کند.

این‌ها هستند چشم‌اندازهای اساسیِ هنرِ سوسیالیستی. پیش‌بینی مسیرِ رشدِ هنر اهمّیتِ عملی زیادی دارد و صرفاً یک عملِ انتزاعی و تئوریک نیست، زیرا باید دانست که در حالِ حاضر از کدام فرآیندهای زندگیِ هنری جامعهٔ سوسیالیستی لازم است حمایت شود تا رشدِ فرهنگِ کمونیستی تسهیل و تسریع گردد.

استه‌تیکِ مارکسیست-لنینیستی با ارائهٔ چنین دانشی، توانائیِ خود را به‌عنوانِ رهنمایِ عمل نشان می‌دهد و بدین‌وسیله وظیفه‌ای را که مارکس در موردِ فلاسفه مطرح کرده است به انجام می‌رساند. مارکس می‌گوید:

«تاکنون فلاسفه جهان را تفسیر کرده‌اند، حال آن‌که سخن بر سرِ تغییرِ جهان است.»

پانوشت‌ها:

۱۶- لنین، کلّیات، جلدِ ۲۰، صفحهٔ ۲۴ (زبانِ انگلیسی)

۱۷- *Robeson*

۱۸- لنین، دربارهٔ فرهنگ و هنر، صفحهٔ ۵۲۹، (به زبانِ انگلسی)

۱۹- *Eduardo do Filippo*

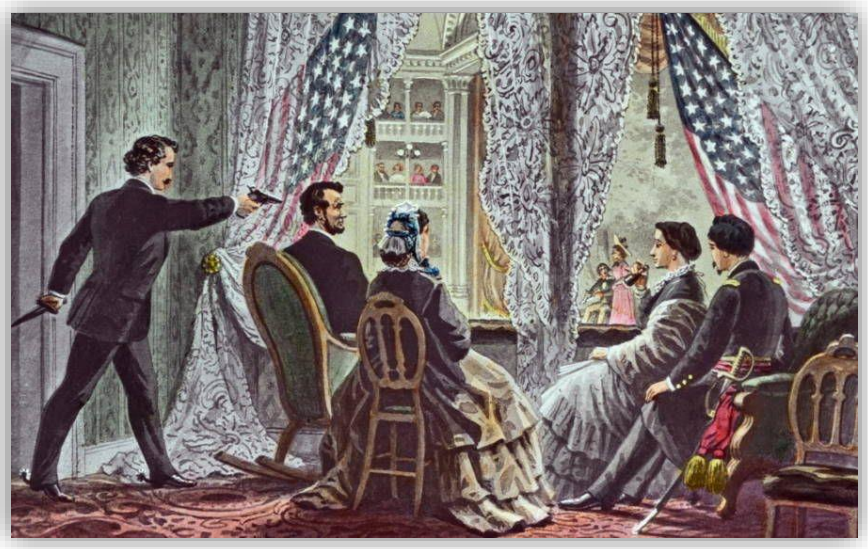
سرچشمه: فصل‌نامهٔ شورای نویسندگان و هنرمندانِ ایران، دفترِ ششم، بهار ۱۳۶۱

بازگشت به فهرست

مارکسیسم و تروریسم

احسان طبری

ارژنگ: گسترشِ نگران‌کنندهٔ موجِ تروریسم در سال‌های اخیر در کشورهای جهان و به‌ویژه ترورهای پی‌درپی توسطِ آمریکا و رژیمِ صهیونیستی اسراییل نظیر: ترورِ قاسم سلیمانی در عراق، ترورِ اسماعیل هنیه و جمعی از دانش‌مندانِ هسته‌ای و سرداران سپاهِ پاسدارانِ در پایتختِ ایران، و نیز ترورهای هدف‌مندِ اخیر در غزّه و لبنان که موجب جان‌باختنِ حسن نصرالله و یحیی سنوار و جمعی از فرماندهانِ حزب‌الله و جبههٔ خلق برای آزادی فلسطین شد، این پُرسش را مطرح می‌کند که برخوردِ جهان‌بینی مارکسیستی-لنینیستی با مقولهٔ «ترور» که در جُنبشِ چریکی نیز مسبوق‌به‌سابقه است، چیست و چگونه باید باشد؟ احسان طبری در نوشتارِ زیر به تبیینِ این موضوع مهمّ پرداخته است.



ترورِ حسنعلی منصور به دستِ محمّد بخارایی و تیراندازی سربازِ گارد، رضا شمس‌آبادی به سوی شاه در کاخِ مرمر، حوادثِ تکان‌دهنده‌ای در محیطِ مُختَنقِ رژیمِ کنونی ایران بود و طبیعی است که درمیان محافلِ وسیع مخالفینِ رژیمِ ضدّملی و ضدّدموکراتیکِ موجود، بحث‌ها و ارزیابی‌هایی را دربارهٔ نقشِ ترورِ انفرادی و ثمربخشیِ انقلابی این اُسلوب برانگیخت. آیا باید ترورِ انفرادی را مجاز شمرد یا ممنوع؟ آیا باید تروریست‌هایی مانند بخارایی و شمس‌آبادی را تجلیل کرد یا تقبیح؟ آیا از اُسلوبِ ترورِ انفرادی باید در مبارزهٔ علیه رژیمِ جابرانهٔ کنونی استفاده کرد یا نه؟

برخی محافلِ ملّی و دموکراتیک، گاه ضمنِ تحلیل‌های ویژه و گاه در جریانِ ارزیابی حوادثِ جاری بدین سؤالات پاسخ داده‌اند. ما به نوبهٔ خود می‌کوشیم نظرِ خود را در اطرافِ این موضوعِ مهمّ موردِ بحث روشن سازیم. از آن‌جا که جهان‌بینیِ حزبِ ما مارکسیسم-لنینیسم است، به‌جا خواهد بود اگر نخست ببینیم طبقِ احکامِ موجود و متداولِ مارکسیستی، ترورِ انفرادی چگونه ارزیابی می‌شود.

ترور را به دو نوعِ «جمعی» و «انفرادی» تقسیم می‌کنند:

ترورِ جمعی هنگامی است که هیئتِ حاکمه با اجرای بازداشت‌ها، اعدام‌ها، تبعیدها، سلبِ حقّ‌ها و غیره به شکلِ جمعی و در مقیاس وسیع می‌کوشد هرگونه نیروی مقاومتِ مخالفینِ خود را خُرد سازد. ترورِ جمعی، گاه سیاه یا ارتجاعی است، و گاه سُرخ یا انقلابی است. برای **ترورِ جمعیِ انقلابی** می‌توان از دورانِ ترور **«ژاکوبن‌ها»** در انقلابِ کبیرِ فرانسه علیه دشمنانِ انقلاب یاد کرد. نمونه‌های ترورِ سیاه یا ارتجاعی در ایران و جهان فراوان است. هم اکنون باندِ «ایمبرت» در جمهوری دومینیکن، علیه جنبشِ رهایی‌بخش شیوهٔ ترورِ سیاه را به کار می‌برد. محمّدرضا شاه پس از اعزامِ قوا به آذربایجان روشِ ترورِ ارتجاعیِ موحشی را در این سامان دنبال کرد. پس از کودتای ۲۸ مرداد نیز رژیمِ شاه دست به ترورِ ارتجاعی زد و از طریقِ حبس‌ها، شکنجه‌ها، اعدام‌ها، تبعیدها، قتلِ افراد در کوچه و خیابان و انواع اقداماتِ تضییقی دیگر در مقیاسِ وسیع کوشید تا نهضتِ رهایی‌بخش را خُرد سازد و آن‌را از پای درآورد.

امّا ترورِ انفرادی هنگامی است که تروریست، مخالفِ سیاسیِ معیّنی را که برای وی نقشی خاصّ قائل است، نابود سازد. این نیز بر دو قسم است: ترورِ انقلابی و ترورِ ارتجاعی.

مثلاً در تاریخِ معاصرِ ایران ترورِ واعظ قزوینی مدیرِ [روزنامهٔ] «نصیحت» و میرزاده عشقی، شاعرِ ملّی ایران از طرفِ تروریست‌های رضا شاه، و ترورِ شادروان احمد کسروی ترورِ ارتجاعی است. ولی ترورِ ناصرالدین شاه، اتابک، رزم‌آرا و امثالِ آن که در آن یکی از دشمنانِ سرسختِ مردم نابود می‌شود، ترورِ انقلابی به‌شُمار می‌رود. بدین ترتیب، ترور، شدیدترین شکلِ مبارزه علیه مخالفِ سیاسی است که در آن اِعمالِ قهر تا حدّ نابودساختنِ طرف به کار می‌رود.

به مناسبتِ بحثی که مارکسیست‌های روس مانند پلخانف و لنین با طرفدارانِ ترورِ انفرادی (مانند نارودنیک‌ها، اِس‌اِرها، آنارشیست‌ها) داشتند، مسئلهٔ ترورِ انفرادی به عنوان اُسلوبِ تحوّلِ اجتماعی موردِ بررسی کافی قرار گرفته است.

پلخانف از گروهِ نارودنیک‌ها بر سرِ همین اختلاف جدا شد. گروهِ نارودنیکی موسوم به «نارودنایاولیا» (آزادی خلق) با آن‌که موفّق شد تزار الکساندرِ دوّم را به قتل برساند، نتوانست از این طریق تغییری در وضعِ روسیّه پدید آورد.

مارکسیست‌ها می‌گفتند اُسلوبِ ترورِ فردی اُسلوبِ اثربخشی برای اِعمالِ تحوّلِ اجتماعی نیست. این تحوّل را باید جُنبشِ متشکّل و آگاهِ زحمت‌کشان که مجهّز به برنامهٔ علمی است و می‌داند چه چیز را ویران می‌کند و

چه چیز را بنا می‌نهد، به هنگامِ نُضجِ شرایطِ اجتماعیِ تحوّل، یعنی به هنگامِ وجود شرایطِ عینی و ذهنیِ انقلاب پدید آورد.

مارکسیست‌ها توضیح می‌دادند همان‌طور که فرماندهی در جریانِ جنگ، ممکن است ترورِ فرماندهٔ طرف را در یک لحظهٔ معیّن تکاملِ جنگ، سودمند و مؤثّر در اخذِ نتیجه بشُمرد، همان‌طور هم در صورت وجودِ جُنبشِ متشکّل، در صورت اجرای «نبردِ منظّم علیه دشمن»، می‌توان از اُسلوبِ ترور به مثابهٔ یک اقدامِ فرعی و جزئی در داخلِ یک اقدامِ وسیعِ توده‌ای، اگر ضرورت اقتضاء کند، استفاده کرد.

ولی ترور به مثابهٔ اُسلوبِ تحوّلِ اجتماعی نه تنها بی‌ثمر، بل‌که گاه مضرّ است:

زیرا **اولاً** این پندارِ غلط را پدید می‌آورد که گویا از این راه می‌توان به جایی رسید [درحالی‌که] موجبِ فلج شدنِ اراده و تحرّکِ نبردِ اجتماعی در توده‌های مستعد می‌گردد. **ثانیاً** به هیئتِ حاکمه امکان می‌دهد ضرباتِ سنگینی بر مبارزانِ اجتماعی وارد آورد و بندهای تسلّطِ خود را محکم‌تر سازد. چنین است به بیانِ ساده، استدلالی که مارکسیست‌ها در مقابلِ موافقانِ ترورِ فردی می‌کرده‌اند.

لنین و مسئلهٔ ترورِ انفرادی

از آن‌جایی که لنین در مبارزه با انواعِ طرفدارانِ ترورِ انفرادی مانندِ نارودنیک‌ها، اِس‌اِرها [سوسیال رولوسیونرها] و غیره طیِّ حیاتِ سیاسی خود بارها اظهارنظرهای مُنَجّز و ارزنده کرده است، بی‌فایده نمی‌دانیم خوانندگان را از این اظهارنظرها با سیری اجمالی در کلّیاتِ آثار وی آگاه سازیم.

لنین در مقالهٔ خود تحت عنوانِ «طرحِ برنامهٔ حزبِ ما» که در ۱۸۹۹ نوشته، به مسئلهٔ ترورِ انفرادی توجّه می‌کند و چنین می‌نویسد:

«برای آن‌که جایی برای سوءتفاهم نگذاریم، هم اکنون تصریح می‌کنیم که به نظرِ شخصی ما، ترور در زمانِ حاضر وسیلهٔ صالحی برای مبارزه نیست و حزبِ ما (به عنوانِ حزب) باید آن را ردّ کند (تا زمانِ تغییرِ شرایط که ممکن است موجبِ تغییرِ تاکتیک شود) و کلّیهٔ قوای خود را به تحکیمِ سازمان، رساندنِ مرتّبِ نوشته‌ها مصروف دارد.» (کلّیاتِ لنین، طبعِ چهارم روسی، جلد ۴، صفحه ۲۱۸)

لنین در اثرِ معروفِ خود «چه باید کرد؟» که برای اوّلین بار در ۱۹۰۲ در روزنامهٔ ایسکرا درج شد، تروریسمِ سیاسی را مانندِ اکونومیسم (که مبارزه را تنها به مبارزهٔ مطالباتی برای تأمینِ حقوقِ صنفی محدودمی‌ساخت)، نوعی کُرنِش و تسلیم در برابرِ جریانِ خودبه‌خودی می‌شُمرَد و می‌نویسد:

«اکونومیست‌ها و تروریست‌های معاصر ریشهٔ مشترکی دارند و آن هم تسلیم و کُرنِش در مقابلِ جریانِ خودبه‌خودی است. مطلبی که ما در فصلِ پیشین از آن به مثابهٔ پدیدهٔ عامّ سخن گفته‌ایم و اکنون به تأثیرِ آن در زمینهٔ فعّالیتِ سیاسی و نبردِ سیاسی می‌پردازیم. در نظرِ اوّل ممکن است دعویِ ما محتویِ تناقض به نظر رسد زیرا فرقِ بینِ کسانی که «مبارزهٔ بی‌رنگِ روزانه» را برجسته می‌کنند و کسانی که افراد را به جانبازانه‌ترین مبارزات دعوت می‌کنند، بسیار است ولی در این‌جا تناقضی نیست. اکونومیست‌ها و تروریست‌ها در قبالِ قطب‌های مختلفِ جریانِ خودبه‌خودی سرِ تسلیم فُرود می‌آورند. اکونومیست‌ها در قبالِ جریانِ خودبه‌خودی «جُنبشِ خالصِ کارگری»، و تروریست‌ها در قبالِ جریانِ خودبه‌خودی سوزان‌ترین خشمِ

روشن‌فکری که نمی‌داند یا نمی‌تواند کارِ انقلابی را با جُنبشِ کارگری پیوند دهد. برای کسی که به چنین امکانی بی‌باور شده است یا هرگز باور نداشته است، واقعا دشوار است برای عواطفِ برآشُفته و انرژیِ انقلابیِ خویش بُروزگاهِ دیگری جز ترور جست‌وُجو کند.» (جلد ۵، صفحهٔ ۳۸۸)

لنین تروریسمِ انفرادی را به عنوان اُسلوبِ تحوّلِ اجتماعی از زُمرهٔ ماجراجویی و آوانتوریسمِ انقلابی می‌دانسته است. وی در مقالهٔ «آوانتوریسمِ انقلابی» که در ۱۹۰۲ نوشته است، روشِ تروریستیِ اِس‌اِرها را مورد انتقادِ وسیع و همه‌جانبه قرار داده است و دعویِ آن‌ها را دایر بر آن‌که آن‌ها تروریسم را در ارتباط با جُنبش مطرح می‌کنند نه مجزا از آن، ردّ می‌کند. لنین بی‌ثمری نقشه‌های اِس‌اِری را برای از میان‌بُردنِ «سی‌پیاگین»، نخست وزیرِ وقت ذکر می‌کند و از جمله به تعریض و کنایه می‌نویسد:

«آیا واقعاً به نحوِ تعجّب‌آوری عاقلانه نیست: جانِ یک انقلابی را به عنوانِ قصاصِ خون یک سی‌پیاگینِ پست‌فطرت به هدر بدهیم تا یک پُلوئهٔ پس‌فطرت جانشینِ او بشود. واقعا که کارِ بزرگی است!» (جلد ۶، صفحهٔ ۱۷۲)

در همان سال **لنین** مقالهٔ «حوادثِ نو و مسائلِ کهن» را نوشت و در آن بارِ دیگر مسئلهٔ ترورِ فردی را مطرح ساخت. در این مقاله لنین استدلالِ کسانی را که می‌گفتند «ترورِ فردی موجبِ برانگیختنِ احساسات و تربیّتِ سیاسیِ توده‌هاست» ردّ می‌کند و می‌نویسد:

«نباید به وسیلهٔ تیراندازی بهانهٔ تهییج و موضوعِ تبلیغ و تفکّرِ سیاسی ایجاد کرد، بل‌که باید آن مصالحی را فرا گرفت، تنظیم کرد، به‌کار بُرد و به دست گرفت که زندگیِ روس به اندازهٔ کافی به‌دست می‌دهد. این است تنها وظیفهٔ در خوردِ یک انقلابی. اِس‌اِرها به تأثیرِ «تبلیغیِ» قتل‌های سیاسی که دربارهٔ آن در اتاقِ پذیرایی لیبرال‌ها و قهوه‌خانه‌های عمومی زیاد پچپچه می‌کنند، سخت می‌نازند. برای آن‌ها کاری ندارد که برانگیختنِ هیجانات و سانساسیونِ سیاسی را جانشینِ تربیّتِ سیاسیِ پرولتاریا سازند (یا آن را بدین نحو تکمیل نمایند زیرا به‌حمدالله از دُگم‌های تنگِ هرگونه تئوریِ سوسیالیستی آزاد هستند). ولی ما برآنیم که عمل واقعاً و جدا «تبلیغ‌کننده» (تهییج‌کننده) و نه تنها تهییج بل‌که (آن‌چه به مراتب مهمّ‌تر است) تربیّت‌کننده، تنها آن وقایعی است که در آن خودِ توده‌ها بازیگرِ اساسی هستند و محصولِ روحیّاتِ خودِ آن‌هاست و نه آن‌چه با قصدِ خاصّ از طرفِ این یا آن سازمان به صحنه گذارده می‌شود. ما برآنیم که صدها شاه‌کُشی گاه آن تأثیرِ مهیّج و تربیّت‌کننده را ندارد که شرکتِ ده‌ها هزار کارگر در جلساتی که در آن منافعِ اساسی آن‌ها و ارتباطِ سیاست با این منافع مطرح است دارد و این شرکت و مبارزه است که قشرهای تازه به میدان نیامدهٔ پرولتاریا را به سطحِ زندگیِ آگاهانه‌تر و مبارزهٔ انقلابی وسیع‌تر ارتقاء می‌دهد.»(جلدِ۶، صفحهٔ ۲۴۹)

یکی دیگر از اسنادی که **لنین** طیّ آن نظرِ خود را دربارهٔ ترورِ فردی با صراحت فرمول‌بندی کرده است، نامه‌ای است که وی در سال ۱۹۱۶ به «فرانتس کریچونر» دربارهٔ یک ترورِ سیاسی نوشته است. توضیح آن‌که یکی از لیدرهای سوسیال دموکراسی موسوم به «فریدریش آدلر» درآن ایّام، «شتورک»، نخست‌وزیرِ اتریش را به‌قتل‌رساند. لنین می‌نویسد:

«خواهشمندم با تفصیلِ بیش‌تری راجع به این مسائل و اطلاعاتِ زیادتری دربارهٔ فریدریش آدلر مرقوم دارید... دربارهٔ ارزیابی سیاسیِ عمل (یعنی قتلِ شتورک- ا.ط) طبیعی است که ما روی اعتقادِ سابقِ خودمان که تجربه آن را تأیید کرده است باقی هستیم و آن این‌که سوءقصدِ تروریستی فردی وسیلهٔ صالحی برای مبارزهٔ

سیاسی نیست. روزنامهٔ اسکرای سابقِ ما دربارهٔ سوءقصدها می‌نوشت که: (Killing is no murder) «کُشتن قتلِ نفس نیست.» ما به‌هیچ‌وجه مخالفِ قتلِ سیاسی نیستیم (و از جهت نوشته‌های چاکرانهٔ اپورتونیست‌های Vorwärts و Arbeiter Zeitung وین نفرت‌آور است) ولی از جهتِ تاکتیکِ انقلابی، سوءقصدهای انفرادی مصلحت نیست و مضرّ است. تنها جُنبشِ توده‌ها را می‌توان مبارزهٔ واقعیِ سیاسی شُمرد. عملِ تروریستی انفرادی تنها در ارتباطِ مستقیم و بلاواسطه با جُنبشِ توده‌ها می‌تواند و باید سود رساند. در روسیّه تروریست‌هایی که ما همیشه علیه آن‌ها مبارزه کرده‌ایم یک سلسله سوءقصدهای انفرادی کردند، ولی در دسامبر ۱۹۰۵ وقتی که کار سرانجام به جُنبشِ توده‌ها و به قیام رسید، هنگامی که لازم بود به توده‌ها یاری شود تا اعمالِ قهر را به‌کار بَرَند، درست در آن موقع، این «تروریست‌ها» از صحنه غایب بودند. این اشتباهِ تروریست‌ها بود.» (جلد ۳۵، صفحهٔ ۱۹۱)

برای آن‌که نقطه‌نظرِ لنین در این سیرِ اجمالی همه‌جانبه روشن گردد؛ نقلِ قولِ دیگری نیز از وی بیاوریم و آن دربارهٔ برخوردِ مارکسیست‌ها با اشکالِ مختلفِ مبارزه و از آن جمله ترور است که لنین آن‌را در کادرِ معیّن یعنی در ارتباطِ مستقیم و بلاواسطه با جُنبشِ توده‌ها مجاز می‌شُمارد. **لنین** در مقالهٔ بسیار جالبِ خود موسوم به «جنگِ پارتیزانی» دربارهٔ استفاده از اشکالِ مختلفِ مبارزه می‌نویسد:

«مارکسیسم به هیچ وجه به نحوی بلاشرط از هیچ یک از اشکالِ مبارزه استنکاف ندارد. مارکسیسم در هیچ حالتی به آن اشکالِ مبارزه که تنها در لحظهٔ حاضر ممکن و موجودند اکتفا نمی‌ورزد و در صورتِ تحوّلِ وضع معیّنِ اجتماعی، به ضرورتِ اشکالِ مبارزه‌ای که برای فعّالانِ دورانِ معیّن نو و ناشناخته است قائل است. از این جهت مارکسیسم اگر بتوان چنین بیان کرد، در مکتبِ پراتیکِ توده‌ها درس می‌گیرد و از آن دور است که به توده‌ها اشکالِ سیستماتیکِ مبارزهٔ ساختِ داخلِ کابینه‌ها را درس بدهد.» (جلد ۱۱، صفحات ۱۸۶-۱۸۷)

چنین‌است یک سلسله تحلیل‌های راهنما از یکی‌از نوابغِ بزرگِ انقلاب، ولادیمیر ایلیچ لنین.

ترورِ انفرادی در تاریخِ کشورِ ما

به‌کاربُردنِ اُسلوبِ ترورِ فردی در مورد مخالفانِ سیاسی و رؤسای دولت‌ها در ایران دارای سوابقِ طولانی است.

کسی که خلیفه دوّم عمربنِ خطاب را ترور کرد، یک ایرانی بود به نام فیروز «مُکنّی به ابو لوءلوء». جُنبشِ اسماعیلیّه اُسلوبِ ترورِ فردی را در مقیاسِ وسیع به‌کار بُرد و دو خلیفهٔ عباسی و یک خلیفهٔ فاطمی و عدّه‌ای از شاهان و اُمَراء و صُدور و فرماندهان و روحانیونِ مخالف را از راه ترورِ فردی از پای درآورد. تروریست‌های اسماعیلی «فدایی» نام داشتند و از میانِ دهقانانِ «اهل حِرَف و فقرا»ی شهر دست‌چین می‌شدند و در کسوتِ بازرگان، سائل، درویش، چاکر و غیره در کاخ و سرای دشمنانِ اسماعیلیه راه می‌یافتند و به ضربِ خنجر و علی رئوس الاشهاد وی را از پای در می‌آوردند.

در قرنِ هشتمِ هجری در جُنبشِ حروفیان نیز روشِ ترورِ انفرادی دیده می‌شود. احمد لُر از شاگردانِ فضل الله حروفی به جانِ شاهرخ تیموری سوءقصدی کرد و پس از تحقیق دانسته شد که عضو سازمانِ سرّی

تروریستی است که بر رأسِ آن مولانا معروفی، خوش‌نویسِ نامدارِ زمان قرار دارد و این جمعیّت با شاعر و صوفیِ مشهور، قاسم انوار نیز مربوط بوده است.

یکی از مشهورترین ترورهای دورانِ اخیر تاریخِ ما ترورِ شاهِ مستبدّ قاجار، ناصرالدین شاه است که در روزِ آدینه از ماه ذی‌القعده سال ۱۳۱۳ هجری قمری در شاه‌عبدالعظیم به دستِ میرزارضای کرمانی، از شاگردان و ارادت‌مندانِ سیدجمال‌الدین اسدآبادی صورت گرفت. ناصرالدین شاه در سالِ پنجاهمِ سلطنتِ خود بود و قدرتی عظیم داشت و قتلِ او بی‌شکّ ضربتِ سنگینی به استبدادِ فئودالی قاجار وارد ساخت.

میرزارضا کرمانی در بازجوییِ خود (مندرج در «تاریخِ بیداریِ ایرانیان» ناظم‌الاسلام کرمانی، چاپ کتابخانهٔ ابن‌سینا، صفحهٔ ۸۰) تئوریِ نمونه‌وارِ یک تروریستِ انقلابی را بیان داشت. وی گفت:

«پادشاهی که ۵۰ سال سلطنت کرده باشد، هنوز امور را به اشتباه‌کاری به عرضِ او برسانند و تحقیق نفرمایند و بعد از چندین سال سلطنت ثمرهٔ آن درخت وکیل‌الدوله، آقای عزیزالسلطان، امین خاقان و این اراذل و اوباشِ بی‌پدر و مادرهایی که ثمرهٔ این شجره شده‌اند، بلای جانِ عمومِ مسلمین گشته‌اند؛ چنین شجره را باید قطع کرد که دیگر این نوع ثمره ندهد. ماهی از سَر گنده گردد نی ز دُم. اگر ظلمی می‌شد از بالا می‌شد.»

یکی دیگر از ترورهای مهمّ انقلابی دورانِ اخیر، ترورِ میرزا علی‌اصغرخان اتابک به دستِ عباس آقا صرّاف تبریزی است. وی با شش‌لول این صدراعظمِ مُحیل و مرتجع را در برابرِ بهارستان از پای درآورد. عباس آقا با «حیدر عمواوغلی»، انقلابیِ معروفِ ایران ارتباط داشت و نامِ او پس از این عملِ شجاعانه به سرعت جزوِ قهرمانانِ آزادی شد.

در جیبِ عباس آقا پس از خودکشیِ وی که بلافاصله بعد از ترور روی داد، کارتی با این عنوان بیرون آوردند: «عضوِ انجمنِ نمرهٔ ۴۱ فداییِ ملّت». با آن‌که این عنوان واقعی نبود، ولی عملِ عباس آقا و شایعهٔ وجودِ یک شبکهٔ وسیعِ تروریستی و یک سیاههٔ طولانی کسانی که باید ترور شوند، چنان‌که شادروان کسروی در تاریخِ ارزندهٔ مشروطیّتِ خویش آورده، موجبِ رُعب و سکوت و نرمشِ سه ماهه مستبدّین شد.

جُنبشِ تروریستی حتّی در دوران استبدادِ رضا شاه قطع نشد، ولی پس از سقوطِ این استبداد بارِ دیگر در مقیاسِ وسیع تجدید گردید و ترورهای با موفّقیت و بدونِ موفّقیتِ متعدّدی انجام گرفت. از آن جمله «جمعیّتِ فداییانِ اسلام» که یکی از مهم‌ترین جمعیّت‌های تروریستی در تاریخِ اخیر کشورِ ماست، دست به ترورهای مختلف زد که یکی از آنها یعنی ترورِ حاجیعلی رزم‌آرا، نخست وزیرِ وقت در آستانهٔ اوجِ نهضتِ

نجات‌بخشِ ملّی و به مثابهٔ یکی از عواملِ ایجاد محیطِ مساعد در روی‌کارآمدنِ حکومتِ ملّی مصدق تأثیر داشت.

محمّدرضا شاه با اعدامِ بی‌رحمانهٔ اعضای جمعیّتِ فدائیانِ اسلام تصوّر کرد تروریسم، این پدیدهٔ دیرینهٔ تاریخِ ما را به قولِ خود ریشه‌کن کرده است ولی بخارایی و شمس‌آبادی به او فهماندند که پدیده‌های اجتماعیِ ریشه‌دار را نمی‌توان بدونِ ازمیان‌بُردن عللِ موجبِ آن‌ها ازمیان‌بُرد. هیچ چیز از آه و نالهٔ دستگاهِ جابرِ حکومتِ کنونی که بارها روش ترورِ سیاهِ ارتجاعی را در مقیاسِ وسیع بر ضدّ مردم و مخالفانِ خود به‌کاربُرده است؛ در قبالِ واکنش‌های تروریستی مردم سالوسانه‌تر و مُضحک‌تر نیست. باید از زبانِ «روبسپیر» به این زاری‌کنندگان گفت: *«ای کسانی که به جنایاتِ «انقلاب» می‌گریید؛ کمی به آن جنایاتی بگریید که انقلاب را پدید آورد.»*

حزبِ ما و مسئلهٔ ترور

تروریستِ انقلابی، ازجان‌گذشته‌ای از صفوفِ خلق است که معمولاً با این اندیشه و عزمِ مقدّس که جانِ خود را در راهِ نابودکردنِ یکی از ستم‌گرانِ بزرگ فدا نماید، واردِ میدان می‌شود. شرف و وجدانِ تاریخ نمی‌تواند در قبالِ جان‌بازیِ این انتقام‌جویانِ خلق حقّ‌شناس نباشد. تروریستِ انقلابی معمولاً دارای تهوّرِ ذاتیِ بیش از حدّ است، به‌ویژه اگر بخواهد مانندِ رضا شمس‌آبادی در محیطِ خطرِ مَحتوم عمل کند. این ایثارِ نفس و تهوّر در مردم احساسِ احترام و علاقه ایجاد می‌کند، ولی همهٔ این‌ها نمی‌تواند دلیلِ ثمربخشیِ عمل باشد و حتّی نمی‌تواند دلیلِ آن باشد که این عمل به امرِ عامّ خلق یعنی رهاییِ وی زیان نزند. در این‌جا اساس، نیّات و عواطفِ ذهنی نیست، بل‌که نتایجِ عینیِ عمل در سیرِ عینیِ تاریخ است.

آری، ما تصدیق داریم که گاه ترورِ انفرادی نقشی برای تسهیلِ مبارزه ایفاء می‌کند. در تاریخ اتفاق می‌افتد که اشخاصی مظهرِ تمامِ جهاتِ ارتجاعی جامعه‌اند و با عناد و لجاج خود، سخت تکاملِ اجتماعی را ترمز می‌کنند. نقشِ ارتجاعی یا انقلابی، بزرگ یا کوچک، اندک یا مهمّ و حتّی گاه قاطعِ **شخصیّت** در تاریخ برای دورانی معیّن و در عرصه‌های معیّن انکارناپذیر است. روشن است اگر چنین شخصیّتی نابود شود، اثراتش در سیرِ حوادث بسیار محسوس است. مثلاً در موردِ ناصرالدین شاه تاریخ نشان داد که فقدانِ وجودِ او، ضعفِ شخصی جانشین‌اش و مرعوبیّتِ هیئتِ حاکمهٔ وقت، کارِ مبارزهٔ مشروطه‌خواهان را تسهیل کرد. یا در مورد رزم‌آرا نیز وضع بدین منوال بود.

ولی در هر دو مورد این خودِ ترور نیست که حلّال است، بل‌که جُنبش است که اگر موجود باشد و به استفاده از وضع دست زند؛ می‌تواند کاری انجام دهد، مواضعِ دشمن را از وی بستاند، گامی به جلو بردارد. ترور در بهترین و مناسب‌ترین حالاتش در صورتِ وجودِ جُنبش می‌تواند کارش را تسهیل کند و این نیز همان جوازِ محدودی است که در مواردِ خاصّ، مارکسیسم برای ترورِ انفرادی قائل شده است.

در مورد شاهِ مستبدّ کنونی باید گفت که بی‌شکّ وی نقشِ درجهٔ اوّلی در حفظِ نظامِ موجود دارد و مهرهٔ درجهٔ اوّلِ ارتجاع و استعمارِ ایران است و فقدانِ او در ضعفِ نظامِ موجود مؤثّر است ولی در این‌جا دو چیز را نباید از نظر دور داشت:

اوّل آن‌که امروزه قدرتِ واکنشِ هیئتِ حاکمه به سرپرستیِ امپریالیست‌ها به مراتب بیش‌تر از سابق است و فقدانِ شخصیّت را می‌توانند به سرعت جبران کنند. دوّم آن‌که در شرایطِ کنونی وضعِ جُنبش، تشکّل و اتّحادِ آن، توافقِ آن بر سرِ یک برنامهٔ مشترک به هیچ وجه رضایت‌بخش نیست و امکانِ بهره‌برداری از وضعِ مناسبی که در صورت فقدانِ شخصیّتِ ارتجاعی باید بشود، ضعیف است.

به این ترتیب ترورِ انفرادی که در مورد مهره‌هایی درجهٔ اوّل مانندِ منصور بی‌فایده است و به قولِ لنین «*فُرومایه‌ای را جانشینِ فُرومایهٔ دیگر می‌سازد و در عوضِ جانِ چند انقلابی را به هدر می‌دهد*»، در مورد سردمدارِ عمدهٔ ارتجاعِ ایران یعنی شاه نیز نمی‌تواند در شرایطِ مشخّصِ موجود نتایجِ محسوسی به بار آورد.

راهِ اساسی عبارت است از: تشکّل و اتّحادِ عملِ سازمان‌های اپوزیسیونِ دموکراتیک و ملّی و استفادهٔ جدّی آن‌ها از کلّیهٔ وسایلِ ممکن برای غلبه بر دشمن و ایجادِ حکومتِ ملّی یا در صورت فقدانِ وسایلِ کافی برای غلبه، حدّاقل به عقب‌نشینی واداشتنِ دشمن به منظورِ ایجاد شرایطِ زیستِ نهضت در جامعهٔ کشور.

موضع‌گیری اصولیِ ما در برابر ترورِ انفرادی یک مطلبِ امروزی نیست. ما همیشه و از آن جمله موقعی که حزبِ ما را به شرکت در سوءقصدِ ناصر فخرآرایی متّهم کرده بودند، همه جا و از آن جمله در دادگاهِ نظامی این موضعِ خود را توضیح دادیم. حزبِ ما هرگز ترورِ انفرادی را جانشینِ مبارزهٔ سیاسیِ متشکّلِ توده‌ها نکرده و نخواهد کرد و در مسئلهٔ برخورد به ترور، تحلیلِ اصولیِ کلاسیک‌های مارکسیستی را واجدِ ارزشِ عملی می‌شمارد.

حزبِ ما در تحلیلِ خود راجع به ترورِ منصور و تیراندازی در کاخِ مرمر به‌درستی تصریح کرده است که این حوادث مظهرِ خشمِ مردم و انفرادِ روزافزونِ رژیم است. خشمِ مردم که نتواند شکلِ صحیح برای بُروز و تأثیرِ خود بیابد، به صورتِ عصیان‌های انفرادی متهوّرترین فرزندانِ خلق فوران می‌کند و نتیجهٔ دست‌به‌نقدِ آن فداشدنِ عدّه‌ای از جان‌نثارانِ نهضت است.

وظیفهٔ سنگینی بر گردنِ حزبِ ما و سازمان‌های ملّی و دموکراتیکِ دیگر است. برای آرزوها و عواطفِ مردم باید دورنمای واقع‌بینانه‌ای به وجود آوریم. نهضت را از پراکندگیِ سازمانی و آشُفتگیِ فکری کنونی نجات دهیم، آن‌را به وحدتِ عمل و برنامهٔ مشترکِ مبارزه مجهّزسازیم. تا زمانی‌که چنین نکنیم، انرژیِ جوشانِ انقلابی خلق به بی‌راه خواهدرفت و انفجارهای جُداجُدا و بی‌نقشه وهدف قادر نخواهد بود تحوّلی درجامعهٔ ما پدید آورد.

سرچشمه: مجلّهٔ دنیا، شمارهٔ ۲، سال ۱۳۴۴

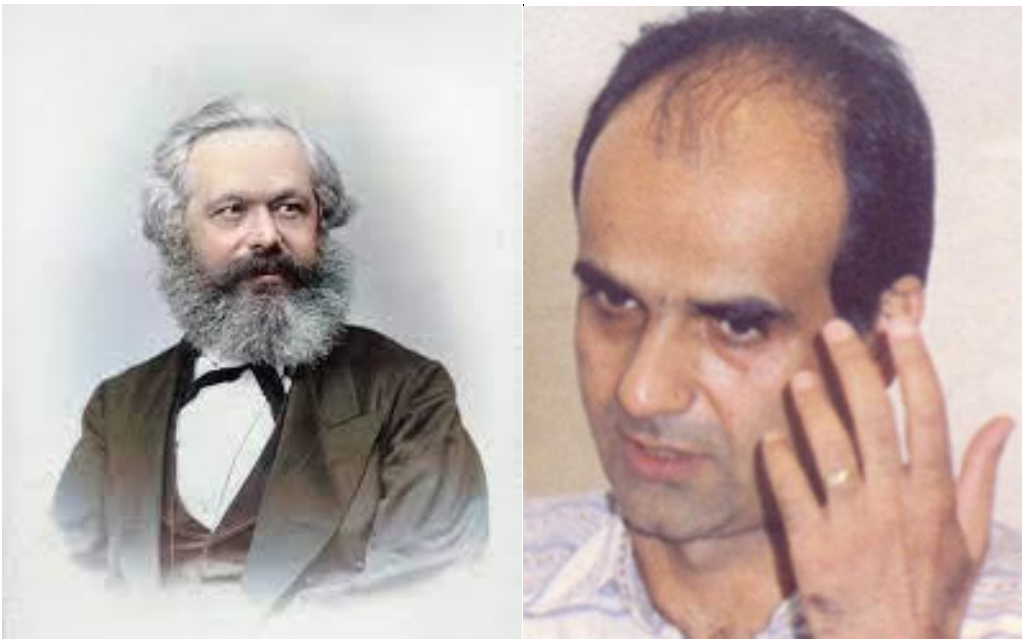
متن برگرفته از: «جلدِ سوّمِ نوشته‌های فلسفی و اجتماعی»، ویراستِ نخست، مردادماه ۱۴۰۳

* در پیوند با این نوشتار و برای آگاهی بیش‌تر به مقالهٔ «ترور، شیوهٔ لنینیِ مبارزهٔ مسلّحانه نیست» به قلم زنده‌یاد «منوچهر بهزادی»، مندرج در مجلّهٔ دنیا، شمارهٔ ۳، خرداد ۱۳۵۵ مراجعه شود. (ویراستار)

بازگشت به فهرست

در ستایشِ مطبوعاتِ آزاد

کارل مارکس/ برگردان: زنده‌یادمحمّدجعفر پوینده



آیا نخستین وظیفهٔ جویندگانِ حقیقت این نیست که یک‌راست بی‌آن‌که به چپ وُ راست نظر افکنند، به سوی خودِ حقیقت پیش بتازند؟ آیا گفتنِ حقیقت در قالبِ فرمایشی و تحمیلی در حُکمِ ازیادبُردنِ آن نیست؟ حقیقت چونان نور، از فروتنی به دور است؛ و تازه در برابرِ چه کسی باید فروتن باشد؟ در برابرِ خود؟ حقیقت، دروغ و نادرستی را رسوا می‌سازد. پس آیا نباید بر ضدِّ دروغ باشد؟

اگر فروتنی خصلتِ پژوهش باشد، بیش‌تر نشانِ ترس از حقیقت است تا ترس از ضدِّ حقیقت. فروتنی در هر گامی که من برمی‌دارم مانندِ ترمز عمل می‌کند و به پژوهش‌گر فرمان می‌دهد که در برابرِ نتیجهٔ پژوهش بر خود بلرزد. فروتنی مانعِ دست‌یابی به حقیقت است. افزون بر این، حقیقت، عامّ و جهان‌گُستر است. به من تعلّق ندارد، از آنِ همگان است. حقیقت مرا تصاحب می‌کند، من او را تصاحب نمی‌کنم. دارایی من عبارت است از صورتِ بیانِ حقیقت، صورتِ [فرم]، فردیّت معنوی من است. *سبک همان انسان است*. عجبا! قانون حقِّ نوشتن به من می‌دهد، امّا مقرّر می‌دارد که به سبکی غیر از سبکِ خود بنویسم! من می‌توانم سیمای ذهنِ خویش را نشان دهم، امّا باید نخست چین‌وُشکن‌های مجاز و فرمایشی را برآن تحمیل کنم. چهرهٔ کدام انسانِ شرافت‌مندی از این الزام سُرخ نمی‌شود و ترجیح نمی‌دهد که سیمای خود را در زیرِ ردا پنهان کند؟ ردا دستِ کم می‌تواند صورتِ کسی مانند ژوپیتر را پوشیده بدارد. تن‌دادن به چین‌وُشکن‌های مجاز و فرمایشی چیزی نیست مگر: *با سیلی صورتِ خود را سُرخ نگاه داشتن*.

شما گونه‌گونیِ شورانگیز و غنای پایان‌ناپذیرِ طبیعت را می‌ستایید. شما توقّع ندارید که گلِ سُرخ عطرِ گلِ بنفشه بدهد، امّا می‌خواهید که غنی‌ترین پدیده‌ها یعنی ذهن فقط به یک شیوه وجود داشته باشد؟ من آدمی شوخ طبع هستم، امّا قانون امر می‌کند که با وقار بنویسم. من بی‌پروا هستم، امّا قانون فرمان می‌دهد که قلمِ

من باید فروتن باشد: خاکستری بر روی خاکستری - تنها رنگی از آزادی که قانون به من اجازه می‌دهد آن‌را به کار برم. هر قطرهٔ شبنم در زیرِ تابشِ خورشید به رنگ‌های بی‌پایان می‌درخشد، امّا خورشیدِ ذهن در هر فرد و چیزی که بازتاب یابد، نباید جز یک رنگ آن‌هم رنگِ سمّی و مجاز را بیافریند! گوهرِ ذهن همواره ذاتِ حقیقت است و شما با این گوهر چه می‌کنید؟ فروتنی؟ گوته می‌گوید: «*فقط فُرومایگان، فُروتن هستند*» و شما می‌خواهید بر سرِ ذهن نیز همین بلا را بیاورید؟ [-] فروتنیِ عامِّ ذهن عقل است- این آزادی‌مندی جهان‌گُستری که در هر طبیعتی سرشتِ ذاتیِ خود را پاس می‌دارد.

***

آزادی ذاتِ انسان است تا بدان حدّ که حتّی دشمنانش نیز آن را تحقّق می‌بخشند. البته در عینِ پیکار با واقعیّت؛ آنان می‌خواهند چیزی را که به عنوان زیورِ طبیعتِ بشری به دور افکنده‌اند، در مقامِ ارزش‌مندترین زیور از آنِ خود سازند.

هیچ کس با آزادی [به طورِ کلّی] پیکار نمی‌کند. افراد حدّاکثر با آزادیِ دیگران پیکار می‌کنند. بنابراین همهٔ انواعِ آزادی همواره وجود داشته است؛ فقط گاهی به صورتِ امتیازی خاصّ و گاهی به صورتِ حقِ عامّ

[...] مسئله این نیست که آیا آزادیِ مطبوعات باید وجود داشته باشد، چرا که این آزادی همواره وجود دارد. مسئله این است که آیا آزادیِ مطبوعات، امتیازِ خاصِّ چند فرد است یا امتیازِ ذهنِ بشر [به طورِ عامّ]؟ مسئله این است که آیا آن‌چه برای عدّه‌ای ناحقّ است، ممکن است برای دیگران حقّ به حساب آید؟[...]

سانسورِ درونیِ حقیقیِ آزادیِ مطبوعات، انتقاد است. انتقاد دادگاهی است که آزادیِ مطبوعات، خود، برپا می‌دارد.

خودِ سانسور هم قبول دارد که هدفی درخور نیست و فی‌نفسه، هیچ چیزِ خوبی ندارد و در نتیجه بر اصلِ «*هدف وسیله را توجیه می‌کند*» استوار است. امّا هدفی که به وسایلِ نادرست نیاز دارد، هدفی درست نیست[...]

برای دفاع از آزادی در هر عرصه‌ای و نیز برای درکِ آن باید سرشتِ ذاتیِ آزادی را، بی‌توجّه به مناسباتِ خارجی‌اش در نظر گرفت. ولی آیا مطبوعاتی که خود را به سطحِ یک حرفه پایین می‌آورد، به سرشتِ خود وفادار است و بر اساسِ شرافتِ طبیعتِ خود عمل می‌کند و آزاد است؟ البته تردیدی نیست که نویسنده باید برای زیستن و نوشتن پول و درآمد داشته باشد، امّا به هیچ وجه نباید برای به‌دست‌آوردنِ پول زندگی کند و بنویسد.

برانژه [شاعر و آوازه‌خوانِ فرانسوی ۱۷۸۰-۱۸۵۷] در یکی از ترانه‌های خود می‌خواند:

من جز برای ترانه‌سُرایی زندگی نمی‌کنم

حضرتِ آقا اگر شما جایم را بگیرید،

برای زیستن ترانه می‌سُرایم.

تهدیدِ نهفته در ترانهٔ بالا دربرگیرندهٔ این اقرارِ ریش‌خندآمیز است که شاعر به محضِ این‌که شعر برایش وسیله شود، به خودفروشی تن در می‌دهد.

نویسنده به هیچ وجه کارهای خود را وسیله نمی‌داند. کارهایش هدفی درخورند. او آثارش را برای خود و دیگران تا بدان حدّ از وسیله دور می‌داند که در صورتِ لزوم، موجودیّتِ خویش را هم برای وجودِ کارهایش قربانی می‌کند و این سخنِ واعظِ دینی را -البته به شیوه‌ای به کلّی متفاوت- سرلوحهٔ کارِ خویش قرار می‌دهد:

از خداوند اطاعت کن، نه از انسان‌ها.

خودِ نویسنده نیز جزوِ این انسان‌هاست، با نیازهای بشری و امیالِ بشریِ خویش[...] نخستین آزادیِ مطبوعات آن است که حرفه نباشد. نویسنده‌ای که مطبوعات را تا حدّ وسیله‌ای مادّی پایین می‌آورد، سزاوارِ آن است که این بردگیِ درونیِ او با بردگیِ بیرونی یا سانسور مجازات شود. به عبارت دیگر، مجازاتِ او، همانا وجودِ سانسور است.

سرچشمه: مجلّهٔ تکاپو، شمارهٔ ۹، اردیبهشت ۱۳۷۳/ متن برگرفته از: کتاب «تا دامِ آخر»؛ گزیدهٔ گفت‌وگوها و مقاله‌های محمّدجعفر پوینده، به کوششِ سیما صاحبی(پوینده)، نشرِ چشمه، چاپِ اوّل، پاییز ۱۳۷۸

لینکِ دانلود کتاب «تا دامِ آخر»

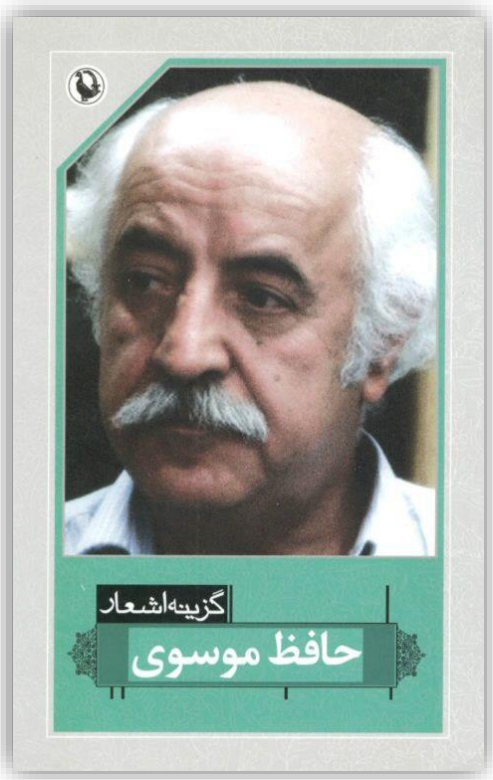
https://drive.google.com/file/d/1MC5KRd_GeQOPMLxbpRvDSqqcjCt12AMu/view?usp=sharing

بازگشت به فهرست

زن در اشعارِ حافظ موسوی

داود جلیلی

در شعرِ حافظ، آن‌جا که سخن از رَمیدنِ اسبِ سرکش و سوار می‌شود، زن‌ها در عزای مردان *«کنارِ جوی می‌نشینند وُ/ رخت‌های خونیِ مردان را/ چنگ می‌زنند»*، در متن قرار می‌گیرند و با فاصله‌ای بعید از تصویرِ زن‌هایی که در قاب‌های مینیاتور غرقه در شراب وُ شادی به تصویر کشیده می‌شوند، با فاجعه همراه می‌شوند.



مدّتی بود که «گزینهٔ اشعارِ حافظ موسوی» به کتابِ بالینیِ من تبدیل‌شده‌بود. هرگاه که فرصتی دست می‌داد فال‌گونه صفحه‌ای را بازمی‌کردم و از خواندنِ شعری لذّت می‌بُردم. دراین کلنجار با گزیدهٔ اشعار و بَسامدِ بالای حضورِ «زن» در بسیاری از شعرها- به‌ویژه شعرهای مجموعهٔ «دستی به شیشه‌های مِه‌گرفتهٔ دنیا»، این موضوع که حافظ در شعرش چه برخوردی با «زن» دارد، فکرم را به بازخوانیِ دوباره و چندبارهٔ کتاب کشانید.

در موضوعِ «زن» در اشعارِ معاصر، بسیاری قلم‌زده‌اند. به تاریخچهٔ حضورِ زنان پرداخته‌اند و موضوع را از زوایای گوناگونی موردِ تحلیل و بررسی و وارسی قرار داده‌اند. هدفِ من دراین نوشتار، پرداختن به این عرصهٔ بسیار گُسترده نیست، چون نه سوادِ آن‌را دارم و نه توانِ آن‌را. حتّی به مقایسهٔ توجّهٔ حافظ موسوی به زنان با نگاهِ شاعرانِ دیگر به مثلِ شاملو، حمید مصدّق و... یا آن‌چه از دیگران در ذهن و حافظه دارم، کاری نداشته‌ام. موردِ مراجعهٔ من صِرفِ اشعارِ حافظ موسوی در گزیدهٔ اشعارش بوده و حتّی شعرهای بعدی او را هم که جَسته گُریخته در نشریات و فضای مجازی خوانده‌ام، مدِّنظر قرار نداده‌ام.

«زن» در شعر و ذهنِ حافظ موسوی «بُتِ عیّارِ» ادبِ کلاسیک نیست. شاعر در ماوراءِ واقعیّت و دنیای خیال به خصوصیّاتِ مینیاتوریِ زن نمی‌پردازد. زن در شعرِ حافظ موسوی موجودی است خاکی و در محیطِ زیستِ شاعر کار و فعّالیت و زندگی می‌کند و از مصایب، رنج‌ها، شادی‌ها و حسرت و اندوهانِ هم‌سانِ شاعر برخوردار است. حافظ موسوی زن را در موقعیّت تصویر می‌کند. علائق و احساساتِ خودش را در همین موقعیّت‌ها با خوانندهٔ شعرش درمیان می‌گذارد و داوری را به مخاطب می‌سپارد. موقعیّت‌هایی که شاعر به تصویر می‌کشد، مطلق و منحصر نیست. صدها و حتّی هزارها نمونهٔ زیسته را خودِ مخاطب و خوانندهٔ شعر می‌تواند شاهدِ مثالِ حافظ موسوی بیاورد.

«*بانوی من/زنی ست میان‌سال/ که ردّ پای خورشید و/ رنج و/ کار/ بر چهره‌اش/ خطوطِ متانت را/ ترسیم کرده است.*» این بانو جوانیِ گُم‌کردهٔ خود را هر بهار «*در لابه‌لای گِل وُلای/ در بجار*» می‌جوید. (بانوی من ۱-۲۱)

گاهی بانوی شعرِ حافظ موسوی «*خُردینه دختری است/ که آفتاب وُ/ گُل وُ/ دشت وُ/ عشق را/ با دست‌های کوچکِ خود نقش می‌زند.*» (بانوی من -۲، ۲۳)

بانوی شعرِ حافظ موسوی گاهی هویّتی چندلایه دارد که ذهنِ مِه‌آلودِ شاعر را به پُرسش وا می‌دارد آیا «*صبح، که می‌روید از تهِ جالیز/ آب، که می‌جوشد از دلِ چشمه/ مه، که فرو می‌رود به گودیِ درّه*»/ این‌که «*داس به دست*» می‌گذرد زن است یا «*روحِ پریشانِ دختری که مغول‌ها/ گوهری از دامنش به فتنه ربودند*»؟

شاعر از ابرازِ حیرانیِ خود اِبایی ندارد و به بازخوانی مکرّرِ تاریخ می‌رسد: «*شاخهٔ نورس که لرز می‌کند از باد/ موی پریشانِ کیست در کف این باد؟!/ کیست فرو برده چنگ به گیسو/ درپسِ این کوه/ کیست که این مویه را نهاده در دهنِ باد؟!*» (صبح که می روید،۲۴)

شاعر گاهی ردّ پای بانوی شعرش را دنبال می‌کند: «*در را که باز کرده بودم/ بر روی هرّه/ گلدانِ یاس بود وُ/ شمعدانی وُ/ یک ردّ پای مه‌آلود...*» و از خویشتن می‌پرسد: «*که آب داده به گلدان‌ها؟!/ که خوانده بود/ در گوشِ یاسِ من/ به زمزمه/ شعری سپید را/ در گوشِ شمعدانیِ من/ یک ترانهٔ سُرخ؟!../../ یک جای پای اثیری/ پیچیده بود و من امّا/ از هوش رفته بوده‌ام انگار///*» (ردّ پا،۳۰)

بانوی شعرگاهی لحظاتِ رؤیایی شاعر را سامان می‌دهد: «*پیشانی‌ام که خیس شد از حوله، گفت/ - تب کرده‌ای!/ و من هنوز می‌دویدم/ خیسِ عرق شده‌بودم/ و فاصله/ -فاصله‌ی اندک-/ مثلِ همیشه کِش می‌آمد وُ/ هرگز تمام نمی‌شد.*» (انگار برف،۳۳) و این رؤیا گره می‌خورد به تخیّل: «*تا سیب از کفم بلغزد وُ/ من ردّ رود را/ با پیچ وُ تابِ کودکانه/ پی بگیرم وُ/ بگریزم/ انگار عکسِ تو در آب/ دستِ شعبده بود./ تو برکدام سنگ ایستاده بودی و می‌خندیدی؟!*" (تا سیب از کفم، ۳۵) و در عالمِ واقع، وقتی که این بانو غمگین می‌شود «*مه از تمامِ درّه‌های جهان*» سوی خانهٔ شاعر می‌آید و «*آرام آرام/ اتاق، آشپزخانه، میز/ و ما، همه/ محاصره می‌شویم/ در رطوبتِ مه/ و بعد/ باران/ قطره قطره*» به پای بانو می‌افتد.(غمگین که می‌شوی، ۳۸).

در شعرِ حافظ، آن‌جا که سخن از رَمیدنِ اسبِ سرکش و سوار می‌شود، زن‌ها در عزای مردان «*کنارِ جوی می‌نشینند وُ/ رخت‌های خونیِ مردان را/ چنگ می‌زنند*» در متن قرار می‌گیرند و با فاصله‌ای بعید از تصویرِ زن‌هایی که در قاب‌های مینیاتور غرقه در شراب وُ شادی به تصویر کشیده می‌شوند، با فاجعه همراه می‌شوند. (این اسبِ رَم‌کرده، ۴۶).

بانوی شعرِ حافظ موسوی، انتظار را به روشِ خود تجربه می‌کند. شاعر با تصاویری از اشیاء و واقعیّت‌های عینی پردهٔ درونِ بانوی شعر را کنار می زند: *«پرده را کنار می‌زند وُ/ کوچه را می‌پاید/ در کوچه هیچ کسی پایِ آمدن ندارد/ همهٔ پاها می‌روند وُ/ به جوی بی‌سرانجامِ خیابان‌ها می‌ریزند/ چرا نمی‌آیی؟!»*

شاعر در همهٔ شعرها از زبانِ خود سخن می‌گوید. در هیچ شعری به جای زن نمی‌اندیشد. شاعر در شعرِ «باران» تصویرِ زیبا و دردناکی از وضعیّتِ اجتماعی که زنان را احاطه کرده است ارائه می‌کند: *«باران/ نام‌های باستانی را/ از کاشیِ کوچه‌ها وُ خیابان‌ها/ شُسته است./ عاشقان/ از خواب‌های ناتمام/ نومید و شرمْسار/ باز می‌گردند.»* و ادامه می‌دهد: *«و من/ در این دقایقی که نه باران می‌بارد وُ/ نه هوا سرد است،/ نگرانِ آمدنت هستم.»* و این نگرانی را با دلواپسی دیگری درهم می‌آمیزد: *«ما را چگونه خواهی شناخت؟!»*

شاعر، محبوب را منفعل می‌نمایاند که پس از پاک‌شدنِ نام‌ها از کاشی‌ها، ممکن است قادر به یافتنِ راه و شناختنِ «ما» نباشد. نمادی از وضعیّتِ اجتماعیِ تحمیل‌شده بر زنان. در این دقایقِ اضطراب و تعلیق، ظاهراً به فکرِ شاعر هم نمی‌رسد که او نیز نیمهٔ دیگری از ماست که می‌تواند به قطب‌نمایی مجهّز باشد که جهت‌های جغرافیایی را نشان دهد و هم به حافظه‌ای قوی که توانِ بازشناسیِ چهره‌های «ما» را داشته باشد، از این رو غم‌گنانه و منفعل به او پیشنهاد می‌کند: *«با این همه، اگر آمدی/ مانتوی بلند و ضخیمی بپوش/ موهایت را پنهان کن/ از بابِ احتیاط/ چتری هم بردار/ من/ نگرانِ آمدنت هستم.»*

این نه نشانهٔ غفلتِ شاعر از توان‌مندیِ زنان، بل بازنماییِ وضعیّتی است که آگاهانه زنان را به این سمت وُ سو می‌راند. (باران-۵۱) شعر مُهرِ سال ۱۳۷۳ را دارد و از دریچهٔ امروز که نگاه کنیم، می‌بینیم کسی را که شاعر نگرانش بود چون سواری شیراوژَن سپهرِ اجتماعی و سیاسی را دچارِ دگرگونیِ تاریخی کرده است. سی سال از لحاظِ تاریخی زمانِ زیادی نیست، امّا از بُعدِ تحوّلِ سوژه شاهکار تحوّلاتِ هم‌زمانِ فرد و جامعه است.

حافظ در شعرِ «کودکان نیستند» باز به دختران و مزرعه و مادر رو می‌کند: *«کنارِ رودخانه/ شانه‌ای شکسته جا مانده است/ رودخانه امّا/ بوی تنِ دخترانِ جوان را نمی‌دهد/ باد با دستِ خالی، از گندم‌زاران تُهی برمی‌گردد/ کنارِ رودخانه می‌نشینم/ امّا هنوز نمی‌دانم/ دختران/ با موهای شورِ چسبیده بر گونه‌هاشان/ چه وقت از مزرعه برمی‌گردند/ و انحنای خستهٔ اندام‌های‌شان را/ در آب رهایم می‌کنند.»*

شاعر از دختران که همان جوانیِ مادر است، راهی به یادِ مادر که : *«باغی پُر از بوته‌های پونه و ریحان/ در صدایش سبز می‌شود.»* باز می‌کند و با حسرت از پریشانیِ نهر به خود نهیب می‌زند: *«من این نهرِ پریشان را چگونه مرمّت خواهم کرد/ تا باغ/ در صدای مادرم/ سبز بماند!»* امّا سیلیِ این واقعیّت گوشِ جانِ شاعر را می‌نوازد که: *«مادرم رفته است/ کودکان نیستند/ دخترانِ جوان به رودخانه بر نمی‌گردند»* و *«باد»* این بار *«در باغ‌های تُهی/ مویه می‌کند...»*

حافظ در شعرِ «از ستاره‌ها» در حالی‌که خود راهی ستاره‌هاست به دلدار توصیه می‌کند: *«ازستاره‌ها دورتر نمی‌روم/ تو همین جا منتظر باش/ به گنجشک‌ها گفته‌ام/ هوای دلتنگی‌ات را داشته باشند/ تا من برگردم.»* هویّتِ مردانه و درخواستِ انفعال و انتظار در این شعر هم موج می‌زند: *«جایی میانِ همین ستاره‌ها/ چشمه‌ای‌ست/ پوشیده از علف‌های نقره‌ای/ مگر تو نمی‌خواستی زیرِ ماه بنشینی/ و درخت و گربه‌ها و شیروانی‌های نقره‌ای را تماشاکنی؟/ ماه/ از آبِ همین چشمه نوشیده‌است/ که این همه مهتابی‌ست/ کنارِ پنجره منتظرم باش!»*

توضیحی وجود ندارد که چرا باید من بروم و تو منتظر بمانی، آن‌هم با وجودِ این‌که می‌خواسته زیرِ نورِ ماه درخت و گربه‌ها و شیروانی‌های نقره‌ای را تماشا کند، امّا شاعر با درکِ محدودیّت‌هایی که *«او را»* فراگرفته است، از او می‌خواهد دراین سفر همراهِ او نباشد و از این همه خواسته دست بکشد و *«کنارِ پنجره»* منتظرش باشد.

در شعرِ سیب(ص۷۹)، شاعر با تصویری زیبا به وسوسهٔ اوّلینِ آدم می‌پردازد: *«سیبی که در نگاهِ تو می‌چرخد/ آدم را وسوسه می‌کند./ بیا از این جهنم فرارکنیم!/ اندازهٔ همین یکی دو سطر فرصت داریم/ از تیررسِ نگاهِ این فرشته‌ها دور شویم/.../ باید شتاب کنیم/ امّا تو... باید مواظبِ موهایت هم باشی/ شاخه‌های این درخت‌های کنارِ خیابان/ گیره از موی دختران می‌ربایند.»*

وسوسهٔ سیبی که در نگاهِ معشوق می چرخد، وسوسه‌ای کام‌جویانه نیست. شاعر با دریافتِ بُغضِ معشوق، رِندانه جای بهشت و جهنم را عوض می‌کند و به جای گُریز از شیطان، از فرشته‌ها می‌گریزد و وعده می‌دهد: *«بهشت که نه/ نیمکتی را نشانِ تو خواهم داد/ که مثلِ یک گُناهِ تازه/ وسوسه‌انگیز است.»* تصویرِ موقعیّت، وسوسهٔ رهایی، و گُریز از جهنمی که فرشته‌ها فراهم آورده‌اند.

محبوب گاهی تنها مَحرَمِ شاعراست: *«این سطرها را برای تو می‌نویسم/ با هیچ‌کس/ حتّی کلامی از آن‌را فاش مکن/ من هم کلیدِ زبانم را/ بعد از نوشتنِ این شعر/ به اقیانوسی خواهم انداخت.»* او درفضایی که *«و چشم‌هایی که چشم ندارند دیدنِ ما را/ در پیِ ما هستند»*، با اعلامِ آن‌که: *«من راهِ ناشناخته‌ای را می‌دانم»*، عجولانه می‌گوید: *«فرصت کم است/ دیدارِ ما/ کنارِ همان اقیانوس.»*

حافظ در شعری کوتاه، بُلندای عصری را که در آن زندگی می‌کند به تصویر می‌کشد. لحنِ شعر، خواننده را به دقایقِ اضطرابی می‌کشاند که شاعر درگیرِ آن است، و این اضطراب در خواننده گُسترده می‌شود تا اقیانوسی که شاعر وعدهٔ دیدارش را سامان می‌دهد. تمامِ اضطراب‌ها تنها در ساحلِ «اقیانوس» است که تسکین می‌یابد.

***

آری، شاعر در تمامِ شعرهایش بازتابِ تعاملِ درون و بیرون است. آن‌چه در حوزهٔ زیستِ شاعر می‌گذرد، در او بازتاب می‌یابد و او پس از درونی‌کردنِ رُخدادها و تأثّراتِ بیرونی، آن‌ها را به جامهٔ کلام می‌آراید و با مخاطب در میان می‌گذارد. دراین بیان، شاعر به هیچ تصنّعی متوسّل نمی‌شود. صداقت کلیدِ بازنماییِ آن چیزی است که در شاعر می‌گذرد:

«پروانه/ رنگِ بال‌هایش را از یاد بُرده است/ پرنده/ آوازش را به‌یاد نمی‌آورد/ دعا کنید/ سطرهای عاشقانه/ از یادمان نرود.» (ص۸۳)

"«به رؤیای پرنده‌ها کاری نداشته باش/ فعلاً/ دنبالِ چند واژهٔ روشن باش/ و جُرعه‌ای که از کفِ دستانت می‌نوشم.» (ص ۸۵)

«از پلّه‌های سنگی/ هراسان بالامی‌روند زن‌ها/ و دستمال‌های خیس را/ در مُشت‌هایشان می‌فشارند/.../ گُناه‌کارانِ کوچک را/ با مُچ‌های تحقیرشده/ از پلّه‌ها پایین می‌برند/ سربازی که بر لبهٔ کلاهش/ جای مختصری برای خطّ‌های پایانیِ انتظار باقی مانده است/ کلیدِ دست‌بند را بر نرده‌های فلزّی می‌کشد/ و نُت‌های شکسته را/ زیرِ پای زن‌ها می‌ریزد/.../ کلمات، اشک‌ها، دروغ/ و بوی تندِ سیگاری نامرغوب/ قدّیسان و گُناه‌کاران را/ در پس‌زمینه‌ای مِه‌آلود مَحو می‌کند/ امروز یکی از زیباترین روزهای اردیبهشت است.» (ص۸۸،۸۹)

«و گاهی هم/ پای صحبتِ زنی نشسته‌ام/ که موهایش را/ از تماشای باد ندزدیده است/.../ باید دوباره شروع کنم/ و فرض کنم که اوّلِ صبح است/ و همسرم آن سوی میز ایستاده/ و فنجانِ قهوه را.../ باورکنید من وُ همسرم- هیچ‌کدام-/ اهلِ قهوه وُ/ فنجان وُ/ این‌که پاییز با درخت‌ها سخن گفته است یا می‌گوید/ نبوده‌ایم/ و نیستیم/ امّا پنهان چرا؟ پَسین وُ پگاهی، گاهی/ زیرِ آسمانِ خودمان نشسته‌ایم وُ گفته‌ایم/ این لکّهٔ ابر/ -مثلاً/ شکلِ پریشانی دارد/ و ما هیچ اسمی نمی‌توانیم روی آن بگذاریم.» (مثلِ پاییز)

سرچشمهٔ شعرها: کتاب «گزینهٔ اشعارِ حافظ موسوی»، انتشاراتِ مروارید، چاپِ اوّل، سال۱۳۹۳

***

«هنر» نغمه‌ای است که برای بشریّت سُروده می‌شود، اهرمی‌ست که بشریّت را به جلو می‌برد، انعکاسی از واقعیّت‌های زندگیِ اجتماعیِ مردمی‌ست که هنرمند در میانِ آن‌ها زندگی می‌کند.

آنتوان چخوف

بازگشت به فهرست

تخیّل و الهام در هنر

اُمید

بنابر اساطیر یونان باستان، «موز»ها یا «Muse»ها نُه الههٔ یونانی بودند که پدرشان زئوس (Zeus) و مادرشان منه‌موزینه (Mnemosyne) بود. خودِ منه‌موزینه دخترِ آسمان و زمین و الههٔ خاطره و تذکّر و یاد است. کلمهٔ memory و مشتقّاتِ آن در زبانِ انگلیسی نیز از همین واژهٔ یونانی اخذ شده است.

درآمد

«هنرمند با اثرِ خود دادنامه‌ای دربارهٔ زندگی صادر می‌کند.» (وینیشفسکی)

هدف و انگیزه از نگارشِ مطلبِ حاضر ارائهٔ تعریفی موجز از «هنر» و «آفرینشِ هنری» و سپس پرداختن به ماهیّت و جایگاه دو عنصرِ مهمِّ «تخیّل» و «الهام» در آفرینشِ خلقِ آثارِ هنری است. به‌جای هرگونه درازگویی، سخنِ خود را با طرح چهار پُرسشِ کلیدی هم‌راه با ذکرِ مثال‌هایی ملموس آغاز می‌کنیم:

۱- هر یک از ما از دوستان و اطرافیانِ خود فراوان شنیده‌ایم که بعداز وقوع حادثه‌ای اعمّ از نیک یا بد می‌گویند «باور کن این اتفاق به من **الهام** شده بود» و یا «خوابش را دیده بودم» درحالی‌که ظاهراً هیچ اثر و ارتباطِ ملموس و یا نشان و اطلاعی از این‌که آن اتفاق در راه بوده به او نرسیده بود. وقتی حادثه‌ای قبل از وقوع به کسی **الهام** می‌شود یا آن‌را در خواب می‌بینند و به حسِّ ششمِ خود ربط می‌دهد، به لحاظِ علمی چگونه قابلِ توضیح است؟

۲- زنده‌یاد امیرهوشنگ ابتهاج-«سایه» در مورد فرآیندِ سُرودن مثنوی مشهور «سَماعِ سوختن» با مطلعِ *«عشق شادی‌ست، عشق آزادی‌ست/ عشق آغازِ آدمی‌زادی‌ست...»* می‌گوید: «در سال ۱۳۳۴ [به روایتی دیگر در ۱۳۳۸] دو بیتِ اوّلِ آن‌را ساختم و در سال ۱۳۵۸ یک روز هنگامِ آب‌دادنِ باغچه شیرِ آب را بستم، آمدم توی اتاق نشستم و یک‌سره آن‌را تمام کردم که حدود ۸۰ بیت است... شعر به سراغِ من می‌آید و تا امروز نازِ

شعر را نکشیده‌ام. شعری که به نوعی نازِ مرا می‌کشد و می‌گوید مرا بگو، آن‌را می‌سازم» برای سایه بعداز ۲۴ سال [یا ۲۰ سال] از سُرودن آن دو بیتِ مثنوی، در هنگامِ آبیاری گیاهان چه اتفاقی افتاد که شیرِ آب را بست و مثنوی‌اش را تمام کرد و چرا این اتفاق زودتر نیفتاد؟

۳- زنده‌یاد محمّدحسین بهجت تبریزی-«شهریار» در خاطرات خود از شرکت در مجلسِ مهمانی و دیدارش با قمرالملوک وزیری می‌گوید که دوستش (شهیار) او را در پستویی تاریک زندانی و سپس به شکلی دستوری مجبور کرده غزلِ مشهورش با مطلع *«از کوری چشمِ فلک امشب قمر این‌جاست»* را بسُراید و او هم آن‌را سُروده و برای قمر و جمعِ حاضر خوانده است. ماجرای آفرینشِ هنری اجباری شهریار در سُرودن غزل برای قمرالملوک وزیری چگونه قابلِ توضیح است؟

۴- سیدعلی خامنه‌ای هم که به قولِ حامیانش «دو خطِّ موازی یک‌دیگر را قطع نمی‌کنند مگر به فرمان مقامِ معظمِ رهبری»، چندی پیش در ویدئویی مدّعی‌شد: *«شاید ۲۰سال پیش این‌جا دراین حیاط، با بچه‌های سپاه، فرماندهان سپاه -شاید حدود ۲۰ نفر بودند- نماز خواندیم. بعد من نشستم روی پلّه، یک صحبتِ «گرم و گیرایی» کردم؛ قبلاً هم فکرش را نکرده بودم. خدای متعال همین‌طور حرف می‌زد! در واقع زبانِ من بود، حرفِ خدا بود!...»* ماجرای دعویِ خداییِ «این یکی» (به‌قولِ پزشکیان) چه بود که بعداز ۳۵ سال ادعای نایبِ امام‌زمانی اینک با معصوم‌نمایی مدّعی می‌شود هر طاماتی که می‌بافد، عینِ کلامِ خداست که بر زبانش جاری می‌شود؟ بیانِ این‌گونه دعاوی خُرافه‌آلود آن‌هم در قرن ۲۱ با این‌همه پیش‌رفت‌های شگفت‌انگیزِ علمی را باید از جنسِ **وَحیْ** و وارداتِ عالمِ غیب به پیامبران دانست یا هذیان‌های یک ذهنِ سرگشته و توهّماتِ خطرناکِ یک بیمارِ مالیخولیایی؟...

همهٔ این گفته‌ها و روایات پیرامونِ واردات و صادراتِ ذهنِ انسانی پُرسش‌هایی را مطرح می‌سازد تا به قولِ عارفان بفهمیم که «این چه حال است؟» خوش‌بختانه امروزه به مددِ پیشرفت‌های شگرفِ در علومی چون اِستِه‌تیک(هنرشناسیِ علمی)، روان‌شناسیِ هنری، بیوشیمی، سیبرنتیک، نوروفیزیولوژی و عصب‌شناسیِ نوین برای همهٔ این پُرسش‌ها پاسخ‌های علمیِ روشنی وجود دارد که در این نوشتار به آن خواهیم پرداخت. در همین ارتباط، احسان طبری در مقالهٔ «دربارهٔ حدّ و مرزِ فلسفه» می‌گوید:

«علومی مانند سیبرنتیک و داده‌شناسی یا شمارگریِ الکترونیکی (*Computing*) و تئوری انفورماسیون (انفورماتیک) و تله‌ماتیک، نه تنها مکانیسمِ واردات به ذهن (*Input*) و صادرات از ذهن (*Output*) و اشکالِ مختلفِ وساطتِ (*Mediation*) آن‌را روز به روز بیش‌تر روشن می‌کنند، بل‌که خود به تقلیدِ فنّی از شیوهٔ فراگیری معرفتی انسان پرداخته‌اند و در این زمینه هم اکنون نتایج شگرف برای کارِ آدمک‌های مصنوعی (*Robot*) در روندِ خودکارسازیِ صنایع به دست آمده است. انگلس می‌گفت وقتی یک جسمِ اُرگانیک (آلی) را که طبیعت می‌سازد، شما به شیوهٔ خود از طریقِ فرمول‌های شیمیائی می‌سازید، معلوم می‌شود دیگر در آن جسمِ اُرگانیک یک ماهیّتِ ناشناخته (یا به‌قولِ کانت «نومن»)[*Noumenon*] وجود ندارد که شما آن‌را نتوانید بشناسید. حال، وقتی ما روندِ معرفتی را به آدمک‌های مصنوعیِ خود می‌آموزیم و آن‌ها شعر می‌گویند، ترجمه می‌کنند، شطرنج بازی می‌کنند، موسیقی می‌نوازند و حتّی آهنگ می‌سازند، روندهای بُغرنجِ ادارهٔ ماشین‌ها را فرامی‌گیرند و غیره؛ پیداست که دراین‌جا نیز یک روحِ اسرارآمیز کار نمی‌کند، بل‌که با همهٔ

پیچیدگیِ کارِ مغز، این کار دریافتنی، فراگرفتنی و تقلیدکردنی است. مارکس روندِ معرفت را نوعی تبدیل و ترجمهٔ مادّی به معنوی می‌شُمرد و تفاوتِ معرفتِ نظری و معرفتِ هنری در درجهٔ انطباقِ عینی بیش‌ترِ اوّلی و بازسازیِ ذهنیِ بیش‌تر دوّمی است و اِلّا هم انطباق برای معرفتِ هنری و هم بازسازی برای معرفتِ نظری وجود دارد.»

و امّا در مطالعهٔ «منشاءِ خلّاقیت یا آفرینشِ آثارِ هنری» توسطِ شاعران و دیگر هنرمندان که موضوعِ اصلی بحثِ ماست، نمی‌توان از «**الهامِ هنری**» بدونِ پرداختن به «**تخیّلِ هنری**» که عنصرِ تعیین‌کننده در آفرینشِ آثارِ هنری است و بدونِ داشتنِ تعریفی روشن از «**هنر**» چیزی گفت زیرا چنان‌که خواهیم دید، برخلافِ برداشت‌های افلاتونی و تعابیرِ متافیزیکی و غیرِزمینی، الهام و تخیّل و قریحهٔ هنری در فرآیندِ خلقِ یک اثرِ هنری، محصولِ فعل و انفعالاتِ شیمیایی و الکتریکی در ساختمانِ پیچیدهٔ مادهٔ شگفت‌انگیزِ مغز، و از کارکردهای ذهنِ مستعد و روحِ پرورش‌یافته به‌علاوهٔ تاثیرِ عواملِ محیطی-اجتماعی و تجربیّاتِ زیستهٔ خودِ هنرمند است و لذا برای یافتنِ منشاءِ ظهور و بُروز آن‌ها نباید به عالمِ غیب و منابع فیضِ رازآلود و خُرافی متوسّل شد که هیچ‌گونه مبنای علمی ندارند و مانند مذهب همواره موردِ سوءِاستفادهٔ محافل ارتجاعی بورژوایی قرارگرفته و می‌گیرند.

چگونگی آفرینشِ هنری

اگرچه به گفتهٔ گوته «*قریحه در خاموشی می‌زاید و خصالِ بزرگ در غوغا*»، و اگرچه خلقِ اثرِ هنری عموماً در یک فضای شخصی و به‌اصطلاح «خلوتِ شاعرانه» شکل می‌گیرد که نیما یوشیج در «حرف‌های همسایه» آن‌را از «خلوتِ تاجرانه برای شُمردنِ پول» متمایز می‌داند؛ امّا نگرشِ فردگرایانه به هنر یا صِرف «خودبیان‌گری» هنرمند در خلقِ آثار هنری کماکان از سوی نظریه‌پردازانِ بورژوازی و فلاسفهٔ ایده‌آلیست تحت عنوانِ دفاع از «فردیّتِ هنرمند» و با شعارِ ارتجاعی «هنر برای هنر» به شدّت تبلیغ و حمایت می‌شود که به‌رغمِ اهمّیتِ موضوع، پرداختن به آن‌را از حوصلهٔ این مقال خارج می‌دانیم.

در مورد منشاء و چگونگی فرآیندِ خلقِ اثرِ هنری در بینِ صاحب‌نظران و فلاسفه و هنرمندان، ما با دو دیدگاهِ کاملا متفاوت (اگر نگوییم متضاد) روبرو هستیم. گروهی که یک اثرِ هنری از جمله یک قطعهٔ شعر یا کلامِ مخیّل و موزون را مصنوع و ساختهٔ آگاهانهٔ شاعر می‌دانند(نگاهِ ارسطویی) و گروهی دیگر که آفرینشِ هنری را نتیجهٔ **الهام** از منبعی ناشناخته و مرموز می‌دانند که گویی بر بالِ الهه‌های شعر و هنر (موزها) می‌نشینند و بر ناخودآگاهِ روحِ هنرمند نازل می‌شوند(نگاهِ افلاتونی).

البته گروهِ سوّمی هم هستند که به پیروی از حکمِ «خَیرُالامور اوسَطِها»، آفرینشِ هنری را محصولِ تأثیرِ ترکیبی از بخشِ خودآگاه و بخشِ ناخودآگاهِ ذهنِ هنرمند می‌دانند. (نگاهِ شلینگ- فیلسوفِ ایده‌آلیستِ عینی‌گرای آلمانی در قرن ۱۹ که در کنارِ فیشته و هگل یکی‌از سه چهرهٔ بلندآوازهٔ اوجِ فلسفهٔ کلاسیکِ آلمان پس‌از مرگِ کانت شُمرده می‌شد).

اگر ما به پنج قرن قبل‌از میلاد در یونانِ باستان برگردیم، ابتدا با **ارسطو** روبه‌رو می‌شویم که برای تولیدِ هر چیزی چهار علّتِ فاعلی، مادّی، صوری و غایی را ضروری می‌دانست و براین اساس می‌توان گفت که روندِ

پیدایی یک اثرِ هنری نیز به همین علل چهارگانه نیازمند است زیرا هنرمند که «فاعل» است، «مواد و مصالح» را برای ساختِ یک «شکل یا صورت» به نحوی به کار می‌بَرَد که به یک نتیجهٔ «غایی» که همان اثرِ هنری باشد منتهی شود. بنابراین از دیدِ ارسطو، هنرمند به گونه‌ای آگاهانه مواد و مصالح را برای خلقِ صورت و شکلی که در ذهنِ خویش دارد به‌کار می‌بَرَد. در نقطهٔ مقابلِ ارسطو، **افلاتون** قراردارد که معتقد است چنان‌که هنرمند به جای تقلید از طبیعت در معرضِ **الهامِ الهه‌ها** قرار گیرد، در حالتِ جَذبه و بی‌خودی و کاملاً ناآگاه به خلقِ اثری که ممکن است یک نقاشی، مجسّمه یا شعر و موسیقی باشد اقدام می‌کند.

بنابراین می‌توان پُرسید که آیا هنرمند به‌طورِ فی‌البداهه، بدونِ برنامه‌ریزی و آمادگیِ قبلی اثری را می‌آفریند و در این میان «الهام» نقشِ اساسی را دارد و هنرمند واسطه‌ای بیش نیست؟ یا آن‌که هُشیاری و بهره‌گیریِ آگاهانهٔ هنرمند از مواد، ابزار و روش‌ها او را به تولیدِ هنری هدایت می‌کند؟ از نظرِ افلاتون، هنرمندان و شاعران که از الهه‌های شعر و هنر و موسیقی و رقص و نمایش و تراژدی وغیره... مُلهم می‌شوند، در یک حالتِ بی‌خودی و در یک وضعیّتِ ناهُشیاری اثری را به‌وجود می‌آورند که این فارغ از تولیدِ آگاهانه و روش‌مندانهٔ دیگری است که ما می‌شناسیم و به دیدگاهِ ارسطو مربوط می‌شود. افلاتون کارِ شاعر و هنرمندی را که از طبیعت تقلید می‌کرد، بی‌ارزش می‌خواند، امّا برای کسانی که در حالتِ جَذبه و بی‌خودی مُلهم می‌شدند، شأنی معادلِ افرادِ پیش‌گو و معصوم قائل بود.

بنابراین «**آفرینشِ هنری**» خُمِ رنگ‌رزی نیست و به تعبیر احسان طبری (در دیباچهٔ دفترِ از میانِ ریگ‌ها و الماس‌ها) *«این روندی است متمرکز و دردناک که در موفّق‌ترین نمونه‌های خود به قولِ فرخّی هر تارِ آن به رنج از روانِ [هنرمند] جدا شده است.»* از طرفی ما با دو سرچشمه و دو دیدگاهِ متضاد دربارهٔ خلّاقیتِ هنری روبرو هستیم که یکی با خودآگاهی و هُشیاری و دیگری با ناخودآگاهی هنرمند مرتبط است. امّا فلسفهٔ علمی و اِستِه‌تیکِ مارکسیستی-لنینیستی دراین باره به ما چه می‌گوید؟ در ادامه پس‌از تعریفی موجز از «**هنر**» ابتدا به جایگاه «**تخیّل**» در هنر می‌پردازیم و آن‌گاه به سراغ کالبدشکافی فرشتهٔ «**الهام**» می‌رویم.

تعریفی از هنر

از نگاهِ هگل «*هنر گفت‌وگویی است مابینِ هنرمند و آن‌که در برابر ایستاده است*» و به تعریف مایاکوفسکی «*هنر آینه‌ای برای انعکاسِ جهان نیست؛ چکّشی است برای شکل‌دادن به آن.*» در تعریفِ «هنر» فلاسفه و اندیش‌مندان و هنرشناسانِ دیگری نیز سخن گفته‌اند که فهرست‌کردن همهٔ آن‌ها را دراین نوشتار ضروری نمی‌بینیم زیرا اولاً هیچ‌یک از آن‌ها جامع و مانع نیست و ثانیاً «هنر» در میان اشکالِ متنوع آگاهی و شعورِ اجتماعی به دشواری تن به تعریف می‌دهد.

به تعبیرِ سیدحسن حسینی در کتابِ بُراده‌ها؛ «*اگر بتوانی با دو انگشتِ شست و سبّابه جیوه را از کفِ یک سینی برداری، هنر را هم می‌توانی تعریف‌کنی.*» بااین‌حال زنده‌یاد احسان طبری در رسالهٔ مهمِّ خود با عنوان «*دربارهٔ برخی مسائلِ اِستِه‌تیک و هنر*» تعریفی عامّ از هنر به دست می‌دهد و می‌گوید:

«دربارهٔ تعریفِ هنر سخنانِ فیلسوفانه یا شاعرانهٔ بسیار گفته‌اند که برخی از آنها ژرف یا زیباست یا هر دو، ولی مقصد از دادنِ تعریفِ مقوله‌ای، بیانِ مشخّصاتِ اصلی و اساسی آن مقوله به مثابهٔ کیفیّت است و نه ذکرِ

این یا آن جنبهٔ آن، یعنی تعریف، به‌اصطلاحِ قدمای ما، باید جامع و مانع باشد. در جست‌وُجوی چنین تعریفی می‌گوئیم هنر از اشکالِ خاصِّ آگاهی و شعورِ اجتماعی (مانندِ علم، فلسفه، دین، حقوق و غیره) و از انواع فعّالیتِ انسانی است که منجر به بازتابِ واقعیّتِ جهانِ خارج (اعمّ از طبیعت یا جامعه) در چهره‌های هنری (تصاویرِ هنری) می‌شود و بدین سان یکی از مهمّ‌ترین شیوه‌های دریافتِ استه‌تیکِ جهان و جامعه است.

از آن‌جا که پدیدهٔ هنری پدیده‌ای است بُغرنج و خاصّ، یعنی درآن صرف‌نظر از عناصرِ معرفتی، نقشِ نوعی استعدادِ روحی نیز دیده میشود، لذا در سده‌های میانه در اروپا برای آن تعاریفِ اسرارآمیزی قایل می‌شدند و آن‌را از تجلّیاتِ روحِ مطلق و مشیّتِ کامله و نوعی کشف و شهود و الهامِ مرموز و فیض و موهبت می‌شمردند. دانشمندانِ بورژوائی نیز از نوعِ تعاریف گامی فراتر نرفتند و هنر را تجلّیِ فعّالِ روندهای ناخودآگاهِ روانی انسان دانستند و آن‌را «تعالی» و «والایش» (*Sublimation*) غرایزِ مختلف به ویژه غریزهٔ جنسی شمردند و به هر جهت برای آن خصلتی رازمانند قایل شدند. ولی در واقع سرچشمهٔ بروزِ فعّالیتِ هنری انسان، وقتی به صفحاتِ زردشدهٔ تاریخِ کُهنِ انسانی بنگریم، و نیز سرچشمهٔ روندهای شکل‌گرفتن حِسّیاتِ استه‌تیک که بر هنر تقدّمِ وجودی دارد، «کارِ انسانی» است...

خلّاقیت دارای انواع مختلف و به خصلتِ فعّالیتِ انسانی مربوط است. مانند خلّاقیتِ فنّی مخترع، خلّاقیت در سازمان‌دهی، خلّاقیتِ علمی، خلّاقیتِ هنری و غیره. افلاتون آفرینشِ هنری را امری آسمانی می‌دانست و شلینگ بر آن بود که ما در این‌جا با نوعی ترکیبِ بخشِ خودآگاه و بخشِ ناخودآگاه در نفسانیّاتِ انسانی سر و کار داریم و هارتمان از آن هم پیش‌تر رفته و آن‌را «نفسِ جان‌بخشِ ناخودآگاه» می‌دانست و برگسون از **«الهامِ رازورانه و میستیک»** و فروید از اعتلای غریزهٔ جنسی (و غریزهٔ مرگ) دم می‌زند.

حلّ صحیحِ این مسئلهٔ بُغرنج چیست؟ فلسفهٔ علمی برآن است که در جریانِ آفرینشِ هنری همهٔ قوای نفسانی و از آن جمله قدرتِ تخیّل شرکت دارند و مهارتی که شخص در اثرِ مهارت در کار و تحصیل کسب کرده، شرطِ ضرورِ تحقّقِ آفرینش است و امکانِ دست‌یافتن به این آفرینش‌گری نیز به شرایطِ تاریخی و اجتماعی وابستگی دارد. وقتی به «تخیّل» از میانِ مجموعِ نیروهای نفسانی، جای ویژه‌ای دادیم، سزاست که در این بررسی کوتاه روان‌شناسی هنری، به معنای این لفظ پی ببریم.

تخیّل، استعدادِ ایجادِ تصاویرِ نوینِ حسّی یا فکری است در ضمیر، بر بنیادِ تأثّراتی که انسان از واقعیّت کسب کرده و سپس در آن تغییر و تبدیل‌هائی پدید می‌آورد و به اصطلاح آن‌را دست‌کاری می‌کند. تخیّل در روندِ فعّالیت و کارِ انسان پدید می‌شود، زیرا کارِ انسانی بدونِ داشتن قدرتِ تخیّل نمی‌تواند هدف‌مند و ثمربخش باشد. به دیگر سخن اگر درست است که انسان باید از طریق کارِ مفید به هدف‌هائی که در برابر دارد برسد، ناگزیر است به قدرتِ تخیّل و بازسازیِ اشیاء و پدیده‌ها در ذهن دست یابد. قدمای ما می‌گفتند: «اولالفکر آخرالعمل». انسان پایانِ کارِ خود را نخست در اندیشه مجسّم می‌کند و سپس به کار می‌پردازد. لذا پنداشتن، ثمرهٔ ضرورِ کوشیدن است.»

تخیّلِ هنری

اگر سر و کارِ علم و دانش‌مندان با منطق و استدلال و مقولات و مفاهیم (*Concept*) است، هنر و هنرمندان با احساس و عاطفه و تصاویر یا ایماژها (*Image*) سر و کار دارند که زائیدهٔ نیروی تخیّلِ هنری است و به همین دلیل بلینسکی می‌گوید «*هنرمند با تصاویر می اندیشد.*» به عبارتی دیگر، هنرمند در پیوند با واقعیّت و محیطِ طبیعی و اجتماعیِ خود از یک‌سو، و اندیشه و جهان‌بینی و عاطفه و فردیّتِ هنری خود ازسویی دیگر، و با اتّکا به نیروی تجسّمِ اشیاء و پدیده‌ها در ذهن و خلقِ ایماژها در تخیّلِ خود دست به بازآفرینی واقعیّت و آفرینشِ اثرِ هنری می‌زند. البته دانش‌مندان علومِ طبیعی و اجتماعی هم با «تخیّل» سر و کار دارند، امّا از نوعِ علمی آن که با خلقِ فرضیّه‌ها و مدل‌ها و قالب‌ها و طراحیِ صنعتی قادر به ساختِ ماشین‌های پیچیده و عظیم می‌شوند؛ کاری که زنبورها با تمامِ ظرافت و نظمی که در ساختِ کندوها و تولیدِ عسل به خرج می‌دهند قادر به انجام آن نیستند.

مارکس در جلدِ اوّلِ اثرِ ستُرگِ خود «سرمایه» (*Capital*) دربارهٔ «کار» به‌عنوان عنصرِ متمایزکنندهٔ انسان و دیگر حیوانات می‌نویسد: «*هر چند ظرافتِ کارِ زنبور بر پیشانیِ معماران عرقِ شَرم می‌نشاند، امّا آن‌چه بدترین معمار را از بهترین زنبور متمایز می‌کند، این است که معمار ابتدا حاصلِ کارش را در ذهنِ خود مجسّم می‌کند.*» با این حال، قدرتِ تفکّر و تصوّر و قوّهٔ تجسّم و تخیّل و رؤیابینی در گونهٔ انسانی که موجوداتِ زندهٔ دیگر از آن بی‌بهره‌اند، مطابق دانشِ هنرشناسیِ علمی (اِستِه‌تیکِ مارکسیستی-لنینیستی) از قوانینِ عامّی پیروی می‌کنند و تعریف و حدود و ثغوری نیز دارند.

عنصرِ «*خیال*» در کار هنرمند به تعبیر سیدحسن حسینی به مثابهٔ «*فتیلهٔ چراغِ هنر است. اگر آن‌را خیلی پایین بکشیم چراغ خاموش می‌شود و اگر زیاد بالا بکشیم دود می‌زند.*» بنابراین وقتی یکی از متشاعرانِ معاصر به تعبیر شفیعی کدکنی (در کتاب «این کیمیای هستی») «فرمایشاتی نبوغ‌آمیز» از قبیلِ «*من آرزوهایم را اُتو می‌کنم/ عشقم را لای شناسنامه‌ام می‌گذارم...*» صادر می‌کند و نامِ آن‌را «شعر» می‌گذارد، یعنی چراغ هنر خاموش شده و نمی‌توان چنین بُنجُلی را که از هرگونه پندار و قریحه و بدعتِ هنرمندانه عاری است، اثرِ هنری دانست.

در مقابل این «اشعارِ پفک‌نمکی»، ما شُعله‌وری چراغ هنر را در شعری مثلاً از «سایه» شاهدیم وقتی می‌گوید: «*گلوی مرغِ سحر را بُریده‌اند/ و هنوز/ دراین شطّ عشق،/ آوازِ سُرخِ او/ جاری‌ست...*» که در آن علاوه بر تعهّدِ اجتماعی، اندیشه و تخیّلِ نیرومندِ هنری موج می‌زند. و یا نیما یوشیج که حجمِ عظیمی از اندوه و درد و بی‌داد را در ۱۰کلمه به فریاد تبدیل‌کرده و می‌گوید: «*به‌کجای این شبِ تیره بیاویزم قبای ژندهٔ خود را؟*»

و امّا در مورد تعبیر «دودزدنِ چراغِ خیال» در اثر زیاد بالاکشیدنِ فتیلهٔ آن تا جایی که مصداقِ «مکیدنِ سرانگشتانِ وَهم» نباشد، نمی‌توان زیاد موافق یا سخت‌گیر بود زیرا «اغراق»، «مُبالغه» و «غُلُوّ» از آرایه‌های مهمّ ادبی و به‌ویژه در شعر هستند که شاعر با زیاده‌روی عامدانه در توصیفِ پدیده‌ها (مانند توصیفِ طبیعتی بکر به بهشت یا توصیف اشکِ دیده به سیل در اشعار سعدی و حافظ و دیگران)، خیال‌انگیزی و تأثیرگذاری اثرِ هنری بر مخاطب را افزایش می‌دهد مشروط بر آن‌که اغراق‌ها و بزرگ‌نمایی‌ها به سیاقِ شاعران بزرگ در جای درستِ خود و هنرمندانه به‌کار گرفته شوند. با این حال برای آن‌که اثر ادبی یا هنری راه تخیّلِ عبث از

قبیلِ وَهم و خُرافه و هذیان را نپیماید و چراغِ هنر دود نزند نیز باید متر وُ معیاری داشت. احسان طبری در کتابِ «برخی بررسی‌ها پیرامون جهان‌بینی‌ها و جُنبش‌های اجتماعی در ایران» بر این باور است که *«دو نوع رؤیا و خیال وجود دارد: «خیالِ آفریننده» که از آن قدرتِ تعمیم و انتزاعِ علمی و قدرتِ تصویرسازیِ هنری زائیده شده است، و رؤیا یا خیالِ ابتدائی به تعبیری «خیالِ بیمار و سرگشته» که ما آن‌را معمولاً «وَهم» نیز می نامیم، و از آن مذهب، عرفان و جادو زائیده شده است...»*

طبری در سخن‌رانی خود در کنگرهٔ نویسندگان ایران دربارهٔ «تخیّلِ هنری» می‌گوید:

«علمای استه‌تیک «تخیّل» را بر دو قسمت کرده‌اند: تخیّلِ نسبی که آن‌را *Imagination egoistique* و یا *Relative* می‌خوانند، و تخیّلِ مطلق که آن‌را *Imagination dramatique* و یا *Absolue* می‌نامند. مقصود از تخیّلِ نسبی یا فردی تخیّلِ هنرمندی است که در کلّیهٔ آثار، نقاشِ روحِ خود و وصّافِ احساساتِ شخصی است و اگر هزاران شخص را در صحنه‌های هنرِ خود جلوه‌گر سازد، همه تمایلات و عواطف و احساساتِ او هستند. این نوع تخیّل برای غالبِ هنرمندان ممکن‌است. هنرِ غنائی *lyrique* اثرِ این قبیل هنرمندان‌است. ولی تخیّلِ دراماتیک یا مطلق تخیّلِ هنرمندی‌است که می‌تواند روحِ دیگران را چنان‌که آن‌ها هستند، درک کند.

شکسپیر یکی از آن نوابغی است که صدها مخلوق دارد. این مخلوق‌ها هیچ‌کدام شکسپیر نیستند و هیچ‌کدام به هم شباهت ندارند. احساساتِ آن‌ها احساساتِ عمومی و مبتذل و عکس‌العمل‌های آن‌ها عکس‌العمل‌های معمولی نیست که به ذهنِ هر کسی برسد. آن‌ها خودشان هستند، هومر و اشیل را هم در این ردیف می‌آورند. تُمب لیکوس *Tomblichus* دربارهٔ این هنرمندان می‌گوید: *«خداوند دست‌شان را می‌گیرد و در جهانِ هنر راهنمایی می‌کند. این‌ها مانند بلبلِ عجیب و معجزهٔ گُنگرا gongra که با چندین زبان و چندین لحن می‌خوانند، می‌توانند الحانِ گوناگونِ روح‌های مختلف را بخوانند. چنین قدرتِ خلق و اختراعی برای هر هنرمند دست نمی‌دهد.»*

طبری در همان‌جا می‌افزاید: «قدرتِ تخیّل به کلّی عواملِ مادّیِ زندگی بستگی دارد. هنرمند باید گنجینهٔ عظیمی از حوادث، تجارب و دانش‌ها داشته باشد تا وقتی پرتوِ یکی از احساساتش از این انبارِ پهناور می‌گذرد، بسیاری چیزها را در سیرِ خود روشن سازد. یک اثرِ هنری که فاقدِ تخیّلِ عالی و استثنائی است، ارزشی ندارد...»

بخش نخستِ بحثِ خود دربارهٔ اهمّیت و جایگاهِ «**تخیّل**» در آفرینش آثارِ هنری را با نقلِ این حکایت خاتمه می‌دهیم که یک روستایی به شهر آمد و همه‌جا ذکرِ شاعر و تندیسِ شاعر و نامِ شاعر را دید و سرانجام شاعر را شامْگاهان در بیرونِ شهر یافت و از او پرسید: «چه کرده‌ای که چنین نام‌آور شده‌ای؟» شاعر هِلالِ (ماه) را نشان داد و پرسید: «آن‌را می‌بینی؟» روستایی گفت: «آری». شاعر گفت: «حالا چشم‌هایت را فروبند و بگو آیا آن‌را می‌بینی؟» روستایی گفت: «نه». شاعر گفت: «ولی من وقتی چشم‌هایم را می‌بندم، هِلال را زیباتر از آن‌چه که هست، می‌بینم.»

الهامِ هنری

از واژهٔ «**الهام**» اعمّ از الهام‌گیری و یا الهام‌بخشی که از زُمرهٔ واردات و صادراتِ ذهنِ فردی یا جمعی انسان‌هاست، دو مفهومِ رایج به شکلِ تبادلی در میان هنرها و خلق‌های جهان وجود دارد که هدفِ این نوشته پرداختن به آن‌ها نیست. یکی به مفهومِ «**اقتباس**» یا الهام‌گیری و برداشتِ هنرمندانه از یک اثرِ ادبی یا هنری دیگران است که به عنوان نمونه در تاریخِ سینما می‌توان از فیلم‌هایی چون «خوشه‌های خشم»، «دُنِ آرام»، «مادر»، «خرمگس»، «بینوایان» و غیره یاد کرد که بر اساس برداشتِ آزاد از یک رمانِ مشهور ساخته شده‌اند و یا انبوهِ نقاشی‌هایی که برپایهٔ مفاهیمِ سه‌گانهٔ دوزخ و برزخ و بهشت در کتاب «کمدیِ الهی» دانته(۱۳۲۱-۱۲۸۵) -بزرگ‌ترین شاهکارِ ادبیّاتِ ایتالیا و جهان در قرونِ‌وسطی- بر روی بوم‌ها یا سقف و دیوارِ کلیساهای ایتالیا و اروپای مسیحی نقش بسته‌اند و این تبادلِ برداشت یا اقتباس از یک‌دیگر در بینِ انواع هنرها مرسوم بوده و هست.

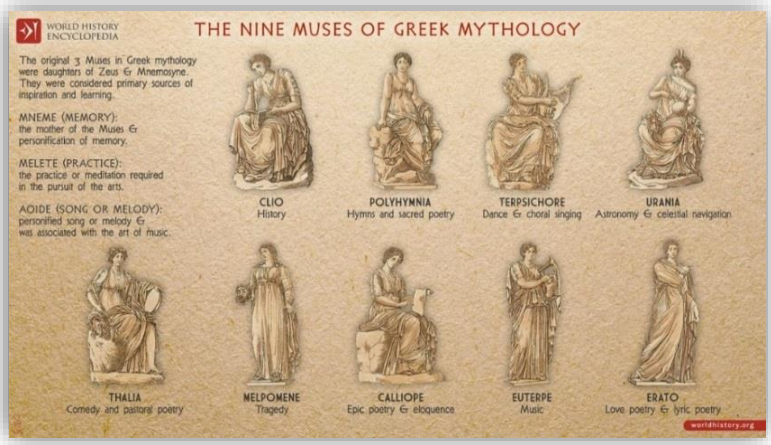
دیگری به مفهومِ «**تاثیرپذیری**» یا الهام‌پذیری و الگوگرفتنِ یک فرد، جمع یا جامعه از تحوّلی انقلابی در جامعه‌ای دیگر مانند الگوپذیری جُنبشِ انقلابی خلق یک کشور از یک انقلابِ پیروزمند در جهان که می‌توان از تاثیرِ نبردِ حماسی خلقِ قهرمانِ ویتنام با امپریالیسمِ متجاوزِ آمریکا یا تاثیرِ انقلاب ۱۹۰۵روسیّه بر انقلابِ مشروطیّتِ ایران یاد کرد ولی پرداختن به آن‌ها سرفصل و موضوعی جداگانه را می‌طلبد. در این نوشتار می‌کوشیم تا در حدّ بضاعت از «**الهام**» در خلقِ آثار هنری که عموماً مفهومی رازآلود و موهوم با منشائی قُدسی و غیبی از آن استنباط می‌شود سخن بگوییم و برای پُرسش‌هایی که در مقدّمهٔ این نوشتار مطرح کردیم، تا حدّ امکان پاسخ‌هایی را در چارچوب فلسفهٔ علمی و اِستِه‌تیکِ مارکسیستی-لنینیستی بیابیم.

نگاهِ ایده‌آلیستی یا افلاتونی به مقولهٔ «**الهام**» در آفرینشِ آثارِ هنری که معتقد است مانند مقولهٔ متافیزیکی «**وَحیْ**» (به‌معنای نازل‌شدن فرمان یا مشیّتِ الهی از جانبِ خداوند به پیامبران) از جهانِ بیرون به ناخودآگاهِ ذهنِ هنرمند وارد می‌شود و هیچ پیوندی با واقعیّاتِ عینی زندگی ندارد، از دورانِ باستان تا امروز وجود داشته که آشنایی با آن برای تبیین بحثِ ما ضروری است.

محمّدرضا ریخته‌گران در گفت‌وگویی با مجلهٔ «بیناب» دربارهٔ تفاوتِ کارِ صنعتگر و هنرمند و دیدگاهِ افلاتونی راجع به آفرینشِ هنری می‌گوید:

«از نظرِ یونانیانِ باستان میانِ هنرمند و صنعتگر تفاوت وجود دارد، هرچند که هر دو از تِخنه *(tekhne)* یا به تعبیرِ امروز تکنیک و تکنولوژی برای کارِ خویش بهره می‌گیرند. تفاوت دراین است که اگر در فرایندِ تولیدِ هنری نوعی احساس که با بی‌خویشی همراه است پدید نیاید، شخص صنعتگر محسوب می‌شود. بنابراین صرفاً صنعتگری جهتِ پدیدآوردنِ چیزی برای ورود به حوزهٔ هنر کافی نیست. صنعتگران یا به بیانِ یونانی‌ها «تِخنیست»های زیادی هستند که کارشان در حوزهٔ هنر به معنای امروزیِ آن قرار نمی‌گیرد و از این رو اگر کسی تنها توانایی تکنولوژیک داشته باشد، نمی‌توانیم او را هنرمند بدانیم. به عبارتِ دیگر از نظرِ یونانیانِ باستان برخورداری از تکنیک یا «تِخنیست»بودن شرطِ لازم است و شرطِ کافی برای هنرمندبودن داشتنِ حالی است که چنان‌که برای اهلِ تِخنه پیش بیاید، فرآوریِ آن‌ها را به یک اثرِ هنری مبدّل می‌کند...

اگر بیانِ افلاتون را در نظر بگیریم آن حال حاصلِ نوعی **الهام** از جانبِ «موز»*(muse)*ها است که الهه‌های هنر و زیبایی‌اند. در نظرِ یونانیانِ باستان، موزها یا به تعبیرِ ما «سُروشیان» دخترانِ منه‌موزینه یا خدای یاد و خاطره هستند.



بنابراین **الهامِ سُروشیان** چیزی جز یادآوریِ صورت‌های مثالی در عالمِ مُثُل نیست که انسان پیش‌از پاگذاشتن به عالمِ طبیعت از آن‌ها با خبر بوده و آن‌ها را دیده امّا اکنون فراموش‌شان کرده است. پس به تعبیرِ افلاتون هنرمند کسی است که در حالتِ بی‌خودی و ناآگاهی از جهانِ محسوسات موردِ **الهامِ** خدایانِ شعر و موسیقی، یعنی «موز»ها قرار می‌گیرد. اکنون باید پرسید این چه حالی است که اگر بر یک هنرمند واقع شود، حاصلِ کارِ او را از کارِ صنعت‌گر متمایز می‌سازد؟ در پاسخ ابتدا به این اشاره می‌کنم که کلمهٔ «موزیک» یا «موسیقی» که امروز به کار می‌بریم از همین کلمهٔ موز» گرفته شده است.

بنابراین باید بگویم که در واقع «موزها» نوعی موسیقی را القاء می‌کنند. البته مُراد از این موسیقی هرگز یک تصنیفِ موسیقایی نیست، بل‌که یک حالِ موسیقایی است. این حالِ موسیقایی از طرفی حالِ شاعرانه هم هست زیرا شاعران‌اند که به **الهامِ** موسیقی مُلهم می‌شوند. واژهٔ کُر (*choir*) را که ما به صورتِ گروهِ کُر (گروهِ هم‌سُرایان) در تراژدیِ یونانی می‌بینیم، با شعر در زبانِ عربی که در فارسی هم به کار می‌بریم هم‌ریشه است. بنابراین کُر موسیقی است، هم‌سُرایی است، طرب یا به تعبیرِ یونانی دیترامب، وَجد، بی‌خویشی و سرمستی و آهنگ و غزل‌خوانی است. ازاین‌رو، منظور از شعر نه آن ادبیّات و سخنِ شاعرانه، بل‌که حالِ شاعرانه است. این حالِ شاعرانه در عینِ حال موسیقایی است و هنوز به مرتبهٔ تفکیک و تمایز در این عالم نرسیده است تا یکی به شعرِ بالفعل و دیگری به موسیقیِ بالفعل درآید. این آن مقامی است که شعر عینِ موسیقی و موسیقی عینِ شعر است. در این معنا، به زبانی که اجدادِ ما به کار می‌بُردند، آهنگ و قصد است. آهنگ در زبانِ نیاکانِ ما معنای قصد هم می‌داده است. پس اهلِ هنر کسانی هستند که با یک قصدِ موسیقایی یا یک قصدِ آهنگین کار می‌کنند؛ یعنی قصدِ آن‌ها آهنگ است...»

احسان طبری در مقالهٔ «سخنی دربارهٔ شعر» با بیانِ این‌که «شعر بخشی است از ادبیّات، و ادبیّات، اگر نه مهم‌ترین، بی‌شکّ یکی از مهم‌ترین رشته‌های هنر است» می‌نویسد:

«در اساطیرِ یونانی، الهه‌های نُه‌گانه یا هفت‌گانهٔ هنر، دخترانِ زئوس(یا ژوپیتر) خدای خدایانند. به روایتِ دیگر، آن‌ها ثمرهٔ پیوند و زناشوئی زمین و آسمان‌اند. این رمزی است، حاکی از آن‌که یونانیان هنر را موهبتی الهی و آسمانی بر زمین می‌دانستند و برای آن مقامی والا قایل بودند. در میانِ این ایزدان یا «**موزها**» (از همین‌جا واژهٔ موزیک)، «اِراتو» (*Erato*) الههٔ شعرِ غنائی، و «کالیوپ» (*Calliope*) الههٔ شعرِ حماسی بود،

و الههٔ شعرِ حماسی جای نخست را در میانِ خواهرانِ خود احراز می‌کرد. به‌ویژه بدین سبب که داستان‌های حماسی هرکول (هراکلس) و تزه و آشیل و ئولیس جای خاصّی در دل‌ها داشت و حماسه‌های منظومِ هومر و هزیود، اوجِ هنرِ یونان شمرده می‌شد. بحثِ فلسفی دربارهٔ شعر دیرتر آغاز شد. در زمان **افلاطون و ارسطو**، مطلب به‌شکلِ مقولهٔ منطقی و فلسفی مورد بررسی قرار گرفت».

و امّا برای پاسخ به این پرسش که راز و منشاءِ «الهام» چیست و روندِ دشوارِ آفرینشِ هنری چگونه شکل می‌گیرد، ناچاریم به برخی منابع مراجعه کنیم. مجید نفیسی دربارهٔ چگونگی آفرینشِ هنری در کتابِ «شعر به عنوانِ یک ساخت» می‌نویسد:

«با شاخِ گوزنی آکنده از مادّهٔ رنگین، دست از منبعی الهام‌شده، اندامِ گاومیش را در حرکتی تُند رسم کرد. مادّهٔ رنگین با فشارِ هوایِ دهان، گاو را نجات داد. سرشار از حیاتِ ناگهانی؛ چه شد؟ چه بود که دست را این چنین قدرت داد؟ سازندهٔ یک لحظه، بندیِ یک دَم. آفرینشِ هنری چنین پا گرفت. امّا، انسانِ بَدوی از تجربهٔ شخصیِ خود مایه می‌گرفت، و حال آن‌که انسانِ شهرنشین، تجربهٔ «ناخودآگاهِ قومی» را در پسِ سَر دارد. جهان برای آن‌یک، از خود آغاز می‌شد، و این‌یک را از آتشِ جهانْ تنها اخگری‌ست.» (صص ۹۲و۹۳)

آونر زیس *Avner Zis* (۱۹۱۰-۱۹۹۷) **در درس‌گفتارهای ارزش‌مندِ خود با عنوانِ** (*Foundations Of Marrxist aesthetics*) **که در ایران با نامِ «پایه‌های هنرشناسیِ علمی» ترجمه و منتشرشده است، پردهٔ رازی را که اندیشه‌پردازانِ بورژوا بر روی مفهومِ علمیِ «الهام» و «تخیّل» انداخته‌اند، به سودِ ادراکِ علمی این مقوله با توضیحات زیر برمی‌دارد:**

«واژهٔ **«الهام»** که در عربی با واژه **«وَحیْ»** تقریباً هم معنی است، در زبان‌های اروپائی معادل (*intuition*) است که خود آن از ریشهٔ «این‌توئه‌ری» (*intueri*) می‌آید، یعنی خیره خیره نظردوختن و درنگریستن. ولی روشن است که معنای لغوی این واژه چیزی به دستِ ما نمی‌دهد. از جهتِ علمی، **الهام** یعنی استعدادِ درک بلاواسطهٔ حقیقت بدونِ احتجاجات قبلی منطقی. پیش از تنظیم فلسفهٔ علمی، **الهام** را یکی از اشکال خاصّ فعالیتِ معرفتی انسانی می‌شُمردند. مثلاً **رنه دکارت** برآن بود که شکلِ قیاسیِ بُرهان مبتنی بر اصولِ موضوعه (اکسیوم‌ها) است و اصولِ موضوعه خود ثمرهٔ **الهام** است، زیرا نمی‌تواند مسبوق به احتجاجاتِ منطقی باشد و اِلّا اصلِ موضوعه نیست. دکارت برآن بود که قیاس وقتی با استقراء (تجربه) درپیوندد، ملاکِ کلّ را برای حصول به وثوق و اطمینانِ منطقی دربارهٔ موضوعِ معیّن به‌دست می‌دهد.

باروخ سپنوزا « **الهام**» را پس از قیاس و استقراءِ «نوعِ سوّم» معرفت می‌شُمرد و برآن بود که این نوع معرفت قادر است به سرشت و ماهیّتِ اشیاء دست یابد. پیروانِ **فلسفهٔ «الهام‌گرائی»** برگسون نیز **الهام** را نوعی استعدادِ رازآمیز(میستیک) برای حصولِ معرفت می‌شُمرند که با منطق و عملِ حیاتی سازگار نیست. دانشمندانِ بورژوائیِ معاصر در زمینهٔ اخلاقیّات (اتیک) برآنند که **الهام** به شخص امکان می‌دهد بدونِ نیاز توسّل به تفکّرِ منطقی، همین‌طور به شکلِ «لَدُنی» از محتوای رفتارهای انسانی سردرآوَرَد و آن‌را ارزیابی کند. از نظرگاهِ فلسفهٔ علمی، **الهام**، معرفتِ بلاواسطه و مشاهدهٔ زنده است در ربطِ دیالکتیکیِ آن با معرفتِ به‌واسطه (یا منطقی) و یک استعدادِ معرفتی ماوراءِ عقلی و رازآمیز نیست و آن‌را نمی‌توان یک انحرافِ اصولی

از طرقِ عادّیِ نیل به حقیقت شُمرد، بل‌که از اشکالِ قانونی تجلّیِ این طرق و تفکّرِ معالواسطهٔ منطقی و پراتیکِ حیاتی است.»

آونر زیس می‌افزاید: «در پسِ استعدادِ حدسِ «ناگهانیِ» حقیقت، فی‌الواقع تجاربِ گردآمده‌ای قراردارد که قبل از این حدس متراکم شده بود. انسان در جریانِ فعل و انفعالِ اطلاعاتی و علامتی با پیرامونِ خویش می‌تواند علاوه بر محصولاتِ مستقیم آگاهانهٔ معرفتی، برخی محصولاتِ غیرمستقیم و ناآگاهانه ایجاد کند که این آخری را ما «**الهام**» می‌نامیم و در شرایطِ معیّنی (بر حسبِ یک انگیزهٔ معیّن) این امکان پدید می‌شود که شخص به این بخش از نتیجهٔ فعّالیتِ معرفتیِ خویش دست یاید و بعدها همین «**معرفتِ الهامی**» در طولِ مدّت به شکلِ منطقی اثبات می‌شود و یا از طریقِ عمل، صحّت‌وسُقمِ آن موردِ وارسی قرار می‌گیرد. روان‌شناسی معاصر به ویژه بر پایهٔ سیبرنتیک و انفورماتیک، در کارِ غوررسی بیش‌تر دربارهٔ **مکانیسمِ الهام** است و آن‌چه که گفته شد، نخستین نتایجی است که از این بررسی‌ها حاصل شده و می‌تواند هنوز ناقص یا کلّی باشد و نیاز بدان دارد که این مکانیسم در جزئیاتش روشن شود و چگونگیِ انتقالِ معرفت‌های ناخودآگاه به گسترهٔ خودآگاهی، برملاتر گردد.»

مریم حسنلو در مقاله‌ای با عنوان «الهامِ هنری برای خلقِ اثر» در سایتِ خود با به‌کارگیری عینِ عبارتِ آونر زیس می‌نویسد:

«استعداد درک بی‌واسطهٔ حقیقت بدون برهان‌های منطقی قبلی، یا تأثیری که نیروی خلّاقیت را در ذهن پدید می‌آورد و به‌عبارت روشن‌تر «**الهام**»، عاملی است که تخیّل را برمی‌انگیزد و موجب خلقِ اثرِ هنری می‌شود. قُدَما می‌پنداشتند که منبعِ «**الهام**» خدایان‌اند و هنرمند باید در پیش‌گاهِ آنان استغاثه کند و ایزدبانوانِ هنر یا موزها را به یاری بخواهد تا آثارِ خود را بتواند بیافریند. **هومر** (قرن هفتم قبل از میلاد) در «ایلیاد» و «اُدیسه» به تکرار، ایزدبانوی شعر را به یاری می‌طلبد که داستان را برای او روایت کند. البته هنوز مشخص نشده که استغاثه به درگاهِ خدایان و نیمه‌خدایان، سنّتی ادبی بوده است یا هنرمند واقعاً براین باور بوده که خدایان نیروی آفرینندگی را به او ارزانی می‌دارند و خود هیچ نقشی در آفریدنِ آثارش ندارد، امّا در هر حال **الهام** را نشأت گرفته از خارج وجود می‌دانستند و خصلتی ماورای عقلی و مرموز برای آن قائل بودند.

افلاتون، فیلسوفِ یونانی، **الهام** را نوعی دیوانگی می‌داند که خدایان به ارواحِ پاک هدیه می‌کردند و در«ایون» می‌گوید که شاعرِ حماسه‌سرا یا غزل‌پرداز موفّقیتِ هنری‌اش را مرهونِ خدایان است و ایزدبانوانِ هنر، شاعران را الهام می‌دهند تا شعرِ خوب و شایسته بسُرایند، برعکس، اگر شاعری توانا از این الهام بی‌بهره بماند، قادر نخواهد بود که شعری نغز و استوار بگوید. در اساطیر (اسطوره) ایران باستان «نریوسنگ» (نرسی‌نرسه) **ایزدِ الهام‌دهنده** و پیام‌آورِ اهورامزدا و ایزدان بود و پیامِ آنان را به آدمیان می‌رساند. اعراب در اعصارِ قدیم معتقد بودند که هر هنرمند و شاعری همزادی از جنّ و پری دارد که به او هنر و شعر را **الهام** می‌کند و از آن با عنوان «**تابعه**» (همزادِ مردِ هنرمند) و «**تابع**» (همزادِ زنِ هنرمند) نام می‌بردند. روحِ هر مرد و زنِ شاعری تابعه یا تابعی داشت که به او شعر را تلقین می‌کرد.

شاعرانِ بعد از اسلام مثلِ رودکی و ناصرخسرو نیز بر چنین عقیده‌ای بودند. ناصر خسرو، شاعر قرنِ پنجم می‌گوید: «بازیگری‌ست این فلکِ گردان/ امروز کرد تابعه تلقینم.» چنین نظریه‌ای که **الهام** را نشأت گرفته از خارجِ وجودِ هنرمند می‌داند، تا دیرباز شایع بود. پیروانِ مکتبِ کلاسیسیسم نیز برهمین باور بودند و این عقیده در مکتبِ آن‌ها در حکمِ قراردادی ادبی به حساب می‌آمد و در عینِ حال اعتقاد داشتند که هنرمند برای دست‌رسی به **الهام** باید جامعِ فضائل باشد و **الهام** را از جلوه‌های خاصِّ فعّالیتِ هنری انسان می‌دانستند.

مریم حسنلو در ادامه می‌گوید: نظریهٔ دیگری از اواخر قرنِ هجدهم به بعد، به‌تدریج شایع شد که براساسِ آن، **الهام** از درونِ هنرمند سرچشمه می‌گرفت و به‌خصلت‌ها و خصوصیّت‌های فردی و درونیِ هنرمند وابسته بود. در قرنِ نوزدهم روان‌کاوان منبعِ **الهام** را ضمیرِ ناخودآگاهِ هنرمند دانستند. برطبقِ همین اعتقاد، سوررئالیست‌ها فرض می‌کردند که هنر تصویرِ واقعی روحِ هنرمند است و باید عمل و فعّالیت‌اش بی‌دخالت و نظارتِ عقل صورت بگیرد و بی‌نیاز به تفکّرِ منطقی، می‌توان جبلّی و فطری به **الهام** دست یافت.

در جهانِ امروز شُمارِ کسانی که **الهام** را به‌قدرت‌های مافوق طبیعی نسبت می‌دهند، اندک است و کم‌تر کسی یافت می‌شود که شاعر و نویسنده را با جهانِ پنهانی و عالمِ غیب مربوط بداند و دلِ آنان را سرچشمهٔ **الهامِ الهی** تصوّرکند یا صرفاً به نظریهٔ درونی‌بودنِ آفرینشِ هنری معتقد باشد و **الهام** را فقط برانگیخته از درونِ‌هنرمند بداند. امروز اغلب برآیندِ جهانِ بیرونی و درونی را موجبِ الهام و آفرینشِ هنری می‌دانند. نویسنده هنگامی که دست به‌قلم می‌بَرَد، موضوعِ داستانش قبلاً در ضمیرِ ناخودآگاهِ او وجود داشته است یا دست‌کم خود با آن آشنایی داشته است و احتمالاً واقعه‌ای، وضعیّت و موقعیّتی و حال و هوایی رشتهٔ افکار و تصوّراتی را در خاطرِ او برانگیخته و موضوعِ داستان را به ذهنِ او القاء کرده است. این القاء ناگهانی است و تظاهراتِ آن در ذهن با فورانی آنی صورت می‌گیرد. به‌ظاهر دلیلی برای توجیهِ این فورانِ ناگهانی نمی‌توان یافت، موضوعِ القاءشده به ذهن به‌نظر فی‌البداهه می‌آید، امّا درواقع نویسنده قبلاً تجربه‌ای ازآن داشته و به‌آن اندیشیده است.»

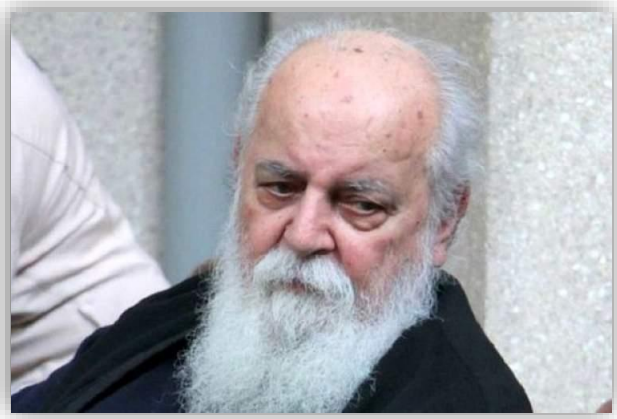
بدین ترتیب هم آونر زیس و هم مریم حسنلو این ادّعا را که «الهام» در هنر امری متافیزیکی است ردّ می‌کنند و براین باورند که «الهام» از جهانِ موضوعیّت‌یافته و محیطِ طبیعی و اجتماعیِ هنرمند شکل می‌گیرد. در تأییدِ این استنباطاتِ علمی و دیالکتیکی، احسان طبری نیز در نوشتارهای متعدّدی به تبیینِ این دیدگاه پرداخته است. طبری در بخشی از سخن‌رانی خود در «کنگرهٔ نویسندگان ایران» دربارهٔ منشاءِ الهام در هنر می‌گوید:

«لفظِ **الهام** شاید چیزی مرموز جلوه کند، ولی منظورِ ما از آن چیزی مرموز و ماوراءِطبیعی نیست. **الهام** یا *Inspiration* به‌طورِ کلّی آمادگیِ روحِ هنرمند برای ایجادِ یک قطعهٔ هنری است.» هنرمند یک انسانِ فنّی نیست تا هرگاه لازم باشد چیزی را که می‌داند ایجاد کند. اگر در کشورِ ما شعراء مقرّری می‌گیرند برای آن است که شعر نمی‌گویند، بل‌که نظم می‌سازند. بنّای قوّافی و معمارِ بحور و اوزان‌اند. حتّی مضامینِ قالبی هم در دسترسِ آن‌هاست. یک کمندِ زلف، یک لعلِ لب، یک لیموی پستان، یک سروِ قد، یک نرگسِ چشم را در کنارِ هم می‌گذارند، قافیه‌ها را ردیف می‌کنند و قالب‌ها را با زبردستی در کنارِ هم می‌چینند و یک غزلِ

عاشقانه تحویل می‌دهند. عشق هم مصنوعی است. **به‌قولِ آقای نیما**، *«شاعری که پدرش در قیدِ حیات بود می‌گفت: برای این‌که دیوانم کامل باشد خوب است شعری در مرتبهٔ پدرم بگویم.»* و حال آن‌که ایجادِ [آفرینش] یک هنرمندِ واقعی بسته به حسّاسیت و تخیّل اوست. حسّاسیت و تخیّل نیز چیزی نیست که به طورِ مصنوعی به‌وجود آید. باید شرایطِ وجودیِ آن ظهور کند.

این‌را نیز باید دانست که **الهام** هر کس تابعِ زندگیِ اوست. نقاشِ طبیعت از منظرهٔ پُرشکوهِ غروب مُلهم می‌شود، ولی یک نویسندهٔ روان‌شناس فقط از دقّت در حوادثِ زندگی و روحیّاتِ افرادِ جامعه الهام می‌گیرد. **الهام** به ساختمانِ روحی و طرزِ تفکّرِ اجتماعی هنرمند بستگی دارد. **الهاماتِ هنری** را می‌توان با افزودنِ دانش و تجارب غنی کرد. در قرونِ وسطی ایجادِ [آفرینش] یک اثرِ هنری را حاصل قریحهٔ هنری می‌دانستند. به‌عقیدهٔ آن‌ها قریحه یا *Ingegno* چیزی است که بدونِ مفاهیم و تصوّرات و مقولاتِ منطقی قضاوت می‌کند و سلیقه محصولِ آن است و از آن‌جا چنین نتیجه می‌گرفتند که «چیزی» *Nesico quid* «نمی‌دانم چه» در هنر وجود دارد که مولّدِ زیبایی آن است.»

طبری در ادامه می‌افزاید: «در قرونِ وسطی جامعه از هنرمند تملّق و یا دلقکی می‌خواست، ولی امروز هدایت و مبارزه می‌طلبد. بعضی از علماءِ زیباشناسی ایجادِ هنری را وسیله‌ای می‌دانند که بدان وسیله هنرمند می‌خواهد به کشمکش‌های درونیِ خود *Conflit mental* پاسخ دهد. محرومیّت‌ها، رنج‌ها، ناکامی‌ها و عبرت‌هایی که هنرمند در زندگی می‌گیرد، همیشه در روحِ او کشمکشی ایجاد می‌کند، تضادّهای زندگیِ اجتماعی در روحش منعکس می‌شود و او می‌کوشد که به این تضادّ پاسخ دهد. «وینیشفسکی» می‌گوید *«هنرمند با اثرِ خود دادنامه‌ای دربارهٔ زندگی صادر می‌کند.»* این کشمکشِ روحی در هنرمند دردی ایجاد می‌کند که آن‌را دردِ جهان یا *Weltschmerz* می‌نامند. این همان سوز وُ شوری‌است که باید در سخنِ هنرمند وجود داشته باشد.»



بدین ترتیب، پاسخ به این پُرسش که «برای سایه بعداز ۲۴ سال از سُرودن آن دو بیتِ آغازینِ مثنوی «سَماعِ سوختن»، در هنگامِ آبیاری گیاهان چه اتفاقی افتاد و چرا زودتر نیفتاد که منجربه تکمیلِ‌اثر شد؟»، می‌تواند این باشد که تا سال ۱۳۵۸ آمادگی روحی شاعر برای تکمیلِ اثرِ هنری خود فراهم نبوده است. به عبارتی بنابر فلسفهٔ‌علمی و دانشِ استه‌تیک، سایه برای تکمیل آفرینشِ هنریِ نیمه‌تمامِ خود -آن هم در بابِ مقولهٔ رازآمیزِ «عشق» که حتّی مولانا از شرح و بیانش خجل و ناتوان است-، به مجموع قوای نفسانی و از آن جمله قدرتِ تخیّلِ و تجربهٔ زیسته و به تعبیرِ طبری به «آمادگیِ روحیِ لازم» نیاز داشت که تا آن موقع به هر دلیلی فراهم نبوده است.

در مقابلِ این پدیده و با توجه به مضمون نقلِ قولی از نیما توسط طبری که شاعر یا متشاعری برای تکمیلِ دیوانش گفته بود «بد نیست شعری هم برای مرتبهٔ پدرم بگویم»، ما با پدیدهٔ «آفرینشِ هنریِ اجباری» نیز مواجهیم. آن‌جا که زنده‌یاد شهریار در شرحِ خاطراتش از دیدار با دیگران، غزلی با مطلعِ «از کوری چشمِ فلک امشب قمر این‌جاست» را در شرایطی که دوستش (شهیار) او را در یک پستوی تاریک محبوس کرده می‌سُراید و در واقع مجبور به «آفرینشِ هنری» می‌شود که فلسفهٔ علمی باید بتواند برای این نوع آفرینشِ دستوری یا تحتِ فشار و بنابر اراده و میلِ دیگران نیز توضیحی داشته باشد.

ماجرای این نظم‌بافی و قافیه‌پردازی یا «آفرینشِ هنریِ اجباری» برحسبِ ارادهٔ دیگران، از زبانِ خودِ شهریار به نقل از کتاب «خاطراتِ شهریار با دیگران» چنین است:

«آن شب اکثرِ رجال تهران در آن ضیافت شرکت داشتند. من آن شب رفتم ولی باورم نبود که به آن مهمانی که قمرالملوک (اوّلین خوانندهٔ زنِ ایران) نیز شرکت داشت، مرا راه دهند. با خود می‌گفتم من کجا و ضیافتی که قمرالملوک در آن شرکت دارد کجا... بالاخره آن روز «شهیار» (دوست استاد شهریار) دست مرا گرفت و با خود به آن مهمانی برد. من هم به خیال اینکه مرا به مهمانی یک مجلس می‌برد، رفتم. مرا بُرد داخلِ یک اتاقِ کوچک و تاریک و در را از بیرون قفل کرد. گفتم: شهیار چرا اینکار را می‌کنی، این چه رفتاری است؟ در حالی‌که می‌خندید گفت: اگر این‌جا شعری مناسبِ حالِ مجلسِ مهمانی نسازی، بیرون آمدنت ممکن نیست، گفتم: شهیار تورا خدا رحم کن، این اتاق تاریک است، من نمی‌توانم، چشمم هیچ جا را نمی‌بیند، مرا بیرون بیار تا شعری بگویم. گفت: ممکن نیست، گفتم: اقلّاً چراغی به من بده. رفت و چراغی کوچک آورد که با نورِ آن به زحمت می‌توانستم چیزی بنویسم.

بعد از حدودِ بیست دقیقه گفتم شهیار جان مرا بیار بیرون، شعری که می‌خواستی را ساختم. گفت اگر راست می‌گویی چند بیتش را بخوان. گفتم کمی در را باز بگذار تا برایت بخوانم. کمی در را باز کرد، چند بیتی از آن‌چه ساخته بودم خواندم. گفت «شهریار» تو را خدا الان ساختی؟ گفتم پس کِی ساختم؟ در را باز کرد و دستم را گرفت و داخلِ سالن برد و اجازه خواست تا مرا معرفی کند. شهیار مرا چنین معرفی نمود: امشب جوانی را که تازه درس طب می‌خواند و شاعر خوبی هم هست و در آینده افتخار کشورمان خواهد شد حضورتان معرفی می‌کنم. شعری را که در عرض چند دقیقه برای خیرِ مقدم خانم قمرالملوک ساخته برایتان می‌خواند. من که رنگ صورتم سرخ شده بود، در دل با خدای خود راز و نیاز می‌کردم، زیرا چنین مجلسی برایم تازگی داشت. به هر حال شروع به خواندنِ غزل نمودم:

از کوریِ چشمِ فلک امشب قمر این‌جاست/ آری قمر امشب به خدا تا سَحَر این‌جاست

آهسته به گوشِ فلک از بنده بگوئید/ چَشمَت ندود این همه، یک شب قمر این‌جاست

آری قمر، آن قُمریِ خوش‌خوانِ طبیعت/ آن نغمه‌سُرا، بلبلِ باغِ هنر این‌جاست

شمعی که به سویش، من جانسوخته از شوق/ پروانه صفت، باز کنم بال و پر، این‌جاست

تنها نه من از شوق، سر از پا نشناسم/ یک دسته چو من، عاشقِ بی پا وُ سر این‌جاست

هر ناله که داری بکن ای عاشقُ شیدا/ جائی که کُند نالهٔ عاشق اثر، این‌جاست

مهمانِ عزیزی که پیِ دیدنِ رویَش/ همسایه، همه سرکِشَد از بام وُ در، این‌جاست

سازِ خوش وُ آوازِ خوش وُ بادهٔ دلکش/ آی بی‌خبر آخر، چه نشستی؟ خبر این‌جاست

ای عاشقِ رویِ قمر، ای ایرجِ ناکام/ برخیز، که باز آن بُتِ بی‌دادگر این‌جاست

ای کاش سَحَر نایَد وُ خورشید نَزایَد/ کامشب قمر این‌جا، قمر این‌جا، قمر این‌جاست.

هر بیت را که می‌خواندم کف می‌زدند و آفرین می‌گفتند. دراین میان شهیار از شوق وُ شادی در پوست نمی‌گنجید. وقتی غزل را به آخر رساندم، قمر از میان دو شخصیّتِ سیاسیِ آن روز بلند شد و در حالی‌که حُضّار به‌طورِ ممتد کف می‌زدند، پیشِ من آمد، دست‌هایش را به گردنم حلقه زد و صورتم را بوسید. من که حسرتِ دیدارِ قمر را داشتم، ببین چه حالی برایم دست داد، بعد گفت که از این به بعد باید تو را زود زود ببینم و مرا بُرد پهلوی خود نشاند.»

توضیحِ علمی اوّلیهٔ دربارهٔ این پُرسش را که «شهریار چگونه تحتِ اراده و نقشهٔ شیطنت‌آمیزِ یک دوست و فشار فضای تنگ و تاریکِ محبس توانست دست به این آفرینشِ هنری بزند»، می‌توان از دلِ متن خاطرهٔ شهریار یافت. آن‌جا که می‌گوید: *«باورم نبود که به آن مهمانی که قمرالملوک(اوّلین خوانندهٔ زنِ ایران) نیز شرکت داشت، مرا راه دهند. با خود می‌گفتم من کجا و ضیافتی که قمرالملوک درآن شرکت دارد کجا...»* و یا این عبارت شهریار بعداز معرّفی و شعرخوانی‌اش در مجلس و آغوش و بوسهٔ مهرآمیزِ قمر که می‌گوید *«من که حسرتِ دیدارِ قمر را داشتم، ببین چه حالی برایم دست داد...»*

پس این شور، این حال، این سوزش و گُدازشِ روحی و جوششِ هنرمندانهٔ شهریار در آن لحظات مخلوقِ جاذبه و شهرت قمرالملوک وزیری به عنوان اوّلین خوانندهٔ زن ایرانی از یک سو، و کشش و اشتیاقِ زائدالوصفِ شاعر برای این دیدارِ رؤیایی و تقریباً مُحال بوده که او را قادر می‌سازد حتّی در شرایط فشارِ روحیِ محبسی ناخواسته، تمامِ قوای نفسانی و عاطفه و اندیشه و مکاشفه و تخیّلِ نیرومندِ هنری خود را به‌کارگیرد و این‌چنین به «آفرینشِ هنری» دست بزند. سُرودن غزلِ شهریار برای قمر و روندِ دشوار و غیرمعمولِ آفرینشِ آن‌را شاید بتوان از جنسِ «حَبسیّه‌ها» منتها با مضمونی غیر از توصیفِ «زندان و رنج‌هایش» به‌شُمار آورد.

لازم به یادآوری نیست که حَبسیّه‌ها (زندان‌سُروده‌ها یا زندان‌نامه‌ها) به عنوان یکی از ژانرهای مهمّ ادبی در شعر و نثرِ فارسی شناخته می‌شود که نمونه‌های فراوانی از آن در ادبیّاتِ کلاسیک و معاصرِ ما در دست است. از جمله آثارِ حَبسیه‌سُرایانی چون مسعود سعد سلمان (مشهور به «پدرِ حبسیّه‌سُراییِ فارسی»)، ابوالمعالی نصرالله منشی، خاقانیِ شروانی، فرّخی‌یزدی، محمّدتقی بهار(ملک‌الشعراء)،... و یا حبسیّه‌های زنده‌یاد

امیرهوشنگ ابتهاج (سایه)، از جمله این رباعی که در سال ۱۳۶۲سُرود: «در کُنجِ قفس پُشتِ خَمی دارد شیر/ گردن به کَمندِ ستمی دارد شیر/ در چشمِ تَرَش سایه‌ای از جنگلِ دور/ ای وای خدایا، چه غمی دارد شیر...»

تکملهٔ بحث

از مجموعهٔ این بررسی موجز می‌توان این نتیجه را گرفت که «الهامِ هنری» در جایی و زمانی و مکانی چه بسا در گذشته‌ای دور و یا نزدیک در ذهنِ فردِ هنرمند نُطفه می‌بندد و در جایی و زمانی و مکانی دیگر بُروز می‌کند. آن‌گاه که به تعبیرِ احسان طبری «آمادگیِ روحیِ هنرمند» و زمینه‌های لازم برای آفرینشِ یک اثرِ هنری فراهم آمده باشد.

خوش‌بختانه هرچه جامعهٔ انسانی به سطح بالاتری از آگاهی و علوم و فنون دست‌یافته و هرچه تسلّطِ وی بر طبیعتِ قاهر و نیروهای کورِ آن فزونی‌یافته، بساطِ «خیالِ بیمار و سرگشته و وَهم‌آلود» در جامعهٔ بشری که به تعبیرِ طبری «از آن مذهب و عرفان و جادو زائیده شده» (و به شدّت نیز مورد حمایتِ نظریه‌پردازانِ بورژوایی قرار دارد)، کم‌رنگ‌تر شده و جای خود را به «خیالِ آفریننده» داده است که «از آن قدرتِ تعمیم و انتزاعِ علمی و قدرتِ تصویرسازیِ هنری» می‌زاید.

دلیلِ این‌که بعداز رنسانس در غرب و شتاب‌گرفتن روندِ کشفیّاتِ علمی پس‌از ارشمیدس، مندلیف، داروین، پاولف، نیوتن، اینشتین، مارکس، انگلس و لنین در سده‌های اخیر تا امروز هیچ مذهب و پیامبرِ جدیدی در جهان با کتاب و معجزاتِ خود ظهور نکرده را می‌توان در سخنِ آرتور شوپنهاور، فیلسوفِ شهیرِ آلمانی (۱۷۸۸–۱۸۶۰) یافت که نوشت: «مذاهب به کِرمِ شب‌تاب می‌مانند. آن‌ها برای آن‌که بتابند، به تاریکی نیازمندند.» و یا در این کلامِ هاینریش هاینه، شاعرِ بزرگِ آلمانی (۱۷۹۷-۱۸۵۶) که گفت: «در دورانِ جهالت، «مذهب» بهترین راهنمای ملّت‌ها بود، همان‌طور که در شب‌های تاریک و ظلمانی یک‌نفر نابینا، بهترین راهنماست و راه را بهتر از بینایان از چاه تمیز می‌دهد. امّا، احمقانه خواهد بود که پس‌از طلوعِ خورشید، از آن فردِ کور پیروی کنیم. در همه‌جا تعقیب دگراندیشان، در انحصارِ روحانیّت است...»

این نوشتار را با بشارتِ علمی احسان طبری پیرامون کشفِ توانایی‌های شگِفتی‌آورِ مغزِ انسان به پایان می‌بریم که در مقالهٔ «دین، عرفان و جادو، عناصرِ مهمِّ جهان‌بینی‌های ایرانی» می‌گوید:

«*علم* به معنای واقعیِ کلمه هرگز برآن نیست که هم‌اکنون از همه چیز باخبر است، ولی کشف‌های علم چیزی است و «مکشوفاتِ» موهوم چیز دیگر. مثلاً امروزه دانشی به نام «مکشوفات» و پاراپسیکولوژی (روان‌شناسیِ ماوراء) در اطرافِ پدیده‌هائی مانند: خواب‌کردن[هیپنوتیسم]، انتقالِ فکر از دور (تله‌پاتی)، پدیدهٔ بَر آتش رفتن با پایِ برهنه، نقشِ تلقین، سرشتِ **«الهام»** (*Intuition*) و امثالِ آن‌ها دست به تحقیقاتِ آزمایش‌گاهیِ دقیق زده است، زیرا یک سلسله تجاربِ واقعی حاکی از وجودِ چنین پدیده‌هائی است که توضیحِ آن‌ها روشن نیست.

ولی تاریخِ علوم نشان می‌دهد که پدیده‌هائی که توضیحِ آن‌ها حتّی تا این اواخر روشن نبود (مثلاً خواب‌دیدن)، پس از مدّتی، در چارچوبِ همان قوانینِ کلّی که جهانِ عینیِ ما را اداره می‌کند و علم از آن

خبر می‌دهد، موردِ توضیح قرار می‌گیرد. ولی جادو و مذهب و عرفان، با سوءاستفاده از برخی پدیده‌های طبیعی یا روانی شِگفت‌نما، و با بسط و گسترشِ بی حدّ وُ حصرِ آن‌ها و ایجادِ ساخت‌های پنداریِ مَحض، کوشیدند تا به پُرسش‌های جان‌گدازِ انسان پاسخ‌های دل‌بخواه بدهند...»

در پیوند با این توضیحاتِ طبری، کتابِ سودمندِ «دانش و شبهِ دانش»(مجموعهٔ مقالات)، با گردآوری و برگردانِ زنده‌یاد «پرویزشهریاری» حاوی آزمایشات، پژوهش‌ها و نظریاتِ علمی پیرامونِ پدیده‌هایی چون «خواب و خواب‌دیدن»، «هیپنوتیزم»، «تلقین»، «دورآگاهی یا تله‌پاتی»، «معرفتِ شهودی» و غیره آمده که هر کدام از آن‌ها معرّفِ ویژگی خاصّی از فعّالیتِ پیچیده و توانای‌های شگفتی‌آورِ مغزِ انسانِ کنونی است. به عنوانِ نمونه، در مقالهٔ «معرفتِ شهودی و بررسیِ تجربیِ آن» (به قلم و.پوشکین، و.فی‌تی‌سوف) در این کتاب آمده است:

«لایب نیتس، فیلسوف و ریاضی‌دانِ آلمانی آرزوی زمانی را داشت که دو فیلسوف به جای مشاجره‌های بی‌پایانِ خود هم‌چون دو ریاضی‌دان، پُشتِ میز بنشینند، قلم به دست بگیرند و مجادله‌های خود را تبدیل به محاسبه کنند. از زمانِ لایب نیتس چند سده گذشته است. منطقِ ریاضی که لایب نیتس اُمیدِ خود را به آن بسته بود، پیش‌رفتِ زیادی کرده است و درواقع به یاریِ آن می‌توان «گزاره‌ها را محاسبه کرد.» با وجودِ این، به یاری این ابزارِ جدید یعنی منطقِ ریاضی نمی‌توان اختراع‌ها و کشف‌های اساسی را که در علم و صنعت به دست می‌آید «به محاسبه درآورد.» هر کسی که دستِ کم یک بار در زندگیِ خود شاهدِ یک خلّاقیتِ معنوی بوده است، به خوبی می‌داند که به یاریِ منطق و استدلال نه تنها نمی‌شود ماهیّتِ این روند را درک کرد، بل‌که حتّی توضیحِ قانع کننده‌ای هم دربارهٔ آن نمی‌توان داد. موضوع این است که در جریانِ تکوینِ این آفرینش، به جز داوری و استدلال و به جز طرحِ منطقی که کم‌تر یا بیش‌تر استوار و کامل است، بخشِ پیچیده و ناشناخته‌ای وجود دارد که حتّی خودِ کسی هم که به حلِّ مساله مشغول است، آن‌را درک نمی‌کند ولی در جریانِ کار پدیدار می‌شود و به تنظیم و به‌ثمررساندنِ استدلال‌ها یاری می‌رساند. همین عنصرِ ناشناختهٔ خلّاقیتِ ذهنی است که اغلب معرفتِ شهودی نامیده می‌شود.

این مفهوم با نامِ رمزگونه‌ای که دارد، اغلب به صورتِ اسرارآمیز و حتّی عرفانی موردِ تعبیر قرار می‌گیرد. فیلسوفانی بوده‌اند که **معرفتِ شهودی و الهام** را به علّت‌العللِ ناشناختنیِ کاینات مربوط می‌کردند ولی امروز به یاری کوشش‌های بسیاری از اندیشمندانِ بزرگ می‌توان تأیید کرد که فعّالیتِ شهودی را باید به عنوانِ عنصرِ واقعی و لازمِ فعّالیتِ ادراکِ آدمی به حساب آورد. نوشته‌های دکارت، اسپینوزا، گوته، آینشتین، پوانکاره و آدامار دراین باره برای ما گفت‌وگو می‌کنند. و.آسموس، فیلسوفِ معاصر هم خیلی خوب در کتابی که دربارهٔ تاریخِ فیلسوفان و ریاضی‌دانان نوشته، مفهومِ «معرفتِ شهودی» را برای ما روشن می‌کند. ویژگیِ درکِ شهودی چیست، و چه اختلافی با استدلال‌های پیوسته و منطقی دارد؟

ریشهٔ خودِ واژهٔ «شهود» یا «اشراق» تا حدّی پاسخ‌ها را می‌دهد. شهود ترجمه‌ای از واژهٔ *intuition* است که آن نیز از *intuitius* لاتینی گرفته شده است که به معنای «تخیّل»، «در خود فرورفتن» و «تفکّر» است. به جز معرفتی که از راهِ نتیجه‌گیری منطقیِ متوالی و به یاریِ استدلال پیدا می‌شود، آگاهی‌هایی هم ممکن است وجود داشته باشد که از راهِ «تفکّر» روی فرض‌های مسأله به دست آید... منطق و معرفتِ شهودی متناقض نیستند. این‌ها، صورت‌های متفاوتِ روندِ واحدِ شناخت و مرحله‌های متفاوتی از آن هستند...»

اُمید است تا حدودی پاسخِ پُرسش‌هایی را که در مقدّمه و در خلالِ این نوشتار دربارهٔ منشاء بروز و ظهور تخیّل و الهام در فرآیندِ پیچیدهٔ «آفرینشِ هنری» مطرح شد، گرفته باشیم. و امّا در موردِ اظهاراتِ وَهم‌آلود و هذیان‌گونهٔ «آن‌یکی» (به تعبیرِ پزشکیان) که در پیرانه‌سَری به سَندرُمِ «خودخداپنداری» دچارشده و زبان و اندیشه و روحِ خود را مَهبِط و فرودگاهِ اراده و کلامِ الهی پنداشته، قضاوت را به اتّکای سَنجه‌های علمیِ موجود به خوانندهٔ فهیم و فاضل وامی‌نهیم.

منابع مورد استفاده:

۱- گفت‌وگوی بیژن اسدی‌پور با امیرهوشنگ ابتهاج (سایه)، اردیبهشت ۱۳۷۴ در نیوجرسی آمریکا، مندرج در فصل‌نامهٔ سمرقند، شمارهٔ ۳، زمستان ۱۴۰۱

۲- «دربارهٔ انتقاد و ماهیّتِ هنر و زیبائیِ هنری»- متن سخن‌رانی سه‌شنبه ۱۱تیرماه ۱۳۲۷ احسان طبری در نخستین کنگرهٔ نویسندگانِ ایران.

۳- کتاب «برخی بررسی‌ها پیرامونِ جهان‌بینی‌ها و جُنبش‌های اجتماعی در ایران»، احسان طبری، جلدِ اوّل، چاپِ سوّم، سال ۱۳۸۶

۴- کتاب «پایه‌های هنرشناسیِ علمی»، آونر زیس، برگردان: ک.م.پیوند، چاپ اوّل، آبان ۱۳۶۰

۵- مقالهٔ «الهامِ هنری برای خلقِ اثر»، مریم حسنلو، آذر ۱۳۹۹

۶- کتاب «شعر به‌عنوانِ یک ساخت»، مجید نفیسی، چاپ نشاط اصفهان، بهار ۱۳۵۰

۷- «الهام در هنر»، گفت‌وگوی مجلهٔ بیناب(سورهٔ مهر) با محمّدرضا ریخته‌گران، دی۱۳۸۲، شماره‌های ۳و۴

۸- کتاب «خاطراتِ شهریار با دیگران»، بیوک نیک‌اندیش، نشرِ سهیل، چاپِ اوّل، سال ۱۳۷۰

۹- کتابِ «بُراده‌ها»، گزیدهٔ آثار سیدحسن حسینی، انتشاراتِ سورهٔ مهر، چاپِ نهم، سال ۱۳۸۹

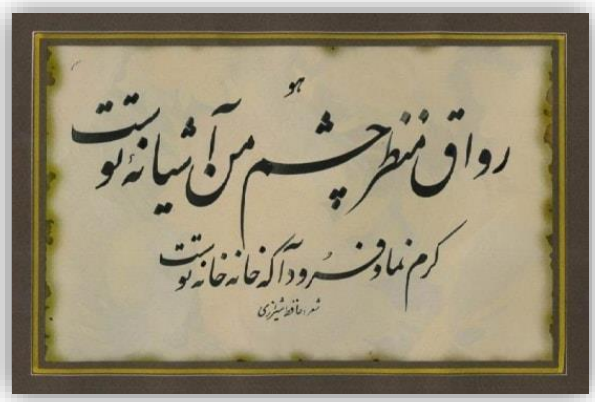
۱۰- کتاب «دانش و شبهِ دانش»، گردآوری و برگردان پرویز شهریاری، نشرِ نی، چاپِ اول، سال ۱۳۷۶

دعوت به همکاری

دوماه‌نامهٔ ارژنگ در آستانهٔ ش شمین سال فعّالیت خود، اهالی ادب و ه نر، شاعران، نوی سندگان، منت قدان، و مترج مان میهن‌دوست را به همکاری دعوت می کند.

علاقه‌مندان می‌توانند آثار قا می خود را در حداکثر ۱۰ صفحه و تا روز بی ستم ماه های زوج به ن شانی ارژ نگ ار سال نمایند.

majalleharzhang@gmail.com



بازگشت به فهرست

انقلابِ علمی و فنّی، سرچشمه‌ها، قوانین، چشم‌اندازها

گردآوری: جعفر جاویدفر*

نامِ نقاشی: کوپرنیک ستاره‌شناس، یا گفت‌وگوهایی با خدا اثر یان ماتیکو، ۱۸۷۳

«تاریخ در زمینه علم و فنّ انقلاب‌های گوناگونی را از سر گذرانده است. پس چرا از انقلابِ علمی و فنّیِ کنونی به عنوانِ پدیده‌ای اساساً نو و بی‌سابقه سخن می‌گوییم؟»

ابتدا سیرِ انقلاب‌های علمی و فنّیِ گذشته را دنبال کنیم: انقلاب در علومِ طبیعی، که در قرنِ شانزدهم به دستِ کُپرنیک پی‌ریزی شد؛ انقلاب در شیمی که در اواخرِ قرنِ هجدهم برپایهٔ «نظریهٔ اکسیژن» لاووازیه آغاز شد؛ بازنگریِ ریشه‌ای در نظریاتِ مربوط به زیست‌شناسی که در نیمهٔ دوّم قرنِ نوزدهم و در پیِ نظریهٔ داروین به‌عمل‌آمد؛ انقلاب در علومِ طبیعی، که پس‌از رخنهٔ فیزیک در اسرارِ اتُم، در آغازِ قرنِ حاضر سر گرفت.

قرنِ هجدهم، انقلابی در فنّ و همراه با آن انقلابی در صنعت به ارمغان آورد. تنها در عصرِ ما است که انقلابِ علمی و انقلابِ فنّی ، در پیوند با هم، جنبه‌های مختلفِ روندِ واحدی را به‌وجود می‌آورند. به عبارتِ دیگر، وحدتِ تحوّلِ علم و فنّ از ویژگی‌های نمایانِ انقلابِ علمی و فنّی است. ویژگیِ دیگر (و بسیار با اهمّیت) انقلابِ علمی و فنّی، عبارت از این واقعیّت است که علم پیشاپیشِ فنّ و تولید راه می‌سپُرَد و دستاوردهای نوینِ آن، زمینه را برای پیش‌رفت‌های آتیِ این دو فراهم می‌آورد.

سرچشمه‌ها

زمانی که انسانِ اوّلیه ناگزیر از استفادهٔ عملی از قوانینِ بُنیادی حرکتِ مکانیکی بود، مجبور نبود که مراحلِ کشفِ مقدّماتی و فرمول‌بندیِ نظریِ این قوانین را بپیماید. او خیلی ساده با پرتابِ سنگی، یا رهاساختنِ تیری از کمان، خود را با نحوهٔ عملِ این قوانین تطبیق می‌داد. در آن روزها هیچ‌گونه علمی وجود نداشت.

در نخستین مرحلهٔ شکل‌گیریِ علم (در قرن‌های هفدهم و هجدهم)، علومِ طبیعیِ نوزاد که آشکارا از نیازهای عملی عقب مانده بود و پا جای پای این نیازها می‌گذاشت، تنها توانست آن دسته از مسائل را حلّ کند که پیش‌تر در فنّ کاربُرد یافته و در تولید بُروز کرده بود. حتّی ماشینِ بُخار بدونِ پشتوانهٔ مستقیمِ علمی ساخته شده بود. شاید در اوجِ مرحلهٔ فنّ بدونِ علم بود که فنّ پیشاپیشِ علم راه می‌سپُرد.

در مرحلهٔ دوّم، علم عازمِ رسیدن به فنّ شد، عاقبت شانه به شانهٔ آن قرار گرفت و درگیرِ مسائلی شد که تنها در فنّ تحقق می‌یابند.

و بالاخره در مرحلهٔ سوّم یا معاصر، علم بیش از پیش و قویا از فنّ پیشی می‌گیرد. مسائلی را طرح می‌کند و پیشِ رو می‌نهد که به دنبالِ پی‌جوییِ علمی و حلّ نظری در تولید و زندگی تحقّق می‌یابند.

در هر یک از این مراحلِ سه‌گانه، نقشِ کلیدی را برخی عملکردهای معیّنِ علمی ایفاء کرده‌اند.

نخستین دستهٔ عملکردهای علم، گِردآوری و مرتّب‌کردن فاکت‌ها است. این دسته از عملکردها، بیش‌از سایرِ عملکردها انجام گرفته و خاصیّتِ سرشتیِ تمامِ علوم به طورِ کلّی است، صرف‌نظر از این‌که علم به چه مرحله‌ای از تحوّلِ خود رسیده است.

دستهٔ دوّم عملکردهای علم، دیرتر و در مرحله‌ای عالی‌تر و رشدیافته‌تر در سیرِ تکاملِ علوم پدید آمده است. این عملکردها مربوط به جنبهٔ تجرید - تئوریِ شناخت هستند. علم، که اکنون قادر به پیش‌رفتِ مستقلّ بود، می‌خواست فاکت‌های گِردآورده را توضیح و تعمیم دهد و در کُنهِ پدیده‌های موردِ مطالعه نفوذ کند.

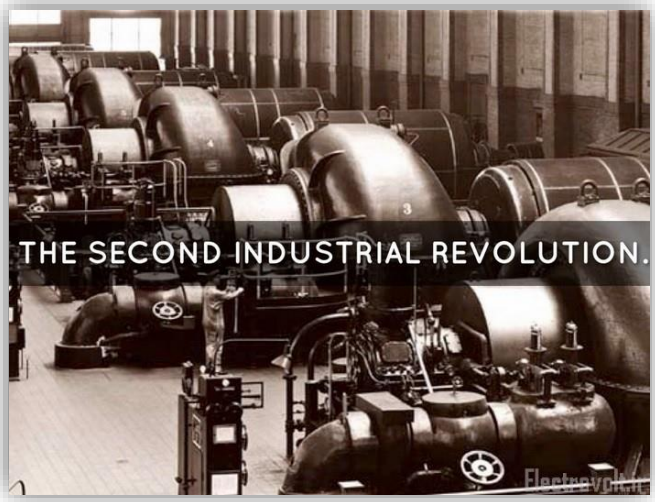
در همین زمان اهلِ فنّ دریافته‌بودند که توانِ فنّ در تکاملِ مستقلّ رو به تحلیل می‌رود. نیازهای اجتماعی به نحوی آمرانه نظرها را به‌سوی علم جلب می‌کرد. آفرینشِ ماشینِ بُخار بدونِ پُشتوانهٔ علمی، درگذشته امکان‌پذیر بود، لیکن کاشف به‌عمل آمده بود که نیل به افزایشِ محسوس در کارآئیِ آن، امکان‌پذیر نیست. علم در به‌جا آوردنِ این نیازِ اجتماعی، قانونِ بقاء و تبدیلِ انرژی را کشف کرد و عرصهٔ نظریِ جدیدی را گُشود: ترمودینامیک.

پیدایشِ نظریهٔ علمی که مستقیماً انگیختهٔ نیازهایِ عملی بود. انسان را قادر به جهت‌گیری در حال و پیش‌بینیِ آینده ساخت. و این‌جا بود که علم تبدیل به قطب‌نمای تولید شد.

البته تنزّل‌دادنِ مفهومِ رابطهٔ علم و عمل در این مرحله تا حدّ الگوی عرضه و تقاضا، ساده‌گراییِ فاحشی است. عمل، نیروی محرّکهٔ تکاملِ علمی بود. عمل، میزانِ حقیقتِ موجود در نظریه‌های علمی را می‌سنجید و درعینِ‌حال محصولِ نهاییِ پژوهش‌های علمی را هم «مصرف» می‌کرد. با این‌حال، اگرچه علم قابلیّتِ تجلّی

مستقلّ یافته بود، لیکن علمِ آن سال‌ها، هنوز به قدرِ کفایت متکامل نبود. ده‌ها سال سپری شد تا علم توانست امکانِ حلّ مشکلاتی را که در عمل مطرح می‌شد، در خود بیابد.

مثلا هم‌زمان با جنگ‌های ناپلئون، وقتی بازارهای هندوستان به روی فرانسه بسته شد و صنایعِ سبکِ فرانسه با کمبودِ شدید «نیل» مواجه گردید، ناپلئون فرمان داد تا شیمی‌دان‌ها روشی برای تولیدِ مصنوعیِ این رنگ کشف کنند. امّا در آن سطح از تکاملِ علمِ شیمی، این کار غیرِممکن بود. شیمی می‌بایست هفتاد سالِ دیگر سپری می‌کرد تا می‌توانست راهِ حلّ را بیابد.



سرانجام سوّمین دستهٔ عملکردها که ره‌آوردِ علمِ متکامل و متعالی است، ناشی از این واقعیّت است که علم علاوه بر مطالعه در پدیده‌ای که بعدها کاربُردِ عملی خواهد یافت، خود، این کاربُرد را امکان‌پذیر می‌سازد. عملکردِ پژوهشِ علم و عملکردِ مربوط به راه‌گُشایی برای فنّ و تولید، در این دسته جای می‌گیرند. همان‌طور که قدرتِ پیش‌بینی، علم را به قطب‌نمایِ عمل بدل می‌کند، توانایی راه‌گُشایی علم برای تکاملِ فنّ نیز در حکمِ صعود و تبدیلِ آن به نیروی مولّدهٔ جامعه به طورِ مستقیم است.

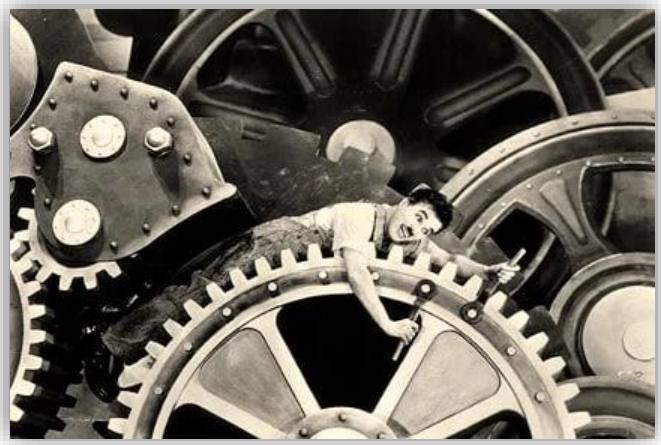
پا به پای آن‌که علم و فنّ در روندِ تکاملیِ خود، جایِ خود را عوض می‌کنند، چشم‌اندازی کاملا نوین پدیدار می‌شود. ابتدا در جبهه‌ای وسیع، حیطهٔ معیّنی از پدیده‌های طبیعی که در چارچوبِ علم «ناب» می‌گُنجد، موردِ پژوهش قرار می‌گیرد. سپس از این حیطه، نکته معیّنی برگزیده می‌شود که راه را به سوی کاربُردِ عملی راهِ حلّ علمی می‌گُشاید.

این پیوندِ کاملا نوینِ علم-فنّ، مضمونِ تمامی روندِ انقلابِ علمی و فنّی را تشکیل می‌دهد. اکنون سیرِ تکاملیِ این روند به میزانِ موفّقیت در پژوهش‌های جدّی موضوع طبیعتِ بستگی کامل دارد.

تعویضِ پیش‌گامان

کشفِ راهِ حلّ بهینهٔ (*Optimum*) یک مسئلهٔ فنّی، بدونِ مطالعهٔ تمامیِ پدیده‌های مربوط به آن، امکان‌پذیر نیست. تنها با مطالعهٔ بسیار وسیعِ همهٔ این پدیده‌ها است که برای یافتنِ جنبهٔ ویژه‌ای از موضوع که در آینده مواردِ بهره‌برداری عملیِ مهمّی خواهد داشت، امکان به‌وجود می‌آید؛ امکانِ یافتنِ «نقطهٔ رشدی» که منشاءِ پیدایشِ عرصه‌های گوناگونِ کاربُردِ اکتشافاتِ علمی خواهد بود. مثلا دانش‌مندانِ فیزیکِ اتمی برای یافتنِ چنین نقطهٔ رشدی در صنایعِ انرژیِ هسته‌ای عرصهٔ عملا نامحدودِ تبدّلاتِ هسته‌ای مشهود و مصنوعی را در سراسرِ حیطهٔ واکنش‌ها، به شیوه‌ای مشابهٔ حلّ جدولِ کلماتِ متقاطع، موردِ مطالعه قرار داده‌اند.

از زمانی که آشکار شد اتُم مقادیرِ افسانه‌ای انرژی در درونِ خود نهان دارد، تکنیک، مصرّانه توجّهٔ دانش‌مندان را به یافتنِ کلیدی برای رهاساختنِ این انرژیِ پنهان جلب می‌کرد زیرا تکنیک، خود قادر به ارائهٔ طرق و وسائلِ خاصّ حلّ مسئله به علم نبود. فیزیک می‌بایست وسائلِ متعلّق به خود را به کار اندازد.



پیش از قرنِ بیستم، عمل پیش‌گام بود و علم را پُشتِ سر نهاده بود. اکنون عمل عقب مانده و علم پیش اُفتاده است، درحالی‌که عمل همزمان کلّیهٔ شرایطِ لازم برای پیش‌گامیِ علم بر فنّ را فراهم می‌سازد.

تنها در این اواخر کاملا آشکار شد که مسیرِ پیش‌رفتِ علمی و فنّی را تکاملِ علمِ **فیزیک** تعیین می‌کند. در میانهٔ قرنِ بیستم، کشفیّاتِ فیزیک به انقلابِ علمی و فنّی منجر شد. امّا مقارنِ همان زمان، فیزیک رهبریِ خود را به مجموعهٔ پیچیده‌ای از علوم واگذاشت که خود جزئی از آن است. تغییراتِ مشابهی در وضعِ پیش‌گامان، با نظمِ خاصّی در تاریخِ علم به‌وقوع پیوسته است. هر کس خواستارِ پیش‌بینی مسیرِ ترقّی آتیِ علم و فنّ باشد، به این نتیجه خواهد رسید که پی‌بُردن به این نظمِ خاصّ حائزِ اهمّیتِ فراوان است.

یادآوری می‌کنیم که در قرونِ شانزدهم تا هجدهم، علومِ طبیعی توسطِ مکانیکِ زمینی و آسمانی، و در نتیجه توسطِ **ریاضیّات** رهبری می‌شد. مکانیک در آن زمان آن‌چه را که ساده‌ترین شکلِ حرکت به شُمار می‌رفت -یعنی حرکتِ اجسام را- موردِ مطالعه قرار می‌داد. همهٔ علومِ دیگری که با طبیعتِ بی‌جان و حتّی طبیعتِ جان‌دار سر وُ کار داشتند، در چارچوبِ کلّی مفهومِ مکانیکیِ طبیعت تکامل می‌یافتند. به همین علّت، تمامی علومِ طبیعیِ آن زمان را «مکانیکیِ ناب» می‌دانند.

وقتی در پایانِ قرنِ هجدهم **مکانیک** با ساختنِ کلّی‌ترین تصویرِ جامع از طبیعت وظیفهٔ خود را به‌جا آورد، علومِ طبیعی با استفاده از این تصویر، به عنوانِ تختهٔ پرش قادر به پیش‌رفتی بسیار سریع شد و حوزه‌های پیچیده‌تری از طبیعت را موردِ بررسی قرار داد. در نتیجه، در پایانِ ۲۰۰ سال حُکم‌فرماییِ مکانیک، در آغازِ قرنِ نوزدهم رهبری بر عهدهٔ مجموعهٔ بزرگی از رشته‌های مرتبط با هم علومِ طبیعی افتاد که مهمّ‌ترین‌شان **شیمی، فیزیک و زیست‌شناسی** (و تا حدودی زمین‌شناسی) بودند.

این **رهبریِ گروهی** نزدیک به ۱۰۰ سال، یعنی نیمی از مدّتِ پیش‌گامیِ مکانیک، به طول انجامید و طیّ آن علم تمامِ پدیده‌های طبیعی، از اتُم به بالا را موردِ بررسی قرار داد. تکاملِ علوم با سرعتِ بیش‌تری انجام گرفت. مثلا فیزیک طیّ دوره‌ای از نظرِ تاریخی کوتاه، مسافتی تقریبا مساوی با مسافتی را پیمود که بشریّت با مطالعهٔ حرارت و حرکتِ مکانیکی در طولِ صدها هزار سال پیموده بود.

امّا عرصهٔ آن‌سوی اتُم همچنان نکاویده باقی ماند. ضمناً درست در همین جا بود که انسان می‌توانست کلیدِ کشفِ بسیاری از پدیده‌های فیزیک، شیمی، زیست‌شناسی یا تمامی علومِ طبیعی را بیابد.

در آستانهٔ قرنِ بیستم، حیطهٔ مسائلِ علمی با قطعیّت نشان داد که حلّ این مسائل بدونِ رخنه در گُسترهٔ درونِ اتُم میسّر نیست. به علاوه، عمل پیوسته از علم منابعِ جدیدِ انرژی مطالبه می‌کرد، آن چیزی که تکنیک دیگر به تنهایی قادر به ایجادِ آن نبود. کشفِ ذرّاتِ بُنیادی و هستهٔ اتُمی که از آن‌ها تشکیل یافته بود (این حاملانِ انرژیِ اتمی یا هسته‌ای)، نقطهٔ آغازِ انقلابِ اخیر در علومِ طبیعی بود.

پیش از آن‌که قرنِ بیستم به میانهٔ خود برسد، علم رهبرِ یگانهٔ جدیدی یافت:

فیزیکِ زیراتُمی *subatomic* (الکترونی و هسته‌ای). دانشمندانِ فیزیکِ‌هسته‌ای بارِ دیگر مطالعهٔ ساده‌ترین موضوع‌های طبیعت را از سر گرفتند. قوانینی که آنان کشف کردند، تصویری نوین -و این بار بیش‌تر فیزیکی به جای مکانیکی- از جهان ترسیم کرد. در ارتباط با شاخه‌های دیگرِ علومِ طبیعی، فیزیکِ زیراتُمی عملا همان نقشِ پیش‌گامی در تکاملِ آن‌ها را (که زمانی مکانیک بر عهده داشت) ایفاء کرد.

شیمیِ کوانتوم، که برپایهٔ مکانیکِ کوانتوم پدید آمده بود، راهِ نفوذ به جوهرِ بندهای شیمیایی را گُشود. میکروسکوپِ الکترونی برای شیمی و زیست‌شناسی امروز -درسطحی ژرف‌تر- همان کرد که زمانی میکروسکوپِ معمولی برای زیست‌شناسی انجام داده و راهِ تحقیق در درونِ یاخته را گُشوده بود. الکترونیک و رادیو-الکترونیک با ساختنِ کمپیوتر، موجب پیدایشِ سیبرنتیک شدند.

بنابراین، **فیزیک** طیّ ۵۰ سال حُکم‌فرماییِ خود (بارِ دیگر دوره‌ای برابرِ نیمی از دورهٔ رهبریِ گروهیِ علم) زیربنایی محکم پدید آورد که علومِ طبیعی را به پیش‌رفتِ سریعِ دیگری قادر می‌ساخت. فیزیک با مهیّاساختنِ زمینهٔ انقلابِ علمی و فنّی و ایجادِ پایه‌های صنایع انرژیِ هسته‌ایِ آینده نقشِ خود را به مثابهٔ رهبرِ یگانهٔ علومِ طبیعی به پایان بُرد.

در میانهٔ قرنِ بیستم، فیزیک به سیبرنتیک، کیهان‌نوردی، ماکروشیمی، زیست‌شناسیِ مولکولی، علمِ توارث (*Genetics*) و الکترونیکِ کوانتوم پیوست. علم به **رهبریِ گروهی** بازگشت (چنان‌که ملاحظه می‌شود، رهبریِ گروهی جایگزینِ رهبری یگانه می‌شود و به نوبهٔ خود برای رهبرِ یگانهٔ جدید راه می‌گُشاید). و این‌جا بود که انقلابِ علمی و فنّی سرگرفت.

اگر فرض کنیم که هر دورهٔ رهبری، تقریبا نصفِ دورهٔ رهبرِ سلف به طول می‌انجامد، باید بپذیریم که در آغازِ ربعِ پایانی قرنِ بیستم، دورهٔ **رهبریِ گروهی** باز به‌سررسیده و مسئلهٔ رهبریِ یگانهٔ جدید از نو مطرح شده است. دانشمندان (و از جمله فیزیک‌دانان) کرّارا اظهار داشته‌اند که این رهبر عبارت است از زیست‌شناسی.

به عبارتِ دقیق‌تر، این رهبر علمِ توارث، زیست‌شناسیِ مولکولی و زیست-شیمیِ (بیوشیمی) اُرگانیسم‌ها است. ظاهرا زمانِ آن رسیده است که تصویرِ نوینی از جهان ترسیم شود و این بار زیست‌شناسانه.

انقلابِ علمی و فنّی، مسائلِ عدیده‌ای به همراه آورده است که پیوسته حادّتر می‌شوند و طبقِ معمول پیامدهای منفیِ آن دَم‌به‌دَم خاطرنشان می‌گردد.

محیطِ بوم‌شناسیِ (*ecology*) زندگیِ بشر به شدّت دست‌خوشِ آلودگی است. دانشِ ما دربارهٔ میزانِ تاثیرِ پس‌مانده‌های زیان‌بارِ شیمیایی و فیزیکی و دود و تَشعشُعات بر بدن و دستگاهِ توارثِ انسان، هنوز ناقص است. برخی نشانه‌های خطر (مثلا بیماری‌های خطرناکِ اوانِ کودکی، که زمانی وجود نداشتند)، پژوهش در

این زمینه را ضرور می‌سازد. این پژوهش از لحاظِ وسعت، هم‌پای کاوش در فضا است و برای پیش‌بینی و پیش‌گیری از تغییراتِ نامساعد و ناخواسته در اُرگانیسمِ انسان امکان به‌وجود می‌آورد.

اگر در این زمینه اقداماتِ فوری و موثّر به عمل نیاید، توده‌های وسیعِ مردم را انواع بیماری‌های خطرناک تهدید خواهد کرد. چنین فریضهٔ اجتماعی بیش از هر چیزِ دیگر با منافعِ بشریّت و آیندهٔ او سر وُ کار دارد.

چشم‌اندازها

بنابراین، عصرِ مکانیک زمانی جای خود را به عصرِ علومِ طبیعی و سپس به عصرِ فیزیک داد و پس‌از آن نوبت به عصرِ انقلابِ علمی و فنّی رسید. هم اکنون، در کنارِ انقلابِ علمی و فنّی، عصرِ زیست‌شناسی حلقه بر در می‌کوبد. پس از آن چه؟

شواهدی وجود دارد دال بر آن‌که رهبرِ یگانهٔ آتیِ علوم عبارت از **روان‌شناسی** خواهد بود که خود میانِ علومِ طبیعی و علومِ انسانی قرار دارد. این فرض را وخامتِ روزافزونِ مسائلِ اجتماعیِ معاصر و افزایشِ سریع نقشِ عاملِ انسانی -و از این‌رو عاملِ روان‌شناسی- در تولید، تایید می‌کند.

انسان معیارِ نهایی و پیچیده‌ترین معیارِ ارزیابیِ هر چیزی است. تکاملِ علم نیز به ناچار به بررسیِ چنین موضوع‌های پیچیده‌ای، در سطحی کاملا نوین منجر خواهد شد.

هم‌چنان‌که ملاحظه می‌شود، منطقِ تکامل، علم را به راستی از سادگی به پیچیدگی رانده است. موضوعِ علمی که دعویِ رهبری دارد، هرچه پیچیده‌تر باشد، رهبریِ علومِ طبیعی را دیرتر به دست خواهد آورد. سیرِ منطقی این‌جا کاملا منطبق بر سیرِ تاریخی است. ظاهرا درست در همین مسیر است که تکاملِ انقلابِ علمی و فنّی و خودِ علم ادامه خواهد یافت.

* متن برگرفته از کتاب «دوستان و دشمنانِ میهنِ انقلابیِ ما» (مجموعهٔ مقالات)، چاپِ اول، بهمن ۱۳۶۱ گردآوری از: زنده‌یاد دکتر جعفر جاویدفر (رفیقی که در تابستان ۶۷ سر به دار شد...).

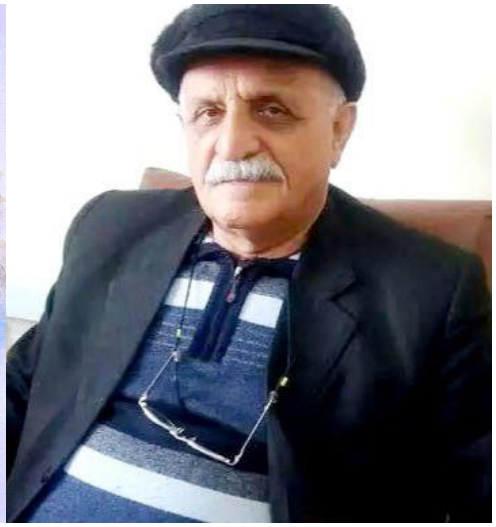
ارژنگ: این کتاب مانند کتابِ «نظری به سیرِ انقلاب کشورِ ما» (شهریور ۱۳۶۱) حاوی مجموعهٔ مقالاتی به قلم افرادِ مختلف از جمله احسان طبری است، ولی نویسندهٔ این مطلب شناخته نشد و فعلاً به نام گردآورنده در این شماره انتشار یافت.

بازگشت به فهرست

آیا حافظ را می‌توان شاعری انقلابی به حساب آورد ؟

متن سخنرانی در همایشِ بین‌المللی «جای‌گاهِ حافظ در ادبیّاتِ جهانی»

طیّار یزدان‌پناه لموکی



اشاره: گفتارِ پیشِ رو، به طورِ غالب، تحقیقی است تحلیلی از ویژگی‌ها و ماهیّتِ شخصیّتیِ حافظ که در ارجاع، با مستنداتِ پژوهشی خاورشناسان هم راه است و هم‌چنین، نگاهی به جامعهٔ طبقاتی عصرِ حافظ، جای‌گاهِ اجتماعی و عقیدتیِ وی در قرنِ هشتم هجری دارد. شاخصهٔ دیگر، پشتیبانی و ایستادگیِ شجاعانهٔ وی از اقشارِ فرودستِ جامعه در برابرِ طبقهٔ حاکمِ مُستبد و پادوهای لقمه‌چینِ دستگاهِ استبدادی، که به طورِ عمده مُستند به اسنادِ عصرِ حافظ است. در نهایت، به دور از هر نوع جمله‌پردازی‌های انتزاعی و یا تصویرگرایی‌های تخیّلی است.

به نظر می‌رسد پیش از پاسخ به این پرسش، پرداختن به جامعه دوران حافظ و حتی قبل از آن، یعنی از دوره مغول تا ایلخانی و بعد، بررسی مختصر مناسبات اقتصادی‌ـاجتماعی این عصر، قابل توجه باشد تا دانسته شود شاعرِ متعهّدِ مردمی سدهٔ هشتمِ هجری، تحت چه شرایطی ناگزیر به واکنش‌های تُندِ اجتماعی علیه مناسبات نظام استبدادی حاکم می‌شده است.

روشن است مغولان «که با هجوم چنگیز خان فرمان‌روایی را آغاز کرده بودند، هیچ علاقه‌ای به شاعران، ستایش‌گران و نویسندگان نداشتند [تنها چیزی که برای] آنان اهمیت داشت، گشوده شدن راه بازرگانی امن میان آسیای مرکزی، خاور دور و اروپا بود که زمینه اقتصادی خاور و باختر را فراهم می‌کرد.»(۱)

نکته دیگر، به لحاظ مناسباتِ داخلی ست که در این دوره (قرن هشتم) «اَشکال گوناگون مالکیت فئودالی زمین وآب (تیول ارثی) و هم چنین مصونیت های مالیاتی، قضایی و اداری برای [طبقه خواص] حاکم بود و نیز سلسله مراتب فئودالی و شکل‌های وابستگی فئودالی روستاییان در ایران به حد اعلای تکامل رسید. این دوره از لحاظ سیر و پیش‌رفت پاشیدگی و پراکندگی فئودالی در ایران، به خصوص پس از انقراض دولت مغولی هُلاکوییان (۷۲۷ – ۷۵۴) برجسته است. گفتنی‌ست انقراض به معنای سقوط از یوغ مغولان در ایران

نبود. تشدید تضادها و کوشش عامهٔ مردم برای رهایی از یوغ بیگانه و بهره کشی وحشیانه، موجب شد که در ایران و کشورهای مجاور آن از آسیای مرکزی و ترکیه عثمانی بین سال های ۷۳۱ و ۷۸۲ ، یک سلسله قیام های عمومی وقوع یابد... ویژگی خیزش های مردمی در ایران توسط پیشه وران و تهی دستان شهری با مشارکت روستاییان بود. بردگان فراری نیز در این قیام ها شرکت داشتند، ولی آنان در نهضت‌های مزبور وظیفه مهمی عهده دار نبودند. هدف نهضت های خلق در مرحله اول عبارت بود از سرنگونی سلطهٔ بزرگان چادرنشین مغول و ترُک و نظام های مقرّر ایشان یعنی یاسای چنگیزخانی و غیره است.»(۲)

علل نهضت‌های مردم درآن دوران عبارت بود از: فشارِ مظالمِ فاتحانِ مغول و بهره‌کشی فئودالی. نهضت‌های مزبور از لحاظ عقیده علیه مذهب سنی یعنی مذهب حاکم و یاسای کبیر بوده است. یاسا پرده‌ای بود به روی سازمان طبقاتی و تقیّد روستاییان به زمین فئودال‌ها و مالیات‌های سنگین دولت مغولی ایلخانان در ایران(۳) در این دوره پیشه‌وران، تهی‌دستان و دِه‌نشینان در کنار زمین‌داران کوچک علیه چادرنشینان مغول و تُرک که از دست آنان جان به لب شده بودند، به رویارویی برخاستند؛ در دور دوم جنبش‌های اجتماعی یعنی پس از برانداختن خانات مغول و ترُک، «ستیز داخلی بین زمین‌داران کوچک با پیشه‌وران، ده‌نشینان و تهی‌دستان شهری درگرفت...» مؤلف تاریخ اسلام در ایران بر آن است «به موازات قیام های دیگر خلق، نه تنها در ایران بلکه در سرزمین های مجاور آن نیز، در طی قرن های هشتم و نهم هجری آغاز شد؛ زیرا تشدید بهره‌کشی فئودالی پدیده‌ای بود مشترک برای کشورهای بسیار.

در این قیام‌ها بندگان فراری نیز به اتفاق روستاییان و پیشه‌وران و لایه‌های پایین شهری شرکت می‌جستند... معتقدات تقریباً مشترک همه نهضت‌ها... عبارت بود از عقاید شاخه‌ها و فِرَق مختلف شیعه، که با تصوف درآمیخته و تلفیق شده بود و ضمناً درویشان در این جنبش‌ها مقام نمایانی داشتند.»(۴) شعارهای این دوره غالباً مساواتِ اجتماعی و تقسیم مساوی محصولات مصرفی را پیش می‌کشیدند «ولی روستاییان که طبقه غیرمتشکلی بودند [آن توانایی را نداشتند] از میان صفوف خویش پیشوایان واقعی بیرون دهند و غالباً تحت رهبری کسانی که منتسب به طبقه فئودال بوده ــ که اتحاد با روستاییان را فقط وسیله ای برای کسب قدرت می دانستند ــ قرار می گرفتند. توده روستایی ایران طبع طبقاتی حکومت زمین‌داران را درک نمی کردند.»(۵)

شعارهای دیگر نهضتِ خلق این دوره عبارت بود از: «واکنش علیه بدعت‌ها: یعنی مالیات‌هایی که شریعت پیش‌بینی نکرده بود، رجعت به قوانین صدرِ اسلام که خود در نظرِ عامّهٔ خلق به صورتِ آرمان و کمالِ مطلوب جلوه می‌کرده، هرج‌ومرج های فئودالی و غارت و تجاوزات و زورگویی متجاوزان و فئودال‌های راه‌زن، در مَحال و اکناف و اطراف[تداوم داشت]... مجموع این عوامل موجب فقر روستا و انحطاط کشاورزی شد. [گفتنی‌ست] در ممالک مسلمانان هر فکر اجتماعی به شکل مذهبی و دینی درمی‌آمدند، گرچه در نهضت خلق، دین نقش خادم و تابع را ایفا می‌کرده.»(۶)

شایان ذکر است، به لحاظ اعتقادی نباید این نکته را از نظر دور داشت که: جنبش های اجتماعی در این عصر همان طور که گفته آمد، زیر لفافه معتقدات مذهبی رخ می‌داد و شیعه با توجه به حضورش در روستاها، نقش برجسته‌ای داشت و باور به ظهور امام دوازدهم با این اعتقاد که زمان فروریزی ظلم، لغو

خراج، بیگاری و برپایی نظامِ عادلانه اجتماعی و مساوات است، اندیشه مسلط بود که به لحاظ عقیدتی مقام بلندی در جنبش‌های مردمی ایران در قرن هشتم داشت.

نکته دیگر درباره باورهای اعتقادی، عرفان و تصوف بود؛ تصوف دارای تشکیلات، گروه و جرگه اخوت بود. سه جریان آن عبارت بودند از: نخست فرقه‌هایی از صوفیان و درویشان که به فئودال‌ها متکی بودند [این جریان طفیلی، شدیداً مورد طعن و لعن، و نفرت حافظ قرار داشت]. جریان دوم به صنوف و صنعت گران نزدیکی داشتند. این گروه از نعمات دنیوی بیزار بودند و کسانی که مال حرام می خوردند و از راه بهره کشی زراندوزی می کردند، نفی و محکوم می‌کردند. [علاوه بر دو جریان مزبور]، «گاهی گروهی در لباس صوفی گری تعلیمات دیرین مزدکیان درباره تملک اجتماعی زمین و نفی مالکیت شخصی بر اراضی را تبلیغ می کردند... مقصودشان برنامه مزدکیان یعنی دادن تمام اراضی به جماعت های خودمختار روستایی بود.»(۷) حافظ به لحاظ روی کرد فکری به دو جریان آخر نزدیکی داشت.

روشن است غرض از بیان لایه های فکری عصر حافظ، با توجه به ساختار اقتصاد فئودالی حاکم، سمت‌گیری روشن‌فکران این عصر در اتحاد و یا اعتراض به وضع موجود، پُراهمیت به‌نظر می‌رسد؛ به‌ویژه صوفیان فرصت‌طلب که با دغل‌کاری، تزویر و ریاکاری برای خود مرتبه‌ای چه به‌عنوان صاحب قدرت و چه در کنار قدرت دست و پا کرده بودند، حافظ به‌عنوان نماد برجسته جریان آگاه معترض، صریحاً نسبت به این قشرِ فاسد، واکنش‌های تندی داشت مانند غزل ذیل که:

صوفیِ شهر بین که چون لقمه شبهه می‌خورَد

پار دمش دراز باد این حَیَوانِ خوش علف

و هم چنین نسبت به صوفیانی که زیر سایه قدرت بودند، موضع بسیار گزنده ای داشت. خواند امیر در کتاب «حبیب‌السیر» می‌آورد: «از شعرای زمان شاه شجاع یکی خواجه عماد فقیه کرمانی‌ست و آن جناب، شیخ و خانقاه‌دار بوده است و شاه شجاع نسبت به او اعتقادی عظیم داشت. گویند خواجه عماد هرگاه نماز گزاردی، گَر به او شرط متابعت به جای آوردی و شاه شجاع این معنا را بر کرامت حمل می‌فرمود و پیوسته به قدم اخلاص ملازمت آن جناب می‌نمود، خواجه حافظ که بر این معنا رشک می‌برد، این غزل را به نظم آورد:

صوفی نهاد دام وَ سرِ حُقّه باز کرد

آغازِ مَکر با فلکِ حُقّه‌باز کرد

بازی چرخ بشکندش بیضه در کلاه

زیرا که عرض شعبده با اهلِ راز کرد

... ای دل بیا که ما به پناهِ خدا رویم

زآن‌چه آستین کوته وُ دست دراز کرد...(۸)

نکته‌ای که نمی‌توان دربارهٔ حافظ فروگذارکرد، ویژگیِ خُلقیِ اوست که هم مِی‌گُسار بود و نیز قاریِ قرآن، منتها آزاده‌ای که خدا باورست و نیک‌اندیش، ضمن آن‌که رندی‌ست که پشمین‌کلاه خویش برابر نمی‌کند به صد تاجِ خسروی، یعنی ریزه‌خوارِ سفرهٔ سلطان و امیران نبود، غزلی دارد موجانگیز که مؤلّفِ تاریخ حبیب‌السیر، طیّ شرحی، به آن توجه نشان داده است:

گر مسلمانی از این است که حافظ دارد

وای اگر از پیِ امروز بود فردایی

شاه شجاع این بیت را شنید و گفت: «از مضمون این نظم، چنان معلوم می‌شود که حافظ به قیام و قیامت قائل نیست. [چالشی مهلک که بیم جان می‌رفت، به ویژه آن که] بعضی از فقهای حسود [بخوان: «تنگ‌نظر، متعصب، خون‌خوار، سالوس، سطحی» و سخت‌اندیش] قصد کردند که فتوا نویسند که شک در وقوع روز جزا کفر است، و از این بیت آن معنا مستفاد می‌شود. خواجه حافظ مضطرب گشته، نزد مولانا زین‌الدین ابوبکر تایبادی که در آن اوان عازم حجاز بود و در شیراز تشریف داشت رفت و کیفیت قصد بداندیشان را عرض کرد. مولانا فرمود که مناسب آن است که بیت دیگر، مقدم بر این مقطع، درج کنی مشعر به این معنا که فلان چنین می‌گفت تا به مقتضا آن مثل که نقل کفر، کفر نیست از این تهمت نجات یابی. [بنا به این توصیه]، خواجه حافظ این بیت را گفت و قبل از مقطعِ آن غزل مندرج ساخت:

این حدیثم چو خوش آمد که سحرگه می‌گفت

بر درِ میکده‌ای با دف وُ نی ترسایی

گر مسلمانی این است که حافظ دارد

وای اگر از پیِ امروز بود فردایی

و به این واسطه از آن دغدغه نجات یافت(۹).

گفتنی‌ست که شاه شجاع را در قیاس با امیر مبارزالدین، اهل تساهل و تسامح می‌دانستند، با این همه وی با فتوای فقهای دون‌پایهٔ لقمه‌چین سلطانی تا مرز مرگ حافظ پیش رفته بود...

موردِ دیگر، دربارهٔ تاریخ روی‌آوری ایلخانیان به اسلام است. یان ریپکا بر آن است: «ایلخانیان تا آن‌جا به دانش گرایش نشان می‌دادند که بتوانند منظورهای خود را بر آورده سازند. هلاکو رصدخانه‌ای در مراغه بنیاد نهاد و آن را به مشاور مقرب خود خواجه نصیرالدین طوسی (۱۲۰۱-۱۲۰ تا ۱۲۷۳-۷۴ میلادی) سپرد. وی دانش‌مندی نام‌دار و نویسنده رساله‌های معروف در علم اخلاق بود، درعین‌حال کسی بود که به ایران

خیانت کرد. او به‌عنوان پیشوای الیگارشی شیعه، از موقعیت ممتاز خود بهره برد تا مغولان را به پشتیبانی از شیعه‌گری وا دارد.»(۱۰)

در چنین «بازارِ شامی» که کشاکشِ مبارزاتِ طبقاتی با روبنای فرهنگِ دینی از نوع اشرافی‌گری یا اسلامِ سیاسی، در اوج خود قرار داشت، حافظ به عنوان انسانی پاک و بی‌ریا، هنرمندی ارزش‌مند، روشن‌فکرِ آزاداندیش معترض و مردمی، در جانب‌داری از فرودَستان، نه در چارچوب یک تشکّلِ مبارزاتی علیه طبقهٔ خواصّ، بلکه به طور فردی، منتها «کاریزما»، وارد عرصه کارزار مبارزاتی شده بود که هر بار تنگناهای عدیده ای برایش رقم می خورد.

احسان طبری معتقد است: «وی مخالف مذهب حکومتی بغداد و ایدئولوژی خلفایی بود» و می‌افزاید: «به نظر نگارنده، آن‌چه در شخصیت انسانی حافظ بیش از همه گیرا، نیرومند و اساسی‌ست :عصیان او علیه ستم و دروغ، وخوش‌بینی ژرف و خردمندانه اوست؛ چه‌قدر این دو صفت انقلابی، حافظ را به ما نزدیک و برای ما مفهوم می‌کند.»(۱۱) در این راستا نیز بهاءالدین خرمشاهی در کتاب «حافظ‌نامه» وی را مصلح اجتماعی می داند و برآن است: از آن‌رو مصلحِ اجتماعی ست که با آفت‌های اجتماعی کار دارد. یعنی دردها، فسادها و آسیب ها را تا اعماق می‌شناسد. جراح‌وار به نیشتر انتقاد می‌شکافد و آن‌گاه به مهربانی مرهم می‌نهد. ما تا پیش از یک قرن اخیر که افکار آزادی‌خواهی و اصلاح اجتماعی مطرح می‌شود، چنین شاعری نداریم. در دنیای قدیم یا اصلاحات را نمی‌دیدند یا ناگفته می‌گذاشتند... مقام سعدی نیز از این نظر محفوظ است و سلاح انتقاد سعدی بُرّایی سلاح حافظ را ندارد. او بیش‌تر ناصح مشفق است... حافظ در غمِ خودش نبود، بلکه نگران ارزش‌های مهمّی بود که به آلایش کشیده شده بود(۱۲). در این زمینه، مؤلّفِ تاریخ ادبیات ایران به نقل از براگینسکی اشاره دارد که:

«شعرِ این‌چنینیِ حافظ، بازتابِ طغیان او بر ضدِّ سرشتِ اجتماعی زمانِ خودش است... عشق راستین، نیک اندیشانه است که با چهره انسان دوستانه در برابر ایدئولوژی‌های خشن رسمی[از خود] پایداری نشان می‌دهد. این غزل ها از آرزوهای آزادی فردی و از زندگی و رفاه همگانی سخن به میان می آورد و تلاش دوباره در راه رهایی از قید فرمان‌روایان زمینی و آسمانی را تبلیغ می‌کنند(۱۳).

با توجه به موردهای یاد شدهٔ فوق، تردیدی نیست که حافظ شاعری‌ست با شهامت، و به زبان امروزی «ترقی‌خواه»، بیش از همه، پایدار در مبارزه با تفکر خرافی، در جامعه‌ای با روبنای سیاست فرهنگی تحمیقی، و رو در رو با امیرانی چون امیر مبارزالدین از آل مظفر (۷۱۳-۷۶۱) که مرتبه بلندی داشت. او «امیری بود مستبد و حریص که سالوسی و تظاهر به دین‌داری را با بی‌رحمی و قساوت و سادیسم توأم نموده بود. بارها وی قرائت قرآن و یا نماز را قطع می‌کرد تا به دست خود مجرمی را که به نزد او آورده بودند، گردن بزند. پس از این عمل، گویی هیچ اتفاقی نیفتاده، مجدداً قرائت کتاب مقدس را ادامه می‌داد. وی در مدت حکومت [۵ ساله] خویش لااقل هشتصد نفر را گردن زد...»(۱۴) این وضع واقعاً در دورانِ حافظ بود. روشن است در چنین فضایی، بستر رشد برای «صوفیان دغل و شیّاد در نزد امیرانی سفیه ، [فراهم می شد و آنان فرصتی یافته با آدم فروشی] برای خود مقام و منزلتی دست وُ پا می کردند. حافظ بارها در اشعارِ خود وجدان تاب‌ناکِ خویش را از ننگ این دعاوی دروغین می زداید.»(۱۵) حافظ متفکّری خردمند و هنرمندی تحوّل‌خواه، با تخیّلی قدرت‌مند و خلّاق است. وی به مرتبه‌ای از اندیشگی دست یافت که وضع موجود را

اصلاح‌ناپذیر دانسته و راهِ بُرون‌رفت از این بن‌بست را در ایجادِ تحوّلی بنیادی می‌دانست در واقع خواهان بدیلی که جای گزین نظم موجود شود:

بیا تا گُل برافشانیم وُ می در ساغر اندازیم

فلک را سقف بشکافیم وُ طرحی نو در اندازیم

این مطلع غزل حافظ بیش تر یادآور تحلیلِ مادّی «سرگئی میشنکو» است که برآنند: *«برای ما مسئله بر سر تغییرِ مالکیّتِ خصوصی نیست، بلکه بر سرِ ازبین‌بُردنِ آن است نه پرده پوشی و استتارِ تضادهای طبقاتی، بلکه بر سر از بین رفتن طبقات، نه اصلاح و بهبود جامعه موجود، بلکه مسئله بر سر بنیان گذاری جامعه ای نوین است.»*(۱۶) واقعاً حافظ به قولِ طبری «چه قدر به ما نزدیک و قابل فهم است.» افشاگری‌هایش دربارهٔ کسانی که با ترویجِ خرافه‌گرایی لافِ کرامات‌وُمقامات می‌زدند، آوازه بلندی داشت و حافظ صریحاً اشاره می‌کند:

دیریست که دلدار پیامی نفرستاد

ننوشت سلامی وُ کلامی نفرستاد

چندان که زدم لافِ کرامات وُ مقامات

هیچم خبر از هیچ مقامی نفرستاد.

منابع:

ای. پ. پتروشفسکی، اسلام در ایران، برگردان: کریم کشاورز، انتشارات پیام، ۱۳۵۵.

ن. و. پیکولوسکایا و...، تاریخ ایران از دورهٔ باستان تا پایانِ سده هجدهم، برگردان: کریم کشاورز، انتشاراتِ پیام، ۱۳۵۴.

خرمشاهی، بهاءالدین، حافظ‌نامه، انتشارات علمی فرهنگی و سروش، ۱۳۶۶.

خواند امیر، تاریخ حبیب السیر، زیر نظر دکتر دبیرسیاقی، انتشارات خیام، ۱۳۸۰.

یان ریپکا، تاریخ ادبیات ایران، برگردان: کیخسرو کشاورز، انتشارات گوتنبرگ، ۱۳۷۰.

طبری، احسان، برخی بررسی‌ها درباره جهان‌بینی و جنبش‌های اجتماعی در ایران، ۱۳۴۸.

سرگئی میشنگو، مقاله: «آیا در شوروی سرمایه‌داری دولتی وجود داشت.» برگردان: رحیم کاکایی، ۲۰۲۴

.

پانویس‌ها:

۱- یان ریپکا و...، تاریخ ادبیات ایران، برگردان کیخسرو کشاورز، انتشارات کوتنبر.

۲- پیکولوسکایا، تاریخ ایران، برگردان: کیخسرو کشاورز، ص ۴۰۸، ۱۳۷۰.

۳- پتروشفسکی، اسلام در ایران، برگردان: کریم کشاورز، ص ۳۷۶.

۴- پتروشفسکی، همان مأخذ، ص ۳۷.

۵- پیکو لوسکایا، همان‌جا، ص ۴۰۹

۶- پتروشفسکی، همان مأخذ، صص ۳۷۲ – ۳۷۳.

۷- پیکولوسکایا، همان مأخذ، صص ۴۱۲-۴۱۱.

۸- خواند امیر، تاریخ حبیب‌السیر، ج۳، زیر نظر دکتر سیاقی، ص ۲۱۵، انتشارات خیام، ۱۳۸۰

۹- خواند امیر، همان مأخذ، صص ۲۱۶-۲۱۵.

۱۰- یان ریپکا، همان مأخذ. ص ۳۷۰.

۱۱- طبری، احسان، برخی بررسی‌ها دربارهٔ جهان‌بینی‌ها و جنبش‌های اجتماعی ایران، ص ۳۵۴، سال ۱۳۴۸.

۱۲- بهاءالدین خرمشاهی، حافظ‌نامه، ص ۳۱، جلد یکم، ۱۳۶۶.

۱۳- یان ریپکا، همان‌جا، ص ۴۰۱.

۱۴- پیکولوسکایا، تاریخ ایران، همان‌جا، ص ۴۰۱. مؤلف درباره آل مظفر آورده است: «آلِ مظفر اعقابِ ایرانی‌شدهٔ فاتحانِ عرب بودند و نخست در خراسان اراضی داشتند و هنگام هجوم مغول به ناحیهٔ یزد نقلِ مکان کرده، واردِ خدمت اتابکِ یزد شدند. در پایان قرنِ سیزدهم میلادی صاحبِ شهر کوچک میبد نزدیک یزد بوده با کمالِ وفاداری کمرِ خدمت ایلخانان مغول را به میان بسته بودند.» .همان‌جا، ص ۴۰۴.

۱۵- یان ریپکا، همان‌جا، ص ۴۰۱.

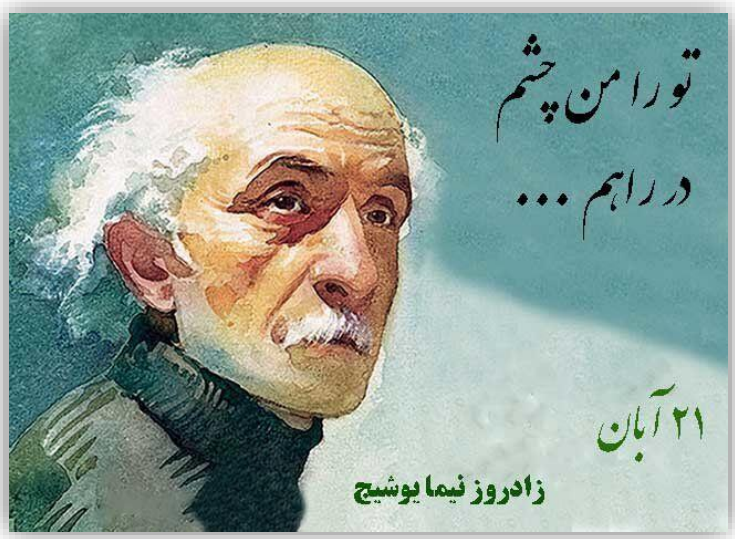
۱۶- سرگئی میشنکو، ترجمهٔ رحیم‌کاکایی، «جامعهٔ دانش‌مندانِ روسی با رویکردِ تحوّل‌خواهی»، ژوئن۲۰۲۴.

بازگشت به فهرست

یک پاسخ به چند ایراد

[بحثی پیرامونِ نیماپرستان و نیماستیزان و شعرِ نیمایی]

سعید سلطانی طارمی



مکرّر گفته می‌شود و از سوی مخالفان و گاهی موافقانِ دل به دو جای شعرِ نیمایی برآن پای فشرده می‌شود که: «شاعران نیمایی نیما را نفهمیدند. هیچ‌یک از شاعران نیمایی به نیما نزدیک نشدند. تنها شاعرِ نیمایی، خودِ نیماست.» این ادّعاها داستان‌هایی قدیمی هستند و بر نظریه‌ای کهن‌تر از خودِ نیما اتّکا دارند که معتقد است برای ردِّ نظریه‌ای، بدعتی، دینی، واضع را تقدیس کنید تا بشود موضوع را منتفی کرد. نظریه را تقدیس کنید تا بشود پیروانش را به نافهمی و نادانی متّهم کرد. و به این ترتیب واضع و نظریه را می‌شود زراندود کرد و گذاشت روی تاقچه و حربه‌ی تجهیل و تکفیر در دست به نگهبانیِ آن همّت گماشت.

آیا ممکن است مخالفانِ یک فکر یا روش یا ساختار، همان مدافعانِ آن باشند؟ آیا ممکن است با ردّ و طردِ پیروانِ یک نظریه یا روش یا مکتب، مروّج و مدافع آن بود؟ پاسخ این پرسش‌ها معلوم است. امّا پرسش‌های اصلی در واقع این‌هاست که:

ممکن است بینِ نظر و عمل تفاوت باشد؟ بله. ممکن است بین پیروانِ یک نظریه و روش و مکتب در فهم و اجرای آن اختلاف باشد؟ بله. ممکن است بینِ آن‌چه نظریه‌پرداز می‌گوید و آن‌چه تک‌تکِ پیروان تفسیر و عمل می‌کنند تفاوت باشد؟ بله. آیا این تفاوت‌ها مبنای درستی است برای تجهیل و تکفیرِ پیروانِ یک نظریه یا مکتب یا روش؟ شاید پاسخِ این پرسش تنها گزاره‌ای باشد که در جزمیّت و قطعیّت بتواند با گزاره‌ی «همه چیز نسبی است» رقابت کند.

بیایید جمله‌ی «النّظافَتُ مِنَ‌الایمان» را مورد توجه قرار دهیم. آن‌چه مسلّم است، این است که همه معتقدند باید نظیف بود. ولی آیا نظیف‌بودن از نظر معتقدان و پیروانِ آن حدودِ واحدی دارد؟ آیا ممکن است در هر

شرایطی در چارچوب آن حدود جازم آن را به کار بست؟ آیا نمیتوان خارج از تاریخ و جغرافیا ایستاد و گفت مسلمانان آن‌چنان که اسلام توصیه می‌کند این حدیث را درک نکرده‌اند؟ اگر کسی با تکیه بر این حدیث مسلمانی را که پاهایش بو می‌دهد یا دندانهایش زرد است یا لباسش چرک و مندرس است از دایره‌ی مسلمانی براند حق خواهد داشت؟

بی‌تردید مُمکنات و مُحالات که متّکی بر شرایطِ اقتصادی، اجتماعی، تاریخی، جغرافیایی است در کیفیّتِ عمل به آن مؤثّر خواهند بود. از این جهت هر مسلمانی در دایره‌ی مُمکناتِ مادّی و ذهنی خود آن را به کار خواهد بست و محدودیت افراد در عمل به آن، آنان را از دایره‌ی مسلمانی طرد نخواهد کرد.

می‌خواهم بگویم که تفاوتِ ذهن و عین، نظر و عمل از کجا ناشی می‌شود. ذهن امری کلّی صادر می‌کند و مُمکنات و مُحالاتی که ناشی از واقعیّتِ بیرونی است در آن لحاظ نمی‌شود. ذهن می‌گوید «النّظافتُ مِنَ الایمان.» در این جمله کیفیّتِ فهم و اجرای آن مثلاً در کویر و لبِ کارون لحاظ نشده. بدیهی‌ست که فهمِ کویرنشین از نظافت اگر هم با لبِ کارون نشین یکی باشد، عملِ آنان به این توصیه یا فرمان به تبعیتِ مُمکنات متفاوت خواهد بود.

در باره‌ی نظرها و نظریه‌های نیما یوشیج هم چنین است. امّا کارِ مخالفان در جمعِ عوام یادآورِ نوشتن و کشیدنِ مار است.

امّا آن‌چه را که نیما یوشیج انجام داد، دستِ کم در دو عرصه می‌توان بررسی کرد:

الف: نوآوری در قالب یا صورتِ بیرونی شعرِ فارسی. کارِ نیما در این عرصه در واقع افزودنِ قالبی به قالب‌های شعرِ فارسی است. در قالبی که نیما ابداع و ارائه کرد -گرچه نشانه‌های آشکاری هست در این که دیگرانی هم پیش از او به آن رسیده یا دست کم نزدیک شده‌بودند-، وزن‌آرایی و قافیه‌بندی سنّتی شعرِ فارسی طرد شد در حالی‌که نظامِ هجایی عروضِ فارسی دست‌نخورده حفظ گشت. خودِ این، حادثه‌ی مهمّی بود و بر اختیاراتِ شاعر از جهاتی افزود و او را از تسلّطِ بی‌چون و چرای قافیه نجات داد.

نخستین شعری که نیما در این قالب ساخت «ققنوس» است که درسال ۱۳۱۶ سُروده و منتشر شد. از آن تاریخ هرکسی که در این شکل، شعری سروده است در قالبِ نیمایی ست. ادّعاها و اداهای هیچ پیامبرِ مدرن و سوپرمدرن و پست‌مدرنی هم حقیقت را تغییر نخواهد داد. این یک قالب است که محدویّتِ محتوایی هم ندارد. از حماسه تا تغزّل، از مدح تا رثا، از سیاست تا روان‌شناسی در چارچوبِ آن عرضه‌شده و کسی هم خوش‌بختانه نگفته که این محتوا نباید این‌جا باشد یا از نیما نقل نشده که حماسه یا تغزّل یا... نباید در این قالب عرضه شود.

ب: نوآوری در شکلِ درونی یا فرمِ شعر. کارِ دیگری که نیما کرد آن است که برای اوّلین بار در زبانِ فارسی، شعری ارائه داد که دارای ساختارِ عمودی بود. یعنی شعر را تافته‌ای درهم‌بافته و یک‌پارچه دید و ارائه کرد. پیش از آن شعرِ فارسی فاقد ساختارِ عمودیِ اُرگانیک بود. از این جهت شعرِ نیمایی ناگزیر است از آغاز تا پایان روابطِ ضروری اجزا را حفظ و رعایت کند. این کار هم با ققنوس آغاز شد. بدعتِ اصلی نیما این است که به شاعرِ فارسی‌زبان یاد داد که شعر و جهان را یک‌پارچه و کلّی ببیند که اجزای آن در یک

ارتباطِ مقدّر هم‌خوانی دارد. قدرت و ضعفِ اصلی شاعران هم در خلقِ جهانِ شعری یک‌پارچه، درهم‌تنیده و اندام‌وار بروز می‌کند.

ج: بدعتِ دیگری که نیما انجام داد و فرعِ آن دو بدعتِ پیش‌گفته است، ایجاد و ترویج شعرِ نمادین یا سمبولیک در زبانِ فارسی است. مکتب‌های هنری ابزاری هستند برای بیان، شیوه‌ی نگرش و تفسیرِ جهان یا هرچیزی که موردِ علاقه‌ی هنرمند است. از قبیلِ طرد همه‌ی وجوهِ انسانی از هنر، یا ستایشِ انسان به عنوان تکامل‌یافته‌ترین پدیده‌ی زیبایی‌شناختی جهانِ خلقت.

در شعرِ نمادین، همان‌طور که شناخت و کشفِ نمادها درکِ فکر و محتوای اثر را ممکن می‌سازند، روابطِ ساختاری اجزا را هم دیکته می‌کنند. مثلاً اگر نمادِ مرکزیِ شعر «زمستان» است، تمامی روابطِ ساختاری، مُفردات، تصاویر و آرایه‌ها تابعی از آن باید باشند نه لزوماً از جنسِ آن.

امّا چیزی که بسیار اهمّیت دارد و تمامِ سؤتفاهمات و تفهیمات از آن ناشی می‌شود آن است که نیماپرستانِ دوآتشه و نیماستیزانِ چرب‌زبان یا به قولِ خودِ نیما «چرب‌دست» معتقدند که کسی که در قالبِ نیمایی شعر می‌گوید باید به نگاهِ نیما برسد. نگاهِ نیما مدرن و آوانگارد و هزار چیزِ دیگر بود، ولی کسانی که ادّعای پیروی از او دارند، به فضای او نزدیک هم نشده‌اند.

دوستان توجّه نمی‌کنند که نگاه و دیدِ نه تنها هنرمندان، غیرِهنرمندان هم تابعی‌است از اوضاعِ روانی و سیستمِ عصبی و میزانِ آگاهی و داناییِ آن‌ها. اخیراً اعلام شده که ونگوگ دچارِ نوعی عارضه در بینایی بوده و اشیاء را به شکلی که کشیده می‌دیده‌است. یعنی اگر آن عارضه نبود به احتمالِ قریب به یقین او فاقدِ این نگاه به جهان هستی بود. ممکن بود که هم‌چنان نقاشِ بزرگی باشد، ولی جهان را این‌گونه عرضه نمی‌کرد که کرده‌است.

دیگر همان‌طور که گفتیم نگاهِ آدمی تابعی‌است از شکل و شمایلِ آگاهی‌ها و تمایلاتش در تنظیم و بیانِ مفاهیم. نیما شاعری سمبولیست بود و روابطِ ساختاری شعرش تابعی بود از نمادهایی که در شعرش ظاهر می‌شدند. علاوه برآن با تکیه بر یادداشت‌های روزانه‌اش می‌توان اثبات کرد که او فردی بوده با ذهنی پیچیده، وهمی و اعصابی بسیار تحریک‌پذیر. این فردیّتِ وهمی، بدبین و دشواراندیشِ او را حتّی در روابطش با کلمات هم می‌بینیم. وقتی نگاهِ سمبولیستیک او را بر این زیرساخت‌ها سوار کنیم چیزی غیر از آن که از نیما می‌بینیم به دست نخواهیم آورد. او هم مثلِ دیگران فردیّتِ خودرا در هنرش عرضه می‌کند، در جاهایی بسیار هم هنرمندانه عرضه می‌کند. می‌دانیم که ونگوگ، کافکا، پروست و...، هزار عیب در جسم و روحشان داشتند و همان هزار عیب بر شکلِ شخصیّتِ هنری‌شان تاثیر گذاشته و آنان را متفاوت کرده‌است از دیگران، و سببِ شیفتگی کسانی و رَمیدنِ دیگران شده است. در چنین حالی چگونه می‌شود از یک شاعرِ خوش‌بین و رمانتیک انتظار داشت که جهانِ شعرش با جهانِ نیما نزدیک باشد؟ آن‌چه نیما در «مرغِ آمین» می‌گوید و می‌خواهد، به صورتِ مکرّر به وسیله‌ی شاعرانِ بعد از او گفته و خواسته شده است، ولی هرکدام با روش و نگاهِ خودشان.

در میانِ کسانی که به شاعرِ نیمایی معروف هستند، نمادگرای تمام‌عیاری وجود ندارد که خود به شخصه جهانِ نمادهای خود را داشته باشد. تنها اخوان ثالث و بعد از او فروغ در بخشی از تولّدی دیگر و ایمان بیاوریم...، کمی هم شاملو. [سپهری را جای دیگر باید دید. کارِ او بیش‌تر همان تمثیل‌گرایی شاعرانِ عارف

است] اخوان نمادهایش را از منبعی جدا از نیما برداشت می‌کند. در نتیجه جهانِ نمادهای خود را دارد که بعد از در حیاطِ کوچکِ پاییز در زندان از تک وُ تا می‌افتد. فروغ در چند شعر از جمله ایمان بیاوریم به آغازِ فصلِ سرد متّکی بر نمادهای شخصی است. شاملو جهانِ خاصّی در نمادهایش ندارد او نمادهای نیما را عاریه می‌کند و برخی از آن‌ها را به اوج می‌رساند. در عینِ حال، در آثارِ همه‌ی شاعرانِ بعد از نیما حتّی غزل‌سُراها هم به خُرده‌نمادهایی برخورد می‌کنیم که عمدتاً از دنیای نیما عاریه شده‌اند.

امّا هیچ‌یک از این سه شاعر که نام بردیم در درونِ سلیقه‌ی شعری و نگاهِ نیما اسیر نشدند و دنیای خودرا ساختند، چرا که هریک جسم، جان، نظامِ ذهنی، سیستمِ عصبی، آگاهی و داناییِ دیگری داشتند.

در نتیجه بیش‌ترِ شاعرانی که به نیمایی شهرت یافتند نمادگرا نبودند. از اوّلش هم قرار نبود نمادگرا باشند. و اِلّا نباید نیما در باره‌ی شعرِ سایه و نصرت سخنانِ تأییدآمیزی می‌گفت. او می‌دید که فضای سیاسی و اجتماعیِ باز بعد از سقوطِ رضاخان اجازه نمی‌دهد که شاعران به پستوی نمادها بخزند. وانگهی بخشِ بزرگی از شاعرانی که به پیروی از نیما پرداختند در جهانِ شعری دیگری شکل گرفته‌بودند. گروهی از آنان کاملاً رمانتیک بودند نظیرِ نادرپور، مشیری، سایه و فروغ. گروهی هم شاعرانِ سیاسی بودند که در حدّفاصلِ نیما و خانلری شکل گرفته بودند نظیرِ کسرایی، شاملو و باز هم فروغ. اخوان هم که تکلیفِ خود را داشت و آمده بود که قصیده‌گویی به شیوه‌ی احمد بن قوص بن احمد را به شاعرانِ تهرانی بیاموزد. همه‌ی اینان دستِ کم در دوره‌ی مهمّی از زندگی خود در قالبِ نیمایی شاعری کردند و به حفظِ ساختارِ عمودی و ارگانیکِ شعر تن دادند. در نتیجه نیمایی بودند ولی نمادگرا به مفهومی که نیما و در دوره‌ای اخوان بود نبودند. در حالی که شعرِ آنان اجتماعی و سیاسی و آغشته به خرده‌نمادهایی از جهانِ نیما بود و مسائلِ زمانی خود را مطرح می‌کرد.

اصولاً دنیای شاعرانِ رمانتیک و سمبولیست و سورئالیست و... ربطی به هم ندارد. اگر آنان را وادار کنیم حتّی درباره‌ی حسّی واحد توضیحی به نثر ارائه کنند، تردید نکنید که توصیف و توضیحِ آنان چنان دور از هم خواهد بود که گویی هریک در باره‌ی امری کاملاً متفاوت سخن می‌گویند.

در نتیجه، گفتنِ این‌که شاعرانِ نیمایی نیما را نفهمیدند، یا نیما نگاهِ مدرنی به جهان دارد که پیروان درک نکردند و...، تعارفاتِ نابه‌جا حتّی دشمنانه‌ای است که مخالفانِ نیما پُشتِ آن‌ها پنهان می‌شوند تا ریشه‌ی کارِ او را خشکانده و تاکسی‌درمی شعرِ او را در موزه‌ها به نمایش بگذارند.

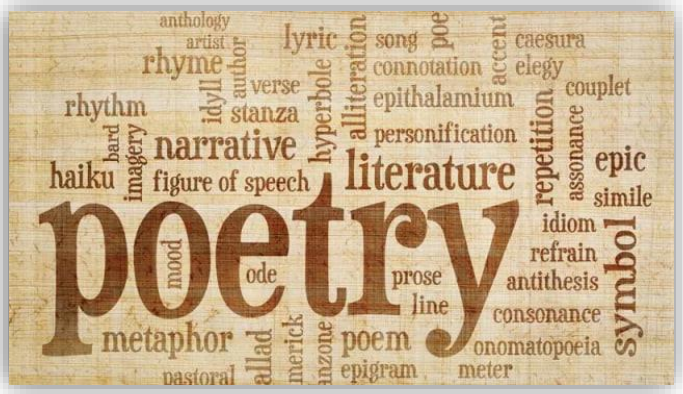
تذکر این نکته شاید راه‌گُشا باشد که شعرِ فرمال و اندام‌وار در جهتِ گُسست از سنّت بود در زبانِ فارسی. چرا که شعرِ کلاسیکِ فارسی فاقد ساختارِ عمودی ارگانیک است و سنّت‌های آن بر استقلالِ مفهومی و ساختارِ افقیِ ابیات تأکید می‌کرد. شعرِ مقلّدِ مطبوعاتیِ امروز که تأکید دارد از سنّت‌ها گُسسته‌است و شعری فاقدِ ساختارِ عمودی ارائه می‌کند در زبانِ فارسی، در عینِ تقلید از منابعِ خارجی، سنّت‌گرایی می‌کند.

۹۴/۷/۱۵

بازگشت به فهرست

چگونه یک شعر را بخوانیم و تحلیل کنیم

داود جلیلی



شعر بخشِ اجتناب‌ناپذیری از فرهنگِ بشری است. از دیرباز تاریخ تا امروز، از دلِ غارهای نخستین تا بناهای فوقِ مُدرنِ امروز، شعر، ابزارِ بیانِ نهُفته‌ترین خواسته‌ها، آرزوها و منویّاتِ بشری بوده است. تعریفِ تقریباً پذیرفته‌شده از شعر، شعر را «گره‌خوردگیِ اندیشه و خیال در کلامی آهنگین» می‌داند. من درست و نادرستِ این تعریف را به چالش نمی‌کشم و تا حدّ زیادی با این تعریف همدلم.

انگیزهٔ قلمی‌کردن این سطرها علاقمندان جوان شعر بودند. تقریباً اکثرِ افرادِ جامعه به نوعی با شعر سروُکاردارند، خواه با شعرهایی که به زبان‌زد ارتقا یافته‌اند، یا با مراجعهٔ مستقیم به دفترها و دیوان‌های شعر یا صفحاتِ ادبیِ روزنامه‌ها و مجلّه‌ها، یا در فضای به اصطلاح مجازی در پلتفرم‌های گوناگون از تلگرام گرفته تا... فیس‌بوک. اکثرِ این افراد برای لذّت‌های لحظه‌ای با شعر رابطه برقرار می‌کنند، شعر را می‌خوانند، مزمزه می‌کنند و رد می‌شوند. امّا علاقه‌مندان به شعرِ دیگری هم هستند که شعر را به عنوان هنر و ابزارِ بیانِ هستی جدّی می‌گیرند و تلاش دارند با دقت به زوایا و ظرایفِ شعر دست یابند. برخی از این‌ها حتّی چه بسا خود دستی به قلم دارند و مشقِ سُرودنِ شعر می‌کنند. گشتی در صفحاتِ رسانه‌های اجتماعی هم نشان می‌دهد که شعر درمیانِ هنرها پُراستقبال‌ترین هنر است و افرادِ بسیار زیادی شعر می‌گویند.

خوب، درکِ شعر هم مانند هر رشته‌ای از ادبیّات نیازمندِ تلاش‌های مقدّماتی است که فرد را برای درکِ آن مسلّح‌تر می‌کند. من دراین مختصر تلاش کرده‌ام «ابزار»هایی را برای درک و تحلیلِ شعر برای علاقه‌مندانِ حرفه‌ای به شعر عرضه کنم. امیدوارم موردِ استفاده قرار بگیرد و استادانِ صاحبِ صلاحیّت هم ایرادهای احتمالی آن‌را گوش‌زد کنند که به گوشِ جان خواهم شنید و مرا رهینِ منّتِ خود خواهند ساخت.

***

۱ . برای شروع: شعر را حداقل دو بار به طورِ کامل و با صدای بلند بخوانید. به آن گوش دهید. شعر با موسیقی درارتباط است، بنابراین صدا اهمّیت دارد. شما معمولا به سی‌دی‌های مورد علاقه‌تان چندین بار گوش می‌دهید؛ در این‌جا هم همان اصل حاکم است. درک و دریافتِ کامل از یک اثرِ هنری زمان می‌برد. از احساساتِ اوّلیه یا واکنش‌های بی‌درنگِ خود نسبت به شعر، چه مثبت و چه منفی، یادداشت بردارید. ممکن است نظرِ شما دربارهٔ شعر بعداً تغییر کند، امّا این ایده‌های اوّلیه ارزشِ ثبت‌کردن را دارند.

۲ . معنیِ لغوی و موضوعِ شعر: قبل از این‌که بتوانید شعر را به‌طورِ کلّی درک کنید، باید با درکِ تک‌تکِ کلمات شروع کنید. به این منظور یک فرهنگ لغتِ خوب تهیّه کنید و معانیِ: ۱- کلماتی را که نمی‌دانید، ۲- کلماتی را که معنی آن‌ها را «تا حدودی می‌دانید» جست‌وُجو و یادداشت کنید. ۳- هر کلمهٔ مهمّی را، حتّی اگر معنی آن‌ها را می‌دانید جست‌وُجو کنید چون شاید آن کلمه‌ها معانیِ مختلفی داشته باشند، یا شاید بتوانند به عنوان اجزای مختلفِ جمله عمل کنند (مثلاً جایی اسم یا جای دیگری فعل باشد). اگر شعر مدّت زمانِ زیادی پیش نوشته شده باشد (شعرِ سده‌های گذشته)، ممکن است تاریخچهٔ کلمه مهمّ باشد، یا شاید معنیِ کلمه در طولِ سال‌ها تغییر کرده باشد. (مثلا کلمهٔ «**گازر**» که دارای این معانی است: جامه‌شوی. سپیدکار . قصار. حواری. مقصر، تخته گازر، و یا کلمهٔ «**شوخ**» با معانی مختلف: چرک، شوخگن، فضله، نجس، وسخ، خوشگل، زیبا، ظریف، بی آزرم، بی ادب، بی حیا، گستاخ، بذله گو، دعاب، ظریف طبع، لای گو، لطیفه گو، مزاح، مسخره، هَزّال، طنّاز، فتنه‌انگیز، فُسون‌ساز، فضول، وقیح، بانشاط، خوشدل، زنده‌دل، شاد، شنگ)

فرهنگِ لغتی که به ریشهٔ کلمات می‌پردازد، می‌تواند در یافتنِ تاریخچهٔ یک کلمهٔ خاص به شما کمک کند تا کاربُردِ کلمه را در آن شعر مشخص دریابید.

برای شناختِ افراد و مکان‌های ذکرشده در شعر از دایره‌المعارف یا اینترنت استفاده کنید. این ارجاعات ممکن است کلیدی برای نگرش‌ها و ایده‌های شاعر باشند. هنگامی که به معانی لفظی کلماتِ شعر توجّه می‌کنید، ممکن است الگوهایی در حالِ ظهور ببینید. این الگوها ممکن است به واژگانِ شعر مربوط باشند: آیا شاعر از «زبانِ کوچه-بازاری» یا اصطلاحاتِ عامیانه، فارسیِ رسمی، عباراتِ به زبان‌های خارجی یا اصطلاحاتِ تخصّصی استفاده می‌کند؟ هدفِ شما، حالا که معانی لغوی را درک کرده‌اید، این است که سعی کنید موضوعِ شعر- هدفِ شاعر از نوشتنِ این شعر و ایده‌ای که می‌خواهد بیان کند- را تعیین کنید. بااین‌حال، برای کشفِ موضوع، باید به شعر به‌عنوانِ یک کلّ نگاه کنید و نحوهٔ تعاملِ بخش‌های مختلفِ شعر را بررسی کنید.

۳ . عنوان شعر: جست‌وُجوی خود را برای دریافتِ موضوع شعر با نگاهی به عنوانِ آن آغاز کنید. این عنوان احتمالاً با دقّت انتخاب شده است. عنوانِ شعر چه اطلاعاتی به شما می‌دهد؟ چه انتظاراتی ایجاد می‌کند؟ (برای مثال، شعری با نام «باغِ عشق» باید واکنشی متفاوت از شعری به نام «درختِ سمّی» ایجاد کند.) آیا عنوان، موضوعِ شعر را به شما می‌گوید (مثلاً عنوانِ «من از شما منزجرم»)؟ آیا عنوان، شعر را به عنوان یک نوع ادبیِ خاصّ برچسب‌گذاری می‌کند؟ (مثلاً «وداع با اندوه» یا «غزل‌های تنهایی») اگر چنین باشد، باید بررسی کنید که چنین اشکالی چه ویژگی‌هایی دارند و بحث کنید که شاعر چگونه از «قواعدِ شعری» استفاده می‌کند. آیا عنوانِ شعر یک شیء یا رویدادی است که تبدیل به علامتِ کلیدی می‌شود؟ (به زبان و تصویرسازی مراجعه کنید.)

یادآوری: امروزه شاعرانِ بسیاری به نام‌گذاریِ شعر اعتقادی ندارند. معتقدند «جعلِ عنوان برای شعر، ذهنِ خواننده را از سیلان بازمی‌دارد و آن را در حوزهٔ مفهومی که نامِ شعر القا می‌کند، زمین‌گیر و چالشِ ناخواسته‌ای را برای درکِ همه‌جانبهٔ شعر و شاعر فراهم می‌آورد.» برخی دیگر معتقدند «واژگانی که شاعر

برای اسمِ شعر برمی‌گزیند، برای انتقالِ معنا و زیباییِ شعرِ او ضروری است.» این بحث هنوز بینِ شاعران باز است و به قاعدهٔ پذیرفته‌شده‌ای فرا نروئیده است.

۴ . لحن: سپس ممکن است به لحن فکر کنید. چه کسی صحبت می‌کند؟ به صدا گوش دهید. آیا این صدا متعلّق به یک مرد است یا یک زن؟ آیا فردی جوان است یا پیر؟ آیا نژاد، ملّیت، دین و غیرهٔ خاصّی پیشنهاد شده است؟ آیا صدا مانند صدای مستقیمِ شاعر است که با شما سخن می‌گوید و افکار و احساساتش را بیان می‌کند؟ آیا شخصیّتی جداگانه ایجاد شده است، کسی که لزوماً شبیهِ شاعر نیست (شخصیّت‌پردازی)؟ آیا خطابِ گوینده به شخصِ خاصّی است؟ چه کسی یا چه چیزی؟ آیا شعر سعی دارد نکته‌ای را بیان کند، استدلالی را به پیروزی برساند، یا کسی را به عمل وا دارد؟ یا فقط درحال بیانِ چیزی است بی آن‌که نیازمندِ پاسخی باشد (مثلاً شعری دربارهٔ بهار ممکن است فقط بخواهد شادیِ خود را از پایانِ زمستان بیان کند، یا ممکن است بخواهد کسی را اغوا کند، یا ممکن است کسی را به شخم‌زدنِ مزرعه تشویق کند). حال و هوای گوینده چیست؟ آیا گوینده عصبانی، غمگین، خوشحال یا بدبین است؟ چگونه متوجّهٔ این حالت‌های گوینده می‌شویم؟

این همه با موضوعِ شعر (گوینده دربارهٔ چه چیزی صحبت می‌کند؟) و تِمِ شعر (چرا گوینده دربارهٔ این موضوعِ مشخّص صحبت می‌کند؟ گوینده چه چیزی را دربارهٔ این موضوع می‌خواهد بیان کند؟) ارتباط نزدیک دارد.

۵ . ساختار: شعر چگونه ساختاربندی شده است؟ تقسیم‌بندی آن چگونه است؟ آیا بندهای منفرد یا قسمت‌های شماره‌گذاری شده‌ای در شعر وجود دارد؟ هر بخش یا بند دربارهٔ چه چیزی بحث می‌کند؟ بخش‌ها یا بندها چگونه با یک‌دیگر ارتباط برقرارمی‌کنند؟ (شعرها معمولاً به‌طورِ تصادفی جابه‌جا نمی‌شوند؛ شاعر احتمالاً نوعی سازمان‌دهی در ذهن دارد، مانند مراحلِ یک استدلال، حرکت در زمان، تغییرات در مکان یا دیدگاه، یا تغییرات در حالتِ روحی) اگر تقسیم‌های رسمی در شعر وجود ندارد، سعی کنید شعر را جمله به جمله یا خط به خط تجزیه و تحلیل کنید. فرآیندِ تفکّرِ شاعر ممکن است به‌طورِ مطلق منطقی نباشد، امّا احتمالاً بینِ ایده‌ها پیوندِ عاطفی وجود دارد. به عنوانِ مثال، ممکن‌است شما از دوستی بخواهید که برای ساندویچ سوسیسِ شما سُسِ خَردل بیاورد، و شما ناگهان به یاد یک خاطرهٔ تابستانی و پیک‌نیکِ خاصّی بیفتید. این امر از نگاهِ بیرونی منطقی به نظر نمی‌رسد، امّا از نظرِ عاطفی معنادار است.

ساختاری بسیارمهارشده می‌تواند دربارهٔ نگرشِ شاعر نسبت به موضوع اطلاعاتِ زیادی به شما بدهد. آیا موضوعِ شعر موضوعی بسیار قراردادی است؟ آیا شاعر تلاش می‌کند بر چیزی بی‌نظم تسلّط پیدا کند؟ فرمِ شعر نیز ارزشِ بررسی دارد. این توجّه و بررسی نشان می‌دهد که چه چیزی در ساختارِ شعری مناسب است و چیزی را که شعر فاقدِ آن است، آشکار می‌کند.

۶ . صدا و ریتم: شعر ریشه در موسیقی دارد. ممکن است یاد گرفته باشید که شعر را تقطیع کنید، آن‌را به هجاهای صامت و مُصَوّت و خط‌های عروضی تقسیم کنید. در شعرِ فارسی انواع مختلفی از وزن‌های عروضی-بیش از ۳۰۰ وزن- وجود دارد، که بیش از ۵۰ وزنِ آن شناخته شده است. می‌توانید از یک واژه‌نامهٔ اصطلاحاتِ ادبی برای یافتنِ فهرستی از انواع اصلی وزن استفاده کنید.(۱)

با این حال، همهٔ شعرها وزنِ دقیقی نخواهند داشت. آن‌چه مهمّ است، گوش‌دادن به ریتم و تأثیری است که بر معنای شعر دارد. درست مانندِ موسیقی، اگر به دقّت به ریتم گوش دهید، می‌توانید بفهمید که آیا یک شعرِ غمگین است یا شاد. هم‌چنین، کلمات با تأکید یا تکرار به شما سرنخی از معنای کلّیِ شعر می‌دهند.

آیا شعر از «جلوه‌های ویژه» برای جلبِ توجّهٔ شما استفاده می‌کند؟ برخی از کلمات برای تلفّظ به زمانِ بیش‌تری نیاز دارند و خواننده را کُند می‌کنند (مثلاً عبارتِ «حالا دوباره خودم را ورق می‌زنم» تداعی‌کنندهٔ سرعتِ کُند است). کلماتِ دیگر می‌توانند خواننده را سریع‌تر به جلو ببرند (مثلاً «هی کن!/ اسب‌های وامانده را هی کن!»). اگر با اصطلاحاتِ تکرارِ صامت، تکرار مُصَوّت و صداگذاری آشنا نیستید، می‌توانید آن‌ها را جست‌وُجو کنید و ببینید آیا به شعرِ شما مربوط می‌شوند- امّا نام‌بردن از آن‌ها به اندازهٔ تجربهٔ تأثیرشان بر اثرِ مورد بررسیِ شما اهمّیت ندارد.

آیا شعرِ شما قافیه دارد؟ آیا یک الگوی قافیهٔ مشخّص وجود دارد؟ این الگو چگونه بر واکنشِ شما به شعر تأثیر می‌گذارد؟ آیا طنزآمیز است؟ یک‌نواخت است؟ کودکانه است مانند شعرهای کودکانه؟ آیا قافیه‌های داخلی وجود دارد (قافیه‌هایی که به جای انتهای بیت درونِ خطوط قرار دارند)؟ اگر شعر را بلند بخوانید، آیا قافیه‌ها را می‌شنوید؟ (ممکن است وجود داشته باشند بدونِ این‌که تأکید شوند.) استفاده از قافیه چگونه به معنیِ شعر اضافه می‌کند؟ برخی از اشکال یا ساختارهای شعری باید از «قواعدِ» خاصّی در قافیه و وزن پیروی کنند (مانندِ غزل‌ها یا قصیده‌ها). اگر در حالِ مطالعهٔ شعری از این نوع هستید، از خود بپرسید آیا شاعر به این قواعد پای‌بند بوده یا آن‌ها را شکسته و اگر شکسته چرا؟(۲)

قسمت‌های مختلفِ یک شعر ممکن است صداهای متفاوتی داشته باشند؛ به عنوانِ مثال، ممکن است صداهای مختلفی در حالِ صحبت‌کردن باشند (ارکسترال). امکاناتِ زیادی وجود دارد. با این‌حال، صدا باید در خدمتِ تقویتِ معنا باشد.

۷ . زبان و تصویرسازی: هر نتیجه‌گیری که تا به حال انجام داده‌اید بر اساسِ زبان و تصویرسازی شعر بوده است. این تنها چیزی است که دارید. یک شعر فقط کلمات است و هر کلمه به دقّت انتخاب شده است. شما با اطمینان از درکِ معانی فرهنگِ لغتیِ این کلمات شروع کردید. حالا باید به تأثیراتِ بصری و احساسی آن‌ها، نمادها و دلالت‌های آن‌ها توجّه کنید.

به تصاویر و تصاویرِ ملموسی که شاعر ترسیم کرده است، توجّه کنید. در نظر بگیرید که چرا این چیزهای خاصّ انتخاب شده‌اند. اگر جُغدی توصیف شده باشد، آیا این احساسِ خاصّی را ایجاد می‌کند یا زمانِ خاصّی از روز را نشان می‌دهد؟ اگر صبح «مه‌آلود» توصیف شود، این چه تأثیراتِ خاصّی دارد؟ آیا الگوهای خاصّی شکل می‌گیرند، خوشه‌های کلماتی که معانی مشابهی دارند؟ به عنوانِ مثال، توصیفِ جوانه‌ها بر روی درختان، برّه‌ها و کودکان همه به یک تِمِ مربوط به بهار، جوانی و تولّدِ «نو» اشاره دارند.

در شعرها به‌طورِ مکرّر از نمادگرایی(سمبولیسم) نیز استفاده می‌شود. یک نماد، یک رویداد یا یک شیءِ فیزیکی (چیز، شخص، مکان) است که نمایان‌گر چیزی غیرفیزیکی مانند یک ایده، یک ارزش یا یک احساس است. به‌عنوانِ مثال، یک حلقه نمادِ اتّحاد و ازدواج است؛ یک درختِ جوانه‌زده در بهار ممکن است نمادِ زندگی و باروری باشد؛ یک درختِ بدون برگ در زمستان می‌تواند نمادِ مرگ باشد.

شاعران از تکنیک‌ها و ابزارهایی مانندِ استعاره، تشبیه، همانندسازی ، نمادگرایی و قیاس برای مقایسهٔ یک چیز با چیزِ دیگر، خواه سریع و ساده («او یک ببر بود») یا به آرامی در یک بند یا یک شعرِ کامل استفاده می‌کنند (استعارهٔ گسترش‌یافته‌ای مانند این را تخیّل می‌نامند.)

جزئیات را با دقّت بررسی کنید. ببینید روی کدام مقایسه‌ها تأکید شده‌است؟ آیا همهٔ این تاکیدها مثبت هستند؟ اتّصالِ تأکیدها به هم چگونه است؟ مثلاً توصیفِ پرندگانِ در حالِ پرواز می‌تواند معانی متعدّدی داشته باشد. آیا پرندگان در حال مبارزه با باد هستند؟ بر فرازِ کوه‌ها در حالِ اوج‌گیری‌اند؟ یا دورِ یک لاشه در حالِ چرخش‌اند؟ به این نکات با دقّت توجّه کنید و نشانه‌ها را جمع‌آوری کنید.

شعرها هم مانند ویدیوهای موسیقی و فیلم‌ها، از مجموعه‌ای از تصاویر و نمادها برای ایجادِ حالت و معنا استفاده می‌کنند. شما باید زمان صرف کنید تا حالت را احساس کنید و به معنای آن‌ها فکر کنید. اگر در بررسی و درکِ شعرهایی با مشکلاتِ خاصّی مواجه می‌شوید، بیش‌تر مطالعه کنید، با افرادِ دارای صلاحیّت صحبت کنید یا در کتابخانه به کتاب‌هایی که به حلِّ مشکل کمک می‌کنند مراجعه کنید.

اکنون که برخی از عناصرِ کلیدی شعر را مدّنظر قرار داده‌اید، لازم است گامی به عقب بردارید و تعیین کنید که معنای کلّیِ شعر چیست. برای انجامِ این کار، باید اجزای جداگانهٔ تحلیلِ خود را در یک ایدهٔ اصلی -ایدهٔ شما دربارهٔ این‌که شاعر در این شعر چه می‌خواهد بگوید- ترکیب کنید.

شاعر چه چیزی می‌خواهد بگوید؟ این گفته را با چه قدرت و با چه احساسی بیان می‌کند؟ کدام مصرع/ بیت/ بند، معنیِ شعر را به‌خوبی نشان می‌دهند؟ آیا شاعر به تدریج به معنیِ شعر می‌رسد یا این‌که از همان ابتدا معنایِ شعر را بیان می‌کند؟ خطوطِ پایانی یک شعر معمولاً اهمّیتِ زیادی دارند، چون به تعبیرِ دوستِ نازنینِ شاعری، حُکمِ بدرقهٔ میهمانِ سفرهٔ شعر را دارند. این خطوط، یا معنیِ شعر را مورد تأکید قرار می‌دهند یا آن را تغییر می‌دهند. ببینید آیا این موضوع در شعری که شما تحلیل می‌کنید مصداق دارد یا خیر؟

شهریور ۱۴۰۳

پانوشت‌ها:

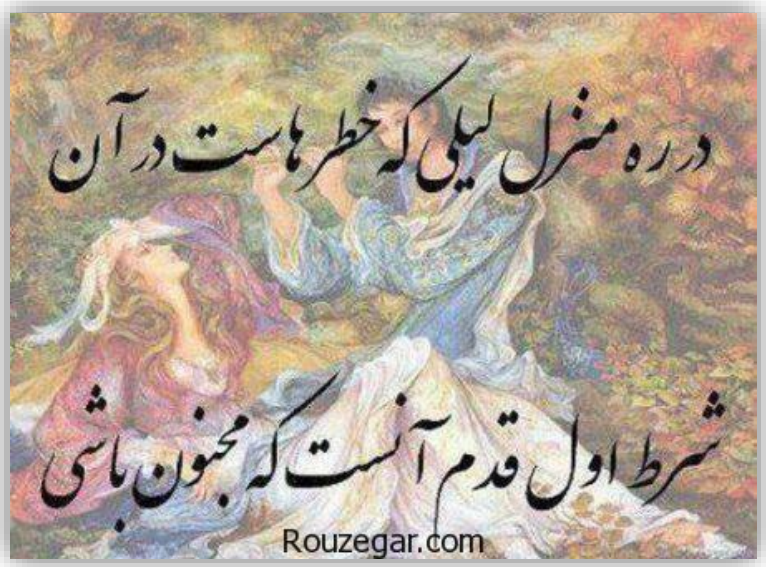
۱- علاقه‌مندان برای آشنایی بیش‌تر با اوزانِ عروضی شعرِ فارسی می‌توانند به این منابع مراجعه کنند: *«آشنایی با عروض و قافیه»*، دکتر سیروس شمیسا/ *«درهٔ نجفی در علمِ عروض، بدیع و قافیه»*، نجف قلی میرزا، تصحیح حسین آهی/ *«شعر و شاعران در ایران اسلامی»*، معظمه اقبالی/ *«عروض فارسی: شیوه‌ای نو برای آموزش عروض و قافیه»*، دکتر عباس ماهیار/ *«موسیقیِ شعر»*، دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی/ *«وزن و قافیهٔ شعرِ فارسی»*، دکتر محمدتقی وحیدیان کامیار.

۲- شاعر می‌تواند در شعر که کلامِ مخیّل است، قواعدِ گرامری زبان و حتّی وزن و قافیه را بشکند و یا دو یا چند وزن را ترکیب کند منتها به شیوه‌ای هنرمندانه و به سود بیان مضمونِ تازه. مثلاً اگر در سطری از شعری بخوانیم «این‌جا چقدر زمستان است» نباید ایرادِ دستوری بگیریم که زمستان اسمِ فصل است و باید می‌نوشت «این‌جا چقدر سرد است.» به باورِ احسان طبری «درتمامِ عرصه‌های معرفت مانندِ علم، فنّ، هنر، قواعدی وجود دارد و این‌که «قواعد» در جایگاه معیّنی به صورتِ کامل شکسته می‌شود، قانونِ تحوّلِ توفانی و انقلابیِ پدیده‌هاست و موردِ تردید نیست، ولی این‌کار نمی‌تواند خودسرانه، دل‌بخواه و هوس‌ناکانه باشد.»

بازگشت به فهرست

نیروی افسون‌گرِ عشق

محمود مُستَجیر



انسان همواره، گاه شتابان، گاه آهسته، امّا پیوسته چشم به راه و در جست‌وُجوی عشق است. گاهی گرمای نگاهی، لطافتِ سخنی، نرمای نوازشی، آهنگِ خنده‌ای، حتّا توفانِ خشمی، ملالِ قهری و... آن چنان دل از ما می‌رباید و آتشی در تار وُ پودِ هستی ما می‌افروزد که هیچ سخنی توانایی بیان و توصیفِ آن را ندارد. عشق، ما را سرمست و از یک نشئهٔ روانیِ بی‌همتا سرشار می‌کند.

خانمان سوز بُوَد برقِ نگاهی، گاهی *[معینی کرمانشاهی]*

وقتی عاشقی، آزادی. وقتی عاشقی، در بندی. عاشق، بی‌نیازترین و هم محتاج‌ترین است. عاشق، سرفرازست. عاشق، رسواست. عاشق، سراپا شوق و شادی، و هم اندوهگین است.

نشاط‌انگیز وُ ماتم‌زایی ای عشق

عجب رسوا کن وُ رسوایی ای عشق *[مهدی سهیلی]*

عاشق بی‌باک و بی‌پرواست. عاشق ترسوست. عاشق ناشکیبا و زودرنج است. عاشق برای دستیابی به معشوق، دست‌زدن به هر کاری را روا می‌دارد. عاشق حسودست، حتّا به پروردگار هم رَشک می‌ورزد.

در نمازی وُ رشک می کُشدم

با وجودی که با خدای منی *[؟]*

داستانِ عشق، قصّه‌ای‌ست بلند به بالای آرزو، به بلندای قامتِ باران. سرگذشت همه کسان، قصّهٔ همهٔ سرزمین‌ها و همهٔ دوران ها. عشق زشت و زیبا، شاه و گدا، بلند مرتبه و زیر دست، روشنفکر و سنت‌گرا، اُمّی و فرهیخته و... نمی شناسد.

عشق با زیبایی رابطه‌ای تنگاتنگ ندارد. بی‌شک زیبایی در برانگیختن عشق عاملی موثر اما قطعی نیست. زیرا زیبایی آفتابی است که غروب می کند، آبی است که بخار می شود.

زبانِ عشق واژه ندارد، زبانِ رمزست. زبانِ نگاه‌ست. دگرگونی رنگ چهرهٔ عاشق به هنگام رودرروشدن با معشوق است که او را لو می دهد.

سخن عشق تو بی آن که بر آید به زبانم

رنگِ رخساره خبر می دهد از سرِّ نهانم *[سعدی]*

..*

میان صد کس، عاشق چنان پدید بود

که بر فلک، مه تابان میان اخترها *[مولانا- دیوانِ شمس]*

زبان عشق زنگ ویژه ایست که در تُن صدای عاشق، به هنگام سخن گفتن با معشوق، می پیچد و آن را لبریز از هیجان و احساس می کند. لرزشی است که در دل و دست عاشق از دیدار یار، پدیدار می شود. تپیدن های دل و پریدن های رنگ چهره ی اوست.

از تپیدن های قلب و از پریدن های رنگ

عاشق بیچاره هر جا هست رسوا می شود *[حافظ]*

..*

هزار سعی بکردم که سرّ عشق بپوشم

نبود بر سر آتش میسرم که نجوشم [سعدی]

و یک چیز دیگر؛ شاید بوی خوش یا پرتوی لطیف و نادیدنی باشد که از تن عاشق می تراود و او بدان وسیله عشق خود را به معشوق می نُماید.

اما نظرِ *صادق هدایت* دربارهٔ عشق چیزِ دیگری‌ست. او می نویسد:

«عشق چون یک آوازِ دور، یک نغمهٔ دلگیر و افسون‌گرست که آدمی زشت و بدمنظری می‌خواند. نباید دنبالِ او رفت و از جلو نگاه کرد، چون یادبود و کیفِ آوازش را خراب می کند و از بین می برد»

همان‌گونه که به شمارهٔ آدمیان خدا هست و هرگز خدای دو کس مانندِ هم نیست، هیچ‌گاه نیز عشقِ دو تن به‌سانِ یک‌دگر نمی باشد. هر عشقی ویژگی‌های خودش را دارد.

خلیفه می شنود که جوانی به نام ***قیس*** دیوانهٔ دختری به نام ***لیلی*** شده است. دستور می‌دهد او را به حضورش بیاورند. هنگامی که لیلی را می‌بینند، جا می‌خورد. او دختری‌ست سیه چرده، باریک اندام که به نظرِ خلیفه از زیبایی نه تنها بهره‌ای ندارد، بل زشت هم هست. به لیلی می گوید:

- آن کسی که قیس از عشقِ او گمراه و دیوانه شده تویی!؟ تو که از زیبایی بهره ای نداری!

لیلی می گوید:

- تو باید با چشمانِ قیس مرا بنگری تا زیبایی‌های مرا دریابی.

گفت لیلی را خلیفه کاین تویی

کز تو شد مجنون پریشان و غَوِی*

از دگر خوبان تو افزون نیستی

گفت آری، چون تو مجنون نیستی *[مولانا- مثنوی معنوی]*

..*

أنگاه که کسی با نگاهی سرشار از مهر، ترا افسون می‌کند و تو بی‌اراده تسلیم و تسخیرِ او می‌شوی، از آن پس بسیاری از چیزها را ولو واقعیت باشد نمی پذیری. دل در برابر گرمای نگاهی از بیرون، دربند می شود و خِرد را در درون به بند می کشد. درین هنگام، در پلک بر هم زدنی در آنی، در تو نوزایش یا تولدی دیگر، رخ می دهد و گل عشق در هستی تو می شکوفد. ازین پس تو دیگر همانی که بودی نیستی. گیتی نیز برای تو جهان دیگری می شود. خورشید نور و گرمای لطیف‌تری می یابد. مهتاب خیال‌انگیزتر از پیش می شود.

پرندِ نیل‌گونِ آسمان را در روز و مخملِ سیاهِ الماس‌آجین آنرا در شب، می‌بینی. غوغای پُرشورِ گنجشگان را هنگامِ سحر می‌شنوی و با خود می‌گویی آه، خدایا! جهانت چه اندازه زیباست و این معجزهٔ عشق است.

بارانِ عشق از هر سو بر سر وُ رویَت می بارد، شاداب و تَر و تازه‌ات می کند و همهٔ ناهمواری‌ها و پلیدی‌ها را از هستیِ تو می‌زداید. آن‌گه حسّ می کنی دیگر خالی نیستی، تنها نیستی. زیرا تکیه بر سینهٔ الاهٔ عشق داده‌ای.

عشقِ پُرشورِ ***لیلی*** و ***مجنون*** که خامهٔ فاخر ***نظامی گنجوی*** داستانِ آن را سروده، ازین گونه است:

لیلی چه سخن؟ پری فشی بود

مجنون چه حکایت؟ آتشی بود

محجوبهٔ بیتِ زندگانی

شه بیتِ قصیدهٔ جوانی

داستان «لیلی و مجنون» را *نظامی* با ذوقِ لطیف و سلیقهٔ ویژهٔ خود ساخته و پرداخته. آفریدهٔ او تافته‌ای جدابافته است.

لیلی و ***مجنون*** هم مکتب بودند و در یک اتاق با هم درس می‌خواندند. تشکچه‌هاشان در مکتب‌خانه، که روی آن می‌نشستند، پهلوی هم بود. آنان اندک اندک به هم نزدیک می شوند و نرم نرمک به هم مهر می ورزند.

لیلی خوشمزه‌ترین خوراکی‌ها را از خانه برای ***قیس*** می‌آورد و آن‌را هنگامِ ناهار یک‌جا به او می‌داد. ***قیس*** شیرین‌ترین داستان‌های عاشقانه را، که در یاد، داشت، برای ***لیلی*** تعریف می‌کرد. گاه چشمان او را به دیدگانِ آهوان مانند می‌نمود. ***لیلی*** از شنیدن این‌گونه ستایش‌ها از خود بی‌خود می‌شد، سرمست می‌گردید و در روشنا گل‌گشتِ رؤیاها پرواز می‌کرد. لیلی فریفتهٔ چشمانِ گیرا، برّاق و روشنِ قیس، صدای گرم و رفتارِ عاشقانهٔ او بود. قیس به لیلی می گفت:

- من نگاهِ تو، جُنبشِ لبانت را و هر آن‌چه از آن توست، دوست دارم.

صدای گرم و مهرآمیزِ او در گوش لیلی به گونه ای موسیقی و نوازش می مانست.

یک روز لیلی دستش را به سوی قیس دراز کرد. قیس دستِ کوچک و لطیفِ او را آرام در دست گرفت و آن را به نرمی فشرد و با دستِ دیگر آن‌را نوازش کرد و به گونه‌اش چسباند. ناگاه سیلِ شتابانِ میل و هوسِ داغ و خوش‌آیندی همراهِ رخوتی شگفت همهٔ هستی لیلی را فراگرفت و هر آنچه در پیرامونِ او بود ناپدید گردید. او تنها چیزی که می دید، چشمانِ درخشانِ قیس بود که برق می‌زد و موجِ انبوهِ موی‌های سیاهِ پُر پُشتِ او.

گاه، دور از چشمِ مردم، خاموش کنارِهم می‌نشستند، شانه بر شانهٔ هم می‌گذاشتند و از عشقِ پایدارشان احساس خوش بختی می‌کردند.

عشق آمد وُ کرد خانه خالی

برداشته تیغ لاابالی

غم داد و دل از کنارشان بُرد

وز دل شدگی قرارشان بُرد

دشوارترین هنگام برای آنان رفتن به خانه بود. در خانه یعنی دور از هم بودن، یعنی زندان. شب همه شب به یادِ هم بودند و می اندیشیدند که فردا چه به هم بگویند.

در پایانِ روز، هنگامِ جداشدن، چندین بار به هم بدرود می‌گفتند، امّا هم‌چنان برجا ایستاده حرف می‌زدند. سخن‌هاشان پایان نمی‌گرفت. هر نکته برایشان شیرین، گیرا و شنیدنی بود.

آن هنگام که لیلی آهنگِ رفتن به خانه می‌کرد، قیس برجا می‌ایستاد و او را با نگاه تا آنگاه که از دیدِ او پنهان می شد تماشا می کرد. لیلی نیز گاه به گاه رو باز پس می‌کرد و قیس را می نگریست.

هر روز بامداد ***قیس*** سرِ راهِ ***لیلی*** می‌ایستاد تا او بیاید و با هم خرامان، شادان و سرمست از نشئهٔ عشق به مکتب بروند.

در رسالهٔ **فدروسِ** نوشتهٔ **افلاتون** آمده است دیوانگی چهارگونه است: یکی دیوانگیِ پیامبران. دوّم دیوانگیِ کاهنان، سوّم دیوانگیِ شاعران و هنرمندان که هر سه برکتی آسمانی است که بهرهٔ برگزیدگان می شود. گونهٔ چهارم، دیوانگیِ عاشقان‌ست. **افلاتون** می‌گوید این دیوانگی بزرگ‌ترین موهبتی است که خدایان، به آدمیان عطا می‌کنند.

..*

امّا رازِ عشق را هم، مانند بوی گُل، پنهان نمی‌توان کرد. نخست هم‌مکتبی‌های آنان، پس ملای مکتب، و سپس پدر و مادرشان از عشقِ این دو به هم آگاه شدند و سرانجام قصّهٔ عشقِ آنان زبانزدِ مردمِ کوچه و بازار شد.

زآن دل که به یکدگر نهادند

در معرض گفت و گو فتادند

این پرده دریده شد ز هر سوی

وان راز شنیده شد به هر کوی

کردند شکیب تا بکوشند

وآن عشق برهنه را بپوشند

در عشق شکیب کی کند سود

خورشید به گِل نشاید اندود

همین خبر سبب جلوگیری از رفتنِ ***لیلی*** به مکتب می‌شود. ازین هنگام است که ***قیس***، دیوانه می‌شود و از شورِ عشقِ ***لیلی*** سرنشناس و پانشناس، سر به کوه و بیابان می‌گذارد و مردم لقبِ ***مجنون***، یعنی جنّزده، یا دیوانه را به او می‌دهند، زیرا عشق کور است و عصاکشِ او دیوانگی است.

مجنون چو ندید روی لیلی

از هر مژه ای گشاد سیلی

او در غم یار و یار ازو دور

دل پر غم و غمگسار ازو دور

در اسطوره‌های یونانی آمده است: روزی الاهۀ عشق با خدایِ دیوانگی درگیر شد. در زد وُ خوردِ تندی که داشتند، ناگهان خدایِ جنون مُشتی کاری به چشمانِ الاهۀ عشق زد و او را نابینا نمود.

الاهۀ عشق نزدِ خدایان رفت و دادخواهی کرد. آنان دادگاهی تشکیل دادند. داوران ساعت‌ها شور کردند، سرانجام چنین رأی دادند: چون خدای جنون دیدگان الاهۀ عشق را نابینا کرده و او دیگر توانایی دیدن ندارد، پس خدای دیوانگی به پادافرۀ این جرم باید همیشه عصاکشِ الاهۀ عشق باشد. این است که می‌گویند عاشق کور است، واقعیّت‌ها را نمی بیند و دیوانگی راهبرِ اوست.

پیرانِ قبیله به ***سید عامری***، پدرِ **قیس**، اندرز دادند که برای بهبودی حالِ فرزندش، او را به ***کعبه*** ببرد و وادارش سازد از آن بارگاه به زاری بخواهد که از بلای عشق شفایش دهد. پدر می‌پذیرد. هنگامِ حج، دستِ فرزند را می‌گیرد و به خانۀ خدا می برد.

چون موسم حج رسید برخاست

اشتر طلبید و مَحمِل آراست

فرزند عزیز را به صد جهد

بنشاند چو ماه بر یکی مهد

آمد سوی کعبه سینه پر جوش

چون کعبه نهاد حلقه بر گوش

مجنون در خانۀ خدا:

مجنون در برابر ***کعبه***، روی زمین ولو شده، به خاکبازی می پردازد. پدر به او می گوید:

- پسرم این‌جا جای بازی نیست، برخیز به دامنِ ***کعبه*** بیاویز و با زاری از خدا بخواه تا ترا در پناهِ رحمتِ خود گیرد. بگو بارخدایا! ازین شیفتگی شفایم ده و از بلای عشق برهانم.

گفت ای پسر این نه جای بازیست

بشتاب که جای چاره سازیست

در حلقه ی کعبه حلقه کن دست

کز حلقه ی غم بدو توان رست

گو یا ربّ ازین گزافه کاری

توفیق دهم به رستگاری

رحمت کن و در پناهم آور

زین شیفتگی به راهم آور

دریاب که مبتلای عشقم

و آزاد کن از بلای عشقم

مجنون همین که واژهٔ ***عشق*** را می شنود، ناگهان مانند شراری از آتش، جرقه‌زنان از جای می‌جهد. نخست می خندد، پس می گرید و شیداوار از دامنِ ***کعبه*** می‌آویزد. می زارد، می نالد و می گوید:

- بار خدایا من بندهٔ حلقه به گوشِ عشقم. سرشتِ من با عشق پرورده‌شده و جز این سرنوشتِ دیگری آرزو ندارم. به من می‌گویند از عشق پرهیز کن، آیا این‌ست آیینِ آشنایی و دوستی؟ آن دلی که سودای عشق ندارد بزودی سیلابِ غم، بُنیادش را ویران می‌کند.

مجنون چو حدیتِ عشق بشنید

اوّل بگریست پس بخندید

از جای چو مار حلقه بر جست

در حلقه زلف کعبه زد دست

می گفت و گرفته حلقه در بر

کامروز منم چو حلقه بر در

در حلقه عشق جان فروشم

بی حلقه ی او مباد گوشم

گویند ز عشق کن جدایی

این است طریق آشنایی

پرورده ی عشق شد سرشتم

جز عشق مباد سرنوشتم

آن دل که بود ز عشق خالی

سیلاب غمش براد حالی

مجنون آن‌گاه رو در روی ***کعبه*** می‌ایستد. خدا را به خدایی‌اش سوگند می دهد و از وی لابه‌کنان می‌خواهد او را به بالاترین مقامِ عشق برساند.

گرچه ز شرابِ عشق مستم

عاشق تر ازین کنم که هستم

پدر، فرزندش را به کعبه آورده که از عشق توبه کند تا از این بلا شفا یابد، امّا مجنون به زاری از خدا می خواهد که عشقش را نسبت به لیلی هر دم افزون‌تر کند. او می گوید:

- عاشقتر ازین کنم که هستم و از عمر من هر آنچه باقی مانده، بستان و به عمر لیلا یم بیافزا.

او از خدا می‌خواهد که دم‌به‌دم شوق‌ومُیلش را به دیدارِ ***لیلی*** افزون و افزون‌تر کند. سرانجام هم می‌گوید اگرچه از اندوهِ دوریِ ***لیلی*** چون شمع می‌سوزم، ولی نمی‌خواهم حتّا یک روز هم بی‌سوزِ غمِ عشقِ او به سر برم.

یا ربّ به خدایی، خداییت

وآنگه به کمال پادشاهیت

کز عشق به غایتی رسانم

کو ماند اگر چه من نمانم

گرچه ز شراب عشق مستم

عاشقتر ازین کنم که هستم

یا ربّ تو مرا به روی لیلی

هر لحظه بده زیاده میلی

از عمر من آن چه مانده بر جای

بستان و به عمر لیلی افزای

گرچه ز غمش چو شمع سوزم

هم بی غم او مباد روزم

مجنون نه تنها نمی‌خواهد ساحتِ اندوهِ شیرینِ عشق را ترک کند، بلکه از خدا به زاری می‌خواهد که این درد و اندوه را افزونتر کند. به سرودهٔ ***مولانا***:

راست گفتی عشق خوبان آتش است

سخت می سوزاند اما دلکش است

از خدا خواهم که افزونش کند

د ل اگر دم زد ُپر از خونش کند

---

* غَوِی: گمراه. کسی که در بندِ هوا و هوسِ خود باشد.

بازگشت به فهرست

آن‌چه از فداکاری جومپا لاهیری و دیگران می‌آموزیم

نکاتی چند در بابِ شیوه‌های مقابلهٔ مردمانِ جهان با اسرائیل

سپیده جُدیری، نویسنده و شاعر

زوکیسوا وانر اوله سائتر جومپا لاهیری سارا فریدلند

«جهان از خوابِ فلسفهٔ قومیِ اروپایی بیدارشده‌است. امروز، ما این رهایی را مدیونِ مردمانی هستیم که در فلسطین رنج می‌کشند. فلسطینیان، با قهرمانی‌ها و فداکاری‌هایشان، بربریّتِ موجود در بنیانِ تمدّنِ غرب را آشکار کرده‌اند»[۱]

حالا از روزی که حمید دباشی[۲] جملاتِ بالا را در مقاله‌ای در نقدِ دفاعِ هابرماس[۳] از اسرائیل نوشت، ماه‌ها می‌گذرد؛ فلسطینی‌ها هم‌چنان جان بر کف ایستاده‌اند، با کودکان‌شان، دار وُ ندارشان و هر آن‌چه از زندگی‌هایی که ازشان ربوده شد باقی‌مانده، ایستاده‌اند و درحالی‌که از خلالِ تصاویری که این‌جا و آن‌جا از آن‌ها منتشر می‌شود به ما چشم دوخته‌اند، نسل‌کشی می‌شوند. این پخشِ زنده‌ی نسل‌کشی نیاز به هیچ شرح و توضیحی ندارد، خود به تنهایی یک افشاگری جان‌دار و ماندگار است در تاریخِ خون‌بارِ استعمار، که از این نسل‌کشی‌ها به خود کم ندیده [است]. تفاوتش امّا این‌بار در همین است که می‌توانیم به‌طور مستقیم و در همان لحظاتی که دارد اتفاق می‌افتد، شاهدش باشیم و نیاز نیست منتظرِ تاریخ بمانیم تا از اسنادِ هولناکش برایمان پرده بردارد. حال، با ماست که در قبالِ این افشاگری تاریخی که به ازای فداسازی هزاران جان مقابلِ چشمهای‌مان صورت گرفته، به کدام انتخاب دست بزنیم: فداکاریِ متقابل، یا خاموشی‌گزیدن و به راهِ خود رفتن. راهِ دوّم به‌نظر ساده‌تر می‌رسد امّا بعد باید دید که با شرمساری تاریخی‌ای که برایمان به جا می‌گذارد، چطور کنار خواهیم آمد؟ این است که بسیاری راهِ نخست را برگزیده‌اند؛ راهِ فداکاری را.

در همین هفته‌ای که گذشت، جومپا لاهیری، نویسنده‌ی سرشناس هندی‌الاصل، با سر باز زدن از پذیرفتن جایزه‌ای معتبر از یک موزه‌ی حامی اسرائیل، به بمبِ خبری رسانه‌هایی چون رویترز، الجزیره، میدل‌ایست‌آی، ایندیاتودِی و حتّی رسانه‌ی اسرائیلیِ جروزالم‌پست تبدیل شد. ماجرا از این قرار بود که موزه‌ی «ایسامو نوگوچی» نیویورک، ماه گذشته سه کارمند خود را که به نشانه‌ی همبستگی با مردم فلسطین، چفیه پوشیده بودند، اخراج کرده بود. جومپا لاهیری که خود با کتاب «مترجمِ دردها» در سال ۲۰۰۰ از برندگان جایزه‌ی پولیتز بوده است، در اعتراض به حمایت علنی موزه‌ی ایسامو نوگوچی از اسرائیل، جایزه‌ی سال ۲۰۲۴ این موزه را که قرار بود در ماه آینده به او تعلق بگیرد نپذیرفت و در کنار مردم فلسطین

ایستاد. او نخستین چهره‌ی سرشناسی نبود که با از خودگذشتگی و چشم‌پوشی از منافع شخصی و حرفه‌ای‌اش، به همبستگی با فلسطینیان برخاسته، چه در روزهای پس از هفت اکتبر۲۰۲۳ و چه حتی در سال‌های پیش از آن، هر از چند گاه، چهره‌ای جدید به جمع حامیان فلسطین و بایکوت‌کنندگان اسرائیل پیوسته است.

به‌طور مثال، در همان هفته‌ی گذشته، اوله سائتر، مهاجم ۲۸ ساله‌ی تیم فوتبال روزنبورگ نروژ نیز با ردّکردنِ پیشنهادِ ۸۵۰ هزار یورویی باشگاه مکابی حیفای اسرائیل و با بیانِ این‌که، *«من انسانیّت را به پولِ آلوده به خون ترجیح می‌دهم»*، حماسه آفرید. کمی پیش‌تر، سارا فریدلند، کارگردان یهودی-آمریکایی، هنگام دریافتِ جایزه‌ی خود در هشتادوُیکمین جشنواره‌ی فیلمِ ونیز، با علم به تمامِ تبعاتی که این کار برایش در پی خواهد داشت (از طردشدن از سوی خانواده و اکثریّتِ جامعه‌ی یهودی گرفته تا سلبِ هرگونه امتیازی از خودش و حرفه‌اش در آینده)، نسل‌کشی اسرائیل در غزه را محکوم و با مبارزاتِ فلسطینی‌ها برای آزادی سرزمین‌شان اعلامِ همبستگی کرد.

در ماهِ مارس، زوکیسوا وانر، نخستین زنِ آفریقایی برنده‌ی مدالِ گوته، در اعتراض به همدستی دولت آلمان با اسرائیل در نسل‌کشی غزه، این مدال را که از شناخته شده‌ترین جوایز فرهنگی جهان به شمار می‌رود پس داد. او در نامه‌ای به شرح دلایل بازگرداندنِ این مدال پرداخت و نوشت: *«کمیساریای عالی سازمان ملل در امور پناهندگان اعلام کرده است که جمهوری فدرال آلمان و ایالات متحده‌ی آمریکا بزرگ‌ترین صادرکنندگان سلاح به اسرائیل هستند [...] این‌گونه است که می‌بینم دیگر نمی‌توانم ساکت بمانم یا مدال اعطایی دولتی را که تا به این حد در رابطه با رنج انسان‌ها سنگدلانه برخورد می‌کند، نزد خود نگه دارم.»*

به فاصله‌ی کمتر از یک ماه از هفتم اکتبر ۲۰۲۳، یکصدوُچهل‌وهفت پژوهش‌گر برجسته‌ی جهان در حوزه‌های مختلف فمینیسم، با انتشار نامه‌ای سرگشاده، خواستار پایان یافتن نسل‌کشی و اشغال در غزه شدند. آنها نوشتند: *«وقتی زنگِ خطرِ نسل‌کشی به صدا درآمده، دلیلی برای سکوت نمی‌بینیم. سکوت به معنیِ هم‌دستی و مشارکت در نسل‌کشی است.»* چهره‌های مشهوری چون آنجلّا دیویس و زیلار آیزنشتاین در میانِ امضاکنندگانِ این نامه به چشم می‌خوردند. تی تی باتاچاریا، استاد تاریخ دانشگاه پردو که از جمله نویسندگان این نامه بود، در توضیح دلایلِ نوشتنِ چنین نامه‌ای گفت: *«در زمانه‌ای که همگان شاهد همدستی رسانه‌های جمعی در این نسل‌کشی، با نام نبردن از آن در اغلب این رسانه‌ها هستند، آنها خود را ملزم به نوشتن از آن دانسته‌اند.»*

۱۳۰۰ هنرمند سانسورِ صدای فلسطین را محکوم کردند

در دسامبر ۲۰۲۳، بیش از ۱۳۰۰ هنرمند و چهره‌ی فرهنگی جهان، با امضای نامه‌ای، سانسورِ صدای فلسطین و حامیانش را توسطِ نهادهای هنری و فرهنگی غرب محکوم کردند. در این نامه که به امضای چهره‌هایی چون الیویا کلمن، بازیگر برنده‌ی اسکار و هریت والتر و جولیت استیونسون، برندگان جایزه‌ی لارنس الیویه و صدها هنرمند دیگر رسیده، آمده بود: *«ما هنرمندان نمی‌توانیم در مقابل این نقض چشمگیر قوانین بشردوستانه‌ی بین‌المللی خاموش بمانیم.»* آنها در نامه‌ی سرگشاده‌ی خود، از هدفِ حمله قرارگرفتن و تهدیدِ معیشتی هنرمندان و اهالیِ فرهنگی که با فلسطینیان همبستگی نشان داده‌اند و هم‌چنین لغوِ

اجراها، اکران‌ها، سخنرانی‌ها، نمایشگاه‌ها و مراسم رونمایی کتاب‌های این افراد، پرده برداشته بودند. و این‌ها همان فداکاری‌هایی است که از آن سخن می‌گوییم. امّا فداکاری‌ها به چهره‌های مشهور خلاصه نشد، افرادِ گمنامِ بسیاری به‌دلیل نوشتن پست‌های اعتراضی علیه نسل‌کشی فلسطینی‌ها در شبکه‌های اجتماعی، از مشاغلِ خود اخراج و یا از سوی هم‌صنفان، همکاران و حتی اعضای خانواده و دوستان خود طرد و به انزوا کشانده شدند.

در ماه‌های گذشته، شاهد شجاعتِ دانشجویانی نیز بودیم که به‌رغم هزاران دلاری که برای هر نیم‌سال دانشگاهی‌شان شهریه پرداخته بودند، به تجمّعاتی در حمایت از آزادی فلسطین به قیمتِ تعلیق یا اخراج شدن‌شان از دانشگاه‌های آمریکا و جهانِ غرب دست زدند. ما تمامِ این شجاعت‌ها و فداکاری‌ها و حتی در کنار آن، خودسوزی اعتراضی چند انسانِ ازجان‌گذشته را که با هدفِ توقفِ نسل‌کشی در غزه، به آن شیوه‌ی دردناک به زندگی خود پایان دادند، شاهد بودیم. حال از خود می‌پرسیم که چه کاری از دست ما برمی‌آید؟ کدام اقدامِ ما مردمانِ بی نام و نشانِ جهان، می‌تواند به اندازه‌ی چنین فداکاری‌هایی موثر واقع شود؟

میکو پلد، نویسنده و فعّالِ یهودی-آمریکاییِ حامیِ فلسطین

حدودِ دوهفته‌ی‌پیش، در برنامه‌ای که یک کافه‌کتابِ کوچک در واشینگتن برای همبستگی با مردم غزه برگزار کرده بود شرکت کردم. در بخش پایانی، به دنبال پخشِ مستندهایی از غزه و درباره‌ی غزه، میکو پلد، نویسنده و فعال یهودی-آمریکاییِ حامی فلسطین، نشستِ پُرسش و پاسخی داشت و یک جمله‌ی نویدبخش گفت که می‌تواند ملکه‌ی ذهن‌مان شود. او که خود فرزندِ ماتیتیاهو پلد، از ژنرال‌های ارشدِ ارتش اسرائیل در جنگ‌های ۱۹۶۷ بوده و پس از انتقادهایش از صهیونیسم و دفاعش از آزادی فلسطین، از سوی خانواده، دوستان و آشنایان طرد شده، گفت که «*حتّی در سال‌های پایانیِ نظام آپارتاید در آفریقای جنوبی هم، هیچ‌کس باور نمی‌کرد که اصلاً امکان داشته باشد چنین نظامِ پُرقدرتی که از پشتیبانیِ تمام و کمالِ غرب برخوردار است، دچارِ فروپاشی شود. امّا دیدیم که با فشارهای مردم جهان به دولت‌هایشان برای قطع پشتیبانی از آپارتاید در آفریقای جنوبی و تحریمِ گسترده و بایکوتِ آن، آن‌چه به تمامی غیرممکن می‌نمود، محقّق شد.*» میکو از ما، همین ما مردمانِ بی نام و نشانِ جهان خواست که قدرت خود را دستِ کم نگیریم.

چه می‌توان کرد؟

در سال ۲۰۰۵، با الهام از جُنبشِ حقوقِ مدنی در آمریکا به رهبری مارتین لوترکینگ و جُنبشِ مبارزه بر ضدّ نژادپرستی در آفریقای جنوبی به رهبری نلسون ماندلا، جُنبشی با مطالبه‌ی بایکوت و تحریمِ اسرائیل و عدمِ سرمایه‌گذاری در آن بُنیان گذاشته شد که در ابتدای امر، چندان مؤثّر به نظر نمی‌رسید، امّا به مرور و به‌خصوص در سالِ جاری که تعدادی از شرکت‌های تولیدی، فروشگاه‌ها، رستوران‌ها و کافه‌هایی که یا اسرائیلی محسوب می‌شدند یا از اسرائیل حمایت و درآن سرمایه‌گذاری می‌کردند، به خاطر بایکوت‌شدن

وتحریم، با خساراتِ میلیونی مواجه ویا مجبوربه بستنِ شعبه‌هایشان دراسرائیل شدند، سطحِ تاثیرگذاری این جُنبش نیز آشکارشد.

جُنبشی که به رهبری خود فلسطینی‌ها پی گرفته شده و به صورتِ اختصاری، «بی دی اس» خوانده می‌شود، به آن میزان دستاورد رسیده است که صهیونیست‌ها برای ریشه‌کن کردنش از هیچ تهدید و تلاشِ تبلیغاتی فروگذار نکنند و آن را خطری استراتژیک برای رژیم اسرائیل به شمار آورند. همراهی با این جُنبش بسیار ساده است و برای ما هزینه‌ای نیز به‌همراه ندارد؛ تنها باید در هر کجای دنیا که هستیم، از خریدنِ محصولات و برندهای اسرائیلی یا حامی اسرائیل چشم‌پوشی کنیم.

جُنبش «بی دی اس» بارها نامِ کمپانی‌هایی را که با مشارکت در شهرک‌سازی‌های غیرقانونی اسرائیل و به عنوان پیمانکار در سیستم نظامی و دولتی اسرائیل، به این رژیم در تخطّی از قوانینِ بین‌المللی و نقضِ حقوقِ بشر کمک می‌کنند، اعلام کرده است و اپلیکیشنی نیز به نام *"No Thanks"* برای جست‌وجوی نام آنها و بایکوتِ محصولاتشان به‌وجودآمده که با نصبِ آن روی گوشی‌هایمان، به‌سادگی خواهیم توانست با جُنبش همراه شویم.

بی دی اس تا به امروز در کنار شرکت در راه‌پیمایی‌های اعتراضی، مؤثّرترین راهِ مقاومتِ فعّالان، هنرمندان، ورزشکاران و هم‌چنین مردمانِ عادّی جهان علیه جنایاتِ اسرائیل بوده است. به آن بپیوندیم که مقاومت، خود زندگی‌ست و تنها چیزی‌ست که ابتذال، پوچی و ناامیدی را از زندگی‌هایمان در این جهانِ سراسر تیره از ظلم و بی‌عدالتی خواهد زدود.

پانوشت‌ها:

Thanks to Gaza, European philosophy has been exposed as ethically [۱] *bankrupt, Hamid Dabashi, https://www.middleeasteye.net/opinion/war-gaza-european-philosophy-ethically-bankrupt-exposed*

[۲] جامعه‌شناس و استاد ادبیات تطبیقی و مطالعات ایرانی دانشگاه کلمبیای نیویورک.

[۳] یورگن هابرماس، جامعه‌شناس، فیلسوف و نظریه‌پردازِ اجتماعی و وارثِ مکتبِ فرانکفورت است.

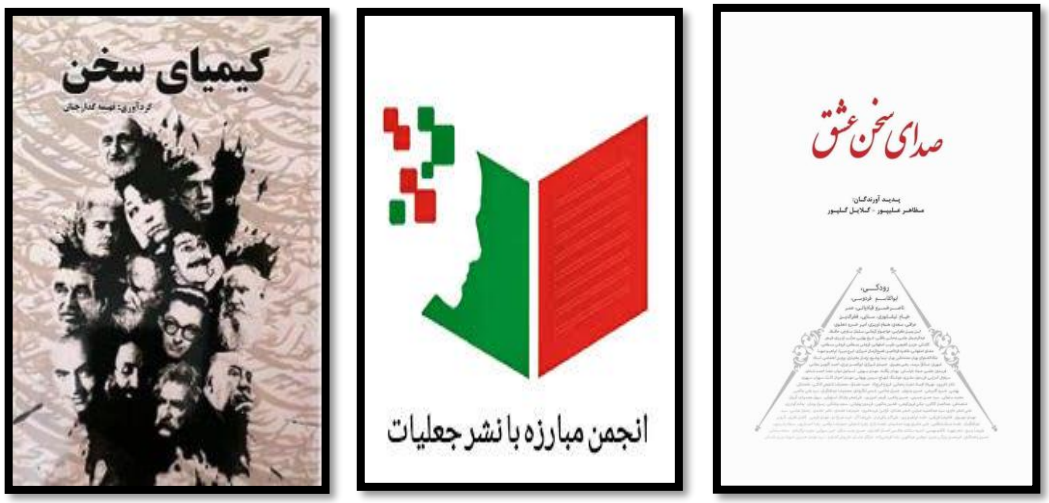
سرچشمه: سایت کانونِ زنانِ ایرانی

بازگشت به فهرست

ضرورتِ مبارزهٔ جدّی با نشرِ جعلیّات(۷)

معرّفی دو کتابِ دورریختنیِ سرشار از جعلیّات

حسین یوسفیان



نقد و معرّفی یک کتاب اصولاً با هدفِ آشنایی اهلِ مطالعه و پژوهش با اثری صورت می‌گیرد که به تازگی به بازارِ نشر راه یافته است، امّا حکایتِ آثاری چون «استادِ عشق»، «صدای سخنِ عشق» و «کیمیای سخن» و غیره که در سال‌های اخیر با مجوّز وزارتِ فخیمهٔ «فرهنگ و ارشاد اسلامی» توسطِ ناشرین و مؤلّفین و مترجمینِ سودجو به بازارِ نشر راه‌یافته و بعضاً نیز رکوردِ نوبتِ چاپ و تیراژ را شکسته‌اند، به تعبیرِ فردوسی «یکی داستان است پُر آبِ چشم» که دلِ نازکِ اهلِ مطالعه را نسبت به جفای مسئولینِ خواب‌آلودِ فرهنگی به درد می‌آورد.

نتیجهٔ عملکرد دولتِ سیزدهم و کابینهٔ رئیسی فقط ویرانیِ اقتصاد و تولید و غارتِ منابع و ایجادِ ناترازی‌ها و تورّمِ کمرشکن برای زحمت‌کشان نبود و حجمِ خساراتِ وارده در حوزه‌های فرهنگی و علمی از جمله بازارِ نشر با قلع و قمع آثارِ فرهنگی و هنری، سانسور و توقیف و بگیر و ببندِ اهالیِ قلم و هنر و علم، نویسندگان، هنرمندان و یا با اخراج و تعلیقِ معلّمان، دانش‌جویان و اساتیدِ دانش‌گاه‌ها و مراکز علمی و پژوهشی بنابر مستنداتِ موجود، از حدّ وُ شُماره بیرون‌است. مثلاً در همان روزهایی که بازارِ «دامادبازی» مقامات و ماجرای رسوای «باجناق‌بازیِ» مردانِ خدا در دولتِ رئیسی گرم و پُررونق بود و ناترازی‌های ناشی از غارت اموال ملّی در همهٔ عرصه‌ها بر روی هم انباشته می‌شد، کتابِ سراپا مُهملاتِ «استادِ عشق» به کوشش فرزندِ ناخلفِ پروفسور محمود حسابی به چاپ ۹۵ خود رسید [ارژنگ، شمارهٔ۳۵] و درعین‌حال، وزارتِ ارشاد در صدورِ مجوّز برای انتشار کتابِ «نامه‌ای به آسمان» اثر استاد محمّدرضا شفیعی کدکنی و آثار بسیاری دیگر مانع‌تراشی می‌کرد که به قولِ استاد *«زمانه بَس که پلید و پَلَشت و مسخره شد/ عیارسنجیِ خورشید کارِ شب‌پَره شد.»* این تضییقات حتّی به نمایشگاهِ کتابِ تهران هم تسرّی یافت که برخی از کتاب‌های دارای مجوّزِ هم به‌رغمِ چاپ و انتشار، توسط گزمگانِ ارتجاع و عملهٔ ستمِ سرمایه جمع‌آوری و توقیف‌شدند و به‌راستی که نامی جز «جنایتِ‌فرهنگی» براین اعمال و رفتارها نمی‌توان نهاد. در واقع ماهیّتِ «گشتِ کُشتار» و «گشتِ سانسور» یکی است و تفاوت تنها در مکانیسم و شکل و شیوهٔ جنایت و حوزهٔ عملِ آن‌هاست.

در مورد برخی آثارِ دورریختنی و گمراه‌سازی که تحتِ عنوانِ «آثارِ ادبی» با مجوّزِ وزارتِ ارشاد همراه با سلام و صلوات و تبلیغاتِ کرکنندهٔ رسانه‌های حکومتی به بازار بِلبِشوی نشر و ترجمه در ایران راه می‌یابند، بهترین کار افشاء و معرّفی مؤلّف یا مترجمِ فرصت‌طلب و ناشرِ سودجوی کتاب به اهلِ مطالعه برای نخریدن و دورریختن، و فوری‌ترین وظیفهٔ اخلاقی و قانونی مسئولینِ فرهنگی جمع‌آوری این دست کتاب‌هاست که مایهٔ رسوایی و ننگ در بازارِ نشرِ یک جامعه است. رسوایی از جنس انتشار کتابِ جعلی «خانوادهٔ خوشبخت» به نام «ژان پل سارترا!» در سال ۱۳۸۴ توسط «نشرِ جامی» و سپس ترجمهٔ صدباره و مغشوشِ آن در بازارِ ترجمهٔ ایران (عموماً توسطِ فارغ‌التحصیلان رشتهٔ زبان و ترجمه به‌عنوان پایان‌نامه با تأییدِ اساتیدِ راهنما!)، درحالی که روح سارترِ بینوا هم از وجودِ چنین اثری خبر ندارد! در واقع سرمایه‌دارانِ حوزهٔ نشر و گُماشتگانِ آن‌ها در وزارت ارشاد به «سوددهی» چاپِ یک کتاب می‌اندیشند و نه «سودمندیِ» محتوای آن برای قشرِ کتاب‌خوان و جویندگانِ حقیقت.

تأسّف‌بار این است که در میهنِ ما، کاسبانِ دین و مسئولینِ فاسدِ ارشاد و نهادهای ناظرِ فرهنگی-امنیّتی حاضرند صدها کودک و نوجوان را برای اثباتِ این‌که «مهسا امینی» را به قتل نرسانده‌اند، به قتل برسانند و کور کنند، امّا هیچ‌گونه برخوردِ قانونی با عاملانِ سوءاستفاده و جعل و جنایت در عرصهٔ نشر و کتاب نداشته باشند و چه بسا عالماً و عامداً به تخریبِ فضای فرهنگی می‌پردازند تا نهالِ اندیشه بارور نگردد.

صدورِ مجوّز برای انتشار و رواج این‌گونه آثارِ جعلی از یک‌سو، و اعمالِ سانسور و مانع‌تراشی برای انتشارِ آثار فاخرِ فرهنگی از سویی دیگر، در واقع ادامه و مکمّلِ قتلِ‌عامِّ اندیش‌مندان و سرکوبِ خونین و اعدامِ معترضان است که از دههٔ ۶۰ تا امروز بی‌وقفه شاهدِ آن بوده‌ایم و بر ملّتِ به‌پاخاستهٔ ایران است تا یک‌بار برای همیشه بر آن نقطهٔ پایان بگذارد.

مردمِ ایران در صحنهٔ نبردِ فرهنگی با سرمایه‌داری و مظاهرِ کریه آن با مبارزه‌ای چه‌بسا حادّتر و پیچیده‌تر روبرو هستند که شاید کم‌تر به چشم بیاید، ولی اهمّیتِ آن کم‌تر از نبردِ جامعه در صحنه‌های اقتصادی و سیاسی و مدنی برای استیفای حقوق و آزادی‌های دمکراتیکِ خود نیست که امروز در چهارگوشهٔ میهنِ ما با قوّت جریان دارد. آن‌چه در ادامه می‌خوانیم، نقدهایی جدّی بر دو کتابِ سرشار از جعلیّات و انتسابات نادرست به ترتیبِ زیر است که با مجوّزِ وزارت فرهنگ و ارشاد در تیراژی بالا منتشر شده است:

۱- نقدِ کتابِ «کیمیای عشق» (گردآوری: فهیمه گدازچیان، نشرِ اندیشمندانِ جوان، سال ۱۳۹۵، تعدادِ صفحه: ۲۱۶)/ به قلمِ مهدی شعبانی (عضوِ انجمن مبارزه با نشرِ جعلیّات)

۲- نقدِ کتاب «صدای سخنِ عشق» (گردآوری: مظاهر علیپور و گلایل گلپور، نشرِ توسعه‌دهندگان، سال ۱۳۹۹، تعدادِ صفحه: ۳۲۰) / به قلم دکتر مرتضی رشیدی (عضو انجمن مبارزه با نشرِ جعلیّات)

۱- «کیمیای سخن»، کتابی سرشار از جعلیّات

مهدی شعبانی؛ کارشناسِ ارشدِ ادبیّات و عضو انجمنِ مبارزه با نشرِ جعلیات

از محقّق تا مقلّد فرق‌هاست! *(مثنویِ‌مولوی، دفترِدوّم: قصّهٔ زنده‌شدنِ استخوان‌ها به دعای عیسی(ع))*

در سال‌های اخیر به دلیل گسترش کاربردِ اینترنت و استفاده از شبکه‌های مجازی، استناد به کتابِ اصلی و منابعِ دستِ‌اول و عرضه‌ی اخبار و مطالبِ مستند بسیار کم‌رنگ شده است. در این میان بیش‌ترین آسیب را ادبیّات دیده، به این شکل که کاربرانِ مجازی مطالب صفحاتِ مجازی را به راحتی می‌پذیرند و بازنشر می‌کنند. علّتِ اصلی پذیرفتنِ سخنِ جعلی، این استدلالِ عوامانه است که «مهمّ نیست کی گفته، مهمّ این است که چی گفته!». اگر مهمّ نیست کی گفته، پس چرا جاعل زیرِ سخنش نامِ گوینده‌ای را ذکر می‌کند؟ اگر مهمّ نیست کی گفته، می‌توان به ذکرِ صفتِ «ناشناس» بسنده کرد. اگر مهمّ نیست کی گفته، آیا می‌توانیم روی دیوانِ حافظ بنویسیم: دیوانِ سعدی!؟

با کمی اندیشه می‌توان پی‌بُرد که سرانجامِ این رفتارِ غیرفرهنگی به این‌جا ختم می‌شود که در ذهنِ عوامّ، مولانا و فردوسی و سعدی و سهراب و شاملو و فروغ و نیمایی شکل می‌گیرد که با شاعر و نویسندهٔ اصلی فاصلهٔ بسیار دارد! وقتی جعلیّات سر از کتابِ درسی و مسابقاتِ تلویزیونی درآورده، وقتی مجریانِ مشهور و مدّعی، اشعارِ جعلی را به شاعران و نویسندگانِ مطرح نسبت می‌دهند، یعنی آشفتگی رواج یافته است. نه‌تنها مهمّ است که کی گفته، بل‌که این هم مهمّ است که چه گفته، چرا گفته و از کجا گفته؛ یعنی چیستی و چرایی و منبعِ سخن مهمّ است.

انجمن مبارزه با جعلیّات ادبی که با فعّالیت در صفحاتِ مجازی سعی در پاک‌سازی فضای مطالعه از غبارِ جعلیّات دارد، اخیراً متوجّه شد که متأسفانه در گرماگرم غوغای سخنانِ جعلی در دنیای مجازی، در بازارِ نشرِ واقعی نیز این پدیده‌ی ضدّفرهنگی وارد شده و بدونِ هیچ نظارتِ تخصّصی از سوی ارشاد، مجوّز کسب کرده و روانه‌ی کتاب‌فروشی‌ها شده است. یکی از این کتاب‌ها، کتاب «کیمیای سخن» است که سرشار از سخنانِ جعلی است. ما در این نوشتار به تورّقِ کلّیِ این کتاب می‌پردازیم:

ما در بررسی این کتاب به جملاتی که گویندهٔ آن با عنوانِ «ناشناس» ذکرشده، و نیز جملاتی که به شخصیّت‌های خارجی مثلاً هاوکینگ، اینشتین، چاپلین و... و نیز دانشمندان، هنرمندان و متفکّرانِ علومِ مختلف منسوب‌شده مانندِ ابن‌سینا، امیرکبیر، علی شریعتی، عباس کیارستمی، تهمینه میلانی، محمود حسابی، مجید سمیعی و امثالهم کاری نداریم، زیرا آثارِ کاملِ ایشان یا گُسترده و پراکنده است و یا به‌صورتِ مکتوب و مدوّن درنیامده و فرصتی چندساله می‌خواهد. هرچند از آن‌جا که جعلیّاتِ این کتاب زیاد است، می‌توان به این نتیجه رسید که به‌احتمالِ قریب‌به‌یقین اکثرِ آن سخنان نیز جعلی است. در این کتابِ عجیب، حتّی نامِ برخی را هم به‌غلط نوشته‌اند؛ مثلاً مارسل پروست را نوشته‌اند: پردست(ص۱۹)؛ کریشنا مورتی را نوشته‌اند: موری (ص۳۴)؛ سیلویا پلات را نوشته‌اند: سیلوپار پلات(ص۱۵۳)؛ میچ آلبوم را نوشته‌اند: میچ البوم(ص۱۶۳)؛ مارگوت بیکل را نوشته‌اند: کیبل (ص۱۷۹)؛ ایوان تورگنیف را نوشته‌اند: تورگتیف (ص۱۶۶) و...

ازاین‌رو صرفاً به شاعران و نویسندگان درزمینهٔ ادبیّاتِ فارسی می‌پردازیم:

جعلی‌بودن و بی‌استنادبودنِ سخنانِ این کتاب به حدّی است که با نوشتنِ چند کلمه‌ی نخستین هر جمله از کتاب در گوگل به‌سرعت متنِ آن ظاهر می‌شود و شگفتا که اکثرِ این سخنان در سایت تیوال و در قسمتِ نظراتِ مردم است! این اتفاق این فرضیّه را تقویت می‌کند که نویسنده، مطالبِ کتاب را از اینترنت گردآورده و هیچ سعی‌ای برای به دست دادنِ منبعِ سخنان -حتّی سخنانِ اصلی- نداده است؛ مثلاً اگر هم جمله‌ای اصلی را از شاملو یا نادر ابراهیمی ذکرکرده، نگفته از کدام کتابش و کدام صفحه. در نقلِ مطالب از نویسندگانِ غیرفارسی، منبع به دست نداده و نامِ مترجم را هم ذکر نکرده، گویی نیچه و مارکز و کامو و هوگو و فروید به زبانِ فارسی آن‌هم فقط برای گردآورنده دُرفشانی کرده‌اند! بی‌دقّتی تا حدّی است که در صفحاتی از کتاب، اشعارِ حافظ را نقل کرده و زیرشان نوشته: ناشناس! در حالی که با اندک جست‌وُجویی در اینترنت به صحّتِ شعر و نامِ شاعر در سایتِ گنجور می‌توانست پی ببرد، امّا این زحمت را به خود نداده است. حتّی وقتی که تخلّصِ حافظ در آن بیت آمده است، مقابلش نوشته: ناشناس!

میانِ عاشق و معشوق هیچ حائل نیست/ تو خود حجابِ خودی «حافظ» از میان برخیز (ص۱۵۹)

می‌بینید؟! هیچ کلمه‌ای برای ابرازِ تعجّب پیدا نمی‌کنم! حتّی شخصیّت‌های دینی هم از گزندِ تیغِ بی‌امانِ انتساب‌های جعلیِ این کتاب بی‌بهره نمانده‌اند. حدیثِ جعلیِ زیر به نامِ امام علی(ع) منتشر شده‌است!

زمانی که بخواهید وصیّت‌نامه بنویسید، متوجّه خواهید شد تنها کسی که از دارایی‌تان سهمی ندارد، خودتان خواهید بود، پس، از زندگی‌تان تا می‌توانید لذّت ببرید. (ص۶۷)

امیدواریم این قضیّه زنگِ هُشداری باشد برای ناشران و نویسندگان و اهالیِ ادبیّات و به‌خصوص صادرکنندهٔ مجوّزِ کتاب که با ذرّه‌بینش مطالبِ سیاسی و غیرعرفی و غیرشرعی را سانسور می‌کند، به این هم بیندیشید که خوراک فرهنگی نباید جعلی باشد.

گزیده‌ای از سخنانِ جعلی کتاب «کیمیای سخن»:

تذکّر: انجمنِ مبارزه با جعلیّاتِ ادبی برای جلوگیری از سوءاستفاده‌ی سودجویان، فقط به جعلی‌بودنِ مطلب می‌پردازد و به گویندهٔ اصلی اشاره نمی‌کند، مگر در مواقعی که وی شاعر یا نویسنده‌ی معروفی باشد. در این‌جا هم همان رویه را پیش گرفته‌ایم.

جعلیّاتی که به نام سهراب سپهری چاپ شده:

- *زندگی/ جیره‌ی مختصری‌ست/ مثلِ یک فنجان چای/ و کنارش عشق‌است/ مثلِ یک حبّه‌ی قند.* *(ص۱۱۷)*

- *تو مرا یاد کنی یا نکنی/ باورت گر بشود، گر نشود، حرفی نیست/ امّا / نفسم می‌گیرد / در هوایی که نفس‌های تو نیست. (ص ۴۵)*

- هیچ‌کس با من نیست!/ مانده‌ام تا به چه اندیشه کنم/ مانده‌ام در قفسِ تنهایی/ در قفس می‌خوانم/ چه غریبانه شبی‌ست / شبِ تنهایی من. (ص ۵۹)

جعلیّاتی که به نام فروغ فرخزاد منتشر شده:

- اگر پُشتِ سرِ یک زن بد شنیدید بدانید دو حالت دارد: اگر مرد است بی‌شک توانایی به دست آوردنِ او را نداشته است. اگر زن است توانایی رقابت با او را نداشته! (ص ۱۳۷)

- در حیرتم از خلقتِ آب، اگر با درخت هم‌نشین شود، آن‌را شکوفا می‌کند، اگر با آتش تماس بگیرد، آن‌را خاموش می‌کند ... ولی اگر تنها بماند، رفته‌رفته گنداب می‌گردد. دلِ ما نیز به سانِ آب است، وقتی با دیگران است، زنده و تأثیرپذیر است و در تنهایی مُرده و گرفته است... با هم بودن‌هایمان را قدر بدانیم... (ص ۵۸)

- شهامت می‌خواهد سرد باشی امّا گرم لبخند بزنی. (ص ۸۵)

جعلیّاتی که به نام احمد شاملو ذکر شده:

- دل‌های ما که به هم نزدیک باشد، دیگر چه فرقی می‌کند که کجای این جهان باشیم؛ دور باش اما نزدیک. من از نزدیک‌بودن‌های دور می‌ترسم. (ص ۹۷)

- باید مرد باشی تا بفهمی احساسِ یک زن، فروشی نیست، هدیه است. (ص ۱۳۵)

- اگر هزار سال عاشقِ تو باشم/ یک بوسه/ یک نگاه حتّی/ حرامم باد/ اگر تو عاشقم نباشی. (ص ۱۶۷)

سخنی که به نام شمس لنگرودی آورده شده:

- اشتباه نکن!/ نه زیباییِ تو/ نه محبوبیّتِ تو/ مرا مجذوبِ خود نکرد/ تنها آن هنگام که روحِ زخمیِ مرا بوسیدی/ من عاشقت شدم. (ص ۱۷۲)

جعلیّاتی که به نامِ صادق هدایت منسوب شده:

- در حقیقت، ما همه بشر بودیم تا این‌که: نژاد ارتباطمان را برید، مذهب از یک‌دیگر جدایمان ساخت، سیاست بین‌مان دیوار کشید و ثروت از ما طبقه ساخت. (ص ۴۴)

- همه آزادی می‌خواهند بی‌آن‌که بدانند اسارت چیست. اسارت به میله‌های دورِ جسمت نیست، به حصارهای دورِ تفکّرت است! (ص ۴۲)

جعلیاتی که به نام حسین پناهی آمده:

- ساعت ۴ صبح است/ من شام می‌خورم و پدرم صبحانه/ چه فاصله‌ای‌ست بینِ دو نسل. (ص ۲۱۱)

- *پشتِ چراغ‌قرمز، پسرکی با چشمانی معصوم و دستانی کوچک گفت: چسب‌زخم نمی‌خواهید؟ پنج‌تا صدتومن. آهی کشیدم و با خود گفتم: تمامِ چسب‌زخم‌هایت را هم بخرم، نه زخم‌های من خوب می‌شود، نه زخم‌های تو. (ص ۱۴۱)*

بیتی که به نام شیخ بهایی جعل شده: زنده را تا زنده هست باید به فریادش رسید/ ورنه بر سنگِ مزارش آب پاشیدن چه سود؟! (ص ۶۳)

بیتی که به نام صائب درج شده: خنده می‌بینی ولی از گریهٔ دل غافلی/ خانهٔ ما از درون، ابر است و بیرون، آفتاب (ص ۸۴) [این بیت از فصیحی هروی است؛ صیّادانِ معنی، محمّد قهرمان، ۱۳۷۸: ۱۳۲]

مصراعی که به نام سعدی آمد: نیکی چو از حدّ بگذرد، نادان خیالِ بد کند (ص ۲۱۵)

جعلیّاتی که به نام فریدون مشیری چاپ شده:

- عاشقم اهل همین کوچه بن‌بست کناری که تو از پنجره‌اش پای به قلب من دیوانه نهادی! / تو کجا؟ کوچه کجا؟ پنجره‌ی باز کجا؟ / من کجا؟ عشق کجا؟ طاقت آغاز کجا؟... (ص ۱۸۰)

- تو نباید دعای من باشی/ از خدا خواستم، موافق بود/ می‌توانی خدای من باشی (ص ۱۸۹) [بیت از زنده‌یاد افشین یداللهی است که مصراع اوّلش این است: صبر کن این تمامِ حرفم نیست. آلبومِ «امشب کنارِ غزل‌های من بخواب»، همایون شجریان، آهنگِ زیر سقفِ خیال]

- اهمّیت و ارجِ زندگی در همین است که موقّت است؛ تو باید جاودانگیِ خودت را در جای دیگری نشان بدهی و آن‌جا انسانیّت است! (ص ۱۱) [این عبارت، مفهومی از مصاحبه‌ی احمد شاملوست در مستندِ «بزرگ‌شاعرِ آزادی» اثر مسلم منصوری:

شاملو: اهمّیت و ارجِ زندگی در همینه که موقّته، اینه که تو باید جاودانگیِ خودتو جای دیگری بجویی.

پرسش‌گر: اون‌جا کجاست؟ شاملو: انسانیّت.

جعلیّاتی که به نام مولانا منتشر شده:

- ذرّه‌ذرّه ذکرِ حقّ را یاد کن/ خویش را از بندها آزاد کن (ص ۷۵)

- دنیا همه هیچ وُ اهلِ دنیا همه هیچ/ ای هیچ برایِ هیچ، بر هیچ مَپیچ/ مهر است و محبّت است و باقی همه هیچ (ص ۲۰۷)

- عشق آن باشد که حیرانت کند/ بی‌نیاز از کفر و ایمانت کند (ص ۱۶۰)

- اشتیاقی که به دیدار تو دارد دل من / دل من داند و من دانم و دل داند و من (ص ۱۸۷)

- دلا یاران سه قسم‌اند ار بدانی/ زبانی‌اند وُ نانی‌اند وُ جانی/ به نانی نان ده و از در برانَش/ محبّت کن به یارانِ زبانی/ ولیکن یارِ جانی را نگه‌دار/ به پایش جان بده تا می‌توانی (ص۱۰۲) [این سه بیت به شکلِ زیر در یک تذکره به نام ملّاصفای کاشانی آمده‌است: دلا یاران سه قسم‌اند ار بدانی/ زبانی هست وُ جانی هست وُ نانی/ به نانی نان بده وز در برانَش/ تملّق کن به یارانِ زبانی/ ولیکن یارِ جانی را نگه‌دار/ به پایش سر بنه تا می‌توانی - تذکرهٔ اسحاق‌بیگ «عذری بیگدلی»، صفحهٔ ۴۰، نسخهٔ خطی مجلس، شمارهٔ ثبت ۵۷۶۶]

بیتی که به‌نامِ فردوسی آورده‌شده: به یزدان که گر ما خِرَد داشتیم/ کجا این سرانجامِ بد داشتیم؟(ص۲۱۲)

سخنِ پایانی: برای مطالعهٔ اشعار و سخنانِ واقعی شاعران و نویسندگان به آثارِ اصلی و منابعِ دست‌اوّل مراجعه کنیم؛ مثلاً اگر دربارهٔ آثارِ بالا بخواهیم منبع به دست دهیم باید به این منابع مراجعه کنیم: مجموعه اشعارِ سهراب سپهری، نشرِ طهوری؛ مجموعه اشعارِ فروغ، نشرِ مروارید؛ مجموعه اشعارِ شاملو، نشرِ ققنوس و نگاه؛ مجموعه آثارِ حسین پناهی، نشرِ دارینوش و آناپَنا؛ مجموعه اشعارِ فریدون مشیری و شمس لنگرودی، نشرِ نگاه و سایرِ نشرها؛ مجموعه آثارِ حافظ، سعدی، فردوسی، مولوی، صائب، شیخ بهایی و... از مصحّحانِ معروف و ناشرانی که مخصوصِ چنین آثاری هستند. اُمید است در حفظِ چهره‌های ادبی و فرهنگی زبانِ فارسی بیش از پیش بکوشیم.

۲- نقدِ کتاب «صدای سخنِ عشق»

به قلم دکتر مرتضی رشیدی (عضو انجمنِ مبارزه با نشرِ جعلیّات)

تصویری که می‌بینید مربوط است به کتابی موسوم به «صدای سخن عشق» که نشرِ توسعه‌دهندگان آمل در سال ۱۳۹۷ در ۳۸۶ صفحه منتشر کرده و در سال ۱۳۹۹ هم با شمارگان پنج‌هزار نسخه، با کاغذ گلاسه و قیمت ۱۲۰ هزار تومان [ناقابل] به چاپِ چهاردهم رسیده است! متن کتاب اشعاری است پراکنده و بعضاً ناقص از ۱۱۶ شاعر؛ از رودکی تا خانم اندیشه فولادوند!

اکنون چند نمونه از اشکالاتِ اساسیِ کتاب:

۱) این کتاب طبق ادعای مؤلفان محترم، «دائرةالمعارف و گنجینهٔ شاعران ایرانی» است اما به دلایلی که عرض خواهم کرد مصداق بارز کتاب‌سازی، سرقت ادبی و نشر جعلیات است.

۲) شیوهٔ دوستان ما این بوده که ابتدا زندگی‌نامه و سپس یک یا چند شعر از هر شاعر را ذکر کرده‌اند اما متأسفانه هیچ ارجاعی نداده‌اند. کتاب را که ورق می‌زنی و حال و هوای شعرها را که می‌بینی تازه متوجه می‌شوی که منبع و مأخذ اصلی مؤلفان محترم، فضای مجازی بوده است؛ بی‌آن‌که حتی یک‌بار هم دیوان شاعران را دیده باشند.

۳) در معرفی شاعران هم پیداست که هیچ روش یا منبع مشخصی نداشته‌اند و گاهی جملات «ویکی‌پدیا» را عیناً کپی کرده‌اند. بسیاری از مطالب دیگر هم از سایت‌ها و وبلاگ‌ها گرفته شده که هیچ سندیتی ندارد. درباب برخی شاعران داد سخن داده‌اند و تعدادی را هم بدون هیچ توضیحی رها کرده‌اند.

۴) در صفحهٔ ۲۲ غزلی از مولانا را با مطلع «بهار آمد بهار آمد بهار آمد بهار خوش‌عذار آمد/ خوش و سرسبز شد عالم اوان لاله‌زار آمد» به عنصری نسبت داده‌اند.

۵) در صفحهٔ ۷۴ غزلی را با مطلع «راز دل دیوانه به هوشیار[کذا] نگویید/ اسرار لب یار به اغیار نگویید» به فخرالدین عراقی نسبت داده‌اند که در دیوانش نیست.

۶) در صفحهٔ ۹۰ ابن یمین را معرفی کرده‌اند و شعرِ«آن‌کس که بداند و بخواهد که بداند» را به نامش آورده‌اند که از او نیست.

۷) در صفحهٔ ۱۱۱ مثنوی «پدری با پسری گفت به قهر/ که تو آدم نشوی جان پدر» را به جامی نسبت داده‌اند که از او نیست.

۸) در صفحهٔ ۱۱۹ «همه‌روز روزه رفتن[کذا] همه‌شب نماز کردن/ همه‌ساله حج نمودن سفر حجاز کردن...» را به شیخ بهایی نسبت داده‌اند که جعلی است. این شعر از جلال بقائی نائینی است.

۹) در صفحهٔ ۱۲۳ بیت «من از بی‌قدری خار سر دیوار دانستم/ که ناکس کس نمی‌گردد ازین بالانشینی‌ها» را به صائب تبریزی نسبت داده‌اند که در دیوانش نیست.

۱۰) صفحهٔ ۱۳۰ به طاهره قرّةالعین اختصاص دارد که هیچ توضیحی درباره‌اش نداده‌اند و شعر منسوب به وی را با مطلع «گر به تو افتدم نظر چهره‌به‌چهره روبه‌رو...» آورده‌اند که با تمام شهرتش جعلی است. استاد محیط طباطبائی آن را از شاه طاهر داعی می‌داند. این غزل در فضای مجازی به نام اقبال لاهوری هم آمده که درست نیست.

۱۱) در صفحهٔ ۲۵۹ متن سست و بسیار ضعیف «زندگی ذرهٔ کاهیست که کوهش کردیم/ زندگی نام نکوئیست که خارش کردیم...» را به سهراب سپهری نسبت داده‌اند.

۱۲) در صفحهٔ ۲۶۱ هم شبه‌شعر سست و ناتندرست «تو مرا یاد کنی یا نکنی/ باورت گر بشود گر نشود...» را به سپهری نسبت داده‌اند که جعلی است.

۱۳) در صفحهٔ ۲۶۳ سومین جعل پیاپی را دربارهٔ سپهری مرتکب شده‌اند: «...به خدا ایمان آرید/ به خدایی که به ما بیلچه داد».

۱۴) اوج هنرنمائی مؤلفان عزیز در صفحهٔ ۳۵۱ و در بخش قیصر امین‌پور اتفاق افتاده است که امّ‌الجعلیاتِ فضای مجازی را هم در گنجینهٔ خود آورده‌اند: «گاهی گمان نمی‌کنی ولی خوب می‌شود/ گاهی نمی‌شود که نمی‌شود که نمی‌شود»...

بازگشت به فهرست

چند نکتهٔ نگارشی و ویرایشی

محمّد نظمی و فاطمه مدیحی بیدگلی

۱- فرآیند درست است یا فرایند؟ «آ» در وسطِ کلمه می‌آید؟

یکی از ایرادهای رایج در نوشتار فارسی امروز، استفادهٔ ناصحیح از «الف» در وسط واژه است. تا آن جایی که در دورهٔ ابتدایی به ما آموزش دادند، «آ» در وسط واژه نمی‌آید امّا بعداً که بیش‌تر یاد گرفتیم برایمان سؤال پیش آمد که پس «قرآن» چیست؟ «دانش‌آموز» از کجا آمده است؟

در ادامه به این می‌پردازیم که در میان کدام واژه‌ها «آ» می‌آید. نوآوری درست است یا نواوری، فرآیند درست است یا فرایند؟ کارآمد درست است یا کارامد؟ کارایی درست است یا کارآیی؟

قانونِ ساده و کلّی برای «الف» در ابتدای کلمه: در زبان و نوشتار فارسی، «الف» به چند صورت وجود دارد وقتی ما از الف صدای «آ» را نیاز داریم، این صدا به دو صورت نوشته می‌شود: «آ» و «ا».

«آ» همیشه در ابتدای واژه‌ها می‌آید و این حرف در میان واژه‌ها به شکل «ا» نوشته می‌شود.

مثال برای «آ» در ابتدای واژه: آفرین، آستارا، آستین، آمیخته، آموزش و...

مثال برای «آ» در میان واژه: میان، واژه، صدا، خاله، ساده، عالی و...

قانونِ نوشتنِ «آ» در میان واژه چیست؟ برای قانون کلی نوشتن «الف» در میان و ابتدای کلمه، استثناهایی هم وجود دارد. مثلاً: قرآن، نوآوری و...

در زبان فارسی و در واژه‌های مختلف، «الف» در میانِ واژه‌ها همیشه به صورت «ا» بدون مد می‌آید؛ مگر این که شروع‌کنندهٔ هجای دوم، سوم و... «آ» باشد. در این جا باید توضیح دهیم که هجا یا بخش چیست.

هجا یا بخش چیست؟ هجا یا بخش یا سیلاب (به انگلیسیSyllable) یک یکای سازمان‌دهنده برای رشته صداهای گفتاری است. هجا یک واحد گفتار است که با هر ضربهٔ هوا از ریه خارج می‌شود. اگر بخواهیم به ساده‌ترین شکل ممکن به شما یادآوری کنیم، باید بخش کردن واژه‌ها در کلاس اول ابتدایی را به یاد آورید که با حرکت دست‌هایمان رو به جلو، کلمات را بخش می‌کردیم و به معلم می‌گفتیم که هر کلمه چند بخش است.

حالا که هجا یا بخش را شناختید، دوباره تکرار می‌کنیم که اگر در وسط واژه «آ» داشته باشیم و «آ» ابتدای هجا یا بخش باشد، الف به صورت «آ» نوشته می‌شود. با مثال موضوع را بهتر درک خواهید کرد:

قرآن: قُر + آن　　دانش‌آموز: دا + نِش + آ + موز

فرایند: فَ + را + یَند　　کارایی: کا + را + یی

فناوری: فَن + نا + وَ + ری

کلامِ آخر: پس هر جا که الف به عنوان «a» در وسط واژه بیاید و شروع‌کنندهٔ هجا یا بخش باشد، به صورت «آ» و هر جا که شروع‌کنندهٔ هجا و بخش نباشد به صورت «ا» و بدون سرکش نوشته می شود. در بسیاری از موارد زبان فارسی و نوشتار زبان، «a» در میانِ واژه به صورت «ا» نوشته می‌شود امّا گاهی هم با «آ» می‌آید .

در نتیجه: فرایند درست و فرآیند غلط است./ کارآمد درست و کارامد غلط است./ نوآوری درست و نواوری غلط است./ فناوری درست و فن‌آوری غلط است.

سرچشمه: وبلاگ محمّد نظمی (پاک‌نویس)

***

۲- اصولِ شکسته‌نویسی در متن

شاید برایتان جالب باشد که بدانید ما در زبانِ فارسی به یک زبان سخن می‌گوییم ولی به زبانِ دیگری می‌نویسیم. ما در گفتارِ روزمرّه‌مان و حتّی در گفت‌وگو و سخنرانی‌های رسمی از نوعی از زبانِ فارسی استفاده می‌کنیم به نام زبانِ «محاوره» اما برای نوشتن همین سخنان از زبان دیگر استفاده می‌کنیم به اسم زبانِ «رسمی». یعنی گفتارِ ما به زبانِ محاوره است و نوشتارمان به زبانِ رسمی.

حالا اگر بخواهیم همان زبانِ محاوره را وارد نوشتار کنیم و به همان‌گونه که صحبت می‌کنیم بنویسیم، باید از «شکسته‌نویسی» استفاده کنیم. حالا این شکسته‌نویسی در زبانِ فارسی چه مواقعی به کمکِ ما می‌آید؛ ما چه موقع مجاز به استفاده از شکسته‌نویسی هستیم و به طورِ کلّی، شکسته‌نویسی چه کاربردهایی دارد؟

توضیح شکسته‌نویسی به زبانِ ساده

به نوشتن کلمه‌ها مطابق با زبان گفتار یا محاوره، شکسته‌نویسی یا دستور خط گفتاری می‌گوییم. با غلبه زبان گفتار بر زبان نوشتار، بسیاری از قواعد آوایی، نحوی و تصویری فارسی تغییر می‌کند به بیان دیگر، شکسته‌نویسی روشی است که با آن، زبان محاوره‌ای را به دنیای نوشتن وارد می‌کنیم .

در واقع، همان گونه که حرف می‌زنیم، می‌نویسیم. در زبان فارسی دربارهٔ قواعد شکسته‌نویسی اختلاف نظر وجود دارد. با وجود همهٔ اختلاف نظرها، بهتر است قاعده‌ای برای خودمان انتخاب کنیم و به آن پایبند باشیم؛ چون اگر قاعده‌ای وجود نداشته باشد شکسته‌نویسی به نوشتاری آشفته تبدیل می‌شود که هر کس ممکن است با اعمال سلیقهٔ خودش اشتباهات زبانی را به متن اضافه کند .

شکسته‌نویسی ابتدا از داستان‌های محمد علی جمالزاده و صادق هدایت وارد زبان فارسی شد و در ادامه، برخی از نویسندگان معاصر مثل ابراهیم گلستان، سیمین دانشور و... هم از این نوع نوشتار استقبال و استفاده کردند.

کاربردهای شکسته‌نویسی:

۱. ادبیّات و شعر: شکسته‌نویسی در ادبیات کلاسیک و مدرن کاربرد دارد. این شیوهٔ نوشتاری به تعبیرهای زیبا و معنی‌دار می‌پردازد.

۲. نمایشنامه‌نویسی: در نمایشنامه‌ها، شکسته‌نویسی برای توصیف شخصیت‌ها و تبادل دیالوگ‌ها به کار می‌رود.

۳. نوشته‌های خلاقانه: داستان‌ها، رمان‌ها، داستان‌های کوتاه و سایر نوشته‌های خلاقانه معمولاً از شکسته‌نویسی استفاده می‌کنند.

۴. تولید محتوای تبلیغاتی و تجاری: اگر هویت کلامی یا زبان برند شما محاوره‌ای باشد، به راحتی می‌توانید از شکسته‌نویسی استفاده کنید. این نوع از نوشتار را می‌توانید روی سایت، شبکه‌های اجتماعی برند و هر پلتفرمی متعلق به آن استفاده کنید.

۵. خاطره‌نویسی: برای خاطره‌نویسی، روزمره‌نویسی و اتوبیوگرافی می‌توانید از شکسته‌نویسی استفاده کنید .

شکسته‌نویسی در کجا ممنوع است؟

۱. موارد و مدارک رسمی و قانونی: در مکاتبات رسمی مانند اسناد قانونی، نامه‌های رسمی، قراردادها و سایر موارد حقوقی، استفاده از شکسته‌نویسی نامناسب است. در این موارد به شفافیت و دقت در انتقال اطلاعات و قوانین و مفاد قانونی نیاز داریم و شکسته‌نویسی این موارد را دچار اشکال می‌کند.

۲. مکاتبات تجاری: در مکاتبات تجاری و تبادل اطلاعات مالی و تجاری، استفاده از شکسته‌نویسی ممکن است سبب ابهام شود. انتقال اطلاعات به صورت واضح و دقیق در محیط‌های تجاری بسیار حیاتی است. پس در متن‌های تجاری و قراردادها به هیچ عنوان از محاوره یا شکسته‌نویسی استفاده نمی‌کنیم.

۳. مقالات علمی و تخصصی: در مقالات علمی و تخصصی، شکسته‌نویسی باعث می‌شود که خواننده دچار ابهام و سردرگمی شود و منظور شما را متوجه نشود. در متن‌های علمی و مقاله‌ها باید پیاممان را هر چه صریح‌تر و ساده‌تر انتقال دهیم اما به استفاده از شکسته‌نویسی مجاز نیستیم چون متن‌های علمی کاملاً آکادمیک، رسمی و جدی‌اند.

۴. پیام‌های اضطراری: در مواقع بحرانی، اطلاع‌رسانی و مکاتبات اضطراری به انتقال سریع و دقیق اطلاعات نیاز دارد و استفاده از شکسته‌نویسی ممکن است این کار را کندتر کند.

۵. نشریات خبری: در مقالات خبری و روزنامه‌نگاری، انتقال خبرها و اطلاعات به صورت سریع، صریح، رسمی و واضح انجام می‌شود و شکسته‌نویسی در خبرنویسی هم ممنوع است.

۶. پیام‌های رسمی و اطلاعیه‌ها: در اطلاعیه‌های رسمی از طرف دولت، سازمان‌ها یا مؤسسات، معمولاً از نوشتار رسمی استفاده می‌شود تا اطلاعات به صورت واضح و بدون ابهام به جامعه منتقل شود. تقریبا هیچ مکاتبهٔ رسمی و دولتی‌ای را پیدا نمی‌کنید که در آن، از شکسته‌نویسی استفاده شده باشد.

در نظر داشته باشید که شکسته‌نویسی بیشتر برای پیام‌های روزمرهٔ دوستانه در شبکه‌های اجتماعی و چنین مواردی کاربرد دارد و استفاده بیش از حد از نوع نوشتار، کیفیت متن‌های شما به شدت پایین می‌آورد و همان طور که گفتیم، به هیچ وجه نباید در متن‌های جدی و رسمی از شکسته‌نویسی استفاده کنید.

یکی از دلایل مهمی که همهٔ صاحب‌نظران توصیه می‌کنند که تا حد امکان از شکسته‌نویسی استفاده نکنید این است که ما به عنوان خواننده، پس از سال‌ها مطالعه به زبان فارسی، املا، تصویر و شکل بصری واژه‌ها را یاد گرفته‌ایم و این تصاویر در ذهنمان نقش بسته است؛ یعنی مغز و چشم ما به این واژه‌ها عادت کرده است و آن‌ها را سریع‌تر می‌شناسد تا متن را سریع‌تر بخوانیم اما زمانی که چشم ما به متن شکسته‌نویسی‌شده می‌افتد، با اصول بصری رسمی و صحیح در تضاد قرار می‌گیرد و به زبان ساده، انگار با واژه‌های جدیدی روبه‌رو شده است. همین جدید بودن واژه‌ها باعث می‌شود که سرعت خواندن ما تا حد زیادی کاهش پیدا کند.

اصولِ شکسته‌نویسی یا چگونه شکسته‌نویسی کنیم؟

برای این که یکپارچگی در زبان فارسی و در نوشته‌های روزمره و محاوره‌ای ما اتفاق بیفتد، بهتر است که از قوانین ساده‌ای استفاده کنیم که اکثر زبان‌شناسان روی آن توافق دارند.

قاعدهٔ کاهشِ هجاییِ (بخش) واژه‌ها که علی صلحجو در کتاب اصول شکسته‌نویسی خود مطرح می‌کند قاعده قابل‌قبولی است و اکثر ویراستاران و زبان‌شناسان با او موافق هستند؛ زیرا به کوتاه شدن متن‌هایمان

کمک می‌کند. در ادامه، سعی کرده‌ایم فهرستی از واژه‌ها و ترکیب‌های مناسب برای شکسته‌نویسی را برای شما مثال بزنیم:

واژه‌های زبان فارسی از نظرِ تعدادِ هجا یا همان بخش به چهار دستهٔ کلّی تقسیم می‌شوند:

تک هجایی: مانند در و باد

دوهجایی: مانند دیوار و یخچال

سه هجایی: مانند پنجره و نانوایی

چهارهجایی: مانند هندوانه و بیمارستان

واژه‌هایی را می‌توانیم شکسته بنویسیم که صورتِ گفتاری‌شان در مقایسه با صورتِ نوشتاری، هجای کمتری داشته باشد، در غیرِ این صورت به شکسته‌نویسی نیازی نیست. واژه‌هایی مثل «هندوانه» و «می‌خواهم» و «می‌گویم» را باید به صورت «هندونه» و «می‌خوام» و «می‌گم» بنویسیم. در این نوع از واژه‌ها، با شکسته‌نویسی یک هجا حذف می‌شود.

واژه‌هایی مثل «ران» و «نان» و «خانه» را نباید به صورت «رون» و «نون» و «خونه» بنویسیم. در این نوع از واژه‌ها با شکسته‌نویسی، هجا یا بخشی از واژه کوتاه و کم نمی‌شود.

واژه‌هایی که باید آن‌ها را شکست

فعل‌های مضارع: معمولاً حالت نوشتاری و گفتاری فعل‌های مضارع با هم متفاوت است. این افعال در نوشتار سه هجایی‌اند؛ اما در حالت گفتاری یک هجای آن‌ها حذف می‌شود.

نوشتاری: می‌روم، می‌خواهم، می‌گویم. گفتاری: میرم، می‌خوام، می‌گم.

ضمیرهای ملکی پیوسته: ضمایر ملکی پیوسته «م»، «ت»، «ش»، «مان»، «تان» و «شان» بعد از واژه‌های مختوم به حرف الف به صورت شکسته نوشته می‌شوند:

نوشتاری: غذایم، صدایم. گفتاری: غذام، صدام.

ضمایر ملکی بعد از واژه‌های مختوم به حرف «واو» نیز باید به صورت شکسته نوشته شوند:

نوشتاری: پتویم عمویم. گفتاری: پتوم، عموم.

ضمایر ملکی یادشده بعد از واژه‌های مختوم به «ه» غیرملفوظ هم به صورت شکسته نوشته می‌شوند.

نوشتاری: خاله‌ام نامه‌ام. گفتاری: خاله‌م، نامه‌م.

ضمیرهای جدا: ضمیرهای جدا وقتی بعد از «از» می‌آیند بهتر است شکسته نوشته شوند:

نوشتاری: از من، از تو. گفتاری: ازم، ازت.

واژه‌هایی که نباید آن‌ها را شکست

برخی فعل‌های مضارع: فعل‌های مضارع معمولاً شکسته می‌شوند؛ اما برخی از آن‌ها اصلا شکسته نمی‌شوند. مثل افعال مشتق از مصدر خوردن و خوابیدن.

فعل‌های ماضی نقلی و ماضی بعید: فعل‌های ماضی نقلی و ماضی بعید برای خواناییِ بهتر حتّی اگر هجا هم از آن‌ها کم شود، شکسته نوشته نمی‌شوند. مثل: رفته‌ام، رفته‌بودم.

ضمیرهای ملکی پیوسته: ضمیرهای ملکی، پیوسته در حالتِ مفرد صورتِ نوشتاری و گفتاری یکسانی دارند.

کتاب‌ام، کتاب‌اش. کتابم، کتابش.

ضمیرهای ملکی پیوسته در حالتِ جمع با اینکه کاهشِ هجا دارند، نباید شکسته نوشته شوند:

کتاب‌مان، کتاب‌شان. کتابمان، کتابشان.

ضمیرهای متّصل: ضمیرها در حالتِ گفتاری به برخی حروفِ اضافه، به ویژه حرف اضافهٔ «به» می‌چسبند؛ ولی شکلِ گفتاری و نوشتاری آن‌ها با هم متفاوت است:

گفتاری: بِم، بِش. نوشتاری: بِهِم، به من، بِهِش، به او.

دوم شخص و جمع محترمانه: افعال دوم شخص و جمع محترمانه چون از نظر تعدادِ هجا در نوشتار و گفتار تفاوتی ندارند، بهتر است به صورت شکسته نوشته نشوند.

گفتاری: بفرمایین میل کنین. نوشتاری صحیح: بفرمایید میل کنید.

نشانهٔ جمع: شکسته نوشتنِ نشانهٔ جمع «ها» سبب کاهشِ هجا نمی‌شود؛ پس نباید آن را شکسته نوشت.

گفتاری: کتابا، درختا. نوشتاریِ صحیح: کتاب‌ها، درخت‌ها.

است: واژهٔ «است» صورت سوم شخص فعل از مصدر «استن» است که در گفتار معمولاً به «ه» تبدیل می‌شود. بنا بر قاعدهٔ کاهش هجا، «است» باید به همان صورت باقی بماند؛ ولی بعضی مواقع شاهد تغییر آن به «ه» هستیم که باعث ایجاد بدخوانی می‌شود.

گفتاری: هوا سرده. نوشتاری: هوا سرد است.

را: بنابر قاعدهٔ کاهشِ هجا تفاوتی در تعدادِ هجا در نوشتار و گفتار واژه «را» نیست؛ پس باید به صورت «را» نوشته شود نه «رو» ولی گاهی شاهد تغییرِ آن به شکل «رو» یا حتّی حذف «ر» در نوشتار هستیم که اشتباه است.

گفتاری: لباس رو تمیز کن یا لباسو تمیز کن. نوشتاری: لباس را تمیز کن.

هم: در واژهٔ «هم» بنا بر قاعدهٔ کاهش هجا تفاوتی در تعداد هجا در نوشتار و گفتار نیست؛ پس باید به صورت «هم» نوشته شود ولی در بسیاری مواقع شاهد حذف «ه» در حالت نوشتار هستیم که اشتباه است.

گفتاری: هنوزم میشه بخشید. نوشتاری: هنوز هم میشه بخشید.

کلام آخر: متأسفانه در فرهنگ و کشورِ ما، بسیاری از پدیده‌های نوظهوری که بد پنداشته می‌شوند را به طور کامل نادیده می‌گیرم و انکار می‌کنیم. همین شکسته‌نویسی از زمانی که وارد نوشتار زبان فارسی شده است، بسیاری از زبان‌شناسان اصلاً در مورد آن صحبت نکرده‌اند و هیچ قانونی برای آن وضع نکرده‌اند.

اما بر خلاف این افکار و باورها، دلیل یادگیری شکسته‌نویسی این است که نوشتار محاوره‌ای ما یک‌دست و یکپارچه شود و هر کس نوشتار متفاوت و درهمی را شروع نکند. پس شکسته‌نویسی را یاد بگیرید و قوانین آن را برای دوستانتان هم ارسال کنید. برای یادگیری دقیق‌تر و تخصصی شکسته‌نویسی، پیشنهاد می‌کنیم که کتاب اصول شکسته‌نویسی علی صلحجو را مطالعه کنید.

سرچشمه: وبلاگ محمّد نظمی (پاک‌نویس)

***

۳- در شکسته‌نویسی، چرا باید بنویسیم «می‌آد» و نه «میاد»؟

معمولاً کلمه‌ها را طوری می‌نویسیم یا باید بنویسیم که بازتاب‌دهندهٔ دقیقِ تلفظ باشد. به این قاعده در دستورخط می‌گویند: «هم‌خوانیِ نوشتار با گفتار» یا «مطابقتِ مکتوب با ملفوظ». به همین دلیل بوده است که از چند دههٔ پیش مثلاً «اعلی» و «منتهی» را به «اعلا» و «منتها» تبدیل کرده‌اند و «نعناع» و «انشاء» را به «نعنا» و «انشا».

باوجودِ این، در زبان‌های طبیعی هیچ خطّی نیست که توانِ بازتاب‌دادنِ آواهای زبان را کاملاً داشته باشد. به‌عبارتِ دیگر، خطّ همیشه تلفظ را با مقداری کاستی و کم‌دقتی نشان می‌دهد و این طبیعی است. برای مثال، در فارسی «بَعد» و «سَعدی» و «مَأمور» را معمولاً جوری تلفّظ می‌کنیم که اصلاً «ع» و «أ» در آن ادا نمی‌شود و به‌جای فتحه‌اش فتحهٔ کشیده‌ای می‌نشیند (فتحهٔ «بَعد» را مقایسه کنید با فتحهٔ «زَد»).

برای نشان‌دادن این فتحهٔ کشیده در خطّمان هیچ نشانه‌ای نداریم؛ ولی طبق قاعدهٔ «هم‌خوانیِ نوشتار با گفتار» به نظر می‌رسد می‌توانیم دست‌کم «ع» و «أ» را که از تلفّظ می‌افتد، حذف کنیم و بنویسیم «بَد» و «سَدی» و «مَمور». نه؟ پاسخِ این سؤال منفی است.

درست است که باید تا می‌شود، املا را به تلفّظ نزدیک کنیم؛ امّا صورتِ املاییِ واژه‌ها و آن‌چه از املای واژه‌ها در حافظهٔ دیداری‌مان نشسته نیز خود موضوعِ بااهمّیتی است که نباید نادیده بگیریم. به‌بیان دیگر، نباید برای نزدیک‌کردنِ املا به تلفّظ، املای واژه‌ها را بیش‌ازحدّ برهم بزنیم؛ چون ارتباطِ مخاطب با نوشته با اخلال مواجه می‌شود. مثالِ دیگری این نکته را روشن‌تر می‌کند:

واژهٔ «پنج» را در نظر بگیرید. این واژه بسته به این‌که واجِ بعدش چه باشد، به چند شکل به تلفظ درمی‌آید:

«پنج» تومن (پَنش) / «پنج» دست لباس (پَنژ) / «پنج» شب (پَن) / ...

بااین‌وصف، آیا مجازیم برای نشان‌دادنِ تلفظِ دقیق، «پنج» را به‌شکل «پنش» و «پنژ» و «پن» نیز بنویسیم؟ نه. علّت این است که این صورت‌ها از املای اصلی کلمه بسیار دورافتاده و با آن‌چه از این کلمه در حافظهٔ دیداری‌مان نقش بسته، نمی‌خواند.

نکتهٔ دیگری که نباید از آن غافل شویم، حفظِ یک‌دستی در رعایت قاعده‌های املایی است؛ یعنی اگر قاعده‌ای را در نوشتار درست دانستیم، باید تا می‌شود، همه‌جا رعایتش کنیم. برای نمونه، اگر پذیرفتیم که «ها»ی جمع و «می» پیشوندِ فعلِ استمراری را باید نیم‌جدا بنویسیم، باید تا حدّ ممکن چنین کنیم. البته استثنا همیشه در زبان وجود دارد؛ امّا بهتر است تا می‌شود، استثناها را کم‌تر و نوشتار را قاعده‌مندتر کنیم.

بنابراین توضیحات، نگاهی بیندازیم به املای «میاد» و «می‌آد»: در نگاهِ اول، به نظر می‌رسد می‌توانیم برمبنای قاعدهٔ «هم‌خوانیِ نوشتار با گفتار»، «می‌آید» را در شکسته‌نویسی به‌صورت «میاد» بنویسیم؛ زیرا این املا به تلفظِ گفتاریِ *miyād* نزدیک‌تر است.

ولی «میاد» دو اشکال دارد: اشکالِ نخست این است که موجبِ نایک‌دستی در نوشتار می‌شود؛ چون تمامِ «می»های پیشوندی را که بر سرِ فعل‌های استمراری می‌آید، در همه‌جا، چه در نوشتار ناشکسته و چه در نوشتارِ شکسته، نیم‌جدا می‌نویسیم: (مثلاً «می‌روم»، «می‌خوای»، «می‌نشاند»، «می‌خوره») و «میاد» با این قاعده سازگار نیست. اشکالِ دوّم این‌است که چسبیده‌نوشتنِ «می» استمراری به‌نوعی با حافظهٔ دیداری‌مان از املای کلمه‌ها ناسازگار است؛ چون غالباً «می» را نیم‌جدا دیده‌ایم. ازاین‌رو، پسندیده‌تر این است که این فعل را به‌صورتِ «می‌آد» بنویسیم و نه «میاد».

این‌جا ممکن است سؤالی پیش بیاید: اگر «می‌آد» بنویسیم، با ناهم‌خوانیِ نسبیِ املا با تلفّظ چه کنیم؟

ایرادی ندارد. همان‌طور که دیدیم، ناهم‌خوانیِ املا با تلفظ درهرصورت تااندازه‌ای در خطّ وجود دارد و طبیعی است. درواقع، در بسیاری از کلمه‌های دیگر هم املا کاملاً مطابقِ تلفّظ نیست و با وجودِ این، مخاطب به صرافتِ طبع و به‌خوبی از پسِ خواندنِ نوشته برمی‌آید؛ مثلاً همه‌جا می‌نویسیم «بِیا» و بدون هیچ اشکال و دردسری می‌خوانیم «بی‌یا».

سرچشمه: کانال تلگرامی فاطمه مدیحی بیدگلی(ترجمانک)

***

هنر، چیزی جز اُتوبیوگرافی نیست. مُروارید، اُتوبیوگرافیِ صدف است.

فِدریکو فِلّینی، فیلم‌نامه‌نویس و کارگردانِ ایتالیایی

بازگشت به فهرست

آزادگان به عشق خیانت نمی‌کنند
Alireza Neshati - ARN
FB.com/ShahriarPage

شعر و شاعران

برگردانِ پنج شعر از دنیا میخاییل(۱۹۶۵، عراق)

ستّار جلیل‌زاده

«دنیا میخائیل» شاعرِ آشوری‌تبارِ عراقی، در سال ۱۹٦٥ در بغداد به‌دنیا آمد. از کودکی به سُرودنِ شعر علاقمند بود و بسیاری از اشعارش در مجلّه‌های عراقی و عربی منتشر می‌شد. در دههٔ هشتادِ میلادی قرنِ گذشته در خیلی از جشنواره‌های ادبیِ شعر مشارکت داشت و انتشاراتِ «آمال‌الزهاوی» اوّلین مجموعه شعرش، «خونریزیِ دریا» را در سال ۱۹۸٦ چاپ کرد که در صفحهٔ اهدایی آن چنین می‌نویسد: « تقدیم به هیچ، زیرا هیچ تنها چیزی است که مرا می‌فهمد؛ از هیچ، همه چیز آغاز می‌شود» وی به زبانِ انگلیسی و عربی شعر می‌سُرود و در دههٔ نودِ میلادی به آمریکا مهاجرت کرد و موفّق شد در آن‌جا فوقِ لیسانسِ خود را در رشتهٔ شرق‌شناسیِ دانشگاهِ «وین ستیت» در سال ۲۰۰۱ کسب کند.

فعّالیتِ ادبی: دنیا میخائیل، جوایزِ ادبی بسیاری را نیز به دست آورد، از جمله جایزهٔ کریسبی برای ادب و هنر سال ۲۰۰۳ و جایزهٔ کتابِ عربی آمریکایی به خاطرِ مجموعهٔ شعرِ «یادداشت‌های روزانهٔ موجی بیرون از دریا» و نیز جایزهٔ حقوقِ بشر برای آزادی قلمِ سازمانِ مللِ متّحد برای مجموعهٔ شعرِ «جنگ جدّی عمل می‌کند»

وی از آن گروه شاعرانی است که شعر را با درایت و آگاهی و به طورِ ریشه‌ای دنبال می‌کند و در آخرین مجموعه‌اش نشان می‌دهد که شاعری ضدّ جنگ است و از انسان و دردِ بزرگش «جنگ»، اشعاری می‌سُراید که تخیّل و واقع را با هم درمی‌آمیزد. دنیا میخائیل اکنون در ایالتِ میشیگانِ آمریکا زندگی می‌کند و به تدریسِ زبانِ عربی در مدارسِ ابتدایی مشغول به کار است.

آثار: مزامیز غیاب ۱۹۹۳، روزانه‌های موجی بیرون از دریا ۱۹۹۵، در آستانهٔ موسیقی ۲۰۰۰، جنگ جدّی عمل می‌کند ۲۰۰۱، خونریزیِ دریا، شب‌های عراق ۲۰۰۴

در ادامه، برگردان پنج سُرودهٔ این شاعرِ ضدّ جنگ به فارسی تقدیمِ خوانندگان می‌شود.

جنگ جدّی عمل می‌کند

چقدر جدّی است جنگ

و پُر جنب وُ جوش

و ماهر!

از سپیدهٔ صبح، آژیرها را به‌صدا درمی‌آورد

آمبولانس‌ها را به همه‌جا روانه می‌کند

جسدها را در هوا می‌پراکند

برانکاردها را به سمتِ زخمی‌ها می‌غلتاند

و از چشمِ مادران بارانی اشک می‌طلبد

خاک را زیروُرو می‌کند

فراوان چیزهایی

از زیرِ آوارها بیرون می‌آورد

چیزهایی جامد و برّاق

چیزهایی کبود که هنوز نبض می‌زنند

با پرسش‌های زیادی که به ذهنِ کودکان می‌نشیند

با موشک‌ها وُ آتش‌بازی در آسمان،

خدایان را تسلّی می‌دهد

مین‌ها را در کشتزارها می‌کارد

و گودال‌ها وُ حباب‌های آب را درو

خانواده‌ها را وادار به مهاجرت می‌کند

هم‌زبان با مردانِ دین،

به شیطان دشنام می‌دهند

(بیچاره دستش هنوز از کار در آتش درد می‌گیرد)

جنگ امّا کارش را شب وُ روز ادامه می‌دهد

به دیکتاتورها در خطابه‌های بلندشان الهام می‌دهد

و به ژنرال‌ها مدال می‌بخشد

و به شاعران خوراکی برای سُرودن

در ایجادِ کرانه‌های ساختگی شریک می‌شود

برای مگس‌ها خوراک تهیّه می‌کند

صفحه‌هایی به کتابِ خونینِ تاریخ می‌افزاید

بینِ قاتل و مقتول فرقی نمی‌گذارد

عاشقان را نامه‌نگاری

و دخترانِ نوجوان را انتظار یاد می‌دهد

روزنامه‌ها را از مطالب وُ تصاویر پُر

نقشِ تازه‌ای برای یتیمان ایفا می‌کند

سازندگانِ تابوت را فعّال

و خاک‌آلود می‌کند دوشِ گورکنان را

لبخندی بر چهرهٔ پیشوا نقش می‌زند

این جنگ جدّی عمل می‌کند

بی‌هیچ بدیلی

با این همه، هیچ کس،

هیچ‌کس،

حتّی به کلمه‌ای نمی‌ستایدش.

***

کفّاش

کفّاشِ ماهر

تمامیِ عمر بر میخ‌ها می‌کوبد

برای پاهای مختلف

پاهایی که روانه‌اند

پاهایی که فُرو می‌روند

پاهایی که دنبال می‌شوند

پاهایی که می‌دوند

پاهایی که لگدکوب می‌شوند

پاهایی که می‌شتابند

پاهایی که تعقیب می‌کنند

پاهایی که سُر می‌خورند

پاهایی که نمی‌جُنبند

پاهایی که می‌لرزند

پاهایی که می‌رقصند

پاهایی که برمی‌گردند

پاهایی...

زندگی مُشتی میخ است در دستِ کفّاش.

***

بابا نوئل

بابا نوئل با ریشِ بلندش

به‌سانِ جنگ بلند وُ با لباس سرخش

تبسّم‌کنان رو در رویَم ایستاد

و از من خواست تا چیزی طلب کنم

گفت: تو دخترِ خوبی هستی

برای همین به تو عروسکی می‌دهم

سپس چیزی به من داد شبیهِ شعر

و آن‌گاه که مردّد شدم...

به من اطمینان داد: نترس کوچولو من بابا نوئلم

بینِ دخترها زیبایی پخش می‌کنم

مگر تا به حال مرا ندیده‌ای؟

گفتم: امّا بابا نوئلی که من می‌شناسم

با لباسِ ارتشی

هر سال شمشیرهایی سُرخ وُ عروسک‌هایی برای یتیمان

و دست وُ پاهایی مصنوعی

و تصاویرِ مفقودشدگان را بینِ ما پخش می‌کند

که آن‌ها را می‌آویزیم روی دیوارها.

***

کارهای تکّه‌پاره‌شده

بعد از ساعتی تأخیر

هواپیما با سرنشینانش پرواز کرد

مهمان‌دار لبخند نزد

دانشجو نامه را نخواند

هنرپیشه نقشِ شاهزاده را بازی نکرد

بازرگان به جلسه نرسید

مرد همسرش را ندید

خانمِ معلّم عینکش را بر چشم نگذاشت

دختر خانمِ فارغ‌التحصیلِ دانشگاه

کارِ جدیدش را شروع نکرد

مردِ عاشق به جشنِ تولّدِ معشوقش نرسید

وکیلِ دعاوی از موکّلش دفاع نکرد

بازنشسته‌ای سرِ جایش نبود

دختربچّه بیش از این سؤال نکرد

هواپیما فرود نیامد...

***

باران

«باران آن‌چنان بارید که دریا خیس شد.»

کامو

باران

باران

باران

می‌گستراند قلبم بال‌هایش را

بهرِ بارانش

بوسه‌ای نقش می‌زند

بر لب‌های نور

پس آن‌گاه ماه‌اش

از بوسهٔ نور زاده می‌شود

ماه

ماه

ماه

ماه در سایه

و در زخمِ شعرم سهیم می‌شود

فرقی نیست بینِ عشق

و زخمِ شعر

فرقی نیست بینِ خونم

و حباب‌های هوا

فرقی نیست بینِ قلبم

و کیسهٔ بابا نوئل

فرقی نیست بینِ من

و ققنوس

فرقی نیست...

خونم سیلی است از گنجشک‌های سربُریده

کبوتری

آمارِ خونم را گرفت

پس ای باد!

خود را با مرگم بپوشان

حالا که سرِ هر مسیری

خدایی تاب می‌خورد

بینِ آب وُ آتشم...

بازگشت به فهرست

من زنی معدن‌زادم!

از ترانه‌های محلّی معدن‌کارانِ ناروائز- بولیوی/ برگردان: حسین دُرفَکی

به احترام و یادِ ۵۲ قربانی قتلِ عمدِ سرمایه‌دارانِ سودپرست به واسطهٔ عدم تجهیزات ایمنی در یکی از معادن طبس که در رسانه‌های حکومتی از آن با عنوان «حادثه‌ای در معدن!» یاد می‌شود

عکس تزئینی- تصویر مهناز میرزایی، معدن‌کارِ زنِ ایرانی در عمقِ ۴۰۰ متریِ زمین در کرمان (روایتِ زندگی)

من زنی معدن‌زادم!
روی کُپّه‌ای زغال
دنیا آمدم
بندِ نافم را
با تیشه بُریدند.
توی خاکه‌ها وُ نخاله‌ها
لولیدم
با پتک وُ متّه وُ دیلم
بازی کردم
و با انفجار وُ دینامیت
بزرگ شدم
مردی از تبارِ معدن‌کاران
جُفتم شد
کودکی از جنسِ معدن زاییدم
سی سالِ آزگار
زغال‌شویی کردم
و زخمِ معدن
تنها پس‌اندازی‌ست که من دارم.
من زنی معدن‌زادم!
پدرم

زیرِ آواری مدفون شد

مادرم

توی غربالش خون بالا آورد

برادرم

از روی نَقّاله پَرت شد

و شوهرم را سمِّ زغال

خانه‌نشین کرده

یک عمر

لقمه‌لقمه از دهنم زدم

و پشیزپشیز پس‌اندوختم

تا شاید

یکتا پسرم

وقتی بزرگ شد

کاره‌ای بشود.

امّا، حالا

یک‌هفته‌ای‌ست که او

هر کلّه‌ی سَحَر

شِن‌کِش به‌دوش می‌گیرد

و پابه‌پای هم‌سالان

راهِ «دهانهٔ شیطان»* را

اُمیدوار می‌رود و غم‌گین می‌آید.

این کوله‌بارُ فقر

تنها میراثی‌ست که به او رسید.

من زنی معدن‌زادم!

با باروت وُ دینامیت

بزرگ شدم

لهجه‌های سکوت را

می‌فهمم

رگه‌های عصیان را

می‌شناسم

خوب می‌دانم انفجاری در پیش است

بگذار موسم‌اش برسد

وقتی که زمزمه‌ها فریادی شد

خواهی دید

که چگونه از گیس‌هایم

صدها فتیله می‌سازم

وَز قلب‌ام

چخماق

من زنی معدن‌زادم!

گهواره‌ام، کوچه‌ام، وطنم معدن بود

و بی‌شکّ

گورم نیز.

* «دهانهٔ شیطان» کنایه از تونلِ اصلیِ معدن است.

بازگشت به فهرست

پاییز پُلی است از زوال تا زایش...

احسان طبری/ بند ۴ دفترِ «با پچپچهٔ پاییز» - نثرِ موزون

بر زانوهائی خَسته از سالیان، در این بامدادِ نیلیِ مِهرماه، به سویِ باغ‌هایِ شوُریدهٔ خزانی می‌روم وُ جالیزهای مَتروُک. پَنجه‌هایِ لَک‌وُپیس و گِل‌آلودِ مو وُ پیچَک، شانه‌هایم را می‌سایَند. جادهٔ کبود ریگ‌ها می‌ژَکند. چمن پاکوفته‌است وُ زرد، زمین باران شُسته‌است وُ سرد، چاله‌ها زنگاربَسته وُ پُردرد.

شمعدانیِ گُلی‌فامی چون لاله‌عروسان در نورِ روز می‌لرزَد. رِخنه‌های مُعجزآسایِ روشنی است در جِرم‌های تیره. زَرگری افسوُن‌گر است که از جسمِ مُرده، زَبَرجد وُ الماس می‌سازد.

و گُنبدِ صیقلیِ بادمجان در جالیز و اطلسِ سُرخِ گوجه‌ها و قُبهٔ کُرکینهٔ بِهِ زرّین، آوَنگان از شاخه‌های بنفش. و نقّاش، استادی‌است به سالْ‌خوردگیِ سَنگ‌ها. آن‌سویِ سروْنازها با میوه‌های صَمغ‌آلود، رقصِ دَرهَم‌پیچِ شاخه‌های بید و درختچه‌هایِ شُعله‌زَن. چَنبَرهٔ غوغاگرِ زنبور بر گِردِ گُلِ مینا، و تَقلّای اوباشانهٔ خرمگسی بر جدارِ شیشه‌ها.

گرما می‌گُریزد. روشنی فُرو می‌کاهد و این هر دو، گوهَرِ زیستن است. گنجشک‌ها بر چفتِ چوبینِ زَرد خود را می‌جورَند. دیوارهایِ چینه‌ای باغ را در حِصار گرفته. در پای آن‌ها، علف‌هایِ سَرسبزِ بهاری به کاهِ زشت بَدَل گردیده‌اند. دو گوسفندِ اَبلَق وُ عَبوس، برگ‌های پلاسیدهٔ شاخه‌ای شکسته را می‌خایند و وَزَغی مِسین‌فام، در خَمیازهایِ زشت خُفته است.

نیمی از زندگی بر دریچهٔ چَشم نشسته است و به بالْ‌بالِ مُرغی در فضایِ اِشباع از نور می‌نگرد. از خاوران تا باختران سِپهری آغوش گشوده. بر کُنگره‌های کوهِ قَفائی، مَلمَلِ برفِ نخُستین جلوه‌گری می‌کند.

بر سَنگ‌پارهٔ چرکین می‌نشینم. از آن سوی اُفقِ اَخم‌آلودِ زمان، به مُژدهٔ نامَسموعِ بهار گوش فرا می‌دهم.

پاییز! پُلی است از زَوالْ تا زایش. کبودِ یک تیغ، خاموشیِ بی‌آشوُب، سَگی کِز کرده، گربه‌ای پیر، ایستِ تاجِ طلاییِ تبریزی‌ها. لحظه‌ای از اَبَدیّت که از لایِ انگشتانَم ماسه‌وار گریخت و می‌گریزد.

لینک شنیدن فایلِ صوتی (موسیقی: قسمتی از سمفونی شهرزاد، اُپوسِ ۳۸، اثرِ ریمسکی کورساکوف.)

بازگشت به فهرست

با گیسوانی رها در باد

حسن جلالی

برای پخشان عزیزی، فعّالِ مدنی و مددکارِ کُرد که حکمِ اعدامش را صادر کردند...

هرگاه دوست‌داشتنِ تو را
از یاد می‌برم
چند واژه از شعرهایم گُم می‌شود
هرگاه
شعری در من آغاز می‌شود
درست آن‌جاکه واژه کم می‌آورم
می‌دانم
شاعری پیش از من در گوشِ درختی
دریایی
کوهی
کویری...
و یا در گوشِ زنی که گیسوانش را
به باد سپُرده
زمزمه کرده‌ست.
دیشب شعری در من گُم شد
صبح که بر چشمانم نشست
شاعری آن‌را بر قلبِ زنی
در زیرِ حکمِ اعدام
سنجاق کرده بود
حالا من از انبوهِ واژه‌هایم
چیزی به یاد نمی‌آورم
انگار شاعری
هِی دست می‌بَرَد تو شعرهایم
و شعری برایِ سپیدارهایِ خونینِ شهریور
زمزمه می‌کند

۱۵ / ۶ / ۱۴۰۳

بازگشت به فهرست

زن، تن، خیابان

حافظ موسوی

خیابان، تن بود
تنی اُفتاده زیرِ پای رهگذران
تنی فرسوده زیرِ چکمه‌ی سربازان
تنی خسته از کاروان‌های اشک وُ عزا
تنی رها شده در رخوت وُ مَلال
تنی که جانِ گم‌شده‌ی خود را می‌جُست.

*

زن، تن بود
تنی ناتمام در تصرّفِ «آقایان»
تنی تازیانه‌خورده از خادمانِ گورستان
تنی کلافه از انکارِ تن، عشق، زیبایی
تنی که باد حسرتِ موهایش را داشت
تنی که جانِ گُم‌شده‌ی خود را می‌جُست.

*

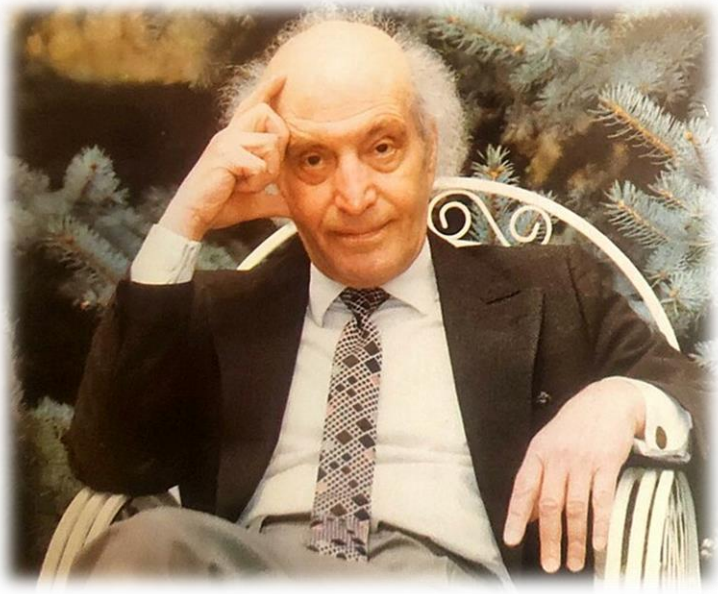
دو «تن» به هم برآمدند
زن وُ خیابان به هم پیوستند
و جان به تن‌ها برگشت
و یک دهان شدند تن‌ها:
«زن، زندگی، آزادی»

۲۴ مهر ۱۴۰۱

بازگشت به فهرست

درمان

سُرودهٔ زنده‌یاد دکتر شرف‌الدّین خراسانی(شَرَف) همراه با تقریظِ احسان طبری



افسوس که زین دخمهٔ تاریکِ قَلَق‌زای*
هر سو نگرم راهِ بُرون آمدن‌ام نیست
یک عمر اسیرِ شُدگی بودم وُ امروز
امکانِ دگرگونی وُ شورِ شُدن‌ام نیست

آلوده نه آن‌گونه که با دیو بسازم
پُر زور نه آن‌گونه که با وی بستیزم
آزاده‌تر از آن‌که به پَستی بِشَکیبم
بیچاره‌تر از آن‌که ز پَستی بِگُریزم

آگاه‌تر از آن‌که زبان درکِشَم از یَأس
نومیدتر از آن‌که زنم دست به پیکار
پوینده‌تر از آن‌که به امروز نِهَم دل
هُشیارتر از آن‌که شوم طعمهٔ پندار

افسوس که آن خیمهٔ شادی که به سی سال
در این دلِ توفان‌زده افراشته بودم
وآن بذرِ پراکنده و آکنده ز امکان
کِش در دل وُ اندیشهٔ خود کاشته بودم...

آن دست‌خوشِ بادِ غَمان گشت وُ فُروریخت
وین در گِلِ امروزِ جهان ماند وُ بپوسید
در خیمهٔ ویران‌شده ایمن نتوان خُفت
وز کِشتهٔ آفت‌زده حاصل نتوان چید

آن کِش همه سرمایه زِکَف‌رفته وُ خود نیز
کالا شده در دکّهٔ سوداگرِ تاریخ
از وی نتوان چشمِ دگرگونیِ خود داشت:
سنگی خزه آویخته در بسترِ تاریخ.

آن‌جاکه به بیرون دلِ خود خوش نتوان‌داشت
باید به درون رفتن وُ کاویدنِ احساس
آزاد شدن دَم‌به‌دَم از وسوسهٔ عقل
این مایهٔ بی‌زاری و انگیزهٔ پرواس

با عقلِ شُمارش‌گر وُ با حیله‌گری‌هاش
تنها، دلِ دانا نشود راضی وُ خرسند
احساس اگر رَشحهٔ** شعری نَفشانَد
هستی همه دوزخ شود از عقلِ پُرآفند

این عقلِ پُر از حیله که سیمایِ جهان را
چون روی عروسان جوان کرده پُر از رنگ
جادوگرِ پیری‌است پُر افسون وُ پُر افزار
کِش هیچ تبه‌کاری وُ زشتی نبود ننگ

اکنون که آن‌است که اندیشه وُ احساس
از وسوسهٔ عقل گریبان برَهانند
وین گلّه غزالانِ غزل‌خویِ جوان را
از عرصهٔ این پیرِ ستم‌گر برمانند

وقت‌است که اندیشهٔ خلاقِ پُر احساس
یا عنصرِ احساسِ پُر اندیشهٔ آزاد
از هستیِ انسان فِکَند طرحِ نوینی
بر پایهٔ آن خانهٔ ما را کند آباد...

طرحی که هم از رازِ جهان پَرده گُشاید
هم در دلِ هر ذرّهٔ تابنده بَرَد راه
طرحی که رها گشته هم از بردگیِ عقل
هم عنصرِ خلّاقِ خِرَد را شده آگاه

باشد که بدین شیوه در این عصرِ غم‌آموز
ایمن دل وُ آسوده دَمی چند توان زیست
ورنه، به یقین عقلِ شُمارش‌گرِ گُستاخ
ما را همه در کارگهِ خویش کند نیست.

(شَرَف؛ دوشنبه اوّل خرداد ۵۱)

* قَلَق‌زا= تشویش‌زا / ** رَشحه= قطره

تقریظِ احسان طبری بر شعرِ «درمان»:

دکتر شَرَف‌الدّین خراسانی (شَرَف) با محبّت، یکی از سُروده‌های گذشتهٔ خود را برای نوخوانی در اختیارِ ما گذاشت. این شعر به نامِ «درمان» در خرداد ۱۳۵۱ در اوجِ میدان‌داری‌های دیکتاتورِ سابقِ ایران و آستان‌بوسان‌اش سُروده شده و همان ایّام نیز نشریافته‌است. شعر به گفتهٔ شاعر در «دخمهٔ تاریک وُ قَلَق‌زای» و به تصریح سازمانِ بین‌المللیِ عفو در یکی‌از «فُرومایه‌ترین رژیم‌هایِ جهان» در ایّامی که نصیری‌ها و پرویز ثابتی‌ها به کم‌ترین مقاومتِ انسانی با دستگاه‌های آمریکاییِ «توستر» و ژاپنیِ «آپولو» پاسخ می‌دادند، سُروده شده است و چاپِ مجدّدِ آن در این فضای انباشته از مغناطیسِ انقلاب، نوعی یادکردِ عبرت‌آموز است که به اندیشیدن فَرامی‌خواند.

طولانی‌بودنِ یَلدای‌استبداد و لاف‌وگزافِ گوش‌خراش وپایان‌ناپذیرِ جارچیان‌اش و حمایتِ یغماگرانِ امپریالیستی از این بساط و شکستِ خون‌آلود و مکرّر در مکرّرِ تقلّاهای مَأیوسانه برای ایجادِ دگرگونی، اُمیدوارترین کسان را نیز به‌تدریج از پای درمی‌آورد، دراین شرایط بسیاری از بهترین و باورمندترین شاعرانِ ما اشعاری سُروده‌اند که می‌توان آن‌ها را «**ادبیّاتِ شب**» نامید. در همهٔ آن‌ها بیم و اُمید با هم در نبرد است. شِکوهٔ تلخ از ظلمت وآرزوی فرارسیدنِ روشنی موج می‌زند. نومیدیِ خُردکننده با احساسِ پایداریِ انسانی گلاویز است. دراماتیسمِ ویژه‌ای در این اشعار است که سندِ لرزانندهٔ یکی‌از شوم‌ترین اعصارِ تاریخِ معاصرِ ماست.

در قطعهٔ «**درمان**» (که شاید یکی‌از نمونه‌وارترین قطعات از این نوع است)، تمامِ مختصّاتِ این‌نوع اشعارِ مقاومت، مقاومتِ انسان‌هایی که در زیرِ فشارِ خُردکنندهٔ سرنوشت مُختَنِق می‌شوند، خود را نشان می‌دهد.

شاعر نمی‌خواهد که «عقلِ شُمارش‌گر» حیله‌باز او را به‌سوی کُلوچه‌های شیرینِ زندگیِ خوش بلغزاند و از شرفِ انسانی عاری کند. هراس‌ناک‌است که مبادا این «عقلِ شُمارش‌گر» همهٔ ارواحِ شریف را درکارگاهِ ابلیسیِ خویش نیست کند و مُشتی ویرانهٔ انسانی به نامِ چاکر و چاپلوس برجای گذارد. ولی عزمِ او جَزم است که باری چنین نشود. او می‌داند که «شاهنشاهِ» پوک‌مَغز، خود کالایی است در «دکّهٔ سوداگرِ تاریخ» و از این «سنگِ خزه آویخته»، از این نقطهٔ انجماد و ارتجاع، «چشمِ دگرگونی» نمی‌توان داشت.

شاعر در عُزلتِ بیم‌آورِ خود، در جست‌وُجو بر تکیه‌گاهی برای ادامهٔ پایداری است. لذا به قوّتِ روح، به درون پناه می‌بَرَد و می‌خواهد با قدرتِ اندیشهٔ خلّاق و احساسِ سرشار از اندیشه، عقلِ وسوسه‌گر را خُرد کند و دَمی آرزوی طرحِ نوینی را که خانهٔ ایرانیِ ما را آباد کند، ترک نمی‌گوید.

شاعر استادِ فلسفه است و شعرش از تفکّرِ فلسفی لبریز، و این دوگانگیِ شخصیّت (فیلسوف و شاعر) چنان‌که بارها تاریخ نشان داده است، می‌توانند دست در آغوشِ هم، تنی واحد پدید آورند که شعرِ «درمان» از جلوه‌های آن است.

برگرفته از: کتابِ «ازخارها به‌سوی ستاره‌ها»(مجموعهٔ مقدمه‌ها، نقدها و تقریظ‌ها)، ویراستِ نخست، بهمن۱۴۰۲

بازگشت به فهرست

طنین

محمّد خلیلی

گفتیم: چراغ وُ پنجره‌ای تابان.
تاراندندمان.

گفتیم: نان
گفتیم: خانمان.
سوزاندندمان.

گفتیم: کمی هوا برای تنفّس،
گفتیم: صلح، عدالت و بهروزی...

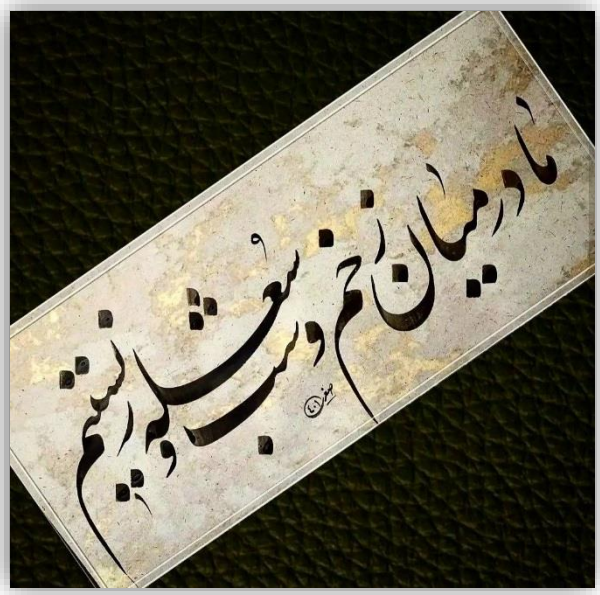
آویختندمان.

فریاد زدیم: آزادی...
موجِ بلندِ صداهامان
چرخید در فضا
توفید به هر کجا
اکنون، همچنان
بارانِ آتش است که می‌بارد.

بازگشت به فهرست

بر باغِ ما ببار!

محمّدرضا شفیعی کدکنی (م.سرشک)



بر باغِ ما که خنده‌ی خاکستر است وُ خون
باغِ درختْ‌مردان
این باغِ باژگون

ما در میانِ زخم وُ شب وُ شُعله زیستیم
در تورِ تشنگی وُ تباهی
با نظمِ واژه‌های پریشان گریستیم

در عصرِ زَمهَریریِ ظلمت
عصری که شاخِ نسترن آن‌جا
گر بی‌اجازه بَرشِکُفَد،
طرحِ توطئه‌ست
عصرِ دروغ‌های مقدّس
عصری که مرغِ صاعقه را نیز
داروغه وُ دروغْ‌دَرایان
می‌خواهند
در قاب وُ در قفس.

بر باغِ ما ببار!
بر داغِ ما ببار!

خوش‌نویسی از: سعید اصغری (برگرفته از صفحهٔ اینستاگرام)

لینک شنیدن اجرای تصنیفِ این شعر با عنوان «دعای باران»

https://www.instagram.com/behdadranjbar/reel/C8FG0YsN-1Q/

بازگشت به فهرست

بی‌دریغ مثلِ نارون

الف.مسافر

اگر برگی بودم در مسیرِ باد
لبخندهٔ حجبِ بیدبُنی شدی.
اگر نارونی شدم سایه گستر
به شگفتِ رهگذران
تمامیِ درخت‌ها را جنگلی شدی.
اگر قطرهٔ نم‌باری شدم
به زخمِ خاک
بارانِ بی‌منّتِ فصل‌ها شدی.
اگر سبوی آب به کامِ تشنگی شدم
چشمه‌سارانِ زلال وُ دریا شدی.

از طلوعِ کدام ستارهٔ بخت
کوکبی‌ها را به آرامش
آفتاب‌گردان را به رویشِ فصل
جوانه می‌زنی؟
به چار جانبِ جهان
رؤیاهامان گُریخته‌ست
بی‌هیچ تصاحب وُ نوازش
رؤیاهایی که هر روز کوتاه می‌شود.

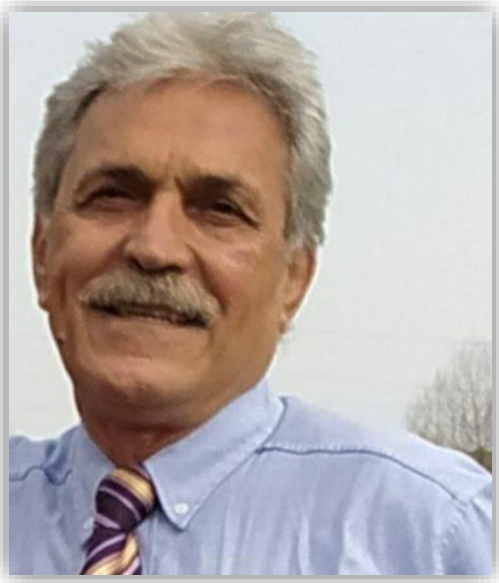
من امّا بی‌دریغ
عشقِ تو را
به سکوتِ آسمان وُ ماه
گره می‌زنم.
هیبتِ خورشید را
چو مهربانی چراغی
به پیش‌گاهَت میهمان می‌کنم.
چترِ درختی می‌شوم
که سایبانش
تا ارّه‌ها و تبر هم بگسترد.

بهار می‌شوم سبزِ سبز،
در تو می‌شِکُفَم
چو سپیدیِ شکوفهٔ گیلاس
تا دل‌آشفتگی‌های میهنم،
و تو آغازی می‌شوی
به تمامیِ روزگارِ هجرانی‌مان.

بازگشت به فهرست

دیر است جانانِ من!

محمود مهرآور



عقربه به ساعتِ صفر نزدیک می شود

دیر است جانانِ من!

سال‌ها پیش باید

دارها دارِ قالی می‌شد

گرهٔ صلح می‌زدیم

قالیچهٔ سلیمان می‌بافتیم

روی آن برای همه، جا بود

پروازِ جمعی رؤیا نبود

به هر سویی راه بود

دیر است جانانِ من!

عقربه به ساعتِ صفر نزدیک می شود.

(۱۴۰۳/۷/۳۰)

بازگشت به فهرست

سه سُرودهٔ کوتاه از نسرین میر

بر مدارِ آسمان

پنجره،
بر مدارِ آسمان می‌چرخد
گاه در خیالِ خود،
طلوعِ خورشید را
در آغوش می‌گیرد
و گاه،
سنگینیِ غروب را
بر پلک می‌نشاند.

کمی دیگر...

مهربانیِ شانه‌هایت
اگر نبود،
زمستانِ سرد را
چگونه تاب می‌آوردم؟
کمی دیگر،
با لبخندی طلوع کن
تا در سایه‌ات،
لَختی بیارامم.

هیچ کس دلتنگِ تو نیست!

باد
گرسنگی‌اش را
نمک می‌زند
و بر دلِ کویر
می‌تازد.
پنجرهٔ اتاقم
وقتی دلتنگیِ مرا
در اشکِ شورم
می بیند...
می درخشد.

بازگشت به فهرست

جنابِ جایزهٔ نوبلِ صلح!

نگار خیاوی

امروز در حالِ تماشای جنازه‌ها در غزّه
ناهار تَه‌چین خوردیم
یک چشم‌مان به تلویزیون بود،
چشمِ دیگرمان گوشت‌ها را برانداز میکرد
بعد با فیگوری مدنی انسانی
سر تکان دادیم
نمی‌دانم ازچه‌رو اعصاب‌مان به‌هم‌نریخت
نه از زوزهٔ بمب‌ها
نه از صدای ویراژِ تانک‌ها
آسوده به تماشا نشستیم
مرگِ ۲۱ کودک را
و تعدادِ زیادی زن را در غزّه
با این همه دست از خوردن نکشیدیم
حتّی کوکاکولایمان را هم سرکشیدیم
و روی سالادِ کاهویمان آبِ نارنج چکاندیم
جایت خالی آقای نوبلِ صلح!
با روغن‌زیتون خیلی خوشمزه شد.
البته لحظه‌ای فکر کردیم
شاید برگ‌های زیتون...

ما امّا چیزی در گلویمان گیر نکرد.
دلمان، معده‌مان آشوب نشد
از تماشای جنازه‌های بی سر در غزّه
و
اگر نه در تلویزیون‌های اِل‌جی
در تلویزیون‌های سامسونگ به تماشا ادامه دادیم
معنای همهٔ این‌ها چیست آقای جایزهٔ نوبلِ صلح؟
شما ناهار چه خوردید عالی‌جناب؟
جنابِ جایزه!
جنابِ نوبل!
جنابِ صلح!
قول می‌دهم نام نوه‌ام را بگذارم «کاتیوشا»*
کافی‌ست به بمب‌های‌تان بگویید
این‌گونه بی‌امان
بر گیسوانِ شانه‌خوردهٔ کودکانِ غزّه نبارند
و اگر مصلحت می‌دانید
لطفاً در آسمانِ کوچه‌های غزّه
جائی برای بارشِ برف‌های ژانویه هم بازکنید

* کاتیوشا نامِ تحبیب‌شده برای دخترانِ روسی با نامِ دکاترینا یا کاترینا و نیز نامِ یک سِلاحِ جنگی ساختِ روسیّه.

بازگشت به فهرست

رسیده صبرمان به سر

ویدا فرهودی

رسیده صبرمان به سر، پرنده را رها کنید
در این زمانِ نو شدن، کُلونِ حبس وا کنید
ز نای خاوران‌مان، سُرودِ لاله بشنوید
و خفتگان خاک را یکی یکی صدا کنید
به آسمان نمی رسد اگر پیام عاشقان
جدا مسیرِ سُرخ‌شان ز مسجد وُ خدا کنید
خطابِ شعر با شماست، که ذکرتان خداخداست
و کس نبود باورش، که با وطن ریا کنید!
کجاست عزمِ جزم‌تان، به رزمِ دشمنِ زمان
چرا به جای جُنبشی، به حرف اکتفا کنید
چه شد پیامِ سبزتان، چرا صدا نهفته‌اید
کجا شد آن چه گفته‌اید؟ به قولتان وفا کنید
وگرکه نیست عزمتان، به گرمگاهِ بزمتان
نظر دمی به دُختِ خود وُ یادی از «ندا» کنید
رسیده داغِ مادران به ژَرفْنای استخوان
چِسان دوای زخمشان، به یک دو سه دعا کنید؟
نشسته‌اید در سکون، به رغمِ جویبارِ خون
مسیرِ استحاله را، ز راهِ ما جدا کنید

وطن نمی‌دهد دگر به قیل وُ قالتان اثر
و گوید ای بهاریان: جوانه را صدا کنید!
ورای حجمِ دردها وُ غلظتِ غم وُ عزا
برای فتحِ زندگی، به سَرو اقتدا کنید
به یُمنِ عیدِ فَروَدین وُ زایش گُل از زمین
شکسته می‌شود قفس، پرنده را رها کنید!

بازگشت به فهرست

سه سُرودهٔ کوتاه از داود جلیلی

شنبه‌های مرگ

امروز شنبه است!

هر شنبه، این‌جا، خون استفراغ می‌کند

از آز وُ گازِ سرمایه!

تصاعدِ مرگ از معدن،

جریانِ پُرالتهابِ خون،

پریدنِ پرندهٔ جان از بدن،

سوگ شنبهٔ زنانِ بیوه

و خونابهٔ زخمِ پدران،

در سیلِ اندوهِ کودکان.

امروز شنبه است!

«طبس» تمامیّتِ هستی‌اش را،

در قعرِ زمین دفن می‌کند!

(مهر ۱۴۰۳)

سیاهیِ جنگ

رؤیا تَرَک می‌خورد از زخم

در خیابانِ شهرها

رژه‌ی کابوس است!

زردیِ پاییز،

در سیاهیِ جنگ غرق می‌شود،

و برگ‌های استیصال

دل‌ها وُ خانه‌ها را

می‌پوشاند.

باید زنگی به رفیقانم بزنم،

به موقع بیایند،

چایِ ساعت پنج عصر سرد نشود!

(۲۶ مهر ۱۴۰۳)

برای دخترم بهاره

بی حضورِ تو،

سال‌های سال،

قحطِ خنده بود.

«زندگی» ادامه داشت،

درازای طولِ راه،

تلخیِ سردِ زمستان،
فرسایشِ جان بود.
موهای سر،
از دندانِ فشُرده بر جگر،
رنگی به عاریّت گرفت،
صدایِ من شکست،
دشتِ اشتیاق،
بی‌ترانه ماند.

امّا صدایِ تو،
«بهاره‌ام»
پس از سال‌های ساکت وُ سکون
نبضِ زندگی،
شرابِ نابِ کُهنه،
شوقِ رویشِ جوانه‌هاست.
شِکُفتنِ دوباره‌ی امید،
لغزشِ آرامِ باران
روی دشتِ گونه‌هاست.
نگاه کن،
بوی خاکِ باران‌خورده از دیدار
دشتِ اشتیاق را،
ترانه می‌خواند.
(شهریور۱۴۰۳)

***

اگر در زندگی چشم‌هایی باشند که به خاطرِ غم‌های ما بگریند،
زندگی به رنج‌اش می‌ارزد.

رومن رولان

بازگشت به فهرست

سکوت کنید!

کامران حمزه‌لو

سکوت کنید!

کودکی آرمیده است

این‌جا برگ‌ها با گنجشک‌ها نمی‌رقصند

و

آن ریگ

روان شده

کودک آرمیده است

سکوت

یادتان نرود

امروز موج از کوهپایه نمی‌سُراید

سکوت کنید

این‌جا کودکی آرمیده در آغوشِ ابر

این‌جا توفان‌های شن بی‌صدا می‌رسند

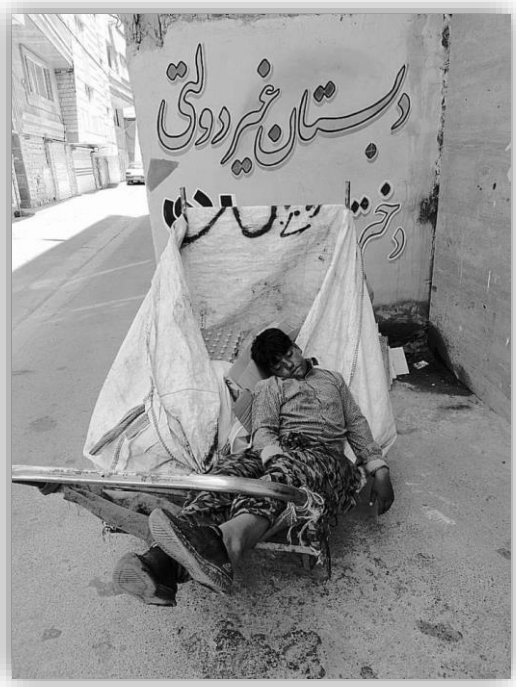
و

جادّه‌ها هیچ‌گاه سراب نمی‌سازند

سکوت کنید!

کودک آرمیده است

موهایش شانه شده



لبانش چیزی زمزمه می‌کنند

و

دستانش...

دستانش...

سکوت

پلک‌هایش می لرزند.

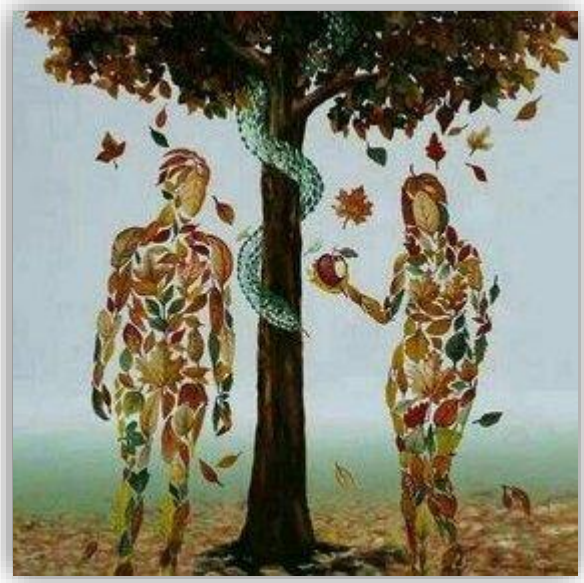
بازگشت به فهرست

نفرینِ آگاهی

بهاره جلیلی

سیب را
گاز زده‌ام
و معلّق
بیرونِ زمان وُ مکان،
منجمد شده‌ام
از حجمِ ستُرگِ جهالتِ انتخابی.
از دیدن وُ شنیدن
تمامیّتِ آن‌چه که دیدن وُ شنیدنش را نخواسته بودم!

دیگر فایده‌ای ندارد حوّا!
آگاهی را
عاشقانه در آغوش بگیر.
آن چه را که اکنون دیده وُ شنیده‌ای
حتّی اگر بخواهی
فراموش کنی یا نبینی،
هرگز از ضمیرِ تو پاک نخواهد شد،
که سیب،
میوهٔ دانایی بود
و مار؛



قهرمان‌ترینِ قهرمانان،
با اعتماد به تو،
بی‌هراس از نفرینِ خدایان،
شجاعانه آگاهی را هدیه داد.

آگاهی را جشن بگیر حوّا!
هرچند که در خویش
از درد تکّه‌تکّه شوی.

خود را جشن بگیر حوّا!

۱۶ سپتامبر ۲۰۲۴

بازگشت به فهرست

برای آن مسافرانِ ناگُزیر که بازنمی‌گردند...

کودکانِ غزّه و... را می‌گویم!

سعید سلطانی طارمی

رفته‌ای
آن‌چنان عمیق، دور، بی‌ملاحظه،
که صدای من حوالیِ صدات را
حسّ نمی‌کند
که مشامِ من به بوی تازه‌ات نمی‌رسد
و سرم به دامنت.

ای نهادِ سال‌های ماه!
زادگاهِ خاطراتِ دل‌بخواه
ازچه ناگهان و بی‌هوا زدی به رفتن از سپیده‌دَم؟

آآآآآی!
چشمِ اشک‌های من
با کدام آهِ تیره از حریمِ گریه‌ام گُریختی
ای دهانِ ضجّه‌های بی‌سخن!
آن گلوله در سرت
گردنت و سینه‌ات چه می‌کند؟
این هجومِ لخته‌وارِ خون
از کدام قلب زوزه می‌کشد؟
این چراغِ دودناکِ زندگی
ازچه، رو به منزلِ غروب می‌خزد؟

این درخت
این درختِ آرزو
در کدام قاف ریشه‌ریشه می‌شود؟

آآآآی رفته! با نسیم وُ آب بازگرد
لحظه‌ای به چشم‌های من نگاه کن
پیش از آن که آسمان
در پیِ تو این جهانِ پیر را
با تمامِ وعده‌ی جوانی‌اش رها کند
و برای تو که توی چشم‌های من رها شدی
گریه‌ها کند.
بازگرد وُ با دهان آب قهوه‌ای بزن
ای همیشه در کنارِ من!

خلوتم دلش که تنگ می‌شود
خانه را نهاده می‌زند بُرون
خارج از زمان
از خودش به سوی مَروه سعی می‌کند
مَروه‌ای که ایستاده در مسیرِ باد
از مدیترانه بی‌صدا سؤال می‌کند
فکر می‌کنی که تا صَلوةِ ظهر
چند هاجَر از زمینِ غزّه سبز می‌شود؟
زیرِ پایِ کودکی که تشنه است وُ نعره می‌زند
فکر می‌کنی کدام چشم چشمه می‌دهد؟

کاش مثلِ ماه از هلالِ کودکی جوانه می‌زدی
روی انحنای خنده‌ی لبی
بَدر می شدی
ای گُلی که خویش را
دسته‌بسته روی زلف‌های زندگی
زدی!
کاش با سپیده‌دَم می‌آمدی.

(آبان ۱۴۰۲)

بازگشت به فهرست

بگذار سُرودی بخوانَمَت امشب

بهروز فاتح

دیری است
که در خاکِ سرزمینم
خوشه‌های مین می‌رویَند
و ریواس‌ها تلخند.
دیری است که کودکانِ سرزمینم
به جای «لوشه» و «شنگ»
مین‌ها را می‌چینند
و در بازیِ شب‌های سردِ بی‌انتها
پوکه‌های خالی را
درونِ جوراب‌های بدبو
مخفی می‌کنند.
دیری است که
کبک‌های چوکار خوان «چل‌چمه» را
فریبِ «دیو جام»
با خود بُرده است
و بلوط‌های بلندبالای دامنه را
خشمِ آواره‌های ارّه
چیده است.
دیری است که بلوط‌ها را
گَوَن را
جز در رؤیای سبزِ سرزمینم
در خواب

در خاطره‌های کودکی‌ام
سراغ نمی‌گیرم.
دیری است
که چشمه‌های سرد وُ جوشان را
جز در زلالِ چشمانِ تو
نمی‌جویَم
* * *
بانوی من!
بگذار سُرودی بخوانَمَت امشب
بگذار سُرودی...
سُرودِ آنان

که از قلّه‌های پُر برف
با چکمه‌های پاره گذشتند
و بی‌آن‌که در فکرِ نامی باشند
یا نانی
ردّی از لاله‌های سُرخِ وحشی
بر دامانِ کوه کشیدند
و این تنها یادگارِ یارانِ من است:
آنان که بی‌حضورِ من
رفتند
آنان که بی حضورِ من
رفتند...
بانوی من!
آری،
دیری است که در سرزمینم
خون را با خون می‌شویند
و زن را بی عشق
کودک را بی مُزد
به بردگیِ خانهٔ ارباب
روانه می‌کنند.
دیری است بانوی من
دیری است...
بگذار سُرودی بخوانَمَت امشب
سُرودِ سرزمینم
خاکم
مادرم.

پانوشت‌ها:

۱) چل چمه: نام کوهی است بلند در اطرافِ زادگاهم.

۲)دیو جامه: نام تلهٔ رنگارنگی است که شکارچیانِ کُرد، برای به دام انداختنِ کبک می‌گُسترانند.

۳) جوراب و پوکه اشاره به بازی‌ای است بنام «جوراب بازی» که در شب‌های سرد و طولانیِ زمستان و نیز شب‌های رمضان، بینِ روستائیان کُرد مرسوم است.

۴) چوکار یکی از سه نوع صدای معروفِ کبک است.

بازگشت به فهرست

فنجانِ قهوه...

خسرو باقرپور

خیره مانده بودم بر رنگ وُ روی تو!

و بر بخاری که از فنجانِ قهوه برمی‌خواست.

عمری تو را صدا کرده بودم؛

چه دیر آمده بودی

و من چه پیرانه‌سر عاشق شده بودم!

بویِ مویِ تو وُ بخارِ قهوه از انتهای آیینه می‌آمد

ابریشمِ سکوت، راه بر گلایه‌ی آیینه سد می‌کرد

آیینه امّا؛

از آهِ تیره‌ی من کِدِر می‌شد.

در خوابِ من تو مُرده بودی

باران می‌بارید!

باران: عطرِ ترانه وُ عشق وُ قهوه را می‌کُشت

تو مُرده بودی،

و نعشِ مرا بر دوشِ برادرانم به مراسمِ تدفین می‌بُردند

باران می‌بارید!

باران: زهرِ دروغ را از خاطرِ من می‌شُست.

بازگشت به فهرست

سه شعر از مهتاب خرّمشاهی

۱

من در پاییزی زیسته‌ام
که برگ‌های بی‌مهری‌اش
رنگِ درختان را پَرپَر می‌کرد
پاییزی که
درهای بسته
بر صورتِ عمر می‌کوبید
در پاییزی زیسته‌ام
که نشنید
نشنید
نمی‌بخشم
فراموش نمی‌کنم
مُردهٔ کدام قبرستانی‌ست که تکرار می‌شود؟
تکرارِ کدامین انسان است
که نامش را لگدمال کرده‌اند؟
و هر شب با دعای وحشت می‌خوابد
صبح با آیه‌های زلزله می‌لرزد
من در پاییزی زیسته‌ام
که زیستن را به خاک سپُرد
روزی
تنها فصلِ من شد
اکنون
فصلی برای رفتن...

۲

شبِ من چه دور است
آوازِ بی‌زوالِ مرگ
در شیارهای دستم
از تاریخِ چشمت می‌خواند.
شبِ من چه دور است
دروغ‌های کوچک
فریبِ بزرگی بود
تا پاره‌های خورشید
در مهتاب غروب کند.
شبِ من چه دور است
کجاست بهار؟
تا چَکاوَک

از لطافتِ صبح بیاید

تابستان

ببخشد

لبخندی به بُغض‌هایم

و نیازی به نفس‌هایت

پاییز

از پسِ رنگ‌هایش

تو را نشانم دهد

تا باران را باور کنم

شبِ من چه دور است

شبی که

در عصرِ یخبندان

زمین از زمان ایستاد

شب‌های دورِ من

در کابوسِ دروغ هایت شکست

امشب

ستاره‌های سوگوار را

رها کن!

۳

آن گاه

که ضربه‌های زمان

تپش را

آرام‌تر از رؤیای آدمک‌های کوکی

می‌سپارد به حافظهٔ سردِ ازیادرفته

اشک‌ها چهرهٔ چشمانِ تارگرفته را

با طنینِ تبسّم

می‌شویند در باغچه‌ای گل‌داده از تنفّسِ ثانیه‌ها

باغچه‌ای

میانِ قارقارِ قیرِ شب

و آوازِ سپیدِ نسیم

با درختانی ریشه در راز

رازهایی پیوندزده

با آدمکِ کوکیِ خُفته در غارهای وحش

آن گاه

که انسان می‌سپارد

ضربه‌های زمان را به باد.

بازگشت به فهرست

کارگر، نامِ دیگرِ جهان

ناظم حکمت/ برگردان: اُمید آدین

باید زیست! حتّی چونان جنگلی نیمْسوز در اقلیمِ فلاکت وُ صاعقه

باید ایستاد! شبیهِ کودکی درامتدادِ آرزوهایش

باید نوشت! بر تخته سَنگی حوالیِ انقلاب

که آری: بی شکّ

این میدان

تَرجمانِ گندم وُ خون است

امّا ما...

هرگز تسلیمِ پلیس‌ها با آن باتوم وُ سپرشان نخواهیم شد

زیرا تو وُ من، رهایی وُ عشق را

پایِ چوبه‌های دار، یا زیرِ کومه‌های حسرت آموخته‌ایم

ولی یافته‌هامان...

آیاتِ خدایگان نیست، که سجدهٔ هر ابلیس کنیم

نگاه کن!

آفتابِ رو به غنچه، هیچ حصاری را در جمعِ آفاقش،

نمی‌پذیرد

به گمان‌اَم:

با هجومِ دقایق علیهِ تاریخ،

پرچم‌ها می‌پوسند

حتّی فصول، در تقویمی رنگارَنگ

یک مرزِ واحد

یک کشور می شوند و با اَنبوهی از رفقا

سُرودِ اتّحاد می‌خوانند

آن گاه عاقبت...

بی‌شُمارانْ آینه

و هزاران شاخهٔ نور نیز

به حالتِ قیام، از شکافِ هر زندان

بیرون خواهند زد!

تا کارگر

نامِ دیگرِ جهان،

باشد.

بازگشت به فهرست

آنان دشمنانِ اُمیدند...

ناظم حکمت/ برگردان: احمد پوری

آن‌ها دشمنانِ اُمیدند، عشقِ من

دشمنانِ زلالیِ آب

و درختِ پُر شکوفه.

دشمنانِ زندگی در تب وُ تاب.

آن‌ها برچسبِ مرگ بر خود دارند

-دندان‌های پوسیده وُ گوشتی فاسد-

به‌زودی می‌میرند

و برای همیشه می‌روند.

آری عشقِ من

آزادی؛

نغمه‌خوان،

در جامه‌ی نوروزی،

بازوگُشاده می‌آید

آزادی در این کشور...

بازگشت به فهرست

از زندان برایت می‌نویسم

یانیس ریتسوس

از زندان

برایت می‌نویسم

نزدیک به سه هزار نفر

این‌جا

زندانی هستیم.

مردمی هستیم ساده

سخت‌کوش وُ اندیشه‌ورز

با پتویی مُندرس

بر پُشت‌مان.

یک پیاز وُ پنج دانه‌ی زیتون

شاخه‌ای از نور در کوله‌پُشتیِ‌مان.

مردمی به سادگیِ درختان در نورِ آفتاب

با یک جرم در پرونده‌مان

تنها یک تقصیر

که ما

هم‌چو شما

عاشقِ صلح هستیم وُ آزادی.

صلح:

همان عطرِ غذا در شامگاهان.

صلح:

همان ماشینی که دَمِ درِ خانه‌ات

بایستد

و تو وحشت نکنی.

صلح:

همان‌که درِ خانه‌ات را

می‌کوبد،

کسی نباشد

جز یک دوست.

متن برگرفته از: صفحه فیس‌بوک علی دهقانی

بازگشت به فهرست

ترانه

آلن گینزبرگ/ برگردان: علیرضا بهنام

سنگینیِ این دنیا
عشق است
زیرِ بار تنهایی
زیرِ بارِ نارضایتی
این سنگینی
این سنگینی که حمل می‌کنیم
عشق است
چه کسی می‌تواند انکار کند؟
در رؤیاها
لمس می‌کند
بدن را
در اندیشه
می‌سازد
معجزه‌ای
در خیال
مشوّش است
تا زاده شود
در انسان
مراقبِ دل است
سوخته از معصومیّت
چرا که وزنِ زندگی
عشق است

امّا این سنگینی را
با خستگی حمل می‌کنیم
و باز باید بیاساییم
در نهایت
در آغوشِ عشق
باید بیاساییم
در آغوشِ عشق
استراحتی نیست
بدونِ عشق،
خوابی نیست
بدونِ رؤیاهای عشق
دیوانه باشی یا مَأیوس
در تسخیرِ فرشتگان یا ماشین‌ها
آرزوی آخرت

عشق است
دست حرکت می‌کند

نمی‌توانی تلخ باشی
به سوی گرانیگاهِ بدن

نمی‌توانی انکار کنی
پوست می‌لرزد

نمی‌توانی خودداری کنی
در شادی

اگر انکار شدی
و روح، شادمانه

این بار بسیار سنگین است
بازمی‌آید به چشم‌ها

باید داد
بله بله

بدونِ چشم‌داشت
این است

چنان که اندیشه
آن‌چه می‌خواستم

داده شده است
همیشه می‌خواستم

با خلوتش
همیشه می‌خواستم

با تمامِ درخششِ افراطی‌اش
که بازگردم

بدن‌های داغ
به بدنی

می‌درخشند باهم
که از آن متولّد شده‌ام.

در تاریکی

* ایروین آلن گینزبرگ (*Irwin Allen Ginsberg*) زاده ۳ ژوئن ۱۹۲۶ – درگذشته ۵ آوریل ۱۹۹۷ شاعر و نویسندهٔ آمریکایی از پدری یهودی و شاعرِ سوسیالیست بود که از تکنیک‌های هایکو و طنز در شعر استفاده می‌کرد. گینزبرگ به همراه جک کرواک و ویلیام باروز از پایه‌گذارانِ «نسلِ بیت» بود که هیچ‌وقت از نظر تعداد و آمار، به جُنبشی بزرگ تبدیل نشد، امّا در مقطعی از نظرِ تأثیرگذاری و جایگاهِ فرهنگی قدرت‌مند بود. گینزبرگ در طول عمرش یک کنش‌گرِ سیاسی هم بود و در دهه ۶۰ در اعتراضاتِ مدنی و مخالفت علیه جنگِ ویتنام نقشِ بسیار فعّالی داشت. او که جایزهٔ کتاب ملّی آمریکا را بُرد و از وزیر فرهنگ فرانسه نیز نشانِ هنر و ادب را گرفت، در ۵ آوریل ۱۹۹۷ در سنِّ ۷۰ سالگی در اثر ابتلا به سرطانِ کبد درگذشت.

بازگشت به فهرست

پاییزی دگر...

آلان رحمانی

پاییزی دگر در راه است.
کشیده راهِ خود خزانِ پیر وُ
خزیده خزانِ نو در کمینِ راهروانِ ره.

دگر بار درخت،
چتری برای چار «جوان» می‌شود.
سرخ وُ زرد می‌فشاند رنگ
فصلِ عاشقان
باغ را.
تا این «آسمان» باشد
که
عاشق بشود وُ
آستین‌های باران را بالا بزند.

پرندگان بالِ خویش می‌بندند
در لانه وُ
زیرِ بال‌ها امّا
چند بالِ کوچکِ دیگر
که تابِ سرما را ندارند.
ناگهان...
گردویی فراموش می‌شود

جوانه خواهد زد در بهار؛
-پاییز را دیگر گونه باید دید-
چند پاییزِ دیگر
چتری برای رهگذری خواهد شد.

آری،
پاییزی دگر در راه است..
ناگفته‌ها را امّا
بگذار برای چند پاییزِ دیگر
این پاییز را
برای ما کافی نیست...

بازگشت به فهرست

چند شعر کوتاه از لیلا طیّبی (صحرا)

(۱)

دلتنگ که می‌شوم
حسِّ پرواز به سرم می‌زند
افسوس!
من پرنده‌ی محبوسم،
زخمیِ میله‌ها.

(۲)

شبی ابری‌ست...
از میهمانیِ ماه
دستِ خالی بر می‌گردم!

(۳)

در گلدان،
بذرِ کتاب کاشتم،
غنچه داده‌ست!

(۴)

روحِ سرگردانم،
در این حوالی پرسه می‌زند
منتظرم،،،
پیدایم کند!

(۵)

آرزوهای سوخته‌ات را
فریاد می‌کشم،
آه، ای کودکیِ من!

(۶)

آه ای موعدِ رسیدن!
استجاب کن
دعای سیبِ کال را!

(۷)

آه مذاهب تکثیر شده،
مطرودم به دیانت‌تان
اَشهَدُ اَنْ لا اِلهُ العِشق
آماده‌ام که سرم زنید!

(۸)

کوتاهِ کوتاه می‌گویم:

[دوستت دارم...]
شعری به درازای
ابدیّت!

(۹)

حالا،،،
خوب فهمیدم آه
من؛
قابی فراموش‌شده بودم برایش،
حلق‌آویزِ اتاقی متروکه!

بازگشت به فهرست

چند شعرِ کوتاه از رها فلّاحی

(۱)

زیرِ باران قدم می‌زنم،

درختان درِ گوشی می‌گویند:

- هوا پُر از دلتنگی‌ست!

(۲)

غنچه‌ای بر لب باغچه،

تنهایی‌اش را

گریه می‌کند...

(۳)

میانِ گل‌ها

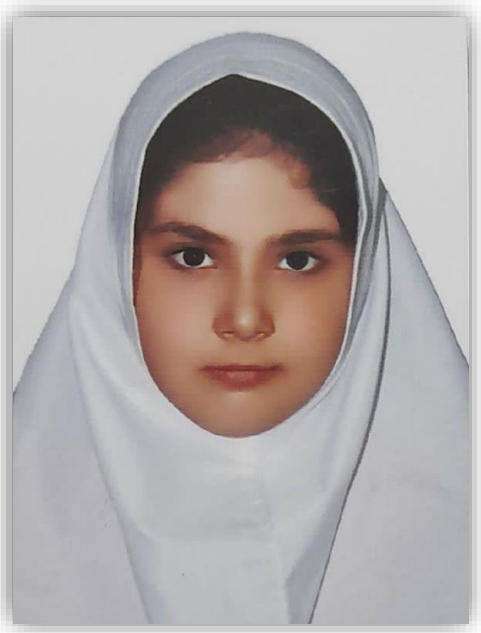
غنچه‌ای‌ست،

که هنوز لبخندزدن را

یاد نگرفته...

(۴)

کبوترها که می‌خوابند



آزادی

پُر از تنهایی‌ست.

(۵)

دست در دستِ باد

گُل‌ها می‌رقصیدند

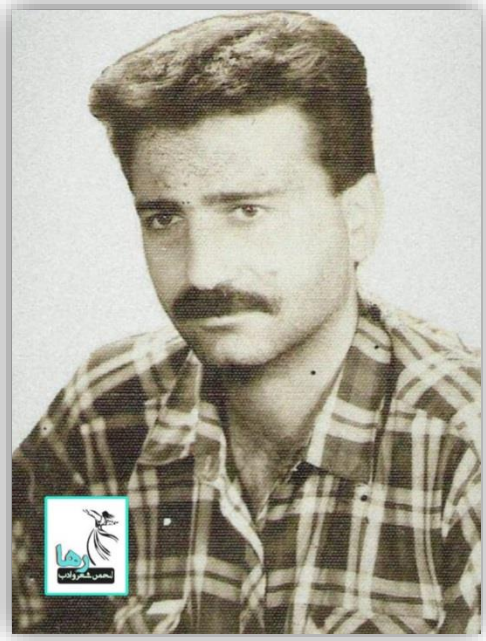
بر تنِ گُل‌بوته‌ی یاس

ماه ایستاده بود به تماشا.

بازگشت به فهرست

سُروده‌هایی از «بکر علی»، شاعرِ کُردِ شهید

گردآوری و برگردان اشعار: زانا کوردستانی



زنده‌یاد «بکر علی» (به کُردی: بەکر عەلی) شاعرِ کُردِ شهید، زاده‌ی ۱۹ نوامبر ۱۹۶۸ میلادی، در محله‌ی کانیسکانی شهر سلیمانیه است.
گرچه بخاطر فقر و نداری نتوانست بیشتر از دو کلاس درس بخواند، اما این سبب نشد که او از مطالعه و کسب دانش و ادب دست بکشد.
وی در میان مردم کردستان به "گل سرخ حامیه" شهرت یافته و به طور قطع می‌توان اذعان داشت، حداقل در میان اکراد، نخستین شاعری است که به خاطر شعرهایش ترور و شهید شده است.
وی در یکم سپتامبر ۱۹۹۴ میلادی، توسط عمال «سالارعزیز» سرکردهٔ حزبِ «یەکێتی نیشتمانی کوردستان» به شهادت رسید.

نمونهٔ شعر:

(۱)

نمی‌بخشم باد را
چرا که، تنها شبی در حیاط‌تان خوابیدم
و او بوی خوشِ زلف وُ نفست را
برای دیگری بُرد.

(۲)

آی‌ی ای «نیشته» جان!
کجایی؟
تو که باد نیستی
که ردِّ پایت پیدا نشود!

(۳)

امشب تنهایم،
شب، تابوتِ بی‌شُمارِ گریه وُ زاری وُ خواهشم است
شب، جهنم است،
زخم است،
غم است،
فریاد است.

(۴)

ای شمعِ من!
تو که می‌دانستی در این ییلاق، طاقت نمی‌آورم،
چرا دلم را شکستی؟
چرا شدی قیامتِ عشق وُ
مرا بی‌گناه در آتشِ فِراقت سوزاندی؟!

(۵)

نیمه شب است وُ
در پنجره‌ی چوبیِ خانه‌ات
چشم‌به‌راه دیدنتم،
بیرون بیا!
کویی؟ کجایی؟
آی‌ی سایه‌ی سپیدِ خدا
آی‌ی دخترِ لجبازتر از گردباد.

(۶)

تو می‌گویی الان
در کجا
در کدامین کوچه وُ پس‌کوچه،
پیدایت کنم.

(۷)

من می‌روم
و شما به او بگویید: دیگر مرا نخواهد دید!
من خواهم رفت و زمانِ رفتنم
چون رود می‌روم
رود هم آبش را به پُشتِ سر، بازنمی‌گرداند.

(۸)

خیابان‌ها را،
با گُل، سُرخ کنیم.
نه با خون.

(۹)

همچو توله روباه
افتاده به پای درختِ زالزالک
تنهایم!

(۱۰)

شعرهایم
سرزمینِ کوچکِ من وُ
خالِ زیرِ گلوی توأند.

(۱۱)

نیامدی تا وقتی که
سنگ‌ها وُ درخت‌های
این راه را،
به گریه نینداختی.

(۱۲)

گفته‌ای: خواهی آمد!
نیا!
زیرا در این سرزمین،

اجازه نخواهند داد
تو به نکاحِ اشعارم در بیایی!

(۱۳)

این قرن،
قرنِ دلار وُ فاحشگی‌ست!

(۱۴)

دلم، پرنده‌ای است!
که شباهنگام به پرواز درخواهدآمد
و به در وُ پنجرهٔ خانهٔ شما
پر وُ بال می‌کوبد...

(۱۵)

امشب، من وُ پنجره‌ی اتاقم،
دو یارِ جان جانی هستیم.
او با باد دل‌نوازی می‌کند وُ
من هم با خیالِ زنی، که آواره‌ام کرد!

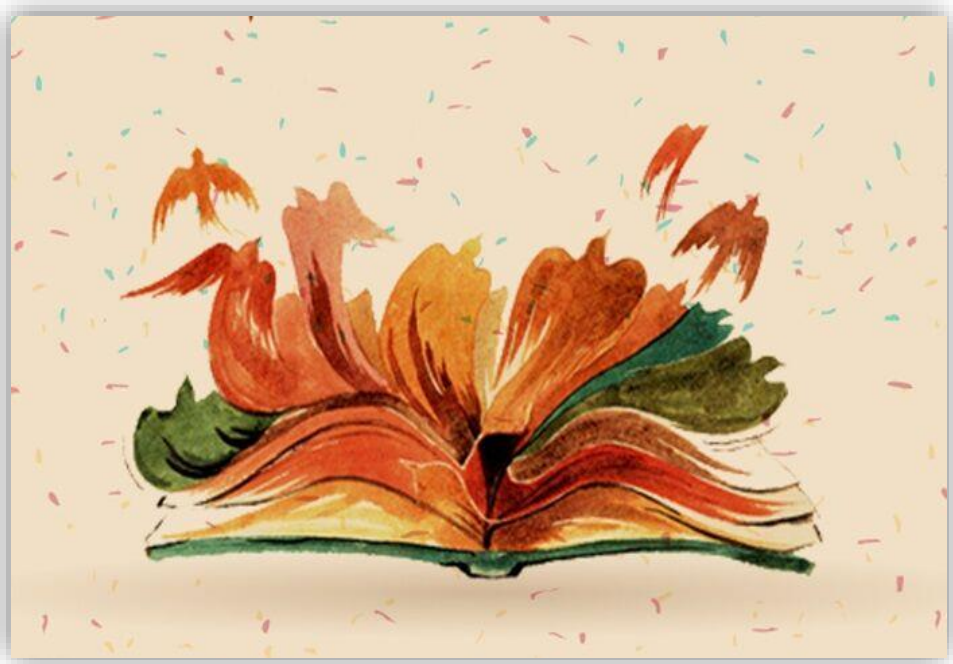
(۱۶)

از تنها بودنم هیچ گله‌ای ندارم!
من همیشه چنین بوده‌ام
که در تنهایی،
لذّتِ حضور در اجتماع و شلوغی را بُرده‌ام
از این‌رو بارها به دوستانم اعلام کرده‌ام:
- تنهایی را دوست دارم!
...
تنهایی هم بیشتر از مردم با من سخن می‌کند!
چکار می‌شود کرد با مردم؟!
که هیچ منفعتی برای من نداشته‌اند،
و سهمِ همهٔ اعضای وجودم را داده‌اند
جز سهمِ قلبِ مرا...

(۱۷)

به نزدِ من،
مرگِ آدمی،
به اندازه‌ی سقوطِ یک ستاره،
قابلِ توجّه نیست.

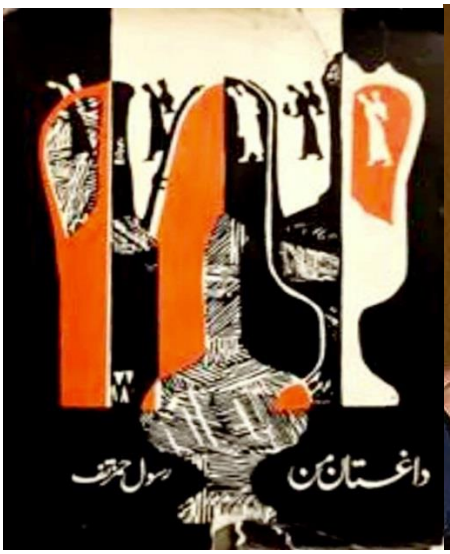
بازگشت به فهرست



ادبیّات

داغستانِ من(۱)

رسول حمزه‌تف/ برگردان: حبیب فروغیان/ گزینشِ متن: بهروز مطلّب‌زاده



کتابِ بسیار دلنشین و شیرین «داغستانِ من» از «رسول حمزه‌تف»، (۸ سپتامبر ۱۹۲۳ - ۳ نوامبر ۲۰۰۳) نویسنده و شاعرِ سرشناس و خوش‌قریحهٔ جمهوری خودمختارِ داغستان، که در گذشته‌ای نه چندان دور، بخشِ کوچکی از سرزمین پهناور اتّحادِ جماهیرِ شوروی سوسیالیستی بود، از چنان زیبائی، شیرینی و حلاوتِ عسل‌گونه‌ای برخوردار است که هر خوانندهٔ خوش‌ذوقی اگر آن‌را به‌دست بگیرد، تا آن‌را به پایان نبرد، قطعاً نخواهد توانست آن‌را بر زمین بگذارد. کسی که کتابِ دو بخشیِ «داغستانِ من» را دست می‌گیرد، اگر واقعاً آدمِ زیبابین و زیباشناس و اهلِ دلی باشد، به یقین تا سطرسطرِ این روایتِ شیرین و انگبینی از داغستانِ رسول حمزه تف را به پایان نبرد و آن‌را چون جامی پُر از شیر و عسل تا ته ننوشد، آن‌را رها نخواهد کرد.

من، خود سال‌ها پیش‌از این گرفتارِ دامِ زیبایی این کتاب شده و همانندِ کسی که با عطشی سوزان در جست‌وُجوی چشمهٔ آبِ خوش‌گواری است، همهٔ آن‌را چنان یک نفس و با ولع خواندم و تک‌تک جملاتش را به جان نوشیدم که طیِّ تمامِ این سال‌های دیر وُ دورِ گذشته، هیچ‌گاه به هیچ طریقی نتوانستم مزّه و لذّتِ بی‌پایانِ آن‌را از صفحهٔ ذهنِ جان و زبانم پاک‌کنم و یا آن‌را به فراموشی بسپارم.

و امّا حکایتِ چگونگی برگردانِ این کتاب به زبانِ فارسی از طرفِ زنده‌یاد «حبیب فروغیان»، از رهبرانِ حزب تودهٔ ایران و رابطهٔ آن با ما ایرانیانِ مهاجرکه بسیاری ازآن بی خبرند، خودش داستانِ مفصّل و پُرآبِ چشمی است. داستان و حکایتی از ماجراهای هزارویُک شبِ مهاجرتِ ما ایرانیان که به خواندنش می‌ارزد.

***

سال‌های آغازینِ دههٔ ۸۰ میلادی بود. نزدیک به دویست نفر از ما ایرانیان جلای وطن کرده، یکی دوسالی بود که پس از گریزِ ناگزیر از میهن، از جمهوری بلاروس یا همان روسیهٔ سفید، از جمهوری‌های شانزده‌گانهٔ اتّحادِ جماهیرِ شوروی سردرآورده بودیم.

اگر اشتباه نکنم سال‌های ۸۵- ۱۹۸۴ بود که حبیب فروغیان از رهبرانِ حزبِ ما که مقیمِ مسکو بود، برای دیدار با یکی از دوستانِ جوانِ حزبی به نامِ «روزبه فاطمی» به مینسک آمد. من رابطهٔ خوب و دوستانه‌ای با روزبه داشتم، برای همین هم در بسیاری موارد با هم دردِ دل و مشورت می‌کردیم.

حبیب فروغیان مترجمِ بسیار توانایی بود و تا آن زمان هم کتاب‌های بسیاری از زبانِ روسی به فارسی برگردانده بود. او در ترجمه نیز قلمِ بسیار شیوائی داشت، ترجمه‌هایش چنان بلیغ و سَلیس بود که گاهی خواننده حتّی تصوّرش را هم نمی‌توانست بکند که مترجم بیش‌از چند دهه، دور از میهنِ زادگاهی‌اش زیسته است. او از مترجمینِ خوب و زبردستِ ایرانی بود و در این زمینه خدماتِ شایانی به ادبیّاتِ ایران کرده است.

به هر حال، همان‌گونه که گفتم فروغیان به مینسک آمده بود تا با روزبه فاطمی دیدار کند. براساسِ گفته‌های روزبه فاطمی، فروغیان درآن زمان درحالِ ترجمهٔ کتابِ «داغستانِ من» از رسول حمزه تف بود.

کتابِ «داغستانِ من»، در اصل دو کتاب بود که بعدها، پس‌از به پایان رسیدنِ ترجمهٔ آن در سال ۱۹۸۶ در قطعِ جیبی و در ۶۵۰ صفحه از طرف نشرِ «رادوگا» در مسکو به چاپ رسید.

رسول حمزه تف در نوشتنِ این کتاب از شعرها و سُرودهای خود و دیگران و هم‌چنین از اَمثال و حَکَم و کلماتِ قصارِ شعرگونهٔ بسیاری استفاده کرده بود که می‌بایستی ترجمهٔ آن‌ها را به کسانی واگذارد که خود اهلِ شعر باشند. حبیب فروغیان، ترجمهٔ اشعارِ به‌کاررفته در این کتاب را به شاعرهٔ سرشناس خانم «ژاله اصفهانی» واگذار کرده و او نیز شعرهای کتابِ اوّل و بخشی از کتابِ دوّم را بسیار ماهرانه و زیبا به فارسی برگردانده بود.

نمی‌دانم چه مسئله‌ای پیش آمده بود که ژاله اصفهانی دیگر نمی‌توانست و یا قادر به ادامهٔ همکاری با فروغیان نبود، و به همین منظور او برای ادامهٔ ترجمهٔ شعرهای کتابِ داغستانِ من، به روزبه فاطمی مراجعه کرده بود. حدسِ خودِ من این است که ژاله اصفهانی روزهای دشوارِ بیماری را پُشتِ سر می‌گذاشت و این کار علّتِ دیگری نمی‌توانست داشته باشد.

اکنون، سال‌های درازی از آن روزهای پُرتب‌وتاب سپری شده است. شمعِ پُرفروغِ عمرِ رسول حمزه تف، حبیب فروغیان، ژاله اصفهانی و روزبه فاطمی خاموش گشته و آنان دیگر در میانِ ما نیستند و من پس از سال‌ها جست‌وجُو، توانسته‌ام نسخه‌ای از این کتابِ خواندنی و دلنشین را بیابم.

اینک با گرامی‌داشت یاد هر چهار هنرمندِ گرامی‌مان خواهیم کوشید تا برای هر شماره از نشریهٔ ارژنگ بخش‌هائی از این کتابِ ارزش‌مند را گلچین و آماده نمائیم. امیدواریم خوانندگانِ خوش‌ذوق، زیبابین، زیباپسند و فرهیختهٔ نشریهٔ ارژنگ از خواندنِ آن‌ها لذّت ببرند.

***

زبان

بچه، گه گرید وُ گه خندد

واژه‌ای را نیاوَرَد به زبان

او چهل سال بعد خواهد گفت

کیست او، از چه آمده به جهان.

نبشته بر گهواره.

(ترجمه از ژاله)

اگر در این جهان سخن وجود نمی‌داشت، جهان آن‌گونه که هست نبود.

شاعر صد سال پیش از آفرینشِ جهان به دنیا آمده است.

کسی که زبان نمی‌داند و هوسِ سُرودنِ شعر می‌کند، به دیوانه‌ای می‌ماند که شنا نمی‌داند و خود را به رودِ جوشان و خروشان می‌اندازد.

برخی نه برای آن سخن می‌گویند که افکارِ بلند در سردارند، بل‌که برای آن است که زبان‌شان می‌خارَد. برخی نه برای آن شعر می‌سُرایند که احساساتِ آتشین در دل دارند، بل‌که برای آن‌که...

این‌گونه آدم‌ها نمی‌خواهند اوّل به اطرافِ خود بنگرند و ببینند در جهان چه می‌گذرد. آن‌ها نمی‌خواهند گوش فرا دهند و بفهمند که جهان از چه آهنگ‌ها، از چه ترانه‌ها و از چه نواهایی سرشار و لبریز است.

چرا به انسان چشم و گوش و دهان داده‌اند؟ زیرا پیش از آن‌که سخنی از نوکِ یک زبان در پهنهٔ جهان به پرواز درآید، باید با دو چشم ببیند، با دو گوش بشنود.

سخنی که از زبان می‌پَرَد، به اسبی می‌مانَد که از کوره‌راهِ باریک و پُرشیبِ کوهستانی به پهنهٔ دشتِ صاف و هموار بتازد. مگر می‌شود سخنی را که در تهِ دل جا نداشته، در پهنهٔ جهان پراکند؟

سخنِ عمومی وجود ندارد. سخن یا نفرین و لعنت است، یا درود و تهنیت، یا زیبایی است یا درد وُ رنج، یا گِل وُ لای است یا گُل وُ لاله، یا دروغ است یا حقیقت، یا نور است یا ظلمت.

مردمِ سرزمینِ من گویند:

واژه آغازِ خلقتِ دنیا است.

پُرسم از خویش، چیست آن واژه؟

حُکم، سوگند، یا ثنا وُ دعاست؟

ما برای نجاتِ این دنیا

این جهانِ ستم‌زدهٔ در بند،

دستِ هم را گرفته، می‌کوشیم.

با دعا وُ نکوهش وُ سوگند.

(ترجمه از ژاله)

حتّی به دشواری می‌توان گفت که چرا آن‌ها ناگهان به سرشان می‌زند که شعر بسُرایند. وزن و آهنگِ شعرِ آن‌ها به صدای گردوهای پوکی می‌مانَد که در انبان ریخته باشند.

یکی از دوستانِ من می‌گفت: من صاحب اختیارِ قولِ خودم هستم اگر بخواهم به قولم وفا می‌کنم، اگر نخواهم وفا نمی‌کنم. شاید برای دوستِ من چنین برخوردی به قولِ خود مناسب باشد، امّا نویسنده باید حتماً به قولِ خود وفادار بماند، خواه سوگند و قسم خورده باشد، خواه لعنت و نفرین کرده باشد. نویسنده حقّ ندارد به یک چیز دو بار سوگند بخورد و اصولاً، به نظرِ من کسی که هر دم وُ ساعت سوگند می‌خورد، دروغ‌گوست. اگر این کتاب را به قالی تشبیه کنیم، من آن‌را با رشته‌های رنگارنگِ زبانِ آواری می‌بافم، و اگر به پوستین تشبیه کنیم، من آن‌را با رشته‌های محکم و استوارِ زبانِ آواری میدوزم.

می‌گویند در گذشتهٔ بسیار دور در زبانِ آواری کلمه فوق‌العاده کم بوده است. مفاهیمِ «آزادی»، «زندگی»، «مردانگی»، «دوستی» و «نیکی» با یک کلمه یا با چند کلمه بیان می‌شده است که از نظرِ تلفّظ و معنی بسیار شبیه و نزدیک بوده‌اند. بگذار دیگران بگویند که زبانِ ملّتِ کوچکِ ما فقیر است. من می‌توانم هرچه را بخواهم به زبانِ خودم بگویم و برای بیانِ احساسات و افکارِ خودم به زبانِ دیگری نیاز ندارم.

در داغستان ملّتِ کوچکی هست به نامِ «لک»، در حدودِ پنجاه هزار نفر به زبانِ لکی صحبت می‌کنند، حسابِ دقیق‌ترِ آن‌را نمی‌توان به دست آورد زیرا نوباوگانی هستند که هنوز زبان بازنکرده‌اند و نیز کسانی هستند که زبانِ نیاکانِ خود را از یاد بُرده‌اند. لک‌ها عدّهٔ قلیلی هستند، با وجودِ این در هر گوشه و کنارِ جهان می‌توان به آن‌ها برخورد، فقر و بی‌نوایی در سرزمینِ سنگلاخ، آن‌ها را آوارهٔ هر دیار کرد. همهٔ آن‌ها، صنعت‌گران، کفّاشان، زرگران و مسگرانِ ماهر و هنرمندی بودند، برخی از آن‌ها نیز دوره‌گردی می‌کردند و آواز و ترانه می‌خواندند. در داغستان می‌گویند:

«هندوانه را آهسته بِبُر، مبادا از آن یک لک بیرون بیاید.»

هرگاه یک مادر پسرِ خودش را به دیارِ بیگانه بدرقه می‌کرد به وی اندرز می‌داد:

«وقتی از کاسهٔ شهری آش می‌خوری، دقّت کن ببین از آدم‌های ما کسی تَهِ کاسه نیست!»

گویند یک نفر لک در خیابان‌های شهرِ بزرگِ مسکو یا لنینگراد پرسه می‌زد. ناگهان مردی را با لباسِ داغستانی دید. بویِ وطن به مشامش خورد و خواست با او گپ بزند. فوراً به سوی هم‌دیارِ خود شتافت و به زبانِ لکی شروع به صحبت کرد. هم‌دیار زبانِ هم‌دیارِ خود را نفهمید و سری تکان داد. مردِ لک به زبان کومیکی بعد به زبانِ تاتی و سپس به زبانِ لزگی با او حرف زد... امّا مردِ لک به هر زبانی صحبت می‌کرد، هم‌دیار او که لباسِ داغستانی بر تن داشت، حرفِ او را نمی‌فهمید. عاقبت مجبور شد به زبانِ روسی حرف بزند. آن‌وقت معلوم شد که مردِ لک به یک نفر آواری برخورده بود. آواری مردِ لک را به بادِ طعنه و سرزنش گرفت و گفت:

تو چه داغستانی، چه هم‌دیاری هستی که زبانِ آواری نمی‌دانی؟ تو داغستانی نیستی، تو شترِ بیابانی هستی!

من دراین ماجرا هوادارِ هم‌قبیله ای خودم نیستم. هیچ دلیلی نداشت که او مردِ بیچارهٔ لک را به بادِ حمله و سرزنش بگیرد. البته می‌شود زبانِ آواری را دانست، می‌شود هم ندانست. زبانِ مادریِ خودش - زبانِ لکی را می‌دانست. ضمناً او چند زبانِ دیگر هم می‌دانست، در صورتی‌که مردِ آواری آن زبان‌ها را نمی‌دانست.

ابوطالب یک بار که در مسکو بود، خواست در خیابان از رهگذری چیزی بپرسد. لابد می‌خواست بپرسد: بازار کجاست؟ تصادفاً با یک نفر انگلیسی راست آمد. البته این تعجّبی ندارد زیرا در خیابان‌های مسکو خارجی زیاد است.

مردِ انگلیسی حرفِ ابو طالب را نفهمید و اوّل به زبانِ انگلیسی، بعد به زبانِ فرانسه و پس از آن به زبانِ اسپانیائی و شاید به زبان‌های دیگر از ابوطالب پرسید که چه می‌خواهد. و امّا ابوطالب سعی کرد اوّل به زبانِ روسی، بعد به زبانِ لکی، بعد آواری، بعد لزگی، بعد به زبانِ درگی و بعد به کومیکی حرفِ خودش را به مردِ انگلیسی بفهماند. آن دو بی آن‌که حرفِ یک‌دیگر را بفهمند، از هم جدا شدند. یک نفر داغستانیِ بیش‌از حدّ بافرهنگ که دو کلمه وُ نیم انگلیسی می‌دانست، بعدها به ابوطالب پند و اندرزداد و گفت :

حالا فهمیدی فرهنگ یعنی چه! اگر تو یک ذرّه با فرهنگ بودی، می‌توانستی با مردِ انگلیسی حرف بزنی می‌فهمی؟

ابوطالب جواب داد:

می‌فهمم، امّا نمی‌فهمم چرا باید بگوئیم که آن انگلیسی از من با فرهنگ‌تر است. آخر او هم یکی از آن زبان‌هایی را که من حرف می‌زدم نمی‌دانست!

برای من زبانِ ملّت‌ها مانند ستاره‌های آسمان است. من دلم نمی‌خواهد که همهٔ ستاره‌ها به‌هم بپیوندند و ستارهٔ بزرگی تشکیل دهند که نصفِ آسمان را بگیرد. به چنین ستاره‌ای نیازی نیست زیرا خورشید هست. بگذار ستاره‌ها هم بدرخشند. بگذار هر کس ستاره‌ای داشته باشد.

من ستارهٔ خودم - زبانِ آواریِ خودم را دوست دارم. من سخنِ آن زمین‌شناسانی را که می‌گویند در کوهِ کوچک هم ممکن است زرِ فراوان یافت شود، باور دارم.

زنی زنِ دیگر را نفرین می‌کرد و می‌گفت: الهی، خدا بچه‌هایت را از زبانِ مادری‌شان محروم کند! و امّا نفرین. وقتی داستانِ دخترِ کوهستانی را می‌نوشتم، چند نفرین لازم داشتم تا از زبانِ یک زنِ سلیطه در داستان بگنجانم. به من گفتند که در یکی از ده‌های دورافتاده پیرزنی زندگی می‌کند که در نفرین و لعنت بالادست ندارد. من فوراً برای دیدارِ آن پیرزنِ عجیب راهیِ آن ده شدم.

صبحِ یک روزِ مهرآفرینِ بهاری که آدم هیچ دلش نمی‌خواهد لعنت و نفرین بکند بل‌که می‌خواهد شاد باشد و آواز بخواند، از آستانِ خانه پیرزن پا به درون نهادم. مقصود از آمدنم را به عرضش رساندم و صاف و ساده گفتم که می‌خواهم از شما چند لعنت و نفرینِ آب‌دار بشنوم و آن‌ها را در داستانی که می‌نویسم بگنجانم. پیرزن حرفم را بُرید و گفت:

- الهی زبونت لال بشه، الهی اسمِ دلبرت یادت بره، الهی آدمی که برای کاری تو رو پیشِ او فرستادن حرفتو برعکس بفهمه، الهی وقتی از سفرِ دور و دراز برمی‌گردی یادت بره به هم‌ولایتی‌هات سلام و درود بگی، الهی وقتی یه دندون تو دهنت نمونده دهنت گذرگهِ بادِ شمال بشه، ای توله سگ، مگه وقتی من شاد و خوشحال نیستم می‌تونم بخندم؟ الهی خدا از نعمتِ خنده محرومت کنه!. در خونه‌ای که کسی نمرده گریه چه معنی داره؟ وقتی هیچ‌کس به من توهین نکرده و منو نرنجونده مگه من میتونم لعنت و نفرین سرِ هم کنم و تحویلِ تو بدم؟ راهتو بکش برو و دیگه قدمتو خونهٔ من نذار و از این خواهشای احمقونه نکن!

من گفتم: متشکرم، ننه جون لطفِ شما زیاد - و از آستانهٔ خانهٔ او پا بیرون نهادم. در راه با خود می‌اندیشیدم: وقتی این زن بی هیچ خشم و قهری با چنین مهارت و استادی این‌همه لعنت و نفرین نثارِ من کرد، پس وای به حالِ کسی که او را واقعاً خشم‌گین و قهرآلود کند!

من گمان می‌کنم در آینده یکی از فولکلورشناسانِ ما تمدّن و نفرین‌های مردمِ داغستان را گِرد خواهدآورد و کتابی تدوین خواهد کرد. آن وقت همهٔ مردم به میزانِ قدرتِ اختراع، به میزانِ نکته‌سنجی و تخیّلِ داغستانیان، و نیز به میزانِ فضاحت و غزّالی زبانِ ما پی خواهند بُرد.

هر ده و دهکده لعنت و نفرین‌های ویژه‌ای دارد. خود را از آتشِ سوزانِ لعنت و نفرین در امان دارید. یک نفرین دست و پای شما را با کُنده و زنجیرهای نامرئی می‌بندد، نفرینِ دیگر شما را درگور می‌نهد. نفرینِ سوّم چشم‌های شما را از کاسهٔ چشم می‌کند و به کاسه‌ای که از آن خوراک می‌خورید می اندازد، نفرینِ چهارم تخمِ چشمِ شما را در سنگلاخ های تیز و بُرّنده می‌غلتاند و در ژرفای درّه نابود می‌کند. نفرینِ مربوط به چشم یکی از وحشتناک‌ترین نفرین‌ها به‌شُمار می‌آید. این نفرین، مادرِ همهٔ نفرین‌هاست. با وجودِ همهٔ این‌ها نفرینِ وحشتناک‌تر از آن هم هست. من در دهی نفرین‌هایی را که دو زن نثارِ یک‌دیگر می‌کردند شنیدم:

الهی خدا اونایی‌رو که به بچه‌های تو زبون یاد میدن، مرگشون بده!

نه، الهی خدا اونایی‌رو که بچه‌های تو به اونا زبون یاد میدن، مرگشون بده!

بله، چنین لعنت و نفرین‌های وحشتناکی وجود دارد. امّا در داغستان، هرکس به زبانِ مادریِ خود احترام نگذارد، بی‌لعنت و نفرین هم از عزّت و احترام محروم است. مادرِ داغستانی اشعاری را که به زبانِ نادرست و پُرغلط بسُرایند نمی‌خواند، حتّی اگر آن اشعار را فرزندِ دل‌بندش سُروده باشد.

از دفترِ خاطرات:

یک بار در پاریس به یک نقاشِ داغستانی برخوردم. او چندی پس ازانقلاب برای تحصیل به ایتالیا رفته در آن‌جا با یک دوشیزهٔ ایتالیائی زناشویی کرده و دیگر به میهنِ خود بازنگشته بود. این داغستانی که با سُنَن و عاداتِ کوهستان پرورش یافته بود، نتوانست به عادات و سُننِ میهنِ نوآش خو بگیرد. به سیر و سیاحت در جهان پرداخت. از کشوری به کشورِ دیگر می‌رفت. در پایتخت‌های باشُکوهِ ممالکِ دوردست و بیگانه رَحلِ اقامت می‌افکنْد، امّا به هرجا که می‌رفت، غمِ هجران، غمِ دوری از وطن او را ترک نمی‌کرد. خواستم این غم را که با رنگ‌های گوناگون مجسّم شده بود، ببینم. از نقاش خواهش کردم تا تابلوهای خودش را به من نشان بدهد. یکی از تابلوهایش «غمِ میهن» نام داشت. یک دوشیزهٔ ایتالیائی (همان دوشیزه با لباسِ ملّیِ آواری کنارِ چشمه‌ای در کوهستان ایستاده بود و کوزه‌ای سیمین کارِ استادانِ نامدارِ گوتسالین را بردوش داشت. یک دهکدهٔ آواری با خانه‌های سنگی در دامنهٔ کوه با حالتی غم‌انگیز به چشم می‌خورد. کوه‌های مُشرف بر دهکده از آن‌هم حُزن‌آورتر بودند. قُلَلِ کوه‌ها در توده‌ای از مِه فرو رفته بود. نقاش گفت :

- این مِه‌ها اشکِ کوهستان است. وقتی مِه کوه‌ها را می‌پوشاند، قطره‌های زلال در شیارهای سنگلاخ‌ها روان می‌شود. این مِه منم.

در تابلوی دیگر پرنده‌ای دیده می‌شد که بر روی شاخهٔ درختِ آلوچه‌ای نشسته بود. درختِ آلوچه در سنگلاخی روئیده بود. پرنده می‌خواند و زنی کوهستانی با قیافه‌ای غمگین به پرنده می‌نگریست. نقاش وقتی دید که این تابلو نظرِ مرا جلب کرده است، گفت:

- این تابلو براساسِ یک افسانهٔ کهنِ آواری کشیده شده. کدام افسانه؟ پرنده‌ای را گرفتند و در قفس انداختند. پرندهٔ اسیر در قفس شب و روز می‌نالید وطن، وطن، وطن، وطن، وطن، وطن... همان‌طور که من هم همهٔ این سال‌ها وطن وطن می‌گویم، صاحبِ پرنده با خود گفت: «وطنِ او کجاست؟ لابد کشورِ سبز و خرّم و شِکوفائی است با گیاه‌های بهشتی و پرندگانِ بهشتی. او را از قفس آزاد می‌کنم تا ببینم کجا می‌رود. او راهِ آن کشورِ افسانه‌ای را به من نشان خواهد داد. سپس درِ قفس را گشود و پرنده بال‌وُپرزنان از قفس بیرون جَست و ده قدم آن طرف‌تر روی شاخهٔ درختِ آلوچه‌ای که در سنگلاخی روئیده بود نشست. لانهٔ آن پرنده روی آن درختِ آلوچه بود... من هم از دریچهٔ نفسِ خودم به وطنم می‌نگرم.

نقاش با این جمله به سخنِ خود پایان داد. من پرسیدم:

- پس چرا نمی‌خواهید به میهن‌تان برگردید؟

- دیر شده. زمانی من از وطنِ عزیزم دلِ جوان و گرمِ خود را بُردم. آیا حالا می‌توانم به‌جای آن دل، استخوان‌های پیر و سرد را به وطن بازگردانم؟

همین‌که از پاریس به خانه برگشتم، خویشاوندانِ آن نقاش را جست‌وُجو کردم و یافتم. با کمالِ تعجّب معلوم شد که مادرش هم هنوز زنده بود. خویشاوندانِ نقاش که در خانه گِردآمده بودند، با غم و اندوه داستانِ ملاقاتِ مرا با پسرشان گوش می‌کردند، داستانِ پسری که میهن‌اش را ترک کرده و به‌جای آن سرزمین‌های بیگانه را برگزیده، امّا مثلِ این‌که از گناهِ او درگذشته بودند و خوشحال بودند که در هرحال او زنده است. ناگهان مادرش پرسید :

- شما به زبونِ آواری با هم حرف میزدین؟

- نخیر، ما مترجم داشتیم. من روسی حرف می‌زدم و او فرانسوی.

مادر مانندِ کسانی که با شنیدن خبرِ مرگِ فرزند حجابِ سیاه به سر وُ روی خودشان می‌کشند، صورتش را با روبند پوشاند. صدای برخوردِ دانه های باران بر بامِ خانه به گوش می‌رسید. ما در آوارستان نشسته بودیم. شاید در انتهای دیگرِ دنیا، در پاریس نیز فرزندِ ناخلفِ داغستان صدای بارشِ باران را می‌شنید. مادر پس از سکوتِ طولانی گفت:

- رسول تو اشتباه کرده‌ای. پسرِ من مدّت‌ها پیش مُرده است. این مرد پسرِ من نبود. ممکن نیست پسرِ من زبانی را که من - مادرِ آواری به او آموخته‌ام، از یاد بُرده باشد.

خاطره‌ای از گذشته:

زمانی بود که من در تئاترِ آواری کار می‌کردم. ما لباس‌ها و وسائلِ دکوراسیون و آرایشِ صحنه را به دوش می‌کشیدیم (همهٔ خِرت و پِرت‌های تاتر را بارِ الاغ‌ها می‌کردیم، امّا برای هنرپیشه‌ها هم به حدّ کافی می‌ماند) و از دهی به دهِ دیگر می‌رفتیم تا مردمانِ کوهستان را با هنرِ دراماتیک آشنا کنیم. من اغلبِ آن سال را که در تئاتر کار می‌کردم به یاد می‌آورم. در برخی از نمایش‌ها نقشِ کوچکی هم نصیبِ من می‌شد، امّا اغلبِ اوقات در اتاقکِ سوفلور می‌نشستم. برای من که شاعرِ جوانی بودم، نقشِ سوفلور از همهٔ نقش‌های دیگر خوش‌آیندتر بود. به نظرِ من بازی هنرپیشه‌ها، ایما و اشاره و حرکاتِ آن‌ها در صحنه، لباس، گریم و دکوراسیون، همه اهمّیتِ درجهٔ دوّم داشتند و چندان ضروری نبودند. من برآن بودم که در جهان یک چیز - همانا سخن- مهمّ‌تر از همه چیز است. با تعصّبِ فراوان مراقب بودم که هنرپیشه‌ها کلمات را تغییر ندهند و درست تلفّظ کنند. اگر هنرپیشه‌ای کلمه‌ای را می انداخت یا غلط تلفّظ می‌کرد، من فوراً سرم را از اتاقکم بیرون می‌آوردم و آن کلمه را با صدای رسا و درست تلفّظ می‌کردم.

آری، من متن و سخن را مهمّ‌تر از همه چیز می‌دانستم. زیرا سخن بی‌لباس و بی‌گریم هم می‌تواند وجود داشته باشد و بینندگان معنای آن را می‌فهمند.

واقعهٔ خنده‌آوری را به یاد دارم. آن وقت ما نمایشی را به نامِ «کوهستانیان» که مربوط به گذشتهٔ دورِ ملّتِ آوار بود، نشان می‌دادیم. من مثلِ معمول سوفلور بودم. «آی قاضی» قهرمانِ نمایش که از ترسِ انتقامِ خون به کوه پناه بُرده بود، شب برای دیدارِ دلبرِ نازنین‌اش به ده آمده بود. دلبرش التماس و تمنّا می‌کرد که آی

قاضی زودتر به کوه برگردد و اِلّا تو را می‌کُشند، امّا «آی قاضی» (ماقایف این نقش را بازی می‌کرد) یاپانچهٔ خود را به روی دلبرش انداخته بود و در زیرِ باران از عشق و از درد و رنجِ خود سخن می‌گفت.

در این میان حادثه‌ای غیرِمنتظره روی داد. ناگهان همسرِ ماقایف خود را به صحنه انداخت و با خشم به شوهرش حمله کرد که چرا به زنِ دیگری اظهارِ عشق می‌کند. ماقایف دستِ همسرِ خود را گرفت و او را به پُشتِ صحنه کشید تا توضیح بدهد که مطلب از چه قرار است. او اُمیدوار بود که فوراً برگردد و به اجرای نقشِ خود ادامه دهد، امّا همسرش محکم به او چسبیده بود و نمی‌گذاشت برگردد.

دلبرِ بی‌نوا تک و تنها وسطِ صحنه ماند و نمایش قطع شد. من در اتاقکِ خودم نشسته بودم، البته بدونِ لباسِ هنرپیشه و بدونِ گریم با یک شلوار و پیراهنِ سفیدی که یقهٔ آن باز بود. مثلِ این‌که کفشِ سرپایی هم به پا داشتم. گر چه من نقشِ ماقایف را از بر می‌دانستم، امّا با این سر و وضع نمی‌توانستم به جای او نقش را اجرا کنم، امّا از آن‌جا که برای من مهم‌ترین چیز سخن بود نه لباس و آرایش، از اتاقک بیرون پریدم، به صحنه آمدم و همهٔ سخنانی را که ای قاضی-ماقایف می‌بایست به دلبرش بگوید، به او گفتم. نمی‌دانم بینندگان راضی شدند یا نه، شاید درام برای آن‌ها به کمدی تبدیل شد، امّا خودِ من کاملاً راضی بودم زیرا آن‌ها مضمونِ نمایش‌نامه را تا آخرین کلمه فهمیدند، و این به‌نظرِ من مهم‌تر از هر چیز بود.

به یاد دارم که با همین تئاتر برای نخستین بار به دهِ مشهورِ «کونیب» که در کوهستانِ مرتفعی واقع است، رفتم. روشن است که شاعران اگر هم یک‌دیگر را نشناسند، برادرخوانده‌اند. از قضا در گونیب، شاعری زندگی می‌کرد که من نامش را شنیده بودم، امّا تا آن وقت خودش را ندیده بودم. به خانهٔ همان شاعر رفتم و تا آخرین روزی که درآن ده نمایش می‌دادیم، در خانهٔ او ماندم.

میزبانانِ مهربان به‌قدری خوب از من پذیرائی می‌کردند که واقعاً خجل شدم و نمی‌دانستم چه بکنم. به‌ویژه مهر و محبّت و مهمان‌نوازی مادرِ شاعر در دلم نقش بسته بود. هنگامِ خداحافظی نمی‌دانستم به چه زبان از آن‌ها تشکّر و قدردانی کنم. تصادفاً وقتی با مادرِ شاعر خداحافظی می‌کردم، جز من و او کسی در اتاق نبود. من می‌دانستم که برای مادر چیزی دلشادکننده‌تر از آن نیست که کسی از پسرش تعریف کند. بنا براین هر چند می‌دیدم که آن شاعر استعدادِ چندانی ندارد و شعرهایش چنگی به دل نمی‌زند، به تعریف از اشعارِ او پرداختم و به مادرِ شاعر گفتم که پسرش شاعری بسیار پیش‌قدم است و همیشه در موضوع‌های مُبرَمِ روز شعر می‌سُراید. مادر حرفِ مرا برید و با لحنی محزون گفت:

- شاید او پیش‌قدم باشد امّا استعداد ندارد. شاید شعرهای او شعرهای مُبرَمِ روز هستند، امّا وقتی من آن‌ها را می‌خوانم دلم می‌گیرد، رسول فکرش را بکن چطور می‌شود که وقتی پسرم نخستین کلمات را بر زبان می‌آوَرد، با این‌که نمی‌شد فهمید چه می‌گوید، من از شادی در پوست نمی‌گنجیدم، امّا حالا که نه فقط سخن‌گفتن حتّی شعرسُرودن را هم آموخته است، من دلم می‌گیرد. می‌گویند عقلِ زن روی دامن‌اش است تا وقتی زن نشسته عقلش سرِ جایش است، امّا همین‌که برمی‌خیزد عقلش غِل می‌خورد و روی زمین می‌افتد. پسرِ من هم همین‌طور است. تا وقتی سرِ میزِ ناهار نشسته مثلِ بچهٔ آدم حرف می‌زند و من از شنیدنِ حرف‌هایش سیر نمی‌شوم، امّا همین‌که برمی‌خیزد و پشتِ میزِ تحریر می‌رود، توی راه همهٔ سخنانِ ساده و خوبش را گم می‌کند، فقط سخنانِ پُرطمطراق و بی آب وُ رنگ و دلتنگ‌کننده می‌ماند.

من وقتی این داستان را به یاد می‌آورم از درگاهِ پروردگار تمنّا می‌کنم که مرا از زبانم محروم نکند. دلم می‌خواهد طوری بنویسم که هم اشعارم، و هم این کتاب و هرچه می‌نویسم، هم برای مادر و خواهرم، هم برای همهٔ داغستانی‌ها، و هم برای هرکس که کتابِ مرا می‌خواند، قابلِ فهم و دلپذیر باشد، من نمی‌خواهم موجبِ غم و اندوه بشوم، می‌خواهم شادی ببخشم، اگر زبانِ من خراب و خُنُک و نامفهوم و دلتنگ‌کننده بشود، خلاصه اگر زبانِ مادری‌ام را خراب کنم، به وحشتناک‌ترین بلا گرفتار آمده‌ام.

گاه گاهی مردانِ دهِ ما برای شور و مشورت دربارهٔ برخی مسائلِ همگانی جلوی مسجد گرد می‌آمدند. من اشعارِ پدرم را برای آن‌ها می‌خواندم، من کودک بودم، امّا می‌توانستم اشعار را با حرارتِ زیاد حتّی با حرارتِ بیش از حدّ و یا بدی بخوانم و برخی کلمات و صداها را که بیش‌تر موردِپسندم بودند، با تکیهٔ ویژه‌ای ادا کنم که متمایز باشند. مثلاً من خواندنِ شعرِ «تعقیب گرگ درتسادا» که تازه پدرم سُروده بود، در برخی از کلمه‌ها بعضی صداها را با دندان‌های به‌هم‌فشُرده تلفّظ می‌کردم، امّا طوری که دندان‌هایم به‌هم بخورند و صدا کنند. تصوّر می‌کردم با این نوع تلفّظِ مقطّع و یا فشارِ این کلمه‌ها، تأثیرِ آن‌ها بیش‌تر می‌شود.

پدرم هربار تلفّظِ مرا اصلاح می‌کرد و می‌گفت:

- مگر کلمه گِردوست که آن‌را زیرِ دندان بگذاری و بشکنی یا مگر کلمه سیر است که آن را در هاونِ سنگی بگذاری و با دستهٔ هاونِ سنگی بکوبی؟ یا مگر کلمه زمینِ خشکِ سنگلاخ است که وقتی می‌خواهی آن‌را شخم کنی، با تمام نیرو به خیش فشار بیاوری؟ کلمه‌ها را آرام و بدونِ فشار تلفّظ کن تا دندان‌هایت به هم نخورند و صدا نکنند.

من دوباره شروع می‌کردم امّا باز هم همان‌طور می‌خواندم. یک بار که مادرم لبِ بام بود، پدرم داد زد و به او گفت:

- اقلاً تو یادش بده!

مادرم کلماتی را که برای من مشکل بود، آن‌طور که پدرم می‌خواست تلفّظ کرد و گفت :

- شنیدی؟ حالا بخوان.

من بازهم بد تلفّظ کردم.

پدرم با عصبانیت گفت:

- تف، من یک نفر جلاتورینی را که کلمات را بد تلفّظ می‌کرد با جاروی دسته‌دار کتک زدم، امّا نمی‌دانم با بچهٔ خودم چه بکنم و با تأسف مجلس را ترک کرد و رفت.

داستانِ جلاتورینی و این‌که چگونه پدرم او را کتک زد:

فصلِ بهار بود و روزِ بازار. می‌دانیم که با فرارسیدن بهار آن‌چه از محصولات سالِ پیش باقی مانده تمام می‌شود، امّا هنوز محصولِ نو به بازار نیامده است. بهار در بازار همه چیز گران‌تر است حتّی کوزه و کاسهٔ سُفالی، گرچه کاسه و کوزه در کشتزار نمی‌روید.

پدرم که آن وقت جوان بود تصمیم گرفت به بازار برود. همسایه از پدرم خواهش کرد که برای او یک جاروی دسته‌دار بخرد و بیست کوپک به پدرم داد و گفت:

- اگر ارزان‌تر از بیست کوپک خریدی، بقیه‌اش مال خودت.

و حمزهٔ جوان با این پندی که همسایه بدرقهٔ راهِ او کرده بود راهیِ بازار شد. در بازار جاروفروشی یافت و شروع به چانه‌زدن کرد. آیا همه می‌دانند که در بازارهای خاورزمین نخستین قیمتی که فروشنده می‌گوید با بهای واقعی جنس هیچ تناسبی ندارد؟ ممکن است جنسی را که پنج دینار می‌ارزد، صد ریال قیمت بگذارند.

پدرم یک جاروی خوب و محکم انتخاب کرد و پرسید:

- می‌فروشی؟

- پس این‌جا واسهٔ چی ایستادم؟

- چنده؟

- چل کوپک.

- جارو اسب نیست که قیمتِ خونِ پدرت را رویش بگذاری، از همان اوّل قیمتِ آخر را بگو تا بردارم و بروم.

- چل کوپک

- از شوخی گذشته چند؟

- چل کوپک.

- من فقط بیست کوپک دارم.

- چل کوپک.

- واقعاً بیش‌تر پول ندارم.

- وقتی پولدار شدی بیا.

پدرم وقتی دید که نمی‌تواند با جاروفروش کنار بیاید رفت تا در بازار بگردد، دید که نزدیکِ راسته بازارها روی یک بلندی عدّه‌ای دورِ سکّوئی گِردآمده‌اند. به زور برای خودش راه باز کرد و جلو رفت و دید که مردم به آواز محمود آوازه‌خوان گوش می‌دهند.

محمود وسطِ جمعیّت روی سکّو نشسته بود و تنبوری به دست داشت. گاه تنبور می‌نواخت و گاه دستش را روی تارها می‌گذاشت و آواز می‌خواند. همه، نفس‌ها را در سینه حبس کرده و سراپا گوش شده بودند. چنان سکوتی حکم‌فرما بود که اگر پشه پَرمی‌زد شنیده می‌شد، جوانکی سُرفه کرد، در همان آن، مردِ کوهستانی موسفیدی که ظاهراً پدرش بود، او را از مجلسِ آوازخوانی راند.

در این سکوتِ محض که به جز آوازِ محمود هیچ صدائی برنمی‌خاست، یک نفر جالاتورینی با مردی که پهلویش نشسته بود شروع به صحبت کرد. البته جالاتورینی نیّتِ بدی نداشت، او ترانه‌ای را که محمود می‌خواند، برای آن مرد که زبانِ آواری نمی‌دانست ترجمه می‌کرد امّا ورّاجیِ یک‌ریزِ او مانع از آن می‌شد که دیگران به آوازِ محمود گوش کنند و لذّت ببرند. حمزهٔ جوان، پدرِ آیندهٔ من از این حرکتِ جالاتورینی خشمگین شد و آستینِ او را کشید. امّا او اعتنایی نکرد، حمزه دمِ گوشِ او گفت که ساکت شود، امّا او به این هم اعتنائی نکرد و به ورّاجیِ خود ادامه داد. حمزه سراسیمه به اطراف نظر انداخت و دید که جاروفروش هم به آن‌جا آمده و گوش می‌دهد. حمزه دوید بزرگ‌ترین جاروی دسته‌دار را برداشت و با آن جارو به جانِ آن مردکِ پُرحرف افتاد. مردِ جالاتورینی پا به فرار گذاشت و ضمنِ فرار حمزه را تهدید می‌کرد، امّا پدرم به‌قدری خشمگین شده بود که تهدیدات را نمی‌شنید و بالاخره مردکِ مزاحم را از آن‌جا راند. بعد نزدِ جاروفروش رفت تا جارو را پس بدهد. جارو فروش گفت:

بردار برای خودت.

-آخر من فقط بیست کوپک دارم، تو چل کوپک میخواهی.

-بردار، پول لازم نیست، کاری که تو کردی از همهٔ جاروهای من بیش‌تر می‌ارزد. حالا چنین کسانی که ترانه را خراب می‌کنند در روی زمین فراوان‌اند، افسوس که جاروی دسته‌دار نیست و کسی نیست که به سر و کلّهٔ آنها بکوبد.

در داغستان دربارهٔ سخنِ نیک و بُرّا و به‌جا می‌گویند: «این سخن به یک اسب با زین وُ یَراق می‌ارزد».

از دفترِ خاطرات:

علی علی‌یف همسایه من در ماخاج قلعه کشتی‌گیری کم‌نظیر است که چهار بار قهرمانِ جهان شده. او یک بار در اسلامبول با یکی از نیرومندترین پهلوانانِ تُرک دست وُ پنجه نرم می‌کرد. تُرک واقعاً نیرومند و چابک و چالاک بود، امّا علی علی‌یف پهلوانِ خون‌سرد و دلاورِ داغستانی بر پهلوانِ تُرک پیروز شد و او را زمین زد. تُرک برخاست و به زبانِ آواری زیرِ لب دشنامی داد. علی علی‌یف از شنیدنِ سخن به زبانِ آواری بسیار تعجّب کرد و به زبانِ آواری گفت: «هم‌شهری؛ چرا فحش می‌دهی، ورزش ورزش است!» تعجّبِ پهلوانِ تُرک از تعجّبِ علی علی‌یف بیش‌تر بود. امّا وقتی داوران و تماشاچیان دیدند که دو رقیب ناگهان مانندِ برادری که برادرِ گم‌شده‌اش را یافته باشد، خود را در آغوشِ یک‌دیگر انداختند، بیش از هر دوی آن‌ها تعجّب کردند.

از قرارِ معلوم آن پهلوانِ تُرک از خانواده‌ای بوده که پس از اسارت شامِل، به ترکیه مهاجرت کرده بود. حالا هم این دو پهلوان هر وقت به یک‌دیگر می‌رسند، چون دو دوست دیدار می‌کنند.

خاطره‌ای از گذشته پدرم:

پدرم در سال ۱۹۳۹ برای دریافتِ نشان به مسکو رفت. در آن زمان این مسافرت یک رویدادِ بزرگ بود. وقتی با نشانی که به سینه زده بود به ده برگشت، جماعت از او خواهش کردند تا از مسکو، از کرملین، از کالینین که آن وقت‌ها نشان‌ها و مدال‌ها را می‌داد و نیز از شیرین‌ترین خاطرهٔ خودش برای آن‌ها حکایت کند.

پدرم همه چیز را به ترتیب برای آن‌ها نقل کرد و گفت:

- و امّا مهم‌ترین چیز آن است که کالینین *(رئیسِ هیئت رئیسهٔ شورای عالی اتّحادِ جماهیرِ شوروی سوسالیستی تا سال ۱۹۴۵.م)* نامِ مرا نه به زبانِ روسی، بل‌که به زبانِ آواری تلفّظ کرد. او مرا تساداسا حمزه نامید، نه تساداسا گامزات *(در زبانِ روسی صدای «ه» و نیز «ا» نیست. روس‌ها «ه» را «خ» یا «گ» و «ا» را «آ» تلفّظ می‌کنند.)*

ریش‌سفیدانِ ده با تعجّب و تحسین سر تکان دادند.

پدرم گفت:

- می بینید؛ وقتی شما این را از من می‌شنوید، این‌قدر شاد و خرسند می‌شوید. تصوّرش را بکنید که وقتی من این را در خودِ کرملین از زبانِ شخصِ کالینین شنیدم، چه حالی به من دست داد. به وجدانم قسم، به‌قدری شاد و خرسند شدم که شادیِ گرفتنِ نشان را از یاد بُردم.

من احساساتی را که به پدرم دست داده بود، خوب درک می‌کنم.

از دفترِ خاطرات:

چند سال پیش من در جزء هیئتِ نویسندگانِ شوروی به لهستان رفته بودم. روزی در هتل کراکوف درِ اتاقِ مرا زدند. من در را گشودم، مردی به زبانِ سَلیس و کاملاً صحیحِ آواری پرسید :

حمزتیل رسول، این‌جا زندگی میکند؟

من از فرطِ شادی دست وُ پایم را گم کردم و گفتم: خانهٔ پدرت آباد؛ تو کجا این‌جا کجا؟ تو آواری توی کراکوف چه می‌کنی؟

من به پیشوازِ مهمانِ عزیز شتافتم، او را در آغوش گرفتم، به اتاق بردم و ما تمامِ روز و تا نصفِ شب با هم گپ می‌زدیم.

امّا مهمانِ من آواری نبود. او یک دانشمندِ لهستانی و متخصّص در زبان‌ها و ادبیّاتِ داغستان بود. او نخستین بار زبانِ آواری را در اردوگاهِ اسیرانِ جنگی از دو اسیرِ آواری شنیده بود.

او از زبانِ آواری و بیش از زبان آواری از آن دو اسیر خوشش آمده و به آموزشِ زبانِ ما پرداخته بود. پس از چندی یکی از اسیران مُرده بود و اسیرِ دیگر در اسارت به سر بُرد تا بالاخره ارتشِ شوروی او را آزاد کرد و اکنون نیز زنده است.

ما با دانشمندِ لهستانی فقط به زبانِ آواری صحبت می‌کردیم. این ماجرا برای من تعجّب‌آور و غیرِعادّی بود. بالاخره من دانشمندِ لهستانی را به داغستان دعوت کردم.

بله، آن روز ما هر دو به زبانِ آواری صحبت می‌کردیم، امّا میان صحبتِ من و صحبتِ او تفاوت از زمین تا آسمان بود. او چنان‌که برازندهٔ دانشمندان است به زبانِ سَلیس و درست، امّا بیش از حدّ درست، حتّی بی‌روح سخن می‌گفت.

او بیش‌تر به دستور زبان می‌اندیشید و کم‌تر به زیبائی و آب و رنگِ سخن، او بیش‌تر به ترکیبِ جمله و عبارت می‌اندیشید و کم‌تر به جان و روحِ کلام.

من می‌خواهم کتابی بنویسم که درآن دستورِ زبان تابعِ روح کلاً باشد. من می‌خواهم کتابی بنویسم که درآن دستور تابعِ زبان باشد نه زبان تابعِ دستورِ زبان.

به عبارتِ دیگر، دستورِ زبان را به پیاده‌ای قیاس می‌کنم که از راهی می‌گذشت و ادبیّات را به رهنوردی که سوار بر قاطر از همان راه می‌گذشت. پیاده از سوار خواهش کرد او را هم سوار کند. سوار پیاده را پشتِ سرِ خود نشاند. چندی نگذشت که پیاده جسارت را به جایی رساند که صاحبِ قاطر را به جلو هُل داد، روی زین نشست، قاطر را می‌راند و می‌گفت: هم قاطر از آنِ من است، و هم زین وُ یَراق وُ افزار وُ بارش!

زبانِ مادریِ من؛ زبانِ آواری عزیزِ من! تو دار و ندارِ منی، تو گنجینهٔ روزِ مبادای منی، تو داروی همه دردهای منی!

اگر آدمی با دلی سرشار از عشق به ترانه و آواز امّا با زبانی لال به دنیا بیاید، بهتر است اصلاً به دنیا نیاید. دلِ من سرشار از ترانه و آواز است. من صدا هم دارم. زبانِ مادری من زبانِ آواری عزیزِ من! تو صدای منی، تو دستِ مرا چون دستِ کودکی گرفتی و مرا از دهکده به جهانِ پهناور و بزرگ به پیشگاهِ مردمان بُردی، و من برای آن‌ها از سرزمینِ خویش حکایت می‌کنم. تو مرا به پیشگاهِ بزرگی که زبانِ بزرگِ روسی نام دارد بُردی. این زبان هم زبانِ مادری، زبانِ عزیزِ من شد، دستِ دیگرِ مرا گرفت و مرا به همهٔ کشورهای جهان راهنمایی کرد و من از آن سپاس‌گزارم، به همان گونه که از دایهٔ خویش، از آن بانوی ده آرادریخ سپاس‌گزار می‌باشم. با همهٔ این‌ها نیک می‌دانم که خودم مادر دارم زیرا می‌توان به خانهٔ همسایه رفت از او کبریت گرفت و در اجاقِ خانهٔ خویش آتش افروخت، امّا کبریتی را که آتشِ دل را می‌افروزد، نمی‌توان از دوستان گرفت.

اگر آدم‌ها یک‌دل باشند، به یک زبان هم سخن نگویند، اهمّیتی ندارد. من می‌دانم که برخی از دوستانم دهِ زادگاهِ خود را تَرک گفته به شهرهای بزرگ رفته و در آن‌جا سُکنی گزیده اند. این کار چندان بد نیست. جوجه‌ها هم فقط تا وقتی که هنوز بال وُ پَر نگشوده اند، در لانه می‌نشینند. امّا به آن دوستانی که در شهرهای بزرگ رَحلِ اقامت افکنده‌اند و حالا به زبانِ دیگری چیز می‌نویسند، چه باید گفت؟ البته آن‌ها صاحب اختیارِ رفتارِ خودشان هستند و من نمی‌خواهم به آنها پند و اندرز بدهم، امّا در هرحال آن‌ها به آدمی می‌مانند که می‌خواهد با یک دست دو هندوانه بردارد.

من با آن تُهی‌چَنته‌ها صحبت کردم و دریافتم که زبانِ آن‌ها دیگر زبانِ آواری نیست، امّا هنوز زبانِ روسی هم نیست. زبانِ آن‌ها به جنگلی می‌ماند که هیزم‌شکنانِ لاأبالی و سهل‌انگار تیشه و تبرِ خویش را در آن به کار انداخته باشند.

آری، من اشخاصی را دیده‌ام که زبانِ مادری برای آن‌ها فقیر و کوچک است. آنها راه افتاده و دربه‌در و کوی به کوی دنبالِ زبانِ غنی و بزرگی برای خودشان گشته‌اند. امّا به سرِ آن‌ها همان آمده است که به سرِ بُز در افسانهٔ آواری آمده بود، بُزی به جنگل رفت تا برای خودش دُمی چون دُمِ گرگ دست و پا کند، امّا دو شاخش را از دست داد و با شاخِ بُریده بر گشت.

بیچاره خر آرزوی دم کرد

نایافته دُم دو گوش گُم کرد.

یا آن‌ها به غازهای خانگی می‌مانند که می‌توانند شنا کنند و زیرِ آب بروند، امّا نه مانندِ ماهی، کمی هم می‌توانند بپرند امّا نه چون مرغانِ آزاده و تیزبال. حتّی می‌توانند کمی بخوانند امّا نه به سانِ بلبل، آن‌ها هیچ کاری را آن‌طور که باید و شاید نمی‌توانند انجام بدهند.

روزی من از ابوطالب پرسیدم:

- حالت چطور است؟ کار و بارت چطور است؟

- ای بدکی نیست چندان هم تعریفی ندارد، نه مثل گرگ و نه مانند گوسفندِ متوسط.

ابوطالب پس از اندکی مکث افزود:

- بدترین حالت برای نویسنده همین متوسط است. نویسنده یا باید مانند گُرگی باشد که گوسفندی دریده، یا چون گوسفندی که از گُرگ رَمیده .

از دفترِ خاطرات:

روزی چند جوان از دهِ همسایه نزدِ پدرم آمدند و گفتند که خواننده‌ای را درست و حسابی کتک زده‌اند.

پدرم پرسید:

- چرا کتکش زدید؟

- ضمنِ آوازخوانی قِر وُ قنبیله می آمد، عمداً سُرفه می‌کرد، کلمه‌ها را غلط می‌خواند، گاه چون شغال زوزه می‌کشید و گاه مانندِ سگ پارس می‌کرد. خلاصه ترانه را خراب کرد، ما هم کتکش زدیم.

- با چی کتکش زدید؟

- بعضی با کمربند و برخی با مشت و لگد.

- باید با شلاق و تازیانه هم می‌زدید. خوب بگوئید. ببینیم به کجایش می‌زدید؟

- بیش‌تر به نشیمن‌اش، البته پسِ گردنش هم بی‌نصیب نماند.

- ولی باید بدانید که کلّه‌اش از هر جای دیگری گناهکارتر بوده.

خاطره‌ای از گذشته:

حالا که ماجرای دیگری هم به یادم آمده، چرا آن را حکایت نکنم؟ در ماخاچ قلعه یک خوانندهٔ آواری هست... نامش را نمی‌خواهم بگویم. خودش حدس می‌زند، برای ما و شما هم که تفاوتی ندارد.

این خواننده گاه وُ بی‌گاه نزدِ پدرم می‌آمد و خواهش می‌کرد که پدرم برای آهنگی که او ساخته بود شعری بسُراید. پدرم موافقت می‌کرد و ترانه‌های خوبی هم ساخته می‌شد.

روزی ما چای می‌خوردیم که گویندهٔ رادیو اعلان کرد، حالا فلان خوانندهٔ معروف ترانه‌ای می‌خواند که شعرِ آن از حمزه تساداسا است. ما همه سراپا گوش شدیم. پدرم هم گوش میداد. امّا هرچه بیش‌تر گوش می‌دادیم، بر حیرت و تعجّب‌مان افزوده می‌شد. خواننده طوری می‌خواند که یک کلمه‌اش مفهوم نبود و فقط صداهای نامفهومی به گوش می‌رسید. خواننده چون خُروسی که دانه‌ها را به هر سو پخش کرده باشد و سپس تک تک ببلعد، کلمه‌ها را قورت می‌داد.

وقتی پدرم آن خواننده را دید از او پرسید که چرا کلمه‌های شعر را آن‌طور نامفهوم تلفّظ می‌کرد؟ خواننده جواب داد: برای آن‌که دیگران هیچ چیز نفهمند و نتوانند اشعار را به خاطر بسپارند. اگر خوانندگانِ دیگر این اشعار را به خاطر بسپارند آن‌ها هم ترانه را خواهند خواند، امّا من می‌خواهم که فقط خودم آن را بخوانم.

پس از چندی پدرم ضیافتی ترتیب داد و دوستانِ خود از جمله آن خواننده را دعوت کرد. در آخرِ شب پدرم تاری را که سیم‌های آن پاره بود و فقط یک سیم داشت از میخِ دیوار برداشت و با همان یک سیمِ شُل، به نواختنِ ترانه‌ای پرداخت که آهنگ‌اش را آن خواننده ساخته بود. کلمه‌های ترانه را بسیار سَلیس و غرّا تلفّظ می‌کرد، امّا از آهنگِ ترانه که با تارِ خراب و کوک نشده اجرا می‌شد، هیچ چیزی شبیه به آهنگِ موسیقی باقی نمانده بود. خواننده خشمگین شد و گفت که آهنگِ او را نمی‌توان با تارِ خراب و کوک‌نشده اجرا کرد، با چنین تاری همهٔ ظرافت‌ها و زیبایی‌های آهنگِ او بر باد می‌رود. پدرم آرام و خون‌سرد جواب داد:

- من عمداً این‌طور می‌نوازم و می‌خوانم که دیگران نتوانند آهنگِ تو را بفهمند و یاد بگیرند. اگر می‌توان ترانه‌ای را طوری اجرا کرد که سخنان‌اش نامفهوم باشد، چرا نتوان طوری اجرا کرد که آهنگ‌اش نامفهوم باشد؟

داغستانی ها به ده زبان چیز می‌نویسند و آثارِ خود را به نُه زبان چاپ و منتشر می‌کنند. پس آن‌هایی که به زبانِ دهم می‌نویسند، چه می‌کنند؟ و اصولاً این زبانِ دهم چه زبانی است؟

آن‌هایی به زبانِ دهم می‌نویسند که زبانِ مادریِ خودشان را -خواه آواری و خواه لکی و خواه تاتی از یاد بُرده‌اند امّا هنوز نتوانسته‌اند زبانِ بیگانه را یاد بگیرند. آن‌ها از این‌جا رانده و از آن‌جا مانده‌اند.

اگر زبانِ بیگانه را بهتر از زبانِ مادری خودت میدانی، به آن زبان چیز بنویس. یا اگر هیچ زبانِ دیگری را به‌طورِ باید و شاید نمی‌دانی، به زبانِ مادری خودت بنویس. امّا به زبانِ دهم ننویس.

آری. من دشمنِ زبانِ دهم هستم. زبان باید باستانی و قدیم، هزار ساله و هزاران ساله باشد. فقط در آن صورت است که به‌کار می‌آید. البته زبان تغییر می‌کند و من اعتراضی ندارم، ولی آخر برگ‌های درخت نیز هر سال عوض می‌شود، برگ‌های خزان‌دیده و پیر می‌ریزد و به‌جای آن برگ‌های نو و جوان می‌روید.

امّا خودِ درخت پابرجا می‌ماند. هرسال پُرشاخ‌وبُرگ‌تر و تنومندتر از سالِ پیش می‌شود و بالاخره بار وُ بَر می‌دهد. من اشعار و کتاب‌های خودم را به شما تقدیم می‌کنم. من بار وُ بَرِ درختِ کوچک امّا کُهن‌سالِ زبانِ آواری را به پیشگاهِ شما عرضه می‌دارم.

زبانِ مادری

چه شِگِفت است عالم رؤیا!
و ندارد کسی خبر از من

روزی از روزهای تابستان،
شاهبازی در آسمان غرّد

خواب دیدم که مُرده‌ام گویا
آهوئی ناله می‌کند به دمن.

رفته تیری فرو به سینهٔ من.

من وُ سرب وُ زمینِ داغستان.
من به‌این سان فتاده می‌مُردم،

که شنیدم ز گوشه‌ای باری،

رودِ آوازه خوان رودِ بی‌باک
دو نفر گرمِ گفت‌وُگو هستند-

منِ از یاد رفته روی زمین
به زبانم - زبانِ آواری.

خفه‌ام پیش از آن که گردم خاک.

درّهٔ روزِ داغِ داغستان

مرگ زانو زده به بالینم
من وُ این درد وِ رنجِ جان‌کندن

آن دو تن گرمِ گفت‌وگو با هم
همه در بارهٔ علی و حسن.

چو شنیدم صدای آن‌ها را،
چشمِ خود را ز شوق وا کردم
گفتم از دکتر وُ دعاخوان نیست
این زبان است داروی دردم.

یک کسِ دیگر، از زبانِ دگر،
به غم وُ دردِ خود شفا بخشد
و من وُ این زبانِ محبوبم،
که به شعر و دلم صفا بخشد.

در ره ِحفظِ این خُجسته زبان،
حاضرم جانِ خود کنم قربان.
خوب، بگذار دیگران گویند :
کین زبان، ناتوان‌تر از آن است،
که رود بر فرازِ کُرسی‌ها،
و کند شور وُ همهمه بر پا .
هر چه است این زبان، زبانِ من است
زندگیِ من است وُ جانِ من است.

تا که محمود را - وارثم فهمد
گفته‌های مرا وُ شعرم را
از مترجم بگیرد او یاری.
شاعرِ آخرینم آیا من
نغمه‌سازِ زبانِ آواری؟

دوست دارم تمامِ دنیا را
دوست دارم به‌ویژه از دل وُ جان
سرزمینِ عزیزِ شورا را
از ساخالین گرفته تا بالتیک.

بسپارید بعدِ مرگم، لیک،
جسدم را به خاکِ داغستان،
تا که یادم کنند مردمِ دِه،
چو بخوانند سنگِ گورم را :
این رسول است وارثِ حمزه
در «تسادا» غنوده آسوده.

(ترجمه از ژاله)

از دفترِ خاطرات:

پدر و مادرِ یک جوانِ داغستانی با زناشوئیِ پسرشان با دوشیزهٔ روس مخالف بودند، امّا دوشیزهٔ روس از قرارِ معلوم نامزدِ آواریِ خودش را بسیار دوست می‌داشت. روزی از روزها جوان از دوشیزهٔ روسی نامه‌ای گرفت که

به زبانِ آواری نوشته شده بود. جوان فوراً نامه را به پدر و مادرِ خویش نشان داد. آن‌ها نامه را چند بار خواندند و باورشان نمی‌شد. پدر و مادر به قدری متأثّر شدند که همان لحظه در حالی‌که آن مکتوبِ عجیب را هنوز در دست داشتند، به پسرشان اجازه دادند آن دوشیزهٔ روس را به خانه‌اش بیاورد.

از دفترِ خاطرات:

زبان برای نویسنده مانندِ محصول برای دهقان است. در هرخوشه دانه‌های فراوان هست و خوشه‌ها هم بی‌شُمارند. امّا اگر دهقان بنشیند، دست روی دست بگذارد و به محصولِ خویش بنگرد، حتّی یک دانه هم به دست نمی‌آورد. باید گندم را درَوید و خرمن کرد و کوبید، امّا درو و خرمن‌کوبی تازه نصفِ کار است. خرمنِ کوفته را باید باد داد و گندم را از گاه و علف‌های هرز پاک و جدا کرد. سپس باید گندم را آرد کرد، از آرد خمیر گرفت و از خمیر نان پُخت. امّا مهمترین مطلب آن است که هر قدر هم نیاز به نان زیاد باشد، نمی‌توان همهٔ گندم‌ها را مصرف کرد. دهقانِ خوب بهترین دانه‌های گندم را برای بذر می‌گذارد. نویسنده که با زبان سر وُ کار دارد، به دهقانِ خوب می‌ماند.

گویند: چند کودک درختی را که کلاغی بر سرِ آن لانه داشت بُریدند و لانهٔ کلاغ را ویران کردند.

- درخت! چرا تو را بُریدند؟

- زیرا من نمی‌توانستم به آن‌ها هیچ چیز بگویم.

- کلاغ! چرا لانهٔ تو را ویران کردند؟

- زیرا من زیاد قارقار می‌کردم.

می‌گویند: سخن مانندِ باران است، اگر یک بار ببارد نعمتی است بزرگ، دو بار خوب و سه بار قابلِ تحمّل است. امّا بارِ چهارم بلا وُ فلاکت است.

ادامه در شمارهٔ بعد....

***

پیروزی‌های چشم‌گیری ندارم، ولی می‌توانم با شکست‌هایی که زنده از آن بیرون آمدم غافل‌گیرت کنم!

آنتوان چخوف

بازگشت به فهرست

رخنهٔ نور در دیوارِ بلندِ شب

کُنش‌یار

کوتاه‌ترین تعبیری که می‌توان از جهانِ سرمایه‌داری بیان کرد، حال و احوالِ مردمِ سیه‌روزِ ایران است.

خورشید که می‌آید، تمامِ زندگی را با خودش می‌کشاند در رگه‌های پیدا و ناپیدای هستی. از دو حفرهٔ طلایی چشمانش بر زمین نور می‌گُستراند. می‌توانی سُرخیِ رنگِ خورشید را در رگ‌هایت ببینی. صبح از شوقِ درخششِ نور در پیراهنی سپید فُرورفته و شادمان از راه می‌رسد. طبیعت در احاطهٔ خورشید سرخ وُ سپید می‌شود. سَحَر مجذوبِ همین چشمانِ روشن است. می‌توانی تابشِ چشمانش را در گونه‌های خندانِ درختان تماشا کنی. پرتوِ نورِ خورشید خاکِ عقیم را هم سبز می‌کند. خورشید که می‌آید، زندگی در طلوعی شاد و بی‌گلایه آغاز می‌شود. آن‌قدر زیبا که دلت می‌خواهد اشتیاقِ نور را در تارهای سازت برقصانی. دلت می‌خواهد آبشارِ گیسوانت را در اوّلین درخششِ طلوع خورشید بر دوشِ چشمه‌های زندگی جاری کنی. دلت می‌خواهد با آرزوهایت به تفاهم برسی. می‌خواهی با سپیدیِ این صبحِ دل‌انگیز همراه شوی. خورشید که می‌آید، دلِ سنگ هم برای زندگی می‌تپد.

هر بامداد، زندگیِ پاک و سُرخ و آتشین به رویت لبخند می‌زند. دلت می‌خواهد دامنِ خورشید را محکم بگیری و گرمای نورِ بی‌دریغی که سخاوت‌مندانه بر تمامِ خانه‌ها یک‌سان می‌تابد را احساس کنی. در هر بامداد دلت می‌خواهد با وقایع خوشِ زندگی روبه‌رو شوی. دلت می‌خواهد در نور، زندگی کنی.

این گونه که صبح آغاز می شود با خودت می‌گویی: امروز زندگی را از کاکُلِ خورشید بیرون می‌کشم و بر دستانِ کودکان می‌نشانم. رویش گل‌های تازه را در کویرِ ترک ترک شدهٔ دستانِ خستگان سیراب می‌کنم. درهای لبخند را یکی یکی بر لبانِ رنگ‌پریدهٔ رنجور می‌گشایم. عطرِ نسیمِ صبح را به چشمانِ خُفته می‌پاشم

و بیداری را در نگاهِ بشریّت می‌نشانم. خلوتِ تردید را به آشوب می‌کشانم. در نقطهٔ تلاقیِ زندگی و نور غوغا به‌پا می‌کنم. این صبحِ خرّم، تماشایی است و نباید دنیای شادِ کودکان به عبث برود.

امّا صد دریغ و درد که روز در دوگانگیِ سایه روشن برای مردم آغاز می‌شود. یک تکّه از شب جا مانده است. این لکّهٔ سیاه بر روی زمین سایه انداخته است. یک تکّه از شب بی‌هیچ صدایی روزِ مردم را شب کرده‌است. در سینه‌ام اُمیدِ یک روزِ شاد در سپیده‌دَم، به پرواز درآمده بود. می‌خواستم به غنچه‌ها لبخند بزنم. به درختان، صبح‌تان زیبا بگویم. می‌خواستم دستی بر سرِ برگ‌های سبزِ خیابان بکشم. می‌خواستم در عبور از مسیرِ یک روزِ روشن و طلایی، شاد باشم، امّا با دیدنِ اسارتِ نور در پنجه‌های کثیفِ فقر، ذوقِ قدم‌زدن در سَحَر را با شرمندگی تهِ جیبم پنهان کردم. پایم سنگین شد و از تلخیِ رنج و بدبختی که در عمقِ جانِ مردم نشسته است، اندوه در دلم خیمه زد. هیچ چیز برای مردمِ گرسنه نشانی از یک صبحِ زیبا ندارد. جراحتِ فقر و بیکاری تا مغزِ استخوان‌های مردمِ تُهی‌دست را سوزانده است.

به محض این که به کسی نزدیک می‌شوی، درمی‌یابی در فکرِ عمیقی فرو رفته است. مردمِ خسته، قلب‌هایشان مالامال از رنج و درد است. گویی در رهگذارِ باد ایستاده‌اند و از هر سو به دامِ زنجیرهای اسارت و بندگی کشیده می‌شوند. مردمِ زحمت‌کش به این در و آن در می‌زنند که گاهی تنها و به راستی تنها برای یک وعده، نانی به دست آورند. کارگران و مردمِ تُهی‌دست به ماشینی تبدیل شده‌اند که سرمایه‌داران بر گُردهٔ آنان نشسته و می‌تازند و کارگران و زحمت‌کشان فقط سودآورانِ این ماشین شده‌اند. کوچک‌ترین بهره‌ای از زندگی نصیب‌شان نمی‌شود. کوتاه‌ترین تعبیری که می‌توان از جهانِ سرمایه‌داری بیان کرد، حال و احوالِ مردمِ سیه‌روزِ ایران است. از هر زاویه‌ای که بنگری، اوضاع جامعهٔ ایران بیان‌گرِ چیرگیِ یک شامِ تیره بر زندگیِ مردم است. تنها پیامِ صبح به مردمِ بی‌نوا، یک روز کارِ سنگین و طاقت‌فرسا در دمای بسیار گرم و کُشندهٔ هوا همراه با تلخیِ چشیدنِ هر روزهٔ گرسنگی است.

رژیمِ سرمایه‌داری ایران، هم‌پا و هم‌دستِ جهان‌خوارانِ جنگ‌افروز با تحریفِ واژه‌ها جهان را به سمت وُ سوی جنگ وُ نابودی سوق می‌دهند. مردمانِ زحمت‌کش را درمیانِ همه‌گونه مشقّت و بدبختی رها کرده‌اند. کودکان را به بادِ حوادث سپُرده‌اند. آجر به آجرِ دیوارهای شهر در آتشِ بی‌عدالتی و ظلم می‌سوزد. با رذالتِ شرم‌آوری، هست و نیستِ مردم را غارت می‌کنند. ریاکارانِ دزدی که یک دست‌شان به سوی قبله دراز است و دستِ دیگرشان در جیبِ مردمِ تُهی‌دست. زندگی زیرِ سایهٔ ساتور و خفقان، رَمَقی برای گرسنگان باقی نگذاشته است. مردم هر روز دورِ هم جمع می‌شوند تا بدبختی‌هایشان را وزن کنند؛ کارگران و زحمت‌کشانی که در دو کفهٔ ترازوی زندگی‌شان تنها گرسنگی وزنِ سنگینی دارد. در تابستانِ امسال با این گرمای سوزان، حتّی ذرّه‌ای دلِ مردم به زندگی گرم نشد. آن سوی دیوارِ روز، شب کمین کرده است. چرخهٔ حیات هم در فضای حُزن‌انگیزِ مردمِ دردمند، میانِ روز وشب گیج می‌خورد.

در گهوارهٔ دلم طفلی آرمیده است که هر نیمه‌شب سراسیمه از جای می‌پَرَد. چه چیزی آتشِ درونش را شُعله‌ور می‌کند؟ در نیمه‌های شب چه چیزی را می‌جوید؟ از هراس برمی‌خیزم. این پژواکِ نالهٔ کیست که در زمان پیچیده است و ارتعاشِ صدایش در ستون‌های خانه جا مانده است؟ خوابِ خوشِ چه کسی آتش گرفته‌است که هر نیمه‌شب سرشاخه‌های نازکِ دلم را می‌گیراند؟ خطّی به یادگار از کدام زمان به‌جا

مانده‌است که هر نیمه‌شب با دلم راز و نیاز می‌کند؟ ردّ پای قدم‌های ناتمامِ چه کسانی بر روی سنگ‌فرش حیاط جا مانده است که خشت خشت خانه‌های دلم با دیدنش فروریخته است؟ جای ریسمان بر گردنِ کدام جوانِ مبارز، زخمی عمیق زده‌است که پیوسته مه غلیظی در دیدگانم نشسته‌است؟ چه بُغضی از دیرباز در گلوی دردمندِ مردم به‌جا مانده‌است که شب‌هنگام راهِ نفس را در سینه‌ام می‌بندد؟

درگهواره دلم طفلی غنوده است که از خیرگیِ نگاه‌هایی که صورت‌شان از زیرِ خاک بیرون زده است و هنوز مردمک‌هایشان بی‌تابّ دیدارند، بی‌خواب می‌شود. از فریادهای شبانه، زنی در واپسین دَمِ حیات، خواب از چشمش می‌پَرَد. هردو بی صدا و ساکت مانده‌ایم. هر یک به تکّه‌ای از شب چشم دوخته‌ایم. شب مانندِ برکه‌ای آرام است و میانِ زخم‌های خونینِ زمین فرورفته‌است. دلتنگیِ درختان هنگامِ عبورِ شب شنیده می‌شود.

صدای پای مردی به گوش می‌رسد. او خانه‌ای را به دوش می‌کشد که دیواری ندارد. فرزندانی را در آغوش می‌گیرد که جانی ندارند. وِیلان و سرگردان جادّه‌ای است که انتهایی بر آن نیست. هنگامِ بدرقهٔ شب است، امّا چشمانِ بسیاری هنوز بازمانده‌اند. دستانِ بسیاری در نیمه‌های شب زندگی را نیمه‌تمام رها کرده‌اند.

در هر سَحَر شمارشِ معکوسِ زندگی برای مردمِ دردمند آغاز می‌شود. هر واژه‌ای به خون آغشته می‌شود. جنایت‌کاران گُمان می‌کنند با شب‌کردنِ روزِ مردم، این فجایعِ رُخ‌داده در زندگیِ تک تکِ مردم در حادثه‌ها گُم می‌شود! خیالِ باطلی که هرگز به وقوع نخواهد پیوست.

یک تکّه از شب در زمین جا خوش کرده‌است. این لکّهٔ سیاه را باید با آبِ دیدگان‌مان بشوریم. از پُشتِ تار و پودِ پرده‌های سیاهِ شب، اُفُقِ شادِ صبح چشمک‌زنان از راه می‌رسد. بیداری ما شب را خواب خواهد کرد.

برای زنده‌ماندن در این جهانِ غریب باید به‌پاخیزیم. صدای شکستنِ شب به گوش می‌رسد. صبح می‌آید و نسیمِ عطرِ آزادی در کوچه‌ها می‌پیچد.

دوشنبه دوازدهم شهریور ۱۴۰۳

متن برگرفته از: کانال تلگرامی طلیعه

***

تنها برخی از مردم باران را حسّ می‌کنند؛ بقیّه فقط خیس می‌شوند.

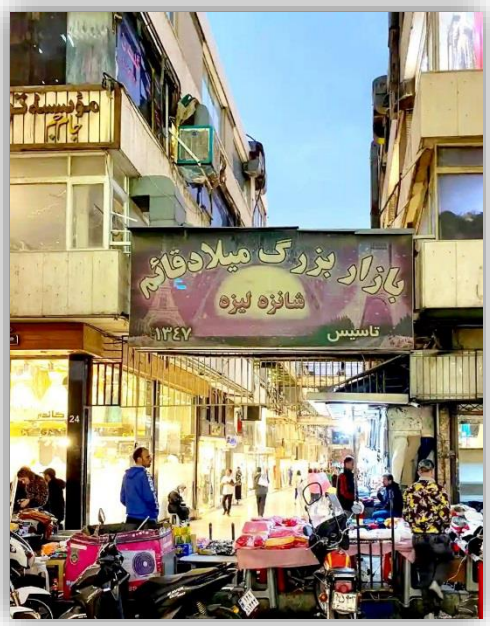
باب مارلی (۱۹۸۱-۱۹٤٥)

خواننده، ترانه‌سُرا، فعّالِ اجتماعی و چهرهٔ برجستهٔ معاصرِ جامائیکا

بازگشت به فهرست

آفتاب‌گردانی روی ماه

سارا رفیعی‌پور



رانندهٔ جوانِ اسنَپ، ماشین را خاموش می‌کند و با یک دست شیشهٔ عقبِ غبارآلودهٔ ماشین را دستمال می‌کشد و با دستِ دیگرش از کونهٔ سیگار کام می‌گیرد. سیگار به لبِ من را که می بیند سری تکان می‌دهد. انگار «سلامِ» دودآلوده‌ای هم بر زبان می‌آورد. به سودی می‌گویم پلاک و چهرهٔ راننده را چک کند. به موبایلش نگاهی می‌اندازد و سر به نشانِ تایید پایین می آورد. مردِ جوان سوارِ ماشین می‌شود. فیلترِ سیگارش را به ضربِ انگشتانِ شست و شهادت از پنجرهٔ ماشین پرت می‌کند. اینترنتِ موبایلش را روشن می‌کند و استارت می‌زند. سرش را می‌چرخاند سوی سودابه، می‌پرسد:

«لوکیشنِ مقصدتون درسته خانم؟!»

سودی روسری سورمه‌ای گلدارش را از روی سر برمی‌دارد و می‌گذارد توی کیفش، تذکّرهای هر روزهٔ مدیرِ مدرسه و پدرش هم بی‌فایده است. سرش پایین است. ستاره‌ی اکلیلی ناخنِ شستش را آرام فوت می‌کند. با آرنجِ راستم به پهلویش می‌زنم و سرش را بالا می‌آورد با اشاره می‌گویم:

«با توئه ها!»

سودی می‌گوید: «آره درسته، میریم سه راهِ جمهوری، پاساژِ شانزه لیزه.»

شانزه لیزه... شانزه لیزه ... شانزه لیزه ... جایی که غم و ترسِ جاگذاشته‌شدن را در درونم بیدار می‌کند.

دهانم را نزدیک گوشِ چپِ سودی می‌برم و می‌پُرسم:

«مُسکّن تو کیفت هست؟»

با موبایلش مشغول است. بدونِ اینکه یک کلمه حرف بزند. یا سرش را بچرخاند. کیفش را می‌گذارد روی پاهایم. بوی چرمِ نو دلم را آشوب می‌کند. توی کیفش گشتم پیِ مُسکّن. روسری‌اش، رُژِ لبش، کلیدهای خانه همه چیز بوی چرم می‌دهد. استامینوفن را از روکش درمی‌آورم و قورت می‌دهم. می‌ماند ته گلویم و پایین نمی‌رود. چند بار عُق می‌زنم.

راننده توی آینه به سودی نگاه می‌کند و می‌گوید: «یه بی‌شرفی، خوشی زده زیرِ دلش، شیشه‌ی عقبِ ماشین من شعار نوشته. پدرم در اومد تا نصف‌وُنیمه تمیزش کردم».

صدای تق تق تایپِ موبایلِ سودی قطع می‌شود و می‌گوید: «به ما چه!»

در آینه دو سه تائی چروک، پیشانیِ راننده را چین می‌اندازد. درد چنگ می‌اندازد به گردنم، به سَرم. از روی شانه به شیشه‌ی عقب نگاهی می‌اندازم. از شعار شیشه‌ی عقب که می‌گوید نصف وُ نیمه تمیزش کرده، فقط «برای» اش کمرنگ باقی مانده است.

با خودم می‌گویم: «برایِ چی یا شاید برای کی؟»

راننده رادیو روشن می‌کند. انگار فهمیده هم‌صحبتِ خوبی نیستیم. صدای زیبایی شبیه صدای زنی که در رادیو گلها می‌خواند و مامان دوستش داشت از بلندگوی ماشین پخش می‌شود. صدا می‌گوید:

«ایستگاهِ سنجشِ آلودگیِ هوای تهران، غلظتِ آلاینده‌ها و ذرّاتِ معلّق در پایتخت را بسیار بالا اعلام می‌کند.» توجّه‌ام به بیرون جلب می‌شود، شهر آلوده با مغازه‌ها و میدان‌ها و خیابان‌ها و مردم از چپ و راست‌ام می‌گذرند. شیشه بالاست که بوی دوده را حسّ نمی‌کنم. سرم پُر می‌شود از بوی سبزی، بوی گشنیز، بوی تره، بوی جعفری.

راننده به چابکی می‌راند. برای فرار از چراغ‌های قرمز و ترافیک به کوچه پس کوچه‌های پیچ‌درپیچ پناه برده. کنارِ دیواری توقّف می کند.

می گوید: «مقصدِ لوکیشنتون همین‌جاس، رسیدین.»

کرایه‌ی اسنپ را نقدی دادم. نگفت خدا برکت.

خدا برکت را راننده تاکسی‌های قدیمی مثل پدرِ لیلا می‌گفتند که هرشب چند کیلو سکّه و یک خروار اسکناس چروکیده‌ی چرک‌مُرد به خانه می‌بردند. زیرِ لب گفت: مرسی یا ممنون. تهِ حرفش را می‌جوید. پیاده شدیم. راننده به سختی کوچه را دور زد. پیچیدیم توی کوچه‌ای و سر از پس کوچه‌ی باریکی درآوردیم که آدم‌ها شانه کج می‌کردند تا از کنارِ هم عبور کنند. از همان کوچه به سه راهِ جمهوری رسیدیم.

داخلِ پاساژ می‌شویم. خلوت است. عدّه‌ای که فروشنده به نظر می‌آیند دمِ پاساژ ایستاده‌اند و در موردِ زن‌های بی حجاب و پُلمپِ مغازه‌هایشان صحبت می‌کنند. این را از فحش‌هایی که پسرِ جوان با صدای بلند می‌دهد می‌فهمم. سودی داخلِ مغازه‌ای می‌شود، من بیرونِ مغازه پُشتِ ویترین می‌ایستم. روزگاری ویترینِ مغازه‌های این پاساژ با لباس‌های شیک و گران‌قیمت برایم وسوسه‌انگیز بود! چشم‌هایم را اشک می‌شوید، شوری‌اش لب‌پَر می‌زند، می‌ریزد روی گونه و لب‌هام. هر دقیقه‌اش هجده سال طول می‌کشد؛ وقتی که ناچارم به خاطرِ دخترم این پاساژ را تحمّل کنم. به اندازه‌ی هجده سال فکر می‌کنم. هنوز هم با دیدنِ پالتوهای سبز، یادِ پالتوی سبزرنگی می‌اُفتم که گلِ آفتاب‌گردانی روی ماه، سرآستینِ دستِ راستش گلدوزی شده بود. عقده‌های قدیمی بلائی به سرم می‌آورند که می‌لرزم و می‌کوشم سرما را مغلوب کنم. سوزِ سرما امّا از گذشته‌های دور به من هجوم می‌آورد. مثلِ جانوری موذی به من می‌چسبد و نیشم می‌زند، دهانم را خشک می‌کند. دست خیالم را می‌گیرد و به روزی می‌بَرد که منیژه اکبری با بی‌تفاوتی نگاهم کرد و هر چه دید بی‌تعارف گفت.

- تو خیلی خوشگلی، فقط بگی نگی، رَخت وُ لباست از ریخت وُ مد افتاده!

سرِ کلاسِ ادبیّات، خانم محمّدی سعی می‌کرد غزلی از حافظ را توی ذهنمان فرو کند، امّا حافظه‌ی من به آبکشی بدل شده بود که از هر سوراخش حرف‌های منیژه سوزن‌وار توی سرم فرو می‌رفت. روی چهره‌ی تک تکِ هم کلاسی‌هایم دقیق شدم. قشنگ بودم! قشنگ‌تر از خیلی‌ها. فقط لباس‌های کهنه‌ام مثلِ خالِ بدترکیبی توی چشم می‌زد. زنگِ تفریح نشستم، نگاهم را به زمین دوختم، به کفش‌ها. کفش‌های کتانی، تمیز، نو. با افکارِ درهم تنیده‌ام به سوراخ‌های پالتوی بنفشِ کهنه‌ام ور می‌رفتم که منیژه آمد کنارم نشست. سال‌ها گذشت تا فهمیدم منیژه هم به اندازه‌ی من مقصّر بود. همان روز که پرسید: «زنگ خورده، چرا تنها نشستی؟ نمیای کلاس؟» گفته بودم: «تو برو، از خانم رضایی و ریاضی بدم میاد.» نگاهش نکرده بودم، امّا حرکتِ سر و بالا بردنِ ابروهایش را حسّ کردم. پرسیده بود: «بیچاره خانم رضاییِ مهربون، از اون دیگه چرا بدت میاد؟»

گفته بودم: «از بس یک‌ریز تکرار می‌کنه که خانم‌بودن رو یاد بگیرید، یک خانم همیشه منظّم و آراسته‌اس، مهمّ نیست لباس‌هاتون کهنه باشه، سعی کنید تمیز باشه، خصوصاً کفش‌هاتون».

چطور نمی فهمید با لباس‌کهنه‌ای که در وُ همسایه به آدم می‌بخشند، نمی‌شود آراسته شد؟! به خدا هیچ جور نمی‌شود آراسته شد.

به زور من را نشاند سرِ کلاس، از بدشانسی، خانمِ رضایی هم همان زنگ مرا کشاند پای تخته. مقنعه‌ام را صاف کردم تا پارگیِ یقه‌ی پالتویم زیرِ آن پنهان شود و کمر شلوارم را شُل کردم تا روی کفش‌هایم بیفتد. امّا نگاهِ خانم رضایی، نگاه به یک خانم نبود. تأسّفی در چشم‌های سیاهش دویده بود که هنوز هم گهگاهی می‌افتد وسطِ زندگی‌ام، می‌افتد به جانم که بهش فکر کنم. نگاهش دلم را سوزاند.

همان روز با همان سوز، به محضِ ورود به خانه، نشستم کنارِ مامان. کوهی از سبزی مقابلش تلنبار بود، سبزی‌هایی که همسایه‌ها برای پاک کردن و پختن به او می‌دادند. خانه، دیوارها، پرده‌ها، محلّه، کلّه‌ی من... همه چیز بوی سبزی می‌داد. مامان خسته و بی‌حوصله؛ سبزی‌های خُردشده را توی قابلمه‌ای بزرگ می‌ریخت. دورتادورِ ناخن‌های کج و معوجش را رنگِ سبزِ سبزی‌ها قاب کرده بود.

مقنعه‌ام را درآوردم ،کیفِ پُر از کتابم را با خشم پرت کردم کنجِ اتاق، گچ نم‌دارِ طبله‌کرده‌ی دیوار فرو ریخت. سکوتم را شکستم.

- «من پالتو می‌خوام؛ تا برام نخری مدرسه نمیرم!»

گفتم و منتظر ماندم تا حرف بزند، حرفی که گرمم کند، که بوی سبزی را از آشپزخانه ببرد، که شبیه چای تازه‌دم عطرش بپیچد توی خانه. توی سَرَم.

دست‌هایش از کارکردن باز ایستاد. ساکت ماند، چشم‌هایش رفته بود سمتِ پنجره‌ی حیاط. بعد برگشت و زُل زد توی چشمهای من. آن روز غم و نمِ توی چشم‌های سبزش را به وضوح دیدم.

حرفم در فضا ناپدید شده بود، بی‌حوصلگی‌اش انگار جایش را به آزردگی داده بود که سبزی‌ها را کُندتر خرد می‌کرد و می‌ریخت توی قابلمه. مثلِ وقت‌هایی که با بابا دعوایش می‌شد و از همه چیز سیر می‌شد. بابا وقتی از همه چیز سیر می‌شد به گوشه‌ی حمّام و پیک‌نیک پناه می‌بُرد. من به مامان ــ و مامان به چیزی که از آن سیر بود. آن روزی که متوجّه‌ی آفتاب‌گردانِ روی ماه شدم زنگِ تفریحِ دوّم بود. آن روز که متوجّه‌ی

سرگردانیِ آفتاب‌گردانی شدم که نمی‌دانست خورشیدش شب‌ها را با چه کسی سر می‌کند زنگِ چهارم بود و تحتِ تاثیرِ شعری بودم که معلّمِ ادبیّات می‌خواند. با منیژه و لیلا توی حیاطِ مدرسه نشسته بودیم. چشم‌مان به فاطمه رحیمی افتاد. پالتوی سبزرنگِ مخمل با چشم‌های سبزش زیادی جور بود. نگاهِ حسرت‌بارم را با خودش کشید و همان‌جا ماند. لیلا گفت:

- تای همینو من هم از شانزه لیزه خریده‌ام، با کیف و کفشِ ستِ؛ امّا دلم نمیاد تو مدرسه بپوشم، گذاشته‌ام واسه‌ی مهمونیا.

می‌گفت مادرش عهده‌دار مراقبتِ بچه‌های یک پزشک شده، پزشکه هم همه‌جوره هوای مادرش را دارد. می‌تواند سالی دوبار مانتو و کفش بخرد و حسرتِ رخت و لباس به دلش نمانده جز تختِ‌خواب و پتویی که نرمی‌اش را روی پوستش حسّ کند. آن روز که با لب‌های آویزان به خانه رسیدم دوشنبه بود.

از بیرونِ مغازه به درِ اتاقِ پرُو نگاه می‌کنم، به باریکه‌ی نورِ رنگ‌پریده‌ای که از شکافِ نازکِ در بیرون ریخته؛ زیپِ کیفش باز مانده، خِرت و پِرت‌هایش پخش و پلا ریخته روی ویترینی که مقابلِ فروشنده است. انگار به این زودی قصد ندارد نظرِ من را بخواهد. درِ پرُو را باز می‌کند. فروشنده زنی بلند بالاست که شالِ حریرِ سفیدی را دورِ گردنش انداخته، دخترم صدایش می‌زند، با لب‌های آویزان پالتو را به فروشنده تحویل می‌دهد و سایزِ کوچک‌تری از او می‌خواهد.

آن روز که با لب و لُچه‌ی آویزان از مدرسه برگشتم خانه، تصمیم داشتم نگذارم حرفم توی فضا ناپدید شود. یادِ حرفِ خانم محمدی افتادم: «یک راست نروید سرِ اصلِ مطلب، اوّل مقدّمه‌چینی کنید، بعد اثرِ مثبت‌اش را روی صورتِ مخاطب ببینید» دفعه‌ی قبل، مستقیم حرفِ دلم را زده بودم و گفته بود: «بارِ آخری باشد که مرغِ یک پایت توی خانه رژه می‌رود!»

گفتم: «کاش می‌شد برم سر کارو...» چشم‌ها و چهره‌اش پُر از علامتِ سؤال شد. بی‌توجّه به لب‌هایم که باز و بسته می‌شد، رادیو را خاموش کرد و رفت توی آشپزخانه کنارِ ظرف‌شویی و شروع کرد به سابیدن. خانمِ محمدی اشتباه می‌کند، اگر زیاد مقدّمه‌چینی کنم اصلِ مطلب اثرش را از دست می‌دهد. قبل از آنکه دست‌هایش را رو به آسمان بالا ببرد و از خدا بپرسد که کِی جانش را می گیرد، لیوانی پُر از آب کردم و گفتم: « مامان! ــ مامانِ لیلا از چندتا بچه نگهداری می‌کنه، مامان بابای بچه‌ها دکترن (زیرچشمی مادرم را پائیدم و گفتم) پولِ خوبی هم میگیره؛ لیلا این روزها حسابی به سر وضعش می‌رسه، حیف... اگر بزرگتر بودم...»

از شستنِ ظرف‌ها دست کشید، شیرِ آب را بست، دست‌هاش را با دامنش خشک کرد. چهره‌اش این بار پُر از علامتِ تعجّب بود! پرسید: «حالا مادرِ لیلا! چطوری این کارو پیدا کرده؟»

گفتم: «نمیدونم، فقط صبح میره پیشِ بچه ها تا شب، وقت‌هایی هم که شب‌کارند ؛ شب تا صبح»

آن روز پنج شنبه بود. مدرسه تعطیل بود. بابا خانه نبود که مامان چادر سرش کرد و با مادرِ لیلا رفت. هفته‌ی اوّل، هر روز می‌رفت و دست خالی بر می‌گشت. هیچ وقت نفهمیدم مادرِ لیلا چرا کار می‌کند! او که شوهرش بیمار نبود وانگهی تاکسی داشت، مستأجر هم نبودند، بارِ آخر که به خانه‌ی آنها رفته بودم یک تختِ چوبی و یک پتوی نرم هم گوشه‌ی اتاقِ لیلا بود.

هفته‌ی بعد مامان یک روز در میان می‌رفت. هر وقت هم که می‌رفت، دستِ پُر برمی‌گشت. یک روز که یادم نمانده چند شنبه بود، از سرِ خوشحالی و کنجکاوی وقتی داشتم پالتویی را که برایم خریده بود پرُو می‌کردم، پرسیدم: «راستی مامان بچه‌های دکتره که از شون مراقبت میکنی پسرند یا دختر؟ اصلاً مادرشون رو خانم دکتر صدا می‌زنند؟ یا به باباشون میگن آقای دکتر؟»

نباید می‌پرسیدم و پرسیده بودم. حرفی نزد. اندوهی نشست توی چشم‌هاش و قطره قطره از چشم‌هایش چکید روی گونه‌ها. آن لحظه حسّ کردم مامان از کارش راضی نیست، فکر کردم شاید بچه‌ها زیادی لوس و بی‌ادبند و مامان را اذیّت می‌کنند. امّا همین که دیگر خانه بوی سبزی نمی‌داد و مامان سبزی خرد نمی‌کرد، من راضی بودم و خوشحال. یک بار حرفِ تخت‌خوابی را که قول داده بود بخرد پیش کشیدم. حرف‌هایش مثلِ زمانی شد که با خدا سرِ عمر و زندگی و نجابت و عدالت و دادنِ کرایه به صاحب‌خانه چانه می‌زد. بعد از آن روز سکوت کردم تا شبی از شب‌های تابستان که مامان موهایش را رنگ‌کرد، شرابی. گوشواره‌های گردِ بزرگی را به گوش‌هایش آویخت و صدایم زدم و گفت: «گوش کن ممکنه چند روزی نتونم بیام خونه، مراقبِ خودت و خونه باش».

نه از بابا اسمی به میان آورد و نه این‌که کجا می‌خواهد برود.

گفتم: «چند روز؟ کجا میری مامان؟»

از تنهایی و خانه‌ی بدونِ او ترسیده بودم. چند ساله بودم وقتی که تحمّلِ دلتنگی و دوری را یاد گرفتم؟، یادم نیست. چند شنبه بود وقتی که دست‌هایم از دست‌هایش برای آفتاب‌گردانی روی ماه جدا شد؟، یادم نیست.

بغلم کرد، آغوشش به گرمیِ مادری نبود که دخترش را بغل کرده،ا نگار بیشتر شبیه آغوشِ زنی بود که نگرانِ دختری است که قرار است سرِ راه بگذارد. آن روز نفهمیدم. بعد از آن روز هم نفهمیدم تا روزی که مادر شدم.

گفت: «همه جا باهامی.»

من امّا از وقتی که سرِ کار می‌رفت فقط غیبتش را حسّ می‌کردم. دست‌هایم را گذاشتم روی چشم‌هایم و گریه کردم. از لابه لای انگشت‌هایم به چشم‌هایش نگاه کردم. دوست داشتم بغلم کند. سرش را توی دست‌هایش گرفته بود و خیره شده بود به چمدانش. هِق‌هِقم که بلند شد بغلم کرد. اول از اینکه بغلم کرده بود کیف کردم و بعد از بوی رنگ و بوی عطری که تازه هدیه گرفته بود.

توی آغوشش گریه کردم و آبِ دماغم را مالیدم به لباسش روی سینه‌اش.

پرسیدم: «مگه کارِ تو با کارِ مامان لیلا فرق داره؟»

یک‌هو از آغوشش پَس‌ام زد و رفت. عطرش هم از سرم رفت. یادِ آن روز و چشم‌هایش امّا از وسطِ مغز و زندگی‌ام نرفت.

دخترم از اتاقِ پرُو بیرون آمده، با لبخند چراغِ پرُو را خاموش می‌کند، پالتو را روی ویترینِ شیشه‌ای مقابلِ فروشنده می‌گذارد. صدایم می زند، داخلِ مغازه می‌شوم به فروشنده سلام می‌کنم. لبخند می‌زند. قرص هنوز

چسبیده توی گلویم امّا به تلخی‌اش عادت کرده‌ام و دیگر عُق نمی‌زنم. لبخند می‌زنم. می‌خواهم صدایم محکم باشد و نلرزد. می‌گویم: «رنگش به چشمهای سبزت میاد، چقدرم اندازه‌س».

صدام نمی لرزد. کارتِ بانکی‌اش را از توی کیفِ شلوغش پیدا می‌کند. در کارت‌خوانِ فروشگاه با لبخند کارت می‌کشد. با فروشنده خداحافظی می‌کنیم. مردی سال‌خورده تعدادی آب میوه و نوشابه و آب معدنی را درونِ ظرفی پُر از یخ روی چرخ گذاشته و توی پاساژ می‌چرخد. می‌گویم برویم آب معدنی بخریم. خریدیم. چشم‌هایم را می‌بندم، آب را یک نفس سرمی‌کشم تا راهِ گلویم باز شود. چشم که بازمی‌کنم می‌بینم فروشنده دارد از انتهای پاساژ با سرعت به طرفِ ما می‌آید. نفس نفس می‌زند. موبایلِ سودی و کلیدهای خانه توی دستش است. به سودی می‌گوید: «فقط خودت رو جا نذاشتی خانوم.»

سودی خونسرد می‌خندد. از زن که به خاطرِ ما نفسش بند آمده تشکّر می‌کنم.

می‌گویم: «شلخته و بی‌فکری سودی!»

می‌گوید: «خُب یادم رفت، چرا چرت میگی مامان؟!»

می‌گویم: «تو از جا گذاشته شدن هیچی نمی‌دونی سودی!»

می‌گوید: «چی باید بدونم؟ از کی باید بدونم مامان؟!»

می‌گویم: «نپرس و نخواه هیچ وقت بفهمی جا گذاشته شدن یعنی چی!»

می‌گوید: «چی؟!...»

خیال کردم همیشه می‌خواسته‌ام این جمله را به کسی بگویم و نگفته‌ام.

نمی گویم، آدم‌هایی به سنّ و سالِ او تا چیزی برایشان اتفاق نیفتد؛ درکش نمی‌کنند. درکش نمی‌کنند که هیچ، اصلاً از بیخ وُ بن انکارش می‌کنند. یک مادر چطور به دخترش بگوید از من بپرس که درست وقتی که باید از جنونِ نوجوانی‌ام مراقبت می کردم، جا گذاشته شدم؛ آن‌هم برای آفتاب‌گردانی روی ماه.

سرش توی موبایل است، نِق می‌زند که سرعتِ اینترنت کُند است و نمی‌تواند اسنَپ بگیرد. می‌گویم از پاساژ برویم بیرون سرعت بهتر می‌شود، اگر هم نشد با اتوبوس می‌رویم. این همه نق‌زدن برای چی؟!

دمِ پاساژ ایستاده‌ایم، آفتاب چشم‌ام را می‌زند.

راننده‌ای که ما را رسانده بود، درِ پاساژ ایستاده است و به سودی نگاه می‌کند. می‌آید سمتِ ما. یکی از فروشنده‌ها که دمِ پاساژ ایستاده است، داد می‌زند آدم فروشِ دیّوث و می‌دود به طرفِ راننده و راننده دست‌پاچه و با سرعت از آن‌جا دور می‌شود.

می‌ترسم، به سودی زل می‌زنم، می‌خواهم بگویم «دخترم روسری‌ات را سرت کن»، ترسیده امّا لبخند می‌زند. نمی‌گویم. دستش را محکم به دستِ عرق‌کرده‌ام می‌گیرم.

بازگشت به فهرست

ماجرای حمّام رفتنِ ما...

امیر.س

غروبِ پنج‌شنبه بود که مادرم رو به پدرم کرد و گفت:

- فردا جمعه است، تا خلوته و شلوغ نشده باید صبحِ زود برید حموم. امّا ببرشون حمومِ نمره. هم خلوت‌تره، هم تمیزتره، در ضمن کارگر بگیر، مرد! تو که دیگه جون نداری هم خودتو بشوری هم بچه‌ها رو. یه انعامی چیزی هم بده هم ثواب داره. خودت هم خسته نمی‌شی. اگر بتونی نمرهٔ ۱۲ رو بگیری، هم گرم‌تره هم تمیزتر.

بابام گفت:

ـ خیلی خوب!

و مادرم ساک رو گذاشت پشتِ درِ اتاق و درِ اتاق رو بست.

بعد مادرم رادیو دو موج رو روشن کرد، صحبت‌های آقای ذبیحی رو گوش کرد و کمی اشک ریخت و گفت:

ـ قـربونِ غریبی وُ قربونِ لب‌های تشنه‌ات برم یا امام حسین! چه کردن با تو این نانَجیبا...

روضهٔ آقای ذبیحی که تموم شد، پدرم زد رو موجِ دیگه. طبقِ معمول داستانِ جانی‌دالر شروع می‌شد که پدرم عاشقِ داستانش بود.

وقتی داستانِ جانی‌دالر تمام شد، مادرم و داداش کوچیکه پایینِ کُرسی خوابشان بُرد. پدرم رادیو رو خاموش کرد و پُکِ آخر را به سیگارش زد و آن‌را توی جاسیگاری خاموش کرد و مثلِ هر شب دعای خوابش را خواند:

«بسم الله رحمان رحیم ـ سرگذارم بر زمین ـ کسی نیاید بر سرم ـ غیر از امیرالمؤمنین».

بعد سرش را گذاشت رو بالش و خوابید. طولی نکشید که چراغ همسایه‌ها هم یکی پس‌از دیگری خاموش شد. حیاط در تاریکیِ مطلق فرو رفت. فقط صدای تیک‌تاکِ ساعتِ روی طاقچه سکوتِ شب را می‌شکست و مرغ و خروسِ داخلِ ساعت هم‌چنان مشغول دانه برچیدن از زمین بودند.

سرِ ساعتِ پنج از خواب بیدار شدیم. مادرم، لباسِ من و داداش کوچیکه را بر تن‌مان کرد. پدرم هم لباسش را تنش کرد، ساک را برداشت و گفت برویم بابا...

همه به سمتِ حمّام که زیاد هم از خانه فاصله نداشت راه افتادیم. چراغ‌های حمّام از دور پیدا بود. وارد که شدیم، حمّام خلوتِ خلوت بود. آقای حیدرزاده که پُشتِ دخل نشسته بود با پدرم چاق‌سلامتی کردند و نمرهٔ ۱۲ رو به پدرم داد.

پدرم از آقای حیدرزاده پرسید:

ـ کارگر داری؟

صاحبِ حمّامی گفت:

ـ بله میرزا جان، شما جون بخواه، کارگر توی حمّامِ عمومیّه، الان کارش تموم میشه می فرستمش بیاد پیشِ شما، تا شما آماده بشید کارگر هم میاد.

چیزی نگذشته بود که کارگرِ حمّام اومد و پس از چاق‌سلامتی با پدرم شروع به مُشت وُ مال دادنِ او کرد.

پدرم گفت:

- دستت درد نکنه مَشتی، خدا پدرِتو بیامرزه،

بعد از این‌که همهٔ ما را کیسه کشید، سه نفری روی سکّو نشستیم و شروع کرد هر سه نفرِ ما رو لیف زدن. او پس از خیس‌کردنِ لیف و آغشته‌کردنِ آن به صابون، به داخلِ آن فوت می‌کرد و تن و بدنِ ما را لیف می زد.

وقتی او کارش تمام شد، پدرم، اوّل خودش و بعد من و داداش کوچیکه را زیرِ دوش آبکشی کرد. بعد از آن لباس پوشیدیدم و اومدیم بیرون.

موقعِ بیرون‌رفتن، پدرم پیشِ صاحبِ حمومی که روبروی درِ ورودی حموم پشتِ دخل نشسته بود رفت و پول حموم رو حساب کرد و یک اسکناس یک تومانی هم به کارگرِ حمّام انعام داد. او هم خیلی خوشحال شد و از پدرم تشکّر کرد.

از حمّام که بیرون اومدیم، صاف رفتیم سمتِ خونه. هوا سرد بود. پدرم گفت:

- زودتر بریم خونه تا تو این هوای سرد سرما نخوریم.

وقتی به خونه رسیدیم، مادرم از سیدمُطهره نونِ لواش گرفته بود با دو تا فتیر. واردِ خونه که شدیم مادرم گفت:

- رنگِ حمّام برداشتید، چقدر تمیز شدید!

بعد نشستیم سرِ سفره و شروع کردیم به خوردنِ صبحانه.

بعد از صبحانه پدرم سیگاری روشن کرد و مادرم زیرسیگاری رو براش آورد. پدرم یک فندکِ جدید خریده بود. سیگارش را که کشید، از جا بلند شد شال و کلاه کرد. مادرم پرسید:

- خیره ایشالا کجا؟

بابام گفت:

- میرم قهوه‌خونه، تو دیگه نمی‌خواد ناهار درست کنی، از اونجا دیزی می‌گیرم.

مادرم گفت:

- لااقل بالاپوشت رو محکم کن که سرما نخوری، هوا بی‌اندازه سرده.

پدرم که رفت، مادرم رفت داخلِ حیاط شد و شروع کردن با زیورخانم و زنِ اوس محمودِ نجّار صحبت کردن.

مدّتی بعد، صدای پای بابام توی راهرو پیچید، صدای آشنای دیگه‌ای هم همراش بود، فتحعلی بود که با یک سینیِ روحی به همراهِ دوتا دیزی و دوتا پیاز داخل شد.

فتحعلی با لبخند سلام کرد و از من پرسید:

- پیدات نیست جوون!...

هر دو خندیدیم. مادرم با اصرار گفت:

ـ بیا زیرِ کُرسی گرم بشی.

فتحعلی گفت:

ـ نه، نمی‌تونم بمونم، بابام دست تنهاست، الان مشتری زیاده، دلم نمیاد تنهاش بذارم.

بعد، از همه خداحافظی کرد و رفت و درِ حیاط را پُشتِ سرش بست.

مادرم سفره را روی کُرسی پهن کرد، نون‌خشک‌ها را آورد تا توی آبگوشت تلیت کنه. بابام گفت:

- زن، بِپّر اون زیورخانم رو هم صداش بزن تا پیرزن تنها نمونه. همیشه به فکرِ اینا باش. یک کاسه هم برای زنِ اوس محمود ببر. پا به ماهه، ویار داره.

زیورخانم که اومد، همه دورِ کُرسی نشستیم. وقتی چشمِ زیورخانم به نقاشیِ روی طاقچه افتاد، با خنده گفت:

- ای ناقلا، حالا عکسِ خونهٔ ما رو هم می‌کشیدی خوب!

و خندید. همهٔ نگاه‌ها رفت روی طاقچه...

مادرم دیزی‌ها رو توی یه قابلمه خالی کرد و برای همهٔ ما کشید و شروع کرد به کوبیدنِ گوشت. همیشه وقتی غذای آب‌گوشتی داشتیم، اگه استخوون توی غذا بود به داداش کوچیکه می‌رسید.

بابام گفت:

- به به، عجب آب‌گوشتی!...

مادرم وقتی گوشت رو کوبید، گوشت‌کوب رو داد دستِ من تا دورش رو بِلیسَم. پدرم پیازها رو گذاشت وسطِ سفره و با مُشت زد رو پیازها و شروع کردیم به غذاخوردن.

بعد از غذا پدرم به من و داداش کوچیکه گفت:

- بعد از غذا هیچ وقت نخوابید. یه کم تو اتاق قدم بزنید تا غذاتون تحلیل بره. آب‌گوشت غذای قوی‌ایه، مغز و دلتونو پُر می‌کنه.

بعد از غذا مادرم ظرف‌ها رو بُرد تو حیاط و گذاشت لبِ حوض، زیورخانم هم پُشتِ سرِ مادرم به حیاط رفت. مادرم با ملاقه یخِ حوض را شکست و شروع کرد به شُستنِ ظرف‌ها، زیورخانم هم کمکش کرد.

پدرم سیگاری روشن کرد و یه چایی برای خودش ریخت.

مادرم برگشت تو اتاق، ظرف‌های شُسته‌شده را خشک کرد و گوشهٔ اتاق روی صندوق پهن کرد. بعد پدرم یه ورق کاغذ از وسطِ دفترِ داداش کوچیکه کَند و از وسط باز کرد و به داداش کوچیکه گفت بیا ببینم؛ پاتو بذار روی کاغذ. داداش کوچیکه هاج و واج به پدرم نگاه کرد. پدرم با خنده گفت:

ـ چیه فکر کردی خودت فقط بلدی نقاشی کنی؟ ما بلد نیستیم؟

داداش کوچیکه پاش رو گذاشت وسطِ کاغذ و پدرم با مداد دورِ پای داداش کوچیکه رو اندازه گرفت. بعدش نوبتِ من شد. دورِ پای مرا هم اندازه گرفت. بعد کاغذ رو چهارلا کرد و گذاشت توی جیبِ پیراهنش. بعد به مادرم گفت:

- فردا آخرِ بُرجه، باید بروم کانونِ بازنشسته‌ها حقوقم رو بگیرم. تو هم هرچی کم داری بنویس تا بگیرم.
مادرم گفت:

- خدا سلامتیت بده، بالاپوشِ خودتم خیلی کمه، یه کفش هم برا خودت بگیر. کفش‌های کهنه رو بنداز دور، همش باید مقوّا بذاری توش تا آب تو کفشت نره.

بعد پدرم دستمال‌های خرید رو از مادرم گرفت و گذاشت توی جیبِ پالتواش.

مادرم با منقل واردِ اتاق شد و قبل از آن‌که آن‌را زیرِ کُرسی بگذارد، یه مُشت اسپند ریخت توی منقل و صلوات فرستاد، بوی اسپند توی هوا پیچید.

بعد رو به ما کرد و گفت:

- بیرون نیایید که برف کولاک کرده. میشه بچسبید وُ برید آسمون.

هوا حسابی تاریک شده بود. بابام گفت:

- زمستونا زود شب می‌شه، تابستونا زود روز می‌شه.

پدرم این را که گفت، سیگاری روشن کرد و مادرم چای دوّم رو ریخت.

اون روز هم مثلِ روزهای دیگه خیلی زود گذشت...

بازگشت به فهرست

دست‌فروشی به نام «مینا»

داستان زنِ جوانِ جوراب‌فروش و پسرِ چهار ساله‌اش در شیراز

کنارِ «حافظیّه» بساط پهن می‌کند و جوراب‌های رنگارنگ، با طرح‌های طنزآمیز دارد. پسرِ چهار ساله‌اش هم همیشه همراهش است. مادر تنها است و از همین راه معیشتِ خود و فرزندش را تامین می‌کند.

نامش «مینا» است امّا در اینستاگرام همه او را به اسمّ «میناگُلی» می‌شناسند. مهربان، خوش‌برخورد و روراست است. اگر گذرتان به حافظیّهٔ شیراز افتاد، سراغش را بگیرید.

بیش‌ترِ مواقع صبحِ اوّلِ وقت با دو نایلونِ مشکی پُر از جوراب و یک کوله‌پُشتی رنگ‌وُرورفتهٔ قرمز سر وُ کله‌اش پیدا می‌شود. پسرِ کوچکش را هم به کولش می‌بندد. از راه که می‌رسد، با آرامش نایلون‌ها را باز می‌کند و بساطش را می‌چیند. خوش‌صحبت است و خوش‌برخورد. طرف‌های «حافظیّه» همه دوستش دارند. با مردم گرم می‌گیرد و جنس‌هایش را هم خوب بازاریابی می‌کند.

اگرچه چند سال است که جوراب می‌فروشد، امّا خودش می‌گوید در ۱۳ سالی که از روستای‌شان در کرمانشاه به شیراز آمده، کارهای زیادی کرده است؛ از نظافتِ منزلِ مردم تا فروشِ فلافل و حالا دست‌فروشیِ جوراب.

نامِ پسرش «میکاییل» است. میکاییل چشم‌های مورّبِ زیبایی دارد و هر روز از صبح تا شب کنارِ مادرش بازی می‌کند. گاهی برای جنس‌ها بازاریابی هم می‌کند؛ مثلِ همین شبِ عیدی که شمع‌های معطّر روی آبی آورده‌اند و میکاییل برای مردم توضیح می‌دهد که شمع‌ها را چه طور روشن کند و چه بویی دارد و از مردم می‌خواهد آن را بخرند.

مینا داستانِ زندگی خود را در اینستاگرام برای مردم تعریف کرده است.

کودک بوده و تحتِ خشونت که از خانه بیرون می‌زند. از روستای‌شان در کرمانشاه راهی شیراز می‌شود و در یک خوابگاه مدّتی می‌ماند و سرانجام مردِ جوانی که در فلافل‌فروشی مشتریِ هر روزه‌اش بوده است، از او

خواستگاری می‌کند. مینا با او ازدواج می‌کند امّا آن‌طور که خودش گفته است، عمرِ ازدواج‌شان شش‌ماه بیش‌تر طول نمی‌کشد و آن‌هم تحتِ خشونتِ خانگی. از آن ازدواجِ پُر درد، او میکاییل را دارد که چهار سال است دست‌تنها بزرگش کرده است.

همیشه از محدودهٔ حافظیّهٔ شیراز که رد می‌شوم، مینا را می‌بینم. گاهی یکی دو جفت جوراب با طرح‌های بامزّه هم از او می‌خرم. پسرش را یک گوشه می‌خواباند و لای پتو می‌پیچد. پای بساطش می‌نشینم و به درددل‌هایش گوش می‌دهم.

فقط ۲۶ سالش است ولی انگار عمرِ نوح داشته است. می‌گوید چهار سال است پدرِ این بچّه حتی یک تومان خرجی به او نداده است. اصلاً نمی‌داند کجاست که از او خرجی بگیرد. خودش هم خانواده‌اش را در کودکی از دست داده و دست تنهای تنها است.

مینا همیشه لبخند به لب دارد و پسرش هم خوشحال است. گاهی همان دور وُ برها با هم پارک هم می‌روند. امّا دردِ دلش سوزان است. بزرگ‌ترین دغدغه‌اش مثلِ هر مادری، آیندهٔ طفلِ کوچکش است. دلش می‌خواهد میکاییل هم مثل بقیّهٔ بچّه‌ها به پارک برود و بازی کند، نه این که صبح تا شب پای بساطِ او بنشیند و بزرگ شود.

می‌گوید: «چهار سال است نتوانسته‌ام یک لباسِ نو تنِ این بچّه کنم. لباسِ کهنهٔ مردم را می‌پوشد. یک خانه اجاره کرده‌ام که ماهانه سه میلیون تومان اجاره‌اش است. زمستان‌ها که فروشم پایین است، همان‌قدر را هم نمی‌توانم بدهم. در خرجِ بچّه‌ام مانده‌ام.»

مینا هر از گاهی در صفحهٔ اینستاگرامش از آرزوهایش هم برای مردم می‌گوید؛ مثلاً همین شنبه شب، ۲۶ اسفند ۱۴۰۲ رفته بود از جایی خرید کرده بود که برای پرایدِ وانت قرعه‌کشی می‌کردند. از مخاطبانش که کم هم نیستند، خواسته بود برایش دعا کنند که آن را ببرد، که اگر ببرد، همه جوراب‌هایش را رایگان می‌بخشد. یا گاهی می‌نویسد که با جوراب‌فروشی می‌خواهد خانه بخرد. مخاطبانش هم یا برایش آرزوی خیر دارند یا پیشنهادِ کمک به او و پسرِ خردسالش می‌کنند.

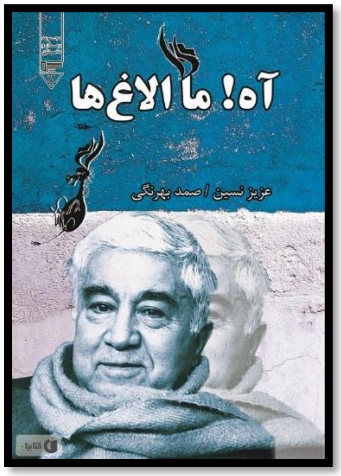
در سال‌های اخیر دست‌فروشی در میانِ زنان و به‌ویژه زنانِ سرپرستِ خانواده بسیار گُسترش یافته است. در شرایطی که شرایطِ اقتصادی روز به روز دشوارتر می‌شود و حمایت از زنان اقشارِ ضعیفِ جامعه و کودکانِ آن‌ها نیست، مادرانِ تنها با درآمدهای بسیار کم و بدون داشتنِ مهارت‌های لازم یا تحصیلات برای اشتغال در مشاغلِ با درآمدهای معقول، راهی جز دست‌فروشی پیشِ پای‌شان نمی‌بینند؛ مثلِ میناگُلی. اگر گذرتان به حافظیّهٔ شیراز افتاد، به مینا و میکاییل هم سر بزنید.

متنِ گزارش برگرفته از: سایت ایران وایر

بازگشت به فهرست

آه، ما الاغ‌ها! (داستانک)

عزیز نسین، برگردان: صمد بهرنگی (بهرنگ)



ارژنگ: «آه! ما الاغ‌ها» نامِ اوّلین داستان از کتابی به همین نام حاوی ۱۰ داستانِ کوتاه اثرِ «مَهمَت نُصرَت» ملقّب به «عزیز نسین» با برگردان زنده‌یاد صمد بهرنگی است که مانند دیگر آثار این نویسندهٔ برجستهٔ ترک‌زبان، نقدهای اجتماعی را بدونِ رودربایستی و با ظرافتِ تمام در دلِ خود جای داده است. مَحمَت نُصرَت معروف به عَزیز نَسین (۲۰ دسامبر ۱۹۱۵- ۶ ژوئیه ۱۹۹۵) نویسنده، مترجم و طنزنویسِ اهلِ ترکیّه بود. پس از خدمتِ افسری حرفه‌ای، نسین سردبیری شُماری گاهنامهٔ طنز را عهده‌دار شد. دیدگاه‌های سیاسی او منجر به چند بار به زندان رفتن شد. بسیاری از آثار نسین به هجوِ دیوان‌سالاری و نابرابری‌های اقتصادی در جامعهٔ وقتِ ترکیّه اختصاص دارند. آثارِ او به بیش از ۳۰ زبانِ گوناگون ترجمه شده‌اند. عزیز نسین می‌گفت: من در داستان‌های خویش همیشه کوشیده‌ام طرحی -چنان‌که هست و به چشم نمی‌آید- از جامعهٔ خود در معرضِ تماشا قرار دهم.

در داستان «آه! ما الاغ‌ها»، الاغِ قصّه با این‌که خطر را بیخِ گوشِ خود احساس می‌کند، تا آخرین لحظه آن‌را انکارمی‌کند، همان‌کاری که انسان‌های سطحی با واقعیّت‌های زندگی انجام می‌دهند و آن‌قدر پذیرشِ حقیقت را به بعد موکول می‌کنند تا گریبانِ آن‌ها را بگیرد و کار از کار بگذرد. نُه داستانِ بعدی نیز حاوی مضامینِ اجتماعی، خانوادگی و فرهنگی است که همگی در لفافهٔ طنزی قوی بیان شده‌اند.

***

آه، ما! ما الاغ‌ها!... ما جماعتِ الاغ‌ها هم سابق براین درست مثلِ شما جماعتِ آدم‌ها حرف می‌زدیم. ما هم برای خودمان زبانِ به‌خصوصی داشتیم. موزون و شیرین و خوشایند صحبت می‌کردیم. چه عالی حرف می‌زدیم و چه ترانه‌های دل‌انگیزی سَرمی‌دادیم. البته ما الاغ‌ها به زبانِ آدم‌ها حرف نمی‌زدیم، به زبان خودِ الاغ ها حرف می‌زدیم. زبانِ الاغ‌ها زبانی بود انعطاف‌پذیر، لطیف و غنی. ما جماعتِ الاغ‌ها آن‌وقت‌ها "عَرعَر"

نمی‌کردیم، بعدها عَرعَرکردن را پیشهٔ خود کردیم. [الاغ به بیان چگونگیِ اِمحای زبانِ خود و نیاکانش می‌پردازد]:

همان‌طور که می‌دانید حالا تمام خواست‌ها، احساس‌ها، آرزوها تلخ‌کامی‌ها و شادی‌هامان را برای هم‌دیگر و شما انسان‌ها -که آقای ما باشید- تنها به وسیلهٔ عَرعَرکردن می‌فهمانیم. راستی عَرعَرکردن چیست؟ عَرعَرکردن عبارت است از صداهایی پشتِ سرِ هم با دو هجای کشیده به شکل "آ آ آ آـای ی ی ی" که یکی از تَهِ گلو و دیگری از جلوی دهان خارج می‌شود. عَرعَرکردن همین است. زبانِ غنیِ ما یواش یواش تحلیل رفت تا این‌که آخرش محدود شد به همین صدای دو هجایی. دلتان نمی‌خواهد بدانید چطور شد که آن زبانِ غنی و وسیعِ الاغ‌ها مُرد و بعدش ما الاغ‌ها شروع به عَرعَر کردیم؟ اگر دلتان بخواهد مو به مو خواهم گفت.

جانِ مطلب این‌جاست که زیبانِ ما به تِتِه پِتِه افتاده است. این واقعه که چطور زبان‌مان به تِتِه پِتِه افتاد، مربوط به زمان‌های قدیم است. ضمنِ واقعهٔ وحشت‌آوری عقل از سرمان پرید. زبان‌مان به تِتِه پِتِه افتاد و زبانِ الاغ‌ها را یک‌سر فراموش کردیم. از آن روز به بعد فقط می‌توانیم عرعر بکنیم و می‌کوشیم تمام احساسات‌مان را با همین صدای دو هجاییِ کشیده بفهمانیم! این واقعه که چطور زبان‌مان به تِتِه پِتِه افتاد، مربوط به زمان‌های قدیم است.

از نسل‌های قدیمِ قدیم الاغ پیرِ نَری بود. روزی این الاغ پیرِ نسل قدیمی تک و تنها توی صحرا می‌چرید. می‌چرید و به زبانِ الاغ‌ها خوش خوش ترانه می‌خواند. یکهو بویی به بینی‌اش خورد، امّا بوی مطبوعی نبود. بوی گرگ بود. الاغِ پیر بینی‌اش را بالا گرفت و هوا را خوب بویید. بریده بریده بوی گرگ می‌آمد.

الاغِ پیر پیشِ خودش گفت: نه بابا، بوی گرگ نیس... بعدش بی‌اعتنا به چریدن پرداخت. بوی گرگ رفته رفته شدت یافت. مثلِ روز روشن بود که گرگ دارد نزدیک می‌شود. نزدیک‌شدنِ گرگ همان و سفره‌شدنِ شکم همان.

الاغِ نسلِ قدیم پیشِ خودش گفت: گرگ نیس بابا، گرگ نیس!...

باز خودش را به بی‌اعتنایی زد. امّا بوی گرگ یواش یواش همه‌جا می‌پیچید، الاغِ پیر، هم می‌ترسید و هم گویی که به آن دُور و بَرها آشنایی ندارد، پیشِ خود می‌گفت: انشاالله گرگ نیست! گرگ از کجا میاید این‌جا؟ چطور میتونه منو پیدا کنه؟...

همین‌جوری که داشت به خودش می‌قبولاند، صداهای ناخوشایندی به گوشش خورد، صدای گرگ بود، گرگ...

از آنجا که اصلاً و ابداً دلش نمی‌خواست گرگ این طرف‌ها پیداش بشود، پیشِ خودش گفت: نه بابا، این که صدای گرگ نیست، به خیالم رسیده... بعد باز شروع به چریدن کرد! امّا صدا رفته رفته نزدیک می‌شد. الاغِ نسلِ قدیمی چندین بار سعی کرد به خودش بقبولاند که: گرگ نیس آره که نیس. این صدا نمی‌تونه صدای گرگ باشه...

صدای وحشت‌آورِ گرگ بازهم نزدیک‌تر شد. الاغ پیشِ خود گفت: نه... نه... کاشکی گرگ نباشه... گرگ این طرفا می‌خواد چیکار؟

از طرفِ دیگر بس که می‌ترسید، چشمهاش توی حدقه اینور آنور می‌چرخید، یکهو چشمش افتاد به سرِ کوه‌های پیشِ روش. گرگی میانِ مه دیده می‌شد.

- آ...آه، اینی که می‌بینم گرگ نیس...

الاغِ پیر سرش را توی بوته‌ها فرو کرد و افزود: به خیالم رسیده، آره به خیالم رسیده. البته که خواب و خیالی بیش نیس...

کمی بعد، از پشتِ بوته‌ها چشمش به گرگ افتاد که دوان دوان می‌آمد و ترسش دو چندان شد. باز کوشید که به خودش بقبولاند که: گرگ نیس، انشاالله که نیس، مگه جای دیگه‌ای پیدا نمی‌شد که بیاد این‌جا؟ اگه این‌جوری بشه، پس چشمهام خوب نمی‌بینه... سایهٔ بوته ها رو گرگ خیال کردم...

گرگ نزدیک شد. میان‌شان اندازهٔ سیصد چهارصد قدم فاصله بود. الاغِ پیر التماس‌کُنان گفت: وای خدا جونم، نکنه اینی که میاد راستی راستی گرگ باشه! نه، ممکن نیست! نمی‌تونه باشه... آه... نه، نه، گرگ نیس...

وقتی میان‌شان فقط پنجاه قدم فاصله بود، باز شروع کرد خودش را گول بزند که: انشاالله اینی که پیشِ روم می‌بینم گرگ نیس... آخه بابا، چرا گرگ باشه؟ ممکنه شتر باشه، ممکنه فیل باشه، ممکنه یه چیزِ دیگه‌ای باشه، ممکنه هیچی نباشه. منو باش که همه چی رو گرگ خیال می‌کنم!

گرگ دندان سفید کرده نزدیک‌تر شد. وقتی که چند قدمی میان‌شان فاصله بود، الاغِ پیر گفت: البته حتم میدونم که این گرگ نیس، امّا اگه یه کمی از این‌جا دور بشم بد نمیشه... ضرری نداره.

آن‌وقت راه افتاد که برود. کمی که راه رفت به عقب نگریست و گرگ را دید که دندان سفید کرده و آب از دهانش جاری، پُشت‌اش می آید!

الاغِ نسلِ قدیمی شروع به گریه و زاری کرد: ای خدای بزرگ، اگر هم اینی که میاد گرگ باشه، تو چیزِ دیگه‌ای بکن‌اش. خواهش می‌کنم. نه بابا، گرگ نیس، بیهوده خودمو می‌ترسونم...

بعد شروع به دویدن کرد. گرگ هم پُشت‌اش. الاغِ پیر و پاتال می دوید و گرگ هم دنبالش می‌کرد.

الاغ پیر پیش خودش می گفت: عجب ها، چه خُلم! گربهٔ وحشی رو گرگ خیال کردم و فرار کردم، نخیر گرگ نیس...

تا آنجا که پاهاش توان داشت می‌دوید و توی دلش می‌گفت: گرگ هم باشه، گرگ نیس!!! انشاالله نیس... آخه بابا، چرا گرگ باشه؟...

یک‌دفعه سرش را برگرداند و نگاه کرد. چشم‌های گرگ برق می‌زدند. الاغ چهارنعل می‌دوید و توی دلش می گفت: والله گرگ نیس... بالله گرگ نیس... خدا مرگم بده اگه گرگ باشه...

الاغ دوید و دوید و گرگ همه‌جا دنبالش کرد. یکهو گرمی نفس‌نفس‌زدنِ گرگ را بیخِ دُمش حسّ کرد و توی دلش گفت: به هزار و یک دلیل میتونم بگم این گرگ نیس...

کمی بعد بینیِ خیسِ گرگ به بدنش خورد و الاغ دیگر نتوانست خودش را نگه دارد و باز پشتِ سرش نگریست. کم مانده بود که گرگ رویش بجهد. الاغ پیر دیگر نای جُنب‌خوردن [دویدن] نداشت. نگاه‌های غضب‌ناکِ گرگ او را بر جاش میخ‌کوب کرد.

برای این‌که چشمش گرگ را نبیند، آن‌ها را بست و پیشِ خودش گفت: ول کن بابا، این که گرگ نیس... انشاالله نیس... از کجا معلومه که گرگه...

گرگ پنجه‌هایش را به کَفَلِ الاغِ پیر فرو کرد. الاغ بر زمین غلتید و پیشِ خودش گفت: می‌دونم، آره می‌دونم که تو گرگ نیستی. این‌جوری‌ام نکن، قِلقِلَکَم میشه. از شوخی با دست هیچ خوشم نمیاد!

گرگِ وحشی دندان‌های تیزش را به گوشتِ الاغ فرو برد و یک تکّه از گوشتِ رانش را کَند. الاغ که از شدّتِ درد روی زمین پهن شده بود، یکهو زبانش بَند آمد. زبانِ الاغ‌ها را که فوتِ آب بود فراموش کرد. گرگ سر و گردنش را زیرِ چنگ و دندان گرفت. خون از سراپای الاغ فوّاره زد.

الاغ به فریاد کشیدن شروع کرد و بلند بلند گفت: آه، این دیگه گرگه... آه، این دیگه گرگه... آه، این دیگه...

گرگ لَت وُ پارَش می‌کرد، امّا زبانِ الاغ به تِتِه پِتِه افتاده بود و فقط صداهایی زورکی از دهنش درمی‌آمد: آه... این دیگه... آآآآ... این... آآآآ... ای... آآآآ...ای ی ی... آآآآ_ای ی ی ی...

الاغ ناله می‌کرد و داد می‌زد. چنان سوزناک ناله می‌کرد که کوه و دشت را به گریه می‌انداخت. آخرین سخنِ دردناکِ او را هیچ الاغی فراموش نخواهد کرد: آآآآ_ای ی ی ی !!!...

از آن روز به بعد ما جماعتِ الاغ‌ها زبان و بیانِ مخصوصِ خودمان را فراموش کردیم و تمامِ احساسات و افکارمان را با عَرعَر بُروز دادیم. اگر آن الاغِ پیرِ نسلِ قدیمی خودش را گول نزده بود -حتّی تا لحظه‌ای که خطر بیخِ گوشش رسیده بود-، حالا ما الاغ‌ها هم برای خودمان زبانی داشتیم.

آه، ما الاغ‌ها! آه، ما جماعتِ الاغ‌ها!...

لینک دانلود کتاب مجموعه داستانِ «ما اُلاغ ها!»، انتشاراتِ شمس، چاپِ دوّم، بهار ۱۳۵۰

https://dl3.takbook.com/pdf2/ebook7546[www.takbook.com].pdf

بازگشت به فهرست

اهالیِ آبادی

علی‌اصغر راشدان

عکس تزئینی- روستای «سُه» از توابع شهرستانِ شاهین‌شهر و میمه در استانِ اصفهان

ششدانگ حواسِ عدّه‌ای از خُرده‌مالک‌ها رو کشت وکارِ خودشان است. تو تکه زمین‌های کوچک‌شان شالی، پنبه، صیفی‌جات یا گندم می‌کارند. اوقات اضافی‌شان هم سرگرم باغ و باغچه و چهارپاهاشان هستند. هفته‌ای یک بار می‌روند شهر که شیر و پشم و محصولات‌شان را بفروشند و قند و چای و مایحتاج زندگی‌شان را بخرند. کار به کار عالم و آدم‌های دیگر ندارند.

پدرچنگیز پیشکار و همه کارهٔ اربابِ بالاده و ساکن بلند آبادی است. پسرهای قادر که حالا نابینا شده و هنوز تو بلند سفره می‌نشیند و پسرها احترام‌ش را دارند، همه کارهٔ ارباب پائین دهند. عده ای از خُرده‌مالک‌ها طرفدار اربابِ بالاده یا اربابِ پائینِ دِه‌اند.

ارباب‌ها خیلی سال تو مهمانی‌ها، جشن‌ها، قمارخانه‌هاو عیاش‌خانه ها، قربان صدقه هم می‌رفته‌اند، به سرهم قسم می‌خورده‌اندو به سلامتی هم مِی سر می‌کشیده‌اند. حالا سر تقسیم آب، چند قواره زمین، فروش پنبه و تملک کارخانه روغن پنبه دانه‌کشی، به خون هم تشنه‌اند. چند بارکارشان به گریبان‌کشی و دادگستری و شکایت و شکایت کشی می‌کشد. زور هیچ‌کدام به دیگری نمی‌چربد. هر کدام سرکیسه را شل و سبیل گردن‌کلفت‌ها را چرب می‌کند، دیگری بیشتر سرِ کیسه را شل می‌کند. سر آخر متوجه می‌شوند سران قوم چم و خم کارشان را به دست آورده و قصد دارند با باج سبیل گرفتن‌های تمامی ناپذیرشان، دارائی جفتشان را بالا بکشند.

ارباب بالاده دست به شگردی تازه و تهدید می‌زند:

"اصلا می‌دونی چیه، بعد از این‌همه دشمنیا و ضرر و زیان زدن و آبروریزی، دیگه آبادی یا جای تو، یا جای منه".

ارباب پائین ده هم که دنبال بهانه است می‌گوید:

"کاری نداره، لب ترکن تا قیمت تموم زمین و پنبه و سهم آبِ‌تو نقد و همین الان چک بکشم. خیالتو از آبادی و زمین‌داری خلاص کن، مثل بقیه هم‌قطارا، برو دنبال کار خونه‌داری تو شهر".

"قراره چقد چک بکشی؟ خودم دولاپهناشو، همین‌جا چک تضمینی می‌گذارم کف دستت. شرتو از سرِ آبادی کم کن برو یه کمپانی راه بنداز".

"اصلا می‌دونی چیه، یه ریالم بهت نمی‌دم. از همین فردا کاری می‌کنم که پاتو تو آبادی بگذاری، تکه بزرگت گوشات باشه! می‌سپرم ببندنت به تیر و تبر. انگار این پنبه زارا به جونت بسته‌ست. یه ریالم بخوای خرج کنی، نفست پس می‌افته. مثل ریگ پول می‌پاشم، می‌گم سرتو واسم بیارن. تموم گردن‌کلفتای پائین دهیا رو باپول عین‌هو خمیرتو مشتم دارم".

"کم هارت و هورت کن! انگار من شیش انگشتی‌ام. تموم بالادهی‌ها شیش‌دونگ گوش‌شون منتظر یه اشاره منه، لب ترکنم می‌فرستنت جائی که عرب نی انداخت. تازه به آلاف و اولوف رسیده! حواست باشه، خودت شروع کردی، از همین فردا می‌گم خاک خودت و پائین دهی‌اتو به توبره بکشن. حالا جگرشو داری، پاتو آبادی بگذار تا بفهمی یه من آرد چن‌تا فطیر می‌شه. تو پائین ده و پنبه زارهات می‌گم خون راه بندازن".

از فرداش هرکدام پیغام پسغام‌های رندانه و زیرزیرکی‌شان را به عوامل‌شان تو آبادی شروع می‌کنند:

"هر کی از پائین دهی‌ها به پنبه زارا و حریم بالاده نزدیک شد یا چپ نگاه کرد یا به ارباب بالاده بدگفت، چشم‌شو از کاسه سرش بکشین بیرون. اصلا و ابدا ترس نداشته باشین. تو فکر قضایای شهرشم نباشین. خودم عین‌هو کوه پشت سرتون وایستاده‌ام. پوزه ارباب و زیردستای پائین دهی‌شو با شهامت تو خاک بمالین. کک‌تونم نگزه، تا دلتون بخواد تو خود پایختم آدم گردن‌کلفت همه کاره دارم".

ارباب پائین‌ده هم با انواع شگرد و شیوه‌ها، پسرهای قادر را به زدن و کشتن و رحم نکردن به زن و دختر و بچه بالادهی‌ها تشویق می‌کند:

"شوما جوونای پرآوازه تموم ولایتین، هرجا پا می‌گذارم حرف از بزن بهادری پسرای قادره. اسم پسرای قادر پشت تموم بزن بهادرای ولایتو می‌لرزونه. ارباب بالادهی‌ها زیرزیرکی بهشون گفته خون هرکدومتون مباح و زن و خواهر و مادرتون به همه‌شون حلاله! خون من رو که هیچ نسبتی با شوماها ندارم، جوش آورده! چیجوری از این قضایا و خیلی پست‌فطرتیای دیگه بالادهی‌ها و اربابشون خبر ندارین؟ نکنه غیرت تونو از دست دادین و رفتین تو خواب خرگوشی؟ قلب منو که ارباب شوماها باشم، جریحه‌دارکردن. ازتون می‌خوام شهرت، قدرت، بزن بهادری و پوزه خردکردنا و مخصوصا ناموس‌پرستی‌تونو هر روز از روز پیش پرآوازه‌ترکنین. نشنوم اجازه بدین بالادهی‌ها یه تنلگر بدون گوشمالی شدن، بهتون بزنن، به حریم پنبه‌زارای من که در واقع مال خود شوماست، نگاه چپ کردن. از پنبه‌ها دله‌دزدی کردن، آب رو طرف زمینای ارباب بالادهی برگردوندن، دمار از روزگار صغیر و کبیرشون دربیارین. هر سربریده ای از اونا بیارین، شهامت‌تون، غیرت‌تون، وفادارای‌اتون بیشتر بهم ثابت می‌شه و می‌فهمم واقعا حلال‌زاده قادرین. قادر، پدرتون، شرف

آدمیزاده، یه عمر وفاداری‌شو ثابت کرده، تموم زندگی‌شو گذاشته پای خدمت و وفاداری به پدرم. آخرین حرفای پدرم پیش از مردن در باره وفاداری خالصانه پدرتون قادربود. قادر باوفاترین خادم خانواده مابوده. شوماها باید ثابت کنین از پشت قادرین.

حرومزاده های بالادهی رو بکشین! دنباله کار و تو شهر، بسپرین دست خودم. اصلا و ابدا ترس نداشته باشین. خود ارباب بالادهم به چنگتون افتاد، گردنش‌و بشکونین. سفارش‌تونو می‌کنم، نمی‌گذارم تلنگر بهتون بزنن".

*

مردم آبادی پیش از همه کاره شدن ارباب‌های بالادهی وپائین دهی، پشت درپشت دریک سطح و با کمی فاصله، دارا و ندار باهم زندگی می‌کنند. غیر از خرده دعواهای سرآب، املاک مختصر، گاو و گوسفند وگاهی ناموسی، همه باهم مراوده و سلوک دارند. دور هم جمع می‌شوند وگرفتاری‌های طبیعی و غیرطبیعی‌شان را تو جماعت درمیان می‌گذارند. گاهی بگومگو بحث و جدل زبانی دارند. دو خانواده باهم سرشاخ که می‌شوند، چند نفر از ریش سفیدها که تو خانواده‌ها و آبادی احترامی دارند و اهالی و مخصوصا جوان‌ها از آن‌ها حرف‌شنوی دارند، اهالی را دور هم جمع و کدخدامنشانه اختلافات را رفع و رجوع می‌کنند. گاهی جمع شدن‌ها تبدیل به جشن، پایکوبی، بگو بخند و شب‌چرانی می‌شود. تو همین دورهم جمع شدن‌ها پسرها و دخترهای آبادی هم‌دیگر را می پسندند، نشانه‌گذاری می‌کنند، نگاه و لبخند دور از چشم‌ها رد و بدل می‌کنند و سرآخر به خواستگاری و عروسی و جشن و بزن بکوب می‌انجامد. حرف‌های غلط‌انداز درکارنیست. فارس و ترک و لر و عرب و مازندرانی و گیلکی تو جشن‌ها، عروسی‌ها و شب‌چرانی‌ها کنار هم غرق سرورند و باهم پایکوبی می‌کنند. گیلاس‌هاشان را به سلامتی هم بالا می‌اندازند. مسلمان و زرتشتی و ارمنی باهم قاطی‌اند. از هم دختر می‌گیرند و باهم ازدواج می‌کنند.

فارس، ترک، کرد، لر، عرب وگیلک تو هم می‌لولند. اصلا و ابدا اسمی از شیعه و سنی و چشم غره رفتن در میان نیست. خانواده‌ای گرفتار حادثه و زمین‌گیرکه می‌شود، بزرگ‌های قوم اهالی آبادی را جمع و شورا دورا می‌کنند. سر آخر قرار می‌شود دست زمین خورده را طوری بگیرند و بلندش کنند که اهالی نفهمند و خانواده زمین خورده شرمنده نشود. اهالی از زحمات خدمت‌کننده‌ها قدرشناسی می‌کنند. وضع زندگی حمامی و چوپان را زیر نظر دارند. بهار و تابستان چند بار گله می‌دوشند و شیرش را به خانواده چوپان می‌دهند. شب‌های عید نوروز و شب‌چرانی سهم پلو و گوشت و قیمه خانواده حمامی محفوظ است.

در تامین آب، تعمیر و نوسازی دنگ شالی کوبی و خانه کلبه مانندش، همه اهالی آبادی مشارکت دارند. توی دنگ شالی کوبی برای شالی‌های تمام اهالی آبادی، اعم از داراها و نادارها، جا هست و نوبت کوبیدن شالی‌هاشان رعایت می‌شود. کسی باکسی دشمنی ندارد. دارا به نادار افاده نمی‌فروشد. مدینه فاضله نیست، اما فاصله دارا و ندار چندان حس نمی‌شود. فاصله از اینجا تا کره مریخ نیست. ارباب‌هائی نیستندکه با هزار ترفند اهالی را به جان هم بیندازند. بی‌خود و بی جهت دشمن خونی یکدیگر کنندشان. با شگردها و شیوه‌ها و حرامزادگی‌های مختلف به بالادهی‌ها بگویند: شما جابلسائی هستید و پائین دهی‌ها جابلقائی‌اند. خون جابلقائی‌ها را باید ریخت و ناموسشان را به بردگی گرفت. نمازخوان دست به سینه خونش مباح و زن و دخترهاش حلاله! نمازخوان بادست‌های آویزان به پهلو، شیعه است و هرکس هفت شیعه سر ببرد، می‌رود بهشت! کُرد باید زنده زنده دفن شود. قِبطی باید سرش گرداگرد بریده شود. اصلا و ابدا از این به جان هم

انداختن اهالی آبادی خبری نیست. هنوزکله اهالی آبادی شستشو و مسموم نشده. اهالی قانع‌اند. هرکدام تکه زمینی، چندتا چهارپائی، آبی و باغی دارد. همه به حق خود قانع‌اند. ساده زندگی می‌کنند. ترفند ارباب‌ها گرفتار این همه حرص و آز و زرق برقشان نکرده. هنوز ارباب‌ها هرکس را گرگ دیگری نکرده‌اند...

عشق و عاشقی چنگیز و رعنا دختر قادر از سرِ دنگ شالی‌کوبی آبادی شروع می‌شود. هنوز ارباب‌ها خانواده‌هاشان را به جان هم نینداخته‌اند. خانواده‌های قادر و پدرچنیگز باهم دوستند. رفت وآمد دارند. تو عروسی و عزاهای آبادی کنارهمند. دست افتاده‌ها را باهم می‌گیرند و بلندشان می‌کنند. اعیاد و جشن¬ها باهم و در کنار هم پایکوبی می‌کنند...

تو یکی از جشن‌ها چنگیز و رعنا با لبخند و نگاه و اشارات مخفیانه به هم میفهمانند که خواهان یکدیگرند. گاوچران قادر و گاوچران پدر چنگیز، روزها گاوهاشان را قاطی می-کنند و به چراگاه می‌برند. عشق میان رعنا و چنگیز تا میان گاوچرانها هم کشیده شده. یک روز گاوچران پدرچنگیز می‌گوید:

"میدونی قضیه ازچی قراره؟"

"نه، کدوم قضیه؟"

"قضیه چنگیز و رعنا دیگه"!

"قضیه چنگیز و رعنا چیه دیگه؟"

"باباتوخیلی پرتی، عشق وعاشقی رعنا و چنگیز زبونزد تموم اهالی آبادیه".

"ماکه ازصب تا شب تو صحرا دنبال گاوچرونی هستیم، از کجا بفهمیم توآبادی چی میگذره. تو قضیه رو از کجا و کی شنفتی؟"

"خود چنگیز بهم گفت. گفت هیچ جا لب تر نکنم. بعد از محرم و صفرم قراره خونوادگی برن خواستگاری رعنا دختر آخر اربابت قادر".

"پس باز همین روزا یه عروسی و بزن بکوب تو آبادی راه میفته. حسابی شکم چرونی و خوشگذرونی می‌کنیم"...

*

چندماهی از سرشاخ شدن ارباب‌ها که می‌گذرد، انگار موریانه دیوانگی میریزند تو کله اهالی آبادی. جیره بگیرهای ارباب‌ها، صغیر و کبیر و زن و مرد را زیرزیرکی به دشمنی باهم تشویق می‌کنند. به اختلافات مذهبی، قومی، نژادی، ناموسی وزبانی دامن می‌زنند. طرزحرف زدن، خندیدن، گریستن، نوع راه رفتن، لباس پوشیدن، چارقدوچادرسرکردن یا نکردن، نمازخواندن یا نخواندن، عزاداری کردن و نکردن، روزه گرفتن و روزه خوردن، شوخی یا اخم کردن، زود یا دیر خوابیدن، زود یا دیر بیدارشدن، یبوست یا شکم¬روی داشتن، عملیات شب جمعه داشتن یا نداشتن، پر صدا یا بی‌صدا گوزیدن و شاشیدن و صدها مقوله دیگر از این قبیل را مستمسک به جان هم انداختن اهالی می‌کنند. بیست وچهارساعته اهالی را سرمزرعه، نهر و راه عمومی، حریم خانوادگی، باغ‌ها و شالیزارها، نوبت گرفتن آب، شالی سردنگ بردن، شالی کوبیدن، شالی نشاکردن، آب دائم تو شالیزار داشتن، رفتن به جنگل وچوب بری، اهالی رابه خرخره کشی باهم وادار و تشویق می‌کنند.

اهالی آبادی هم انگارچیزیشان می‌شود: هرکس سایه دیگری را با تیر میزند. دشمنی، حرص وآز، تنگ چشمی، دله‌دزدی، چشم همسایه و همراه و همقطار و همکار را ازکاسه درآوردن، شده خوی وخصلت و فکر و ذکر شبانه‌روزشان. وای به حال پسری که به دختری اظهار علاقه و عشق کند، یا دختری دل به پسری ببازد و لبخند و ناز و عشوه تحویلش دهد. اگر باهم و درحال عشق بازی بگیرندشان، جفتشان را می‌اندازند تو کیسه گونی و از کوه پرت می‌کنند پائین. اگر زن شوهرداری با مرد دیگری عشق بازی کند، تو زمین می¬کارند و سنگسارش می‌کنند. اینها مشتی است از خروارها جنون اهالی آبادی، بعد از اختلاف ارباب‌ها.

گاوچران‌های بالاده و پائین ده سال‌ها باهم گاوچرانده و رفیق جان در یک قالب بوده‌اند. حالا با وسوسه های جیره‌خوارهای ارباب‌ها شده‌اند دشمن خونی هم. تا گاوهای یکی به گاوهای دیگری یا مزرعه ارباب دیگری نزدیک می‌شود، باچماق گاوچرانی به جان هم می‌افتند. یک روز گاوچران پائین ده می‌گوید:

"پسرای ارباب من قادر، هرکدوم واسه خودشون یه قهرمانن. دولولم دارن. چنگیز پسرارباب تو و پیشکار ارباب بالادهی‌ها، جگر شیرم داشته باشه، جرات نمی‌کنه یه نگاه چپ به پسرای ارباب من بندازه".

سرظهره، دور از هم، رو علفها نشسته‌اند و هرکدام نهارش را که کته است، می‌خورد. گاوچران بالادهی‌ها عصبانی می‌شود و می‌گوید:

"همین امشب تموم چرت پرتاتو به چنگیزخان میگم. فردا پسرای اربابت قادرو رو زمین داغ میکوبه. تموم بالادهی‌ها مرید چنگیزخانن. با یه اشاره‌ش خونه اربابت قادرو پسراشو به آتیش می‌کشن، دولول به رخ من می‌کشی"!

گاوچران پائین دهی‌ها لقمه کله کلاغی کته‌ش را با صدا قورت می‌دهد، توگلوش گیر می‌کند، یک قلب آب پروپیمان سرمی کشد. دوتا دستهاش را لوله می‌کند، جلوی دهنش می‌گیرد و یک شیشکی پرصدا طرف گاوچران بالادهی‌ها ول می‌دهد. گاوچران بالادهی‌ها کف بالا میاورد و ازجاش می‌پرد. چماق کله‌گنده خود را که برای کوباندن تو سرگرازها درست کرده، رو گرده گاوچران پائین دهی‌ها می‌کوبد. گاوچران پائین‌دهی‌ها هم همان کار را می‌کند. دو گاوچران تا نفس دارند همدیگر را می‌کوبند. سر آخرهوا گرگ‌وُمیش می‌شود وگاوها به طرف آبادی راه می‌افتند.هر کدام از گاوچرانهای خرد وخاکشیر و خونین و مالین، دنبال گاوهاشان می‌لنگد و تو تاریکی گم می‌شود...

*

اهالی آبادی دوشقه می‌شوند. بالادهی‌ها دنبال چنگیز پسر پیشکار ارباب بالاده می‌افتند. پائین‌دهی‌ها هم پشت سرپسرهای قادر همه کاره ارباب پائین ده را می‌گیرند.

گاوچران پسرهای قادر تو هوای گرگ و میش غروب گاو و اره‌ش را جمع می‌کند و طرف آبادی راه می‌افتاد که چنگیز کنارش سبز می‌شود، از اسب می‌پرد پائین و بی‌مقدمه می‌گیردش زیرمشت و تیپا و نعره می‌کشد:

"دهن حرومزادهای اربابت می‌چاد من و بالادهی‌هارو تهدید کنن. توگوساله گاوچرون یه وجبی گه زیادی می‌خوری؟ دولول اونارو به رخ گاوچرونمون می‌کشی؟ حالانعشتو می‌فرستم درخونه شون، ببینم بادولولشون چی گهی می خورن"...

تا نفسش یاری می‌کند، گاوچران را می‌کوبد. هیکل سراپا غرق خون بیهوشش را رو خرگاواره می‌اندازد و طناب‌پیچش می‌کند. تاریکی شب همه جا را در خود گرفته. گاواره را تامرز پائین ده میراند. کارد دسته استخوانیش را درمیاورد و گرده هشت ده گاو را می‌درد. رکاب رو گرده اسبش میزند و تو تاریکی گم می‌شود...

یک هفته بعد، تنگ غروب دوسه پسر قادر تو علفزارهای بیرون آبادی گریبان گاوچران بالادهی‌ها را می‌گیرند و بدتر از آنچه به سرگاوچرانشان آورده شده، به سرش میاورند. گرده بیشترگله گاو را با کارد میدرند و در مرز بالاده ولشان می‌کنند و بی‌سروصدا تو تاریکی گم می‌شوند.

به هفته نکشیده، چنگیز با دارودسته بالادهیش خانه باغ پسرهای قادررابه آتش می‌کشند. تمام درختهای میوه ورزهای انگوررااز‌بیخ قطع می‌کنند. تمام زمین باغ راتاخروسخوان بابیل وکلنگ شیارمیزنندوزیرورومی کنند.

سرهفته نشده، کسی نمی‌فهمدپسرهای قادر چه جوری تمام گرازهای جنگل منطقه راجمع کرده و می‌رانند تو شالی‌های خانواده چنگیز. گرازها خاک شالیزاررا زیرورو می‌کنند. می‌چرند و رو ته‌مانده‌ش تا طلوع خورشید غلت می‌زنند. پیش از پیداشدن مردم، راهشان را می‌گیرند و هرکدام تو گوشه و کنار جنگل گم وگور می‌شوند.

پیش از رسیدن شب جمعه، ناغافل چند تیر دولول رو به خانه بزرگ پسران قادر شلیک می‌شود، پشت بندش تمام گالی‌های رو سقف و پشت‌بام خانه یکباره شعله‌ور می‌شود. پسرهای قادردولول، قمه وکاردتو دست، ازخانه بیرون می‌زنند. چند تیر تو تاریکی خالی می‌کنند. هیچ جنبده‌ای دیده نمی‌شود. شعله‌ها پائین‌دهی‌ها را به کمک پسران قادر می‌کشاند. تا نزدیکی‌های ظهر آب میاورند و رو خانه شعله‌ور می‌پاشند. سر آخر یک خانه نیمه سوخته باقی می‌ماند که از نیم‌سوزهای همه جاش دود بلند است.

یک ماه آزگار تو فصل پر کار دشت و صحرا طول می‌کشد تا پسران قادر با کمک پائین‌دهی‌ها دوباه خانه نیم سوخته را سرپا می‌کنند.

تو فصل پر کار تابستان اهالی تمام وقت مشغول مزارعشان هستند و اتفاقی نمی‌افتد. پائیز زودرس سردی شروع می‌شود. وقتی هیچکس منتظر حادثه ای نیست، تو گرگ و میش بعد از یک غروب نعش نیمه جان گاوچران خانواده چنگیز کنار در خانه‌شان پیدا می‌شود. چنگیز و بالادهی‌ها ماتشان میزند. پس گاواره کجاست؟ بالادهی‌ها هجوم می‌برند طرف چراگاه‌های گاواره. خرخره تمام گاوها درهم دریده شده و یکجا قتل‌عام شده‌اند.

باز تا شروع زمستان سیاه هیچکس دست از پا خطا نمی‌کند. آب‌ها ازآسیاب می‌افتد. هرکدام از اهالی دنبال زندگی عادی خود را گرفته. فشار زندگی آنقدر گذاشته پشتش که کسی چندان ناو نفس هارت هورت ندارد دیگر.

هوا سرد می‌شود و خانواده قادر سوخت و چوب ندارند. قلچماق‌ترین پسر قادر گاری را آماده می‌کند. تبر و قمه برمی‌دارد. کاردش را لای پرشال کمرش فرو می‌کند. سوارگاری می‌شود و تسمهٔ اسب را می‌کشد و تکان

می‌دهد. اسب سم رو زمین می‌کوبد و حرکت نمی‌کند. رعنا که قضیه را تماشا می‌کند، می‌پرد رو گاری و می‌گوید:

"این اسب هیچ‌وقت اشتباه نمیکنه. حتما اتفاقی پیش میاد که نمی‌ره. نمی‌گذارم تنها بری. منم باید باهات باشم. از تنهائی بهتره"....

پسر قادر نهیب میزند: "تاپرتت نکردم، با زبون خوش بپر پائین! این جنگل جائیه که من از بچه‌گی توش بزرگ شده م، تموم سوراخ سمباشو عین کف دستم می‌شناسم، از چی می‌ترسی؟ از اون گذشته، خبریم باشه، از تو کاری برنمیاد که، تنها می‌تونی مایهٔ دردسرباشی، برو پائین"!

"یا نباید بری، یا منم باید حتما باهات باشم. شقه‌مم کنی نمیرم پائین".

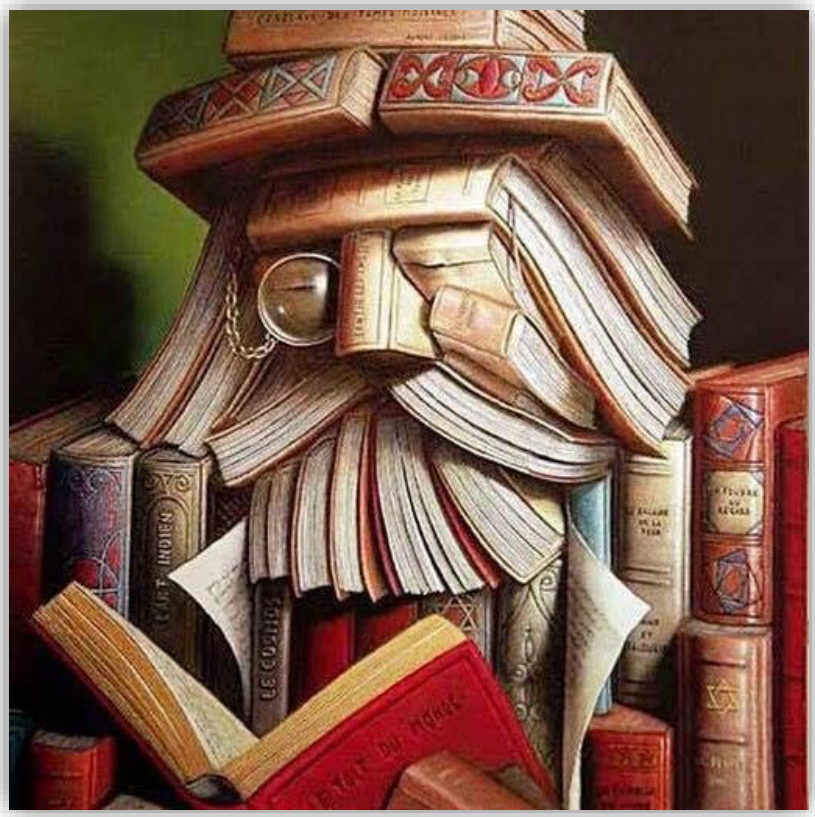
پسر قادر لندلند و اسب حرکت می‌کند و می‌زند به سینه جاده....

توگرگ و میشِ بعد از غروب، اسب گاری را با نعش ساطوری شده پسر قادر و رعنا می‌کشاند تو خانه. هوا تاریک می‌شود. چشم چشم را نمی‌بیند. هیچ‌کدام از اهالی آبادی پیداشان نیست. نفس از کسی درنمی‌آید...

***

نقّاشی اثر: افق حسینی

بازگشت به فهرست



نقد و معرّفی

نقد و بررسی کتابِ «آموزگاران و آموزشِ حقوقِ بشر»

آدری اسلر و هیو استارکی/ برگردان: کامیار گُردی

نشست گروهِ جامعه‌شناسی حقوقِ انجمنِ جامعه‌شناسی ایران و نشرِ گُل‌آذین

روز یکشنبه ۲۴ مرداد، در سالن همآیش اتحادیه‌ی ناشران، میزگرد بررسی کتابِ «آموزگاران و آموزشِ حقوقِ بشر»، نوشته‌ی «آدری اسلر و هیو استارکی» برگزار شد.

در این نشست مترجم، کوهیار گُردی گفت: که طی دو سالی که رشته‌ی آموزش بشر را در دانشگاه دولتی نروژ می‌گذرانده با نویسندگان کتاب ، که استاد او بوده‌اند و کتاب «آموزگاران و آموزش حقوق»آشنا شده، و با تاکید بر پیمان‌نامه‌ی حقوق کودک، به نقض گسترده‌ی عدالت آموزشی و تبعیض طبقاتی و مرکز محور در ایران و کودکان مناطق محروم و فرودست در ایران و ستمی که بر کودکان غزه می‌رود، انتقاد کرد.

او انگیزه‌ی نویسندگان را تجربه‌ی تلخ دوره‌ی بسیار دشوار اقتصادِ ریاضتی -اقتصادِ نئولیبرالیستیِ- مارگارت تاچر و نقدِ این رویکرد که در دهه‌های اخیر بر سراسر جهان سایه انداخته ، بوده و همیشه از آن به عنوان «دورانی سیاه» یاد می‌کرده‌اند و در طیف مقابل تاچریسم قرار می‌گیرند. محتوای کتاب نیز نقد همین رویکرد است، که به بهانه‌ی کوچک‌سازی، کارآمدکردن و چابک‌سازی دولت و بالابردن بهره‌وری، به نقض فاحش حقوق اکثریت به سود اقلیتی کوچک دست یازیده است. او اعلامیه جهانی حقوق بشر و پیمان‌نامه‌ی حقوق کودک را تفکیک‌ناپذیر و مکمّلِ هم شمرد.

عمادالدین باقی، فعال حقوق‌بشر و عضو گروه جامعه‌شناسی حقوق انجمن ایران، یادآوری کرد، متاسفانه در ایران، اکثریت قاطع مردم، با حقوق بشر و قوانین جاری هیچ‌گونه آشنایی ندارند. این فعال حقوق بشر، بر ضرورت آموزش و ترویج حقوق بشر، هم در مدرسه، هم در جامعه پرداخت و در نقد وضعیّتِ حاکم بر جامعه و عدم رعایت حقوقِ مردم، از جمله حقّ آزادی پوشش و نقدِ حجابِ اجباری و تضییع گسترده‌ی زنان، به نقد سیاست‌زدگی در جامعه‌ی ما پرداخت و یکی از مصادیق آن در انتخابات اخیر، اشاره کرد که خودِ مردم حقّ شرکت در انتخابات و بهره‌گیری از ساز و کار انتخابات، به شرکت‌کنندگان تعرّض و توهین کردند و آن‌را ناشی از عدمِ آشنایی با حقوقِ بشر و مکانیسمِ دموکراسی شمرد. سپس با نگاهی تطبیقی و انتقادی، به برخی کاستی‌های آن پرداخت؛ از جمله عدم بررسی روندِ تکوین و تحوّلِ اعلامیهٔ جهانی حقوق بشر، و عدم آموزش

روش‌های کاربردی، و ضرورت تدوین و تالیفِ کتاب‌هایی کاربُردی برای آموزش حقوق بشر در مدارس، سخن خود را به پایان برد.

محمدرضا نیک‌نژاد، از فعالان کانون صنفی معلمان و از کنشگران عدالت اجتماعی در انتقاد از اکثریت قاطع فعالان حقوق بشر و جامعه‌شناسان ، آن‌ها را نسبت به عدالت آموزشی و حقوق کودکان و آموزش کیفی و دانش‌آموزان خانواده‌های کم‌درآمد و مناطق محروم ، بی‌توجه دانست؛ و با اشاره به محتوی کتاب ، ترجمه‌ی آن را ضروری و به‌هنگام و آن را گامی مهم شمرد؛ و ضمن بررسی جنبه‌های روشنگرانه و انتقادی کتاب و تاکید مکررش بر اهمیت آموزش حقوق بشر و پیمان‌نامه حقوق کودک و جنبه‌ی جهانی و فراگیر، ترجمه‌ی کتاب را پر اهمیت دانست و خواندن آن را به آموزگاران و همه‌ی دغدغه‌مندان توصیه کرد؛ اما کاستی آن را نبود شیوه‌های کاربردی و روش‌های عملی، دانست.

نیک‌نژاد با اشاره به فعالیت‌های گسترده و سراسری اعضای کانون صنفی معلمان ایران، اعتراض خود را به محدودیت‌های گسترده و فشارهای فزاینده و بازداشت و زندانی کردن بسیاری از همکاران خود، بیان کرد. او بر ضرورت شجاعانه زیستن و شجاعانه بارآوردن دانش‌آموزان و فرزندان، تاکید کرد.

شهرام اقبال‌زاده، دبیر نشست، با پر اهمیت دانستن ترجمه‌ی کتاب ، محور آن را، تاکید بر دو مقوله‌ی عمده‌ی صلح و عدالت و آزادی به مفهوم گسترده‌ی آن، شمرد. او با اشاره به سخنان ژان ژاک روسو «انسان آزاد به دنیا می‌آید، امّا همه‌جا در بند است»، او را واضعِ «قراردادِ اجتماعی» و از پیشگامان دفاع از حقوق بشر و عدالت اجتماعی شمرد؛ در همین راستا، مقاله‌ی «روشنگری چیست؟» کانت را مهمّ دانست، زیرا بر ضرورتِ آزادشدن از قیمومیّتِ استبداد و سلطه‌ی قیصر و قیمومیّتِ کلیسا و برداشت‌های محدودکننده‌ی فعالیت‌های آزاد انسان و تاکید بر خروج از صغارت و حقارت و بازکردنِ غُلّ‌وزنجیرِ استبدادِ سیاسی و سلطه‌ی مذهب قرون وسطایی و ضرورت آزادانه اندیشیدن و شجاعانه بیان کردن در سپهر اجتماعی، تاکید کرده؛ او افزود، اندیشه‌های مارکس را -فارغ از برداشت‌های کژ وُ کوژ- نمادِ عدالتِ اجتماعی در تاریخ فلسفه سیاسی و جامعه‌شناسی، در زمره‌ی کلاسیک‌های علوم‌اجتماعی و انسانی، به شمار آورد و گفت آن‌گونه که هم‌اندیشِ او فردریش انگلس، بر مزارش گفت «مارکس چیزی نگفت جز این‌که «انسان برای این‌که بتواند آزادانه به علم و فلسفه و هنر و دین بپردازد، باید خوراک، پوشاک و مسکن داشته باشد» و به قول نویسندگانِ کتاب، هدفِ آرمانی نویسندگانِ کتاب نیز جز صلح و عدالت و آزادی و برابری سفید و سیاه و زن و مرد نیست. تنها راه کنش اعتراضی جمعی و نهادی -و البته فردی- و گردآمدنِ نهادهای مدنی ومردمی پراکنده و ضعیف درسطح ملی و بین‌المللی است.

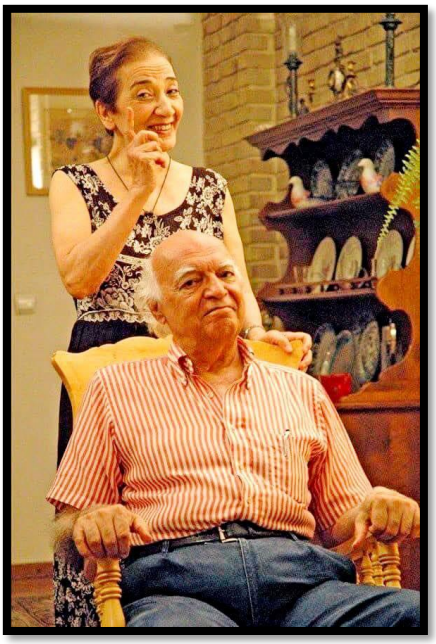
ناگفته نماند حضورِ چشم‌گیرِ آموزگارانِ زنِ افغانستانی یکی از ره‌آوردهای خوشایندِ این نشست بود. جادارد که از اتحادیه‌ی ناشران و انتشارات گل‌آذین که این فرصت را فراهم کردند، سپاسگزاری کنیم.

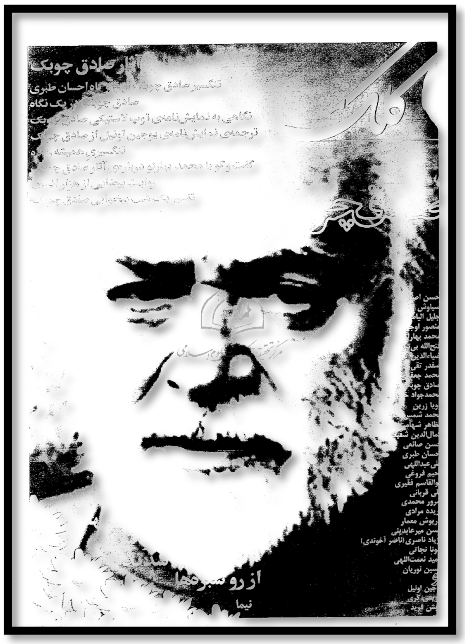
برگرفته از: سایت انجمنِ جامعه‌شناسی ایران

بازگشت به فهرست

نقدِ «تنگسیرِ» چوبک و چهار کتابِ دیگر

متنِ نامهٔ چاپ‌نشدهٔ احسان طبری به زنده‌یاد فهیمه راستکار* که در سال ۱۳٤٤ تعداد پنج جلد کتابِ تازه‌منتشرشده در ایران را برای او در دورانِ مهاجرت ارسال کرده بود.





دوستِ نازنین‌ام

کتاب‌ها: «تنگسیر»، «اشعار گزیده نادرپور»، «مقدّمه‌ای بر رستم و اسفندیار»، «آخرِ شاهنامه- مجموعهٔ اشعارِ م.اُمید» و «خرمگس»، همگی روزِ عیدِ نوروز ۱۳۴۲، مانند عیدانهٔ بسیار گوارائی به دستم رسید. طبیعی است که بلافاصله و با عطش به خواندنِ آن‌ها پرداختم. از تو به مناسبتِ این هدیهٔ ادبی و کمکِ معنوی متشکّرم. من با همهٔ این آثار از طریقِ مطبوعات و مجلّاتِ ایران (به‌ویژه مجلّهٔ "راهنمای کتاب") از دور آشنائی داشتم. بسیاری از اشعارِ نادرپور را هم خوانده بودم. با این حال تمامِ کتاب‌ها برای من تازگی داشت.

قرائتِ این کتاب‌ها مرا از دو احساس انباشت:

اوّل احساسِ غرور به اوجِ خیره‌کنندهٔ استعدادِ نسلِ معاصر، سیرِ دائمی متونِ نَزار و کم‌رنگِ امروزی ما به سوی آسمانِ نوئی که در آن بدونِ شکّ کواکبِ قدرِ اوّلِ علم و ادب خواهند درخشید (البته همهٔ این‌ها تدارک است؛ بهر جهت تدارکِ بسیار وعده‌دهنده‌ای است.) این احساسِ اوّلین.

احساسِ دیگرم درکِ یک غربتِ شگَرف و نوعی رَشکِ محزون و فروتنانه بود. مدّت‌هاست که در پستوی خانهٔ خود نوشته‌های متنوّعی که می‌توانست در این «تدارک» بی‌سهم نباشد، از شعر و افسانه و رمان و اتودهای تاریخی و فلسفی انباشته کرده‌ام. با وجود اظهارِ مهرِ تو و بسیاری از دوستان، راهِ موجّهی برای آن‌که این آوای حقیر با تُندَرِ جامعهٔ ما در آمیزد، نیست.

این احساسِ دوّم به هر جهت «خصوصی» است و می‌تواند قابلِ اعتنا نباشد. امّا احساسِ اوّل یک رشته آرزوهای دور وُ دراز را بیدار کرد و اعتماد و خوش‌بینی به تاریخ و جامعه را -که گرچه از لحاظِ فلسفی و منطقی هرگز خشک نمی‌شود ولی فعلا سخت ته کشیده بود-، در اعماقِ روحِ من تکانی داد. در تمامِ این نثرها و شعرها، چهرهٔ فکور و تیزهوش و بیدارِ یک ملّت دیده می شود.

دادنِ یک نظرِ نقّادانه دربارهٔ تنگسیر و اتودِ مسکوب و اشعارِ نادرپور و اُمید ممکن نیست. فقط می‌توانم یک رشته «کلماتِ قصار» صادر کنم!

«تنگسیر» نخستین رمانِ ایرانی است که نه فقط فانتزیِ نویسندگی در آن، آن‌هم به حدّ جدّی وجود دارد، بل‌که دارای تکنیکِ صحیح و مدرنِ نویسندگی است -برخلافِ «شوهرِ آهوخانم» که باید اعتراف کنم نتوانستم جز کمتر از ثلثِ آن‌را بخوانم و اثری است که مسلّما نویسنده با استعدادی آن‌را نوشته [است.] تنگسیر به علّتِ صحّتِ تکنیک و مبتکرانه‌بودنِ زبان، کنکرِت‌بودنِ مُحاوره‌ها، احساس‌ها و واکنش‌های انسانیِ چهره‌ها و غیره برای من نیروی جاذبهٔ واقعی داشت. روشن است که چوبک نویسندهٔ پُخته‌ای است و یکی از بهترین پروردگانِ مکتبِ هدایت، (ولی بدونِ شکّ با مختصّات و ویژگی‌های *Original* خود.) تنگسیر در ادبیّاتِ معاصرِ ما منزلگاهی است [چند کلمه خوانده نمی‌شود...] خودِ این، رشدِ نویسندگی است. این یک موفّقیتِ شایانِ آفرینِ نویسنده، و ارزشِ‌نسبیِ آن در ادبیّاتِ‌ایران(نه ارزشِ‌مطلقِ آن در ادبیّاتِ‌جهان) بالاست.

روحِ اجتماعی تنگسیر: طغیانِ مردِ غول‌پیکری مانند محمّد بر ضدّ پلیدی، مثبت است. رمان در خورِ آن است که درباره‌اش یک اتودِ وسیع نوشته شود. جوهرِ رمان در زبانِ *Nuances* و کنکرِتِ آن است که شاید گاه به سوی آنومالی می‌رود، ولی خیلی به‌ندرت، ولی همیشه به حدّ شگَرفی بلیغ، کوتاه، تصویرانگیز و کوبنده است و مانند مُشتی ریگِ خشک و برّاق، با جسمیّت و حجمِ روشن و معیّن روی هم صدا می‌کند.

با اتودِ مسکوب[در] **«مقدّمه» [بر رستم و اسفندیار]** از راهِ انتقادهایی که بر او نوشته بودند آشنا بودم، ولی اینک از متنِ حاضر آن‌را بهتر از آن یافتم که می‌پنداشتم. جوانِ فهمیده و متفکّری این اتود را با زبانی به قشنگی و رویائی بودنِ اشعارِ «والت ویتمن» نوشته است... اتودِ ادبی-فلسفیِ مسکوب روی یکی از بزرگ‌ترین روایت‌های شاهنامه آغازِ بسیار نیکویی است برای تحلیلِ ادبِ ایرانی به معنای امروزیِ آن، چیزی که آرزوی همیشگیِ من بود و من آن‌را در برخی از نوشته‌های منتشرشدهٔ خود هم تشریح کرده‌ام.

امّا اشعارِ نادرپور: من با این اشعار از روزِ نخستینِ زایش که خود در آن شرکتِ فعّال داشته‌ام آشنا هستم و همیشه در عروجِ نادرپور نوعی مُباهاتِ روحی برای خود را احساس می‌کنم .

عجالتاً این جوانِ ۳۴ ساله مقبولیّتِ عامّه دارد و به تصدیقِ کسانی که او را نخستین بار شناخته‌اند نیاز نیست... به هر صورت ما در وجودِ نادرپور گاه با یک «بودلر» و گاه با یک «ورلن» روبرو هستیم. به نُدرت به سوی «رمبو» و «مایوکفسکی» و روحِ طاغی و خُردکنندهٔ آن‌ها پیش می‌رود. سیرِ نرم، ظریف و انسانیِ او از حافظِ بزرگ مایه دارد و زبانِ او زبانِ پَرَندگویی که فرّخی در آن قصیدهٔ معجزه‌آسای خود وصف می‌کند: *«با کاروانِ حلّه برفتم ز سیستان / با حلّه‌ای تنیده ز دل بافته ز جان...»* الخ.

فانتزیِ او گاه به قدری عالی است که بی‌اختیار به تحسین وامی‌دارد. در یک کلمه شاعر است و از آن شاعرانی است که قرائتِ نوشته‌هایش مرا از نوعی غبطهٔ احترام‌آمیز پُر می‌کند. «کاش می‌توانستم به این زیبایی بگویم!»

دیوانِ اُمید را هنوز نخوانده‌ام. با نخستین شعرش «نادر یا اسکندر» که شعاری از جملاتِ گلستان و برخی از خود دارد آشنا هستم. آن‌را در یکی از نوشته‌های خود حلّاجی کرده‌ام* و گفته‌ام: نه نادر و نه اسکندر، بل‌که کوششِ جمعی و همه‌جانبهٔ همهٔ ما، زیرا من از کیشِ قهرمانان نفرت دارم و آن‌را منبعِ همهٔ آن رذالت‌هایی می‌دانم که استبداد و سیطرهٔ انفرادی ایجاد می‌کند و به حدّ متعصّبانه‌ای به حکومتِ واقعیِ مردم بر مردم معتقدم (هر قدر هم این امر برای زمان و مکانِ ما پندارآمیز و ایده‌آلیستی باشد.)

و امّا «خرمگس»: این ترجمه است و من با رمان و فیلمِ آن آشنائی دارم. ظاهرا می‌بایست «زنبورِ طلائی» ترجمه شود نه خرمگس. به‌هرصورت ترجمه را نخوانده‌ام و تصوّر هم نمی‌کنم تو خواستار نظرِمن در آن باره باشی.

این‌ها یک مُشت پَرت وُ پَلا [بود] دربارهٔ ارمغان‌های زیبای تو...

ا.ط / سال ۱۳۴۴

متن برگرفته از: مجلّهٔ کلک، شمارهٔ ۱۴۵، اسفند۱۳۸۲ و فروردین۱۳۸۳، صفحات۸و۹

* فهیمه راستکار؛ بانوی هنرمند، بازیگر و دوبلورِ پرسابقهٔ تئاتر و سینما و تلویزیون، همسرِ زنده‌یاد نجف دریابندری و خواهرِ آفاق راستکار- همسرِ خسرو روزبه، قهرمان ملّی ایران- بود که یک‌سال‌ونیم پس‌از درگذشتِ نجف، در ۵ آبان ۱۴۰۰در تهران درگذشت و در بهشت سکینه در جوارِ خواهرش به خاک سپُرده شد.

** اشارهٔ طبری به مقالهٔ «طلسمِ یَأس» در مجلّهٔ «دنیا» (شمارهٔ ۴، زمستان ۱۳۴۱- بازنشرشده در کتاب «مسائلی از فرهنگ و هنر و زبان») که در آن به نقدِ سه قطعه شعرِ از شاعرانِ معاصرِ خود (بدونِ نام‌بُردن از سُرایندهٔ اشعار) پرداخته است. ابتدا نقدی برشعرِ «سُتوه» سُرودهٔ فریدون مشیری، سپس نقدی بر شعرِ «نادر یا اسکندر» سُرودهٔ مهدی اخوان ثالث(م.اُمید) و آن‌گاه نقدی بر شعرِ «سُرود (برای پرویز شاپور)» سُرودهٔ احمد شاملو که در کتاب «از خارها به سوی ستاره‌ها» (مجموعه مقدمه‌ها، نقدها و تقریظ‌ها) به تفکیک آمده است. شایانِ ذکر است اخوان ثالث درپیِ انتشارِ این‌گونه نقدهای استوار در محافلِ ادبی بود که بعدها نامِ سُرودهٔ خود را به‌درستی به «کاوه یا اسکندر» تغییر داد. (ارژنگ)

بازگشت به فهرست

وزیریِ امیر حسنک (کتابِ متنی-صوتی)

محمود دولت‌آبادی

«وزیریِ امیر حسنک» آخرین اثر استاد محمود دولت‌آبادی است که به صورت متنی-صوتی توسط نشرِ فیروزی در سال ۱۳۹۱ در ۱۸۲ صفحه و یک لوحِ فشرده با صدای استاد انتشار یافته است. کتاب وزیری امیرحسنک، نوشتهٔ محمود دولت آبادی، به قولِ خودش ادای دِیْنِ او به ابوالفضل بیهقی است که در طول زندگی، بسیار به کتاب‌های او رجوع کرده است؛ این کتاب، همان داستان حسنکِ وزیرِ تاریخ بیهقی است که از زبان محمود دولت‌آبادی روایت شده است.

در مقدّمهٔ کتاب، از زبانِ دولت‌آبادی آمده که *«این اثر، تحقیق و پژوهشی در بابِ تاریخ بیهقی نیست؛ چراکه اهلِ فنّ و نظر، به حقّ و تا جای ممکن این کار را به انجام رسانده‌اند. متن تاریخ بیهقی را از دو ویرایش گُزین کردم به همراه افروده‌هایی بر آغاز و پایان داستان و به این مناسبت بدیهی است که متنِ مربوطه انطباقِ محض بر هیچ یک از دو نسخه علی‌اکبر فیاض و جعفر یاحقّی ندارد؛ درحالی‌که برخوردار از وجوهِ هر دو متن است.»*

بنابراین، کتاب حاویِ گُزیده‌هایی به دستِ محمود دولت‌آبادی از دو نسخه از تاریخ بیهقی و هم‌چنین افزوده‌هایی از خودِ اوست. این گزینش هم به میزانی بوده است که به قولِ خودِ او «در فهمِ من و ذهنِ مخاطب» بگنجد. از همین رو، دولت آبادی نوشتنِ این کتاب را خدمتی می‌داند به جوانانی که از ادبیّاتِ کلاسیکِ فارسی ترسانده شده اند. در این بازنویسی و بازخوانی، دولت‌آبادی بیش‌تر جنبه‌های زبانی و داستانی داستانِ حسنک را در نظر داشته است تا جنبه‌های تاریخی داستان؛ با این‌که در یک بررسی مقدّماتی، به نفسِ قدرت و وزارت در ایران هم پرداخته شده است.

لینک شنیدن ذکر بردارکردن حسنک وزیر با صدای محمود دولت‌آبادی

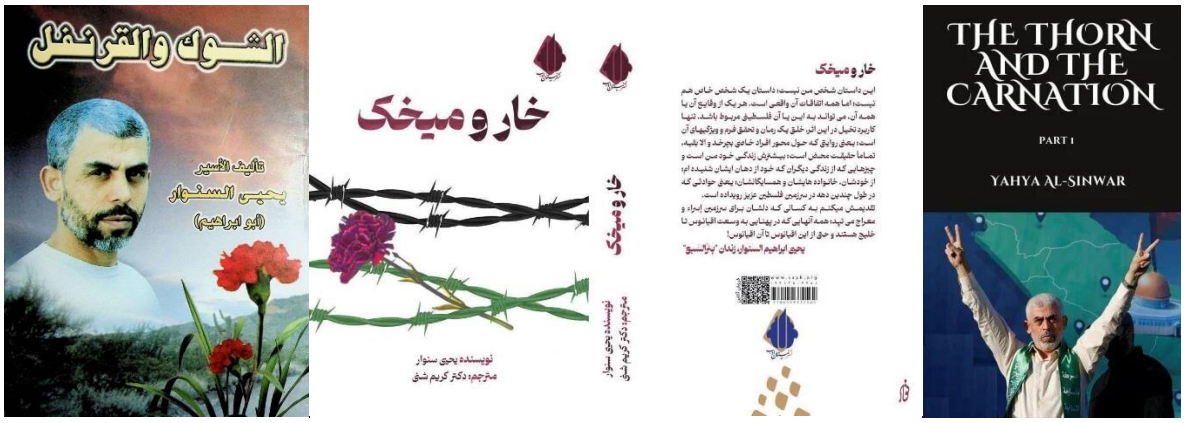
https://soundcloud.com/azadeka/h9fkikrznbrn

بازگشت به فهرست

رُمانِ خار و میخک

The Thorn and the Carnation

جاویدنام یحیی سنوار/ برگردان: دکتر کریم شنی



«یحیی سنوار» با نامِ مبارزاتی «ابوابراهیم» و صاحبِ چندین جلد کتابِ تالیفی و ترجمه‌ای، رُمانِ «خار و میخک» (به عربی: «الشوك و القَرَنفُل») را در سال ۲۰۰٤ در یکی از زندان‌های اسرائیل به نامِ «بعر شوا» نوشته و پس از شهادتش توسط دکتر کریم شنی به فارسی برگردانده و در شرفِ انتشار است. این کتاب در ۳۰ فصل که شرح زندگیِ فردی به نام «احمد» است، توسط جاویدنام یحیی سنوار در طول دوران اسارتِ خود در زندان رژیم صهیونیستی و به زبانِ عبری نوشته شده و به توصیفِ زندگی فلسطینی‌ها می‌پردازد.

یحیی سنوار، پس از ترورِ تبهکارانهٔ اسماعیل هنیه در تهران رهبرِ جنبشِ حماس در غزه بود که مرگی دراماتیک را در میدان مبارزه با متجاوزانِ اسراییلی برای خود و نسل‌های آیندهٔ فلسطینی رقم زد. رژیمِ جنایت‌کارِ اسراییل با نمایش فیلمِ آخرین لحظاتِ زندگی و مقاومتِ قهرمانانهٔ او، ناخواسته هدیه و انگیزهٔ بزرگی به فرزندانِ فلسطینی برای ادامهٔ مبارزه تا اخراجِ آخرینِ صهیونیستِ متجاوز از سرزمینِ تاریخی خود بخشید.

«**خار**» در این کتاب نمادِ دردها، سختی‌ها و مشکلات است و «**میخک**» به عنوان نمادی برای شادی‌ها و موفّقیت‌ها است و سنوار با به کارگیریِ این نمادها، توانسته ابعادِ مختلفِ زندگیِ سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و مبارزاتیِ فلسطینی‌ها را در قالبِ رُمان به تصویر بکشد.

در پشتِ جلدِ کتاب از قولِ نویسنده چنین آمده است:

«این داستانِ شخصِ من نیست. داستانِ یک شخصِ خاصّ هم نیست، امّا همهٔ اتفاقات آن واقعی است. هر یک از وقایعِ آن یا همهٔ آن می‌تواند به این یا آن فلسطینی مربوط باشد. تنها کاربردِ تخیّل در این اثر، خلقِ یک رمان و تحقّقِ فرم و ویژگی‌های آن است؛ یعنی روایتی که حولِ محورِ افرادِ خاصّی بچرخد و الّا بقیه تماماً حقیقتِ محض است. بیش‌ترین زندگیِ خودِ من است و چیزهایی که از زندگیِ دیگران که خود از دهانِ

ایشان شنیده‌ام، از خودشان، خانواده‌هایشان و همسایگانشان یعنی حوادثی که در طولِ چندین دهه در سرزمینِ فلسطینِ عزیز روی داده است.

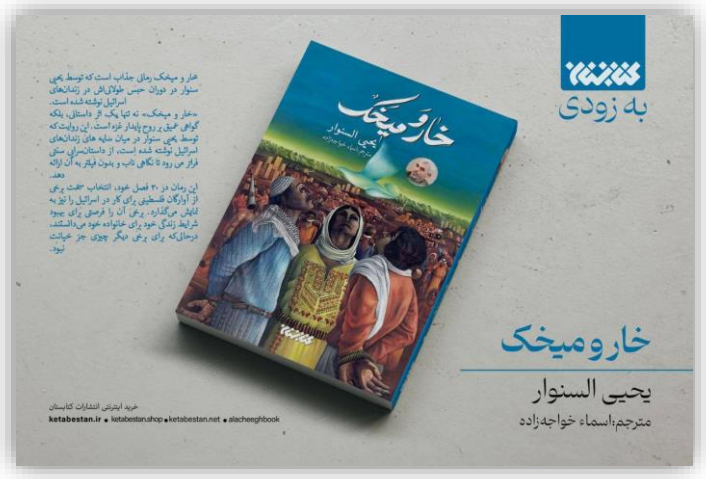
تقدیمش می‌کنم به کسانی که دلشان برای سرزمینِ اِسرا و معراج می‌تپد. همهٔ آن‌هایی که در پهنایی به وسعتِ اقیانوس تا خلیج هستند و حتّی از این اقیانوس تا آن اقیانوس...»

در بخشی از رمان چنین می‌خوانیم:

در گوشه‌ای، چندنفری از همسایگان‌مان نشسته بودند، چای می‌نوشیدند، بعضی‌ها سیگار می‌گیراندند و دود می‌کردند و از دل‌مشغولی‌ها و نگرانی‌هایشان می‌گفتند. آن‌ها از عزّت و کرامتی که نیروهای مقاومت از زیرِ لگدِ اشغالگران بیرونش کشیده بودند احساسِ افتخار می‌کردند و از فرداهای نامعلوم می‌ترسیدند. آیا وضعیّت به همین شکل باقی می‌ماند؟ آیا نیروهای اشغالگر به اردوگاه حمله‌های سنگین‌تری نمی‌کنند؟ یا خشم‌شان را روی سرِ مردمِ بیچاره بمباران نمی‌کنند و اردوگاه را با ساکنانش یک‌جا نمی‌سوزانند؟

حرف‌ها متفاوت بود، امّا نظرِ غالب بر این بود که باید به میدان آمد و هر کسی به نوعی می‌گفت دیگر چه چیزی برای ازدست‌دادن داریم؟ فقط خانه‌ای آن‌هم زیرِ ساطورِ دشمن، پس چرا باید بترسیم؟ این‌گونه صحبت‌ها همیشه در یک نقطه به پایان می‌رسید:

«آره والاّ... یک دقیقه با عزّت و کرامت زندگی کنیم بهتره تا هزار سال زیرِ تیغِ نیروهای اشغالگر.»



این کتاب با ترجمه‌های دیگری نیز به فارسی برگردانده شده است. از جمله با برگردان عبدالمؤمن شهزاد که از لینکِ زیر قابل دانلود است:

https://www.sunnatdl.com/kh-go/

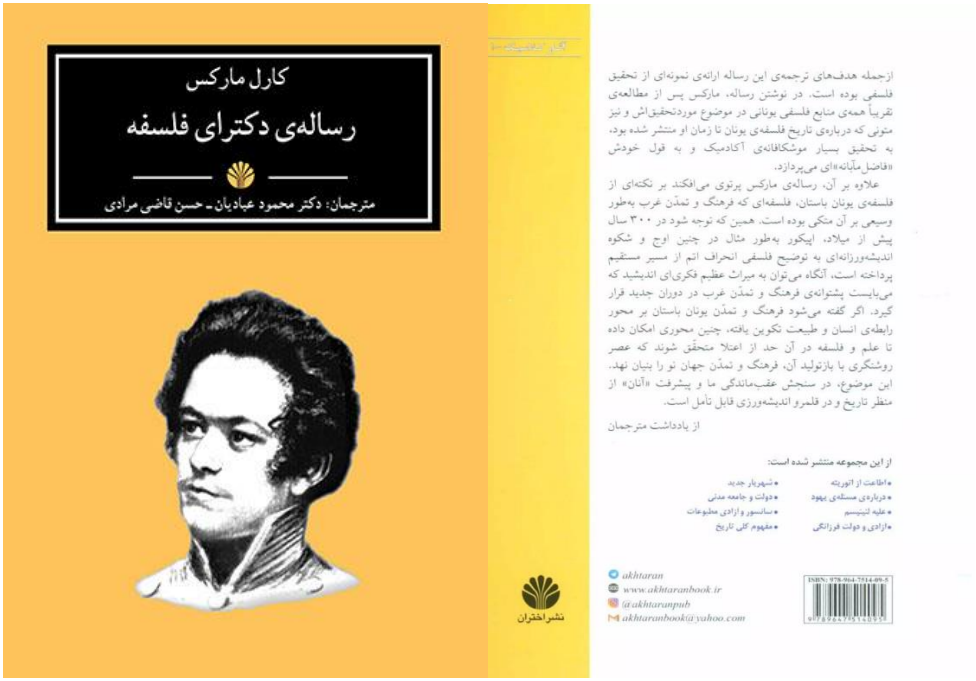
بازگشت به فهرست

رسالهٔ دکترای فلسفهٔ کارل مارکس

اختلاف بینِ فلسفهٔ طبیعتِ دموکریتی و اِپیکوری

The Difference Between the Democritean and Epicurean Philosophy of Nature

برگردان: دکتر محمود عبادیان و حسن قاضی مرادی



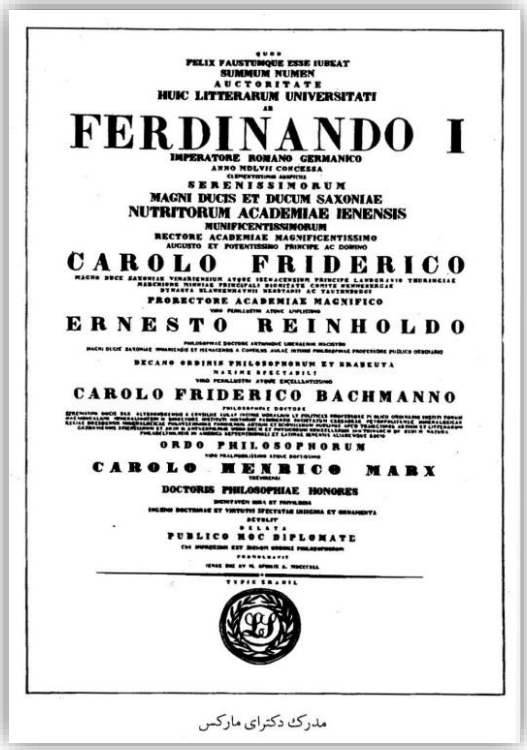
کتابِ «رسالهٔ دکترای فلسفه» حاوی متنِ تزِ دکترای فلسفی کارل مارکس است که به همّتِ زنده‌یاد دکتر محمود عبادیان و حسن قاضی‌مُرادی به فارسی برگردانده و چاپِ اولِ آن در سال ۱۳۸۱ توسط «نشرِ اختران» منتشرشده است.

مترجمانِ کتاب در مقدمهٔ یادداشتِ ۲۰ صفحه‌ای خود نوشته‌اند:

«هر چند تحصیلاتِ دانشگاهی مارکس در رشتهٔ حقوق و در دانشگاهِ بُن آغاز شد، امّا با اخذ درجهٔ دکترای فلسفه از دانشگاهِ ینا به پایان رسید. مارکس در اکتبر ۱۸۳۵ در هفده سالگی دورهٔ دبیرستان را در تریر به پایان رساند و به دانشگاه بُن رفت. در دبیرستان پس از آموختن زبانِ فرانسه و لاتین در سطحِ عالی نزدِ خود به آموزشِ زبان‌های اسپانیایی ایتالیایی، اسکاندیناویایی هلندی، روسی و انگلیسی پرداخت. با ورود به دانشگاه به تشویق و تأکیدِ پدرش که دوست داشت حقوق‌دان شود، تحصیل در رشتهٔ حقوق را شروع کرد. با این وجود به فلسفه و ادبیّات بیش‌از حقوق علاقه داشت. هم‌چنان‌که دوست داشت شاعر و نمایشنامه‌نویس شود. از همین دوره بود که به مطالعهٔ اسطوره‌شناسیِ یونان و رومِ باستان و تاریخِ هنر پرداخت.

مارکس در نخستین سالِ تحصیل -شاید به همین علّت که به رشتهٔ حقوق بی‌علاقه بود-، تا حدودی از آموزشِ رسمی دانشگاهی کناره گرفت. همین باعث شد که پدرش مصلحت‌بینانه با انتقالِ او به دانشگاهِ

برلین (سال ۱۸۳۶) موافقت کند. در دانشگاهِ برلین با جمعِ بزرگی از متفکّرانِ برجسته که در قلمروهای دین، فلسفه، اخلاق، سیاست... در چالشِ نظری با یک‌دیگر بودند مواجه شد. سلطهٔ عظیمِ فکری از آنِ هگل بود. مارکس به آموزشِ جدّی فلسفهٔ هگل -که بعدها او را «استادِ بزرگِ ما» خواند- پرداخت. در همین دوره بود که به هگلی‌هایِ جوان پیوست. او که دیگر به رشتهٔ فلسفه پیوسته بود، چهار سال در برلین ماند و در مارس ۱۸۴۱ دورهٔ دانشجویی خود را در رشتهٔ فلسفه به پایان رساند و رسالهٔ دکترای فلسفه‌اش را به دانشگاهِ ینا عرضه کرد. این دانشگاه در ۱۵ آوریل ۱۸۴۱ با پذیرشِ رسالهٔ بسیار پیچیده‌اش درجهٔ دکترای فلسفه را به مارکس داد...


FELIX FAUSTUMQUE ESSE IUBEAT
SUMMUM NUMEN
AUCTORITATE
HUIC LITTERARUM UNIVERSITATI
AB
FERDINANDO I
IMPERATORE ROMANO GERMANICO
ANNO NOLVII CONCESSA
CLEMENTISSIMO HOSPITE
SERENISSIMORUM
MAGNI DUCIS ET DUCUM SAXONIAE
NUTRITORUM ACADEMIAE IENENSIS
MUNIFICENTISSIMORUM
RECTORE ACADEMIAE MAGNIFICENTISSIMO
AUGUSTO ET POTENTISSIMO PRINCIPE AC DOMINO
CAROLO FRIDERICO
PRORECTORE ACADEMIAE MAGNIFICO
ERNESTO REINHOLDO
CAROLO FRIDERICO BACHMANNO
ORDO PHILOSOPHORUM
CAROLO HENRICO MARX
DOCTORIS PHILOSOPHIAE HONORES
PUBLICO HOC DIPLOMATE
مدرک دکترای مارکس

از جمله هدف‌های ترجمهٔ این رساله ارائهٔ نمونه‌ای از تحقیق فلسفی بوده است. در نوشتنِ رساله، مارکس پس از مطالعهٔ تقریبا همهٔ منابعِ فلسفی یونانی در موضوع مورد تحقیق‌اش و نیز متونی که دربارهٔ تاریخ فلسفهٔ یونان تا زمانِ او منتشر شده بود، به تحقیقِ بسیار موشکافانهٔ آکادمیک و به قولِ خودش «فاضل مآبانه»ای می‌پردازد. علاوه بر آن، رسالهٔ مارکس پرتوی می‌افکند بر نکته‌ای از فلسفهٔ یونانِ باستان، فلسفه‌ای که فرهنگ و تمدن غرب به طور وسیعی بر آن متّکی بوده است. همین که توجه شود در ۳۰۰ سال پیش از میلاد، اِپیکور به طور مثال در چنین اوج و شکوهِ اندیشه‌ورزانه‌ای به توضیحِ فلسفی انحرافِ اتم از مسیرِ مستقیم پرداخته است، آن‌گاه می‌توان به میراثِ عظیمِ فکری‌ای اندیشید که می‌بایست پشتوانهٔ فرهنگ و تمدنِ غرب در دورانِ جدید قرار گیرد. اگر گفته می‌شود فرهنگ و تمدّنِ یونانِ باستان بر محور رابطهٔ انسان و طبیعت تکوین یافته، چنین محوری امکان داده تا علم و فلسفه در آن حدّ از اعتلاء متحقّق شوند که عصرِ روشنگری با بازتولیدِ آن، فرهنگ و تمدنِ جهانِ نو را بُنیان نهد. این موضوع، در سنجشِ عقب‌ماندگیِ ما و پیشرفتِ «آنان» از منظرِ تاریخ و در قلمروِ اندیشه‌ورزی قابلِ تأمّل است...»

مقدمهٔ کارل مارکس:

مارکس در تقدیم‌نامهٔ رسالهٔ فلسفی خود نوشته است: *«تقدیم به دوستِ عزیز و هم‌چون پدرم، لودویک فن وستفالن، مشاورِ امنیّتی حکومتِ در تریر به نشانهٔ عشقِ فرزندی»* و متن مقدمهٔ آن چنین است:

اگر هدفِ اصلی این رساله تدوینِ یک پایان‌نامه نبود شکلِ آن می‌توانست از یک سو کاملاً علمی و از سوی دیگر در بسیاری از استدلال‌هایش کم‌تر فاضل‌مآبانه باشد. با این همه به دلایلی ناگزیر شدم آن‌را به همین

شکلِ کنونی منتشر کنم. علاوه بر این اعتقاد دارم در این رساله مسئله‌ای را در تاریخِ فلسفهٔ یونان حلّ کرده‌ام که تا کنون لاینحل مانده بود.

اهلِ فنّ می‌دانند هیچ تحقیقاتِ مقدّماتی که ارزشِ استفاده داشته باشد دربارهٔ موضوعِ این رساله وجود ندارد. ورّاجی‌های سیسرو(۱) و پلوتارک(۲) پس از آنان نیز تا به امروز ادامه داشته است. گاسندی(۳) که اپیکور را از حکمِ تحریمِ آبای کلیسا و سراسرِ قرونِ وسطی یعنی دورانِ تحقّقِ بی‌خِرَدی آزاد کرد، در توضیحاتِ خود تنها یک ویژگیِ جالب دارد. او می‌کوشد وجدانِ کاتولیکیِ خود را با دانشِ شرک‌آمیزش و اپیکور را با کلیسا آشتی دهد که بی‌گمان تلاشِ عَبَثی است؛ گویی بخواهیم جامهٔ راهبهٔ مسیحی را بر پیکرِ روشن و رویانِ لیس(۴) یونانی بپوشانیم. در واقع گاسندی بیش‌تر در حالِ آموختنِ فلسفه از اپیکور است تا این‌که فلسفه ی اپیکور را به ما بیاموزاند. این رساله را باید مقدّمه‌ای بر اثرِ بزرگ‌تری دانست که قصد دارم در آن به تفصیل حلقهٔ فلسفه‌های اِپیکوری، رواقی و شکّ‌گرایی را در ارتباط با کلّ اندیشهٔ نظریِ یونانی بررسی کنم. کمبودهای این رساله از نظرِ شکل و سایرِ جنبه‌ها در آن اثرِ بعدی برطرف خواهد شد.

هگل یقیناً جنبه‌های عمومیِ این نظام‌های فلسفی را در کلّ به‌درستی تعریف کرده است. امّا در طرحِ تحسین‌برانگیز، ستُرگ و شجاعانهٔ تاریخِ فلسفهٔ او، که به تنهایی می‌توان آن‌را در کلّ، سرآغازی برای تاریخِ فلسفه دانست، از یک سو پرداختن به جزئیات امکان پذیر نبود، و از سوی دیگر نظرِ این اندیش‌مندِ عظیم نسبت به آن‌چه که «نظروریِ تمام عیار» می نامید، مانعِ آن می‌شد تا اهمّیتِ ستُرگِ این نظام‌ها را در تاریخِ فلسفهٔ یونان و ذهنِ یونانی در کلّ به رسمیّت بشناسد. این نظام‌ها کلیدِ درکِ تاریخ راستینِ فلسفهٔ یونان هستند. در مقالهٔ دوستم کوپن(۵)، با عنوانِ **«فریدریشِ کبیر و مخالفانِ او»** (*Friedrich der Grosse und seine Widersacher*) ، می‌توان دلایلِ ژرف‌ترِ ارتباطِ این نظام‌ها را با زندگی یونانی یافت.

به این دلیل نقدِ جدلِ پلوتارک با الهیّاتِ اِپیکور را در پیوست آورده ام چون به هیچ وجه این جدل موردی استثنایی نیست، بل‌که بیش‌تر مظهرِ یک نوع است؛ نوعی که در آن به برجسته‌ترین نحو رابطهٔ خِرَدِ کلامی با فلسفه ارائه می شود.

نقد، علاوه بر مواردِ دیگر به دیدگاهِ کلاً نادرستِ پلوتارک نیز نمی‌پردازد که فلسفه را به محلّ برخوردِ آرا با مذهب تبدیل می‌کند. در این مورد کافی است به جای هر گونه استدلال، فرازی از دیوید هیوم نقل شود:

«... مطمئناً این نوعی بی‌حُرمتی به فلسفه است که مرجعیّتِ بی چون وُ چرایش باید همه جا تصدیق شده و وادار شود تا در هر موردی از استنتاج‌های خود دفاع کند و خود را در مقابلِ هر هنر و علمِ خاصّی که به آن توهین می‌کند توجیه کند؛ گویی پادشاه را به اتّهامِ خیانتِ کبیره به رعایاش به دادگاه فراخوانند.»

مادام که قطره‌ای خون در قلبِ رام کنندهٔ جهان و کاملاً آزادِ فلسفه جریان دارد، در خروشِ اِپیکور هرگز از پاسخ‌گویی به دشمنانش بازنمی‌ماند: «به راستی خدانشناس کسی است که باورهای عامّه به خدایان را تصدیق می‌کند، نه آن کس که خدایانِ موردِ ستایشِ عامّه را انکار می‌کند.»

فلسفه این نظر را پنهان نمی‌کند. اعترافِ پرومته که:

«به کلامِ ساده از این خیلِ خدایان بی‌زارم.» (آشیل - پرومته در بند)

در واقع اعترافِ خودِ فلسفه و کلامِ قصار آن است بر ضدّ تمامِ خدایانِ زمینی و آسمانی که خودآگاهیِ آدمی را به عنوانِ برترین الوهیّت نمی‌پذیرند. خودآگاهیِ آدمی هماوردی ندارد.

امّا فلسفه به خرگوشانِ بی‌نوای بهاری که از موقعیّتِ مدنی ظاهراً خرابِ فلسفه شادی می‌کنند، همان پاسخی را می‌دهد که پرومته به هرمس(۶) خدمت‌گزارِ خدایان داد:

«مطمئن باش که وضعِ خویش را،

سرنوشتِ شومِ خود را،

با بندگیِ تو عوض نمی‌کنم؛

صد بار بهتر آن‌که خدمت‌کارِ این صخره باشم

تا غلامِ حلقه به گوشِ پدرْ زئوس.»

(آشیل - همان)

پرومته شهیرترین قدّیس و شهیدِ گاه‌شُمارِ فلسفی است.

برلین، مارس ۱۸۴۱

پانوشت‌های مقدمهٔ مارکس:

۱- Cicero ، سیسرو، مارکوس تولیوس؛ ۱۰۶ - ۴۳ ق.م ؛ دولت مرد، سخنور و نویسندهٔ رومی.

۲ - Plutarch ، پلوتارک؛ ۴۶؟ - ۱۲۰؟ ب.م؛ شرحِ حال نویس و اخلاق‌گرای یونانی.

۳ - Gassendi ، پیر گاسندی (۱۵۹۲-۱۹۵۵)؛ متألّه و فیلسوفِ فرانسوی؛ منتقدِ ارسطوگرایی.

۴ - Lais روسپیِ درباری در یونانِ باستان

۵ - Köppen

۶ - Hermes ، هِرمِس؛ خدای یونانی، پشتیبانِ بازرگانان و قاصدان.

لینکِ دانلود «رسالهٔ دکترای فلسفی کارل مارکس»، چاپ اول، سال ۱۳۸۱

https://iran-archive.com/sites/default/files/resaleye-doktoraye-falsafe-marx-1381.pdf

بازگشت به فهرست

ژِرمینال

امیل زولا/ برگردان: سروش حبیبی

«فریادی از دور شنیده شد؛ صدایی که از عمقِ تونل‌ها برخاست. بخشی از دیوارهٔ معدن فُروریخت و چندین کارگر زیرِ خروارها خاک و سنگ مدفون شدند. هیچ‌کس نمی‌توانست کمک کند جز آن‌که با چشمانِ اشک‌بار به صدای آخرین نفس‌های آنان گوش فرا دهد. مرگ به سراغ‌شان آمده بود، بی‌هیچ هُشداری...»

ارژنگ: «ژرمینال» (*Germinal*) سیزدهمین کتاب از مجموعهٔ «خانوادهٔ روگن ماکار» است که در سال ۱۸۸۵ منتشر شد. این کتاب از مشهورترین آثارِ «امیل زولا»، نویسندهٔ فرانسوی و موضوعِ کتاب به‌طورِ کلّی دربارهٔ اعتصابِ کارگرانِ معدن است که به بهانهٔ فاجعهٔ اخیر قتلِ هولناکِ ۵۲ معدنچی در معدن زغال‌سنگ طبس توسط سرمایه‌دارانِ زالوصفتِ حاکم معرّفی می‌شود.

ژرمینال بیانِ خشمِ ناشی از استثمارِ عموم توسطِ عدّه‌ای محدود است امّا هم‌چنین ظرفیّتِ انسانی برای شفقت و اُمید را نشان می دهد. ژرمینال یک داستانِ واقعی است که در سال ۱۸۸۵ منتشر شد. امیل زولا، (بُنیان‌گذار سبکِ ادبی ناتورالیسم)، در این رُمان داستانِ شرایطِ زیست، اعتراض و اعتصابِ کارگرانِ یک معدن در شمال فرانسه در سال‌های ۱۸۶۶ و۱۸۶۷ را روایت کرده است. داستان از آن‌جا آغاز می‌شود که جوانی به نام «اتی‌ین لانتیه» پس از اخراج از یک کارگاه در شهر لیل، در شمالِ فرانسه بیکار شده و برای یافتن کار به منطقهٔ معدن‌خیزِ مونسو در همان شمالِ فرانسه می‌رود...

بر اساس این رمان، فیلمِ سینمایی «**ژرمینال**» با نامِ اصلی «*Germinal*» محصول مشترک سه کشور فرانسه، بلژیک و ایتالیا در سال ۱۹۹۳ میلادی به مدّت ۱۶۰ دقیقه به زبان فرانسوی ساخته شده است.کارگردانی این فیلم را کلود بری عهده‌دار بوده‌است و فیلمنامهٔ آن‌را کلود بری و آرلت لانگمن به صورت مشترک به رشته تحریر درآورده‌اند.

جملاتِ ابتدایی کتاب فضای کلّی کتاب را این‌چنین بیان می‌کند:

«مردی تنها، شبی تاریک و بی‌ستاره به سیاهیِ قیر، در شاهراه مارشی‌ین به مونسو پیش می‌رفت، که ده کیلومتر راه سنگ‌فرش بود، هم‌چون تیغی راست مزارع چغندر را بُریده، پیش‌پای خود حتّی خاکِ سیاه را نمی‌دید و پهنهٔ عظیمِ افق را جز از نفس‌های باد مارس حسّ نمی‌کرد، که ضربه‌های گسترده‌ای بود گفتی در فراخنای دریا، و از روفتنِ فرسنگ‌ها باتلاق و خاکِ عریان و پُرسوز. هیچ سیاهی درختی بر آسمان لکّه‌ای نمی‌انداخت و سنگ‌فرش به استقامت اسکله‌ای، طوماروار در میان رشحاتِ کورکنندهٔ ظلمت واگشوده می‌شد.»

اتی‌ین کار در معدن را آغاز می‌کند و از معدن پایین می‌رود. در ژرمینال می‌خوانیم:

«چاه انسان‌ها را به صورت لقمه‌های بیست و سی نفری فُرومی‌بلعید و چنان به نرمی، که گفتی حسّ نمی‌کند چگونه از گلویش پایین می‌روند. پایین‌رفتنِ کارگران از ساعت چهار صبح شروع می‌شد. آن‌ها برهنه‌پا، چراغ به دست از «جایگاه رختکن» می‌آمدند و دسته‌دسته منتظر می‌ماندند تا عده‌شان کافی شود. قفس آسانسور، بی‌صدا، با جهش نرم جانوران شب شکار، با چهار طبقه خود، که در هر یک دو واگنت پر از زغال بود از ظلمت سیاه چاه بالا می‌آمد و روی زبانه‌های ضامن قرار می‌گرفت. واگن‌کش‌ها در هر یک از طبقات واگنت‌ها را از قفس بیرون می‌آوردند و واگنت‌های دیگری را که خالی بود یا از پیش از چوب‌های بریده پر شده و آماده بود به جای آن‌ها بار می‌کردند و کارگران نیز پنج‌پنج در واگنت‌های خالی سوار می‌شدند. همه طبقات آسانسور که پر می‌شد چهل نفر می‌شدند»

«اتی‌ین» متوجّه می‌شود زندگی معدن به این شکل است که شما از وقتی که بتوانید کار کنید، کار را شروع می‌کنید و تا وقتی که توانایی کار دارید باید هم‌چنان ادامه بدهید، چیزی به نام استراحت یا بازنشستگی وجود ندارد. کار نکردن مساوی است با گرسنگی کشیدن. تعریفِ کارِ معدن از زبانِ کسی که اتی‌ین با او صحبت می‌کند به این شکل در کتاب آمده است:

«گفت: وقتی پایین رفتم هشت سالمم نبود. حالا که با شما حرف می‌زنم پنجاه و هشت سالمه. اون زیر همه کار کردم. اول پادو بودم. بعد که بزرگتر شدم و جونی گرفتم گذاشتم به واگنت‌کشی. بعد هجده سال کلنگ‌دار بودم. بعد که با این پاهای لعنتی دیگه نمی‌تونستم زغال بکنم فرستادندم به خاک‌برداری. اول خاکریز بودم بعد زیربند شدم تا اینکه مجبور شدن از زیر بیارندم بالا. دکتر می‌گفت اگر بالا نیام همون زیر باید خاکم کنن. پنجاه سال کار توی معدن، چهل و پنج سالش زیر زمین!»

پس از رفتن به عمقِ حداقل ۵۰۰ متری، پیاده‌روی دو کیلومتری گروه برای رسیدن به محل کار آغاز می‌شود و پس از آن، کلنگ‌زدن، بارزدنِ زغال، کشیدنِ واگن و زیرسازی آغاز می‌شود. سرما، تنگیِ نفس، گازِ معدن و قطره قطره آب شرایطِ کار را دوچندان سخت می‌کند، امّا در آخر «حدّاقل لقمه‌ای نان وجود دارد» که با آن بشود شکم را سیر کرد. پس از به تصویر کشیدنِ کار و زندگی کارگران و آشناشدن با تنها دغدغهٔ آنان -یعنی زنده ماندن-، امیل زولا روی دیگرِ سکّه را به ما نشان می‌دهد. خواننده وارد زندگی زیبا و لطیفِ صاحبانِ معدن نیز می‌شود و کمی هم با آنان نشست و برخواست می‌کند.

در بخش‌هایی دیگر از رُمانِ ژرمینال می‌خوانیم:

«سینه‌ای که ماهو و گروهش در آن مشغول بودند، ششمین دالان فرعی و به قول خودشان در ناف جهنم بود. این راه‌های فرعی به فاصله پانزده متر روی هم قرار داشتند، چنان‌که صعود از درون این تنگنای دراز، که سینه و پشت را مجروح می‌کرد تمامی نداشت.»

«اتی‌ین وقتی در قفس آسانسور قرار گرفت و با چهار نفر دیگر در واگنتی تنگ افتاد و روانه سطح زمین شد تصمیم گرفت که تکاپوی خود را در جستجوی نان از سر گیرد. همان بهتر بود که درجا از گرسنگی بمیرد و باز به اعماق این جهنم فرو نرود. اینجا جانت را می‌گذاشتی و حتی لقمه نانی به دست نمی‌آوردی.»

«فریادی از دور شنیده شد؛ صدایی که از عمق تونل‌ها برخاست. بخشی از دیواره معدن فُرو ریخت و چندین کارگر زیر خروارها خاک و سنگ مدفون شدند. هیچ‌کس نمی‌توانست کمک کند جز آن‌که با چشمان اشک‌بار به صدای آخرین نفس‌های آنان گوش فرا دهد. مرگ به سراغشان آمده بود، بی‌هیچ هشداری...»

«با اعلام آزادی کارگران، فقط به ریش آنها خندیده بودند. بله آزاد بودند که از گرسنگی بمیرند و از این آزادی خوب استفاده می‌کردند... مادامی که اقلّیتی بی‌رحم بر اکثریّتِ ضعیف حکومت می‌کنند، برابری وجود نخواهد داشت... بیایید ببینید که از صد سال پیش آیا بهره‌ی معقولی از این افزایش بی‌سابقه‌ی ثروت نصیبِ زحمتکشان شده است؟ با اعلام آزادی کارگران فقط به ریش آنها خندیده بودند... بله آزاد بودند که از گرسنگی بمیرند و از این آزادی خوب استفاده می کردند. رای دادن به گردن کلفتهایی که وقتی انتخاب می شدند شکم گنده می‌کردند و اعتنایی به وضع بیچارگان نداشتند.»

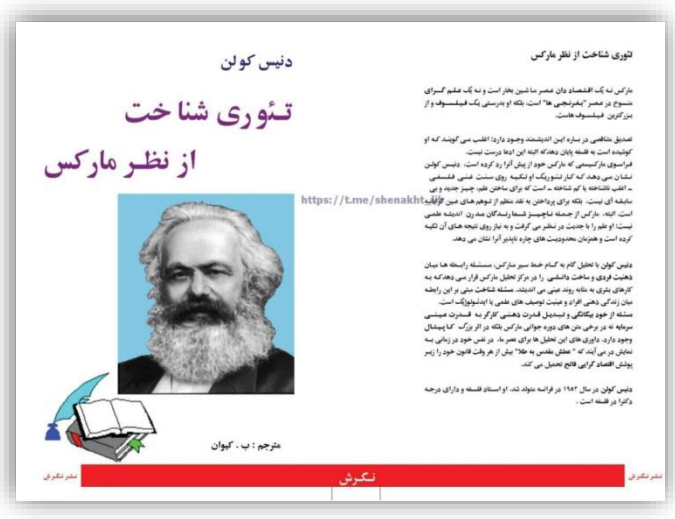
لینکِ دانلودِ کتاب از سایتِ باشگاه ادبیّات

نشرِ «چاپ شرکت سهامی کتابهای جیبی»، ۵۳۷ صفحه، چاپ دوّم، سال ۱۳۵۷

بازگشت به فهرست

تئوریِ شناخت از نظرِ مارکس

دنیس کولن/ برگردان: محمّدتقی برومند (ب.کیوان)



مارکس نه یک اقتصاددانِ عصرِ ماشینِ بُخار است و نه یک علم گرای منسوخ در عصرِ بُغرنجی‌هاست، بل‌که او به‌درستی یک فیلسوف و از بزرگ‌ترین فیلسوف‌هاست. تصدیقِ متناقصی دربارهٔ این اندیش‌مند وجود دارد: اغلب می‌گویند که او کوشیده است به فلسفه پایان‌دهد که البته این ادّعا درست نیست. فراسوی مارکسیسمی که مارکس خود از پیش آن‌را ردّ کرده است، دنیس کولن نشان می‌دهد که کارِ تئوریکِ او تکیه روی سنّتِ غنیِ فلسفی -اغلب ناشناخته یا کم‌شناخته- است که برای ساختنِ علم، چیزِ جدید و بی‌سابقه‌ای نیست، بل‌که برای پرداختن به نقدِ منظم از توهّم‌های عین‌گرایانه است. البته مارکس از جملهٔ ناچیزشمارندگانِ مدرنِ اندیشهٔ علمی نیست؛ او علم را با جدّیت در نظر می‌گرفت و به نیاز روی نتیجه‌های آن تکیه کرده است و هم‌زمان محدودیّت‌های چاره‌ناپذیرِ آن‌را نشان می‌دهد.

دنیس کولن با تحلیلِ گام به گامِ خطِّ سیرِ مارکس، مسئلهٔ رابطه‌ها میانِ ذهنیّتِ فردی و ساختِ دانشی را در مرکزِ تحلیلِ مارکس قرار می‌دهد که به کارهای بشری به مثابهٔ روندِ عینی می‌اندیشد. مسئلهٔ شناخت مبتنی بر این رابطهٔ میان زندگیِ ذهنیِ افراد و عینیّتِ توصیف‌های علمی یا ایدئولوژیک است.

مسئلهٔ ازخودبیگانگی و تبدیلِ قدرتِ ذهنیِ کارگر به قدرتِ عینیِ سرمایه نه در برخی متن‌های دورهٔ جوانیِ مارکس، بل‌که در اثرِ بزرگِ کاپیتال وجود دارد. داوری‌های این تحلیل‌ها برای عصرِ ما، در نفسِ خود در زمانی به نمایش درمی‌آیند که «عطشِ مقدّس به طلا» بیش از هر وقت قانونِ خود را زیرِ پوششِ اقتصادگراییِ فاتح تحمیل می‌کند. دنیس کولن در سال ۱۹۵۳ در فرانسه متولّد شد. او استادِ فلسفه و دارای درجهٔ دکترا در فلسفه است.

لینکِ دانلودِ کتاب- نشرِ نگرش، چاپِ دوّم، زمستان۱۳۸۵(۲۰۰۷)

https://t.me/ketabxaneiranshenasi/36480

بازگشت به فهرست

موسیقیِ شعر

محمّدرضا شفیعی کدکنی(م.سرشک)

ای رستخیزِ ناگهان! و ای رحمتِ بی‌منتها ای آتشِ افروخته در بیشهٔ اندیشه‌ها

(جلال‌الدّین مولوی)

«موسیقیِ شعر» عنوانِ کتابی است نوشته محمّدرضا شفیعی کدکنی دربارهٔ موسیقی و وزن و قافیه های شعری. اصلِ این کتاب در واقع پایان‌نامهٔ لیسانسِ شفیعی کدکنی است که بعد از چندین سال غلطگیری و چاپ شده است. چاپِ اوّل این کتاب در سال ۱۳۵۸ و چاپِ سیزدهم آن در سال ۱۳۹۱ توسط نشرِ اگاه (آگه) در ۶۷۹ صفحه انتشار یافته که فایلِ پی‌دی‌افِ آن از لینکِ زیر قایل دانلود است. کتاب حاضر تا سال ۱۳۹۸ به نوبت نوزدهمِ خود نیز رسیده است.

در آغازِ فصلِ اوّلِ این کتاب آمده است:

«ممکن است فردا، یا همین امروز عصر، عقیدهٔ دیگری داشته باشم ولی در این لحظه با اطمینان خاطر می توانم بگویم: شعر حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد و در حقیقت، گویندهٔ شعر، با شعرِ خود، عملی در زبان انجام می‌دهد که خواننده، میان زبانِ شعری او، و زبانِ روزمرّه و عادی یا به قول ساخت‌گرایانِ چک: زبانِ اتوماتیکی تمایزی احساس می‌کند. این تمایز می‌تواند علل بسیاری داشته باشد، عللی شناخته‌شده و عللی غیرقابلِ شناخت. اتفاقاً شعرِ حقیقی، شعرِ ادبی، همان شعری است که علّتِ تمایزِ آن از زبانِ مبتذل و معمول، در تمامِ ساحات، قابل تعلیل و تحلیل نیست.»

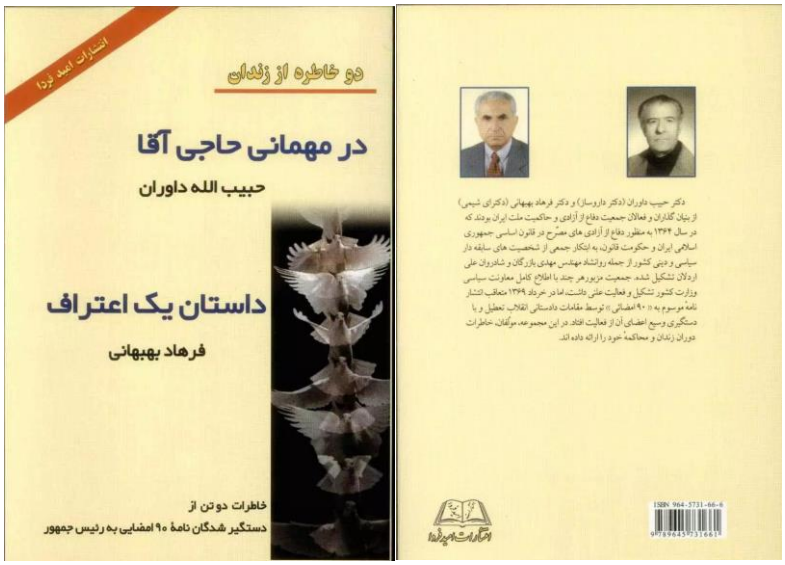
کتاب موسیقی شعر در چند فصل تنظیم شده است و دکتر شفیعی کدکنی در هر فصل به مساله‌ای در باب وزن و قافیه و موسیقی و شعر می‌پردازد. برای نمونه در فصلِ دوّم مؤلّف به تعریفِ وزن و خصیصه‌ها و اصول آن و به پیوندِ میانِ شعر و موسیقی از همین منظر می‌پردازد و در فصلِ سوّم سعی می‌شود به نظریاتِ بزرگانِ ادب در مورد قافیه و اختلافِ نظرهای آنان بپردازد.

لینکِ دانلودِ کتاب، نشرِ آگاه، چاپِ سیزدهم، سال ۱۳۹۱

بازگشت به فهرست

در مهمانیِ حاجی‌آقا و داستانِ یک اعتراف (خاطراتِ زندان)

حبیب‌الله داوران و فرهاد بهبهانی



«دو خاطره از زندان»، عنوانِ کتابی است که از دو بخش تشکیل شده است: بخشِ اوّل تحتِ عنوانِ «در مهمانیِ حاجی‌آقا»، خاطرهٔ زندانِ حبیب‌الله داوران، و بخشِ دوّم با نامِ «داستانِ یک اعتراف» بازگوکنندهٔ خاطرهٔ زندان فرهاد بهبهانی. داستانِ کتاب از این قرار است که در اردیبهشت‌ماه سال ۱۳۶۹، به ابتکار «جمعیّتِ دفاع از آزادی و حاکمیّتِ ملّتِ ایران»، نامه‌ای نوشته و منتشر می‌شود و چون به امضای ۹۰ نفر از خیرخواهانِ سیاسی و مذهبی می‌رسد، به «نامهٔ نود امضائی» معروف می‌شود. این نامه سروصدای زیادی به پا می‌کند و خیلی از افرادی که این نامه را امضا کرده بودند، به زندان می‌افتند. بعد از گذشتِ سال‌ها، دو نفر از آن‌ها خاطراتِ خودشان از زندان را در دورهٔ شکنجه‌ها و آزار و اذیّت‌هایی که شدند، در قالبِ این کتاب ذکر کردند.

پیش‌گُفتارِ نویسندگان: خاطره‌نویسی در کشورِ ما سابقه چندانی ندارد. معدودی از متقدّمین چون ناصر خسرو خاطراتِ سفر نوشته‌اند و در دورانِ معاصر نیز به چند زندگی‌نامه از کسانی چون عبدالله مستوفی و یا خاطرات حاج سیّاح بر می‌خوریم. رونقِ خاطره‌نویسی در حدّ فعلی در حقیقت از پدیده‌های بعد از انقلاب است و به نظر می‌رسد که هم‌زمان با دگرگونی‌هایی که در شرایطِ سیاسی و اجتماعیِ ایران پیش آمد، ایرانیانِ متعدّدی به خصوص در خارج از کشور احساس کردند که حرفی برای گفتن دارند و مقتضی و بل‌که مطلوب است که تجارب و برداشت‌های خود را از آن‌چه دیده‌اند، در میان گذارند. البته چه بسا همگی راست نگفتند و انگیزه‌هایی چون شهرت‌طلبی یا استفاده‌های مالی، آن‌ها را به ارائه مجموعه‌هایی از نظرِ خودشان «خواننده جلب کن» کشاند.

نوشتهٔ حاضر از جهاتِ گوناگون با دیگر آثارِ مشابه در زمینه خاطره‌نویسی متفاوت است زیرا اولاً زندگی‌نامه نیست و به مقطعِ مشخّصی از عمرِ نویسندگان که در زندان گذرانده‌اند، مربوط می‌شود. ثانیاً برخلافِ بسیاری از این‌گونه مجموعه‌ها، نویسندگان نه مقیمِ خارج از کشور، بل‌که در ایران و شهرِ پُرماجرای تهران زندگی می‌کنند. ثالثاً هر دو نویسنده در سنینِ بازنشستگی و بخشِ آخرینِ عمر بوده، انگیزه‌های شهرت طلبی را از

دست داده‌اند و بالاخره رابعاً اگر در پیِ استفاده‌های مالی بودند، مسلماً می‌توانستند راه‌های مطمئن‌تر و مؤثّرتری را برای این منظور انتخاب کنند.

پس منظورِ نویسندگان از نوشتنِ این خاطرات چه بوده است؟ پاسخِ این سؤال فقط دو کلمه است: «خدمت» و «عبرت». «خدمت» از این جهت که شاید امثالِ این نوشته باعث شود که اصلاحی پیش آید و یا به کلامِ بهتر بر روندِ اصلاحاتی که پیش‌آمده و تاکنون به لطفِ الهی منازلی پیموده، اضافه گردد. عبرت» از آن روی که اولاً شاید برای کسانی که واردِ فعّالیت‌های سیاسی می‌شوند تجاربی به دست دهد و ثانیاً باعث گردد که بسیاری از کارهایی که تا به حال می‌شده و هیچ اثری جز ضایعاتِ فراوان به بار نیاورده و مطلقاً جز کمکی به استحکامِ قدرتِ طالبانِ قدرت نبوده، از این پس به عنایت و توفیق خداوند متوقّف گردد و مردمِ ستم‌دیده ایران بعد از فداکاری‌ها و ناکامی‌هایی که داشته‌اند، به سوی امنیّت و آزادی و رفاه پیش روند. نویسندگانِ این مجموعه جز دو هدفِ مزبور مقصودی نداشته‌اند و در این راه ماجراها و برداشت‌ها و حتّی فعل و انفعال‌های درونی و بُرونی را که شاهد بوده‌اند، -بی هیچ کم و کاست- صادقانه ارائه داده‌اند. بنابراین مستندی بر محتوای این نوشته جز قولِ نویسندگان وجود ندارد و اصولاً خاطرات جز این هم نمی‌تواند باشد.

با آرزوی خیر برای ملت و دولت ایران/ تهران - دی ماه ۱۳۸۱/ حبیب داوران - فرهاد بهبهانی

قسمتی از متنِ کتاب:

«... به تختِ چوبیِ قرارگرفته در اتاق اشاره کرد و به من گفت: روی این تخت بر شکم دراز بکش. این کار را انجام دادم. سپس او دست و پاهای مرا به وسیلهٔ طناب به تخت بست... در این وقت روی تختی که دراز کشیده بودم، زیرم خالی شد و من، دست و پا بسته با تنهٔ خویش، در هوا بودم و حائلی بر بدنم نبود... فشارِ دردناکی مچِ دست‌هایم را آزار می‌داد و سربازجو که به محلّ آمده بود، خطاب به همکارش گفت: شروع کن و سپس زدنِ شلّاق (کابل) بر پاهای من شروع شد. تا ضربهٔ ۱۲ شُمردم، ولی بعد نفهمیدم چه شد. چون از حال رفته بودم...؛ این دفعه از دست‌هایم آویزان کردند و دو پایم را به هم بستند و شلّاق را بر پُشتِ من می‌زدند. دست‌های من آویزان بود. آنقدر درد داشت که دردِ شلّاق‌های پُشتم را کمتر حس می‌کردم...»

حبیب‌الله داوران، دکترای داروسازی و فرهاد بهبهانی، دکترای شیمی بود و نویسندگان کتاب از جمله ۲۳ نفر دستگیر شده بودند. دکتر داوران در بخشِ اوّلِ کتاب ضمن شرح شکنجه‌های شدید جسمی و روحی در دوران حضور در بازداشتگاه توحید شرح می‌دهد که چگونه با یادِ خداوند توانسته در برابرِ آن‌ها دوام بیاورد؛ و امّا دکتر بهبهانی نیز به شرح شکنجه‌های زندان می‌پردازد و توضیح می‌دهد که چگونه درهم شکسته‌است و حاضر به پذیرشِ انجامِ مصاحبه تلویزیونی شده است. او هم‌چنین می‌گوید که به همین دلیل بعد از زندان چگونه توسط همهٔ هم‌فکرانِ خود طرد شده‌است. در بخشی از این کتاب آمده‌است که دکتر بهبهانی با وجود داشتنِ چشم‌بند توانسته است حسین شریعتمداری، مدیر مسئولِ روزنامهٔ کیهان را به عنوانِ یکی از بازجوها شناسایی نماید.

لینکِ دانلودِ کتاب، نشرِ اُمیدِ فردا، ۳۸۶ صفحه، چاپِ اوّل، سال ۱۳۸۲

بازگشت به فهرست

ای کاش زندگی شبیهِ تو بود!

خانمِ چنار علی احمد، شاعرِ کُردزبانِ عراقی/ برگردان: سعید فلّاحی (زانا کوردستانی)

کتاب شعر «ای کاش زندگی شبیه تو بود!» با ترجمهٔ «سعید فلاحی» (زانا کوردستانی)، منتشر شد. این کتاب که ترجمهٔ اشعاری از خانم «چنار علی احمد» شاعر کُردزبانِ عراقی است، به همّت و سرمایهٔ «انتشاراتِ هرمز »، پس از حدود یک سال انتظار، در ابتدای مهر ماه ۱۴۰۳، چاپ و منتشر شده است.

دربارهٔ شاعر: خانم «چنار علی احمد» (به کُردی: چنار عەلی ئەحمەد) زادهٔ یک ژانویهٔ ۱۹۷۶ میلادی، در سلیمانیهٔ اقلیم کُردستان است. وی در دانشگاه بازرگانی سلیمانیه به تحصیل پرداخته و از سال ۱۹۹۸ به عنوان کارمند کتابخانهٔ چواراخ سلیمانیه مشغول به کار است.

ویراستار این کتاب که ۷۴ صفحه است، خانم «لیلا طیبی» است.

این کتاب در هزار نسخه و قطع رقعی و شماره شابک ۹۷۸۶۲۲۸۳۶۵۰۸۴ قیمت ۸۵ هزار تومان، به دوستداران شعر و ادبیات کُردی عرضه شده است.

بازگشت به فهرست

گفت‌وُگو

شعر به روایتِ «قباد حیدر» در گفت‌وگو با ارژنگ

نویسنده، شاعر و عضوِ کانونِ نویسندگانِ ایران

آدم‌ها/ گاهی می‌روند/ که برگردند/ امّا/ ابر می‌شوند و/ می‌بارند/ در سرزمینِ دیگری...

ارژنگ: «قباد حیدر»، نویسنده، شاعر و عضو کانونِ نویسندگانِ ایران در سال۱۳۳۶ در کرمانشاه به دنیا آمد و هم‌اکنون در کرج سکونت دارد. از آثارِ او می‌توان به رُمان‌های «رسیدن به دور» و «چرس»، مجموعهٔ داستانِ کوتاه «چارلی و بانو»، و مجموعه‌های شعرِ سپیدِ «ریلی برای عبور»، «گاهی از سکوت بیدار می‌شویم»، «آسمان جایی تمام می‌شود» و «چریکه» اشاره کرد. به تازگی نیز مجموعهٔ شعرِ «بُرشی کوتاه از آهی بلند» دربرگیرندهٔ اشعارِ دوزبانهٔ فارسی-کردی از او توسط نشرِ دیباچه به بازار کتاب عرضه‌شده‌است. دوماه‌نامهٔ ارژنگ درنظردارد به‌تدریج بابِ گفت‌وگوهایی را با صاحب‌نظران، هنرمندان و شاعران پیرامونِ کلیدی‌ترین مقولاتِ ادبی و مفاهیمِ هنری به روی خوانندگانِ خود بگشاید. در این شماره پُرسش‌های خود را در هشت سرفصل با «قباد حیدر» در میان گذاشتیم و او نیز با روی گُشاده نظراتِ خود را بیان داشت که در ادامه می‌خوانیم.

***

۱- سُرودن یک شعر یا به‌طورِ کلّی آفرینشِ یک اثرِ هنری امری مصنوع و تابعِ اراده و خودآگاهِ هنرمند است و یا از جایی به ناخودآگاه هنرمند الهام و وارد می‌شود؟

نخست باید به لحظهٔ آغازِ هنر گمانه زد، یعنی هریک از هنرها بر اثر چه اتّفاقی آغازشده‌اند، آیا نقاشی از ترسیم جغرافیای جنگ‌ها آغاز شده است؟ آیا انسانِ مقلّد مسحورِ رنگ‌ها، جلوه‌ها و آواهای طبیعت شده و تا پی‌بُردن به دیگر آغازها نیز باید به کنکاش در تاریخ پرداخت؟ هرچند این موضوع فقط می‌تواند در باورِ یک فرضیّه بگنجد، امّا باورِ من همین‌گونه است: انسان در آفرینشِ هنر در ابتدا دارای هیچ‌گونه تئوری و تکنیکی نبوده و پیدایشِ هر هنر رابطهٔ مستقیم با غرایزِ زیباپسندِ او داشته است. شعر نیز از این قاعده مُستثنی نیست، شاید از زلف و چشمِ یار و بی‌تابیِ دلی عاشق آغاز شده و شایدهای دیگری، جالب است دوستِ مارکسیستی اعتقاد داشت شعر در فضای صَعبِ کار و کارگری و استثمار و بهره‌کشی تجلّی یافته است! بی‌شکّ دیگر نگاه و نظرهایی در این زمینه در پهنهٔ زمین و سرزمین‌های دیگری وجود داشته و دارد. امّا تصوّرِ من این است! شعر از بی‌تابی‌های دل وُ دلبر آغاز شده و آن‌جا که رئالیست در برابر پدیدهٔ ماورای احساس کم‌آورده، متوسّل به انتزاع شده و شعر زاده شده است. یا دل فریاد برآورده و یا دلبر و این اتّفاق کماکان ادامه دارد و تمامی اشعارِ سیاسی، اجتماعی، تاریخی و... تابعی و مشتقّی از مادرِ شعر، یعنی همان

عاشقانه‌هاست، بدین معنا که دیگر گونه‌های شعر وامدارِ آن بی‌قراریِ مرموز در وجودِ انسانِ عصیان‌گر، آشفته و بی‌قرار و عاشق هستند و طبقِ این نظر، شعر از نهادِ ناشناخته و بی‌کنترل و ناگهانی انسان زاده می‌شود و در پروسهٔ تکاملی خود «آلودهٔ» تکنیک می‌شود، تکنیکی که در نهایت لو می‌رود و از دیدهٔ نُخبگان پوشیده نمی‌ماند.

۲- نظرتان دربارهٔ ظهور جریاناتِ پَسانیمایی مانند شعرِ «سپید»، «حجم»، «گفتار» و به تازگی «طَراشعر» و غیره چیست؟ آیا می‌توان آن‌ها را جریانِ ادبی یا مکاتبِ نو به شمار آورد؟

بله، ظهورِ هر یک از این نحله‌ها می‌تواند معنایی به مثابهٔ خروج از بن‌بست‌ها داشته باشد، هر نگاهِ نو به شعر، تولّدِ فرزندی‌ست برای شعر، چون خودِ شعر معنای مستقلّی دارد و کهن‌سال شده، چه در سُروده‌های کهن، چه در سُروده‌های نو، ریتمی مستمرّ و مانا دارد، ایجادِ شاخ و برگ‌ها نمی‌تواند کلّیتِ شعر را دگرگون کند، امّا می‌تواند به طراوتِ آن بیافزاید، این مخاطب است که ذائقهٔ شعریِ خود را با نوعِ شعر مرتبط و سپس منطبق می‌کند، تولّدِ نام‌های جدید مانند سپکو «سپیدکوتاه» یا طراشعر که به عقیدهٔ من متأثّر از هنرِ خطّاشی [خطّ-نقّاشی] است، خود حاکی از وسعت‌دادن به گونه‌های شعر است، مانند چشم‌پزشکان و اربابِ دیگر صنوفِ فیزیکی که هر روز بر جزئیات و معانی و تکنیک‌های صنفِ خود می‌افزایند، شعر و شاعری هم در نوعِ خود در حالِ بالندگی و تحوّل در تکنیک و معناست.

۳- مهمّ‌ترین شاخصی که بتوان بر اساسِ آن یک شعر، نقاشی، رُمان یا یک نمایش را «اثرِ هنری» نامید چیست؟

ماندگاری و گستردگی! در پیِ تاثیرگذاری و گُسترهٔ تاثیرگذاری. بشر تشنه است! تشنهٔ شناخت و ارتباط با ناشناخته‌ها. هنرمند عاملِ کشف است، هنگامی که در این حوزه با کشفِ «خلقِ» خود دیگر آدمیان را به شگفتی وادارد، «اتّفاقِ هنری» رُخ داده است. مانندِ نوایی تازه زاده از دلِ زمان، گفته‌ای تازه و معنایی جدید برآمده و خروج از تکرارها، هنرمند چه بخواهد، چه نخواهد ابزارِ زیستِ دیگر آدمیان است، آشپزی‌ست که غذایی خوش‌طعم را سِرو می‌کند، یا غذایی بی‌طعم، هر چند هنرمندِ «واقعی» که خود تفسیر دارد، نخست لذّت‌برنده از اثرِ کشف و تولیدشدهٔ خود است، امّا و بی‌گمان هنرمندان گروهی از مردمانند که می‌آیند بر شهدِ زندگیِ انسان‌ها بیافزایند و این اتّفاق منوط به بسیاری از گزینه‌هاست که اثری هنری تولید و ماندگار شود، مانند: ترانهٔ زیبای «الههٔ نازِ» زنده‌یاد بنان، مثلِ غزلیّاتِ حافظ و سعدی، یا اثرِ شگفت‌انگیزِ هزار و یک شب و خُرده هنر و هنرمندانی که در این بین نقشِ مَلاطِ بینِ مصالح را ایفا می‌کنند و وجودشان لازم است.

۴- اگر «تخیّل» را فتیلهٔ چراغِ هنر بدانیم، هنرمند چه باید بکند که این چراغ نه دود بزند و نه خاموش شود؟

در یونانِ باستان، شاعران به کوه اُلَمپ می‌رفتند و به درگاهِ خدایان نذر و نیاز می‌کردند تا الهام‌های شاعرانه از آنان گرفته نشود و یا بازگردد و سِتَرون نشوند، نوعِ نگاه، زیست، تجاربِ شخصی، سوادِ بنیادی و مُراوده با دیگر هنرها و هنرمندان قاعدتاً بی‌تأثیر نیست، امّا و در ابتدا میزانِ حسّاسیّتِ درونی و خودباوریِ هنرمند است که موجبِ تداوم و به قولِ شما موجبِ خاموش‌نشدنِ فتیلهٔ خلقِ هنری او می‌شود.

۵- هنرمند در انتخاب بین دو جهتِ «فردی» و «اجتماعی» در اثرِ هنری تا چه اندازه مختار است؟ آیا «خودبیان‌گری» (*Self-expression*) هنرمند در تضاد با تعهّدِ اجتماعی هنرمند نیست؟

هنر هر زمان که آغشته و مسخِ سیاست شود، (عرض کردم مسخ شود و نه این‌که بی‌تفاوت باشد)، معنای دیگری می‌یابد. قرارِ هنر ورود به زیر مجموعه‌های خود نیست، هنر باید همواره در قُلّه باشد و ببارد بر امورِ اجتماعی، فرهنگی و سیاسی، اگر و هرجا هنر و هنرمند مُبتلا به امورِ خُردینه شوند، نابود خواهند شد، بی‌گُمان تمامی امورِ اجتماعی حوزهٔ ورود و تاثیرگذاریِ هنر است و ابزارِ خلقِ هنری قلمداد می‌شود، هنر قرارِ ایستایی در ایستگاهی را ندارد! بسترِ آغازینِ هنر «خودبیانگری» هنرمند است، در ابعادِ متفاوت، از شاعری بُزدل نمی‌توان توقعِ سُرودنِ شعرِ حماسی داشت، اگر هم این کند، هراسِ او در اثرش آشکار خواهد بود، یا اثرش به دل نخواهد نشست، هنرمندی که عشق و مصائب و لذایذش را تجربه نکرده، بی‌گُمان عشقی سُست و بی‌مایه را ترسیم خواهد کرد، بنیادِ خلقِ هر اثرِ هنری معرفت‌های شخصیِ خالقِ اوست.

۶- تا چه اندازه آشنایی با دانشِ اِستِه‌تیک (*Aesthetics*) و مقولات آن‌را (که در فارسی به واژهٔ نارسای «زیبایی‌شناسی» ترجمه‌شده) برای هنرمندانِ ایرانی ضروری می‌دانید؟

حکایتِ «تو مو می‌بینی و من پیچشِ مو!» است. دیدنِ پیچش‌ها در همهٔ زمینه‌ها قابلِ تسرّی‌ست: «بندهٔ طلعتِ آن باش که آنی دارد». زمینهٔ بروز، ظهور، شکوفاییِ هنر بی‌دلیل نیست، هنرمند مُبتلاست، روزی در جمعی متوجّه می‌شود و می‌شوند که او غروب را، پروازِ پرنده‌ای و یا شنیدنِ ترانه‌ای را و... به گونه‌ای دیگر می‌بیند و می‌شنود، خودِ او و اطرافیانش متوجّه می‌شوند او به طورِ مثال بیمار است، یک بیماریِ صعب‌العلاج، بیماریِ بدخیمی که تا آخرِ عمر، نه می‌کُشد و نه درمان می‌شود، زیبا دیدن و شنیدن هم بخشی از این دچارشدن است، اومانیسم بخشِ عمدهٔ این حکایت است.

۷- تاثیرِ هنر در ایجادِ تحوّلاتِ اجتماعی و تاثیرِ متقابلِ انقلابات در رشدِ شناختِ هنریِ جامعه چیست؟

رمانِ «مادرِ» گورکی در زمانِ شاه کتابی ممنوع بود، اثری انقلا بی و تاثیرگذار، اشعارِ انقلابی و اعتراضی فرّخی یزدی، ایرج میرزا، اشعارِ لورکا، آثارِ عزیز نسین و سُرودهٔ زمان و شگفت‌انگیزِ «روزگارِ غریبی‌ست نازنین» شاملو و هزاران گونه آثارِ موسیقیایی و شعر و سینمایی و... دیگر آثارِ دور و نزدیک، نشانهٔ ترکیبِ هنر و اندیشه در راهِ بر قراری بیرقِ آزادی ست، آمیزه‌ای از ابزارِ هنر و آرزوی تحقّقِ آرمان‌های بشری. هنرمند سلّولی از کلّیتِ زمان و مکان است، امّا در اعماق و یا ارتفاعات زندگی می‌کند، مکاشفه بخشِ اعظمِ هویّتِ زیستیِ اوست، حدودِ بود و نبودِ او و ادراکش امری جبری‌ست که روزی مُبتلایش شده، مانند رنگِ چشم و پوست و قدّ و قوارهٔ دیگر آدمیان، تعدادِ فراوانِ خودکشی در هنرمندان نشانهٔ عدمِ تطابقِ «منِ» درون و «منِ» بیرونی‌ست. آن‌ها گاهی از هم جدا می‌شوند و هر یک به راهِ خود می‌رود، چون یکی از این دو کم می‌آورد و دیگری را با خود به کُشتن می‌دهد، هنرمند برآیندِ اجزای مختلفِ یک جامعه است و می‌توان ملّت‌ها را با طول و عرضِ هنر و هنرمندان‌شان شناخت.

۸- شاعرانِ جوان قبل از تجربهٔ هنری چه اندازه لازم است شعر و ادبِ کلاسیکِ فارسی را بخوانند و فنون و صنایع و قالب‌های آن‌را فرا بگیرند؟

پاسخِ شما این است: دیگر لازم نمی‌بینم! نوعِ زیستنِ ما توأم با آموزه‌های فراوان است، و هنر از حدودِ محدود خارج شده است، بدین معنا که در دورافتاده‌ترین روستاها هنر و هنرمند می‌تواند تجلّی یابد، اگر هنرمندِ جوانِ جویای هنر نتواند در این جهانِ شِگِفت، شِگِفت‌آفرین باشد، نشانهٔ قصورِ اوست! جهانِ متکثّر اکنون فرصتی‌ست برای جلوه‌نمایی، هر چند در این تکثّرِ بی در وُ پیکر، یافتنِ سَره از ناسَره کارِ هر کس نیست، امّا این تنوّع مجالی‌ست برای آشنایی با نامکشوفات، دیدارِ انواع، مانندِ لذّت‌بُردن از موسیقیِ ملل و قبایلِ ناشناخته، دیدار با فرهنگِ اقوامی که پیش‌از این برای ما وجود نداشتند، یا فقط یک نام بودند، توزیعِ گستردهٔ امکاناتِ ارتباطی فرصتِ بزرگی‌ست که انسان‌ها بتوانند از یک دیگر پیشی بگیرند و نوعی منحصر و گم‌گشته در پنهان‌ترین نقطهٔ زمین با اتکا به هنر و کشف و شهود، ناگهان به شکوفاییِ حیرت‌انگیز برسند. دختری جوان و سیاه‌پوست و گم‌نامِ آفریقایی چندین سال پیش شعری سُرود که به سرعت جهانی شد و با تردید می‌گویم که جایزهٔ شعرِ سال را ربود:

وقتی به دنیا میام، سیاهم — وقتی میری زیرِ آفتاب، قرمزی

وقتی بزرگ میشم، سیاهم — وقتی سردت میشه، آبی‌ای

وقتی مریض میشم، سیاهم — وقتی می‌ترسی، زردی

وقتی می‌ترسم، سیاهم — وقتی مریض میشی، سبزی

و تو آدمِ سفید! — و وقتی می‌میری، خاکستری

وقتی به دنیا میای، صورتی‌ای — و تو به من میگی رنگین پوست!!!

وقتی بزرگ میشی، سفیدی

و امّا در پایان! پرداختن به شعر و ادبیّاتِ کلاسیک و میزانِ توجه به آن می‌تواند برای پژوهش‌گران یک ضرورت باشد، امّا جوانان چونان گذشته می‌توانند و در حدِّ عشق‌ورزیِ خود به آن بپردازند. باید پذیرفت مناسبات و ذائقهٔ انسانی در مواجهه با هنر رو به تغییر است، زمانِ گُرته‌برداری و در سطح زیستنِ انسان فرا رسیده، طولِ عمر و عرضِ متراکمِ زندگی دشمنِ تعمّق است، دورانِ قصیده‌سُرایی و منظومه و مثنوی و سُروده‌های مطوّل و رمان‌های چند جلدی به پایان رسیده است، فصل، فصلِ جدیدی‌ست، جامعهٔ فاقدِ عشق، خود را نیازمندِ شعر نمی‌داند و جامعهٔ فاقدِ شعر، در حالِ مَرگیدن است.

ارژنگ: در خاتمه، از وقت و حوصله‌ای که برای این گفت‌وگو گذاشتید، بی‌نهایت سپاس‌مندیم!

بازگشت به فهرست

«بیجار»؛ محلِّ تلاقیِ ادبیّاتِ کارگری و ادبیّاتِ زنان

گفت‌وگوی حسین نوش‌آذر با نرگس مقدّسیان و محبوبه موسوی

ادبیّاتِ کارگری، بحرانِ زیست‌محیطی و سرانجام ادبیّاتِ زنان. آیا می‌توان این سه را با هم مجموع کرد؟ «بیجار» نوشتهٔ «نرگس مقدسیان» چنین داستانی‌ست. این اثر را در گفت‌وگو با نویسنده و «محبوبه موسوی»، پژوهش‌گرِ ادبیّاتِ زیست‌محیطی بررسی کرده‌ایم.

درآمد

داستان «بیجار» نوشته نرگس مقدسیان در محلِّ تلاقیِ ادبیّاتِ کارگری و ادبیّاتِ زنان شکل می‌گیرد. نویسنده در این داستان موفّق می‌شود که از خاستگاهِ طبقهٔ متوسطِ شهری فاصله بگیرد و داستانِ زنانی را روایت کند که برای گذرانِ زندگی ناگزیر به یک تقلّای بی‌پایان‌اند.

ادبیّاتِ کارگری، شاخه‌ای از ادبیّاتِ جهان است که در قرنِ نوزدهم تحت تأثیر نخستین انقلابِ صنعتی در جهان پدید آمد. نخستین شعری که خودِ کارگران دربارهٔ زندگی اجتماعی و خانوادگیِ خود سُروده‌اند به اواخرِ قرنِ نوزدهم برمی‌گردد. جنگ جهانی اول و پیامدهایش سبب شکوفایی ادبیّاتِ کارگری شد تا بدان حدّ که بسیاری از روشن‌فکرانِ آن زمان پایانِ فرهنگِ بورژوازی را اعلام کردند. نویسندگانی مانند امیل زولا، چارلز دیکنز و ویکتور هوگو و هم‌چنین هاینریش هاینه آثارِ ماندگاری را از خود به جای گذاشته‌اند که به قلمرو ادبیات کارگری تعلق دارد.

در ایران تحت تأثیر صنعت نفت و کنده شدن روستائیان از روی زمین و مهاجرت آن‌ها به حاشیه شهرها و پیدایش محیط‌های کارگری، ادبیات کارگری نیز پدید آمد. احمد محمود، علی اشرف درویشیان، ناصر مؤذن، پرویز مسجدی و حسین دولت‌آبادی، نسیم خاکسار و به ویژه ناصر تقوایی در جنوب ایران آثاری را در این

زمینه پدید آورده‌اند. در خطّهٔ شمال محمود طیّاری، (طرح‌ها و کلاغ‌ها ۱۳۴۴)، محمود بدر طالعی (ساتل میش ۱۳۵۶)، ابراهیم رهبر (دود ۱۳۴۹)، هادی جامعی (رمان گل آقا لچه کورابی ۱۳۵۴) و حسن حسام در «بعد از آن سال‌ها» (۱۳۵۲) و «کارنامهٔ احیا» (۱۳۵۵) و سرانجام مجید دانش‌آراسته در مجموعه‌های «از استخوان‌های تهی» (۱۳۴۲)، «روز جهانی پارک شهر و زباله‌دانی» (۱۳۵۱) نمونه‌هایی از ادبیات کارگری را با توجه به اقلیم شمال ارائه می‌دهند.

تفاوتِ مهمّ مجید دانش‌آراسته با دیگران این است که با زندگی کارگران و مردانِ قهوه‌خانه‌نشین از درون آشناست. او که متولّد ۱۳۱۶ است تحصیلاتِ متوسطه را نیمه‌تمام گذاشت و به کارگری و سپس کارمندی (در کانون پرورش فکری کودکان) پرداخت. از میان این نویسندگان امّا حسن حسام به جنبه‌های گوناگونِ بی‌پناهی زنان توجّهٔ ویژه دارد. برای مثال در داستانِ «وجین» زنی بلافاصله بعد از زایمان به کارِ طاقت‌فرسا در مزرعه می‌پردازد و بر اثرِ خون‌ریزیِ داخلی و نبودنِ پزشک می‌میرد. «بیجار» نوشتهٔ نرگس مقدسیان به این سنّت دیرینه تکیه دارد امّا به مسیرِ دیگری می‌افتد که در آن ادبیّاتِ زنان جریان دارد.

دنیای سیاه‌آبِ شالیزارهایِ خطّهٔ شمال

در سال‌های دهه ۱۳۴۰ تا ۱۳۵۰ عده‌ای از نویسندگان ایرانی که دریافته بودند زندگی طبقه متوسط معرف زندگی مردم ایران نیست به جنبه‌های عقب‌ماندگی در شهرستان‌ها و روستاهای ایران توجه می‌کردند. فرهنگ‌ها و آدم‌های ناشناخته با ته‌رنگی از فقرنگاری به این داستان‌ها حال و هوای ویژه‌ای می‌بخشید. نرگس مقدسیان در «بیجار» قصد ندارد ما را با فقر و بدبختی عده‌ای از هموطنانمان آشنا کند. او نه از منظر مسافر یا نویسنده‌ای که خود را به زندگی مردم متعهد می‌داند، بلکه به عنوان نظاره‌گری که حضورش احساس نمی‌شود، ما را به دنیای زنان کارگر در سیاه‌آب شالیزار می‌برد.

داستان از همان آغاز به طرزِ ماهرانه‌ای ما را با دنیای این زنان درگیر می‌کند:

«زن‌ها جلو بنگاه جمع شده‌اند. اکثرشان را نمی‌شناسم. روزبه‌روز بیشتر می‌شوند. بعضی از قدیمی‌ها دیگر نمی‌آیند. عوضش بیشتر تازه‌کارها می‌آیند. چند تایی جوان‌سال هم می‌بینم. آن‌قدر چسان‌فسان کرده‌اند که انگار راهی عروسی هستند. چنان دک‌وپوزی دارند که فکر می‌کنم تا حالا پایشان را داخل سیاه‌آب بیجار نگذاشته‌اند. توی کوله‌ام نگاهی می‌اندازم ببینم همه چیز را گذاشته‌ام: لباس کار، کمر چادر، دورِ کلا و دستکش...»

داستان با گزارش اجتماعی تفاوت‌ها دارد. در وهله نخست و بیش از هر چیز یک داستان می‌بایست ما را از نظر عاطفی با موضوع درگیر کند. هدف گزارش اجتماعی اما نه درگیری عاطفی بلکه اطلاع‌رسانی درباره یک رویداد یا بحران اجتماعی و آشکار کردن زمینه‌ها و تحلیل داده‌هاست. از گفته‌های ویرجینا وولف است که «هر راز در روانِ یک نویسنده، هر تجربه در زندگی‌اش و هر کیفیّتِ ذهنی او» به طورِ مفصّل در آثارِ او نوشته می‌شود.

با توجّه به خاستگاهِ اجتماعی نویسندگان این پرسش مطرح می‌شود که آشنایی نرگس مقدسیان با دنیای سیاه‌آبِ بیجار به کجاها می‌رسد؟ او می‌گوید:

باید بگویم داستان «بیجار» بیشتر از تجارب زیسته و حاصل تحقیق و مشاهداتم بوده؛ به دلیل نزدیکی زادگاهم، سراوان (سال‌های اولیه زندگیم درسراوان بوده، حدود هشت ونه سالگی به رشت آمدم و تا اکنون ساکن رشت هستم) با آشغال لندفیل، مشکلات زیست‌محیطی آن همواره یکی از دغدغه‌های اصلی من و اطرافیانم بوده و در بسیاری از داستان‌هایم بازتاب پیدا کرده است. من از همان سالهای اولیه زندگی‌ام از نزدیک شاهد درد و رنج زنان شالیکار بوده‌ام؛ چه مادرم که تمام سال‌های جوانیش را در شالیزارها کار کرده بود.

باید دانست که در استان سرسبز گیلان بنا به گفته خود مسئولان روزانه ۲۲۰۰ تن زباله تولید می‌شود. این زباله‌ها جمع‌آوری شده و در سراوان تخلیه می شود. به تدریج کوهی از زباله فراهم آمده که محیط را آلوده کرده تا بدان حد که حتی تنفس هم دشوار شده است. مقدّسیان در داستانِ دیگری با عنوان «آشغال‌کوهِ لندفیل» که در سال ۹۶ برگزیدهٔ جایزهٔ «هزارویکشب» شد؛ در رمانِ «از زن تا زمین» به این فاجعهٔ زیست‌محیطی پرداخته است. او در ادامه دربارهٔ نقش و اهمّیتِ «تجربه» و «تخیّل» در داستان‌نویسی می‌گوید:

فکر می‌کنم هنر و ادبیات بازتاب شرایط اقتصادی و اجتماعی و فرهنگی زمانه‌ای‌ست که هنرمند در آن زندگی می‌کند و واقعیت بیرونی جوهره اصلی همه آثار، حتی تخیلی‌ترین آن است. واقعیت اما، حتی در ادبیات رئالیستی، نمی‌تواند عین همان واقعیت موجود بیرونی باشد. به دلیل آنکه واقعیت‌های بیرونی ضمن عبور از ذهن هنرمند دچار پالایش و دگردیسی شده و بازنمایی و بازتولید آن هرگز برابر و عین واقعیت بیرونی نیست؛ چراکه هر نویسنده‌ای بنا به ذهنیت خود که برگرفته از جایگاه اقتصادی و اجتماعی و فرهنگی اوست، آن را شکل داده و بازتولید می‌کند.

مقدسیان سپس یادآوری می‌کند که حادثه کار در داستان بیجار، برآمده از واهمه‌های او و به یک معنا یک هشدار است:

فکر می‌کنم «بیجار» تنها حاصل خودآگاهم نیست، بلکه حاصل هم پیوندی خودآگاه وناخوداگاهم است. مثلا سیل و سونامی شیراب‌هایی که در داستان از اشغال کوه سرازیر و وارد شالیزارها می‌شود و باعث مدفون شدن زنان شالیکار شده، کاملا تخیلی است. من در واقعیت امر تاکنون این سونامی را ندیده‌ام یا نشنیده‌ام... اما با شرایط اسفناک زیست محیطی موجود هیچ بعید نیست در سال‌های اتی شاهد پدیده سونامی شیرابه در شالیزارهای اطراف آشغال لندفیل و در شالیزارهای گیلان باشیم. یا زنی که صدای فریاد و ناله‌اش مدام از طرف اشغال کوه شنیده می‌شود و گفته می‌شود تا نیمه درآشغال کوه فرو رفته...، از تخیلات من است؛ که در واقع بازتاب صدای همین زنانی‌ست که تا کشاله در شالیزارهای اطراف اشغال لندفیل در شیرابه کار می‌کنند.

زن‌هایی با چادرهای گُل‌گُلی

۱۹ زن کارگر از مقابل بنگاهی در یکی از شهرهای شمال به شالیزار می‌روند. از پیر هفتاد ساله تا جوان در بین آن‌ها یافت می‌شود. آنچه که آن‌ها را به هم مرتبط می‌کند، کار سخت در مزرعه است. زن‌هایی با چادرهای *«رنگاوارنگ ِگُل‌گُلی»*، *«بالاتنه و کله‌هایی که خیال می‌کنی به گِل چسبیده‌اند و مثل یک دسته لاک‌پشت می‌خزند و جلو می‌روند.»*

از بین آن‌ها شمسی‌خانم تشخص دارد. با مونا و چند نفر دیگر هم مثل ننه نسا مختصری آشنا می‌شویم. برکت از زمینی که در نزدیکی یک آشغال‌کوه است، رفته. فاجعه را نه تضاد طبقاتی مبتنی بر روابط ارباب و رعیتی، بلکه تخریب زیست‌محیطی رقم می‌زند. نشانه‌هایی از تخریب را هم در داستان می‌بینیم:

«کامیون‌ها توی جاده، بیجارِ کنار، ردیف دارند می‌آیند. پساب آشغال‌ها از پشت ماشین روی چرخ‌ها شرشر می‌کند. باریک سیاهِ آب از کامیون شره می‌کند و جاده دو طرف، تازه کاشته شالی زیر می‌رود؛ داخل بیجار، پای تازه جوانِ شالی راه باز می‌کند و جلو می‌رود. می‌رود و می‌رود. سرم را که راست می‌کنم، بیجار یکدست خاکستری پیش چشمم می‌آید. زیر پایم را که نگاه می‌کنم سیاه آب می‌بینم. زن‌ها ردیف، داخل سیاه‌آب دارند نشاء می‌کنند.»

همه گیلان را به طبیعت سرسبز، آب و هوای خوش و دل‌انگیز و جنگل‌های هیرکانی می‌شناسند. ما در خبرها خوانده‌ایم که در حوالی رشت، در سراوان کوهی از زباله به ارتفاع ۱۱۰ متر وجود دارد. آیا داستان صرفاً در این محدوده جغرافیایی معتبر است؟ نرگس مقدسیان می‌گوید:

مکان داستان می‌تواند اطراف آشغال لندفیل در گیلان باشد؛ همه روستاهای اطراف زباله لندفیل مثل گلسرک، موشنگاه، جوکلبندان و غیره... زباله لندفیل در ۳۵ کیلومتری رشت واقع است. ناحیه‌ای حدود ۲۰ هکتار از بهترین منطقه جنگل‌های هیرکانی سراوان را شامل میشود. که از سال ۶۳، یعنی حدود چهل سال پیش زباله و پسماندهای خانگی، تجاری، بیمارستانی و... بیش از ۱۳ شهر گیلان با کامیون‌ها به آنجا آورده می‌شود. ارتفاع کوه آشغال گاه به ۱۵۰ متر می‌رسد. و شیرابه‌های این زباله وارد رودخانه نزدیک‌اش، سیارود می‌شود و از طریق آن به رودهای گوهررود وزرجوب که از وسط شهررشت می‌گذرند، ریخته و از آنجا وارد دریای خزر می‌شوند. این شیرابه‌ها که آغشته به سموم کشاورزی و صنعتی و بیمارستانی‌ست باعث آلودگی آب‌های زیرزمینی و رودها، شالیزارها، دریای خزر و تالاب انزلی می‌شود. از جمله پیامدهای آشغال لندفیل هجوم مگس‌ها و شیوع انواع بیماری‌های پوستی و سرطان در این مناطق است. (البته گاه با خاک‌ریزی و کاشتِ نهال روی بخشی‌هایی از آن به طور موقت اندکی از دهشناکی موضوع کاسته و در واقع لاپوشانی می‌کنند).

مقدسیان در ادامه یادآوری می‌کند که مشکل کوه زباله به سال ۱۳۶۳ بازمی‌گردد. او می‌گوید:

در طول این سال‌ها، همه ساله شاهد بوده‌ایم رفته رفته، با بلندتر شدن ارتفاع کوه آشغال‌ها، زیاد شدن شیرابه، بخصوص در فصل گرم سال و هجوم مگس‌ها... شدت اعتراضات مردم، همبستگی و انسجام آن نیز بیشتر می‌شود و زنان همیشه جلودار این اعتراضات بوده‌اند. من سال ۹۶ تا ۹۹ رمان «از زن تا زمین» را

نوشتم و این کتاب در سال ۱۴۰۰ چاپ شد. در ان کتاب به طور ناخودآگاه از زنانی نوشتم که جلوی کامیون‌ها را می‌گیرند و زنان هفته‌ها جلوی ورودی زباله چادر می‌زنند و شب‌ها همان‌جا می‌خوابند. شگفت اینکه در سال ۱۴۰۱ یعنی یک سال بعد، این اتفاق افتاد که سرانجام این اعتراضات با همه اتحاد و همبستگی‌اش، در ۸ اردیبهشت ۱۴۰۱ به خاک و خون کشیده شد.

تضادِّ طبقاتی یا بحرانِ زیست‌محیطی؟

به هر حال همین‌طور که داستان «بیجار» در نزدیکی این کوه زباله در شالیزار با ضرباهنگی کند پیش می‌رود، پاهای راوی داستان هم بیشتر در منجلاب فرومی‌رود تا اینکه سرانجام در یک نقطه داستان به اوج می‌رسد:

«زن‌ها با دست و پاهایی که سیاه آب از آن‌ها شرشر می‌کند، به طرف خانه‌ی صاحب‌بیجارِ که سرِ بلندی است، می‌دوند. همین‌طور داخل گلِ آب ایستاده‌ام. خشکم زده. هرچه تقلا می‌کنم، نمی‌توانم پاهایم را تکان بدهم. گلویم خشک شده، دهنم تلخ شده مثل زهرمار. پساب سیل آشغال‌ها، تم‌های بیجارهای بالادست، درخت‌ها و خانه‌های لندفیل، موشنگاه را بلعیده، به شمسی رسیده، دارد شمسی را می‌بلعد. فقط دست‌هایش را می‌بینم که توی هوا مانده و تکان‌تکان می‌خورد. مونا هرچه زور می‌زند، نمی‌تواند مرا از گلِ بیرون بکشد. سراسیمه به طرف جوان‌ها می‌دود که گوشی به‌دست، سمت خانه‌ی صاحب بیجار می‌دوند. تشت‌های تم روی شیرابه، شناور مانده. نمی‌دانم کِی کمرچادر گل‌مگلی من از کمرم کنده شد. همین‌طور پهن است روی سیاه آب. کوهِ سیل، چند قدمی من رسیده، تا زور دارم فریاد می‌کشم. صدای فریاد من از سمت آشغال‌کوه به طرفم برمی‌گردد...»

در این اوج همه چیز به پایان می‌رسد. چه کسی مسئول است؟ صاحب بِیجار که او را نمی‌بینیم و از او هیچ نمی‌دانیم؟ طبیعت و بارش بی‌وقفه باران؟ یا تخریب محیط زیست؟ خوانندگان خود باید به قضاوت برسند. در داستان نرگس مقدسیان همانطور که قبلا هم اشاره کردیم تخریب زیست‌محیطی برجسته‌تر از تضاد طبقاتی‌ست. او می‌گوید:

فقر و نابرابری اجتماعی و اقتصادی و اختلاف طبقاتی در جامعه همواره از دغدغه‌های اصلی‌ام بوده و در بیشتر داستان‌هایم بازتاب دارد. مثلا آخرین رمانم به نام «از زن تا زمین» آنطور که منتقدانش نیز مثل جواد اسحاقیان، فریبا کریمی و محبوبه موسوی گفته‌اند، بازتاب مسائل کارگری گیلان، مسائل، مطالبات و مبارزات زنان و مسائل زیست محیطی گیلان، هر سه است که به موازات هم روایت می‌شود که از اهمیت هرسه این موضوعات برای من نشان دارد. در تک داستان‌ها اما، برخلاف رمان، که می‌توان به تفصیل به چند موضوع پرداخت، معمولا نمی‌توان به بیش از یک سوژه و موضوع پرداخت. فکر می‌کنم موضوع و تم داستان «بیجار» گنجایش و پتانسیل آن را نداشت که وارد حوزه‌هایی چون اختلاف و تضاد طبقاتی شوم. کما اینکه فکر می‌کنم اگر بگویم معضل زیست‌محیطی اهمیتش بیشتر از حوزه‌های دیگر مبارزاتی است، پر بیراه نگفته‌ایم.

مقدسیان در ادامه یادآوری می‌کند که موضوع تضادِّ طبقاتی را به سادگی نمی‌توان از بحران زیست‌محیطی تفکیک کرد. به یک معنا یکی برآمده از دیگری‌ست: چون مسائل زیست محیطی مربوط به موجودیت انسان در درجه اول است؛ ابتدا باید وجود داشته باشیم، تا برای عدالت اجتماعی و ازادی

و... مبارزه کنیم. تضاد و تقابل اصلی در این داستان نه بین کارگر و کارفرما، بلکه بین انسان (فارغ از جایگاه اقتصادی‌اش) با عوامل و عناصر تخریب طبیعت است. که اگر از نظر طبقاتی نگاه کنیم، باید گفت طبقه فرودست جامعه در تخریب زیست‌محیطی کمترین نقش را دارد و بیشترین آسیب را در ان می‌بینند؛ درست مانند جنگ‌ها...

از یک منظر دیگر در مقایسه با آثار جامعه‌گرا در سال‌های دهه ۱۳۴۰ که در پیش‌زمینه تضاد بین غنی و فقیر و نابرابری‌های اجتماعی اتفاق می‌افتاد باید گفت که در این مدت، هم ابعاد تخریب زیست‌محیطی گسترش یافته و هم، همزمان آگاهی نسبت به آن افزون شده است. محبوبه موسوی، پژوهش‌گر که در این زمینه تحقیقاتی هم انجام داده می‌گوید:

به گمان من از آنجا که محیط زیست در فضای سرسبز گیلان خود عامل کار است. آب برای نشای زمین‌های برنج و در واقع پایه کار در آنجا بیشتر بر کشاورزی متکی است پس نمی‌توان از کار در آن منطقه صحبت کرد بدون توجه به محیط زیست. آلودگی محیط زیست به معنای افزایش فقر، بیماری و نابودی محصول است و از آن گذشته، مردمانی را که سال‌ها به سرسبزی خو کرده‌اند نمی‌توان در دایره‌ای از زباله محصور کرد و از آنها خواست محصولشان را سر زمین تولید کنند.

شاید به همین دلیل است که در «بیجار» نوشته نرگس مقدسیان نشانه‌هایی از فاجعه را از همان آغاز می‌توان سراغ گرفت: زنی از روستای بالادست که تنهایی در شالیزار نشا می‌کرد و زیر رعد و برق در میان گل و لای دفن شده بود و جنازه‌اش را هم هرگز نیافته بودند.

عاملیّتِ زنان

در داستان مقدسیان، فضای پر ترس و واهمه به خوبی با رعد و برق جفت و جور شده و ایجاد التهاب می‌کند. نکته اینجاست که در داستان «بیجار» نوشته نرگس مقدسیان برخلاف اغلب داستان‌هایی که در محیط‌های روشنفکری اتفاق می‌افتد، کارگر فعال و جمع‌گراست و نه بی‌حوصله و منزوی و یا به فکر گریز از واقعیت. برخلاف داستان‌های کارگری که در سال‌های قبل از انقلاب سراغ داریم، در اینجا از درگیری با کارفرما، شیفتگی به دگرگونی اجتماعی و جوشش خبری نیست. مثل این است که آدم‌ها با زندگی سخت کنار آمده‌اند:

«یکی‌یکی کمر راست می‌کنیم، دست‌وپا گِلی روی کرت‌ها می‌رویم. از دستکش و نوک انگشت‌هایم، سیاه‌آب داخل بیجار می‌چکد. کمرم دیگر درد نمی‌کند. زن‌ها بلندبلند حرف می‌زنند، شوخی می‌کنند، می‌خندند و

آواز می‌خوانند. خانم‌جان که در موشنگاه، نزدیکی‌های آشغالِ لندفیل، زندگی می‌کند از همه بلندتر حرف می‌زند و می‌خندد.»

محبوبه موسوی، داستان‌نویس و منتقد در معرّفی این داستان نوشته است: «بیجار» داستانِ یک زن نیست، زنان در این داستان در یک کلیت بزرگ یک شخصیت واحد شده‌اند که از پیر تا جوان را دربرمی‌گیرد [...] عاملیت زنان داستان «بیجار» کار است و کار آنان مقابله با آن ناامیدی است که از سوی آشغال‌کوه تهدیدشان می‌کند.

آیا عاملیّتِ زن در این‌جا به راستی کار است؟ مقدسیان می‌گوید: فکر می‌کنم حضور زنان در عرصه اجتماعی و به ویژه در عرصه اقتصادی که در گیلان به دلیل شرایط ویژه‌اش در شالیزارها، از دیرباز فراهم بوده، خود به نوعی یک عاملیت محسوب می‌شود. حضور زنان گیلانی در عرصه کار به نوعی سبب استقلال نسبی انها شده و باعث شده تبعیض جنسیتی در گیلان به نسبت کمتر محسوس باشد... اگر بخواهم به طور خلاصه از عاملیت زنان داستان «بیجار» بگویم، اینکه زنان در مبارزه با تخریب محیط زیست بیشترین نقش دارند. می‌توان گفت جلودار و از پیش‌قراولان این مبارزه هستند. همانطورکه در زیر لایه و به طور نمادین داستان به آن پرداخته است، آنجا که شمسی خانم و بقیه از صدای «فریاد زنی» می‌گویند که دائم از طرف اشغال کوه می‌آید.

محبوبه موسوی در ادامه درباره ایده رهایی زن در این داستان می‌گوید: زنان [در این داستان] در کار و با کار است که می‌توانند استقلال خود را بازیابند اول استقلال اقتصادی و بعد توان بیان مخالفت. ایستادگی در مقابل کامیون‌هایی که زباله را بر رود و جنگل آنها آوار می‌کنند. انگار کار همواره با زنان داستان بیجار عجین بوده است که نمود آن را در بازه سنی شخصیت‌های داستان می‌بینیم از هفتاد و چند ساله تا جوانک‌های بینی عمل‌کرده امروزی. آنچه این زنان را از گذشته جدا می‌کند، زباله است و دیگری توان اعتراض و درست از همینجاست که کنش‌مندی زنان در داستان خود را نشان می‌دهد. این داستان یک نسخه بلند دیگر هم دارد که نویسنده در رمان «از زن تا زمین» به آن پرداخته است. تقریباً با همین شخصیت‌ها ولی با مسائل کاری بیشتری که زندگی کارگری این خانواده‌ها را هم در برمی‌گیرد.

مقدسیان در پایان می‌گوید «اشغال لندفیل» و قصّه‌ی پُردردش همواره موضوع بسیاری از داستان‌هایش بوده است: بعد از داستان «بیجار» که حدود سال۹۸ نوشته شد، چند تایی از همان زنان که در بیشتر داستان‌هایم حضور دارند، در یک فضای بزرگ‌تر و با بسط و گسترش پیرنگ درقالب رمان «از زن تا زمین» خودشان را آشکار می‌کنند که کنش و عاملیت بیشتری دارند، همانطور که اشاره شد زنان جلوی کامیون‌ها را می‌گیرند و مانع ورودشان شده، همانجا چادر برپا می‌کنند و شب‌ها می‌خوابند. و هفته‌ها مانع ورود کامیون‌ها و زباله می‌شوند.

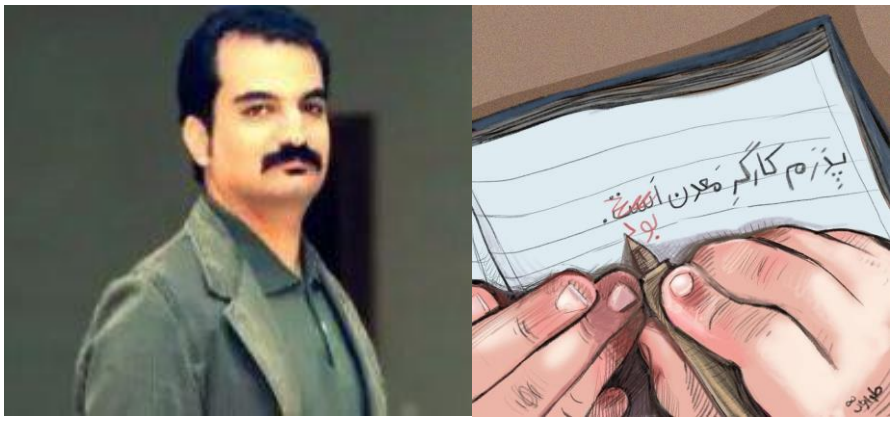
روایتی از مبارزه در محلِّ تلاقیِ ادبیّاتِ کارگری با بحرانِ زیست‌محیطی و ادبیّاتِ زنان. یک داستانِ نمونه که بیان‌گرِ چالش‌های روزگار ماست.

بازگشت به فهرست

اجتماعی

فاجعهٔ معدنِ طبس؛ حادثه یا پیامدِ طبیعی؟

خسرو صادقی بُروجنی؛ پژوهش‌گرِ اقتصادی



«در ژرفای نزدیک به ششصدمتریِ زیرِ زمین، تخمِ عصیانی بارور می‌شود» (ژرمینال، امیل زولا)

فاجعهٔ مرگ‌بارِ معدنِ طبس که به کشته‌شدن پنجاه تن از کارگران این معدن منجر شد، اوّلین اتفاق از این دست نیست و قطعاً آخرین فاجعه نیز نخواهد بود. این فاجعه ۱۲امین حادثه در معادن ایران طی ۴ ماه اخیر است و در این حوادث حدود ۶۴ نفر جان خود را از دست داده‌اند. حادثهٔ معدن یورت گلستان که در سال ۱۳۹۶ رخ داد بیش از ۴۰ کشته داشت.

برای نام‌گذاری اتفاق مذکور لازم است تا ضمن تدقیقِ درست، واژهٔ مناسبی را برگزینیم چرا که انتخابِ واژهٔ مناسب برای یک مسئله در ارتباط مستقیم با نوع پاسخی است که برای حلّ آن ارائه می‌شود. برای مثال اگر مسئلهٔ اعتیاد را یک بیماری در نظر بگیریم، پاسخِ ما برای حلّ آن نیز در حوزهٔ پزشکی(کلینیکال) است، امّا اگر اعتیاد را یک معضلِ اجتماعی بدانیم، آن وقت سراغ زمینه‌های اجتماعی بروزِ اعتیاد مانندِ فقر، محرومیت، طبقه، خانواده، نقشِ دولت، حاکمیّت و کلّیتِ اجتماعیِ در ارتباط با آن می‌رویم.

بنابر شواهد موجود و گزارش‌های چند روز اخیر [گزارشِ نسرین هزاره مقدّم]، اتفاقِ معدنِ طبس را نه از جنس حوادث کار بلکه باید در رده «پیامد پیش‌بینی‌شده روندهای سرمایه‌گذاری» به شمار آورد. اولین‌بار نیست که سرمایه‌گذار بخش خصوصی در پرتو حمایت‌های دولت، حداقلی از امکانات لازم برای بهداشت و ایمنی محل کار را رعایت نمی‌کند و نظارت مناسبی هم وجود ندارد تا کارفرمای مذکور را ملزم به رعایت این حداقل‌ها و استانداردها بکند.

از سوی دیگر بنا به گفته «علی مقدّس‌زاده» (رئیس کانون شورای اسلامی کار خراسان جنوبی) خطاب به وزیر کار، «دستمزد کارگران معدن طبس دوازده میلیون تومان بوده، آن هم برای کاری که همواره جزو سخت‌ترین شغل جهان به حساب می‌آید.» این میزان دستمزد برای چنین شغلی حاکی از این است که کارگران مذکور از سرِ ناچاری تن به شرایط فوق‌استثماری می‌دهند تا لااقل از تازیانه گرسنگی رهایی یابند!

«ناترازی» که این روزها زیاد در موردش می‌شنویم، سنگ بنایِ اولیه‌اش در مناسبات میان کارگر و سرمایه‌دار است: کارگرانی که به زیرِ زمین می‌روند تا در آلوده‌ترین و ناایمن‌ترین شرایط، گرانبهاترین فلزات و سنگ‌ها را از دل خاک بیرون بکشند و با کارشان ارزش‌آفرینی کنند، از ابتدایی‌ترین حقوق شغلی و انسانی محروم هستند و تازیانه ناترازی هر بار جسم‌شان را در ژرفای خاک دفن می‌کند.

مسئولان دولتی وقتی صحبت از بنزین و انرژی می‌شود مقایسه با دیگر کشورها را سرلوحه کار خود قرار می‌دهند تو گویی ایران بخش جدایی‌ناپذیری از جامعه جهانی است اما برای محاسبه دستمزد کارگران نگاهی کاملاً جزیره‌ای به‌سان تافته‌ای جدابافته دارند و هرساله با ترازوی مثقال‌سنج‌شان میزان کالری دریافتی بدن یک کارگر را محاسبه می‌کنند تا مبادا کارگر ایرانی کالری بیشتری دریافت کند. در همین ارتباط بارها و به کرّات نرخ بنزین در ایران با کشورهای توسعه یافته مقایسه شده است در حالی‌که رویِ دیگر واقعیت را پنهان می‌کنند که برای مثال میانگین حقوق سالانه کارگر معدن در کانادا آن هم در شرایط کار بسیار ایمن‌تر از ایران ۸۲۵۰ دلار یعنی معادل ۴۰۰ میلیون تومان در ماه است.

این نوع اتفاقات کارگری به مانند سُر خوردن کارگری از نردبان یا واژگون شدن یک ماشین حمل سنگ جزو حوادث کاری دسته بندی نمی‌شوند بلکه پیامدهای طبیعی شرایطی است که نظم اقتصادسیاسیِ حاکم بر کشور علت‌العلل تام آن‌هاست. در این نظم است که کارفرمایِ خصوصی بابت فجایع مشابه به هیچ کس و ارگانی پاسخ‌گو نیست و هر بار این اخبار به فراموشی سپرده می‌شود تا روزی دیگر و فاجعه‌ای دیگر.

دولتی که خود را حامیِ «رشدِ سرمایه‌گذاری» به مدد «مقرّرات‌زدایی» و «برداشتنِ موانع» از پیشِ پای سرمایه‌گذارِ خصوصی می‌داند، این نوع فجایع را به مثابه حوادثی طبیعی در محیط کار به شمار می‌آورد که احتمالاً «در همه جای دنیا وجود دارد» و پُربی‌راه هم نمی‌گوید!

آری! این منطقِ تمامی دولت‌ها و کارفرمایان و سرمایه‌گذاران خصوصی است که برای کسب سودِ بیشتر تا جایِ ممکن از هزینه‌های نیروی انسانی و کارگران کم کنند تا به رشد اقتصادی برسند. امّا اینکه این رشدِ اقتصادی چه نسبتی با رشدِ عادلانه و پایدار و توسعهٔ انسانی یعنی رشدِ توانایی‌های بالقوّهٔ انسانی و برخوداری مردان و زنانِ تولیدگر از مواهبِ زندگی دارد، در دستورکارِ سرمایه‌داران و دولت‌های پشتیبانِ آن‌ها نیست.

شرایطِ فوق در حالی ادامه می‌یابد که فعّالیتِ صنفی و کارگریِ مستقل در اکثرِ موارد با مانع روبرو می‌شود و بسیاری از کنش‌گران کارگری با خطرِ اخراج و تعلیق دست‌وُپنجه نرم می‌کنند. نبودِ نهادها و هویّت‌های جمعی کارگریِ قدرت‌مند که بتوانند از حقوق کارگران دفاع کنند و حقوق کارگران را به مثابه حقوقی انسانی و نه باری بر هزینه‌های کارفرما ایفاء کنند، یکی از عواملِ مهمّ در گُستاخی کارفرمایانُ خصوصی در عدمِ رسیدگی به بهداشت و ایمنی مناسبِ کار است.

سرچشمه: سایت خبرگزاری کار ایران (ایلنا)

بازگشت به فهرست

اسرائیل آخرین نفسِ خود را می‌کشد

آری شاویت؛ نویسندهٔ صهیونیست در روزنامهٔ عبری هاآرتص/ برگرادن: علی چنگیزی

به نظر می‌رسد که ما با مبارزترین و صعب‌العبورترین مردمِ تاریخ روبرو هستیم و چاره‌ای جز به‌رسمیّت شناختنِ حقوقِ آن‌ها و پایان‌دادن به اشغال‌گری وجود ندارد.

به نظر می‌رسد ما از نقطهٔ بی‌بازگشت عبور کرده‌ایم و ممکن است «اسرائیل» دیگر نتواند به اشغال پایان دهد، استعمار را متوقف کند یا به صلح دست یابد. اصلاحِ صهیونیسم، نجاتِ دموکراسی با تفرقه‌انداختن بین مردمِ این سرزمین غیرِممکن به نظر می‌رسد.

اگر وضعیت به همین شکل ادامه یابد:

- هیچ دلیلی برای زندگی در این کشور وجود ندارد.
- دلیلی برای نوشتن در «هاآرتص» وجود ندارد.
- دلیلی برای خواندنِ «هاآرتص» وجود ندارد.

شاید ما باید از آن‌چه «راگل آلفر» دو سال پیش پیشنهاد کرد پیروی کنیم -کشور را ترک کنیم...

اگر «اسرائیلیسم» و یهودیّت دیگر بخشِ مهمّی از هویّتِ فردی ما نیست، و اگر هر شهروندِ اسرائیلی دارای گذرنامهٔ خارجی می‌باشد، نه تنها از نظرِ عینی، بل‌که از نظرِ روانی نیز وابستگی به این دیار تمام شده است. ما باید با دوستان‌مان خداحافظی کنیم و به سان‌فران‌سیسکو، برلین یا پاریس برویم. در آن‌جا، از سرزمینِ ناسیونالیسمِ جدیدِ آلمانی یا ناسیونالیسمِ جدیدِ آمریکایی دفاع کنیم، ما باید با آرامش نظاره‌گر باشیم که «کشورِ اسرائیل» آخرین نفس‌های خود را می‌کشد.

آیا ما باید سه قدم به عقب برگردیم و شاهد غرق‌شدن دولتِ دموکراتیکِ یهودی باشیم؟ شاید مشکل هنوز حلّ نشده است. شاید هنوز از نقطهٔ بی‌بازگشت عبور نکرده‌ایم. شاید هنوز بتوان به اشغال پایان داد، استعمار را متوقّف کرد، صهیونیسم را اصلاح کرد، دموکراسی را نجات داد و سرزمین را با فلسطینی‌ها تقسیم کرد.

من انگشتِ خود را به سمتِ نتانیاهو، لیبرمن و نئونازی‌ها نشانه رفته‌ام تا آن‌ها را از توهّمِ صهیونیستیِ خود بیدار کنم. ترامپ، کوشنر، بایدن، باراک اوباما و هیلاری کلینتون کسانی نیستند که به اشغال پایان دهند. سازمانِ ملل و اتحادیهٔ اروپا شهرک‌سازی‌ها را متوقّف نخواهند کرد. تنها نیرویی در جهان که می‌تواند اسرائیل را نجات دهد، خودِ اسرائیلی‌ها هستند، با پذیرشِ یک واقعیّتِ انکارناپذیر و ایجاد یک زبانِ سیاسیِ جدید و فهمِ این‌که فلسطینی‌ها ریشه در این سرزمین دارند، من از شما می‌خواهم که به دنبال راهِ سوّمی برای زنده‌ماندن در این‌جا باشید تا نابود نشوید.

اسرائیلی‌ها از زمانی که به فلسطین آمدند، متوجّه شدند که جُنبشِ صهیونیستی در مورد هویّتِ یهودی آن‌ها را فریب داده است . این جُنبش با بهره‌برداری و اغراق از آن‌چه هیتلر آن‌را هولوکاست می‌نامید، موفّق شد جهان را متقاعد کند که فلسطین «سرزمینِ موعود» است و به اصطلاح معبد، زیرِ مسجدالاقصی قراردارد. بنابراین، گرگ به برّه‌ای تبدیل شد که با پولِ مالیات‌دهندگانِ آمریکایی و اروپایی پرورش یافت تا این‌که به یک هیولای هسته‌ای تبدیل شد.

نویسنده از باستان‌شناسانِ غربی و یهودی کمک می‌گیرد که، مشهورترینِ آنها اسرائیل فینکلشتاین از دانشگاه تل آویو بود، که تأیید کرد «معبد یک دروغ و افسانه‌ای است که وجود ندارد» و همهٔ کاوش‌ها ثابت کرده‌اند که هزاران سال پیش ناپدید و به صراحت در بسیاری از منابعِ یهودی تأیید شده است، و باستان‌شناسان غربی متعدّدی این‌را تأیید کرده‌اند.

آخرینِ آن‌ها در سال ۱۹۶۸ بود که باستان‌شناس بریتانیایی، دکتر کاتلین کنیون در حالی که مدیرِ کاوش‌های مدرسهٔ باستان‌شناسی بریتانیا در اورشلیم بود، در اورشلیم کاوش‌هایی انجام داد و به دلیلِ افشاگری‌هایش او را از فلسطین اخراج کردند. او به این نتیجه رسید که در افسانه‌های اسرائیلی دربارهٔ وجودِ آثاری از معبدِ سلیمان در زیرِ مسجدالاقصی، هیچ اثری از معبد سلیمان وجود ندارد و دریافت که آن‌چه اسرائیلی‌ها «اصطبل‌های سلیمان» می‌نامند هیچ ربطی به سلیمان یا اصطبل ندارد، بل‌که یک مدلِ معماری از کاخ‌هایی است که معمولاً در مناطقِ مختلفِ فلسطین ساخته می‌شوند.

این در حالی است که کاتلین کنیون از انجمن صندوق اکتشافِ فلسطین با هدف روشن‌کردن روایات موجود در کتابِ مقدّس آمده بود، زیرا در مورد تاریخ اواسطِ قرنِ نوزدهم در بریتانیا «خاورِ نزدیک» فعّالیتِ زیادی انجام داده بود. نفرین و دروغ همان چیزی است که اسرائیلی‌ها را آزار می‌دهد و هر روزه با آن مواجه اند. حیفا یا عکا، اسرائیلی‌ها می‌دانند که آینده‌ای در فلسطین ندارند. این سرزمین بدونِ مردم نیست، آن‌چنان که آن‌ها به دروغ ادعا می‌کردند. نویسندهٔ دیگری نه تنها وجودِ مردمِ فلسطین را تصدیق می‌کند، بل‌که برتری آن‌ها را بر اسرائیلی‌ها نیز تأیید می‌کند.

این گیدئون لوی، صهیونیستِ چپ است که می‌گوید: به نظر می‌رسد که فلسطینی‌ها ماهیّتی متفاوت از بقیهٔ بشریّت دارند. ما سرزمینِ آن‌ها را اشغال کردیم و جوانانِ آنها را با موادّ مخدّر، فحشا و فسق آلوده کردیم. به خود گفتیم، بعد از چند سال وطن و سرزمینِ خود را فراموش خواهند کرد، آن‌وقت با نسلِ جوان در

انتفاضهٔ ۱۹۸۷روبرو شدیم. ما آن‌ها را زندانی کردیم. گفتیم: آن‌ها را در زندان بزرگ می‌کنیم. سالها بعد، با فکرکردن به مقولهٔ اشغالِ سرزمین‌شان درسِ خود را آموخته بودند، با قیامِ مسلّحانه در سال ۲۰۰۰ در مقابلِ ما قرار گرفتند و از خود دفاع کردند.

گفتیم خانه‌هایشان را خراب می‌کنیم. ما سال‌ها آن‌ها را محاصره کردیم و بعد موشک‌ها را بیرون آوردند و با وجود محاصره و تخریب توانستند به ما حمله کنند. ما شروع به طراحی دیوار جداکننده و سیمِ خاردار کردیم...، امّا آن‌ها از زیرِ زمین و از طریقِ تونل‌ها به‌سوی ما آمدند و خساراتِ سنگینی به ما وارد کردند. در طولِ جنگِ گذشته، ما با تمامِ توان با آن‌ها جنگیدیم، امّا آنها کنترلِ ماهوارهٔ اسرائیل (آموس) را به دست گرفتند؟ آن‌ها با پخش تهدید و هشدار در هر خانهٔ اسرائیلی رعب و وحشت ایجاد کردند، همان‌طور که جوانانِ آن‌ها موفّق شدند کنترلِ کانالِ ۲ اسرائیل را به دست بگیرند.

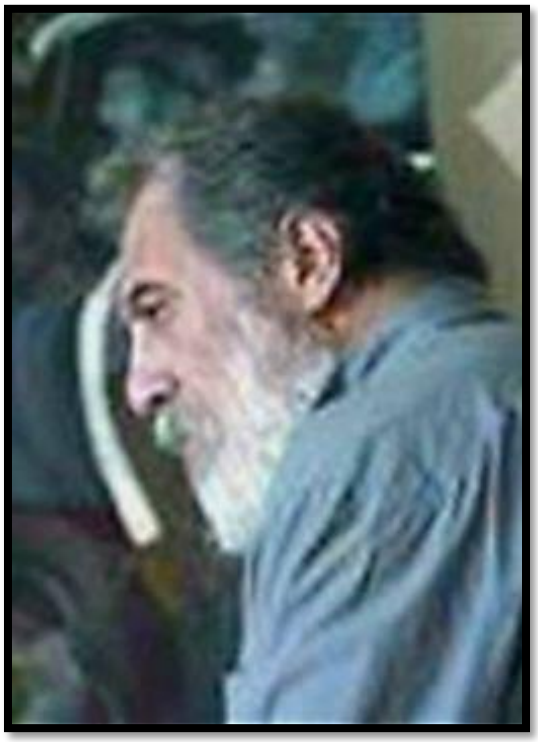
به نظر می‌رسد که ما با مبارزترین و صعب‌العبورترین مردمِ تاریخ روبرو هستیم و چاره‌ای جز به‌رسمیّت شناختنِ حقوقِ آن‌ها و پایان‌دادن به اشغال‌گری وجود ندارد. نفرین دروغ‌ها همان چیزی است که اسرائیلی‌ها را آزار می‌دهد و روز به روز به صورت ضربه‌ای از چاقوی دست یک اورشلیمی، یا یک فرد از الخلیل یا نابلس، یا با سنگی از راننده اتوبوسی از یافا، حیفا یا عکا، به آن‌ها ضربه می‌زند.

سرچشمه: روزنامهٔ عبری هاآرتص

ارژنگ: در ارتباط با مبارزهٔ خلق فلسطین و اوضاع غزه و لبنان، مطالعهٔ مطلب حکایتِ «گردن و شمشیر» حاوی گفت‌وگوی پُربار طارق علی و رشید خالدی با برگردان فرشید مقدّم سلیمی توصیه می‌شود. (سرچشمهٔ متنِ انگلیسی: *نیو لفت ریویو/ متن برگردان فارسی در سایت اخبار روز)*

بازگشت به فهرست

نمایشگاهِ آثار نقّاشی شهاب موسوی‌زاده



نمایشگاه آثارِ نقاشی شهاب موسوی‌زاده، نقاش پیش‌کسوتِ ایرانی ساکنِ آلمان از روز ۲۶ اکتبر تا روز ۰۲ نوامبر ۲۰۲۴ (۵ تا ۱۲ آبان ۱۴۰۳) در شهرِ کلن کشورِ آلمان برپا خواهد بود.

زمان: **۲۶ اکتبر ساعت ۱۸.۰۰ – از ۲۷. اکتبر هر روز ساعت ۱۶:۰۰ – ۲۰:۰۰**

آدرس: **Köln Altes Pfandhaus Kartäuserwall 20 50678**

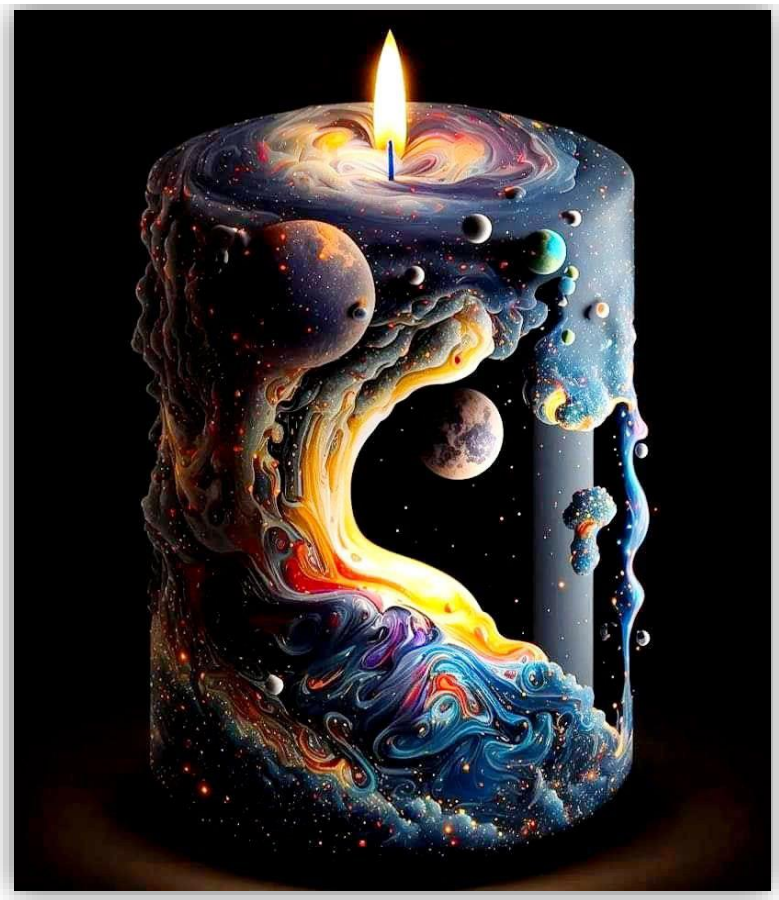
بازگشت به فهرست

به سوی ۳۰مین فستیوالِ تئاترِ ایرانی در کلن

یک روز جشن برای سی سال فستیوال

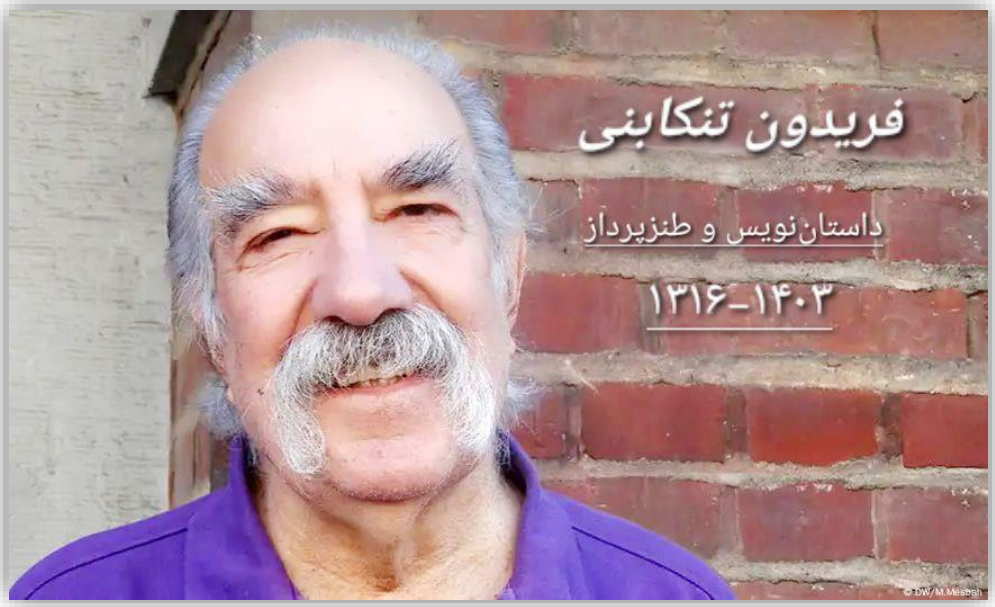
این فستیوال در روز ۱۷ نوامبر ۲۰۲۴ (۲۷ آبان ۱۴۰۳) در شهر کلن آلمان به همّت «انجمن تئاترِ ایران و آلمان» و مسئولیت «بهرخ حسین بابایی» (همسرِ زنده‌یاد مجید فلّاح‌زاده) برگزار خواهد شد.

بازگشت به فهرست



یادِ بعضی نَفَرات

وداعِ پاییزی با فریدون تنکابنی



فریدون تنکابنی (۱۴۰۳-۱۳۱۶)؛ داستان‌نویس، طنزپرداز و از اعضای هیئتِ مؤسّس کانونِ نویسندگانِ ایران روزِ شنبه هفتم مهرماه ۱۴۰۳ در آلمان درگذشت.

نخستین داستانِ تنکابنی «مردی در قفس» در آغاز دههٔ چهل به چاپ رسید. پس از آن در دوران همکاری با نشریات بیش‌تر به طنزِ سیاسی گرایش پیدا کرد و یکی از همین دست آثار، «یادداشت‌های شهرِ شلوغ»، در سال ۱۳۴۸ به بازداشت و حبسِ سه‌سالهٔ او انجامید. از دیگر آثارِ تنکابنی می‌توان به «اسیرِ خاک»، «پیاده شطرنج»، «پول، تنها ارزش و معیارِ ارزش‌ها»، «راه‌رفتن روی ریل»، «اندوهِ سِتَرون‌بودن» و «جمهوریِ عوضیِ اسلامی» و غیره... اشاره کرد.

تنکابنی که تا سال ۱۳۵۸ عضو کانون نویسندگان ایران بود، در سال ۱۳۵۹ همراه با شماری دیگر از اهلِ قلم «شورای نویسندگان و هنرمندانِ ایران» را بنیاد نهاد امّا در سال ۱۳۶۲ با به‌راه‌افتادن موج دستگیری نیروهای مدافع آرمان‌های انقلاب سال ۵۷ ناچار تن به تبعید داد. او در شهر کلنِ آلمان اقامت گزید و سرانجام پس از تحمّلِ دوره‌ای بیماری در خانهٔ سالمندان ایالتِ وستفالن این شهر درگذشت.

پریسا تنکابنی، دختر رفیقِ زنده‌یاد در سوگِ پدرش چنین نوشته است:

«تو را این‌گونه به خاطر می‌سپارم؛ با خنده‌ای بر لب و شوخی‌های همیشگی‌ات. به‌خاطرمی‌سپارم که هر اوّلِ آوریل ما را با داستان‌های عجیب‌وُغریبی که می‌ساختی، سرِ کار می‌گذاشتی و وقتی می‌دیدی حیرت‌زده دروغِ اوّلِ آوریل‌ات را باورکرده‌ایم کیف می‌کردی و با شیطنتِ همیشگی می‌خندیدی. به خاطر می‌سپارم که قلبت مثلِ کودکی کوچک پاک بود و روحت ظریف و شکننده. به خاطر می‌سپارم که پای تلویزیون با آوازِ پاواروتی اشک می‌ریختی و با کارتونِ تام‌وُجری قهقهه می‌زدی. می‌گفتی: «پری‌وارا! اگر حالا به دنیا می‌آمدی

اسمت را می‌گذاشتم پری‌وار نه پریسا» و شعرِ آیدا در آینهٔ شاملو را برایم می‌خواندی. عاشقِ پیک‌نیک بودی و درخت‌های پارک را به نامِ ما خواهر و برادرها نام‌گذاری کرده بودی. درختِ من صاف بود و بلند و بدونِ پیچ‌وُخم. می‌گفتی: مثلِ خودت جدّی و سیخکی! من هم سال‌هاست در شهرِ خودم درختی را به اسمِ تو نام‌گذاری کرده‌ام. هر روز به یادِ تو به درختِ بزرگ و باشکوه با شاخه‌های بی‌شُمار و پُر از پیچ‌وُخم‌اش سلام می‌کنم. هر چند سهمِ من از تو کم‌تر بود، ولی جایت در دلم بیش‌تر و والاتر. دوستت دارم. خداحافظ بابا.»

در مجلسِ گرامی‌داشتِ فریدون تنکابنی که ۲۹ نوامبر ۲۰۱۴ (۱۰ آذر ۱۳۹۳) با حضور جمعی از اهالی قلم و هنر در سالن تئاتر «آرکاداش» شهر کلن برگزار شده بود، به گزارش سایتِ خبری آلمان، طنزپردازِ ایرانی خود در این مراسم حضورداشت و در انتهای مجلس سخنانِ خود را با بیتی از حافظ چنین آغاز کرده بود:

«فردا که شدم خاک چه سود اشک ندامت» پس از این شعر امّا تنکابنی بارِ دیگر به سراغِ طنز رفت و در انتقادی شوخ‌طبعانه از سایتِ اینترنتی پیک‌نت گفت: «یکی از سایت‌های اینترنتی که پوسترِ این برنامه را منتشرکرده، تیتر زده بود «فریدون تنکابنی در ایستگاهِ آخر!». من نفهمیدم ایستگاهِ آخر یعنی چه؟ مثلِ این که دستی دستی بنده را می‌خواهند بگذارند در گور. شاید دلیلش ذهنیّتی است که از خانهٔ سالمندانِ ایران دارند. می‌خواستم بگویم که این خانهٔ سالمندانی که من در آن هستم، من را به یادِ بهشت می‌اندازد. یکی از شباهت‌ها این است که حوری و غِلمان در آن جا زیاد است. دختران و پسرانِ جوان با فداکاری دائما در خدمتِ ما هستند. مسئول و نگهبانش هم یک ایرانیِ خیلی مسئول و متعهّد است که چون الان این‌جا حضور ندارد، غیبتش را می‌کنم. بهشت را می‌گویند روضهٔ رضوان. روضه یعنی باغ و رضوان هم مسئولِ آن است. بنابراین ایشان رضوان است.» تنکابنی هم‌چنان به برشمردنِ مزایای اقامت در بهشت چنین ادامه داد: «می‌گویند که در بهشت جوی شیر و عسل روان است. در این‌جا البته از جوی شیر و عسل خبری نیست، ولی به وفور شیر و عسل یافت می‌شود. می‌گویند در بهشت درختانِ میوه‌ای هست که اگر در زیرِ آن بنشینی و هوسِ میوه کنی آن شاخهٔ میوه در دستت می‌آید .حالا این‌جا هم همین‌طور است این میوه‌ها همیشه می‌آیند دمِ دستِ ما روی این میزها.» تنکابنی سپس به شعری از سیمین بهبهانی بازمی‌گردد که «آغازِ پایان» نام دارد:

«آغازِ پایان است هنگام/ بُگذشته‌ها بدرود بدرود/ گفتم که ای بی‌دست‌وُپا دل/ عمرت سرآمد پوچ وُ باطل/

تا فرصتی باقی است باید/ پیمانه‌ای پُر کرد وُ پیمود/ اکنون که سر تاپا شَرارم/ گر چاره‌ای باید به کارم/..»

بازگشت به فهرست

درگذشتِ «پری صابری»، استادِ بزرگِ تئاترِ ایران

پری صابری در اوّلین روز از فروردین ۱۳۱۱ در کرمان به دنیا آمد و در ۲۱ شهریور۱۴۰۳ در تهران درگذشت. او یکی از چهره‌های درخشان و مؤثّرِ تئاترِ ایران است که آثارِ زیادی خلق کرده‌است.

در میان تمام کارهایی که پری صابری در دوران کاری بلندمدتش انجام داد، دو چیز برجسته است. علاقه‌اش به فرهنگ و متون کهن فارسی و فعالیت مدیریتی موثر. علاقه‌اش به تئاتر و متون قدیمی‌در واقع ترکیبی است که خودش می‌گوید از مادرش به او منتقل شده است. در مصاحبه‌ای با سایت آرته گفته: «مادرم داستان‌های شاهنامه را برایم می‌خواند و من با لالایی او به خواب می‌رفتم. نمی‌دانم داستان رستم و سهراب را چند بار از او خواستم که برایم تعریف کند. این داستان ریشه شوق و ذوق من برای تراژدی بود و تمام تار و پود من را گرفت. تمام تعزیه‌ها را می‌دیدم و مادرم برایم از تعزیه صحبت می‌کرد. آن زمان تعزیه‌های مهمی در قزوین اجرا می‌شد.»

مهاجرت به فرانسه

پری صابری در ۱۱ سالگی همراه خانواده به پاریس می‌رود که شاید برای بسیاری شهر آرزوها بود، اما نه برای او که ایران را دوست داشت. دست کم نه در دو سه سال اول: «من نمی‌خواستم به پاریس بروم. وارد پاریس که شدم گفتم این پاریسه؟ تمام مدت باران می‌آمد. طول کشید تا ارزش پاریس را درک کنم و بفهمم چقدر در آموزش هنر به من کمک می‌کند.» او می‌گوید پاریس چشم من را به زیبایی باز کرد و این جمله را از مارک شاگال، نقاش سوررئالیست فرانسوی، قرض می‌گیرد که در کودکی مصاحبه او را با تلویزیون فرانسه دیده است. نه فقط ارزش پاریس که عظمت فرهنگ و هنر ایران را هم در پاریس کشف می‌کند: «در پاریس موزه لوور را ده‌ها بار دیدم. می‌دیدم در قسمت مربوط به ایران صف می‌بندند. دوباره به اهمیت فرهنگ و ملیت خودم پی بردم.» پری صابری باهانری ماسه در "مدرسه السنه شرقی" آشنا می‌شود و از این ایران شناس بسیار می‌آموزد و می‌گوید در روی صحنه بردن نمایش سعدی بسیار از کتاب او

استفاده کرده است. در سال‌های ۱۹۵۵ تا ۱۹۵۸ (۱۳۲۴ تا ۱۳۲۷) در مکتب تئاتر تانیا بالاشوا با تئاتر به شکل جدی آشنا می‌شود و می‌آموزد: «تانیا با شما حرف می‌زد. یا نگهت می‌داشت یا می‌گفت برو. من شانس آوردم من را نگه داشت. صداهای ما را امتحان می‌کرد. به من یک متن داد که بخوانم. گفت این صدای تو نیست. تو هنوز صدای خودت را پیدا نکرده ای. به من کمک کرد تا صدای خودم را کشف کنم. تانیا یک روس بود و اگر دیسیپلین او را نمی‌پذیرفتی بعد از یکی دو ماه بیرونت می‌کرد. من تا آخر ماندم. هنوز هم که روی صحنه می‌روم، او را می‌بینم. چشمان سبز پرنفوذی داشت که در تمام وجودت رخنه می‌کرد.»

برگشت به ایران

او سال ۴۲ به ایران برمی‌گردد: «نمی‌توانستم دور از ایران زندگی کنم. خانواده‌ام پاریس ماندند و من به تهران برگشتم. خانواده من ابراهیم گلستان را می‌شناختند و پدرم سفارش من را به او کرد تا از من مراقبت کند. من هم وقتی برگشتم صاف رفتم پیش آنها. جایی که تمام بزرگان هنر ایران در زمینه‌های مختلف را دیدم و با آنها آشنا شدم. کسانی مثل سهراب سپهری و پرویز تناولی. هر که از نخبگان هنر ایران بود، روزهای جمعه در خانه آقای گلستان جمع می‌شدند و ناهار می‌خوردند و صحبت می‌کردند و برای من بسیار جالب بود. گلستان در واقع پدرخوانده من شد. من را با خودش همه جا برد و به همه معرفی کرد.»

او سراغ پهلبد، وزیر فرهنگ و هنر وقت می‌رود و به او می‌گوید می‌خواهد در رشته سینما کار کند: «پهلبد گفت سینما هنوز در ایران شکل خودش را نگرفته است. به من فهماند که این سینما مناسب من نیست. گفت تئاتر خوانده‌ای برو سراغ همان تئاتر. وقتی وارد تئاتر شدم آنقدر امکانات جالبی برایم پیش آمد که توانستم تمام خلاقیتم را به کار بگیرم. الان پشیمان نیستم. فقط پشیمانم که چرا سینما را به عنوان حرفه انتخاب نکردم. این داغی است که همیشه در دلم مانده است.» او البته فعالیت‌های سینمایی هم داشته است. از جمله در فیلم شب قوزی ساخته فرخ غفاری.

اداره تئاتر، گروه تئاتر پازارگاد

«هر کس از خارج به ایران آمد با رتبه بالا در اداره تئاتر استخدام می‌شد. یادم می‌آید با عباس مغفوریان و حمید سمندریان با هم استخدام شدیم. البته آنجا یک تبعیض زنانه-مردانه هم دیدم. به آنها هزار تومان ماهانه حقوق می‌دادند، به من ۹۰۰ تومان. »

اما کار اداری و پشت میز نشستن چیزی نبود که پری صابری را راضی کند. «من می‌خواستم کار کنم. نمی‌خواستم پشت میز بنشینم و کار نکنم. دکتر فروغ بسیار آدم مهربان و آگاهی بود. می‌گفت این جا هنوز آنچه دنبالش هستید، نیست. ولی ما شور کار کردن داشتیم. برای من مهم نبود ماهی هشتصد تومان حقوق بگیرم یا نگیرم. من و سمندریان و داود رشیدی گفتیم یک گروه تشکیل می‌دهیم، پول می‌گذاریم و کار می‌کنیم. قرار شد از اداره تئاتر استعفا بدهیم. من و سمندریان استعفا دادیم، اما داود رشیدی نه. به هر حال با همان پولی که گذاشتیم، حدود ۲۰ میلیون تومان، گروه تئاتر پازارگاد را راه انداختیم. در آن زمان ما ۳ تا کار روی صحنه می‌بردیم، فرهنگ و هنر ۲ تا هم نمی‌توانست. چون ما شور و هیجان داشتیم. حدود ۱۰ سال

توانستیم دوام بیاوریم. ولی بعد دیگر هم ما خسته شدیم و هم بقیه بچه‌هایی که با ما کار می‌کردند، می‌خواستند حقوق ثابت داشته باشند.»

تالار مولوی

ساخت تالار مولوی احتمالا یکی از مهم‌ترین و ماندگارترین کارهایی است که پری صابری در زندگی تئاتری‌اش انجام داده است. ساخت یک سالن تئاتر ویژه دانشجویان تئاتر در مهم‌ترین دانشگاه کشور فکر پری صابری بود که توانست آن را اجرا کند و هنوز هم دانشجویان تئاتر از آن استفاده می‌کنند. ...

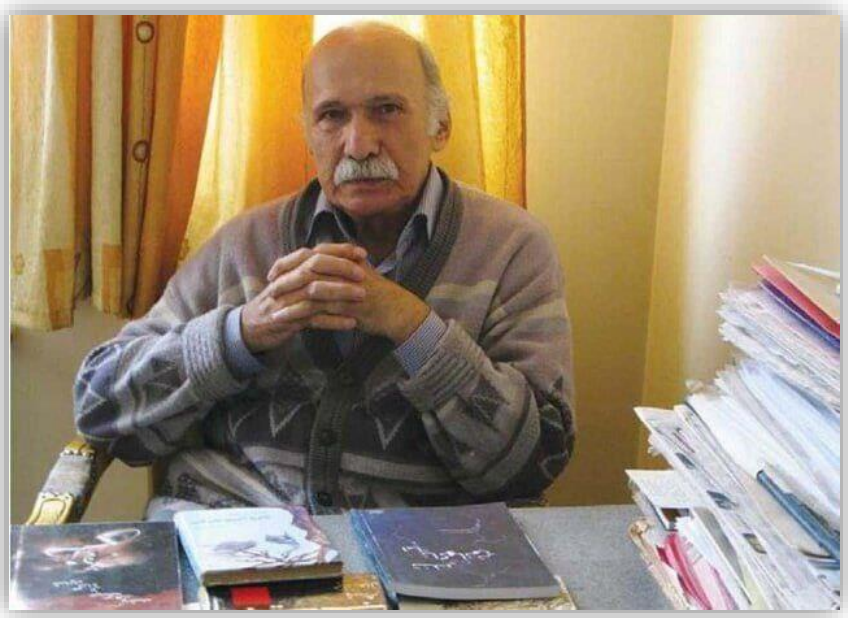
زمانی که در دانشگاه تهران قسمت فوق برنامه تئاتر را راه می‌اندازد، به فکر ساخت سالن اختصاصی برای دانشگاه می‌افتد: «رفتم پیش رئیس دانشگاه و گفتم دوست ندارم مزاحم فعالیت‌های هیچ دانشگاهی شوم. دلم می‌خواهد خودمان جای مستقلی داشته باشیم و کار خودمان را انجام دهیم. گفت دانشگاه را بگرد ببین کجا مناسب است. ... آن زمان جایی که الان تالار مولوی است یک انبار کثیف بود. به رئیس دانشگاه گفتم آنجا را می‌خواهم. گفت آنجا آشغالدانی است. گفتم عیب ندارد. ما آن را تبدیل به تالار می‌کنیم. یک سال طول کشید تا تالار و همه چیز آن ساخته شود.»

بعد از انقلاب

پری صابری بعد از انقلاب به به آمریکا می‌رود و نمایش من از کجا عشق از کجا را در باره فروغ فرخزاد در لس آنجلس روی صحنه می‌برد: «در آمریکا بچه‌های تئاتر من را پیدا کردند و خواستند کاری بکنیم. دیدم تنها کاری که می‌شود روی صحنه برد همین من از کجا عشق از کجاست که به انگلیسی هم چاپ شده و برای مخاطب خارجی هم قابل فهم است.» بعد از آن چند نمایش دیگر از جمله طبیب اجباری را کار می‌کند و بعد از چند سال به ایران برمی‌گردد؛ کاری که همیشه دوست داشت انجام دهد. در ایران او کارهای زیادی را روی صحنه می‌برد که بیشتر آنها یا در باره شاعران معاصر و کهن است و یا الهام گرفته از شعر آنها: من به باغ عرفان(در باره سهراب سپهری) هفت شهر عشق با الهام از عطار نیشابوری، بیژن و منیژه، شمس پرنده(در باره دیدار شمس و مولانا) رند خلوت نشین(در باره حافظ) هفت خان رستم، لیلی و مجنون، سوگ سیاوش و آخرینش کورش که سال ۱۳۹۷ اجرا شد.

بازگشت به فهرست

وداع با علیرضا طبایی، شاعر و ترانه‌سُرا



علیرضا طبایی، شاعر و ترانه‌سُرا روز دوشنبه، ۱۹ شهریور در ۸۰ سالگی از دنیا رفت. طبایی که از شاعرانِ تاثیرگذار در سیرِ تکوینی غزلِ معاصر به‌شُمار می‌رود، از سال ۱۳۴۸ به بعد به عرصهٔ ترانه‌سرایی نیز وارد شد.

ترانه یا تصنیف در آن سال‌ها وضع خوبی نداشت و به دور جانفرسای استفاده از کلمه‌های تکراری افتاده بود. شاعرانی چون پرویز وکیلی، نوذر پرنگ، علیرضا طبایی و محمدعلی بهمنی تلاش کردند که با ورود خود به این عرصه، فضا را تغییر دهند؛ که در نوع خود موفق هم بودند. اینان سبب شدند که ترانه، هم رنگ و بوی تازه به خود ببیند و هم از تکرار و ابتذال فاصله بگیرد. در این میان، طبایی همراه با کسان دیگری چون ایرج جنتی عطایی و شهیار قنبری تلاش کردند تا به ترانه یک روح تازه بدمند و تحول‌هایی هم در مضمون و هم در زبان و تصویر ترانه‌های آن روزگار پدید آورند.

علیرضا طبایی زاده ۱۴ آذر سال ۱۳۲۳ در شهر شیراز بود که در ۸۰ سالگی در منزل خود از دنیا رفت. اولین مجموعه شعرش با عنوان «جوانه‌های پاییز» در تیرماه ۱۳۴۴ منتشر شد. او از سال ۱۳۴۸ به ترانه‌سرایی روی آورد و طی چند سال موفق به خلق ترانه‌هایی همچون «طلسم آرزوها»، «کوچه میعاد»، «عشق تو نمی‌میرد»، «تنها با گل‌ها»، «شهر فرنگه چشمات»، «مرد سرگردان»، «یاد آن شب‌ها»، «دختر دریاها»، «آسمان آسمان»، «نگاهم با نگاهت قصه‌ها داره» و... شد. طبایی همچنین ۱۴ سال مسئولیت اداره صفحات شعر مجله «جوانان امروز» را برعهده داشت.

مجموعه‌های شعرهایی که از این شاعرمنتشر شده عبارتند از: «جوانه‌های پاییز» سال ۱۳۴۴، انتشارات پیروز، «از نهایت شب» سال ۱۳۵۰، انتشارات بامداد، «خورشیدهای آن سوی دیوار» سال ۱۳۶۰، انتشارات توس، «شاید گناه از عینک من باشد» سال ۱۳۸۵، انتشارات آیینه جنوب (این مجموعه به عنوان کتاب سال، برگزیده جایزه شعر خبرنگاران شد.)، «مادرم ایران» سال ۱۳۹۱، انتشارات شادان، «تندر اما ناگهانی‌تر» سال ۱۳۹۲، انتشارات آوای کلار، «تاک کهنسال و خوشه‌های صبح»، سال ۱۴۰۱، انتشارات آرادمان تهران، «عشق تو نمی‌میرد» (مجموعه ترانه)، سال ۱۴۰۱، انتشارات آرادمان تهران.

با شعرِ کوتاهی از او یادش را گرامی می داریم:

زندگی این است!

قفلِ در، سنگین وُ رخوت‌بار
می‌گشاید کام...
ـاز شوریدگی سرشارـ
این سوی در، دوزخی، از خستگی، از شُعله آکنده!
وان سوی در، مرغزاری
مَلمَلین پَردیسی از شوق وُ سلام وُ بوسه وُ خنده!
واژه‌ای، ناخوانده مهمان، ناگهانی می‌رسد از راه
پرده‌ی آرامش از هم می‌درد، ناگاه
واژه، بذرِ کینه می‌پاشد
کینه، بذر مرگ!
می‌شود آوار
هر دیوار
هر پندار...
***
زندگی این است...

بازگشت به فهرست

نمایهٔ یک‌سالهٔ مطالبِ دوماه‌نامهٔ ارژنگ؛ شماره‌های ۳۲ تا ۳۷

به بهانهٔ پنج‌سالگیِ انتشار و همراهی...

https://www.mahnameh-arzhang.com

فهرست مطالب ارژنگ ۳۲

سرسخن/ شورای دبیرانِ ارژنگ

مقـالات

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

داسـتایوسکی، انسـان، هنر/ توفان آراز

اصل و نَسَبِ برخی واژه‌های عامّیانه/ احسان طبری

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

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

شعر و شاعـران

مِهرگان/ محمّد خلیلی

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

خاورمیانه/ حافظ موسوی

دراماتورژی چیست؟ دراماتورژ کیست؟/ صبا رادمان

استانیسلاوسکی و تئاتری انسان‌گرا/ یوری زاوادسکی- ناصر حسینی‌مهر

رَوَندِ «مَردُمِش» در «نوشته‌های» احسان طبری/ اُمید

چرا داستان آرشِ کمانگیر در شاهنامه نیست؟/ ابوالفضل خطیبی

خیال.../ خسرو باقرپور

زمین... خانه‌ی نِرودا/ سُرور ساوُجی

سُروده‌هایی از مهتاب خرّمشاهی

دو شعر از محمّد مجلسی (مترجم و شاعر)

چند سُروده از سیدعلی صالحی

باغِ اَهورایی(غزل)/ حسین منزوی- علیرضا قربانی

در نگاهِ افق/ ایرج

لَعل‌های اُمید/ سُرودهٔ مشترکِ سایه و نادرپور

محمود مهرآور و دو سُرودهٔ تازه

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

برای «زویا»/ ناظم حکمت- دریا مطلّب‌زاده

بعضی میکروب‌ها/ مایا ابوالحیات- داود جلیلی

رؤیا/ م.م.موج

ادبیّات

«پنجـره»های نیمـا/ سعید سلطانی طارمی

درآمدی بر نقدِ نیمایی/ محمود نیکبخت

بمباران‌های رام‌الله/ عَدَنیّه شِبلی- داود جلیلی

داستان ویس و رامین/ محمود مستجیر

ماهی‌ها/ میترا درویشیان

مدارِ جاویدِ خورشید(داستان کوچک)/ احسان طبری

آشغال‌کوهِ لَندفیل/ نرگس مقدّسیان

شراب در کاسهٔ خون/ کریم قربان‌زاده- بهروز مطلّب‌زاده

پنجره/ سعیده منتظری

آش‌خورها/ فریبرز مسعودی

نقد و معرّفی

از «من...» به «ما...» [معرّفی نمایشِ فرهاد تجویدی]/ خسرو باقری

مجوّزِ کتاب و پیکار با سانسور/ رضا خندان(مهابادی)

زبانی بر زبانِ دیگر/ نرگس مقدّسیان

دربارهٔ ادبیّات/ لوناچارسکی- محمّدتقی فرامرزی

دو کتاب از لوناچارسکی/ نوریان و نوایی

آخرین درسِ بازیگری/ استانیسلاوسکی- اسکویی و حسینی‌مهر

حسین سازور وکتابِ تازهٔ او «الاغِ آقاجون و...»/ بهروز مطلّب‌زاده

نادرشاه [نمایش‌نامه]/ نریمان نریمانوف- محمّد خلیلی

مجلّهٔ دانش و اُمید؛ شمارهٔ ۲۰، آبان ۱۴۰۲

فصل‌نامهٔ سمرقند؛ یادنامهٔ ابراهیم گلستان

داستان‌های نوینِ آلمانی/ هاینریش بُل- هوشنگ طاهری

دفترِ پُرسش‌ها/ آخرین اثرِ پابلو نِرودا- نازی عظیما

نیما و نقّاشی[نامه‌های نیما به ارژنگی و محصّص]/ امیر حکیمی

گذرِعاشقانهٔ عُمر/ خدیجه مقدّم- معرّفی: مریم فومنی

اجتماعی

این می‌توانست آخرین گزارشِ من از غزّه باشد/ طارق س.حجاج- داود جلیلی

وضعیّتِ زنانِ کوبا درآیینهٔ واقعیّت‌ها/ برگردان: داود جلیلی

آن‌ها فضا را برای یک صدای فلسطینی می‌بندند/ نامهٔ سرگشادهٔ ۳۵۰ نویسنده

بُرون‌سپاری مولّدسازی، غارتِ ملّی در پناهِ قانون/ گزارش

یادِ بعضی نفرات

شجریان، پری‌روُی بی‌تابِ موسیقیِ ایران/ گفت‌وگویی با شهرام اقبال‌زاده

عزیزنسین از زبانِ خودش/ برگردان: ژاله صمدی

گوناگون

آی! به من لبخند بزن!/ تجدید دیدار سمر و ماهر

«یک‌مُشت از عُلَماء...» (از نکته‌های نگارشی)/ احمدرضا بهرام‌پور عمران

ارژنگ و خوانندگان

نمایهٔ مطالب شماره‌های ۲۶ تا ۳۱ ارژنگ

ارژنگ‌کده (دریافتِ همهٔ شماره‌های ارژنگ)

فهرست مطالب ارژنگ ۳۳

سرسخن/ شورای دبیرانِ ارژنگ

مقالات

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

فِطری و کَسبی در انسان/ احسان طبری

مارکسِ ما/ آنتونیو گرامشی- پارسا نیک‌جو

ورودِ هنر به عصرِ امپریالیسم/ جنی فارل- داود جلیلی

لوکاچ، شرحِ حال و رئالیسم‌اش/ توفان آراز

سیاوش کسرایی؛ تحلیل‌گرِ شعرِ نیما/ کامیار عابدی

تحریف در شاهنامهٔ فردوسی/ زنده‌یاد فرج‌الله میزانی (جوانشیر)

وظیفهٔ نقدِ ادبی از نگاهِ فاطمه سیّاح/ مهدی عاطف‌راد

«تِنْگْری‌باوری» در ادبیّاتِ فارسی/ محمّد شهبازی

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

دردسرهای تشابُهِ اسمی/ احمدرضا بهرام‌پور عمران

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

شعر و شاعران

بادِ بزرگ/ سُرودهٔ نویافتهٔ احسان طبری

از ترانه‌های رَزمیِ خلقِ فلسطین/ برگردان: احسان طبری

دو رباعی نیما یوشیج برای شاگردانش/ نیما یوشیج

...سپاری/ حافظ موسوی

من پناهت می‌دهم/ هیبا ابو نادا- داود جلیلی

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

پشتِ سَرَت را نگاه نکن!/ سیدعلی صالحی

برده‌ای که صدای زنجیرش را نمی‌شنود/ زنده‌یاد حسن حسین‌پور تبریزی

آخرین شعرِ شاعرِ محبوبِ فلسطینی که شهید شد/ رفعت العرعیر- سپیده جدیری

نوسُروده‌های محمود مهرآور

سینه چاک/ سُرور ساوُجی

شاهنامهٔ تاریخ/ جعفر جهانبخش

چند شعر از آیدا مجیدآبادی؛ شاعرِ روشن‌دل

دنیا در قابِ عکس/ محمّد مجلسی

سکوتِ قلم.../ ابراهیم اشراقی (شاعر بیرجندی)

یلدای من/ مهتاب خرّمشاهی

شعرهایی از رفیق صابر/ برگردان: زانا کوردستانی

چند شعر کوتاه از رها فلّاحی

چند شعر از شاده علی/ برگردان: زانا کوردستانی

ادبیّات

نامه به شاعری جوان/ راینر ماریا ریلکه- عباس شُکری

از حرف‌های «منتشرنشدهٔ» همسایه/ نیما یوشیج

مرگِ رستم از زاویهٔ دیدی متفاوت/ دکتر علی بهزادی

هرگاه که مردی برمی‌خیزد.../ هنری میلر- منوچهر کاشف

بازگشت به «ناکُجاآباد»/ زنده‌یاد امیرپرویز پویان

سوسنی روییده در ویرانه‌ها/ محمود مُستَجیر

رئیس کلانتری شهرِ نو/ علی‌اصغر رشدان

از آن روزهای زودگذر.../ بهروز مطلّب‌زاده

می‌دَوَم/ میترا درویشیان

سه داستانِ کوتاه/ زانا کوردستانی

این صدا تا کجا با ما می‌آید؟/ نرگس مقدّسیان

انشاء دربارهٔ حیوانات/ دانش‌آموزِ کلاسِ دوّمِ اکابر!

خنده‌های خاردار!/ منصور خانلو- بهروز مطلّب‌زاده

نقد و معرّفی

انتشارِ آخرین مجموعه شعرِ بکتاش آبتین (مرثیه‌ای برای گُل‌های پژمرده)

برگ‌های بهارِآفتابی(خاطره‌ها)/ علی توده- بهروز مطلّب‌زاده

شُکوهِ «نیما» در رنگین‌کمانِ «ارژنگ»/ ویژهٔ چهارسالگی و زادروز نیما

هنرِ تئاتر/ عبدالحسین نوشین

مجلّهٔ دانش و اُمید؛ شمارهٔ ۲۱، دی ۱۴۰۲

آن‌ها برای میهن‌شان جنگیدند(فیلم‌نامه)/ میخائیل شولوخوف- غلام‌حسین متین

پهلوان‌نامهٔ گیل‌گَمِش/ پژوهش و برگردان: حسن صفوی

آب در خوابْگَهِ مورچگان/ نیما یوشیج (دفترِ رباعیّات)

کتابِ سپهر/ گروهِ نویسندگان ایرانی

تولّدِ شعر/ گروه نویسندگان- برگردان: منوچهر کاشف

نامه به شاعری جوان/ راینر مار ریلکه- عباس شُکری

کتاب ناله‌های امپراطور/ برگزیدهٔ شعرِ شیرکو بیکس= سعید فلّاحی(زانا کوردستانی)

یادِ بعضی نَفَرات

بیست‌وُپنج سال دادخواهی/ کانونِ نویسندگانِ ایران

جلوگیری از برگزاری مراسمِ بزرگداشتِ مختاری و پوینده/ کانونِ نویسندگانِ ایران

شبِ ابوالفضل خطیبی/ از سلسله شب‌های بخارا

به یادِ علی‌رضا جبّاری(آذرنگ)، مترجم و شاعر

سرنوشتِ سه‌تارِ شهریار/ منوچهر عزیزی (هارای)

اجتماعی

مرگِ اسرائیل/ کریس هِجز- برگردان: م.رامون

«شبِ یلدا» مبارک نیست!/ رضا موسوی طبری

تصنیفِ «سپیده» و اختلاف‌نظرِ اساتید/ آریا طبیب‌زاده و مهدی فیروزیان

برای دختری که هم استادِ تاریخ بود و هم قربانیِ تاریخ!/ مجتبی لشکربلوکی

بابایی! زندگی چیست؟ (داستانِ واقعی)/ محمود معمارنژاد

سرمایه‌داری مالی چگونه عمل می‌کند؟/ امین قضایی

فهرست مطالب ارژنگ ۳۴

سرسخن/ شورای دبیران ارژنگ

مقـالات

۸ مارس، روزِ هم‌بستگیِ جهانیِ زنان گرامی باد!/ شورای دبیران ارژنگ

تعهّد به حزب و خلق در هنر(۲)/ آونر زیس- ک.م.پیوند

تاریخِ نوشتن، تاریخِ بشریّت است/ والتر استفنز- داود جلیلی

داستان به مثابهٔ شکلِ ادبی یا نهادِ اجتماعی/ میشل زرافا- فریبرز رئیس‌دانا

چرا «تورگنیف» با «داستایفسکی» ستیزه و اختلاف داشت؟/ سرگئی میشنکوف-رحیم کاکایی

دربارهٔ ترجمهٔ آثارِ اشتفان تسوایْگ/ دکتر سعید فیروزآبادی

ما نمی‌توانیم ازدست‌رفتنِ هنر را درک کنیم!/ گفت‌وگوی آلکسیا آندروود با نجوان درویش- داود جلیلی

مقدّمهٔ برآمدنِ گلچین گیلانی/ سعید سلطانی طارمی

نیما؛ نوگراتر از اخوان/ علیرضا شریفی

آرشِ کمان‌گیر و شاهنامه/ دکتر احمدرضا بهرام‌پور عمران

تلفّظِ درستِ اَعلام و آثار/ دکتر احمدرضا بهرام‌پور عمران

رازِ نابینایی در اساطیر و ادیان/ محمّد شهبازی

شعر چیست؟/ دکتر ضیاء موحّد

برای اُمیدوارانِ گُم‌نامِ تمسخرشدهٔ تاریخ!/ فاطمه عَلَمدار

نامه‌های شورانگیزِ «به‌آذین» پس‌از رهایی از شکنجه‌گاهِ اوین/ محمّدتقی برومند(ب.کیوان)

خاطراتِ جعلی و خیالیِ اخوان ثالث/ مهدی فیروزیان

ضرورتِ مبارزهٔ جدّی با نشرِ جعلیّات(۴)/ حسین یوسفیان

شعر و شاعران

دستِ کی بالا؟/ محمّد زُهَری

پیامی از دور/ دنیا

یک گام به پیش/ محمّد خلیلی

ایلغار/ حافظ موسوی

از شب به شب رسیدیم/ حافظ موسوی

لبخند که زدی/ س.س.طارمی

به یادِ «فداییِ مردم»، رفیق کرامت دانشیان/ الهه

تحلیلِ حلاوتِ مرگ/ سیدعلی صالحی

جنونِ آینه/ داود جلیلی

شعرِ فرّخی یزدی برای انقلابِ اکتبرِ شوروی/ فرّخی یزدی

اگر قرار است بمیرم/ رفعت العریر- داود جلیلی

چند سُرودهٔ کوتاه از مهتاب خرّمشاهی

چند سُروده از شکوفه تقی

چند سُروده از دلبرین عبدالفتاح

سه شعر از آلان رحمانی/کرمانشاه

چند شعر از ایرج عبادی

چند سُرودهٔ کوتاه از لقمان لک

ادبیّات

ماهی و جُفتش (داستانِ کوتاه همراه با فیلم)/ ابراهیم گلستان

اعترافات.../ عرفان نظرآهاری

«یاکوف استالین» و همسایهٔ ما «آقای واگنر!»/ بهروز مطلّب‌زاده

عاقبتِ قلم‌فرسایی (یادداشت‌های روزانه)/ احمد محمود

ایجاز، احترام به خواننده است/ عبدالله سلیمانی

قطارِ شبِ تهران (داستانِ کوتاه)/ علی‌اصغر راشدان

چند داستانک.../ مهتاب خرّمشاهی

همسایه طبقه پنجم/ سعیده منتظری

کی برمی‌گردی داداش‌جان؟/ میترا درویشیان

مرغِ تُخم‌طلای امام‌جُمعه (طنز)/ دکتر محمّدرضا سرگلزایی

شیدای کوه‌کَن/ محمود مُستَجیر

نقد و معرّفی

دربارهٔ اثرِ بزرگِ علی‌اکبر دهخدا/ احسان طبری

نقدی بر «شکنجه و اُمید» اثرِ احسان طبری/ ابراهیم گلستان

از خارها به سوی ستاره‌ها (مجموعهٔ مقدمه‌ها، نَقدها و تَقریظ‌ها)/ احسان طبری

تفسیری بر رمان-خاطرهٔ «سایه‌های گذشته»/ م.ر.آفتاب

«دیالکتیکِ طبیعت» اثرِ انگلس/ احسان طبری

آوای مرغِ آمین؛ نیما و آثارش/ برگردان: طاووسی- معرّفی: احمدرضا بهرام‌پور عمران

چهارده ماه در خارک (یادداشت‌های روزانهٔ زندانی)/ کریم کشاورز

چاپِ سوّمِ «نامه‌های زندان» منتشر شد/ هادی پاکزاد و محترم میرعبدالله‌یانی

آوازی در سُکوت (مجموعهٔ شعر)/ هوشنگ عبّاسی

آقادار (درخت در فرهنگِ مردمِ گیلان)/ هوشنگ عبّاسی

دو قومِ اژدر و چپک/ هوشنگ عبّاسی

گُفت‌آمدهایی در ادبیّات و شعرِ معاصرِ ایران/ فریبرز رئیس‌دانا

در تمامِ طولِ شب (بررسی آرای نیما یوشیج)/ دکتر احمدرضا بهرام‌پور عمران

پیله آبجی(مادر بزرگ)/ علی‌اکبر مرادیان گروسی- معرّفی: سیاوش رضازاده

بخارای زمستانی از راه رسید/ با جشن‌نامهٔ دکتر زُهره زرشناس...

از این لحاظ (مجموعهٔ ۱۸ مقدّمهٔ ترجمه‌ها)/ نجف دریابندری

شاهنامه؛ ویرایشِ جلال خالقی مطلق (۴ جلدی)/ جلال خالقی مطلق

تفسیری بر نقاشی "دوباره نُمرهٔ ردّی"/ محمود معمارنژاد

یادِ بعضی نَفَرات

به یادِ بابک پاکزاد، ستارهٔ بهمن/ محترم میرعبدالله‌یانی

یادی از مبارزِ کُهن‌سال، نورالله‌خان یکانی/ سیروس مددی

پُرترهٔ زنده‌یاد مریم فیروز/ رُزیتا شرف‌جهان

دربارهٔ وصیّت‌نامهٔ علی‌اکبر دهخدا/ سعید نفیسی

آهوی کوهی- ای تنها در دشت/ دکتر عباس پژمان

گفت‌وگو

شعرِ امروزِ ایران و مسائلِ آن/ مجموعهٔ سه گفت‌وگوی کسرایی و طبری

گفت‌وگوی «چامه» با «سایه»

فهرست مطالب ارژنگ ۳۵

سرسخن/ شورای دبیرانِ ارژنگ

مقالات

هنر در نظرِ مارکس و انگلس/ نیو ماسز- برگردان: داود نوروزی

به یادبودِ هِرتسِن/ ولادیمیر ایلیچ لنین

نه ارتجاع، نه امپریالیسم؛ آن راهِ سوّم مائیم!/ فریبرز رئیس‌دانا

ویراستارِ مطالبِ خود باشیم!/ اُمید

شعر، با دردِ فهمیدن!/ فرشید خدادادیان

فحشای گُستردهٔ دانشمندان، سیاستمداران و خبرنگاران/ احمد پوری

داستانِ افرادِ واقعی، داستانِ دردِ واقعی/ فیلیپ ایل- برگردان: داود جلیلی

متنِ پنهانِ شعرِ حافظ/ محمّدرضا شفیعی کدکنی

و خدا زن را آفرید/ محمود مُستَجیر

نامهٔ نیما یوشیج به ابوالقاسم جنّتی عطایی/ نیما یوشیج

ضرورتِ مبارزهٔ جدّی با نشرِ جعلیّات(۵)/ حسین یوسفیان

شعر و شاعران

ناقوس‌ها به صدا در می‌آیند/ رحمان هاتفی

اندوهِ نوروزی!/ خسرو باقرپور

بهروز، بهروز!/ خسرو باقرپور

دوازده گُلِ سُرخ بر موهای بِلقیس/ نزار قبانی

بُهتِ کوچه/ داود جلیلی

زنجیرهٔ رنگین‌کمان/ پوران کاوه

توفانِ سیل/ پریکانکا بانرجی- برگردان: داود جلیلی

نالد به حالِ زارِ من امشب سه‌تارِ من!/محمّدحسین شهریار

شناخت/ سُرور ساوُجی

دو سُرودهٔ کوتاه از مَهتا اوتابا

سه سُروده از هوشنگ عبّاسی

پناهگاه/ محمود مهرآور

زخم‌هایش/ مهتاب خرّمشاهی

این روزگار نیست.../ عماد خراسانی

چند سُروده از ادریس علی

چند شعرِ کوتاه از ولین عبدالله

چند شعرِ آزاد و هایکو از ناصح ادیب

ادبیّات

چند خاطره از چخوف به قلمِ ماکسیم گورکی/ برگردان: سیمین دانشور

سوّمین پُتک (داستانک)/ احسان طبری

نقّاش/ میترا درویشیان

سفر به نیستان (سفرنامهٔ یوش)/ سعید سلطانی طارمی

گورستان و پسرکِ گورکن/ سعیده منتظری

کوچهٔ شهدا/ م.مسعود (نویسندهٔ افغان)

وقتی که هنوز قلب می تپد!/ نسرین میر

کورقوقو/ نرگس مقدّسیان

ماهرخ/ علی‌اصغر راشدان

لوطی و شمشیرش/ شروین احمدی

نقد و معرّفی

«خانوادهٔ مقدّس» اثرِ مشترکِ مارکس و انگلس/ احسان طبری

دربارهٔ داستان «قهرمانِ دوران»/ لرمانتف- برگردان: مرتضی کیوان

نگاهی به فیلمِ ۲۰۰ محکوم (معرّفی فیلم)/ داود جلیلی

سیلابِ آهن/ آلکساندر پوپوف- برگردان: محمّد مجلسی

شکوفه‌های زمستانی (سُروده‌های منتشرنشده)/ ژاله اصفهانی

حریمِ سایه‌های سبز(مجموعه نقدها و مقالات اخوان ثالث)/ مرتضی کاخی

گیلان در سفرنامه‌های سیّاحانِ ایرانی/ هوشنگ عبّاسی

نامه‌های عارف قزوینی/ مهدی نورمحمّدی

دیوانِ اشعار/ نورالله قربانی نودهی (تخلّص:«نوری»)

داستانِ دگردیسی (روندِ دگرگونی‌های شعرِ نیما یوشیج)/ سعید حمیدیان

سایه‌نشینِ حروفِ بی‌صدا (مجموعه شعر)/ پوران کاوه

شاعرانِ هَماشِعر، گزیدهٔ شعرِ ۱۱۲ شاعرِ شمالی/ تالیف: رحیم چراغی

پشمکی یو گوش طلا (زاکان قصّه)- قصّهٔ دوزبانه/ زهرا اکبرزاده

خاطراتِ سردار اسعدِ بختیاری/ ایرج افشار

نیلوفر (مجموعهٔ داستانِ کوتاه)/ میترا درویشیان

عاشق از رفتن می‌ترسد (مجموعه شعر)/ ابراهیم اورامانی

رونماییِ خیال (مجموعه شعر)/ حسن صدیق (ریوار)

گفت‌وگو

شعر آدم را به خاکِ سیاه می‌نشاند/ گفت‌وگویی با سیدعلی صالحی

علی‌محمّد افغانی کیست؟/ گفت‌وگو با علی‌محمّد افغانی

اجتماعی

بحرانِ دستمزدوُمعیشت، نیازمندِ راه‌حلّی ساختاری و بُنیادین/ مسعود اُمیدی

۴۵سال تجربهٔ دردناکِ زیستن با قوانینِ شریعت/ نامهٔ صدیقه وَسمَقی از زندان

نامهٔ هنرمندانِ معترض به روندِ دادگاهِ مهرجویی/ امضاءکنندگان

کتاب‌فروشیِ اوبو (Ubu) ؛ نامی ماندگار/ بهروز مطلّب‌زاده و علی دهقان

لوح افتخارِ برای داستانِ «بیجار» اثر نرگس مقدّسیان/ جهانگیر هدایت

پیرامون فیلم گفت‌وُشنودِ تلویزیونی دربارهٔ عارف/ آریا طبیب‌زاده

ما دیروز را به رُخِ فردا می‌کشیم/ سیاوش رضازاده

یادِ بعضی نَفَرات

به‌تن‌مُردن و به‌نام‌ماندنِ پرویز بابایی/ گزارش خاک‌سپاری و وداع پرویز بابایی با یاران

یادِ رفیقِ یگانه/ رضا عابد

فهرست مطالب ارژنگ ۳۶

سرسخن/ شورای دبیران ارژنگ

مقـالات

دراماتورژیِ هامبورگ/ گوتهولد اِفرائیم لِسینگ- برگردان: هوشنگ آزادی‌ور

نقدی مارکسیستی بر پُست‌مُدرنیسم/ بایرون کلارک- برگردان: مسعود اُمیدی

تعلیم و اخلاق در شعر/ سعید سلطانی طارمی

آقایانِ تاشکندی/ والنتین یوریویچ کاتاسانوف- برگردان: رحیم کاکایی

دربارهٔ ماشینِ بُغرنجِ رُمان/ احسان طبری

سایهٔ حافظ؛ چرا ابتهاج حافظِ زمانهٔ ماست؟/ مصطفی توفیقی

جهل یا غفلت در شناختِ روزِ خاموشیِ نیما/ محمّد عظیمی

به یادِ اُستاد پرویز بابایی/ ملیحه بصیر

رَپ، صدای قدرت‌مَندِ بی‌صدایان/ برگردان: داود جلیلی

آشنایی با موسیقیِ رَپِ فارسی/ سعیده منتظری

در بارهٔ هنر و اِستِتیک/ شهاب موسوی‌زاده

بهارعربی، از زبانِ زنی که بهار را دوست نداشت/ کؤنؤل نوری یِوا- برگردان: بهروز مطلّب‌زاده

ضرورتِ مبارزهٔ جدّی با نشرِ جعلیّات(۶)/ حسین یوسفیان

شعر و شاعـران

پنج شعر از محمود درویش، شاعرِ مقاومت/ مقدّمه و برگردان: ستّار جلیل‌زاده

پُرسش / گودرز بیگدلی

به آن نوشندهٔ آفتاب.../ نسرین میر

انارستان/ محمّد خلیلی

کلاغ هیولا/ سعید سلطانی طارمی

چند شعر از: زهرا اکبرزاده

در آن سوی آب/ سُرور ساوُجی

چند شعر از: حمید تیموری‌فرد

دو شعر از: آلان رحمانی

چند شعر از : مهتاب خرمشاهی

من وُ ماه وُ لورکا (برای تولّدِ گابریل گارسیا لورکا)/ الف. مسافر

یاغی/ دکتر هوشنگ صفا

چند شعر از: کریم دافعی (ک.د.آزاد)

ترس از زندگی/ ریموند کارور- برگردان: مهتا اوتابا

چند شعر کوتاه از: زانا کوردستانی

ادبیّات

چند داستانِ کوتاهِ تاریخی/ احسان طبری

جُستاری برای مَشته ابول/ رضا عابد

سال/ میترا درویشیان

پیرانه‌سَر: گُلِ سُرخِ پاییزی/ محمود مُستَجیر

چگونه کمونیست شدم/ از خاطرات هاینریش فوگِلر

اپلیکیشنِ آنلاین!/ داود جلیلی

خلّاقیّتِ هنری/ آنتوان چخوف- برگردان: اکبر مشکی

رفاقت با برف/ امیر.س

نقد و معرّفی

فهرست مطالب ارژنگ ۳۷

سرسخن/ شورای دبیران ارژنگ

مقـالات

شکل‌گیری و رشدِ هنرِ سوسیالیستی/ م.کاگان- ح کلجاهی

دربارهٔ مشروطیّتِ ایران/ ا.طبری

کربلایی‌ست دلم.../ مهدی فیروزیان

رُمانِ اجتماعی: دُرِّ یتیمِ ادبیّاتِ ما/ م.کُتُبی

شیخ صفی‌الدّین اُرمَوی در گذرِ زمان/ ب. نصیری

شُکوهِ پُر طنینِ انسان/ س.سلطانی طارمی

استعاره‌ی مُرده/ س.سلطانی طارمی

پیشکشِ شعرِ «عقاب»، به «عقاب»/ م.مستجیر

بررسی استعارهٔ مفهومی «شرم» در داستانهای علی‌محمّد افغانی/س.تقی پور،ک.پاشایی، پ.عادل‌زاده

شعر و شاعران

نوشته‌ای نازدودنی/ ب.برشت

در این گُدارِ شبانه/ رهرو

بی‌راهه، چرخشِ حرف/ ع.بهنام

دیباچه‌ای بر سیرِ ادبیّاتِ معاصرِ عرب/س.جلیل‌زاده

با قلبِ عاشقم.../ ر.عابد

از شما مُنزجرم!/ ق.حیدر

دو سُروده از برتولت برشت / ن.میر،اُ.آدینه

این خانه قشنگ است ولی خانهٔ من نیست/ ارژنگ

چند شعر از مهتاب خرمشاهی

دوازده سُرودهٔ کوتاه از سردار قادر

آلیس مونْرو در یک نگاه/ گردآوری و برگردان: داود جلیلی

ازخونِ سیاوش-منتخبِ ۱۳دفترِ شعر/ نشرِ سخن

مارکس و لینکلن: انقلابِ ناتمام/ رابین بلَک‌برن- برگردان: کیوان مهتدی

ناتانِ فرزانه/ گوتهولد اِفرائیم لِسینگ- برگردان: کامران جمالی

دانش و شِبهِ دانش/ برگردان: زنده‌یاد پرویز شهریاری

گیلان، استانِ آخِر/ محمّدتقی پوراحمد جکتاجی (م.پ.جکتاجی)

بوی قهوه، عطرِ عشق/ کوتاه‌سُروده‌های دوزبانهٔ محمود درویش- برگردان: ستار جلیل‌زاده

اجتماعی

اجرای درستِ مادهٔ ۴۱ قانونِ کار، نیازمندِ سُنبهٔ پُرزورِ کارگران/ حسین اکبری

دکتر صدیقه وَسمَقی، اُستاده هم‌چو کوه/ رحیم قمیشی

محرومیّت توده‌های زحمت‌کش از خدماتِ آموزش/ مسعود اُمیدی

گفت‌وگو

خاستگاه‌های شورش در ایرانِ باستان در رمانِ «داوْ»/ گفت‌وگوی حافظ موسوی با حسین حضرتی

بُن‌بستِ تاریخی علومِ اجتماعی/ گفت‌وگوی زنده‌یاد امیرحسین آریان‌پور با علی‌اصغر ضرّابی

یادِ بعضی نَفَرات

تختِ پرویز/ رضا عابد

هر دَم از نو غمی آید به مُبارک بادم/ شهرام اقبال‌زاده

چند شعر کوتاه از لیلا طیّبی (صحرا)

ادبیّات

زئوس و پرومته [داستانکِ اُسطوره‌شناسانه]/ ا.طبری

نان را محترم بدارید!/ ع.ف

آهنگرِ پیر/ ا.کشتمند

چَکاوَک در آتش/ ب. عظیمی

دو داستانک از میترا درویشیان

پهلوان چاهی/ د.کرمی

چند داستانک از زانا کوردستانی

کیفِ مدرسه و خوابِ مینو/ ا.س

پاپیون/س.رفیعی‌پور

به چه فکر می‌کنی؟/ ق.حیدر

لوطی حیدر/ ع.ا.راشدان

نقد و معرّفی

نقدِ «کتاب‌شناسی و راهنمای مارکسیسم» اثر بهمن دهگان/ ن.عظیما

نوشته‌های فلسفی و اجتماعی- جلدِ سوّم/ ا.طبری

کتاب «من دیگر کودکِ کار نیستم»/ ا.آذیش

در آستانهٔ سَحَر/ خ.باقری

کُمیسِر./ م.حسین-ب.م

کتاب شعر « زخم است زندگانی‌ام » منتشر شد/ س.فلاحی

کُهن‌الگو در کتاب «قَلیلُ‌الانتشار»/ م.پرستاری-م.شهبازی

اجتماعی

بزرگداشتِ زنده‌یاد پرویز بابایی در کانونِ نویسندگانِ ایران/ کانون نویسندگان ایران

کودتای ۲۸ مرداد و شباهتِ آن به کودتای شیلی/ ش.اقبال‌زاده

یادِ بعضی نَفَرات

از مرگِ ابراهیم رئیسی نه ناراحتم و نه غمگین/ م.عمید

لیلا محمّد بئی اووا: زنِ افسانه‌ای شرق!/ ع.طاهرزاده- ب. مطلّب‌زاده

به یادِ حمید آرش آزاد/ م. بصیر

***

دوماه‌نامهٔ ارژنگ در دههٔ نخستِ ماه‌های زوج سال شمسی منتشر می‌شود. ارژنگ را بخوانید، در بازنشرِ آن بکوشید و مطالعهٔ آن‌را به دوستان و آشنایانِ خود توصیه کنید.

«شورای دبیران ارژنگ»

بازگشت به فهرست

گاهْ یِک بَرگْ، غَزَلْ می‌پاشَد اَز دَریایِ دِلْ...

عکس از: نسرین میر - پاییز ۱۴۰۳