نشریهٔ ادبی، هنری و اجتماعی نوید نو

ARZHANG

ارژنگ

mahnameh-arzhang.com

دوماه‌نامهٔ ادبی، هنری و اجتماعی ارژنگ، دورهٔ اوّل، سالِ ششم، شمارهٔ ۴۰، بهمن و اسفند ۱۴۰۳

به خیابان بیا!/ مُبارزه کن!/ برای انتظار،/ بسی دیر است./
به خود کمک کن،/ آن‌دَم که به‌یاریِ ما می‌شتابی:/ متّحد شو!

برتولت برشت

اگزیستانسیالیسم، یک فلسفهٔ ضدّدمکراسی(۸) ساخت‌و بازسازی کاپیتال(۱۷) منشاءِ هنرها[۱](۳۳) پیکاری ناگُزیر درراهِ خوش‌بختی(۴۰) نسیمی، تجلّیِ خِرَد و شهادت(٤٦) دو جوانِ دیوانه و راه‌اندازیِ مجلّه (۵۵) تراژدیِ رستم وُ سهراب(٦۵) آی نوروز!(۸٦) صدایی می‌آید(۹۱) واژه‌های سُرخ(۹۳) شهرخالی نیست(۹٦) ما ساده بودیم، امّا دروغ نبودیم(۹۹) رفاقت با نور(۱۰۸) نیلوفرِ آبی(۱۲۷) زندگیِ عمودی(۱۳۳) گوربه‌گور(۱۵۳) مقدّمهٔ نیما بر«آخرین نبرد»(۱۷۸) تأویلی بر«مُهرهٔ سُرخ»(۱۹۱) یادی از خیالی(۲۲٤) زنانِ سه‌قارّه درتلاش برای‌رهایی(۲۲٦) بی یادِ تو هرگز(۲۳۲) سُرودِ خورشید(۲۳۳) صُبحِ سنگر(۲۳۵) جانِ آزاد(۲٤۸) شعربه‌روایتِ جلال‌سرفراز درگفت‌وگو با ارژنگ(۲۵۰) اقدامِ ضدّکارگری وزارتِ کار(۲۵٦) وطن پرندهٔ پردرخون(۲۷۰) و...

با آثاری از:

ا.ح.آریان‌پور/ ع.م.افغانی/ ز.اکبرزاده/ اُمید/ م.اُمیدی/ س.بهبهانی/ ع.ر.بهنام/ س.جلیل‌زاده/ ب.جلیلی/ د.جلیلی/ ر.حمزه‌تف/ ق.حیدر/ ن.خاکسار/ م.خرّمشاهی/ م.درویشیان/ ع.ا.راشدان/ ف.رئیس‌دانا/ ک.رستمی‌خارخار/ س.رفیعی‌پور/ م.زُهَری/ ح.سازور/ س.سامانی/ ط.سربلند/ م.سرخوش/ ج.سرفراز/ س.سلطانی‌طارمی/ ا.شاهرودی/ م.ر.شفیعی‌کدکنی/ س.ع.صالحی/ ن.صرّافیان/ ا.طبری/ ر.عابد/ ه.عبّاسی/ ح.فروغیان/ م.فیروزیان/ د.کرمی/ م.کلانتری(پیروز)/ ع.گلاویژ(آگری)/ غ.متین/ ا.مسافر/ م.مُستَجیر/ ف.مسعودی/ ب.مطلّب‌زاده/ س.منتظری/ ح.موسوی/ م.مهرآور/ د.نوروزی/ ن.هزاره‌مقدّم/ ح.یوسفیان/ ن.یوشیج و دیگران...

ارژنگ

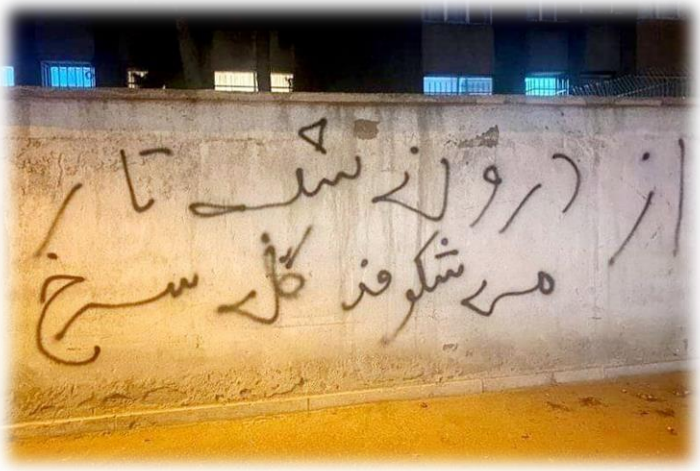
دوماه‌نامهٔ ادبی، هنری و اجتماعی نویدنو

دورهٔ اوّل، سالِ ششم، شمارهٔ ۴۰، بهمن و اسفند 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 فردِ سال است.
دوماه‌نامهٔ ارژنگ هر دو ماه یک بار در روز دهم از ماه‌های زوجِ سال انتشار می‌یابد.
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.
ارژنگ در روز بیستم از ماه‌های زوجِ سال منتشر می‌شود.
در قابِ ارژنگ، هنرمندان و نویسندگانِ میهن‌دوست و مردمی بهتر دیده و خوانده می‌شوند.
مطالعه و دانلودِ شماره‌های پیشین در سایتِ ارژنگ : www.mahnameh-arzhang.com
مکاتبهٔ مستقیم یا ارسالِ آثار از طریقِ ایمیل برای ارژنگ : majalleharzhang@gmail.com



به روزگار، شبی بی سَحَر نخواهد ماند چو چشم باز کُنی، صُبحِ شب‌نَوَرد این‌جاست.

امیرهوشنگ ابتهاج (سایه)/ از غزلِ «درد»/ دفترِ «سیاه مشق»

ششمِ اسفند، زادروزِ پیرِ پرنیان‌اندیش را گرامی می‌داریم!

فهرست

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

سرسخن / شورای دبیران ارژنگ ۵

مقالات ۷

اگزیستانسیالیسم، یک فلسفهٔ ضدِّ دموکراسی / سسیل انگران-داوود نوروزی ۸

ساخت و بازسازی کاپیتال(سرمایه) / آلیسا باتیستونی-داود جلیلی ۱۷

منشاءِ هنرها (۱) / امیرحسین آریان‌پور ۳۳

آدمی جز پیکار در راهِ خوش‌بختیِ خود چارهٔ دیگری ندارد / احسان طبری ۴۰

نسیمی، تجلّیِ خِرَد و شهادت / غلام‌حسین متین ۴۶

دو جوانِ دیوانه و راه‌اندازی مجلّه / نیک ریپاترازون-داود جلیلی ۵۵

ذهنیّتِ تغزّلیِ منزوی و شعرِ آزاد / سعید سلطانی طارمی ۵۹

تراژدی رستم وُ سهراب / محمود مُستَجیر ۶۵

لنین برای کدام دختری در باکو پول می‌فرستاد؟ / بهروز مطلّب‌زاده ۷۳

جنگل یا میهن؟ / مهدی فیروزیان ۷۸

ضرورتِ مبارزهٔ جدّی با نشرِ جعلیّات(۹) / حسین یوسفیان ۸۰

شعر و شاعران ۸۵

آی نوروز! / فریبرز رئیس‌دانا ۸۶

نوروز / اسماعیل شاعرودی ۸۸

م وُ مِی در سا (برای ا.ط) / اسماعیل شاهرودی ۸۹

صدایی می‌آید (به یادِ دکتر تقی اِرانی) / طارم سربلند ۹۱

ای جهانی سوگوار (در سوگِ خسرو گلسرخی و کرامت دانشیان) / سیمین بهبهانی ۹۳

واژه‌های سُرخ / قباد حیدر ۹۳

سه سُرودهٔ کوتاه از زهرا اکبرزاده ۹۵

شهر خالی نیست / محمّد زُهَری ۹۶

جادّه / سعید سلطانی طارمی ۹۷

دو شعر از رضا عابد ۹۸

ما ساده بودیم، امّا دروغ نبودیم / حافظ موسوی ۹۹

چند اثر از مهتاب خرّمشاهی ۱۰۰

محبوبِ من! / محمود مهرآور ۱۰۳

فریادِ یَأسِ «نیمای غزل» و پاسخِ «پیروز» / س.بهبهانی-م.کلانتری(پیروز) ۱۰۴

ماهی / بهاره جلیلی ۱۰۷

رفاقت با نور / سیدعلی صالحی ۱۰۸
چهار سُروده کوتاه از هوشنگ عبّاسی ۱۰۹
آرام باش! درست می‌شود... / نرگس صرّافیان طوفان ۱۱۰
چهار پاره از شعرهای زندان / باب کافمن-علیرضا بهنام ۱۱۱
منظومه‌ای از شاعرِ عراقی، فاضل العزاوی / فاضل العزاوی-ستّار جلیل‌زاده ۱۱۳
نقدِ اجتماعی در قصایدِ سنائی / محمّدرضا شفیعی کدکنی ۱۲۲
نیمهٔ زنده‌ام / الف.مسافر ۱۲۴
دوستِ من؛ تنهایی... / کیوان رستمی خارخار ۱۲۵

ادبیّات ۱۲۶
نیلوفرِ آبی / سارا رفیعی‌پور ۱۲۷
زندگیِ عمودی / قباد حیدر ۱۳۳
آغوش / میترا درویشیان ۱۳۶
داغستانِ من(۳) / رسول حمزه تف-حبیب‌الله فروغیان / گُزینش: بهروز مطلّب‌زاده ۱۳۷
گور به گور / داود کرمی ۱۵۳
آژَنگ* / سعیده منتظری ۱۵۸
پلُمب! / م.سرخوش ۱۶۲
مراسمِ خاک‌سپاریِ مامان‌بزرگ / گابریل گارسیا مارکز-علی‌اصغر راشدان ۱۶۴
گر پیرم وُ می‌لرزم، به صد جوان می‌ارزم! / حسین سازور ۱۷۵

نقد و معرّفی ۱۷۷
مقدّمهٔ کتاب «آخرین نبردِ» اسماعیل شاهرودی / نیما یوشیج ۱۷۸
تأویلی بر مُهرهٔ سُرخ / سعید سلطانی طارمی ۱۹۱
خُرده‌جنایت‌های زناشوهری / فریبرز مسعودی ۲۱۴
مُحاکای بیرون و درون / نسیم خاکسار ۲۲۱
یادی از خیالی (مجموعهٔ شعر) / فریبرز رئیس‌دانا ۲۲۴
زنانِ سه قاره در تلاش برای رهایی / گروه نویسندگان-برگردان: داود جلیلی ۲۲۶
در بطنِ هیولا (نامه‌هایی از زندان) / علی‌اصغر راشدان ۲۲۷
مناسباتِ ارضی در کردستان (فروپاشی نظامِ عشیره‌ای) / علی گلاویژ (آگری) ۲۲۹
آغاز انتشارِ دورهٔ سوّمِ «نامهٔ کانونِ نویسندگانِ ایران» / گروهِ نویسندگان ۲۳۱
بی یادِ تو هرگز / علی‌محمّد افغانی ۲۳۲
سُرودِ خورشید (گزیدهٔ چهار دفتر شعر) / محمّد کلانتری(پیروز) ۲۳۳
صبحِ سنگر (مجموعهٔ شعر) / طارم سربلند ۲۳۵
دریای واژگون (مجموعه شعر) / سپیده سامانی ۲۳۶

مُهرهٔ سُرخ (منظومه) / سیاوش کسرایی ۲۳۸
صد شعر از این صد سال / محمّد افشین وفایی ۲۴۰
بدترین چاپِ دیوانِ ناصر خسرو / وحید عیدگاه طُرقَبه‌ای ۲۴۲
شاهدبازی در ادبیّاتِ فارسی / سیروس شمیسا ۲۴۴
جانِ آزاد (مجموعهٔ مقالاتِ رومن رولان) / برگردان: علی‌اصغر خبره‌زاده ۲۴۸

گفت‌وگو ۲۴۹
شعر به روایتِ «جلال سرفراز» در گفت‌وگو با ارژنگ ۲۵۰

اجتماعی ۲۵۵
افشای اقدامِ ضدّکارگری جدیدِ وزارتِ کار / سندیکای کارگرانِ شرکت واحدِ اتوبوسرانی ۲۵۶
سقوطِ ۴۰۰درصدی ارزشِ دستمزد در طیِّ ۱۰سال / نسرین هزاره مقدّم ۲۵۸
بحرانِ دستمزد و معیشت و چشم‌اندازِ جُنبشِ کارگری / مسعود اُمیدی ۲۶۱
مناسباتِ نئولیبرالی، قاتلِ امیرمحمّد خالقی / ژاله (دانشجو) ۲۶۷

گوناگون ۲۶۹
وطن پرندهٔ پر در خون(Gypsy) / به کوشش اُمید ۲۷۰
دست ردِّ قاطعِ هنرمندان بر سینهٔ جشنوارهٔ فجر / ارژنگ ۲۷۳
نمایشِ آثارِ پابلو پیکاسو در تهران / موزهٔ هنرهای معاصر ۲۷۵

شورای دبیران و تحریریهٔ ارژنگ آغاز سال نوی شمسی و جشنِ نوروزِ باستانی ۱۴۰۴ را به همهٔ هم‌میهنان و مخاطبانِ خود تبریک می‌گوید.

سرسخن

عیدِ ما روزی نَبود کز ظُلم آثاری نباشد

۴۶ سال از روزهایی که به مددِ پیکارِ فداکارانهٔ خلق‌های تحت ستم ایران با نظامِ وابسته و استبدادی پهلوی، چند صباحی «هوا دل‌پذیر شد» و «گُل از خاک بردمید» می‌گذرد، امّا امروز در جامعهٔ ۹۰ میلیونی ما نه از «نان» و «کار» و «آزادی» خبری هست و نه از «برابری» و «عدالتِ اجتماعی» که همگی از آماج‌های مهمِّ انقلابِ پُرشکوهِ توده‌های کار و زحمت در سال ۱۳۵۷ بودند. در طولِ همهٔ این سال‌ها شاید تنها بتوان سال ۱۳۵۸ را سالی دانست که نسیمی از آزادی‌های دمکراتیک به معنای واقعی کلمه و به برکتِ جان‌فشانی هزاران جوان و نوجوان و زن و مردِ دلیر در نسوجِ جامعه وزیدن گرفت امّا آن «بهارِ آزادی» دیری نپایید... مردانِ طیلسان‌پوش و شب‌پرستانِ تبربه‌دست به جانِ انقلاب و انقلابیون افتادند و به تعبیرِ حمید مصدّق *«ما بذر کاشتیم/ همّت گُماشتیم/ که تا روید از زمین/ امّا شبی که جشنِ درِو/ گرم گشته بود؛/ در آن بزمِ دل‌نشین/ ناگَه حَرامیان/ چه بگویم دیگر/ همین...»*

به ضِرسِ قاطع می‌توان گفت حتّی یک نفر از آن جمعیّتِ میلیونی که با سودای «بهارِ آزادی» در انقلاب مشارکت کردند و آنانی که از جانِ شیرینِ خود گذشتند، تصوّر نمی‌کردند که ۴۶ سال پس از انقلاب نظامِ سلامتِ کشور در سایهٔ اجرای نسخه‌های نئولیبرالی توسط نظامِ سرمایه‌داری حاکم چنان دچارِ فروپاشی شود که پیرزنی داروی فشار خونش را و یا مادری داروی فرزندِ آوتیستِ خود را برای یافتنِ لقمه‌ای نان به بازارِ سیاه ببرد و در معادله‌ای شیطانی بینِ «مصرفِ دارو» و «سیرکردنِ شکم» دوّمی را برگُزینند.

نمی‌خواهیم در آستانهٔ نوروز و شِکوفاییِ طبیعت که مقارن با تازه‌شدن بهارِ دل‌هاست کامِ مخاطبان را تلخ کنیم، امّا توفانِ بی‌سابقهٔ گرانیِ چندبرابری و تورّم‌فزایندهٔ ناشی از فساد و غارتِ «بالایی‌ها» که این روزها علاوه بر دارو و درمان همهٔ کالاهای سبدِ معیشتی خانوارها تا نان و پیاز و سیب‌زمینی را دربرگرفته، رمقی برای «پائینی‌ها» باقی نگذاشته که بتوانند با دلی خوش و به دور از غمِ نان و نگرانی برای تأمینِ معاش و فردای فرزندان‌شان به استقبالِ «بهار» بروند! کدام بهار؟ به‌راستی در این ۴۶ سال چه بلایی بر سر دست‌آوردهای انقلاب نازل شد و به قولِ سایه *«چه اُفتاد این گلستان را، چه افتاد؟/ که آیینِ بهاران رفتش از یاد؟/ چرا خون می‌چکد از شاخهٔ گُل/ چه پیش آمد؟ کجا شد بانگِ بلبل؟/ چرا در هر نسیمی بوی خون است؟/ چرا زلفِ بنفشه سرنگون است؟...»*

واقعیّتِ تلخ و گزنده این است که وقتی سیستم راهبری و تصمیم‌گیری نظامِ اجتماعی در یک کشور (صرفاً به عنوانِ مُشت نمونهٔ خروار) امام‌جمعهٔ فاسدِ پایتخت را پس از افشای ارتکاب جعلِ اسناد و اعترافش به

زمین‌خواری، به جای رسیدگی مستقلِ قضایی و مجازاتِ قانونی در مقامِ خود ابقا می‌کند و از حامیانش می‌خواهد که برای ادامهٔ بقای سلطهٔ غیردمکراتیکِ خود بر جامعه به او اقتدا کنند، یعنی نه می‌خواهد و نه می‌تواند حافظِ منافع اکثریّتِ جامعه‌ای باشد که در این ۴۶ سال برخلافِ آماج‌های انقلاب به زیر خطِّ فقرِ مطلق و تباهی رانده شده‌اند. وقتی شهردار فاسدِ پایتخت میلیون‌ها دلار ارزِ کشور را در شرایطِ فشارِ تحریم‌ها و کاهشِ لحظه‌به‌لحظهٔ ارزشِ پولِ ملّی صرفِ وارداتِ «اتوبوس‌های برقیِ دودزا» می‌کند و در ایستگاهِ متروی تجریش «اتاقِ توبه!» راه‌اندازی می‌کند و رئیس‌جمهور منتخبِ اقلّیت نیز به رسمِ «وفاقِ جناح‌های حکومتی!» از او تقدیر می‌کند، یعنی فساد در همهٔ ارکانِ حاکمیّتِ «بالائی‌ها» سیستماتیک شده و دیگر «پائینی‌ها» (اگر هم بخواهند) نمی‌توانند به شیوهٔ سابق زندگی کنند. تردیدی نیست که ادامهٔ این روند، دیر یا زود منجر به فروپاشیِ اقتصادی و اجتماعی خواهد شد و برای جلوگیری از آن به قولِ برشت باید *«به خیابان آمد و مُبارزه کرد!»* باید *«متّحد شد»* زیرا امروز پس‌از تحمّلِ ۴۶ سال فساد و تبعیض و دروغ و سانسور و سرکوبِ آزادی‌خواهان، *«برای انتظار، بسی دیر است..»*

یادِ رفتگان...

اکثرِ روزهای دو ماهِ پایانی سال (بهمن و اسفند) مصادف با روز میلاد یا درگذشتِ بزرگانی از اهالی قلم و ادب و هنر میهنِ ما و روزها و حوادثی تاریخی (هم‌چون ۱۹بهمن، حماسهٔ سیاهکل/ ۲۲بهمن، سال‌روز پیروزی انقلاب/ ۸ مارس(۱۸ اسفند، روزِ زن)/ ۱۸ مارس، روزِ کمونِ پاریس و غیره...) است که اگر صفحات این شماره اجازه می‌داد شایسته بود که در کنارِ مطالبی که می‌خوانید، در بخشِ «یادها و یادبودها» مطالبِ پُرباری را نیز تقدیمِ خوانندگان کنیم. گرچه مطالبی هم آماده شده بود از جمله به بهانهٔ ۲۴ بهمن، زادروزِ فروغ فرخزاد دربارهٔ داستان‌های کوتاه و ناموفّقی نظیرِ «اندوه» که نوشته بود و در مجالی دیگر به آن خواهیم پرداخت. بنابراین به منظور گرامی‌داشت یادِ بزرگانِ ادبی و هنری و فراگیری آموزه‌های این اختارنِ نورانی در یلدای ستم و استبداد، به ذکرِ نام و یادی از آن‌ها اکتفا می‌کنیم:

در ماه بهمن: ۴بهمن (زادروز کریم‌پور شیرازی)، ۱۰بهمن (زادروز حمید مصدّق)، ۱۴بهمن (شهادت دکتر تقی ارانی)، ۱۵بهمن (زادروز علی نصیریان)، ۱۷بهمن (زادروزِ مهدی اخوان ثالث)، ۱۸بهمن (زادروز احمد عاشورپور)، ۱۹بهمن (زادروز احسان طبری و مجتبی مینوی، و درگذشت ابراهیم یونسی و سیاوش کسرایی)، ۲۴بهمن (درگذشت فروغ فرخزاد)، ۲۸بهمن (خودکشی صادق هدایت)، ۲۹بهمن (درگذشت نادر نادرپور و شهادت دو کوه‌مردِ جاودان خسرو گلسرخی و کرامت دانشیان،... **و در ماهِ اسفند**: ۵اسفند (زادروز سیاوش کسرایی)،، ۶اسفند (زادروز امیرهوشنگ ابتهاج- ه.ا.سایه)، ۸اسفند (زادروز دکتر امیرحسین آریان‌پور)، ۱۰اسفند (زادروز نصرت رحمانی)، ۱۲اسفند (زادروز بیژن ترقی)، ۱۴اسفند (درگذشت دکتر محمّد مصدّق)، ۱۸اسفند (درگذشت سیمین دانشور و دکتر ایرج افشار)، ۲۴اسفند (درگذشت کریم‌پور شیرازی)، ۲۵اسفند (زادروز پروین اعتصامی و هوشنگ گلشیری و بانو پریسا)، ۲۶اسفند، درگذشت فریبرز رئیس‌دانا؛ ۲۹ اسفند (زادروز اسماعیل نواب‌صفا)، و دیگرانی که همگی در قلوبِ کارگران و زحمت‌کشانِ ایران جای دارند.

شورای دبیران ارژنگ

بازگشت به فهرست

مقالات

اگزیستانسیالیسم، یک فلسفهٔ ضدِّ دموکراسی

سسیل انگران/ برگردان: داود نوروزی

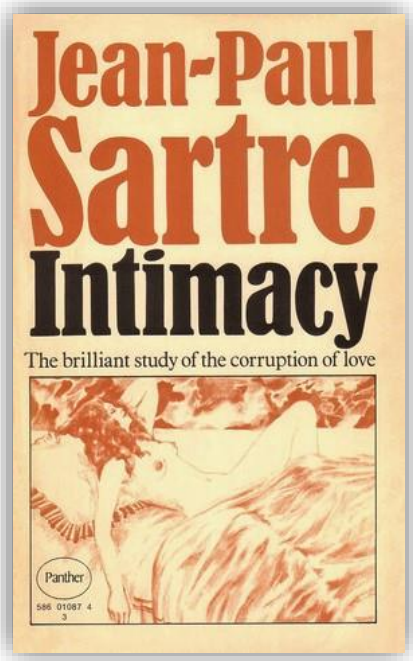
«اکنون اگزیستانسیالیسم مُد شده است!» می‌دانید این سخن از کیست؟ این سخن از «سارتر» می‌باشد. پیروانِ او نیز کوششِ به‌سزایی کرده‌اند که آن‌را به‌صورتِ یک مُد درآورند و در این راه تا اندازه‌ای هم توفیق یافته‌اند. پس‌از فرارسیدنِ دورانِ آزادی، رادیوی فرانسه پیوسته مصاحبات با اگزیستانسیالیست‌ها و بذله‌گوئی‌ها و مباحثاتِ آن‌ها را نشر داده است. این شگفت‌آور نیست، زیرا در وزارتِ اطلاعات همیشه کسانی از دوستانِ سارتر عهده‌دارِ امور بوده‌اند. یکی از بزرگ‌ترین اگزیستانسیالیست‌ها یعنی ارُن *Aron* در دورهٔ وزارتِ مالرو *Malraux* دبیرکلّ وزارت‌خانه بود. بدین ترتیب عقایدِ آن‌ها در میانِ عامّه به‌نحوِ هوش‌مندانه‌ای پخش شده است. حال ببینیم که واقعاً در زیرِ لفافهٔ این مُد چه چیز نهفته است و در فرانسه چه کسانی آثارِ اگزیستانسیالیستی را می‌خوانند؟

در مورد آثارِ فلسفی از قبیلِ «**وجود و عدم**» *I,erre et le néant* باید گفت که واقعاً کسی آن‌ها را نمی‌خواند. پیروانِ اگزیستانسیالیسم برای ترغیبِ مردم به خواندنِ آن‌ها آن‌قدر کوشیده‌اند که خود را خسته کرده‌اند. ستایشِ استاد به تنهایی آن‌ها را در این آزمونِ خدائی پشتیبان بوده است. کتابِ «وجود و عدم» حتّی در محافلِ دانشگاه نیز با کامیابی موردِ نظر رو برو نشد. هنوز در سوربُن جایی برای اگزیستانسیالیسم باز نیست؛ همان سوربُنی که اگزیستانسیالیست‌ها ادّعا می‌کردند که از آن نفرت دارند ولی آن‌قدر آرزومند هستند که آن‌را هم به دنبالِ خود بکشانند.

برای تذکارِ خاطرِ خوانندگان به نقلِ یک پاراگراف از کتابِ سارتر مبادرت می‌کنیم:

«اجازه بدهید دربارهٔ امکانِ مسئلهِ متافیزیکی دقیق‌تر بررسی کنیم. چیزی که قبل از همه به‌نظر می‌رسد این‌است که «شیئی برای دیگران» (Beingfor others) سوّمین «بی‌خودی» شیئی فی‌نفسه (Being for onself) محسوب می‌شود. نخستین «بی‌خودی» در واقع عبارت از انعکاسِ سه بعدیِ «شیئی فی‌نفسه» است در وجودی که بعد از حالت درمی‌آید. آن نخستین فاصله نخستین نفسی است که «شیئی فی‌نفسه»، «خود» می‌شود. جداکردن شیئی برای خود از آن‌چه که آن هست، تا آن‌جا که این جداکردن مشکلِ وجودِ

اوست. دوّمین «بی‌خودی» عبارت است از برکنده‌شدن از این عمل جدا کردن این «ایجاد از طریقِ تجزیه» منعکس در وجودِ مشتق از یک کوششِ بی‌هوده است برای کسبِ نقطه‌نظری راجع به آن نفسی است که «شیئ فی‌نفسه» باید باشد.» (از کتابِ «وجود و عدم»؛ سارتر، صفحه ۳۵۹)



این کتاب مشتمل بر ۸۰۰ صفحه است و تمامِ آن از همین قبیل مطالب می‌باشد. رمان‌ها کامیابیِ بیش‌تری داشته‌اند، ولی یک کامیابیِ افتضاح‌آمیز! سارتر دربارهٔ شب‌های مونت مارتر و باشگاه‌های شبانهٔ مونپارناس و کازینوهای کرانه طلا و اخلاقِ سیاه‌کاران و ماجراهای عشق می‌نویسد و چون از بیانِ جزئیات فروگذار نمی‌کند، عظمت و افتخارِ او قابلِ ادراک است. ولی با این حال سارتر به کامیابیِ موردنظرِ خود نائل نشده است. در درجهٔ اوّل این رمان‌های فلسفی مستلزمِ تعمّقِ فراوانِ خواننده می‌باشد و اقترانِ [نزدیکی] مواضیع یک مقاله پُردردسری است. یک بار گراف درعینِ‌حال شاملِ افکار و اعمالِ سه چهار نفر است که یکی از آن‌ها در پراگ و یکی در ژوان لاین و سوّمی در پاریس و چهارمی در مونیخ می‌باشند و بعضی اوقات، موضوعاتِ جملات به‌خوبی تشریح نشده‌اند و خواننده در راه‌های میانِ پراگ، ژوان لاین، پاریس و مونیخ سردرگُم می‌شود.

باز هم، بورژوازیِ سرمایه‌دار دربارهٔ امکاناتِ واژگون‌کنندهٔ این نوع ادبیّات بذلِ توجّه نموده است. او، برای حفظِ امتیازاتِ خویش لازم است که قسمتی از اشکالِ آن‌را -اگر نه تمامش را- گرامی بدارد و میراثِ آن باید به‌نحوِ قانونی میانِ ورّاث تقسیم شود.

رمانِ اگزیستانسیالیستی که تحقیر نسبت به خانواده و وحشت از ازدواج را ترویج می‌کند و شیوه‌های «آزادِ» زندگی را تجلیل می‌نماید، البته ممکن است که جوانان را به راهِ فساد بکشاند. شاید هم که چنین کاری را می‌کند زیرا نمایندهٔ یک تمایلِ فلسفی است که بر مبنای ضدّ دموکراسی و انهزام‌جوئی مستقر گردیده است.

اعلاناتِ اگزیستانسیالیستی

به محضِ آزادیِ فرانسه، اگزیستانسیالیسم به‌عنوانِ هم‌بسته‌ای از نهضتِ مقاومت، در روی صحنه آشکار شد. غالبِ اعضای آن واقعا به دسته‌های نهضتِ مقاومتِ وابسته بودند و سارتر و دیگران جبههٔ ملّی را تقویت نموده بودند.

روزنامهٔ «**زمانِ نو**» *Temps Moderne* که آن‌ها را پشتیبانی می‌کرد پایگاهِ شامخی به جنگ‌جویانِ غیرنظامی نهضتِ مقاومت و خاطراتِ آن‌ها اختصاص داده بود. سارتر فداکاری‌ها و سلحشوری‌های آن‌را توصیف می‌کرد و این راهِ خوبی برای جلبِ میهن‌پرستان بود. اگزیستانسیالیست‌ها علاقهٔ زیاد دارند که خود را به‌عنوانِ

ضدّ فاشیست و دموکرات معرّفی کنند؛ رمان‌های آن‌ها داستان‌های مربوط به جمهوری‌خواهانِ اسپانیا را بیان می‌کند.

آخرین رمانِ سارتر به نامِ «**مُهلت**» *Le Sursis* جریاناتِ مونیخ را تقبیح می‌کند و جُبن و کم‌دلیِ بورژوازی فرانسه را روشن می‌سازد. «**زمانِ نو**» در یکی از آخرین شماره‌های خود متغیّرانه بر علیه جنگ در هندوچین اعتراض می‌کند. چنین است ظاهرِ این دستگاهِ اگزیستانسیالیست‌ها. گاهی از اوقات نسبت به مارکسیسم و مارکسیست‌ها و اتّحادِ بورژوازی اظهارِ محبّت و مهربانی می‌کنند. سارتر می‌گوید «ما در بسیاری از جهات به مارکسیسم بستگی داریم». «زمانِ نو» همیشه چند صفحه از صفحاتِ خود را به ادبیّاتِ شوروی اختصاص می‌دهد.

سپس برای مجتمع‌کردن یک‌عدّه پیروانِ جوان از میانِ روشن‌فکرانِ فرانسه، اگزیستانسیالیسم به‌عنوانِ یک فلسفهٔ طرف‌دارِ «بشریّت» واردِ صحنه می‌شود. می‌گویند که «بشر یک ارزشِ مطلق است». بشر به‌دلیلِ این‌که آزاد می‌باشد شایستهٔ احترام است و هرگونه کوششی برای تحدیدِ آزادی بشریّت و هرگونه عملی برای اختناقِ آن جنایتی است. بیانِ ادبی کلّیهٔ این مطالب یک نوع «پوپولیسمِ این‌گونه مردم‌دوستی» است. سارتر می‌داند که چگونه اطلاعاتِ پرولتاریائی را به‌کار ببرد. او سعی می‌کند که در رمان‌های خود عدّهٔ زیادی از مهندسین تکنیسین‌ها و... را توصیف کند و حتّی می‌کوشد (البته نه بدونِ زحمت) که قیافهٔ زحمت‌کشان، زنان و دهقانان را ترسیم کند.

از این‌جا به‌خوبی می‌توان فهمید که چگونه خوانندگانِ شتاب‌گر یا جوانانِ معصوم اگزیستانسیالیسم را به‌جای یک جُنبشِ مترقّیِ چپ گرفته‌اند. اگزیستانسیالیست‌ها به پیروانِ خود می‌گویند که آن‌ها آزاد و مسئولِ سرنوشت و راه و رسمِ زندگی خویش می‌باشند و بزرگی آن‌ها از آن‌روست که راهِ کمال می‌پویند و بدین ترتیب حاصل می‌شود که خود را از درون حصارِ طاقت‌فرسای خانواده و از کلّیهٔ قیودِ اجتماعی و سوابقِ ذهنی عاری کنند.

این گفته‌ها غرورِ جوانانِ درست‌کار و روشن‌فکرِ فرانسه را تحریک و آن‌ها را جلب می‌نماید. درهمین‌حال با وعده‌دادنِ «رستگاری» به آن‌ها از اضطراب و تفرقهٔ خاطرِ آن‌ها بهره‌گیری می‌نماید. «به‌زعمِ» پندارِ اگزیستانسیالیست‌ها از میانِ کلّیهٔ جریانات، یک مفهومِ کاملاً ذهنی، برای آزادی و خودیابی تظاهر می‌نماید

بازگشت به سوی ایده‌آلیسم

ببینیم اگزیستانسیالیست‌ها به جوانانِ فرانسه چه داده‌اند؟

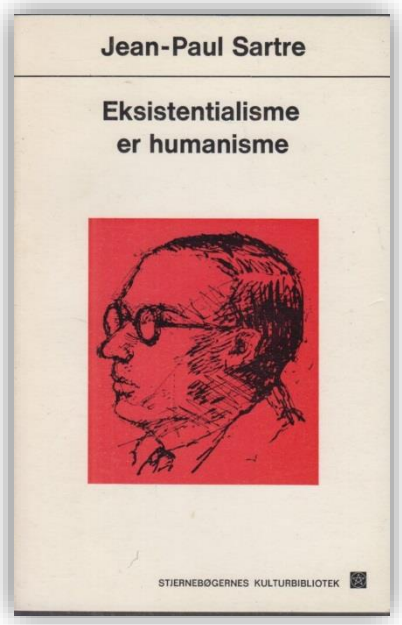
در درجهٔ نخست به پندارهای کهن رنگ وُ روی تازه‌ای می‌بخشد. در فلسفهٔ اگزیستانسیالیستی، یک استنباطِ منحصرِ نوینی وجود ندارد، بل‌که یک دکّانِ سمساری است که در آن از آثارِ افلاطون، رواقیون، پیروانِ اپیکور، دکارت، کانت، هگل، من دو بیران *Maine de Biran* ، مارکس، فیخته *Fichte* ، هوسرل *Husserl* هر کدام چیزی جمع‌آوری شده است. من فکر می‌کنم که این محصول آموزشِ مدرسیِ فلسفه می‌باشد که معمولِ امروز است و یک التقاطی است که به وضعِ نامشخّصی افکارِ مربوط به روش‌های فلسفی متوالی را به‌هم آمیخته

است. قسمتِ اصلیِ این استنباط و این سخنانِ مبهم و غیرِمفهوم، البته از بزرگانِ فلسفهٔ اگزیستانسیالیستی کی‌یرکه‌گارد *Kierkegaard* و از هایدگر *Heidegger* اخذ شده است. و این طرف‌دارانِ جهل، پدرانِ حقیقیِ این فلسفه می‌باشند.

کی‌یرکه‌گارد معتقد بود که چیزِ مهمّ در زندگانیِ بشر، ترس از غیرِ قابلِ درک *Incomprehensible* و ندانستنی می‌باشد و این فلسفه با یک تنفّرِ شدیدی نسبت به مردمِ معمولی همراه بود. کی‌یرکه‌گارد بعد از ۱۸۴۸ وحشت‌زده نوشت که «اکنون باید مردم معدوم شوند.»

طبق نظرِ هایدگر عصارهٔ حیاتِ بشری فقط در لحظه‌های دردناکِ پیش از مرگ احساس می‌شود. زندگیِ حقیقی «مسابقه‌ای است در راهِ مرگ». در موردِ هایدگر، این کارگزاری و وساطت با «عدم»، با تشویق و ترغیبِ بی‌خردانه به قدرتِ نازیسم و ایمانِ شدید به نیروی سِحرآسای فوهرر، پیشوای رایشِ سوّم توأم بود.

اگر کسی ستایش‌گریِ کهنه و منسوخِ شاگردانِ فرانسوی را کنار بگذارد، از عقایدِ آنها چه چیز باقی می‌ماند؟



۱- سیاحتی است در ماوراءِ طبیعت و فلسفه‌ای است که داعیّهٔ یافتنِ مجرّدات را دارد.

مانند تمامِ فلسفه‌های متافیزیکی، اگزیستانسیالیسم ادّعا می‌کند که برای یافتنِ واقعیّتی عمیق‌تر و حقیقی‌تر و صادق‌تر از واقعیّت‌های معمول، از حیطهٔ واقعیّت‌هایی که به وسیلهٔ آزمونِ ما، دانسته می‌شوند. به دست‌یاریِ مکاشفه آن‌سوتر می‌رود .

اگزیستانسیالیسم میانِ وجود *Being* و کون *Existence* تمایز قائل است. برای تحصیلِ این مطلق که آزادی یا هستی باشد، بایستی از قیدِ وجودِ مفرد *One's Being* خلاص شد و وجودِ مفرد از جایگاه آن منفصل نمود. برای انفصال و استخلاصِ وجودِ مفرد، لازم است که خود را از علائقِ دنیاوی، از جامعه، از گذشته‌های خود و از تمامِ صُوَرِ مشخّصه و قابلِ توصیف رهانید. سپس می‌توان که هستیِ عریان، آزاده و منزّه را در آغوش کشید. این هستیِ مطلق چیست؟ آن فقدِ وجود یا «عدم» است.

۲- این فلسفهٔ ماورای طبیعی و طرف‌دارِ جهل، با این‌که یک فلسفهٔ نوین به‌نظر می‌رسد، جز یکی از جهاتِ ایده‌آلیسمِ فلسفی که تغییر شکل داده است نیست. همان‌طور که لنین گفت اختلاف این با آن بیش‌تر از اختلافِ یک شیطانِ زرد با یک شیطانِ آبی نیست و به گفتهٔ لنین به صورتِ یک «تلاشِ نظری» باقی می‌ماند.

سارتر می‌نویسد: «باید از اصالتِ ذهن شروع کرد» و این نخستین حکمِ ثابتهٔ اوست. هستیِ مطلق در ارادهٔ یک خودآگاهی که جویای آزادیِ خویش می‌باشد مجهّز است. بدین‌ترتیب هستی و میل، هستی و تفکّر ، هستی و

خودآگاهی تمام وهمِ واحدی هستند و نتیجهٔ تمامِ این حرف‌ها ضرورتاً این است که روح بر مادّه تفوّق و اولویت دارد.

اگزیستانسیالیست‌ها ایده‌آلیست‌هایی هستند که به‌علاوه در قضاوت‌های خود دربارهٔ دانش و استنباطاتِ علمی نیز دارای روشِ ایده‌آلیستی هستند. لنین در هنگامِ رسواکردنِ فیدئیسمِ مکتبِ ماخ نوشت «فیدئیسمِ جدید به‌هیچ‌وجه دانش را رد نمی‌کند. او فقط «ادّعای متوالیِ» آن‌را انکار می‌نماید. ادّعای کشفِ حقیقتِ عینی را رد می‌کند». این‌ها سُنَنِ بوگدانوف *Bogdanov* و بازارُف *Bazarov* و سایرِ طرفدارانِ ماخ می‌باشد که اگزیستانسیالیست‌ها آن‌ها را تحصیل کرده‌اند. سارتر می‌نویسد «دانش یک مفهومِ تجریدی است که تغییراتِ عواملِ مجرّده -نه علّیّتِ حقیقی- را مطالعه می‌نماید.» هستی بستگیِ درونی و اساسی میانِ نمودهای طبیعی و بستگیِ متقابلِ علّت و معلول و عناصرِ معمولی آن‌را مجاز نمی‌شُمرد و هستی قانون را رعایت نمی‌کند.

سارتر می‌گوید اگر دانش اُمیدوار است که چیزی را معنی کند و حقیقتِ آزادیِ بشری را نشان بدهد، نباید داعیّهٔ تحصیلِ حقیقتِ عینی داشته باشد. باید خواهش‌های علمی را ترک گوید. گذشته از آن پیشرفت در فنون وسیلهٔ ارضاءِ حقیقی نیست. ترقّی و فنون مُصلحِ بشریّت نیستند.

سیمون دوبوار *Simorde Beauvoir* **می‌نویسد** «به آسانی می‌توان نشان داد که هواپیما، ماشین‌ها، تلفن و رادیو، بشرِ امروزی را شادمان‌تر از بشرِ پیش ننموده‌اند.» چنین است ختامِ ایده‌آلیستیِ اگزیستانسیالیسم.

ضدّ مارکسیسم

مجلّهٔ لایف *Life* ضمنِ مقاله‌ای دربارهٔ سارتر نوشته بود که این فیلسوف در فرانسه «دشمنِ اصلیِ مارکسیسم» در جبههٔ ایدئولوژیک می‌باشد. وقتی که دانشگاه‌های آمریکا سارتر را با تجلیلِ فراوان پذیرفتند، اشتباه نمی‌کردند. آن‌ها به خوبی معنای طبقاتیِ اگزیستانسیالیسم و مقاصدِ سیاسی آن‌را می‌دانستند. این فلسفه مانند سایرِ اشکالِ ایده‌آلیسم می‌خواهد که در برابرِ نیروهای مترقّی ایجادِ مانع نماید و نفوذِ ماتریالیسم را خنثی کند.

سارتر در کتابِ خود به‌نامِ «اگزیستانسیالیسم یک بشردوستی است» *L'existantialisme est un Hnmanisme* از استدلالِ متداول بر علیه ماتریالیسم استفاده می‌کند:

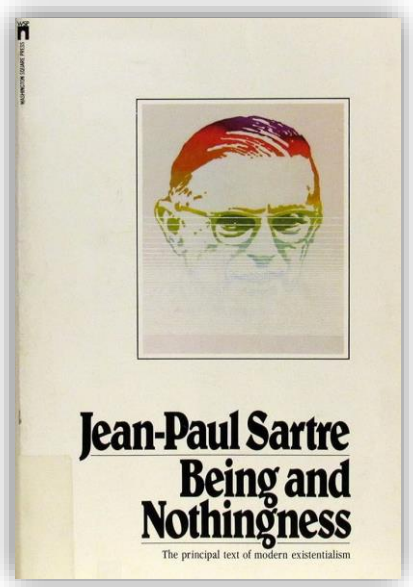
«ماتریالیسم با افرادِ بشر مانندِ این‌که میز یا سنگ هستند، یا اینکه مانندِ اشیاء خالصی که جولان‌گاهِ عملِ قوای خارجی باشند رفتار می‌نماید» و این رفتارِ خود را در معرضِ مقابله با این ادّعا می‌گذارد که «ما می‌خواهیم سلطنتِ بشریّت را مانندِ مجموعه‌ای از ارزش‌ها که قبل از سلطنت مادّی است برقرار سازیم.»

ریاکاریِ سارتر در این‌جا آشکار است. او نمی‌تواند دربارهٔ این حقیقت تجاهل کند که وُلتر، دیدرو، هلوسیوس *Helvetius* و هم‌چنین مارکس و انگلس بشر را از اشیاء تشخیص می‌دادند و می‌کوشیدند که ارزش‌های بشری را تحکیم کنند. این تجاهلِ نازیبنده تجاهلِ لئون بلوم را به‌یاد می‌آورد که در کوشش‌های تجدیدنظریِ خود ادّعا می‌کرد معنی ماتریالیسمِ تاریخی را نمی‌داند و به هر قیمتی هست باید آن از اعتبار ساقط شود. بدین‌ترتیب «زمانِ نو» و رمان‌های اگزیستانسیالیستی برای ترساندنِ روشن‌فکرانِ بورژوا

مترسک‌هایی درست می‌کنند و می‌گویند که مارکسیسم بشر را به حالتِ یک «موضوعِ انفعالی» تنزّل می‌دهد، مارکسیسم جبرِ خالص است.

ولی برای سارتر تأسّف‌آور است که همه کس گفتارِ نغز و ستایش‌آمیزِ استالین را به‌خوبی می‌داند:

«در این‌جا به نحوِ بسیار برجسته‌ای نقشِ عظیم افکارِ نوینِ اجتماعی آشکار است... افکارِ نوینی که توده‌ها را متشکّل و مجهّز می‌کند... جریانِ خودبه‌خودِ رشد و کمال، جا برای اعمالِ آگاهانه بشر باز می‌نماید.» (استالین؛ کتابِ ماتریالیسمِ دیالکتیکی و تاریخی)



ایده‌آلیسمِ اگزیستانسیالیستی می‌خواهد ثابت کند که کیفیّت از کمّیت مجزّا و با آن بیگانه است و آن وجوبی هم که به کمّیت نسبت داده می‌شود با کیفیّت ناآشناست. در این‌جا نتیجه می‌گیرد که همه چیز در حیطهٔ کیفیّت محتمل‌الوقوع است. اکنون باید پرسید حیطهٔ کیفیّت چیست؟ سلطنتِ بشری است؟ مثلاً تاریخ است؟

علّیّتِ تاریخی در نظرِ سارتر یک سرابِ مارکسیستی است و تاریخ انباشته‌ای از محتملات می‌باشد. سارتر می‌تواند با متانت می‌تواند منظرهٔ فرانسه و اروپایی را در نظر مجسّم کند که در آینده روشِ فاشیستی را پذیرفته باشد. آیا کی می‌داند که فردا چه حوادثی روی خواهد داد و آن حوادث چه اهمّیتی خواهند داشت؛ به‌هرحال «بشر همیشه همان است که بود!»

ضدّ کمونیسم

نباید تصوّر کرد که جملهٔ اگزیستانسیالیسم فقط در حیطهٔ فلسفی دنبال می‌شود. این جمله به‌وسیلهٔ فیلسوفانی که خود را مافوقِ احزاب می‌شُمارند، به‌نحوِ آشکار متوجّهٔ حزبِ کمونیست می‌باشد. اوّل رمان‌های سارتر را موردِ توجّه قرار بدهیم و کنایاتِ خرابکارانه و نیش‌های زهرآگینِ او را در نظر بگیریم:

ماتیو *Mathieu* قهرمانِ یکی از کتاب‌های او، در دورانِ جوانی خیال دارد که به یکی از احزاب بپیوندد «این پندارِ او مانندِ خوابی فریبنده است.» ولی درست به‌موقع متوجّه می‌شود و دامنِ خود را از چنگِ این پندارها می‌رهاند؛ ولی او رفقای کمونیستی دارد. آن‌ها به چه چیز شباهت دارند؟ برونت، یکی از روشن‌فکرانِ حزبی «آزادیِ خود را از دست داده است.» این شخص به گروهبانی تشبیه شده است که افرادِ حزبی را مانندِ سربازان نام‌نویسی می‌کند. «او خواب‌آلوده منتظر است که روزی همه چیز واژگون گردد...» سارتر خود را از کارگران جدا می‌پندارد، زیرا او به‌سوی همان سرنوشتی که آن‌ها رهسپارند، رهسپار نیست. اگزیستانسیالیست‌ها روی این مطلب پافشاری می‌کنند و می‌گویند که با روشن‌فکرانِ جوان از اختلافِ اساسی و ناگزیر میانِ آن‌ها و

پرولتاریا صحبت باید کرد. سمیون دوبوار در کتابِ «**اخلاقِ متناقض**» *Morale de l'Ambiguite* (چه کسی حزبِ کمونیست را واقعا می‌شناسد) ، می‌نویسد «حزب از روشن‌فکران خسته شده است...»

در کنارِ برونت، گومز *Gomez* جا دارد که در صفِ بریگادِ بین‌المللی برای جنگ به اسپانیا شتافته بود. سارتر مدّعی است که او را با وصفی مهرآمیز و حتّی قابلِ تحسین توصیف کرده است. ولی این‌کار به طریقی انجام شده است که تیرهای زهرآلودِ او بهتر در نشانه جای گیرد. گومز جداً می‌گوید «اروپا فاشیست خواهد شد و این بد تدارکی برای کمونیسم نیست... جنگ چقدر خوب است!»

بدین‌ترتیب کمونیست‌ها به شکلِ خواب‌آلودگان و شرارت‌پیشگان تشنه به خون نشان داده می‌شوند. سمیون دوبوار می‌گوید آن‌ها از تیپِ «بشرِ جدّی» هستند. «بشرِ جدّی» خود را در راهِ مقصود گم می‌کند، ذهنیّاتِ خویش را نادیده می گیرد، از خود می‌رهد، از خود بیگانه می‌شود:

«سپس بی‌معنی‌بودنِ آن زندگی که در جست‌وُجوی نیک‌بختی و ارضای خاطر به ورای آن توجّه کرده‌اند، درحالی‌که ممکن بوده است آن نیک‌بختی و ارضای خاطر را در درونِ آن بجویند، آشکار می‌گردد. خارج از حیطهٔ آن آزادی که ممکن است پایگاهِ بااعتباری برای آن‌ها باشد، تمامِ راه‌های دیگری که به‌سوی آن روی آورده می‌شود، مستبدّانه و بی‌حاصل است.»

همان فیلسوف در کتابِ «اخلاقِ متناقض» با وضعِ موجودِ تولید به‌شدّت ستیزه می‌کند و می‌گوید: «ارتش، انقلاب، تولید، آرزوهایی غیرِ بشری هستند که افرادِ بشر شتاب‌کارانه در برابرِ آنها قربان می‌شوند...»

ما می‌توانیم نتایجِ این حرف‌ها را حدس بزنیم: نتیجهٔ آشکارِ این حرف‌ها آن است که کمونیسم را در کنارِ فاشیسم قرار می‌دهد و می‌گوید که کمونیسم آنانند «یک فاناتیسمِ سیاسی کلّیهٔ سیاست‌های بشری را برکنار می‌زند و دولتی را تحمیل می‌کند که برای افراد نیست، بل‌که برضدّ آن‌هاست.»

از نظرِ اجتماعی میانِ هدفِ نوشته‌های ضدّکمونیستی کوئستلر *Koestler* و اگزیستانسیالیست‌ها اختلافِ ناچیزی وجود دارد. این‌ها هر دو از یک قماش‌اند، ولی کوئستلر زیرک‌تر است. او از سرمایه‌داری بورژوازی آشکارا صحبت کرده و پرچمِ ضدّ کمونیسم را جسورانه برافراشته است. اگزیستانسیالیست‌ها درحالی‌که می‌خواهند یک‌باره کلّیهٔ مشتری‌های خود را گردآورند، همهٔ آن‌ها را از دست می‌دهند و در بازارِ کاپیتالیستی «صفرِ نامحدود» است که در راس قرار گرفته است.

یک فلسفهٔ ضدّ دموکراسی

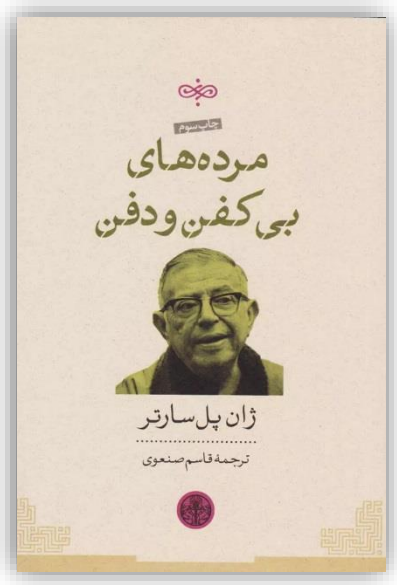
اگزیستانسیالیست‌ها می‌خواهند که هنوز ما باور داشته باشیم که آن‌ها ضدّ فاشیست و پشتیبانِ «نهضتِ مقاومت» هستند. برای این‌که نقاب از چهرهٔ آن‌ها برداریم کافی است آن‌ها را با برگه‌هایی که در آثارِ اخیرشان یافته می‌شود روبه‌رو گردانیم.

سیمون دو بوار هنگامِ تنظیمِ نمونه‌های بشری، «ماجراجویی» را که با اشتیاقِ متساوی در جریاناتِ متوالی وارد می‌شود، بدونِ این‌که انتخابِ او وجهی داشته باشد، برتر از «مردِ جدّی» قرار می‌دهد. ماجراجو در راهِ نجات و

آزادیِ حقیقی گام می‌زند. او مقدّمه‌ای است برای «انسانِ قابلِ اعتماد». گورینک «که در دادگاهِ نورمبرگ برای فریب‌دادنِ قضّات به قسمتی از این اظهارات توسّل جُست، از نیروی زندگی که از او ساطع می‌شود سپاس‌گزار است...»، از این دسته است و هم‌چنین تیتو که در رمانِ سارتر به نامِ «**مُهلت**» *Le Sursis* دارای مکانی مخفی و واقعی است. تمامِ خطوطِ اصلیِ این رمان متوجّهٔ نقطه‌ای مرکزی یعنی نطقِ اشتوتگارت می‌باشد. تمامِ بازیگرانِ آن در جاهای خود منتظرِ فرمان‌اند. شما می‌توانید صداهای درهم را در تالار مانندِ خروشِ دریا بشنوید. فوهروهن خود را بالا می‌برد، دریا خاموش می‌شود فوهرو صحبت می‌کند و صدای او دیگر متعلّق به او نیست. این صدا، صدای زندگی و ترسِ میلیون‌ها نفر است. و در میانِ همهٔ آن مردمِ سیاه‌بخت که نمی‌دانند با که پیوند مهر بندند و در چه راهی گام بگذارند، هیتلر تنها کسی است که راهی برگزیده است و تنها کسی است که خود را «مشغول کرده است.»

راست است که سارتر در سایرِ رمان‌های خود، عظمتِ «مقاومت» و قهرمانی جنگ‌جویان غیرِنظامی را تجلیل کرده است، ولی به آسانی می‌توان نشان داد که این ستایش سببِ تخریبِ روحیّهٔ افرادِ نهضتِ مقاومت بوده است.

پارتیزان‌های تئاترِ «**مرگِ بدون تدفین**» *Le Mort sans Sepulture* برای آن تحمّلِ شکنجه نمی‌کنند که رفقای مسئولِ خود را با خاموشیِ خویش نجات بدهند. برای آن به پیشوازِ مرگ نمی‌روند که «فرانسه زنده بماند». آن‌ها در راهِ ایجادِ دنیای بهتری جوانی خود را قربان نمی‌کنند. مرگِ آن‌ها در راهِ حفظِ آزادی فردیِ آن‌هاست. این‌ها می‌خواهند خاموش بمانند برای این‌که این «اشتغالِ» خود را در کنارِ مرزهای رنج‌بارِ آن پایان دهند و یک نوع شرط‌بندیِ رایگانی را ببرند .



روشن است که مقصود از «مرگِ بدون تدفین» آن بود که با توسّل به یک استدلالِ متداول، جوانانِ فرانسه را که می‌خواستند به فردپرستیِ ارتجاعیِ بورژوازی روی آورند و در پی کسی می‌گشتند که به آن‌ها بگوید جوانانِ فرانسه فریب نخورده‌اند و هیچ‌یک از آن‌ها منحرف نشده‌اند، به‌سوی خود جلب کند. اگر آن‌ها کامیاب شده بودند این مجاهده برای تغییرِ آن‌ها، نتیجه‌اش آن بود که جوانان را نسبت به کارهای اشتراکی برای تجدیدِ ساختمانِ دموکراسی مأیوس و دل‌سرد می‌کرد. این آزادی یعنی سرتاپای اگزیستانسیالیسم -نجات و تجلّیِ اخلاقیِ انسان- از چه چیز تشکیل شده است؟

در هر یک از ما یک صرافتِ طبع و یک حُرّیّتی که همان امکانِ طرحِ نقشه و انتخابِ راهِ زندگی باشد وجود دارد. در پرتوِ این صرافت، هم ممکن است و هم ممکن نیست که بتوانیم کاخِ آزادیِ اخلاقیِ خود را بیان کنیم. ما این آزادی [را] به وسیلهٔ آن چیزی که در بعضی از معاملات و نقشه‌ها فراهم می‌آوریم اگر، عینیّت را با روشنی نبینیم، آزادیِ ما بی‌حاصل و بی‌معنی است. ولی اگر خود را کاملاً «مشغول» سازیم، آزادی از میان خواهد رفت. معنیِ آزادبودن این است که دستِ خود را در موردِ آیندهٔ

او باز بگذاریم. یعنی آیندهٔ او که قابلِ وصول باقی بماند. قهرمانانِ رمان‌ها با آموختنِ بعضی اعمالِ رایگانِ خالص، خود را برای تحصیلِ آزادی آماده می‌کنند، آن‌ها خودشان را مجبور می‌کنند دزد بشوند بدونِ این‌که سودی ببرند. با زنی ازدواج کنند که او را دوست ندارند و هرگز دوست نخواهند داشت. و ازدواج با زنی را که دوست دارند ردّ کنند. آزادی در چنین لحظاتِ فناناپذیری که دورانِ تجهیزِ عمومی است و در هنگام تهدیدِ یک جنگِ قریب‌الوقوع -جنگی که اهمّیتِ آن قهرمان را فرار می‌دهد و او را بی‌اثر رها می‌کند- وقتی که مرد مُرده است؛ وقتی که سارتر می‌گوید که دیگر علّتی، دلیلی، گذشته‌ای، آینده‌ای باقی نیست. سپس، آزادی مانندِ یک شادمانی احساس می‌شود ، یک شادمانی «که در آن‌جا و از آن پس به یک غمِ خُردکننده‌ای تبدیل یافته است.»

این غنیمتی است که به وسیلهٔ اگزیستانسیالیست‌ها به جوانان هدیه شده است یکی از آن‌ها م.کاموس *M.Camuis* افکارِ خود را در این فرمولِ شوم بیان می‌کند: "تنها یک مسئلهٔ فلسفیِ جدّی و حقیقی وجود دارد و آن مسئله خودکُشی است!»

تصوّر می‌رود که این آموزش‌ها برای کسانی‌که از یک دموکراسیِ واقعی برخوردار نیستند بهترین آموزش نباشد. احترام و عشق به مجاهدهٔ مشترک، به مسئولیّتِ مشترکِ تعقیبِ دانش، ایمان به هوش‌مندیِ بشر و کشفیّاتِ او، آرزوی طردِ یک آزادیِ متافیزیکی و حصولِ آن آزادی‌ها که آزادبودن برای زندگی، برای تفکّر، برای کار، برای کسبِ دانش، برای استراحت، و تمامِ چیزهائی که برای بنای یک فرانسهٔ آزاد موردِ لزومِ جوانان می‌باشد، به وسیلهٔ اگزیستانسیالیسم موردِ استهزاء قرار گرفته‌اند.

ولی جوانانِ کشورِ ما تحتِ تأثیر قرار نگرفته‌اند. ولی با این حال می‌توان عدّهٔ معدودی را (از محصّلین) دید که در کافهٔ سنت ژرمن در گردِ میزِ استادان نشسته‌اند و مسحورِ کسانی شده‌اند که روزگاری در راهِ آرمانی جنگیدند. این‌ها با فقرِ اخلاقی و نااُمیدی و سُستیِ اگزیستانسیالیست‌ها کاری ندارند. آن‌ها می‌دانند که جوانانِ اتّحادِ شوروی، لهستان، چکسلواکی، یوگسلاوی در راهِ ایجادِ دموکراسی‌های واقعی قدم نهاده‌اند و قصد دارند که بدونِ قید وُ شرط به پیکار بر ضدّ نیروهای ضدّدموکراسی ادامه دهند.

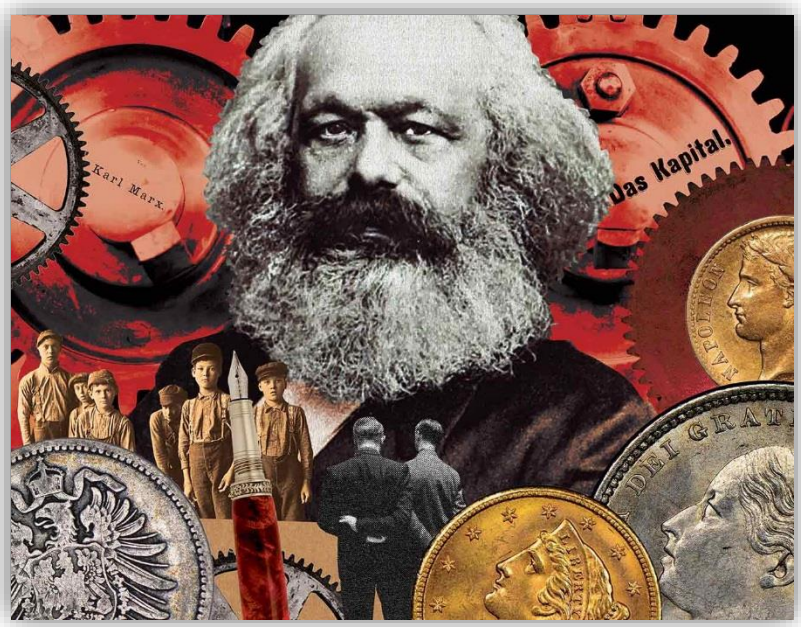
سرچشمه: ماه‌نامهٔ مردم، شمارهٔ ۱۹، فروردین ۱۳۲۷

بازگشت به فهرست

ساخت و بازسازی کاپیتال (سرمایه)

(ریاضیّات و شعر)

آلیسا باتیستونی/ برگردان: داود جلیلی



احتمالا در کتابخانهٔ عمومی محلّی در هر لحظه‌ای می‌توان پیرمردِ کلافه‌ای را مشاهده کرد که شاکی از دردها و رنج‌هایش، بی‌وقفه درحال نوشتنِ کتابی است که ادّعا می‌کند جهان را تغییر خواهد داد. بیشترِ تلاش‌های آن‌ها هرگز به مرحله‌ی انتشار نمی‌رسد، امّا گاهی اوقات آن پیرمرد، کارل مارکس است و کتابی که درحال نوشتنِ آن است، (کتابِ) کاپیتال (یا همان «سرمایه») است.

مارکس در سال ۱۸۵۱ وقتی‌که در اتاق مطالعه‌ی موزهٔ بریتانیا کار روی اثرِ بزرگش را آغاز کرد، به فر یدریش انگلس[۱]، دوستِ دیرینه و همکارِ همیشگی خود نوشت که «*تمامِ کارهای اقتصادیِ مزخرف*» را ظرفِ پنج هفته تمام خواهد کرد. امّا (این کار) در واقع، بیش از ۱۶ سال طول کشید تا سرانجام «جلدِ اوّل»- که تنها بخشی از «**سرمایه**» بود که در زمان حیاتِ مارکس منتشر شد-، به دستِ خوانندگان برسد، و حتّی در آن زمان نیز او تمایلِ زیادی به انتشارِ کتاب نداشت. همان‌طور که در سال ۱۸۶۵ به انگلس نوشت، «*من تا زمانی که همه چیز برایم روشن نشده باشد نمی‌توانم چیزی را (برای انتشار) ارسال کنم. مزیّتِ نوشته‌های من این است که آن‌ها با هر عیب‌ونقصی که ممکن است داشته باشند، یک کلّ هنری هستند.*» در همان حال، جنی[۲]، همسرِ مارکس نیز که از کارِ مارکس روی سرمایه ناراضی بود، به انگلس گفته بود که این «*کتابِ شوم... مثلِ یک کابوس بر دوشِ ما سنگینی می‌کند.*» مارکس تا هنگامِ درگذشت در سال ۱۸۸۳، همچنان به نوشتن و بازنویسی سایرِ جلدهای «**سرمایه**» ادامه داد.

[۱] Friedrich Engels

[۲] Jenny

با این‌که فرآیندِ کار شاید ناراحت‌کننده بود، امّا چیزی که مارکس سرانجام خلق کرد، یک شاهکار بود: (شاهکاری) به لحاظِ فلسفی غنی، از نظرِ تجربی دقیق، همراه با تحلیلِ سخت‌گیرانه‌ای از منطقِ انتزاعیِ «**سرمایه**» به مثابهٔ یک رابطه، امّا رابطه‌ای که در لحظه‌ی تاریخی خود ریشه دارد، گاهی استدلالی و گاهی به طورِ برجسته‌ای بُرّا. هرچند (خواندنِ) «**سرمایه**» می‌تواند سنگین و گاهی دشوار باشد، امّا مخاطبانِ زیادی پیدا کرده است. این کتاب برای سازمان‌دهندگانِ سوسیالیست و فعّالانِ کارگری، روایتِ شناخته شده‌ای از اضافه‌کاری و استثمار ارائه می‌دهد؛ برای اقتصاددانانِ سیاسی، توضیح دقیقی از چگونگی ایجاد ارزشِ کالاها در نظمِ اجتماعی سرمایه‌داری؛ برای مورّخان، تصویری از زندگی طبقهٔ کارگر در انگلستانِ قرنِ نوزدهم؛ و برای فیلسوفان، نقدی بر اشکالِ مدرنِ سُلطه عرضه می‌کند. آثارِ دیگر مارکس بیشتر جدلی یا دست‌یافتنی هستند، یا صریحاً سرمایه‌داری را محکوم می‌کنند یا بی‌واسطه قابلِ درک هستند. با این حال، هیچ یک از آن‌ها نمی‌توانند جایگزینِ تحقیقاتِ «**سرمایه**» شوند که در بررسی سیستمی که دنیای مدرن را شکل داده است، هم‌زمان، هم دقیق و هم جامع است.

بدونِ شکّ یکی از پُرخواننده‌ترین آثارِ سیاسی دورانِ مدرن «سرمایه، جلد اول»[۳] است- و معمولاً، همان‌طور که درخورِ اثری است که با انترناسیونالیسمِ سوسیالیستی پیوند دارد، این اثر به زبان‌های مختلف ترجمه شده است.

«**کاپیتال**» در سال ۱۸۷۲ به روسی و در سال ۱۸۷۵ به فرانسه ترجمه شد که خودِ مارکس تا حدّ زیادی در کارِ ترجمه به زبانِ فرانسه درگیر بود. این کتاب از آن زمان تاکنون به ۷۲ زبان و اغلب چندین بار به یک زبان ترجمه شده است. امّا در بیش از ۱۵۰ سال پس از انتشارِ اوّلیهٔ آن به زبانِ آلمانی به عنوان "Das Kapital"، تنها سه ترجمهٔ اصلیِ انگلیسی ازآن منتشر شده است. اوّلین ترجمه، در سال ۱۸۸۷تو سط ساموئل مور[۴] (۱۸۳۸-۱۹۱۱) و ادوارد آولینگ[۵] (۱۸۴۹-۱۸۹۸) تحت نظارتِ انگلس منتشر شد. مور و آولینگ در ترجمهٔ (خود) از ویرایشِ سوّمِ آلمانی که انگلس آن را ویرایش کرده بود تا تغییراتی را که فکر می کرد مارکس قصدِ انجامِ آن‌ها را داشت (درمتن) منعکس کند، استفاده کردند. این ترجمه تا سال ۱۹۷۶، یعنی تا زمانی که بن فاوکس[۶](۱۹۴۰) مورّخِ اجتماعی ترجمهٔ جدیدی از جلدِ اوّل را بر اساس ویرایشِ چهارمِ آلمانی (که آن هم توسطِ انگلس ویرایش شده بود) منتشر کرد، به‌عنوان ترجمهٔ استاندارد («**سرمایه**» به زبان انگلیسی) باقی ماند. فاوکس جملاتی را که انگلس حذف کرده بود، بازگرداند و جملاتِ دیگری را برای بازتابِ تغییراتی که در زبانِ انگلیسی رخ داده بود، به‌روزرسانی کرد. جلدهای دوّم و سوّم نیز توسط دیوید فرنباخ[۷] (بعد از ترجمه‌های قبلی از سوی ارنست آنترا من[۸]{۱۸۶۴-۱۹۵۶}) ترجمه و به ترتیب در سال‌های ۱۹۷۶ و ۱۹۸۱ منتشر شدند.

---

[۳] *Capital, Volume I*

[۴] Samuel Moore

[۵] Edward Aveling

[۶] Ben Fowkes

[۷] David Fernbach

[۸] Ernest Untermann

اکنون، نزدیک به نیم‌قرن پس از آن، ترجمهٔ جدیدی از «سرمایه، جلد اول» از سوی پل ریتر[9]، دانشمندِ آلمان‌شناس، منتشر شده است، که این ترجمه را به همراهِ «پل نورت»[10]، نظریه‌پردازِ انتقادی، ویرایش کرده‌اند. درحالی که ارزیابی‌ها از مارکس معمولاً با پُرسشی ازاین نوع که «چرا امروز باید مارکس را خواند؟» آغاز می‌شود، این نسخهٔ جدید امّا پُرسشی متفاوت و غیرِمعمول‌تری را مطرح می‌کند: چرا باید جلدِ اوّل را دوباره ترجمه کرد؟

ریتتر و نورت پاسخِ ساده‌ای (به این پرسش) می‌دهند: آن‌ها می‌خواهند ما را به کاری که مارکس انتخاب کرد منتشر شود، عملًا نزدیک‌تر کنند. ازاین رو، ترجمهٔ آن‌ها از روی متن ویرایشِ دوّمِ آلمانیِ جلدِ اوّل است؛ یعنی آخرین ویرایشی که خودِ مارکس بر آن نظارت داشت، و بنابراین می‌توان گفت آخرین ویرایشی است که مارکس اجازهٔ (انتشار) آن را داده بود. امّا کارِ ترجمهٔ جدید از این که صرفاً ما را به متنِ اصلیِ مارکس بازگرداند، فراتر است. این ترجمه برای آن‌که معنایی که ممکن است منظورِ مارکس باشد بهتر درک شود، درکِ عمیق و روشنی را نیز که از جریان‌های جدیدِ تحقیقاتی پیرامون مارکس به دست آمده و در طول دهه‌ها پس از آن توسعه یافته‌اند، دربرمی‌گیرد.

پس، «سرمایه» قرنِ ۲۱ چیست؟ اگر ترجمهٔ مور و آولینگ، مارکسی برای دورانِ انترناسیونالِ دوّم یعنی زمانی که مبارزاتِ طبقهٔ کارگر در حالِ افزایش بود و پایانِ سرمایه‌داری نزدیک به نظر می‌رسید عرضه می‌کرد؛ و اگر ترجمهٔ فاوکس مارکسی ادبی‌تر و گفتمانی‌تر برای «**چپِ نو**»[11] ارائه می‌داد، پس ریتتر و نورت نسخه‌ای از جلدِ اوّل را به ما ارائه می‌دهند که همزمان با یادداشت‌های فراوانِ ویراستاری، هم پژوهشی‌تر، و هم ضروری‌تراست، و با ضرورت‌های(توضیح) متنی ترازبندی شده است. این «**سرمایه**»ای برای عصری غیرِ عادّی است، یعنی عصری که در آن، نبوغِ مارکس شاید بیشتر از هر زمانِ دیگری شناخته شده است، امّا افق های سیاسی پروژه‌های (جُنبش‌های) مارکسیستی صریحاً کاهش یافته است.

با توجه به تأثیرِ عظیمِ کتاب «**سرمایه**»، این که ترجمه‌های انگلیسی از شاهکارِ مارکس تا این حدّ اندک بوده‌اند تعجّب‌آورا ست. به‌ویژه وقتی مقایسه کنیم، که از سال ۲۰۲۳، از کتاب «تراکتاتوس لوگیکو-فلسوفیکوس»[12] (رسالهٔ منطقی و فلسفی[13]) اثرِ لودویگ وینگنشتاین -که اثرِ فلسفیِ مهمّی است، امّا قطعاً از اهمیّتِ تاریخی جهانی «**سرمایه**» برخوردار نیست-، سه ترجمهٔ جدید منتشر شده است و ترجمهٔ دیگری هم امسال (۲۰۲۵) منتشر خواهد شد.

---

9 Paul Reitter
10 Paul North
11 New Left

چپِ نو، مجموعه‌ای گسترده‌ای از جنبش‌های فعّالِ چپ‌گرا و جریان‌های فکری است که در اواخرِ دههٔ ۱۹۵۰ و اوایلِ دههٔ ۱۹۶۰ در اروپا و آمریکای شمالی پدید آمدند. این جنبش‌ها اغلب مترادف با رادیکالیسمِ دانشجویی دههٔ ۱۹۶۰ شناخته می شوند که در اعتراضاتِ گستردهٔ ۱۹۶۸ به اوج خود رسید (به‌ویژه رویدادهای مه ۱۹۶۸ در فرانسه)، و هم‌چنین ممکن است به‌طورِ خاصّ به بخش‌هایی از این جنبش‌ها اشاره داشته باشد که در کنار یا درونِ این حرکات قرار داشتند. (ترجمه از بریتانیکا)

12 *Tractatus Logico-Philosophicus*

13 - این کتاب توسط سروش دبّاغ به فارسی برگردانده شده و درسال ۱۳۹۳ از سوی انتشارات هرمس منتشر گشته است.

با این حال، کارِ ترجمهٔ «سرمایه، جلدِ اوّل» به ویژه دشوار است. اولاً، از لحاظِ حجم، این کتاب صفحاتِ بسیار زیادی دارد: ترجمهٔ فاوکس بیش از ۱۰۰۰ صفحه دارد. این اثر هم‌چنین کارِ پیچیده‌ای است که آشنایی با مفاهیمِ فنّی در زمینه‌های مختلف، به ویژه اقتصادِ سیاسی و فلسفه را می‌طلبد، و نیز به‌طور غیرقابل اجتنابی اثری ادبی است ، که استدلال‌های آن با تصاویر و زبان خاص برجسته و بیان می‌شود.

«سرمایه» هم زمان جنبه‌های دیگرِ بسیاری نیز دارد؛ یعنی در بعضی جاها همانندِ یک کتابِ در سیِ اقتصاد است، در جاهایی دیگر اثری تاریخی است، و در برخی بخش‌ها هم به نوعی هجو (نقدِ گزنده) است؛ در همان حال ریاضیّات و شعر را نیز در خود دارد. مارکس در صفحه‌ای خواننده را با دقّت از طریق محاسباتِ نرخ ارزشِ افزوده راهنمایی می‌کند و سپس در صفحه‌ی بعدی دشمنانِ فکری‌اش را بی‌باکانه نکوهش می‌کند. مایکل دنینگ[۱۴] (۱۹۵۴) تاریخ‌نگارِ آمریکایی به درستی **«سرمایه»** را با یکی دیگر از آثارِ برجسته، یعنی «موبی‌دیک»[۱۵] اثر «هرمان ملویل»[۱۶](۱۸۹۱-۱۸۱۹) معاصرِ مارکس مقایسه کرده است. هر دو اثر از پذیرشِ فرم‌های قراردادی اجتناب می‌کنند و درعوض از یک گونهٔ ادبی به گونهٔ دیگری جهش می‌کنند. بررسی روشن **«سرمایه»** از ارزش، با جوانبِ گسترده‌ای از تحقیق دربارهٔ بردگیِ اسکاتلندی و فلسفهٔ یونانِ باستان همراه است، در حالی که داستانِ جست‌وجوی کشتی «پیکواد» برای نهنگِ سفیدِ بزرگ با فصل‌های پیچیده‌ای دربارهٔ شناختِ علمی نهنگ‌ها و توصیف‌های خونین از فرآیندِ کندنِ پوستِ نهنگ گُسسته می‌شود. امّا **«سرمایه»** اثرِ برجسته‌ای از استدلالِ منطقی و معتدل است، که گاهی با یادداشت‌های طعنه‌آمیز و گزنده تکمیل می شود. مارکس- همان‌طور که نورت در مقدّمه‌اش (بر**«سرمایه»**) تأکید می‌کند؛ (از سرمایه‌داری) عصبانی است، با این حال کینه‌اش از سرمایه‌داری و مدافعانِ آن را در بخشِ بیشتری از کتاب، به شدّت کنترل می‌کند. هدفِ او راه‌اندازیِ انقلاب و حتّی ارائهٔ یک نقدِ ویرانگر حدّاقل صرفاً از طریقِ **«سرمایه»** نیست. بلکه او می‌خواهد کارکردهای درونیِ سرمایه‌داری با دقّتِ فراوان درک شود.

بنابراین، یک مترجم برای انتقالِ دقیقِ تحلیل‌های فنّی مارکس، شوخ‌طبعی زیرکانهٔ او در نکوهشِ دشمنان، و تصاویرِ بی‌احساس امّا تأثیرگذارِ او از زندگی کارگری نیازمندِ زیرکی است. همان‌طور که انگلس در سال ۱۸۸۵ در مقاله‌ای با عنوانِ هشداردهندهٔ «مارکس را چگونه نباید ترجمه کرد» نوشت: «برای ترجمهٔ مناسبِ او، فرد باید، نه تنها به زبانِ آلمانی، بلکه باید به زبانِ انگلیسی نیز تسلّطِ کامل داشته باشد.»

برای مترجمِ بالقوّه، شاید تر سناک‌تر از همه، همان‌طور که عنوانِ مقالهٔ انگلس نشان می‌دهد، خودِ مارکسیست‌ها باشند. هر مترجمِ مارکس، مخاطبانِ قطعی از دانشمندانِ حرفه‌ای و آماتور دارد که سال‌ها عمرِ خود را به درکِ متن (**«سرمایه»**) اختصاص داده‌اند، (آن‌ها) داخل و خارجِ متن را می‌شناسند، به جملات و

---

[۱۴] Michael Denning

[۱۵] - *Moby-Dick* ازاین کتاب ترجمه‌های بسیاری به فارسی صورت گرفته است که به نظر این قلم ترجمه پرویز داریوش برجستگی خاصی دارد.

[۱۶] Herman Melville

تصاویرِ معروف آن عمیقاً علاقه‌مندند و در ابرازِ اختلاف‌نظرهایشان تردیدی ندارند. مارکسیست‌ها به‌خاطرِ تمایل به ارجاع به آن‌چه مارکس «واقعاً منظورش بوده» مشهورند، و دربارهٔ اهمّیتِ یک عبارتِ خاصّ یا تفسیرِ یک بندِ مبهم که اغلب ادّعاهای سیاسی قابلِ‌توجّهی را بر اساسِ تفسیرهای خاصِّ خود از متن ارائه می‌دهند، واردِ بحث‌های پایان‌ناپذیری می‌شوند. برای غیرِمارکسیست‌ها –و نیز بسیاری از مارکسیست‌ها–، این وفاداری مذهبی به متون می‌تواند به‌طورِ مشکوکی شبیه به یک نوع تفکّرِ مذهبی به نظر برسد، که به جای تلاش برای پیداکردنِ حقیقت با استفاده از قدرتِ شعورِ خود، آن را در یک متنِ مقدّس پیدا می‌کند.

ریتتر و نورت با سرزندگی، تواضعِ ذهنی و با انرژی، سنگینیِ این وظیفه را می‌پذیرند. آن‌ها به این نکته اشاره می‌کنند که کارِ مارکس بر روی «**سرمایه**» مانندِ رودی است که «به مدّت بیست سال جاری بود»، و آن‌ها قصد ندارند هیچ‌یک از انشعاب‌های (بیست ساله) آن‌را قطع کنند. آن‌ها تایید می‌کنند که مارکس به بازنویسیِ بی‌پایان («**سرمایه**») تمایل داشت. او بارها وبارها به همان پُرسش‌ها بازمی‌گشت و براساسِ کسبِ اطلاعاتِ جدید به اجبار روی کارِ خود تجدیدنظر می‌کرد؛ و چون روی تقویتِ استنتاج‌ها تلاش می‌کرد، اغلبِ سال‌ها یا حتّی دهه‌ها از انتشارِ آن خودداری می‌کرد.

مارکس با مشکلاتِ عملی بیشتری نیز رودررو بود. او معمولاً مدّت زمانِ لازم برای انجامِ پروژه‌هایش را کم برآورد می‌کرد؛ و هم‌زمان روی انجامِ کارهای بسیاری تلاش می‌کرد؛ و همواره هم در وضعیّتِ مالی بدی قرار داشت. در نتیجه، تعدادِ زیادی از پروژه‌هایش ناتمام باقی ماند.

ریتتر و نورت علاقه‌ای به صاف‌کردنِ چروک‌ها و بازکردنِ گره‌های «**سرمایه**» ندارند. آن‌ها ادّعایی برای ارائهٔ نسخهٔ خوبِ نهایی، نسخه‌ای که بتواند بسیاری از مناقشاتِ درون(گروهی) مارکسیستی را یک‌بار و برای همیشه حلّ کند ندارند. برعکس، آن‌ها می‌پذیرند که چنین چیزی امکان‌پذیر نیست. هدفِ آن‌ها فروتنانه‌تراست: تاجایی که امکان دارد نزدیک‌شدن به متنی که خودِ مارکس تلاش می‌کرد آن را به جهان ارائه دهد.

ریتتر و نورت در این تلاش، به سنّتِ طولانی افرادی که تلاش کردند از بوهِ یادداشت‌ها، پیش‌نویس‌ها، دست‌نوشته‌های نیمه‌تمام و بازبینی‌هایی را که مارکس باقی گذاشته است دسته‌بندی کنند می‌پیوندند. اوّلین کسی که این کار را شروع کرد، کسی جز انگلس نبود که دست‌نوشته‌های جلدهای دوّم و سوّمِ «**سرمایه**» و بسیاری دیگر از متن‌های مارکس را ویرایش کرد و ناظرِ اوّلین ترجمهٔ نسخهٔ انگلیسیِ جلدِ اوّلِ «**سرمایه**» نیز بود. این کار در نهایت شغلی بی‌پاداش بود؛ و انگلس امروزه اغلب از سوی گروهی از مارکسیست‌ها که معتقدند انگلس (در رابطه با آثارِ مارکس) بد عمل کرده است، موردِ انتقاد قرار می‌گیرد. اکنون بسیاری از پژوهش‌گران، «جبرگراییِ اقتصادی»(منتسب به) مارکس را که بعداً از سوی«انترناسیونالِ دوم» به عنوان (نظری) معتبر پذیرفته شد، به اصلاحاتِ انگلس نسبت می‌دهند.

امّا کارِ ارائهٔ آثارِ منتشرنشده‌ی مارکس به جهان، بسیار گسترده‌تر از آن بود که انگلس به تنهایی قادر به اتمامِ آن باشد. زمانی که انگلس درگذشت، هنوز ویرایش های خود را روی جلدِ ناتمامِ چهارم، که در حقیقت مجموعه‌ای از یادداشت‌های پیشینِ مارکس بود که آن‌ها را به عنوان جلدِ مستقلی مدّنظر قرار نداده بود، کامل

نکرده بود. این جلد در نهایت توسط کارل کائوتسکی[۱۷] به عنوان متنی جداگانه تحت عنوان «تئوری‌های ارزشِ افزوده»[۱۸] منتشر شد.

با انقلابِ بلشویکیِ اکتبر، پروژهٔ فهرست‌کردنِ آثارِ مارکس اهمّیتِ جدیدی پیدا کرد.

دیوید ریازانوف[۱۹]، انقلابیِ کمونیست(شوروی)، تاریخ‌نگار و بایگان، در سال ۱۹۲۱، موسسهٔ مارکس-انگلس را در مسکو تأسیس و به جمع‌آوری و انتشار آثارِ کاملِ هر دو نفر پرداخت- این مجموعه پیش‌نویس ها، طرح ها، نامه‌ها و سایرِ آثارِ جانبی، و در کلّ حدودِ ۵۵،۰۰۰ اثر را دربر می‌گیرد. این پروژه به نامِ (Marx-Engels Gesamtausgabe) مجموعهٔ آثارِ مارکس-انگلس یا به اختصار MEGA شناخته می‌شود.

وقتی جوزف استالین به قدرت رسید، ریازانوف خود را در سمتِ مخالفِ رهبرِ شوروی یافت: او در سال ۱۹۳۱ از کار برکنار و در سال ۱۹۳۸ اعدام شد. امّا موسّسهٔ مارکس-انگلس به فعّالیتِ خود ادا مه داد، و به موسّسهٔ مارکس-انگلس-لنین تبدیل شد و بعدها به موسّسهٔ مارکس-انگلس-لنین-استالین تغییرِ نام داد، که دهه‌ها کارِ نظارت بر انتشارِ مجموعه‌ای به نامِ آثارِ جمع‌آوری‌شدهٔ مارکس-انگلس را بر عهده داشت. ا ین مجمو عه شاملِ ۵۰ جلد بود که در دههٔ ۱۹۶۰ به زبانِ انگلیسی ترجمه شد. (اکنون می‌توان مجموعهٔ کامل به زبانِ انگلیسی را با قیمتِ حدودِ ۱۵۰۰ دلار خریداری کرد.)

اگر مجموعهٔ آثارِ جمع‌آوری‌شدهٔ مارکس-انگلس سال‌ها به ع نوان جامع‌ترین ن سخهٔ چاپی از آ ثارِ مارکس شناخته می‌شد، امّا MEGA که تنها به زبانِ آلمانی هنوز موجود ا ست، به ا ستانداردِ طلایی بودنِ خود (در جمع‌آوری آثارِ مارکس) ادامه می‌دهد. این پروژه در سال ۱۹۷۵ احیا شد، و با سقوطِ د یوارِ برلین در سال ۱۹۸۹ متوقف گردید و در سال ۱۹۹۰ تحت نظارت بنیادِ بین‌المللی مارکس-انگلس (با نامِ فنّی $MEGA^2$) از سر گرفته شد. امروزه این پروژه به یک پژوهشِ بین‌المللی ت بدیل شده ا ست که شباهت‌هایی به (پروژه) شتاب‌دهندهٔ بزرگِ هادرون[۲۰] دارد. این پروژه در آمستردام مستقر است و با حمایتِ اتّحاد یهٔ ارو پا و از طر یقِ شبکه‌ای از موسّسات تأمینِ مالی می‌شود و توسط تیمی از پژوهشگران از آلمان، روسیه، فرانسه، اتریش، هلند، ایالات متحده و ژاپن اداره می‌شود، و پژوهشگران تقریباً از تمامِ نقاطِ دنیا از آن مشاوره می‌گیرند.

---

[۱۷] Karl Kautsky

[۱۸] - *Theories of Surplus Value* این کتاب توسط آقای علی رضا ثقفی خرا سانی به فار سی ترج مه و در سال ۱۳۹۹ شمسی از سوی انتشارات سمندر منتشر شده است. ترجمه دیگری از این کتاب با عنوان «نظر یه های ارزش ا ضافی» تو سط آقای کمال خسروی صورت گرفته و نشرِ چشمه در سال ۱۴۰۳ آن را منتشر کرده است.

[۱۹] David Riazanov

[۲۰] - برخورددهنده بزرگ هادرونی (LHC) بزرگ‌ترین و قدرتمندترین شتاب‌دهنده ذرات در جهان است که از یک حل قه ۲۷ کیلومتری از آهنرباهای ابررسانا تشکیل شده است. این شتاب‌دهنده در عمق تقریبی ۱۷۵ متری زیر ز مین، در مرز فرانسه و سوئیس، نزدیک ژنو قرار دارد و توسط سازمان اروپایی پژوهش های ه سته‌ای (CERN) اداره می شود. برخورددهنده بزرگ هادرونی برای برخورد دادن ذرات در انرژی‌های بالا طراحی شده است تا به پرسش‌های بنیادین فیز یک، از جمله ویژگی های بوزون هیگز و ماده تاریک، پاسخ دهد.

MEGA^2 ادعا می‌کند که از فشارهای ایدئولوژیک و سیاسی که نسخه‌های قبلی آثارِ مارکس را آلوده می‌کردند به دور است. هدفِ آن این است که آثارِ مارکس را کامل و تا حدّ امکان دقیق ارائه دهد؛ پیش‌بینی می‌شود که این پروژه در نهایت ۱۱۴ جلد داشته باشد. (تا کنون، ۶۲ جلد منتشر شده است.) یک بخشِ کامل از MEGA^2 شاملِ «**سرمایه**» و یادداشت‌های مقدّماتیِ آن است، که خود شاملِ ۱۵ جلدِ شگفت‌انگیز می شود. به عبارتِ دیگر، این پروژه‌ای است قطعاً آکادمیک و فیلولوژیک (واژه‌شناسانه) که مارکس را در جایگاهِ یکی از متفکّرانِ بزرگِ دورانِ مدرن قرار می‌دهد. این همان مارکس‌شناسی است؛ اصطلاحی که ریازانوف برای توصیفِ فعّالیتِ علمی خود ابداع کرد، امّا اکنون معمولاً با ترکیبی از تحسین و آزردگی برای توصیفِ کاری مورد استفاده قرار می‌گیرد که به نظر می‌رسد بیش از اندازه روی خودِ مارکس متمرکز است.

در حالی که MEGA^2 تلاشی است برای ارائهٔ کاملِ آثارِ مارکس- حدّاقل برای خوانندگانِ آلمانی- امّا شاخه‌های عمده‌ی دیگرِ مارکس‌شناسی رویکردهای جدیدی را برای تفسیرِ آثارِ او به وجود آورده‌اند. در دهه‌های پس از آخرین ترجمهٔ انگلیسی «**سرمایه**»، رویکردِ جدیدی برای درکِ این کتاب و در نتیجه مارکس رایج شده است، و انتخاب‌های ریتتر و نورت آشکارا با دغدغه‌های این رویکردها هم‌راستا است.

«**سرمایه**» دردهه‌های متمادی از قرنِ ۲۰ اساساً به عنوان اثرِ اقتصادیِ مارکسیستی درک می‌شد که بر نظریهٔ ارزشِ کار متمرکز است، یعنی نظریه‌ای که به شدّت با دکترین (ارتودوکسی) اتّحادِ جماهیرِ شوروی ارتباط داشت و به‌طورِ گسترده‌ای به این باور رسیده بود که (نظریه ارزش کار) با ظهورِ روش های نئوکلاسیکی از اعتبار افتاده است. در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ بسیاری از اندیشمندانِ چپ نو، از «**سرمایه**» به عنوانِ اثری که به‌ظاهر اقتصادی است، فاصله گرفتند و به سمتِ آثارِ «انسان‌گرایانه‌تر»[۲۱] مارکس، مانند «دست‌نوشته‌های اقتصادی و فلسفی»[۲۲] رفتند، امّا «**سرمایه**» به طورِ کامل کنار گذاشته نشد: در دههٔ ۱۹۶۰ در آلمان، دانشجویانِ مرتبط با نظریهٔ انتقادی مکتبِ فرانکفورت[۲۳]، که از اتّحادِ شوروی مأیوس امّا از خودِ مارکس ناامید نشده بودند، شروع به استدلال کردند که «**سرمایه**» اشتباه درک شده است. این گروه که به «خوانشِ جدید مارکس»[۲۴] معروف بود، تلاش می‌کرد از خوانش‌های رسمی مارکس فاصله بگیرد و عناصرِ سیاسی را در تحلیلِ مارکس از سرمایه‌داری برجسته کند. آن‌ها اعتقاد داشتند که مارکس اقتصاددانی نبود که شکلِ جدیدی از اقتصاد را پیشنهاد کند، بلکه فیلسوفی بود که نقدی از اقتصادِ سیاسی زمانِ خود ارائه می‌کرد. تفکّرِ او اقتصادی و اقتصادی‌گرایانه نبود، بلکه او متفکّری بود که به تحوّلاتِ ظریف امّا همه‌جانبه‌ای که سرمایه‌داری در زندگیِ اجتماعی به وجود آورده بود، حسّاس بود.

این خوانش از «**سرمایه**» طیِّ دهه‌ها محبوبیّت پیدا کرده است و حتّی پس از فروپاشی اتّحادِ شوروی که مارکسیسم به شدّت از مُد افتاد، هم‌چنان ادامه داشته است. هنگامی که بحرانِ مالی ۲۰۰۸ و پیامدهای

---

[۲۱] humanist

[۲۲] - *Economic and Philosophic Manuscripts* این کتاب با ترجمه آقای حسن مرتضوی درچندین نوبت از سوی نشرِ آگاه، آگه و آشیان منتشر شده است.

[۲۳] Frankfurt School

[۲۴] new Marx reading/Neue Marx-Lektüre

سیاسی آن منجر به تجدیدِ علاقه به مارکس شد، خوانشِ جدیدِ آلمانی، مجرّب‌ترین تحلیلِ موجود، یعنی تحلیلی بود که به‌خوبی در جایگاهی قرار گرفت که توانست با نسلی که به احیای مارکسیسم بدونِ باروبُنهٔ شوروی آن امیدوار است، رابطه برقرارکند.

بسیاری از برجسته‌ترین اندیشمندانِ مارکسیستِ سال‌های اخیر از این سنّت برخاسته‌اند. برای مثال، مایکل هاینریش[۲۵](آلمان-۱۹۵۷)، دانشمندِ آلمانیِ کتاب‌خوانده و بی‌ادّعا، در میانِ بخشی از مارکسیست‌ها به یک چهرهٔ مشهورِ آنلاین تبدیل شده است. کتابِ مقدّمه‌ای بر سه جلد «سرمایهٔ مارکس»[۲۶] نوشته‌ی او، که ریشه در سنّتِ تحلیلی ارزش-فرم دارد که از خوانشِ جدیدِ آلمانی شکل گرفته است، برای آن‌ها به عنوانِ راهنمای ضروریِ خواندنِ «**سرمایه**» به‌طورِ قابلِ توجّهی جانشینِ مجموعه کتاب‌های دیوید هاروی[۲۷] شده است.

نقطهٔ عطفِ دیگر، کتابِ سال ۱۹۹۱ موشه پستونه[۲۸](۱۹۴۲-۲۰۱۸) با عنوانِ «زمان، کار و تسلّطِ اجتماعی»[۲۹]است که جامع‌ترین چارچوبِ نظری است که از سنّتِ خوانشِ جدید پدیدآمده و به یک آیینِ کلاسیکِ دیرینه تبدیل شده و به طورِ فزاینده‌ای محبوبیّت پیدا کرده است. پستونه در این کتاب، آن‌چه که آن را «مارکسیسمِ سنّتی»[۳۰] می‌نامد و درکِ آن از سرمایه‌داری را به چالش می‌کشد: سؤالِ اصلی تنها این نیست که چه کسی وسایلِ تولید را در اختیار دارد، بلکه این است که خودِ وسایلِ تولید چگونه توسطِ سرمایه ساخته شده‌اند- و به همین خاطر، سرمایه چگونه کلِّ جهان را از پایین تا اساسی‌ترین تجربیاتِ زمان و مکان بازسازی کرده است؟ این تحلیل‌های فراخ از مارکس به نوبهٔ خود، تحلیل‌های سیاسی تأثیرگذار از سوی نویسندگانِ مجموعهٔ پانوشت‌ها و آثارِ شخصیّت‌های برجسته‌ای چون سیانه ناگی[۳۱](۱۹۷۱آمریکا) نظریه‌پردازِ ادبی و مارتین هگلند[۳۲] فیلسوف (سوئدی-۱۹۷۶) را شکل داده است.

اگرچه در دهه‌های اخیر خوانشِ جدید نیروی نظریِ غالب بوده است، امّا در چند سالِ اخیر رویکردهای دیگری نیز نسبت به (تحلیل) مارکس سر برآورده‌اند که بسیاری از آن‌ها از منابعِ بی‌بدیلِ MEGA^2 استفاده کرده‌اند. ویلیام کلیر رابرتس[۳۳](استادیارِ علومِ سیاسی در دانشگاهِ مک‌گیل)، نظریه‌پردازِ سیاسی، در سال ۲۰۱۷، در کتابِ خود با عنوانِ «دوزخِ مارکس»[۳۴] استدلال می‌کند که «**سرمایه**» تنها یک متنِ «اقتصادی» نیست، بلکه «یکی از آثارِ بزرگِ نظریهٔ سیاسی» است که گفت‌وگوی ژرفی با جمهوری‌خواهیِ سوسیالیستی اواسطِ قرن

---

[۲۵] Michael Heinrich
[۲۶] *An Introduction to the Three Volumes of Karl Marx's "Capital*
[۲۷] David Harvey
[۲۸] Moishe Postone
[۲۹] *Time, Labor, and Social Domination*
[۳۰] traditional Marxism
[۳۱] Sianne Ngai
[۳۲] Martin Hägglund
[۳۳] William Clare Roberts
[۳۴] *Marx's Inferno*

نوزدهمِ انگلستان دارد؛ کتابِ جدیدِ برونو لیپولد[۳۵]، نظریه‌پرداز سیاسی، با عنوانِ «مارکسِ شهروند»[۳۶] بر تأثیرِ سنّت‌های جمهوری‌خواهانهٔ اروپایی بر تفکّر و دیدگاهِ سیاسیِ مارکس تأکید بیشتری دارد. یکی دیگر از شاخه‌های تحلیل به بازیابی تفکّرِ اکولوژیکِ مارکس پرداخته است: کوهی سائی‌تو[۳۷]، مارکسیستِ بوم‌شناس(اکولوژیک) ژاپنی(۱۹۸۷)- که خود از ویراستارانِ $MEGA^2$ است- با استفاده از یادداشت‌هایی که مارکس در دههٔ آخر زندگی خود نوشته است استدلال می‌کند که مارکس آن چنان که معمولاً درک می شود یک مدرنیستِ تولیدگرا نیست ، بلکه «کمونیستی ضدّ رشد» بود که نسبت به بحران های اکولوژیکیِ معاصر آگاه بود.

ویرایشِ ریتتر و نورت از «**سرمایه**» موضع‌گیریِ خاصّی در این بحث‌های تفسیری ندارد، بلکه با بسیاری از این خوانش‌های جدید و رویکردهای تازه به مارکس در گفت‌وگو قرار دارد- و این امر اغلب به‌طورِ صریح بیان شده است. به‌علاوه، در یک احساسِ بنیادی‌تر، این (ویرایش) از این خوانش‌ها انگیزه می‌گیرد، یعنی ریتتر و نورت، اعتقاد دارند تفسیرهای جدید از مارکس زمانی بهتر درک می شوند که در کنارِ نسخهٔ جدیدی از خودِ «**سرمایه**» خوانده شوند.

هم ریتتر و هم نورت در مطالعاتِ آلمانی تخصّص دارند، امّا هیچ‌یک ازآن‌ها، همان‌طور که خودشان نیز آزادانه اذعان می‌کنند، به‌طورِ خاصّ متخصّص در مارکس(شناسی) نیستند. ازاین رو، آن‌ها یک مجمعِ ویراستاری را به خدمت گرفته‌اند تا در گذار از بیشه‌های انبوهِ مارکس‌شناسی به آن‌ها کمک کند. این جمع، مایکل هاینریش و کوهی سائی‌تو را همراه با تیتی بهاتاشاریا[۳۸] (استادیارِ هندی-امریکایی دانشگاهِ پوردو)، مارکسیست فمینیست، سورش نایدی[۳۹]، اقتصاددانِ چپ‌گرا (امّا غیرِمارکسیست، استاد کرسی اقتصاد دانشگاه کلمبیا)، ربکا کومای[۴۰]، متخصّصِ آلمانی(استادِ فلسفه و هنر در دانشگاه تورنتو) و جفری جیکوبس[۴۱]، دانشمندِ داده ها (در دانشگاه جرج تاون) را دربرمی‌گیرد. اگرچه آن‌ها پژوهش‌های خود را در چهارچوبِ بورسیهٔ اختصاص داده شده به مارکس انجام داده‌اند، امّا ریتتر و نورت آشکارا تمایل دارند «**سرمایه**» آن‌ها از دنیای مارکس‌شناسیِ گاهی محصور فراتر برود و به همین خاطر، دو نظریه‌پردازِ سیاسی را برای ارائهٔ یادداشت‌هایی در ابتدا و انتهای متن به کار گرفته‌اند: طبق برنامه، وندی براون[۴۲] مقدّمه را می‌نویسد و ویلیام کلیر رابرتس مؤخّره‌ای پژوهشگرانه را فراهم می‌آورد.

هر یک ازاین متن‌های تکمیلی به جنبه‌های مختلفِ اثر می‌پردازد- امّا هرکدام (ازاین متن ها) در جای خود تغییرِ دیدگاه‌ها نسبت به مارکس از سال ۱۹۷۶ را نیز بازتاب می‌دهند. «**سرمایه**» در این نسخه نه در جایگاهِ

---

[۳۵] Bruno Leipold

[۳۶] *Citizen Marx*

[۳۷] Kohei Saito

[۳۸] Tithi Bhattacharya

[۳۹] Suresh Naidu

[۴۰] Rebecca Comay

[۴۱] Jeff Jacobs

[۴۲] Wendy Brown

راهنمایی برای اقتصاد، بلکه در جایگاهِ اثری فلسفی و انتقادی قرار داده شده است که به دنبالِ تجزیه‌وتحلیلِ سطوح مختلفِ عملکردِ سرمایه‌داری است. بنا به مشاهدهٔ این نسخه، پروژهٔ «**سرمایه**» به درکِ پیچیدگیِ سیستمی کمک می‌کند که آن‌طور که به نظر می‌رسد نیست. در سیستم‌های اجتماعیِ دیگر، سرکوب به‌طور مستقیم اعمال می‌شود و ازاین رو آشکار است. یعنی مثلاً وقتی ارباب فئودالی رعیت های خود را به دادنِ مقداری غلّه مجبور می‌کند، یا فرعونی افرادِ تحت اطاعتِ خودرا مجبور می‌کند مقدارِ مشخّصی کار انجام دهند، ساختارِ قدرت روشن است. از سوی دیگر، شکاف‌های بین فقرا و ثروتمندان در جوامع سرمایه‌داری نیز، ممکن است به همان اندازه آشکار باشد، امّا سازوکارهای استثمار و روش‌های سُلطه بسیار مبهم‌تر هستند. (درا ین سیستم) ظاهراً همهٔ افراد طبقِ ارادهٔ آزادِ خود عمل می‌کنند، یعنی کارگرانِ مزدبگیر قراردادهایی را که خود انتخاب کرده‌اند منعقد می‌کنند و به‌نظر می‌رسد که نظمِ کلّیِ اجتماعی از مجموعه‌ای از انتخاب های فردی سرچشمه گرفته است. ظاهراً هزاران محیطِ کار، تحت هدایتِ خصوصی صاحب یا صاحبانِ خود و به‌طورِ مستقل فعالیت می‌کنند، امّا همهٔ آن‌ها از طریق شبکه‌های تجارت و بازرگانی جهانی که قیمت‌ها را بالا و پایین می‌برند به هم متصل هستند. برای درک این سیستم، نمی‌توان صرفا به آن نگاه سطحی داشت، همانطور که اقتصاددان‌ها معمولاً انجام می‌دهند. باید به اعماق پنهان آن، به روابط و اشکال قدرتی که ساختار درونی آن را تشکیل می‌دهند نگاه کرد. همان‌طور که ویرایشِ ریتتر و نورت تأکید می‌کند، این نکتهٔ حیاتیِ «**سرمایه**» است: هم ذات و هم ظاهر، هم جهانِ مادّی و هم نمایشِ انتزاعی آن برای درکِ سرمایه‌داری ضروری هستند.

این دیدگاهِ کلّی دربارهٔ متن(«**سرمایه**») بیش از همه در مقدّمهٔ براون و دیبا چهٔ ویرا ستار، نوشتهٔ نورت، به‌روشنی بازتاب یافته است. امّا همین رویکرد را، همان طور که در یادداشتِ آموزندهٔ مترجم توضیح داده شده است، به صورتِ عامّ‌تری در ترجمهٔ ریتتر نیز می‌توان مشاهده کرد. فاوکس، در مقدّمهٔ مترجم بر نسخهٔ خود از «**سرمایه**» به‌سادگی هدفِ خود را توضیح داده بود: او می‌خواست تغییراتی را که در زبانِ انگلیسی رخ داده بود بازتاب دهد و بخش‌های پیچیده‌ای را که انگلس برای آسانی خوانشِ خوانندگان حذف یا ساده‌سازی کرده بود، بازیابی کند. فاوکس تلاش داشت کیفیّتِ ادبی نثرِ مارکس را نیز حفظ کند و در این راه، بر خی از شناخته‌شده‌ترین عبارت‌های انگلیسی را در اثرِ ادبی مارکس ارائه کرد. امّا همین مسئله سبب شد ترجمهٔ او از «**سرمایه**» بیشتر حال‌وهوای قرنِ نوزدهمی داشته باشد، یا دستِ‌کم همان‌طور که انتظار می‌رود قرنِ نوزدهمی به نظر برسد یعنی به‌طرزِ آراسته‌ای فصیح، باشُکوه و حتّی سَلیس. امـّا؛ ترجمهٔ فاوکس، هرچند ناخواسته، می‌تواند این تصوّر را که «**سرمایه**» عتیقهٔ یادگاری از گذشته است که بهتر است به‌عنوان یک سندِ تاریخی خوانده شود تا راهنمایی برای سیاستِ معاصر، تقویت کند.

در مقابل، ریتتر به‌طورِ قابلِ ملاحظه‌ای نسبت به پروژهٔ ترجمه آگاه‌تر و هدفِ او برای ارائهٔ نسخه‌ای از «**سرمایه**» که هم از نظرِ زبان‌شناسی دقیق‌تر و هم معاصرتر باشد، آشکارتراست؛ ترجمه‌ای که بتواند یک تایی متنِ اصلی مارکس را بازگرداند و درعین‌حال آن را برای زمانِ حال تازه‌سازی کند. همان‌طور که ریتتر توضیح می‌دهد، ترجمهٔ او در مقایسه با نسخه‌های پیشین، هم دقیق‌تر و هم استادانه‌تر است: این ترجمه، ویژگی های خاصّ و گاه عجیبِ زبانِ مارکس را بازتاب می‌دهد، بی آن‌که آن را با آرایه‌های بیانی سنگین کند. در راستای حفظِ جهت‌گیری کلّیِ این ویرایش، او به‌ویژه به بخش‌هایی دقّت می‌کند که مارکس در آن بخش ها برای

پیداکردن پیوندِ شگفت‌انگیز میانِ جهانی که می‌بینیم و روابطِ بنیادینی که آن را ساختار می‌بخشند تلاش می‌کند.

انگلس در نصیحتِ خود به مترجمانِ آثارِ مارکس بر ضرورتِ احترام به دقّتِ زبانی او تأکید داشت: انگلس اصرار داشت، «اصطلاحاتِ نوظهورِ آلمانی نیازمندِ معادل‌سازی‌های نو در زبانِ انگلیسی هستند.» ریتر آشکارا این دستورالعمل(انگلس) را جدّی گرفته است: او برای دقّتِ فنّی تلاش می‌کند و مارکسِ او اغلب بیشتر (شبیهِ آدم‌های) آکادمیکی به نظر می‌رسد که مایلند با نوواژگانِ مایهٔ زحمتِ خود، تا جایی که امکان دارد سازوُکارِ «ارزش-شکل» را توصیف کنند. ریتر تأکید می‌کند که این نوواژگان (واژه های نوظهور) اتفاقاً نه‌تنها مایهٔ زحمت نیستند، بلکه بازتاب‌دهندهٔ تلاشِ مارکس برای توصیفِ پدیده‌های واقعاً جدیدی هستند که نظریه‌پردازان هنوز راهی برای نام‌گذاری آن‌ها نیافته بودند.

انتخاب‌های ریتر به‌ویژه در(ترجمه) فصل‌های نخست («**سرمایه**») اهمّیتِ زیادی دارند، چون برای نظریه‌پردازانی که خوانشِ جدید از مارکس را دنبال می‌کنند، این بخش ها حیاتی‌ترین قسمتِ «**سرمایه**» محسوب می‌شوند. این فصل‌ها آشکارا دشوارترین فراز های «**سرمایه**» هستند یعنی خوانندگان (دراین بخش‌ها) بی‌درنگ داخلِ کالبدشکافیِ کالا و اسرارِ آن غوطه‌ور می‌شوند. خودِ مارکس در مقدّمهٔ نسخهٔ نخستِ آلمانی، فصلِ آغازین دربارهٔ کالا را «سخت‌ترین بخش برای درک» توصیف کرده بود. در مقدّمهٔ خود بر ترجمهٔ فرانسوی نیز ابراز نگرانی کرده بود که اگر کتاب به صورتِ دنباله‌دار منتشرمی‌شد، وظیفهٔ «دشوارِ» کار در میانِ فصل‌های اوّلیه ممکن بود برای خوانندگانِ فرانسوی دلسردکننده باشد.

امّا دقیقاً درهمین فصل‌های آغازین است که ویژگی برجستهٔ زبانِ مارکس بیشترین اهمّیت را پیدا می‌کند، و اهمّیتِ این ترجمهٔ جدید در همین جا به‌وضوح آشکار می شود. مثلاً، ریتر واژهٔ Werthedinge را به «چیز های ارزشی» (value-things) و Werthkörper را به «پیکرِ ارزش» (value-body) و Werthgegenständlichkeit را به «عینیّتِ ارزشی» (value-objecthood) برگردانده است. این اصطلاحات ممکن است سنگین و نامأنوس به نظر برسند، امّا همان‌طور که ریتر به‌طورِ قانع‌کننده‌ای استدلال می‌کند، «این، بخشی از مسیر است.» (او خاطرنشان می‌کند که این اصطلاحات در زبانِ آلمانی نیز به گوش نامتجانس می‌رسند). این عباراتِ نامتعارف در واقع تلاش‌های مارکس برای شناختِ اشکالِ عجیب و غریبِ سرمایه‌داری و دوگانگیِ غیرِطبیعی آن‌ها را نشان می دهد. کالا در آنِ واحد دو چیز است: هم یک شیءِ عادّی، یک چیزِ فیزیکی در جهان است، و هم با ویژگی‌های بازنمایی‌ای از ارزش است که بی‌واسطه آشکار نمی شوند- و این دقیقاً همان چیزی است که "**«سرمایه»** قصدِ بررسی آن را دارد. در همین فصل‌های آغازین است که یادداشت‌های ویراستاری نیز گسترده‌تر و ارزشمندتراست، زیرا (این یادداشت‌ها) انتخاب‌های ترجمهٔ ریتر را به تحوّلات در عمدهٔ بینش‌های تفسیری (از مارکس) پیوند می‌زنند.

به‌عنوانِ مثال، بحثِ مارکس دربارهٔ این‌که چه چیزی کالا های مختلف را معادلِ یکدیگر می سازد در نظر بگیرید: زمانی که ارزش‌های مصرفیِ دو کالا- مثلاً یک تی‌شرت و یک ویولن- را کنار بگذاریم، چیزی « جز همان عینیّتِ شَبَح‌گون» باقی نمی‌ماند. اصطلاحِ آلمانی gespenstige Gegenständlichkeit را فاوکس «عینیّت شبح‌وار» (phantom-like objectivity) ترجمه کرده است. امّا «عینیّت»

(objectivity)، همان‌طور که ریتتر خاطرنشان می‌کند، به نظرمی‌رسد بیشتر به معنای چیزی شبیه به «واقعیت» است تا آن معنای مادّی که مارکس قصد دارد هنگام توصیفِ شگفتیِ یک سیستم به کار ببرد، که در آن یک شیءِ فیزیکی هنگامِ مبادله به‌عنوانِ کالا، می‌تواند ارزشِ ناملموسِ شیءِ فیزیکی دیگری را بازنمایی کند. به‌طورِ کلّی، این ترکیب‌های زبانیِ نامتعارف که هم ویژگی‌های ملموس و هم ویژگی های انتزاعی را القا می‌کنند («عینیّت شَبَح‌گون»)، تأکیدِ گسترده‌تر بر دوگانگیِ کالا را در تحلیلِ مارکس بازتاب می‌دهد.

بااین‌حال، دلواپسی وسواس‌گونه‌ی ریتتر نسبت به اصطلاحاتِ مارکس مانع از تلاشِ او برای روان‌ترکردن متن به زبانِ دیگر نشده است. ریتتر برخلافِ گرایشِ فاوکس در تبدیلِ ادبیِ عبارت، زبانی ساده‌تر را برگزیده است- تا حدّی برای این‌که عبارت‌های اصلی «خارق‌العاده» ابداعیِ مارکس برجسته‌تر جلوه کنند. نتیجهٔ این رویکرد متنی پُر از انقباض‌های زبانی و اصطلاحاتِ محاوره‌ای، و گاهی حتّی (متنی) در مرزِ گفتار روزمرّه است، که به طرزِ چشم‌گیری روان و امروزی به نظر می‌رسد. این نسخه، هم خیلی خواندنی است، و هم گاهی دستِ‌کم در مقایسه با شکوهِ ادبیِ انتخاب‌های فاوکس فروتنانه است. این‌جا (دراین ترجمه) به‌جای پرولتاریایی که حقوقِ ارثیِ خود را به «کاسهٔ آشِ» کتابِ مقدّس می‌فروشد، فقط یک «خورشتِ عدسِ» ساده داریم؛ سرمایه هم‌چنان خون‌آشام باقی مانده است، امّا دیگر کارِ زنده را به صورتِ هیولاوار «نمی‌مکد»، بلکه آن‌را صرفاً «می‌نوشد»؛ و آن «اقامتگاهِ پنهان، اسرارآمیز و تقریباً ماورایی تولید»، اکنون صرفاً یک «جای پنهانِ» قدیمی است.

بیشترِ این تغییرات، هرچند از نظرِ فصاحت تکان‌دهنده‌اند، امّا از لحاظِ محتوایی چندان چشم‌گیر نیستند. امّا برخی از آن‌ها به درکِ بهترِ استدلال‌های مارکس کمک می‌کنند. یکی از تغییراتِ قابلِ‌توجّه در جلدِ اوّل، جایی دیده می‌شود که فاوکس اصطلاحِ "so-called primitive accumulation" را «انباشتِ به‌اصطلاح اوّلیه» ترجمه کرده بود، درحالی که ریتتر آن را به «انباشتِ به‌اصطلاح اصلی» (so-called original accumulation) برگردانده است. اصطلاح «انباشتِ اوّلیه» مدّت‌هاست که از سوی پژوهشگران به‌عنوان عبارتی گمراه‌کننده نقد شده است، و این تغییر، هرچند جزئی به نظر برسد، امّا اصلاحی دیرهنگام به حساب می‌آید. این تغییر روشناییِ بیشتری به مباحثِ بعدی دربارهٔ درکِ مارکس از سرمایه‌داری می‌بخشد.

این عبارت در بخشی (از«**سرمایه**») ظاهر می‌شود که مارکس تلاش می‌کند روایتِ آدام اسمیت از ریشه‌های خودِ سرمایه- این‌که چگونه برخی افراد قادر به فرمانروایی بر کارِ دیگران می شوند- را ردّ کند. طبقِ نظرِ اسمیت و دیگر اقتصاددانان، تقسیمِ طبقاتی نتیجهٔ «انباشت‌های پیشین» است که با تلاش و صرفه‌جویی سرمایه‌دار فراهم شده است.

سرمایه‌دار درحالی‌که دیگران با تنبلی وقت می‌گذراندند، باید سخت کار و پس‌انداز کرده باشد که اکنون به‌درستی می‌تواند دیگران را به کارکردن در مکانِ خود وادار نماید. امّا مارکس این «افسانهٔ بی‌محتوای کودکانه» را مسخره می‌کند و روایتِ خود را از ریشه‌های (پیدایش) سرمایه ارائه می‌دهد. او تأکید می‌کند کسانی که توانِ خریدِ نیروی کارِ دیگران را داشتند، صرفاً سخت‌تر کار نکرده بودند؛ بلکه آن ها دیگران را از زمین‌هایی که پیش ازاین معیشت‌شان را تأمین می‌کرده است، به زور محروم کرده بودند. زمین‌دارانِ انگلیسی زمین‌های مشترک موردِ استفاده کشاورزان را حصارکشی کردند، منابع مشترک (آن‌ها) را به مالکیّتِ خصوصی

درآوردند، استعمارگرانِ اروپایی هند و قارهٔ آمریکا را فتح، و آفریقایی ها را به برد گی گرفت ند- ه مهٔ این ها نمونه‌هایی از تصرّفِ خشونت‌آمیز و اغلب همراه با کشتاری بود که طبقهٔ مَلّاک را ایجاد کرد که قادر بود ند بر طبقه‌ای از افرادِ فاقدِ ملکْ فرمانروایی، و آن‌ها را به فروشِ نیروی کارِ خود مجبور کنند. مارکس یادآور می‌شود اصولاً تنها پس از برقرارشدنِ این رابطهٔ طبقاتی است که استثمار(بهره‌کشی) می‌تواند با «نیروی خاموشِ روابطِ اقتصادی» سرمایه‌داری عمل کند، یعنی جایی که کارگرانِ محروم از دارا یی مولّد، در ازای دریا فتِ د ستمزد مجبور به اطاعت از دستورات (سرمایه‌دار) می‌شوند. بنابراین، اگر چه گاهی گف ته می شود که سرمایه‌داری سیستمی از مبادلاتِ غیرِقهری و توافقی است، امّا مارکس در تلاش بود تا بی‌رحمیِ نهفته در بُنیان های آن را به نمایش بگذارد.

یک خواننده می‌تواند تمامِ این موارد را از ترجمهٔ فاوکس نیز به دست آورد. امّا جابه‌جایی از «انباشتِ اوّلیه» به «انباشتِ اصلی» بُعدِ دیگری از استدلالِ مارکس را روشن می‌کند. (ن ظر) مارکس اغ لب به گو نه‌ای خوا نده می‌شود که گویا «انباشتِ اوّلیه» لحظهٔ منحصر به فردی بوده ا ست که در گذ شته‌ای دور و در لح ظهٔ تولّدِ سرمایه‌داری قرار دارد. امّا مارکس در **سرمایه** به‌طور واضح می‌گوید که کارب ستِ «انبا شتِ ا صلی» تا قرنِ نوزدهم ادامه داشت، این نظر در ارجاعاتِ او به پاک‌سازی هایل ندهای ا سکاتلند و برنا مه‌های خصوصی سازی زمین‌ها در استرالیا بازتاب می‌یابد.

تغییر در اصطلاحات نیز به ابهامی در راب طه با اندی شهٔ مارکس می پردازد: ع بارتِ «انبا شتِ اوّل یه» اغ لب اندیشه‌ای برای فراخواندنِ مرحله‌گرایی یا stagism بوده است، که گاهی او قات با مارکسی سم پیو ند داده می‌شود، و در آن (دیدگاه) سرمایه‌داری نسبت به جوامعِ پیشاسرمایه‌داری (یا «اوّلیه») نمایانگرِ گامی به پیش است که سرانجام سوسیالیسم جایگزینِ آن خواهد شد. درنتیجه به نظر می‌رسد اصطلاح «انباشتِ اوّل یه» می تواند دلالتی بر ارتباط بینِ ماهیّتِ "اوّلیهٔ» انباشت و بی‌رحمیِ آن، یا ارت باطِ ضمنی بین جوا مع «اوّل یهٔ» غیراروپایی و بربریّت برقرار کند. امّا منظورِ مارکس چیزی از این دست نیست. سلبِ مالکیـّتِ خ شونت‌آمیز در معنای «پیشامدرن»، «اوّلیه» نبود، بلکه در حقیقت منشأ جامعاً طبقاتی بود و از این رو پدیده‌ای کاملاً مدرن است. خشونتی که مارکس محکوم می‌کند، اسا ساً ری شه در قانونِ ارو پایی دارد؛ و هدفِ او در این جا، ن قدِ نظریه‌های اقتصاددانانِ سیاسی کلاسیک مانندِ آدام اسمیت است.

بندهایی که به «به‌اصطلاح انباشتِ اصلی» اشاره دارند، از صریح‌ترین نقدهای مو جود در «**سرمایه**» ه ستند- هرچند با ترجمهٔ ریتتر فصاحتِ متن در این‌جا، همانند بخش‌های دیگر می‌تواند به سبک محاوره‌ای تقلیل یابد. مثلاً جمله‌ای که در ترجمهٔ فاوکس اظهارمی‌کند که «تاریخ سلبِ مالکیـّتِ آن ها در سالنامه‌های ب شریّت با حروفی از خون و آتش نوشته می‌شود» در این نسخه از ترجمه نیامده است.

در چنین لحظاتی، دشوار است که انسان به نثرِ عالی فاوکس تاحدّی احساس دلتنگی(نوستالْژی) نداشته باشد- به‌ویژه عبارت‌های ویژه‌ای که مدّتِ طولانی در ذهنِ خواننده ن قش ب سته‌اند. امـّا نتی جهٔ کلـّی ترج مهٔ ریت تر «**سرمایه**»ای است که زنده و جذاب است. حتّی تفاوت‌های کوچک در عبارت‌بندی در تبدیلِ متن به چ یزی غریب، حتّی جدید بسیار مؤثّر هستند. ریتتر با حذفِ برخی مختصّاتِ آشنا و محبوبِ زبان، ما را وامی‌دارد که به جای عبور از بخش‌هایی که گمان می‌کنیم می‌دانیم به‌طورِ مستقیم با متن رودررو شویم. گاهی اوقات، ا ین

احساس دست می‌دهد که برای اوّلین بار است که «**سرمایه**» را می‌خوانیم. البته این کار بازدهی کم‌تری دارد و تنها روی کسانی که پیش از این در ترجمه‌های قدیمی‌تر غرق شده‌اند تاثیر خواهد گذاشت. شاید این نسخه هم روزی به اندازهٔ («سرمایه») ترجمهٔ فاوکس در یادِ مردم خواهد ماند و ترجمهٔ فاوکس به عنوانِ پالایندهٔ ذائقه عمل خواهد کرد.

با این حال، خودِ این عملِ سادهٔ آشنایی‌زدایی یک فضیلت است، یعنی به مخاطبانِ انگلیسی‌زبان یادآوری می‌کند که ما همیشه مارکس را با واسطه می‌خوانیم، که کلماتِ روی صفحه صرفاً و به‌سادگی از بالا به پایین به ما عرضه نشده‌اند. هرچه تعدادِ ترجمه‌های بیشتری از «**سرمایه**» داشته باشیم، کمتر می‌توانیم به نسخهٔ خاصّی از (ترجمه) نثرِ مارکس تکیه کنیم، و مجبور خواهیم بود به جای توسّل به کلماتِ مردِ کبیر، بیشتر روی تفسیرها و تحلیل‌های خود استدلال کنیم.

ترجمهٔ ریتتر علاوه بر کسانی که برای اوّلین بار به سراغِ «**سرمایه**» می‌روند، به کسانی هم که در شناختِ مارکس آگاهیِ خوبی دارند، پاداشِ فراوانی خواهد داد. امّا در نهایت،- حدّاقل برای کسانی غیر از مارکسیست‌های وفادار- آیا اصلاً اهمّیتی دارد که نسخهٔ جدیدی از « **سرمایه**» وجود داشته باشد؟ این «**سرمایه**» برای کیست؟

معلوم نیست که «**سرمایه**» به‌طورِ خاصّ به خوانندگانِ وسیعی دست پیدا کرده باشد. («**سرمایه**») نسبت به آثارِ کوتاه‌تر و جدلیِ مارکس، همیشه متنی چالش‌برانگیز بوده است. (این کتاب) وقتی در سال ۱۸۷۲ به روسی ترجمه شد، سانسورچی‌های روسیه به این دلیل به آن اجازهٔ انتشار دادند که اگر چه این کتاب « کاملاً سوسیالیستی» است، امّا «کتابی نیست که برای همه قابلِ فهم باشد» و نتیجه گرفتند که «در روسیه افرادِ اندکی آن را خواهند خواند، و حتّی تعدادِ کمتری آن را درک خواهند کرد.»

و با این حال، «**سرمایه**» با وجود تمامِ پیچیدگی‌اش، مدّت‌هاست برای کسانی که تحتِ فشارهای تحقیرآمیزِ سرمایه‌داری قرار دارند، برای آغازِ درکِ آن فشارها را هی ارائه داده است. فریدریش سورگه[۴۳]، کمونیستِ آلمانی-آمریکایی به محض انتشارِ نسخهٔ اصلیِ «**سرمایه**»، گزارش داد که کارگران اتّحادیهٔ عمومی کارگرانِ آلمانی نیویورک، در یک «اتاقِ کثیف، بدبو و بدونِ تهویّهٔ هتلِ محلّهٔ دهم لوور ایست سایدِ»[۴۴]، هفته‌ای یک بار گردِ هم می‌آمدند تا آن را با هم بخوانند.

در واقع، همان‌طور که انگلس در مقدّمهٔ اوّلین ترجمهٔ انگلیسی در سال ۱۸۸۶ به صورتِ عالی آن را توصیف کرد؛ «**سرمایه**» روزگاری به‌قدری خوانده می‌شد که به «**کتابِ مقدّسِ طبقهٔ کارگر**» معروف شد.

انگلس در همان مقدّمه، همچنین اعلام کرد که خودِ سرمایه‌داری تقریباً تحلیل رفته است. یک قرن بعد (از گفتهٔ انگلس)، این سیستم همچنان به حیاتِ خود ادامه می‌دهد؛ و با این حال، ارنست مندل[۴۵](۱۹۲۳-۱۹۹۵)، اقتصاددانِ بلژیکی در مقدّمهٔ خود برای ترجمهٔ ۱۹۷۶ فاوکس به این که « سرمایه‌داری با نیم قرن دیگر از

[۴۳] Friedrich Sorge

[۴۴] Lower East Side

[۴۵] Ernest Mandel

بحران‌ها... که به طورِ بی‌وقفه از ۱۹۱۴ ادامه داشته است، زنده خواهد ماند»، تردید داشت، امّا سرمایه‌داری بعد از پنجاه سال بحران همچنان پابرجا است- و مادامی که این سیستم دوام داشته با شد، « **سرمایه**» همچ نان کاربست‌پذیر خواهدماند. همان‌طور که وندی براون در مقدّمه‌اش اشاره می‌کند: «دنیایی که امروز در آن زندگی می‌کنیم بدونِ سرمایه و نیز بدونِ «**سرمایه**» غیرقابلِ تصوّر است.» اوّلی آن چیزی است که دنیای ما را شکل می‌دهد و زندگیِ روزمرّهٔ ما را سامان می‌بخشد؛ و دوّمی هنوز بهترین راهنمای ما برای درکِ چ گونگی ان جامِ این کار است.

با این که این نسخه از «**سرمایه**» از نظرِ تحلیلی قابلِ اجرا است، امّا، از اطمینانِ سیاسیِ اعلام شده از سوی پیشینیانِ آن، چیزِ زیادی بیان نمی‌کند. قطعاً دیگر این اطمی نان که سرمایه‌داری تو سطِ بحران های خود سرنگون خواهد شد، یا توسطِ پرولتاریای گورکنِ خود دفن خواهد شد، وجود ندارد. ریتتر و نورت « **سرمایهٔ**» خود را بیشتر به‌مثابهٔ راهنمایی برای دانشجویان ارائه می‌دهند تا انقلابیون. در نتیجه، دربارهٔ ا ین ن سخه چ یزِ غم‌انگیزی وجود دارد. این نسخه در وضعیّتِ مارکس تغییر ایجاد می‌کند، گامی است درجهتِ ارتقاءِ او به یک فیلسوفِ جدّی- امّا شاید به قیمتِ کاهش قدرتِ سیاسیِ او. با خواندنِ آنچه مارکس عملاً منتشر کرده است، ما ممکن است به آن‌چه که منظورِ واقعیِ او بود نزدیک‌تر شویم، امّا احتمالِ نزدیک‌ترشدن به پایانِ سرمایه‌داری را نمی‌بینیم.

سوسیالیست‌های عمل‌گرا، اغلب به نصیحتِ معروفِ مارکس که «فلاسفه فقط جهان را به طرقِ مختلف تفسیر کرده‌اند؛ اما نکته این است که آن را تغییر دهیم»، اشاره می‌کنند. همان‌طور که گاهی اوقات گفته می‌شود این حکمی علیهِ تفسیر نیست، یعنی ما همان‌طور که مارکس به خوبی آن را می‌دانست، باید ج هان را در را ستای تغییرِ آن تفسیر کنیم. همان‌طور که رابرتس در مؤخّرهٔ عالی‌اش به ما یادآوری می‌ک ند، هدفِ مارکس در «**سرمایه**» این بود که «حقایقِ مربوط به سازوُکارهای جامعه‌ای تحتِ سلطهٔ شیوهٔ تولیدِ سرمایه‌داری را فاش کند.» جزئیاتِ این یا آن ترجمه تنها به‌خاطرِ کمک به واضح‌ترديدنِ این حقایق اهمّیت دار ند- و مارکس ن یز این را می‌دانست. رابرتس اشاره می‌کند که مارکس با «بی‌تکلّفیِ سخت‌کوشانه» به ترج مه‌های خود نزد یک می‌شد، و بر روی نسخهٔ فرانسویِ «**سرمایه**» کار می‌کرد و اغلب متن را بازنویسی می‌کرد تا متنِ اصلیِ آلمانی را کمتر به‌صورتِ تحت‌اللفظی ترجمه کنند. همان‌طور که رابرتس هشدار می‌دهد، باید مراقب باشیم که به هیچ عبارت یا تفسیرِ خاصّی آن‌چنان علاقمند و دلبسته نشویم که فراموش ک نیم خودِ مارکس ه مواره در پر توِ تحوّلاتِ سیاسی در وضعیّت‌های خود تجدیدنظر می‌کرد.

اگر اهمّیتِ «**سرمایه**» تابعی از دوامِ سرمایه‌داری باشد، ما احت مالاً مدّتِ طولانی به خوا ندنِ آن خواهیم پرداخت- و با این حال، آثارِ مارکس، هرچند که به‌طورِ کامل موردِ مطالعه قرار گرفته باشند، تنها می‌تواند نقطهٔ آغاز باشد. پروژهٔ «**سرمایه**» برای افشای کارکردِ سرمایه‌داری، پروژه‌ای ا ست که حتّی ا گر مارکس ت مامِ جلدهای برنامه‌ریزی‌شده را به پایان می‌رساند، (بازهم) نمی‌توانست آن را به طورِ کامل تکمیل ک ند. پروژهٔ به تصویر کشیدنِ سیستمی فوق‌العاده پیچیده، که همواره در حالِ دگرگونی و نوساناتِ تاریخی است، نه تنها برای یک نفر بیش از حدّ دشوار است، بلکه پروژه‌ای است که هیچ‌گاه نمی‌تواند کامل شود، پروژه‌ای ا ست که با ید پیوسته از سوی نسل‌های جدید ادامه یابد.

ادامه‌دادنِ کاری که مارکس آغاز کرد، به معنای پذیرشِ روشِ بی‌پایانِ بازاندیشی، اصلاح و یادگیریِ او ست. بنابراین «**سرمایه**» را، در هر ترجمه‌ای که می‌توانید پیدا کنید بخوانید (نسخهٔ مور و آولینگ به‌طورِ رایگان و آنلاین موجود است)، و (پس از خواندن) شاید متوجّه خواهید شد که دنیا اندکی متفاوت به نظر می‌رسد؛ (درآن صورت) شاید شما هم بخواهید برخی از تفکّرات، نقدها و نوشتنی‌های خود را بنویسید. آیا (برای این کار) می‌توانم (رفتن به) کتابخانهٔ عمومی را پیشنهاد کنم؟

نویسنده: آلیسا باتیستونی؛ آموزگارِ کالجِ برنارد و نویسندهٔ کتابِ در حالِ انتشارِ «**هدایای رایگان: سرمایه‌داری و سیاست‌های طبیعت**» است.

سرچشمهٔ متنِ انگلیسی: سایت دی نِیشِن

https://www.thenation.com/article/society/karl-marx-capital-new-translation/

پیشرفتِ اجتماعی در جامعه با موقعیّتِ اجتماعی زنانِ آن جامعه اندازه‌گیری می‌شود

Social progress can be measured by the social position of the women . - Karl Marx

کارل مارکس

بازگشت به فهرست

منشاءِ هنرها (۱)

امیرحسین آریان‌پور

به بهانهٔ ۸ اسفند، یک‌صدمین زادروزِ پژوهش‌گر و اندیش‌مندِ کُهنه‌ستیز

به اقتضای منطقِ نادرستِ استاتیک [*Statics*=ایستا] که نمایندهٔ تفکّرِ سطحی انسانِ عتیق است، هنوز بیش‌ترِ مردم، حتّی بسیاری از آنان که دم از علم می‌زنند، کائنات را ثابت و تغییرناپذیر می‌پندارند و باور دارند که امور و اشیاء هم‌چنان‌که در طیّ قرون به نامِ معیّنی خوانده شده‌اند، از لحاظِ ماهیّت و مفهوم نیز ثابت و یک‌سان مانده‌اند. از این زمره‌اند آن‌ها که هنوز هم می‌خواهند مانندِ ارسطو با «تعریفِ" ثابتی هر یک از مظاهرِ زندگانی را معلوم و مشخّص کنند و در چارچوب یا قالبِ سخت و صُلبی قرار دهند. اینان غافلند که همهٔ نمودهای هستی در جریانِ تغییر و دگرگونی است. هر چیزی برای خود سیر و تاریخی دارد و پیوسته تحوّل می‌پذیرد. زمینی که زیرِ پا و آسمانی که فرازِ خود داریم همان‌ها نیستند که دیروز یا دو هزار سال پیش بودند. تمامِ اجزای آن‌ها دگرگون شده است. ظاهراً تنها نامِ آن‌هاست که کمابیش به‌صورتِ دیرین مانده است. تفکّرِ استاتیک چون آیینه‌ای است که هستی را به هیأتی مسخ‌شده و مُنکَسِر و مصنوعی درمی‌آورد، و با تأکید بر ثبات و سکون، جامعهٔ بشری را از تحوّل و تکامل بازمی‌دارد.

در جامعهٔ ما هم هنوز بسیاری از هنرمندان در ابخرهٔ [بُخارهای] غلیظِ خیال‌بافی‌های عتیق غوطه می‌خورند؛ به‌جای افزودنِ دستی به دست‌های سازندهٔ فردا، هنر را هم‌چون مُسکِر یا مخدّری برای خواب‌کردنِ خود و دیگران به‌کار می‌برند و موافقِ منطقِ استاتیک چنین می‌اندیشند که هنر چون در برخی دوره‌های تاریخ رنگِ تجمّل و تفنّن و سرگرمی به‌خود گرفته است، امروز نیز باید چنین باشد و فردا نیز همین خواهد بود. گوئی چشمِ آینده‌بین و گذشته‌نگر ندارند و تنها در آستانهٔ زمانِ حال به‌سر می‌برند!

به اتّکای اکتشافاتِ علومِ اجتماعی می‌توان گفت که پیکرنگاری و پیکرتراشی و شعر و موسیقی و سایرِ فعّالیت‌هایی که امروز مدلولِ لفظِ «**هنر**» است، از نخستین جلوه‌های حیاتِ انسانی است. انسان از آغاز هم‌چنان‌که ابزار و اسلحه می‌ساخت و خوراک و پناهگاه می‌جُست، به کارهای هنری نیز دست می‌زد؛ پای‌کوبی و دست‌افشانی می‌کرد، ترانه می‌خواند و پیکر می‌ساخت...

در قدمتِ هنر بحثی نیست. بحث بر سرِ این است که چرا در گیروُدارِ زندگانیِ پُرتلاطمِ پیش از تاریخ، انسانِ خشن و سَبُعِ ابتدائی به آفرینشِ هنری می‌پرداخت؟

آن‌چه مسلّم است انسانِ ابتدائی که برای صیانتِ ذاتِ خود ناگزیر از مبارزهٔ دائم بود، آثارِ هنری نیز می‌آفرید و مسلّماً از این کار سود یا لذّتی عاید می‌داشت. اگر آثارِ هنری به‌نحوی از انحاء متضمّنِ استفاده‌ای نبود هیچ‌گاه به‌وجود نمی‌آمد. باید دید آثارِ هنری چه استفاده‌ای می‌توانست به بشرِ آن روزگار برساند.

فیلسوفان و هنرشناسان از دیرگاه در این باره پژوهش کرده و بنابر عقیده و سلیقهٔ خود آرای گوناگونی آورده‌اند. ولی عموماً باور داشته‌اند که هنر از فطرتِ بشر تراویده است.

آیا هنرآفرینی عملی غریزی است؟

گفته‌اند که انسان به مقتضای نظامِ دنیای درونِ خود دست به هنرآفرینی زده‌است، و به بیانِ دیگر هنرآفرینی محرّکی درونی یا غریزی دارد، و مانندِ خور و خواب و تولیدِ مثل و سایرِ فعّالیت‌های غریزی برای بقای حیاتِ انسانی لازم است.

در این زمینه پاره‌ای اظهار کرده‌اند که هنرآفرینی یکی از جلوه‌های«**غریزهٔ بازی**» و هدفش حفظِ حیاتِ فرد است؛ برخی نیز اعلام داشته‌اند که هنرها نشأِ (محصول) غریزهٔ تناسلی است و برای حفظِ حیاتِ نوع ضرورتِ تامّ دارد. گروهی نیز آن‌را نشأِ نیروی مرموزی به نامِ «**غریزهٔ تزیین**» که هدفش تلطیفِ زندگانی است دانسته‌اند. در این صورت این نظر به سه صورت درمی‌آید:

اوّل: هنر ناشی از «غریزهٔ بازی» است.

دوّم: هنر زادهٔ «غریزهٔ تناسلی» است.

سوّم: هنر جلوهٔ «غریزهٔ جمال‌دوستی» است.

آیا هنر ناشی از «غریزهٔ بازی» است؟

گروهی معتقدند که هنرآفرینی نوعی بازی است، و بازی فعّالیتی غریزی است که به قولِ دیگر محضِ تمرین و فراگرفتنِ اعمالِ لازم حیاتی صورت می‌گیرد. پس در این مورد نیز به دو عقیده برمی‌خوریم:

الف) هنر نوعی بازی است، و بازی وسیلهٔ دفعِ انرژیِ زائد است.

ب) هنر نوعی بازی است، و بازی وسیلهٔ آموختنِ اعمالِ حیاتی است.

الف) اسپنسر می‌گوید (۱) که هنر نوعی بازی است، و بازی فعّالیتی است بی‌هدف که در نتیجهٔ فزونی انرژیِ اُرگانیسم روی می‌دهد و سببِ حفظِ تعادل و آرامشِ اُرگانیسم می‌شود. اُرگانیسمِ انسانی و حیوانی قسمتی از انرژی خود را در راهِ کارهای لازمِ حیاتی صرف می‌کند و برای صرفِ انرژی باقی‌مانده که افزایش و تراکمِ آن مخلّ و مزاحمِ اعمالِ حیاتی می‌شود، به حرکاتی بی‌هدف می‌پردازد. هنرآفرینی یکی از انواعِ بازی است و مانندِ بازی‌های دیگر هدفی بیرون از خود ندارد و نقشِ مثبتی ایفاء نمی‌کند. نقشِ هنر نقشی منفی و فایدهٔ آن دفعِ انرژی مزاحمِ اُرگانیسم می‌باشد.

در انتقادِ این تئوری می‌گوئیم:

۱- چنان‌که از بررسی بازی‌های جوامع ابتدائی کنونی و اجتماعاتِ قدیم مثلاً یونان برمی‌آید، می‌توان گفت که برخی از فعّالیت‌های افرادِ بالغِ جوامع ابتدائی، از قبیلِ رقص که نوعی آمادگی برای امورِ زندگی است، با آن‌که به‌نظرِ ما «بازی» می‌آید، در حقیقت اعمالی است که برای نیل به هدف‌ها و مقاصدِ معیّنی صورت می‌گیرد. بنابراین انسانِ ابتدائی در سنینِ بزرگی اساساً به «بازی» یعنی فعّالیت‌های بی‌هدف توجّهی ندارد، و هنرِ ابتدائی را نمی‌توان بازی یعنی فعّالیتِ بی‌هدفِ انسانِ بالغِ ابتدائی دانست.

۲- انسان در گیروُدارِ حیاتِ مخوف و دشوارِ ابتدائی دائما برای حفظِ خود و جست‌وُجوی خوراک و پناهگاه تلاش می‌کند و در این صورت هیچ‌گونه انرژی زائدی برای او نمی‌ماند تا برای صرفِ آن به فعّالیت‌های بی‌هدفی مانندِ انواعِ بازی‌ها بپردازد.

۳- اگر هنر را نوعی بازی یعنی فعّالیتِ غریزی بدانیم، به این سؤال برمی‌خوریم که چرا این فعّالیت به اشکالِ دقیق و ظریفِ آثارِ هنری درمی‌آید و چگونه یک عملِ غریزی که طبیعتا باید به صورتِ کمابیش ثابتی متحقّق و متظاهر شود، این‌همه تغییر و تحوّل و تنوّع می‌پذیرد؟

از آن‌چه گذشت درمی‌یابیم که تئوریِ بازیِ اسپنسر از عهدهٔ توجیهِ فعّالیت‌های هنریِ بشر برنمی‌آید و هنرِ ابتدائی را نمی‌توان وسیله‌ای برای دفعِ انرژیِ زائد دانست.

ب) لانگه (۲) و کارل گروس (۳) هنر را از تجلّیاتِ غریزهٔ بازی می‌دانند، و در توجیهِ بازی اشاره می‌کنند که افرادِ انسان و سایرِ حیوانات خودبه‌خود از کودکی از اعمالِ حیاتیِ یک‌دیگر تقلید می‌کنند و به این ترتیب تدریجاً راه و رسمِ زندگانی را می‌آموزند و برای زندگانی مجهّز و آماده می‌شوند.

بر این تئوری نیز ایرادهایی، از همان قبیل که در مورد تئوریِ اسپنسر بیان شد، وارد است:

۱- اگر فرض کنیم که انسان در دورهٔ کودکی به قصدِ آموختن اصولِ زندگانی به بازی می‌پردازد، نمی‌توانیم قائل شویم که در بزرگی نیز به این کار ادامه می‌دهد، زیرا فردِ بالغ قاعدتاً این اصول را قبلاً آموخته است؛ و از این گذشته پس از بلوغ، چون باید به حلِّ مسائلِ واقعی حیات اشتغال ورزد، نمی‌تواند مجالی برای تمرین و تجربه‌اندوزی داشته باشد.

۲- اگر هنرآفرینی را نوعی بازی و وسیلهٔ تسلّط بر زندگانی بیانگاریم، باید قبول کنیم که انسانِ ابتدائی به جای مواجهه و مبارزه با واقعیّت، در کُنجی نشسته و به وساطتِ ترانه و تصویر و مجسّمه به شناختن و دگرگون‌ساختنِ محیطِ زندگیِ خود نایل آمده است. این هم نامفهوم و پوچ و یاوه است.

۳- اعضای جوامع ابتدائی کنونی از این منظر به هنر نمی‌نگرند و آن‌را وسیله‌ای برای آموزش و پرورش و آماده‌ساختنِ افراد نمی‌دانند.

نتیجه این‌که هنر را نمی‌توان مشابهٔ بازی و ناشی از غریزهٔ بازی دانست، و آرای کسانی که این دو فعّالیت را با هم اشتباه کرده‌اند، از افلاطون و شیللر تا اسپنسر ولانگه و کروس و فرورن (*M. Verworn*) بر خطاست. هنرآفرینی از «غریزهٔ بازی» نمی‌تراود و وسیلهٔ طبیعیِ حفظِ فرد نیست.

آیا هنر زادهٔ «غریزهٔ تناسلی» است؟

داروین (۴) و بسیاری از پیروانش قائل بوده‌اند که حیوانات مخصوصاً نرها ذاتاً تدابیر و وسایلی برای جلبِ جفت و تسهیلِ عملِ تناسل و تولیدِ مثل به‌کار می‌برند. از این زُمره است پوست و موی رنگینِ برخی پستانداران و پرهای رنگارنگ و نغمه‌سُرائیِ بعضی پرندگان. انسان نیز به همین منظور خود را می‌آراید و محیطِ خود را تزیین می‌کند؛ هنر از این رهگذر پدید می‌آید و بنابراین یکی از وسایلِ بقای نوعِ انسان است.

این تئوری نیز مشمولِ پاره‌ای انتقادات، و از جمله برخی از ایرادهای فوق‌الذکر است:

۱- اگر بخواهیم بال وُ پر و نغمه‌های بعضی پرندگان یا لانهٔ مورچگان و کندوی زنبورانِ عسل را به صرفِ آن‌که در نظرِ ما خوش‌آیند یا واجدِ انتظامی هندسی است، با آثارِ هنری هم‌سنگ بدانیم، لزوماً باید بسیاری چیزها از قبیلِ ذرّاتِ متبلورِ فلزّات یا تکّه‌های برف یا قطراتِ آب و قطعاتِ ابر و گل و جواهر را نیز اثرِ هنری بشُماریم؛ زیرا این‌ها هم به نوبهٔ خود، نمائی رنگین یا درخشان یا متقارن و منظّم دارند و خوش‌آیندِ ما هستند. قبولِ این امر هم نه تنها ماهیّتِ هنرِ انسانی را روشن نمی‌سازد، بل‌که مفهومِ کلمهٔ «**هنر**» را گُنگ و مبهم‌تر می‌کند، زیرا در عرفِ مردم «**اثرِ هنری**» عبارت از چیزی است که به‌وسیلهٔ انسان ساخته و پرداخته شده باشد.

۲- اگر حیواناتِ دونِ انسان برای جلبِ جفت و تسهیلِ تولیدِ مثل به تزیینِ خود و محیطِ خود می‌پردازند، پس چرا بسیاری جانوران از هرگونه خودآرایی و تزیینی برکنارند؟ چرا میمون که از سایرِ حیوانات (جز انسان) کامل‌تر است، به‌هیچ‌وجه خود را نمی‌آراید، چهچهه نمی‌زند و چیزی که بتوان بدان «اثرِ هنری» نام داد نمی‌آفریند؟

ممکن است بگویند که ماحقّ نداریم حیاتِ میمونی را با موازینِ زندگانیِ انسانی بسنجیم و آن‌ها را فاقدِ اثرِ هنری بدانیم. در پاسخ می‌گوئیم که اگر چنین حقّی نداریم، پس چرا حیاتِ پرندگان را با ملاک‌های انسانی می‌سنجیم و قائل می‌شویم که پروُ بال وُ آوازِ پرندگان چون برای «ما» خوش‌آیند است، نزدِ خودِ آن‌ها نیز خوش‌آیند و دوست‌داشتنی و وسیلهٔ جلبِ جفت می‌باشد؟ ماییم که نوای بلبل یا پرهای طاووس را از نظرِ خودمان زیبا و خوش‌آیند می‌یابیم و ماییم که پستانداران مثلا میمون را -باز از نظرِ خودمان- فاقدِ چنان جمال و تزییناتی می‌شُماریم. اگر پرندگان (از نظرِ ما) دارای غریزهٔ تزیین می‌باشند، پستانداران نیز باید از نظرِ ما چنین غریزه‌ای -امّا کامل‌تر- داشته باشند. چون آثارِ چنین غریزه‌ای را در کامل‌ترین پستانداران یعنی میمون نمی‌بینیم، پس به حقّ حکم می‌کنیم که نمی‌توان رنگ و نگارِ بعضی جانوران و انتظام و ظرافتِ لانه و آشیانهٔ بعضی دیگر را ناشی از غریزهٔ تزیین و وسیلهٔ جلبِ جفت دانست.

۳- اگر هنرِ ابتدائی نوعی تزیین و ناشی از غریزهٔ تناسلی و وسیلهٔ جلبِ جفت باشد، پس سابقهٔ تاریخیِ هنرهای تزیینی، به‌ویژه آرایشِ بدن -خال‌کوبی و رنگ‌آمیزی پوست و خودسازی- باید به مراتب بیش از سابقهٔ سایر هنرها باشد. برخلافِ عقیدهٔ هنرشناسانِ پیشین، امثالِ هورنس (*M. Hœrnes*) و وئرمان (*K. Wermann*) و گروسه (*E. Grosser*) که هنرهای تزیینی را قدیم‌ترین هنرها می‌پنداشتند، اکنون از تصویرها و طرح‌هایی که در دیوارهای برخی از غارهای فرانسه و اسپانیا کشف شده است به‌خوبی برمی‌آید که انسان از ابتدای کار -از دورهٔ حَجَرِ قدیم- به کشیدنِ تصاویر رغبتی تمام داشته و بنابراین خودآرایی و بَزَک مقدّم بر پیکرسازی نیست. پس هنرهای انسانی را نمی‌توان نوعی تزیین و محصولِ غریزهٔ تناسلی دانست.

۴ -اگر قبول کنیم که حیوانات به اقتضای غریزهٔ تزیین خود را می‌آرایند و حتّی هنر می‌آفرینند، باز هم نمی‌توانیم آثارِ هنریِ انسانی را در شُمارِ فعّالیتِ غرایز بگذاریم زیرا معمولا فعّالیت‌های غریزی، مثلاً لانه‌سازیِ پرندگان با الگوهای کمابیش ثابتی صورت می‌گیرد و حال آن‌که هنرهای انسانی در جریانِ زمان و پهنهٔ مکان به هزاران هیأتِ گوناگون درآمده است. داروین خود اعتراف می‌کند که در جوامعِ نسبتاً پیش‌رفته نمی‌توان تجلّیاتِ هنری را با غریزه و فطرتِ انسانی توجیه کرد.(**۵**) مردم‌شناسان به خوبی نشان داده‌اند که در جوامعِ ابتدائی نیز تجلّیاتِ هنری را نمی‌توانیم به استنادِ غریزه تبیین کنیم؛ زیرا در آن‌جا نیز به تنوّع آثارِ هنری و اختلافاتِ عظیمی که معلولِ عواملی غیر از غرایز است برمی‌خوریم.

۵- انسانِ ابتدائی برای کشیدنِ طرح‌ها و نقوشِ مطلوبِ خود گوشه‌های دورافتاده‌ای از غارها را برمی‌گُزید که کاملاً از هوای آزاد و روشنایی دور، و از این‌رو خفقان‌آور و غیرقابلِ سکونت بود، چنان‌که تصاویری که در غارِ نیو (*Niaux*) در آری‌یژ (*Ariège*) کشف شده است در هشتصد متریِ دهانهٔ غار قرار دارد. دورافتادگیِ آن‌ها می‌رساند که این آثار به منظورِ تزیین و تجمّل به‌وجود نیامده است. از اکتشافاتِ باستان‌شناسی برمی‌آید که اقامتگاهِ انسانِ ابتدائی معمولاً از محلّ تصاویر دور و به دهانهٔ غار نزدیک بوده است. اگر انسانِ ابتدائی به قصدِ تزیین و برای جلبِ جفتِ خود به فعّالیت‌های هنری می‌پرداخت، مسلّماً به جای انتخابِ اعماقِ تیره و خفقان‌آورِ غار، قسمت‌های اوّلیه و روشن و قابلِ سکونتِ غار را برای پیکرسازی اختیار می‌کرد تا خود و جفت یا جفت‌هایش به‌سهولت از تماشای آن‌ها برخوردار شوند. پس از این نکته نیز استنباط می‌گردد که انسانِ ابتدائی به تحریکِ غریزهٔ تناسلی و جلبِ جفتِ خود دست به کارهای هنری نمی‌زده است.

۶- تصاویر و طرح‌های اوّلیه معمولاً بر روی یک‌دیگر کشیده شده است. انسانِ ابتدائی با آن‌که از حیثِ مکان در مضیقه نبود، اصرار داشت که دائماً در نقاطِ معیّنی نقاشی کند. از این‌رو برای کشیدنِ یک تصویرِ جدید اجباراً یک تصویرِ قدیمی را می‌تراشید و از میان می‌بُرد و در جای آن تصویرِ جدیدی می‌کشید.

۷- چنان‌که بسیاری از جامعه‌شناسان دریافته‌اند عمومِ اقوامِ ابتدائیِ موجود با آن‌که تا اندازه‌ای نسبت به انسان‌های عصرِ حجرِ قدیم راهِ تکامل را پیموده‌اند، باز فعّالیت‌های هنری حتّی هنرهای تزیینی را وسیله‌ای برای جلبِ جفت نمی‌شُمارند، بل‌که چنان‌که خواهیم دید از منظرِ دیگری به فعّالیت‌های هنری می‌نگرند.

حاصلِ سخن این‌که آثارِ هنری تجلّی غریزهٔ جنسی و وسیلهٔ جلبِ جفت و تولیدِ مثل و بقای نوع نیست و رأیِ داروین و هم‌چنین نظریاتِ مشابهٔ آن مثلا نظیرِ فروید منطبق بر واقعیّت نیست.

آیا هنر جلوهٔ «غریزهٔ جمال‌دوستی» است؟

کانت (۶) و جمعی از هنرشناسان از دیرگاه، انسان را دارای مواهب و کراماتی ملکوتی دانسته و باور داشته‌اند که وی به حکمِ فطرت برخلافِ جانورانِ دیگر پای‌بند اشکال و الوان می‌شود و بدونِ چشم‌داشت و هیچ‌گونه سود و نتیجه‌ای به‌خودیِ‌خود از «**زیبایی**» لذّت می‌برد. **ضعفِ این تئوری به‌خوبی آشکار است:**

۱- نمی‌توان به وجودِ «غریزهٔ جمال‌پرستی» قائل شد، زیرا همهٔ غرایز برای بقای موجود لزومِ مُبرَم دارند، ولی «غریزهٔ جمال‌پرستی» متضمّن هیچ‌گونه اهمّیتِ حیاتی نیست. فعّالیت‌های غریزی عبارت‌از اعمالِ مفید و لازمی‌است که بر اثرِ هزاران سال تکرار جزوِ اختصاصاتِ اُرگانیسم‌های حیوانی شده و به انسان نیز به ارث

رسیده است. وجودِ غرایز برای بقای فرد و نوع ضرور است، ولی آیا «جمال‌دوستی» برای صیانتِ ذاتِ انسان - مخصوصاً انسانِ نیمه‌حیوانِ ابتدایی- هیچ‌گونه ضرورتی دارد؟

۲- چنان‌چه فرض کنیم که چنین غریزه‌ای باشد، باز نمی‌توانیم آثارِ هنریِ ابتدائی را توجیه کنیم. زیرا می‌دانیم که انسانِ ابتدائی برای ارضای مهمّ‌ترین غرایزِ خود -صیانتِ ذات- - ناگزیر از مبارزه‌ای درنگ‌ناپذیر است، و چنان به دشواری از عهدهٔ حفظِ خود و تدارکِ خوراک و پناهگاه برمی‌آید که به‌طورِ قطع نیرو و مجالی برای برآوردنِ حوائجِ غریزی درجهٔ دوّم و از جمله «غریزهٔ جمال‌دوستی» (در صورتی‌که به فرضِ محال چنین چیزی باشد)، ندارد.

۳- اگر محضِ «جمال‌دوستی» به ساختنِ آثارِ هنری پرداخت، پس چرا گوشه‌های دورافتاده و نامسکونِ غارها را برگُزید؟ اگر «جمال‌دوست» بود چرا آثارِ جمیل را از محوّطهٔ زندگانیِ خود دور می‌داشت؟ (رجوع شود به ایرادِ پنجم بر نظریهٔ تناسلیِ هنر).

۴- اگر «جمال‌دوست» بود، آیا اصرار می‌ورزید که تصاویرِ زیبای خود را روی یک‌دیگر بسازد و از افزایشِ آنها جلو گیرد؟ (رجوع شود به ایرادِ ششم بر نظریهٔ تناسلیِ هنر).

۵- در جوامعِ ابتدائی موجود اثری از این ذوق و موهبتِ عُظمی نمی‌بینیم.

دراین‌صورت به این‌جا می‌رسیم که نباید «غریزهٔ جمال‌دوستی» را به انسان نسبت داد و آثارِ هنریِ اوّلیه را زادهٔ میل و رغبتِ پاک و بی‌شائبهٔ انسانِ وحشیِ ابتدائی دانست.

بر روی هم نمی‌توان گفت که انسانِ ابتدائی به اقتضای نظامِ دنیای درونِ خود دست به هنرآفرینی می‌زد. سلوکِ آدمی و از جمله هنرآفرینی تجلّی غرایزِ حیوانی معدود نیست و چنان‌که در جای دیگر (**۷**) گفته‌ایم: «تئوریِ بُن‌بستِ غرایز نه تنها در موردِ انسان؛ بل‌که در مورد حیواناتِ پست‌تر نیز نارساست و در نتیجه نمی‌تواند سلوکِ مُدغَمِ (ادغام‌شده) انسانی را توجیه کند...»

اجمالاً بعضی نواقصِ «تئوریِ غرایز» را نام می‌بریم:

«**اوّلا**، اعتقاد به وجودِ غرایز، یعنی اعتقاد به وجودِ یک سلسله استعداد برای اجرای اعمالی نیاموخته، مشکلی نمی‌گُشاید. اگر بگوئیم انسان دوست می‌دارد برای آن‌که «غریزهٔ دوست‌داشتن» دارد، مثلِ این است که بگوئیم انسان دوست می‌دارد برای آن‌که دوست می‌دارد! مفهومِ غریزه مثلِ «نفوسِ حیوانیِ» دکارت، «تصوّراتِ فطریِ» لاک ، «موناد»های لایب‌نیتس و «نومنِ» کانت و «مطلقِ» هگل در حکمِ رمز و افسون است و البته ارزشِ علمی ندارد...

ثانیاً، نظریاتِ هواخواهانِ «تئوریِ غرایز» به قدری مُتشتّت و مختلف است که هر یک را می‌توان برای ردّ و طردِ دیگری اقامه کرد. یکی از این مسائلِ موردِ اختلاف، تعدادِ غرایز است. در این باب روان‌شناسان به تفاوت از دو، پنج، چهارده، بیست و حتّی صد غریزه یاد می‌کنند.(**۸**)

ثالثاً، از زمانِ جان لاک و هلوسیوس معلوم شده است که بعضی فعّالیت‌های انسانی که به حساب اعمالِ غریزی گذاشته می‌شوند، اکتسابی و آموختنی می‌باشند. روان‌شناسانِ جدید بر این نکته تأکید می‌نمایند.

رابعاً، اگر اساساً بتوان به وجودِ غرایز اعتقاد کرد، باز باید گفت که غرایز مکانیسم‌های ساده‌ای هستند و در همهٔ انسان‌ها؛ انسانِ ماقبلِ تاریخ، وحشیِ افریقائی و متمدّنِ اروپائی یک‌سانند و دراین‌صورت از عهدهٔ توجیهِ اختلافاتِ افراد و اقوامِ مختلف برنمی‌آیند.

خامساً، آن‌چه باید موردِ توجّهٔ بلیغ قرار گیرد، این است که غرایزِ انسانی، هرچه باشند، می‌توانند تغییرِ شکل دهند و به صورت‌های پیچیدهٔ گوناگون تجلّی کنند...»

بنابراین روشن است که هنرآفرینی و سایرِ فعّالیت‌های پیچیدهٔ انسان را نمی‌توان به استنادِ غرایز یا فطرت توجیه کرد و اعمال و مصنوعاتِ حیوانات را آثارِ هنری شُمرد.

سرچشمه: مجلّهٔ صدف، شمارهٔ ۲، آبان ۱۳۳۶ (و کتاب «جامعه‌شناسی هنر»- با اندکی تفاوت در متن)

پانوشت‌ها:

۱- *H. Spencer: Principles of Psychology, vol. II, 1890, pp. 627-648*

۲- *K. Lange Das Wesen der Kunst, 1907, PP. 611-630*

۳- *K. Groos The Play of Man, 1901, Introduction. P.2.*

۴- *Vol. I, PP. 63- ۱۸۷۱ in Relation to Sex, Ch. Darwin Descent of Man and Selection 64*

۵- کتابِ سابق‌الذکرِ داروین، چاپِ دوّم، ۱۸۷۴، ص ۹۲

۶- *I. Kant, Critique of Judgement, 1892, PP. 67-84*

۷- ا.ح.آریان‌پور: در آستانهٔ رستاخیز- رساله‌ای در بابِ دینامیسمِ تاریخ، تهران، ۱۳۳۰

۸- فروید از دو غریزه، ویلیم جیمز از نوزده غریزه، تراتر *(Trotter)* از چهار غریزه و مک دوگال و ثورندایک *(Thorndike)* از تعداد بیش‌تری غریزه نام می‌برند.

ارژنگ: بخشِ دوّم و پایانیِ این نوشتار در شمارهٔ آینده تقدیمِ خوانندگان خواهد شد.

***

هر حیوان که از دور دیدی و ندانستی سگ وُ گرگ است یا آهو، ببین رو به سمتِ مرغزار و سَبزینه است یا لاشه وُ استخوان؟
آدمی را نیز چون نشناسی، ببین به کدام سوی می‌رود!

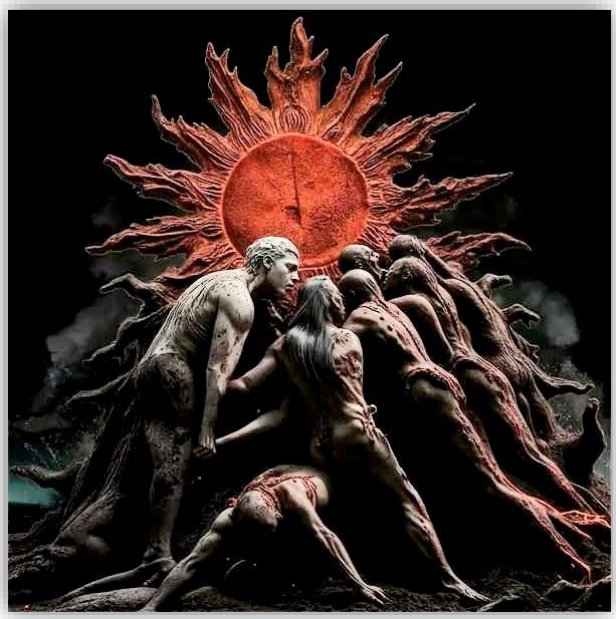
مولانا (فیه ما فیه)

بازگشت به فهرست

آدمی جز پیکار در راهِ خوش‌بختیِ خود چارهٔ دیگری ندارد

باز هم بحثی دربارهٔ مسئلهٔ سعادت

مقاله‌ای بدونِ امضاء از احسان طبری



اشاره: در آستانهٔ یورشِ ارتجاع و امپریالیسم در بهمن۱۳٦۱ به رهبران و کادرها و تشکیلاتِ نیروهای مدافع انقلاب، دو کتاب با عناوین «نظری به سیرِ انقلاب در کشورِ ما» (شهریور۱۳٦۱ گردآوری و تنظیم: دکتر جعفر جاویدفر- رفیقی که در تابستان٦۷ در زندانِ اوین به دارِ جلّادان آویخته شد)، و «دوستان و دشمنانِ میهنِ انقلابیِ ما» (بهمن۱۳٦۱ به‌نامِ جعفر جاویدفر)، به همّتِ «انتشاراتِ توده» چاپ و منتشرشد. کتاب دیگری نیز به همین سیاق با عنوانِ «استراتژی تجاوزکارانهٔ امپریالیسمِ آمریکا در منطقه» (مرداد۱۳٦۱ گردآوری و تنظیم: محمّدتقی برومند) توسط «انتشاراتِ کاوه» منتشرشد که هر سه کتاب دربرگیرندهٔ مقالاتی متنوّع به قلم نویسندگانِ مختلف ازجمله احسان طبری (بدون درجِ نام و امضای نویسندگانِ مقالات) بود و دلیل انتخاب این شیوهٔ کار نیز در غیابِ نشریاتِ انقلابی و انسدادِ سیاسی حاکم در آن بُرهه تاریخی برای همگان روشن است. از طرفی، برای خوانندگانِ پیگیر و جدّی آثار طبری تشخیصِ نثرِ ویژه، متنِ مُنسجم و قلمِ مخملین و پُرمضمونِ او در میانِ این‌گونه آثار کارِ دشواری نیست. در چنین فرآیندی است که مقالهٔ برگزیدهٔ زیر از گنجینهٔ آثارِ بی‌نام وُ نشانِ طبری شناسایی‌شده و در دسترسِ خوانندگان قرار می‌گیرد.

***

به همهٔ شهیدانِ راهِ عدالت که دل‌های تپندهٔ تاریخ‌اند! (۱)

باید سپاس‌گُزار بود که چیزی به نامِ «ادبیّات» وجود دارد که به شکلِ مشخّص رنج‌های انسان‌های «منفرد» و «گُم‌نام» را گاه با تفصیل و مهارتِ تمام، توصیف می‌کند و اِلّا این دقایق برای ابد گُم شده بود. به‌ویژه ادبیّاتِ سده‌های نوزدهم و بیستمِ جهان که در آن واقع‌گرائی و سندیّت به حدِّ اعلائی رسیده‌است و دادخواستِ مُعتبری‌است به‌سودِ انسان و حقّ او برای «خوش‌بختی».

انسان تنها موجودی است که از مرگِ خود با خبر است، که خوش‌بخت یا بدبخت بودنِ خود را درک می‌کند. در عینِ حال، تنها موجودی است که به علّتِ اجبار به زندگی در قفسهٔ نظامات و مقرّراتِ معیّنِ تاریخی به علّتِ

کم‌بودِ محصولاتِ مادّی و معنوی که مورد نیازِ اوست، از این‌که «همای سعادت» را زود به چنگ آورد، بسی دور است.

تا کنون در تاریخ تنها یک نوعِ خاصِّ «ارضای کلّ نیازمندی‌های مادی و معنوی» (اگر آن‌را تعریفی برای خوش‌بختی بدانیم) میسّر بود و آن‌هم از راهِ غصبِ نتیجهٔ کارِ دیگران! لذا جامعه مُشتی شیّاد و راه‌زن و زورگو می آفرید (و می‌آفریند) تا بهتر بدزدند و قوی‌ترینِ آن‌ها که قدرت و ثروت را به حدِّ کافی و بیش‌از حدّ کافی به خود اختصاص می‌دهند، می‌توانند به معنای جانورانهٔ کلمه «خوش باشند». تمامِ انسان‌های عادّی شانسِ کمی برای ورود در این باشگاهِ بسیار تنگِ «خوش‌بختی‌ها» دارند. اکثریّتِ مطلقِ آن‌ها به ضدّ خوش‌بختی یا بدبختی‌های عجیب و غریبی دچار می‌شوند و زندگیِ آن‌ها به صورتِ شکنجه‌های وحشت‌ناکی درمی‌آید. نکبت سراپای آن‌ها را فرامی‌گیرد. آخر چه باید کرد؟

جواب ابداً آسان نیست. نیازهای یک انسانِ رشدیافته و متمدّن بسیار متنوّع است. تحصیل، سلامت، مسکن، پوشاک، تفریح، خوراک، زناشوئی، پیش‌رفت، سفر، دوستی، امنیّتِ اجتماعی، کودکیِ سالم، ورزش و بازی و غیره و غیره. همهٔ این‌ها در تمدّن جای مهمّی دارد و به گُسترش و گوناگونیِ عجیبی رسیده است. تأمینِ همهٔ این‌ها برای همهٔ انسان‌ها از گهواره تا گور، به رشدِ عظیمِ نیروهای مولّده، به سطحِ عالی شناختِ علمی و هنری، به نظامِ برابرحقوقِ اجتماعی، به صلحِ پایدار و برادریِ خلق‌ها نیاز دارد. این در صورتی است که ما خوش‌بختی را به معنای بدبختیِ دیگران و خوش‌بختیِ «خود» نفهمیم و بخواهیم در درونِ سعادتِ عمومی سعادت‌مند باشیم: خوش‌بختی، خوش‌بختیِ کلئوپاترا و فرح پهلوی نباشد!

به این ترتیب دو عرصهٔ عظیم در برابرِ انسان پیدا می‌شود:

۱- عرصهٔ کارِ تولیدی و معرفتی که تنها گره‌گره می‌تواند رازهای طبیعت و جامعه را بگُشاید و تنها پلّه‌پلّه می‌تواند بشر را از کاخِ معرفت بالا ببرد. کاری که به هزاران سال تلاشِ جمعیِ انسانی نیاز دارد.

۲- عرصهٔ پیکارِ اجتماعی علیه ظالمان و غاصبان و دزدان و حقّ‌کُشان و گُم‌راه‌سازان و عوام‌فریبان و رشوه‌گیران و در یک کلمه سپاهِ موجوداتِ جانورخو و ددمنش که به اتّکای قدرت و ثروت و داشتن زندگیِ افسانه‌آمیز **نمی‌خواهند و نمی‌گذارند** که یک نظامِ عقلانی به سودِ همگان برقرار گردد و از واژه‌های «عدالت» و «حقیقت» بی‌زارند.

آن‌طورکه تاریخ نشان می‌دهد، این پیکار هم هزاران سال است ادامه دارد و گرچه به‌کُندی پیش‌می‌رود، ولی پیش‌می‌رود. در پیش‌رفت ذرّه‌ای تردید نیست.

از زمانی که به سقراط جامِ شوکران می‌نوشانند و سپارتاک را دشنه و نیزهٔ کین سوراخ‌سوراخ می‌کند تا این روزهای تاریک که ریگان و تَچر، صدّام و بگین، برای حفظِ امتیازاتِ فردی، طبقاتی و ملّیِ خود خونِ معصومان را چون جوئی روان می‌گردانند، هزارها سال گذشته و داستان ادامه دارد، ولی پیش‌رفت نیز وجود داشته است.

به ادبیّات برگردیم:

رمانِ «جنگل» اثرِ نویسندهٔ آمریکائی «اپتون سینکلر» ترجمهٔ ابوتراب باقرزاده دربارهٔ سرنوشتِ یورگیس، یک مهاجرِ لیتوانی در سلّاخ‌خانه‌های شیکاگو، و **رمانِ «در نبردی مشکوک»** اثرِ نویسندهٔ آمریکائی جان شتین‌بک ترجمهٔ محمّد قاضی، دربارهٔ سرنوشتِ مک و جیمی، دومبارزِ سندیکایی در سیبستانِ درّهٔ**تورگاس**، فقط **دو سندِ واقع‌گرایانهٔ** ادبی از رنجِ انسان‌های کوچک‌اند که اکثریّتِ مطلقِ بشریّتِ بزرگ را به‌وجود آورده‌اند.

نظام‌های مبتنی بر قدرت، سرنوشتِ آن‌ها را از سرنوشتِ یک سوسکِ داخلِ اصطبل هم ناچیزتر می‌دانند. نتیجهٔ کارِ آن‌ها شکم‌شان را سیر نمی‌کند، نتیجهٔ پیکارِ آن‌ها فقط کتک‌خوردن و در زندان نشستن و کُشته‌شدن است.

در پیش‌رفته‌ترین جوامعِ سرمایه‌داری جهان، تاریخ به طورِ وحشت‌ناکی ضدّاخلاقی، فاسدپرور و ظالم‌پرست است. انسان‌های باوجدان در این عرصهٔ مُضحک قابلِ ترحّم‌اند و این‌را بسیاری از رجالِ آمریکا علناً گفته‌اند.

ولی بشر هرگز این «سرنوشتِ» پرومته‌ای مهیب را علیه خود تحمّل نکرده است. نبرد برای خوش‌بختیِ واقعیِ همگانی که به صورتِ دودِ تلخی چشمانِ دیگران را کور نکند، بل‌که به صورتِ نورِ بهشتی جان‌ها را روشن سازد، وظیفهٔ اوست و بسیارند بزرگوارانی که به دنبالِ اجرای این رسالت می‌روند.

برخی‌ها معتقدند که این خوش‌بختی «یک رؤیای تُهی و عَبَث» است، سعادتِ واقعی سعادتی است که با قدرت و ثروت به دست می‌آید!

در جاافُتاده‌ترین کشورِ سرمایه‌داری (ایالاتِ متّحدهٔ آمریکای شمالی) اکثریّتِ مطلقِ جامعه تردید ندارد که «پول» یعنی خوش‌بختی. از همان آغازِ انقلابِ آمریکا در قریبِ دویست سالِ پیش، جورج واشنگتن بر آن بود که خوش‌بختی (که البته لازمهٔ آن ثروت است!) نوعی از پارسایی است. قانون و نظم (*Law and order*)، البته قانون و نظم به سودِ «بیزینسِ بزرگ» به تصریحِ عدّهٔ زیادی از سیاست‌مدارانِ این کشور، بر دمکراسی مقدّم است. منافعِ اقتصادی (یعنی سودِ ثروت‌مندان) بر حقوقِ بشری مقدّم است. این را «مدافعانِ حقوقِ بشر!» می‌فرمایند.

کاپیتان سمیت هنگامی که در آغازِ سدهٔ هفدهم پای در خاکِ آمریکا گذاشت، فریاد برآورد: *«هدفِ ما طلاست...»* و سه سده بعد، لیندن جانسن، رئیس جمهورِ آمریکا در سخن‌رانی ۱۲ اوت ۱۹۶۳ در برابرِ نمایندگان اتاقِ بازرگانی شهرِ هوستون گفت: *«من خیال می‌کنم که هیچ حزبِ سیاسی نمی‌تواند خودش را دوستِ ملّت محسوب دارد، اگر دوستِ محافلِ مالی و سرمایه‌داری نباشد.»*

تفاوتی بین شعارِ خشنِ سروان سمیت و نطقِ سیاسی مِستر جانسن نیست. لذا هدفِ قانون در این کشور به قول اندرو جکسون، یکی از روسای جمهوری آمریکا آن است که *«ثروت‌مندان را ثروت‌مندتر و قدرت‌مندان را قدرت‌مندتر کند.»* سیدنی لنس در کتابِ «رادیکالیسم در آمریکا» از زبانِ یکی از سرمایه‌داران آمریکائی می‌نویسد: *«تا زمانی که کارگران بتوانند در ازای دستُمزدی که **شخصاً و به میلِ خود** تعیین خواهم کرد، کار انجام دهند، آن‌ها را نگاه خواهم داشت و تا آن‌جا که امکان داشته باشند از آنان کار خواهم کشید و وقتی که از کار اُفتاده شدند، آن‌ها را به دور خواهم ریخت... این افراد برای من حُکمِ ابزار و آلات را دارند.»***(۲)**

خوب، این است سعادت به معنای سرمایه‌داری! باید تا درجهٔ بَهیمیّت تنزّل کرد تا به این سعادت دست یافت.

تازه داوطلبانِ کار زیادند. آن‌ها سبع و درّنده‌اند و شما را در جادهٔ گَردآلودِ سعادت پاره‌پاره خواهند کرد. فقط معدودی مانندِ راکفلرها، هنت‌ها، دوین‌ها، گتی‌ها، محمّدرضا پهلوی‌ها، رضائی‌ها، هژبر یزدانی‌ها به هدف می‌رسند. باید فاقدِ کم‌ترین وجدانِ بشری بود برای آن‌که از زندگیِ روزانه در جنایت، دروغ، کلاه‌برداری، رشوه، تقلّب، آدم‌کُشی، تنبلی، قُمار، شهوت‌رانی و غیره به تهوّع نیامد. این «بهشتِ شدّادی» آن‌طور که از دور به نظر می‌رسد، در واقع استراحت‌گاهِ روح نیست.

یک بار شاهِ معدوم گفت: *«این امرِ سلطنت هم واقعا برای من یک دردسرِ واقعی شده است.»* زمانی در نزدِ اوریانا فالاچی نالید که او تنها و تنهاست. به اعترافِ این سوپر میلیاردر باید باور داشت. از سبعیت و غارت و خون‌خواری سعادتی نخواهد زائید.

ولی مُنکران زیادند. تاریخ را به رخِ شما می‌کشند و با اطمینان می‌گویند: **«زیرا تا بوده چنین بوده...** زیرا خوش‌بختی ثمرهٔ «شانسِ» اسرارآمیزی است که به همه کس داده نشده**(۳)** زیرا **به هر کجا که روی آسمان همین رنگ است...** و از این نوع مطالبِ پوچ و بی‌مسئولیّت.

علّتِ این فلسفهٔ یَأس‌آمیز عدمِ درکِ معنای فوق‌العاده پیچیدهٔ خوش‌بختی (اعمّ از عینی و ذهنی و دشواری توان‌فرسای **تدارکِ** آن است. هر نسل، هر فرد، می‌خواهد **«خود»** را خوش‌بخت ببیند ولی خودتان فکر کنید: مثلاً داشتنِ یک چیزِ رؤیایی برای **انسانِ نئاندرتالِ غارنشین** چه اندازه مُضحک بود؟... چه اندازه بایست راه پیمود تا از «جنگلِ» اپتون سینکلر به دنیائی انسان‌شده رسید؟

«تبدیلِ رؤیا به حقیقت» شدنی است، ولی این کاری بسیار بطئی و بسیار دشوار، خونین و اشک‌آلود است. ادیان، اسطوره‌ها، افسانه‌ها، فلسفه‌ها، طیّ سده‌ها و سده‌ها رؤیاهای نیکِ انسانی را بی‌خستگی تکرار کردند. چرا؟ زیرا این ضرورتِ انسانی است.

در کتابِ «رؤیا و تاریخ» اثرِ کلود ژولین که خوش‌بختانه آنرا آقای مرتضی کلانتریان به فارسی ترجمه کرده، مؤلّفِ لیبرالِ فرانسوی تا حدّی عکسِ آن‌را نشان می‌دهد. وی در نمونهٔ تاریخِ انقلابِ آمریکا نشان می‌دهد که تاریخ رؤیا را می‌کُشد. آری، تاریخ (تاریخِ بهره‌کِشان) رؤیا را می‌کُشد ولی تاریخ (تاریخِ مردم) آن‌را دوباره جان می‌بخشد و چند گامی به پیش می‌راند.

روی فرد و نسل فکر نکنیم. برای «خوش‌بختیِ» فرد در یک جامعهٔ عقب‌مانده و نارَس، تنها راه‌های شیّادانه و ستم‌گرانه و راهزنانه وجود دارد. تمامِ تراژدی در این‌جاست که فردِ شرافت‌مند باید برای تدارکِ خوش‌بختیِ همگانی، وحشت‌های بدبختیِ فردی را [به‌جان] بخرد زیرا او از عهدهٔ پیمودنِ جادهٔ چرکینِ طرّاران و حرامیان و میرغضبان برنمی‌آید.

تمامِ مسئلهٔ دشوار در این‌جاست:

۱- یا تسلیم به قانونِ «خوش‌بختیِ فردی» به حسابِ بدبختیِ دیگران، علی‌رغمِ وجدان، عقل، انسانیّت...

۲- یا بی‌اعتنایی به «بدبختیِ عمومی» و غوطه‌زدن در «سعادتِ فردیِ» خود، فراموش‌کردنِ کلّ بشریّت و پرداختن به «وجودِ نازنینِ خویش»،

۳- و یا توجّه به رنج جامعه، نتاختن به دنبالِ «غزالِ» جادوئیِ خوش‌بختیِ فردی و وقفِ خود به تاریخ، علی‌رغمِ همهٔ حِرمان‌ها، شکنجه‌ها، باخت‌ها؟

آری ، مسئلهٔ دشوار در این‌جاست. برای این کار خِرَد و روح و خصلتِ انسانیِ بزرگ لازم است و کارِ هر کس نیست، ولی کار این است، عظمتِ انسانی در این‌جاست.

تاریخ نشان می‌دهد که خوش‌بختانه در تبارِ بزرگِ ما چنین قهرمانانِ ازخودگذشته کم نیستند که جان و نبوغ و خاندان و عمرِ خود را در سوختن‌گاه رنج به شُعله بدل می‌کنند تا کورهٔ تکامل را گرم نگاه‌دارند.

از باستان زمان می‌گفتند: *Veritas odium parit* یعنی«حقیقت نفرت می‌آفریند.» خادمانِ خلق گاه منفورِ خلق‌اند، نفرتِ مردم تنها پاداشِ آن‌هاست... ولی این یک پدیدهٔ گذراست. وقتی امرِ پیروزیِ حقّ و عدل به معنای واقعیِ این کلمات در جهان تحقّق یافت (که در این مسئله اَدنی [اندک] تردید به گواهی منطقِ سراپای تاریخِ انسان روا نیست)، آن‌گاه بشریّت خادمانِ خود را حتّی گُم‌نام‌ترینِ آن‌ها را می‌شناسد زیرا دیگر از خوابِ ژرفِ جهالت بیدار شده است.

نگارنده به چشم، محقّقانِ پُرشوری را می‌بیند که زمانی در آینده‌ای نه چندان دور به دنبالِ نامِ آخرین اعتصاب‌کننده در فلان شهرِ کوچکِ فلان کشورِ کوچک اسناد را زیروُرو می‌کنند تا از نیای محروم و مبارزِ خود تجلیل به عمل آورند تا چه رسد به کسانی که شهیدانِ راهِ حقّ و عدالت و استقلال‌اند.

هنگامی که **منصور حلّاج** را سنگْسار می‌کردند، حتّی نزدیک‌ترین دوستش (جُنید بغدادی دماوندی) پاره گِلی به سویش انداخت، زیرا از عوامِ بغداد که تشنه به خونِ یک مُرتَد بودند می‌هراسید و می‌خواست با آن‌ها هم‌رنگی کند.

ولی امروز ده‌ها کتاب دربارهٔ مؤلّفِ شهید «طس الازل» (یا «طاسین الازل») نگاشته‌اند و از همان ایّامِ سده‌های میانه نامش مقدّس و افسانه‌آمیز شد:

حلّاج بر سرِ دار این نکته خوش سُراید:

کز شافعی مپُرسید امثالِ این مسائل!

همهٔ این‌ها درست، ولی بنگرید که چه سرنوشتی در میانِ جانداران، نصیبِ «اشرفِ مخلوقات» شده است! به هر جهت واقعیّتی که هنوز در تاریخ با آن روبرو هستیم چنین است و وظیفه داریم که در قبالِ این حقیقتِ دهشت‌آور، وظیفهٔ «انسانِ نوعی»بودنِ* خود را انجام دهیم.

پانوشت‌ها:

۱- این بررسی به‌خاطرِ سالِ فاجعهٔ ۷ تیر و شهادتِ دکتر بهشتی و یاران‌اش به‌دستِ تبه‌کارِ امپریالیسم، نوشته شده که یکی از وقایعِ لرزانندهٔ تاریخ است.

۲- فاکت‌های ذکرشده از کتابِ «رؤیا و تاریخ» اثرِ کلود ژولین ترجمهٔ م.کلانتریان اخذ شده است.

۳- شانس یا تصادفِ مساعد یا نامساعد در همهٔ امورِ بشری و غیربشری روی می‌دهد و ربطی به تأمینِ سعادتِ همه‌جانبه و پایدار برای کلِ انسانیّت ندارد.

بدون امضاء

سرچشمه: کتاب «نظری به سیرِ انقلابِ کشورِ ما» (مجموعهٔ مقالات)، شهریور ۱۳۶۱

متن برگرفته از: جلدِ سوّمِ نوشته‌های فلسفی و اجتماعی، ویراستِ نخست: مرداد ۱۴۰۳

*«**انسانِ نوعی**» (*Homo Géneris*) یا «**انسانِ نوعِ سوّم**» نامی است که کارل مارکس بعداز «انسانِ ماهر» و «انسان عاقل» بر «انسانِ نوین» می‌گذارد. انسانی که جُزیی از یک کلّهٔ طبیعی نیست، بل‌که فردی با شخصیّت و تاریخ‌ساز از جمعی است که مظهرِ اندیشهٔ جسور و ارادهٔ آگاهانهٔ است. (ویراستار)

***

آدمی باشد که قیمتِ او لقمه‌ای بُوَد
و آدمی باشد که قیمتِ او دیناری بُوَد
و آدمی باشد که قیمتِ او یک دنیا بُوَد
و آدمی باشد که قیمتِ او هر دو جهان باشد؛
زیرا مردمان را به همّت قیمت کنند، نه به هیئت!

شیخ ابوالحسن خرقانی؛ عارفِ آزادهٔ قرن ۴و۵ هجری قمری

بازگشت به فهرست

نسیمی، تجلّیِ خِرَد و شهادت

غلامحسین متین؛ شاعر، مترجم و نویسنده

ارژنگ: حافظ‌پژوهان برای شناختِ زمانه و زمینه‌های ظهورِ «حافظ» همواره ناگزیر از شناختِ زندگی و آثارِ معاصرانِ تاثیرگذارِ او در قرن‌های پُرآشوبِ هفتم و هشتم هجری قمری بوده و هستند که از امیرخسرو دهلوی و خواجوی کرمانی (که متّهم به سرقت از دیوانِ سعدی بود)، تا ابن‌یمین فریومدی و عمادالدّین نسیمی (که به جرمِ زندقه و کُفر به حُکمِ قضّاتِ مرتجعِ شرع پوستش کنده و جنازه‌اش هفت روز در حلب گردانده و سپس شقّه گردید)، هر یک سرگذشت و سرنوشتی داشته‌اند و از این میان، خواجوی کرمانی و عمادالدین نسیمی در خورِ توجّهٔ بیش‌تری هستند. در شمارهٔ پیشین، پژوهشِ ارزش‌مندِ «ابوالقاسم جلیل‌پور» دربارهٔ «خواجو» تقدیم خوانندگان شد و در این شماره مقالهٔ زنده‌یاد «غلامحسین متین» دربارهٔ «نسیمی» را می‌خوانیم.

***

مُشتاقِ گل از سرزنشِ خار نترسد/ حیرانِ رُخِ یار، ز اغیار نترسد

عیّارِ دلاور که کُنَد تَرک سرِ خویش/ از خنجرِ خون‌ریز وُ سرِ دار نترسد

آن‌کس که چو منصور زند لافِ آناالحق/ از طعنهٔ نامحرمِ اسرار نترسد

ای طالبِ گنج وُ گهر از مار مَیَندیش/ گنج وُ گهر آن بُرد که از مار نترسد

در سایهٔ «فضل» ایمن از آن است «نسیمی» / کان شیردل از پنجهٔ کفتار نترسد.

جامعهٔ ما بسیاری از خادمینِ فرهنگ و مدنیّت‌اش را نمی‌شناسد، لیکن نشناختنِ «عمادالدّین نسیمی» درد و دریغی است گران. گوئی سرنوشت هنوز هم پس‌از گذشتِ قرن‌ها با این شاعرِ بشردوست، با این عارفِ ستیزه‌جو، با این انقلابی سرِ عناد و مخالفت دارد.

هنور به درستی معلوم نشده که او در کجای این جهانِ فراخ به دنیا آمد و رشد وُ نموّ کرد و چه شد که از شیروان سربه‌در آورد و با مردی آشنا شد که مسیرِ زندگیِ بعدی او را از معبرِ خون و خطر، گذراند و نه تنها در مورد زندگی، بل‌که در زمینهٔ تاریخِ شهادتش نیز اتفاقِ نظر وجود ندارد.

عدّه‌ای او را متولّدِ بغداد دانند، عدّه‌ای دیگر وی را تبریزی دانسته و برخی اهلِ شماخی. امّا قولِ رضاقلی‌خان هدایت در «ریاض‌العارفین» به نظرِ من معتبرتر است که می‌گوید نسیمی در شیراز به دنیا آمد، چرا که نه تنها فضای شعری وی، بل‌که نزدیکی و ارادتش به حافظ ـ این قُلّهٔ شعرِ فارسی- نیز بیان‌گرِ این امر است.

کسی که در حال وُ هوای پُر جذبهٔ شعرِ حافظ بزرگ شده باشد، وقتی که با نسیمی روبرو می‌شود، بلادرنگ تأثیرِ کلانِ او را در وی درمی‌یابد. این تأثیر که در بعضی از موارد (مثلِ استقبال از غزلِ حافظ: یوسفِ گُم‌گشته بازآید به کنعان غم مخور) به تقلیدِ صِرف بیش‌تر شباهت دارد، تنها با به‌عاریت‌گرفتنِ عبارات و یا ترکیباتِ ویژهٔ حافظ: «خلوت‌نشین»، «پیرِ می‌فروش»، «جهانِ حُسن»، «زاهدِ گوشه‌نشین»، «خراباتِ مغان»، «دیرِ مغان»، «خرقهٔ پشمینه»، «چشمِ بیمار»، «دولتِ عشق» «محرمِ اسرار»، «کانِ لعل»، «اهلِ سلام و سلامت»، «مهرِ رُخسار»، «چشمِ خوبان»، «جعدِ گیسو»، «سرِ زُلف»، «اهلِ نظر»، «محرابِ ابرو»، «دُردی‌کشان»، «زاهدِ ریائی»، «اَنفاس»، «حدیثِ طوبی»، «زاهدِ خودبین»، «نسیمِ جعدِ گیسو» و «برو ای زاهد و...» و «برو ای ناصح و...» و غیره و غیره به تجلّی درنمی‌آید؛ بل‌که از لحاظِ معنی و جانِ کلام نیز می‌بینیم که نسیمی آن‌چنان از لحاظِ معنوی با حافظ درآمیخته، که تا آخرین دَم از او جدا نمی‌شود. هم‌چنان‌که در تمامِ دیوانِ اشعارِ فارسی‌اش، به موازاتِ نامِ مولانا فضل‌الله نعیمی تبریزی -مُرشد و مولایش-، از شمس‌الدّین حافظِ شیرازی نیز نام می‌بَرَد:

خیالِ روی شمس‌الدّین مرا تا مونسِ جان شد نه در اندیشهٔ شمسم، نه پروای قمر دارم

این درست است که از کسبِ فیض از «فضل» مکرّر یاد می‌کند، امّا حافظ را خورشیدِ خاور و والاتر می‌داند:

چو هست از روی شمس‌الدّین، نشانی شمسِ خاور را به یادِ روی شمس‌الدّین، سجودِ شمسِ خاور کن

تأثیرِ جاذبهٔ شعرِ حافظ چنان بر او سایه افکند که گاه نه تنها وزن و قافیه و ردیف و مفهوم، بل‌که کلماتِ حافظ را نیز مکرّر می‌کند:

حافظ: پیرانه‌سرم، عشقِ جوانی به‌سر افتاد وان راز که در دل بنهفتم، به‌در افتاد

نسیمی: تا پرده ز رُخسارِ چو ماهِ تو برافتاد از پرده بسی رازِ نهانی به‌در افتاد

حافظ: از راهِ نظر مُرغِ دلم گشت هواگیر ای دیده نگه کن که به‌دامِ که در افتاد

نسیمی: مُرغی که برش خرمنِ هستی به جوی بود دامِ شکنِ زلفِ تو را دید وُ در افتاد

حافظ: مُژگانِ تو تا تیغِ جهان‌گیر برآورد بس کُشتهٔ دل زنده که بر یک‌دیگر افتاد

نسیمی: تا غمزهٔ فتّانِ تو را شد هوسِ صید چندین دلِ سودازده در یک‌دیگر افتاد.

این جریان تنها با استقبال از یک غزلِ حافظ به پایان نمی‌رسد. نسیمی نه تنها پیوسته به استقبالِ غزلیّاتِ حافظ می‌رود و در مقایسه با او البته رنگ می‌بازد، بل‌که از لحاظِ خطّ مشیِ معنوی نیز حافظ را دنبال می‌کند. مثلاً هنگامی که حافظ می‌سُراید که:

وصفِ رُخسارهٔ خورشید ز خفّاش مپرس که در این آینه، صاحب‌نظران حیرانند،

او علاوه بر تکرارِ همین مطلب در غزلی دیگر:

ادراکِ مهرِ روی تو، خفّاش چون کند ای آفتابِ روی تو، مُستجمعِ صفات،

در غزلِ دیگری به دلداریِ حافظ می‌شتابد:

خفّاش تابِ دیدنِ خورشید، چون نداشت عیبش مکن که مهر دُرافشان چرا ندید.

حتّی حمید محمّدزاده -محقّقِ شوروی- که بر دیوانِ نسیمی مقدّمه‌ای نگاشته نیز می‌گوید: «*نسیمی معاصرِ کوچک‌ترِ حافظ شیرازی بوده و تقریباً بیست سال از اواخرِ عمرِ خواجه را درک کرده است.*»(۱) علاوه بر این‌که عبارت «*بیست سال از اواخرِ عمرِ خواجه را درک کرده است*» مبهم می‌باشد و چگونگی این «درک» را روشن نمی‌کند. محمّدزاده می‌کوشد نظامی را در «*صنعتِ شعر، ایده‌آلِ نسیمی*» جلوه دهد و با بیانِ این عبارت که «*گویا نسیمی در برخی از غزلیّاتش توجّهی به حافظ داشته*»(۲) تأثیرِ حافظ را نادیده بگیرد. بیانِ چنین نظریه‌ای یا به عمد بوده و یا از سرِ بی‌اطلاعی از چند وُ چونِ دنیای پهناورِ شعرِ حافظ.

ما، که تأثیرِ نظامی را بر نسیمی، برعکس، کم‌تر می‌یابیم، آیا می‌توانیم با قرائتِ اشعار و ابیاتِ ذیل بگوئیم نسیمی گویا توجّهی به حافظ داشته؟:

حافظ: دلم جز مهرِ مَه‌رویان طریقی برنمی‌گیرد ز هر در می‌دهم پندش، ولیکن درنمی‌گیرد

نسیمی: دل از عشقِ پری‌رویان دلِ من برنمی‌گیرد مده پندِ من ای ناصح، که با من درنمی‌گیرد

حافظ: خدا را ای نصیحت‌گو، حدیثِ مُطرب وُ می گو که نقشی در خیالِ من از این خوش‌تر نمی‌گیرد

نسیمی: خیالِ دوست رنگی است حایل کرده‌ام زان‌رو که در خاطر مرا نقشی از این خوش‌تر نمی‌گیرد

حافظ: از آن رو هست یاران را صفاها با میِ لعلش که غیر از راستی نقشی در آن جوهر نمی‌گیرد

نسیمی: دلِ من با لبِ لعلش به جان الفت گرفت، ای دل که جز پیوندِ روحانی در آن جوهر نمی‌گیرد

حافظ: خدا را رحمی ای مُنعم که درویشِ سرِ کویت دری دیگر نمی‌داند، رهی دیگر نمی‌گیرد

نسیمی: به خلوت‌خانهٔ طاعت مکن ارشادم ای صوفی که جز کوی مغان عاشق، رهِ دیگر نمی‌گیرد.

و یا این غزل مشهورِ حافظ که با مطلعِ «یوسفِ گُم گشته...» شروع می‌شود:

حافظ: دورِ گردون، گر دو روزی بر مُرادِ ما نرفت دایماً یک‌سان نباشد حالِ دوران، غم مخور

نسیمی: یک دو روزی دور، اگر گردید برعکسِ مُراد هم‌چنین دایم نخواهد گشت دوران، غم مخور

حافظ: در بیابان گر به شوقِ کعبه خواهی زد قدم سرزنش‌ها گر کند خارِ مُغیلان، غم مخور

نسیمی: گر هوای کعبه داری در سر، ای عاشق چو ما سازِ راهش خونِ دل کن، وز مُغیلان، غم مخور

بدیهی است که هدفِ ما این نیست که در این مختصر، شیرازی‌بودنِ نسیمی را ثابت کنیم، امّا با مطالعهٔ آثارِ هر دو شاعر که معاصرِ هم بوده‌اند و با مبارزهٔ پیگیری که در آثارِ هر دو شاعر بر علیه کذب و دروغ و خرافات و جنگ و جهل مشاهده می‌شود، عبارتِ «گویا در برخی از غزلیّاتش توجّهی به حافظ داشته" سنگین به نظر می‌آید.

در هر حال می‌توانیم بگوئیم که نسیمی، اگر هم در شیراز تولّد نیافته باشد، طیّ آن «بیست سالی» که محمّدزاده بدان اشاره می‌کند، با حافظ از نزدیک آشنا بوده است؛ چرا که تصوّر نمی‌شود در آن دوران که از وسایلِ ارتباطِ گروهیِ کنونی اثری نبوده، دیوانِ حافظ تا بدان حدّی انتشار یافته باشد که هر کس بتواند از گل‌زارِ مطبوع و متنوّعش گلی به میل بچیند.

***

زندگیِ نسیمی نیز به‌سانِ زندگیِ حافظ در عصرِ پُرآشوبی جریان داشته است. سال ۷۴۸ هجری شمسی را سالِ تولّد و سال ۷۹۶ را سالِ شهادتِ او ذکر می‌کنند. از یک سو هنوز آثارِ جنگ‌های خونینِ «صلیبی» که به نامِ دین بشریّت قتلِ عام می‌شد به چشم می‌خورد و از سوئی امیرتیمور و شاهزادگانِ تیموری تاخت وُ تاز می‌کردند. در این میان به تنها مسأله‌ای که توجّه نمی‌شد زندگی و حقّ حیاتِ مردمِ عادّی، توده‌های زحمت‌کش بود که بازیچهٔ هوا وُ هوسِ کشورگُشایان و «پاسدارانِ ایمان» قرار گرفته بود.

در همین بین بود که نهضتِ «حروفیّه» به‌عنوانِ شاخه‌ای از عرفان، ولی با جهان‌بینیِ متفاوتی پدید آمد. بُنیادگذارِ این نهضت مولانا فضل‌الله نعیمی به‌شُمار می‌رفت که فیلسوف و شاعری به‌نام بود.

او در سال ۷۱۹ هجری شمسی در تبریز متولّد گردید و تا سنّ ۴۶ سالگی در سرزمین‌های خاور سیر وُ سیاحت می‌کرد. مدّتِ زیادی از این دوران را در استرآباد گذراند و بخشی از آثارِ خود را برای این‌که درخورِ فهمِ عامّه باشد، به زبانِ سکنهٔ همین سامان نگاشت. مولانا نعیمی سال‌های آخرِ حیاتِ خود را در شیروان و باکو سپری کرد و سرانجام به خاطر مبارزاتِ ضدّفئودالی و آشتی‌ناپذیری‌اش با استیلاگرانِ تیموری، دستگیر و در قلعهٔ قدیمیِ «آلنجا» واقع در نزدیکیِ نخجوان زندانی و سپس به فرمانِ میران‌شاه -پسرِ تیمور- در سال ۷۷۳ هجری شمسی اعدام شد(۳) و جسدش را به دُمِ اسب بسته، در کوچه وُ بازار کشاندند .

از او سه کتاب به نامِ «نومنامه»، «جاودان‌نامه» و «محبّت‌نامه» و تعدادِ زیادی شعر باقی مانده [است]. آخرین سندی که در دست است وصیّت‌نامهٔ اوست که در زندانِ «آلنجا» نوشته و مخفیانه به باکو که در آن موقع مرکزِ سازمانِ زیرزمینی «حروفیّه» بوده، فرستاده است.

در کتاب «سیرِ تفکّرِ فلسفی در ایران» تحقیقاتِ نسبتاً جامعی دربارهٔ جُنبشِ «حروفیّه» صورت گرفته و این جُنبش را در ردیفِ «سلسله جُنبش‌های عارفانی» دانسته‌اند که «با هیأت‌های حاکمهٔ مردانه درمی‌افتادند.» مؤلّفِ همین کتاب جُنبشِ حروفیّه را از لحاظِ جنبه‌های ملّی و طبقاتی دارای جنبه‌ای ضدّفئودالی و مترقّی خوانده است.(۴)

مانیفستِ «حروفیّه» در این شعرِ بُنیادگذارِ نهضتِ حروفیّه –مولانا نعیمی– به‌خوبی مشخّص است:

ز دانش چرا دم زند نفسِ کل که پیش از من، آن نفس دانا نبود

در هر حال حروفیّه در زمانِ خود مکتبِ انسان‌دوستی و مکتبِ زحمت‌کشانِ شهری و هنرمندان و عارفان و روشن‌فکرانِ زمان بوده است. نامورانِ این مکتب همه از میانِ مردمِ عادّی برخاسته، به مردمِ عادّی هم تکیه داشته و برای مردمِ عادّی هم مبارزه می‌کردند، و بدین جهت بود که حروفیّه پس از مرگِ مولانا نعیمی، خاموش نشد و از میان نرفت.

نسیمی که به هنگامِ آوارگیِ خویش گذارَش به شیروان افتاده بود و با مولانا فضل‌الله نعیمی آشنا شده و به «حروفیّه» گرویده بود، راهِ مُرشدِ خود را درپیش‌گرفت و با تمامِ وجود به تبلیغِ مرام و مکتبِ خویش پرداخت.

محیطی که نسیمی در آن فعّالیت می‌کرد، محیطِ سربستهٔ خون‌خواری بود که می‌توانست با تیغِ جهالت و ستم‌گریِ خود، هر جُنبندهٔ مخالفی را بلادرنگ نابود سازد. بدین سبب تعجّب‌آور نیست اگر ما می‌بینیم، سرتاپای آثارِ فارسیِ نسیمی در لفافهٔ لطیفی از تغزّل فرورفته و دیدهٔ تیزبین می‌خواهد تا بینِ عشقی که او را واله کرده، تا عشقی که از لجام‌گُسیختگیِ شهوت سرچشمه می‌گیرد، تفاوت گذارد.

امّا نسیمی که از سرنوشتِ خود به خوبی آگاهی دارد و می‌داند که سرانجام جامعهٔ جاهلِ او، وی را به کامِ مرگ فُروخواهدبُرد، برخلافِ حافظ که در پرده اشاراتی از بُنیادهای جهانی دارد و به جای این که بیش‌تر بیانِ علّت کند، به معلول می‌پردازد:

پیرِ ما گفت خطا بر قلمِ صُنع نرفت آفرین بر نظرِ پاکِ خطاپوشش باد،

نسیمی که «سر در هوای زلفی آتش مسکن» دارد که «می‌داند سرها به باد دهد» و می‌داند که:

سرِ ما ز سرّ عشقش سردار دارد، آری سر محرم اَنَاالحق سر پای‌دار باشد،

و یا:

از گفتنِ اَنَاالحق، سر تا ابد، نپیچد آن سر که باشد ای جان بر فرق دار، بسته

و در این اشعار تفکّراتِ عارفانهٔ او مشهود می شود که:

شده‌ام بر سرِ کوی عدم‌آباد مُقیم گر نشانی ز منِ بی سر وُ سامان طلبند،

با بی‌پردگیِ بیش‌تری به فاش‌ساختنِ ماهیّتِ زندگی و «نفسِ کل» و بُنیادهای خرافی می‌پردازد و می‌گوید هر کس از روی صفتی که موصوف به آن است نامی گرفته و گرنه همه یکی و یک‌سانند: هم مُفلس و هم مُحتشم، هم عاقل و هم دیوانه. و بعد تعجّب می‌کند از قال وُ مقالِ دنیا بر سرِ هیچ و پوچ:

چون تو هستی روز وُ شب در خانقاه وُ میکده رِند وُ صوفی را، چرا، پیوسته با هم ماجراست؟

که می‌دانیم مقصود از این «تو» ذاتِ حقیقت است، خودِ حقیقت است، حقیقتی که برای دیدنِ آن «چشمِ بینا» به قولِ نعیمی لازم است و گذار از جهالت به دانشِ استواری که قرن‌ها پیش‌از آن از بطنِ یونانِ باستان و

با مجاهدتِ دموکریت‌ها که همهٔ مبدأ جهان را از ذرّاتِ اتم می‌دانستند و قایل به وجودِ روح در اشیاء نبودند، سَربَرآورد. به این بیتِ نسیمی توجّه کنید:

گوئی که به غیرِ ما کسی هست؟ از خویشتن این حدیث مَتراش!

و با جسارتِ خاصّی ادامه داده، می‌گوید:

کعبهٔ دل، کوی محبوب‌ست، اینک راهِ دور گر کسی را دل به سوی کعبهٔ گل، می‌کِشد!

و از «حدیث‌تراشِ» کاذب می‌خواهد که:

مرا از کعبهٔ رویش، مگو به مسجد رو که حقّ‌پرست، چو صوفی نمی‌پرستد لاف...

امّا برای تفهیمِ آن‌چه در سرِ خردمندش می‌گذشت، آن‌هم به جامعه‌ای که سرتاپا غرقِ در جهالت بود، راهِ درازی درپیش‌داشت؛ اگرچه به خود می‌گفت که:

عاقبت خواهد ز ما دودی به روزِ بر شدن گر چنین سوزان بماند آتشِ پنهانِ ما

لیکن از دشواریِ راهِ صعب‌العبورش خبر داشت:

کِی شود حاصل وصالِ یار، بی‌جورِ رقیب تا گلِ صدبرگ باشد، خار هم، پهلوی اوست.

ولی او از این خارهای کذب و دروغ و جهالت و درماندگی هراسی ندارد. با آگاهی بدین طریق روی نموده و دعا می‌کند که:

ز بندِ زلفِ تو، جانِ مرا نجات مباد دلِ مرا نفسی، بی رُخَت حیات مباد

چرا که او از سرّ اَنَاالحق واقف شده و تنها کسانی از این سرّ واقف می‌شوند که «غمِ دار» دارند. چون واقفِ این اسرار حتماً باید خود را بر دار ببیند. هیچ راه و چارهٔ دیگری نیست. ظلم و ستم و خرافاتِ حاکم بر جامعه، راه و چارهٔ دیگری باقی نمی‌گذارد.

عشق به اشاعهٔ این حقیقت که «در دیارِ هر دو عالم، غیرِ ما، دیار نیست/ زان‌که هستیِ زمین وُ آسمان ما بوده‌ایم»، او را وادار می‌کرد که در جست‌وُجوی محیطی مساعدتر از محیط باکو، که پس از قتلِ نعیمی، فشار و خفقانش فزون‌تر شده بود، برآیَد. بدین‌سان راه می‌افتد و به هر مکانی که برمی‌آید، کذب و ریا را رسوا می‌کند و حقیقتِ وجودِ اشیاء را برملا:

مده ای زاهدم از شاهد وُ می توبه، که نیست چون تو گوشی که بُوَد قابلِ افسانه، مرا.

فقط کسانی به «غمِ دنیا» و «فکرِ دین» می‌پردازند، که در سر «سودائی» ندارند:

تا کِی سخن از خِرقه و سجّاده و پرهیز ارشاد بدین کهنه خُرافات، توان کرد؟

از نگاهِ هوش‌مندان و طالبانِ حقیقت که بدرقهٔ راهش می‌شود، به وجد می‌آید، آن‌چنان‌که فریادِ شوق برمی‌آورد:

دورِ سجّاده و تسبیح گذشت، ای زاهد این یکی دانه مساز، آن دگری دام مکن

«حدیثِ عشقِ» او به تدریج پراکنده می‌شود، اشاعه می‌یابد و جان‌های تازه را دربرمی‌گیرد و به حرکت درمی‌آورد: به موازاتِ این امر، خطرِ دار نیز به وی نزدیک‌تر می‌شود. امّا او را چه باک؟:

سنگِ فنا ز آسمان، گر برسد، چه باک از آن؟ شکر که نیست از عمل، شیشهٔ زهد، یارِ من

او اهلِ تقلیدِ مجرّد نیست، بل‌که اهلِ «تحقیق» است و تحقیق، چشمانش را «بینا» کرده، آن‌چنان‌که «صورتِ خود یافته» و سپس «آئینهٔ اشیاء» شده است. اشیاء چیستند؟ «انواری هستند که از مطلعِ ذرّات برآمده‌اند.» پیامِ او که «مَرکبِ تحقیق» به‌دست آورده و «سیّاره‌صفت» سیرِ «سماوات» کرده چیست؟ وحدت، برافکندنِ نفاق. زیرا که بشریّت را با تمامی تفاوت‌های نژادی و مذهبی شایستهٔ این می‌داند که بهتر زندگی کند و برای بهتر زندگی کردن؛ توحید، مرحلهٔ نخست است و در کارِ توحید هم چه کوچک باشی و چه بزرگ، «چه مسلمان و چه ترسا»، هیچ تفاوتی نمی‌کند.

تأثیرِ این پیامِ بشردوستانه در آن دورانِ تعصّباتِ خشک و هیبت‌آور بدیهی است که بسیار می‌باشد، امّا صدای شاعرِ انقلابی، به گوشِ همه خوش‌آیند نیست. مخصوصا به گوشِ کسانی که نانِ جهالت و تعصّبِ خلق را می‌خورند و برای پایندگیِ کامیابی‌های خود به کورهٔ نفاق و دشمنیِ آن‌ها می‌دمند و دایرهٔ اختلافاتِ مذهبی و نژادی را وسعت می‌دهند. او در مقابله با صداهای مخالف که گاه پردهٔ پند و اندرز و گاه لفافِ تهدید می‌گیرند، به طنز روی می‌آورد:

دم در کش از بیانِ لبِ لعلش ای خِرَد! کافزون ز وُسعِ کوزه بُوَد، دجله وُ فُرات

و یا:

چو سرکه، رو چه عجب گر تُرش کند زاهد طریق صوفیِ خام است غوره افشُردن

و تعجّب می‌کند:

عارفان از دو جهان صحبتِ جانان طلبند تنگ‌چشمانِ گدا، مُلکِ سلیمان طلبند!

گرچه بر سفرهٔ شاهان بُوَد انواعِ نعیم لُقمهٔ عافیت از خوانِ گدایانِ طلبند

و بعد با پوزخند می‌گوید:

کِی تواند محرمِ اسرارِ عشقِ او شدن ابلهی، کو تکیه بر عقل وُ کفایت می‌کند؟

***

دستِ سرنوشت، او را که احتمالا از شیراز پای گرفته، به ماوراءِ قفقاز می‌برد و پس از گذراندنِ سیلِ حوادثِ خونبار و خطرناک از سر، به «حلب» -قلمروِ پادشاهیِ مصر- می‌کشاند. در این سیر وُ سیاحت، در این آوارگیِ هوش‌مندانه و با هدف، شعر، رفیقِ وفادارِ اوست. هرجا می‌رود، تاجِ گل‌های خوش‌بوئی از کلام به ارمغان می‌برد. شهرتِ طبعِ لطیف و مهارتش در سُرایشِ شعر حتّی به گوشِ قاتلانش نیز رسیده است: "می‌گویند زندیق اشعارِ لطیفی نیز سروده". و در واقع وقتی خواننده با ابیاتی از قبیلِ ابیاتِ ذیل روبرو می‌شود، تعجّب می‌کند از این که چگونه ممکن است در وجودِ یک انقلابیِ مقاومِ جان‌سخت، چنین احساساتِ ظریف و لطیفی نهفته باشد:

سحر از دامنِ زلفت، هوا، غبار گرفت نسیمِ صبح، در آفاق، بوی جان انداخت.

و یا:

سفته‌ام در غمِ روی تو به مُژگان همه شب هر دری کز صدفِ چشمِ سَحاب افتادست

و یا:

دلم ز مهرِ تو، آن دَم چو صبح دَم می‌زد که آفتابِ رُخَت در عدم، عَلَم می‌زد

و یا:

تا ز بند سرِ زلفت گرهی باز نشد بوی جان در همه عالم به مشامی نرسید.

***

کتابِ زندگی این عیّارِ بشردوست در همانا شهرِ حلب که سکنهٔ ترک‌زبانش قابلِ ملاحظه بوده، بسته می‌شود و درست در جائی بسته می‌شود که آرمان‌هایش می‌رفته تا گسترش یابد:

چه نکته بود که ناگه، ز غیب، پیدا شد؟ که هر که واقفِ این نکته گشت شیدا شد

چه مجلسی است، چه بزم این‌که از میِ توحید محیط قطره شد این‌جا و قطره، دریا شد.

***

مرگِ او دردناک‌تر از مرگِ مُرشدش -مولانا فضل‌الله- است. روایت است که می‌گویند در شهرِ حلب جوانی در مجلسی، یکی از اشعارِ او را می‌خوانده. جوان را می‌گیرند و هرچه می‌پُرسند چه کسی این شعر را سُروده، فاش نمی‌سازد. او را به مرگ محکوم می‌کنند ولی باز لب از لب نمی‌گُشاید. وقتی ماجرا به گوشِ نسیمی می‌رسد، سراسیمه برخاسته، خود را معرّفی می‌کند تا جانِ جوان را برهاند. به یک منبعِ عربی توجه کنید:

در کتاب کنوزالذهب چنین آمده: «زندیق علی‌النسیمی در زمانِ یشبک به قتل رسید. در آن زمان در دارالعدل، در محضرِ ابن خطیب‌النصیری و شمس‌الدّین بن امین‌الدّوله نایبِ قاضی‌القضات، شیخ عزالدّین و نیز قاضی‌القضات فتح‌الدّین مالکی و قاضی‌القضات - شهاب‌الدّین الحنبلی، علیه نسیمی محاکمه صورت گرفت. او برخی اشخاصِ نادان و بی‌خِرَد را اغوا کرده و از راه به‌در بُرده بود و آنان نیز در کفر و خدانشناسی و زندقه از او پیروی کرده بودند... پس از محاکمه، مویّدالسلطان این امر صادر کرد که باید پوستِ او برگیرید و هفت روز در شهرِ حلب در معرضِ تماشای عموم گذارند... باید دست وُ پایش نیز قطع گردد... همین‌طور هم شد. این شخص نعوذبالله کافر و مُلحد بود و می‌گویند زندیق اشعارِ لطیفی نیز سُروده است.»

شرحِ اعدامِ او دردناک، قهرمانانه و عبرت‌آموز است. او را به میانِ جماعت می‌آورند، برهنه می‌کنند و می‌بندند و شروع به پوست‌کندنش می‌کنند و او مردانه تحمّل می‌کند بدونِ آن‌که نَمی بر چشمش بنشیند و خَمی بر ابرویش. یکی از قضّات که در جریانِ محاکمه‌اش گفته بود «او آن‌چنان کافری نمایان است که اگر یک قطرهٔ خونِ ناپاکش یکی از اعضای کسی را آلوده سازد؛ باید آن عضو را بُرید و دور انداخت» نیز در مراسمِ اعدام حضور داشت. تصادفاً در جریانِ پوست‌کندن قطره‌ای از خونِ نسیمی روی انگشتِ او می‌ریزد. چون حاضران گفتهٔ او را به یادش می‌آوردند؛ حاشا کرده می‌گوید: «من آن مطلب بر سَبیلِ مثال گفته بودم.»

نسیمی از این بی‌ایمانی، از این دوگانگی در گفتار وُ کردار به خشم می‌آید و شعری به ترکی که برای جماعت قابلِ درک بوده، می‌سُراید:

زاهدین بیر ماغین کسن دونه رحقدن گئچه‌ر گوژ بو مسکین عاشقی سرپاسو بارلار آغلاماز(۵)

قاتلان با اشاره به رنگِ پریده‌اش که در نتیجهٔ خون‌ریزی پدید آمده بوده، می‌پُرسیدند: «پس چرا رنگت پریده؟»

در دَم مرگ می‌گوید: «من عینِ آفتابِ سپهرم، از مطلعِ عشق برآمده بودم، اکنون غروب می‌کنم و آفتاب در موقعِ غروب به زردی گراید» و بالالبداهه این شعر را می‌سُراید:

آن دَم که اَجَل موکّلِ مرد شود آهم چو دَمِ سحر گهی سرد شود

خورشید که پُردل‌تر از آن چیزی نیست در وقتِ فُروشدن رُخَش زرد شود.

نسیمی به هر کجا که تعلّق داشت، دیگر تنها به آن‌جا تعلق ندارد، بل‌که به بشریّتِ مترقّی که در راهِ اشاعهٔ حقیقت مبارزه می‌کند، متعلّق است.(۶)

پانوشت‌ها:

۱- دیوان عمادالدّین نسیمی، چاپِ آذرنشر، باکو، ۱۹۷۲، ص ۱۶

۲- همان منبع، همان صفحه

۳- نگاه کنید به دیوانِ فارسی فضل‌الله نعیمی تبریزی و عمادالدّین نسیمی شیروانی، چاپِ انتشاراتِ دنیا، تهران، ۱۳۵۳، صفحات ۵ و ۶

۴- همان اثر

۵- (ترجمهٔ فارسی بیت ترکی]: «اگر انگشتِ زاهد را بُرَند از راهِ خود باز می‌گردد و دینش را انکار می‌کند. ببین که این عاشقِ مسکین را پوست می‌کنند و نمی‌گرید.»

۶- چاپِ اوّل: آخرین شمارهٔ ویژه‌نامهٔ هنر و اندیشه کیهان.

برگرفته از: کتابِ «شعر برای بیداری»، غلامحسین متین، نشرِ نوبهار، چاپِ اوّل، تابستان ۱۳۵۷

***

تو بهترینِ خلق باش، و به هر بُقعه که خواهی باش،
که بُقعه به مردان عزیز است نه مردان به بُقعه!

یحیی معاذ؛ از مردانِ طریقت و مشایخ بزرگ ایرانی در قرن سوّمِ هجری قمری

بازگشت به فهرست

دو جوانِ دیوانه و راه‌اندازی مجلّه

دربارهٔ فورد مادوکس فورد و همینگوی که زمانی مجلّه‌ای را در پاریس راه‌اندازی کردند

نیک ریپاترازون/ برگردان: داود جلیلی

راه‌اندازی مجلّه

در نوامبر ۱۹۲۳، فورد مادوکس فورد (نویسنده و شاعرِ بریتانیایی، ۱۸۷۳-۱۹۳۹)، «مانندِ همه‌ی افرادِ دیگر در پاریس»، دچارِ آنفولانزا شد. با این‌حال، او خوش‌بین بود، و از پشتِ ماشینِ تحریری که روی «میزی در کنارِ تختِ‌خوابم» قرار داشت، نامه‌هایی می‌نوشت. فورد در سال ۱۹۰۸، نشریهٔ *انگلیسی The English Review* را تأسیس کرده بود و سردبیرِ پانزده شماره‌ی نخستِ آن بود. اکنون، همان‌طور که در نامه‌ای به دخترش نوشت، دوباره درگیرِ «بازیِ قدیمیِ خود برای راه‌اندازیِ نشریات» بود.

نشریهٔ آن‌سوی اقیانوس *The Transatlantic Review* تولّدی تقریباً ماورایی داشت. پاریس «*می‌چرخید، می‌جوشید، غوغا می‌کرد و با هنر فریاد می‌کشید. نقاشان، رمان‌نویسان، شاعران، آهنگ‌سازان، مجسمه‌سازان، طراحان باتیک (روی پارچه)، دکوراتورها و حتّی عکاسانِ پیشرو، آن‌قدر خیابان‌ها را پُر کرده بودند که نمی‌شد تنه‌ی درختان را دید.*» فورد درباره‌ی این «دیگِ جوشانِ عظیم» هنرمندان که «قُل می‌زد و سرریز می‌شد»، «بیش‌تر حسِّ مُبهمی» داشت تا «یک ایده‌ی مشخّص»، و فاقدِ دیدگاهی عملی بود. (دراین اوضاع) برادرش الیور پیشنهاد داد که یک مجلّه منتشر کنند. (نامِ اوّلیه‌ی مجلّه قرار بود نشریهٔ پاریس *The Paris Review* باشد، امّا چون اوّلین تبلیغِ سریالیِ آن از سوی شرکتِ *Compagnie Transatlantique* بود، نامِ آن تغییر کرد).

طولی نکشید که فورد به اچ.جی.ولز (هربرت جرج ولز؛ نویسندهٔ انگلیسی۱۸۶۶-۱۹۴۶) قول داد که اوّلین شماره‌ی مجلّه‌ی جدیدش، که قرار بود در ژانویه ۱۹۲۴ منتشر شود، از اوّلین شماره‌ی نشریهٔ انگلیسی *The English Review*، که درآن آثارِ توماس هاردی(۱۸۳۰-۱۹۲۸)، هنری جیمز(نویسندهٔ آمریکایی-بریتانیایی، ۱۸۴۳-۱۹۱۴) و جوزف کنراد(نویسندهٔ لهستانی- بریتانیایی،۱۸۵۷-۱۹۲۴) چاپ شده بود، بهتر خواهد بود. فورد اُمیدوار بود که این مجلّه «*زمینه‌ی وسیع‌تری برای نویسندگانِ جوان فراهم کند تا بتوانند آثارشان را منتشر کنند.*»

نامِ مجلّه *the transatlantic review* با حروفِ کوچک نوشته شد. ویلیام برد، صاحبِ چاپخانه‌ای که فورد از آن چاپخانه به عنوان دفترِ مجلّه استفاده می‌کرد، توضیح داد که این تنها راهی بود که می‌شد نامِ مجلّه را با فونتِ *Caslon Old Face* روی جلدِ مجلّه جای داد. فورد، که همیشه دنبالِ الگوها و ارتباطات بود، مغازه‌ای را که در بلواری دیده بود به یاد آورد که نامش بدونِ حروفِ بزرگ نوشته شده بود و او از این سبک خوشش آمده بود. شماره‌ی اوّلِ مجلّه نیز با اشعاری از ای.ای.کامینگز *E.E.Cummings* که همه‌ی آن با حروفِ کوچک نوشته شده بودند، آغاز شد.

فورد منتقدانی هم داشت. جیمز جویس در نامه‌ای به رابرت مک‌آلمون، که داستانی در شماره‌ی اوّلِ مجلّه داشت، با طعنه نوشت: «به نظرم این نشریه خیلی سطحِ پایین است.» جویس که شخصیّتی بدخُلق و اغراق‌کننده داشت، قابلِ بخشش بود؛ چرا که شماره‌ی اوّلِ مجلّه در واقع کسل‌کننده بود و جویس هم غُر می‌زد. سرمایه‌گذارانِ اوّلیه‌ی مجلّه، به عنوان شرطِ حمایتِ خود، فورد را تحتِ فشار قرار داده بودند که هیچ‌وقت اثری از جویس منتشر نکند. (جویس این ماجرا را فراموش نکرد. او بعداً نوشت: *«بین کمبود بودجه، اشتباهات چاپی، منشی‌های فراری و سوءتفاهم‌های عمومی، به نظر می‌رسد(این مجله) جان آدم‌ها را می‌گیرد.»*)

شماره‌ی دوّمِ مجلّه شاملِ سه شعر از هیلدا دولیتل(اچ.دی) بود و شماره‌ی سوّم با داستانِ کریسمسی از سلما لاگرلوف(۱۹۴۰-۱۸۵۸)، نخستین زنی که جایزه‌ی نوبلِ ادبیّات را بُرد، آغاز شد. در همان شماره، نخستین نسخه‌ی منتشرشده‌ی شعرِ «آخرین کلماتِ مادربزرگم» از ویلیام کارلوس ویلیامز(۱۹۶۳-۱۸۸۳) دربارهٔ «یک زنِ مُسنّ/ که انجامِ هرکاری غیرِممکن است/ مگر او را تنها بگذارید/ با وسایلش» چاپ شد. راوی درخواست می‌کند که او را به بیمارستان ببرد، و درحالی‌که سوارِ آمبولانس هستند، (زنِ مُسنّ) از پنجره به بیرون خیره می‌شود و می‌گوید: *«این‌ها همه چیستند/ آیا چیزها خارج از این‌جا/ درختان/ تیره به نظر می‌رسند؟/ خوب من از آن‌ها خسته‌ام.»*

شماره‌ی چهارم یکی از درخشان‌ترین شماره‌های مجلّه بود و تصویری لحظه‌ای از ادبیّاتِ زمانِ خود ارائه می‌کرد. گرترود استاین(۱۹۴۶-۱۸۷۴،مترجم) سریالِ رمان ساختنِ آمریکایی‌ها *The Making of Americans* را در این شماره آغاز کرد. دجونا بارنز(۱۹۸۲-۱۸۹۲)، که بعدها رمانِ تجربیِ رایدر (سوارکار) *Ryder* را منتشر کرد، داستان کوتاهی به نام عقب و جلو *Aller et Retour* درباره‌ی بیوه‌ای روس در پاریس نوشت.(دراین داستان) زن به دخترش می‌گوید " انسان از آغاز پوسیده است. پوسیده با تقوا و گناه".

جیمز جویس نیز با وجود مخالفت‌های قبلی با کار او، در این شماره حضور داشت. داستان او با عنوان «از کارِدر حالِ انجام» *From Work in Progress* از این نظر که نخستین انتشارِ دست‌نوشته‌ی شب‌زنده‌داریِ فینگن‌ها *Finnegans Wake* بود، ارزش‌مند است.

جویس از قبل (درآثارش) ضرب‌آهنگ‌های خود را داشت: *«آن‌ها در آن‌جا تا جایی‌که می‌توانستند به غازهای شمالی و چنارها و غازهای وحشی و مرغ‌های ماهی‌خوار و غازهای مهاجر و سارها و تمامِ پرندگانِ دریا گوش می‌دادند، هر چهار نفرِ آن‌ها، درحینِ گوش‌دادن آه می‌کشیدند و افسوس می‌خوردند.»*

ویراستارِ نشریه *The Transatlantic Review* که روی دست‌نوشته‌ی جویس کار می‌کرد، شکایت داشت که افزوده‌های نویسنده روی چرک‌نویس همگی «با دست‌خطّی ریز و میکروسکوپی» نوشته شده‌اند. آن ویراستارِ جوانِ ستیزه‌گر، کسی جز ارنست همینگوی(۱۹۶۱-۱۸۹۹) نبود. در همین شماره، داستانِ اردوی سُرخ‌پوستان *"Indian Camp"* از همینگوی نیز منتشر شد که حاکی از نفوذِ پُررنگِ او در مجلّه بود.

همینگوی و فورد در اکتبر ۱۹۲۳ در یک مهمانی جایی‌که همینگوی «در گوشه‌ی تاریکی از اتاق، بوکس تمرین می‌کرد»، با هم آشنا شده بودند، پس از شروع به کارِ مجلّه، همینگوی پنج‌شنبه‌ها در دفترِ مجلّه می‌ماند، دست‌نوشته‌ها را می‌خواند و هم‌چنان مشغولِ مُشت‌زنی بود. فورد با تأسّف نوشت: «او به بسته‌های نشریاتِ فروخته‌نشده و به بینیِ من مُشت می‌زد.»

همینگوی مشاجراتِ خود را به صفحاتِ مجلّه کشاند، تا جایی که در یادداشتِ سردبیری شماره‌ی پنجم، تریستان تزارا (نمایش‌نامه‌نویس، شاعر و کارگردانِ فرانسوی، ۱۸۹۶-۱۹۶۳)، همکارِ جدیدِ مجلّه را هدفِ حمله قرار داد:

«دادا (هنرِ ضدّ وضعِ موجود-مترجم) مُرده است، هرچند تزارا هنوز جسدِ لاغر و نحیفِ آن‌را به سینه‌اش چسبانده و آوازِ فولکلورِ رومانیایی را که آهنگِ آن توسطِ پرنسس بیبسکو (بازیگرِ توان‌مند و نویسندهٔ انگلیسی ۱۸۹۷-۱۹۴۵، مترجم) نوشته‌شده زمزمه می‌کند، در عینِ حال سعی می‌کند لب‌های کوچکِ مُرده را به یاری‌گرفتن از عینکِ یک‌چشمیِ خود وادار کند.»

پایانِ تلخِ مجلّه

نفوذِ همینگوی بر مجلّه‌ی «*The Transatlantic Review*» افزایش یافت. در شماره‌ی بعدی، او داستانِ «صدای دفتر(اداره)»، قطعهٔ حرّافیِ امپرسیونیستی نوشته‌ی ناتان آش(نویسندهٔ آمریکایی متولّدِ ورشو ، ۱۹۰۲-۱۹۶۴) و «فرارکردن» نوشته‌ی کنون جویت(نویسندهٔ آمریکایی مقیمِ پاریس، ۱۹۰۴-۱۹۵۶) را منتشر کرد. هر دوی آن‌ها از پیروانِ همینگوی بودند، هرچند همینگوی علاقهٔ چندانی به جویت نداشت: *«این‌که سعی کنی به افرادی کمک کنی تا کاری را به شیوه‌ی خودشان انجام دهند، و بعد ببینی که فقط از تو تقلید می‌کنند ناامیدکننده است.»* آش در مجلّه حضور داشت، مانند خودِ همینگوی که با انتشارِ چند داستانِ دیگر در شماره‌های متوالی و سوگ‌نامه‌ی قدردانی برای جوزف کُنراد در مجلّه حضور داشت: *«و حالا او مُرده است و ای کاش خدا به جای او، یکی از آن متخصّصانِ بزرگ و پذیرفته‌شده‌ی ادبی را برمی‌گرفت و او را رها می‌کرد تا داستان‌های بدش را بنویسد.»*

هرچند همینگوی موفّق شده بود کنترلِ مجلّه را از فورد -که در اواخرِ تابستان با چمدانِ بزرگی پُر از نسخه‌هایی از مجلّه به آمریکا سفر کرده بود- بگیرد، امّا این پیروزی، پیروزیِ پُرهزینه‌ای بود. مرگِ جان کوئین، حامیِ اصلیِ مالیِ مجلّه، سوءمدیریتِ فورد را آشکار کرد.

وقتی انتشارِ مجلّه به تأخیر افتاد، او توضیحِ تحقیرآمیزی نوشت: *«برای خانواده‌ای که مجلّه‌ی موردِ علاقه‌اش یک یا دو روز دیر می‌رسد واقعاً چه اتفاقی می‌افتد؟ آیا ساعتِ اتاقِ ناهارخوری از کار می‌افتد؟ آیا سگ‌های*

داچشوند(سگ‌های پاکوتاهِ خانگی- مترجم) غذا نمی‌خورند؟ آیا پدرِ خانواده با پاهای دمپایی‌پوشیده‌اش روی قالیچه‌ی پیش بخاری می‌کوبد؟» پایان نزدیک بود.

شماره‌ی اوّلِ *"The Transatlantic Review"* شاملِ مُکاتباتی از تی.اس.الیوت (توماس استرنز الیوت، شاعر، نمایش‌نامه‌نویس و منتقدِ بزرگِ بریتانیایی،۱۸۸۸-۱۹۶۵) بود: *«وظیفه‌ی شما این است که به ایجادِ نسلِ جوان کمک کنید، تا جایی که امکان دارد تشویق‌شان‌کنید. آن‌ها به تشویقِ زیادی نیاز ندارند.»* الیوت تأکید کرد که *«ادبیّاتِ خوب توسط تعدادِ اندکی از آدم‌های عجیب در گوشه و کنارهای غریب تولید می‌شود: وظیفه‌ی یک مجلّه نه تحمیلِ استعداد، بلکه ایجادِ فضایی مساعد(برای استعدادها) است.»*

الیوت نامه‌ی خود را این‌گونه به پایان برد: *«فقط یک درخواست برای انجام دارم: به ما چیزی بدهید که با بتوانیم از آن حمایت کنیم، یا ارزشِ زحمت حمله به آن‌را داشته باشد. مقدارِ اندکی از هر دوی این‌ها در دنیا وجود دارد.»*

هرچند نشریه تنها یک سال دوام آورد، امّا به درخواستِ الیوت دست یافت.

دربارهٔ نویسنده:

نیک ریپاترازون؛ سردبیرِ بخشِ فرهنگی *Image Journal* ، ویراستار همکار در *The Millions* و ستون‌نویس *Lit Hub* است. او برای نشریاتی مانند *Rolling Stone* ، *GQ*، *The Atlantic*، *The Paris Review* و *Esquire* مقاله نوشته است. ریپاترازون به همراهِ همسر و دو دخترِ دوقلویش در اندوور تاونشیپ، نیوجرسی زندگی می‌کند. جدیدترین کتاب او با عنوانِ *"Longing for an Absent God"* توسط *Fortress Press* منتشر شده است.

منبع: لیت هاب - ۷ فوریه ۲۰۲۵

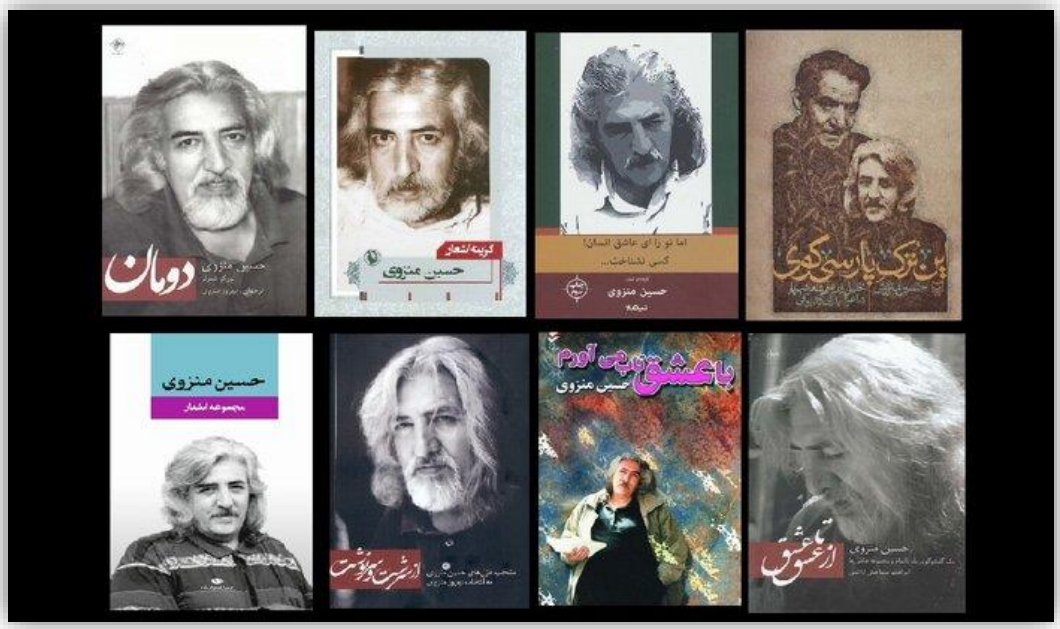
بازگشت به فهرست

***

در جایی از رمانِ «پیرمرد و دریا» سانتیاگو می‌گوید «انسان برای شکست آفریده نشده است. می‌توان نابودش کرد، امّا نمی‌توان شکستش داد.» این یکی از مشهورترین جملات همینگوی است. این‌که «شکستِ واقعی نه در باختن، که در تسلیم‌شدن است.»

ذهنیّتِ تغزّلیِ منزوی و شعرِ آزاد

سعید سلطانی طارمی



نیما در نامه‌ای در ۲۴تیرماه۱۳۲۴ برای مخاطبی که او را «شاگردِ عزیزم» خطاب می‌کند، می‌نویسد: *«می‌خواهید فقط غزل بگویید؟... این خودکشی است. اگر از من بپرسید و غزل‌سُرای بزرگی از قدما را اسم ببرید که او چه کرده‌است، من همین را خواهم گفت. و بر آن علاوه می‌کنم برای شما ابزارهای دیگری هست که برای آن‌ها نبوده است. ممکن نیست تمامِ دردها و دلتنگی‌ها و بُغض‌های شما با یک روّیه بیان شود.»* پنداری «حسین منزوی» خودرا مخاطبِ این عبارتِ نیما یافته و به توصیهٔ او عمل کرده است. او در عینِ حال که غزل‌سُرای توانا و صاحب سبکی‌ست، تنها به غزل اکتفا نکرده است و درهای تجربه را به روی خود باز گذاشته و در وادی‌های دیگر هم طبع‌آزمایی‌های جدّی کرده است. در این نوشته ما نظری خواهیم انداخت بر اشعارِ آزادِ او که ۳۰۷صفحه از مجموعهٔ اشعارِ او را به خود اختصاص داده‌است که در قیاس با غزلیاتش (۵۴۸صفحه) که حجمِ اصلی آثارِ او را در بر می‌گیرد، قابلِ‌توجّه است. از این ۳۰۷صفحه، ۱۶۰صفحه به شعرِ نیمایی اختصاص دارد و ۱۴۷صفحه به شعرِ سپید.

«حسین منزوی» در دفترِ اوّلش «**حنجرهٔ زخمیِ تغزّل**» ۴۴ شعر منتشر کرد که شاملِ ۲۲ غزل و ۲۲ شعرِ نیمایی است که او در چیدمانِ کتاب، حقِّ تقدّم را به غزل‌ها داد و شعرهای نیمایی‌اش در بخشِ دوّمِ کتاب چیده شد که نشان‌دهندهٔ توجّهٔ ویژهٔ شاعر به غزل بود، گرچه او سعی داشت بینِ غزل و شعرِ آزاد تعادل برقرار کند. امّا بعد از مجموعهٔ اوّل عشوه‌گری‌ها و شیرین‌کاری‌های غزل به اضافهٔ استعدادِ خاصِّ او در تغزّل، موازنه را برهم‌زد و با امکاناتِ ذهنی و زبانیِ جاافُتاده‌ای که غزل در اختیارش گذاشت، اصلی‌ترین بخشِ توجّهٔ او را به خود معطوف کرد. طوری‌که در مجموعهٔ اشعارِ نهایی او، در مقابلِ ۴۳۶ غزل، تنها ۷۳ شعرِ نیمایی وجود دارد. این وضع نشان می‌دهد که او تنها زمانی به سراغ شعرِ آزاد می‌رفت که غزل با امکاناتِ سنّتی و تنگناهای

ساختاری‌اش نمی‌توانست انتظاراتش را برآورده کند. با این‌که دنیای او در شعرِ آزادش خیلی از غزل‌هایش فاصله ندارد -این امتیازی برای غزلِ اوست نه شعرِ آزادش- و عشق و پرداختن به لحظه‌های عاشقانه حجمِ اصلی شعرهای آزادِ او را به خود اختصاص داده‌است، امّا پرداختن به جزئیات و استفاده از موقعیّت‌های عینی در بیانِ لحظه‌های عاشقانه چیزی بود که از عهدهٔ غزل برنمی‌آمد.

او خود به این نکته اشاره می‌کند در مقدّمه‌اش در آغازِ دههٔ ۸۰ بر چاپِ دوّمِ «حنجرهٔ زخمیِ تغزّل» می‌نویسد: *«تغزّل، هنوز هم جانِ شعرِ من است و من هنوز هر نیش و نوش و شوکران و شکری را، از صافی آن می‌گذرانم. عشق به عنوان هویّتِ اصلی شعرِ من جا افتاده است و خوشا عشق که مُهرِ درخشان -تو بگو داغِ درخشان-اش را بر جبینِ شعرِ من و زندگی من، کوبیده‌است.»* و در همان جوانی (دوران حنجرهٔ زخمی تغزّل) در شعری نیمایی به نامِ **«هراس»** به این نکته اشاره می‌کند:

«در سینهٔ تغزّلی من/ اینک هزار چشمه غزل/ هر چشمه با هزار زمزمهٔ راکد،/ زندانی است./ / با من بگو چگونه، / شطّ ِغنای مُضطربم را/ سالم عبور دهم تا تو / با ازدحامِ این‌همه شن‌زار و شوره‌زار،/ ای دریا!»

بی‌تردید غزل نمی‌توانست این مفهوم را با این دقّت و ژرفا بیان کند برای واردکردنِ این مفهوم به دنیای غزل باید تدبیرِ دیگری اندیشیده می‌شد و از تصاویر و نمادهای دیگری استفاده می‌شد که در این صورت خودِ فکر تحتِ تاثیرِ فضای غزل دگرگون می‌شد. در همان زمان در غزلی می‌گوید: *«بگذار دستت رازِ دستم را بداند/ بی‌هیچ پروایی که دستِ عشق با ماست»* [غزل ۲] همین مفهوم در شعری نیمایی هم در همان زمان خودنمایی می‌کند ولی ببینید فضاها چقدر فرق می‌کنند:

«...و اشتیاقِ لمسِ تو شاید/ شرمِ قدیمِ دست‌هایم را،/ مغلوب می‌کند» و در غزلی می‌گوید:

«تا کورسوی اخترکان بشکند همه/ از نامِ تو به بامِ اُفق‌ها عَلَم زدم» [غزل ۳۱۹]

همین مفهوم را تماشا کنید در شعری سپید:

«هر بار/ از سوزشِ انگشتانم/ درمی‌یابم که باز/ نامِ تو را، می‌نوشته‌ام.»

به هرحال او می‌کوشد دنیای غزل را به شعرِ آزادش منتقل نکند، بل‌که تلاش می‌کند امکاناتِ شعرِ نیمایی را واردِ فضای غزل کند. این کار پیش‌از او شروع شده بود گرچه او در این زمینه ثابت‌قدم‌تر بوده و بیش از دیگران کار کرده‌است. امّا تغزّلِ او در شعرِ آزادش تغزّلی زنده و عاطفی با زبانی نرم و متأنی‌ست که انگار به خواننده می‌گوید: عجله نکن. مرا با حوصله مزمّه کن تا در لذّتِ کشفِ من شریک باشی. من همانم که تو به شکلی دیگر تجربه کرده‌ای. از من سرسری و شتاب‌زده نگذر. *«رنگِ غریبِ گیسویت را/ بگذار آفتاب شرابی کند/ آن‌گاه اگر کسی/ در سِکرِ گیسوانِ تو/ تردید کرد/ چشمانت/ خورشید را که مست است/ با غمزه‌ای فصیح/ نشان خواهد داد.»*

عشقِ حسین منزوی به‌خصوص در شعرهای آزادش عشقی کاملاً زمینی است که گاهی با بی‌پروایی واردِ فضاهای اِروتیک می‌شود و با صراحتی جسور، معشوقه را موردِ خطاب قرار می‌دهد.

«ما از گروهِ مُرتاضان نیستیم/ درکِ من از قلمروِ تن/ درکی صریح وُ بی‌پرواست/ که خونِ بی‌قرارترین میوه‌های استوایی را/ نوشیده است.» یا *«وقتی/ با میوهٔ رسیدهٔ لب‌هایت/ پرهیزم را به وسوسه می‌گیری/ من فکر می‌کنم پدرم حقّ داشت/ که «میوهٔ حرام همیشه/ شیرین‌تر است.»»*

به هرحال عشقِ او عشقی‌است که پا در واقعیّت دارد و پشتِ تمامِ شعرهای عاشقانهٔ او حضورِ زندهٔ یک معشوقهٔ زمینی احساس می‌شود. این نکته را زنده‌یاد عِمران صلاحی هم که با او بسیار نزدیک بوده‌است موردِ تأکید قرار می‌دهد. *«آمدنت آمیزهٔ خزیدن و/ پرواز است/ تا سیب/ روی هوا/ معلّق بماند/ و غار وُ غریزه/ در رویای کام‌جویی/ یگانه شوند./ /در بی‌وزنی نامی نداریم/ جز زنی و مردی./ دو ساقهٔ نیلوفریم/ درهم گره می‌خوریم وُ/ گل می‌دهیم.»*

گفتنی‌ست که شعرِ او تنها به فضاهای عاشقانه نمی‌پردازد به تناسبِ موقعیّت به مسائلِ اجتماعی و سیاسی هم نظر دارد. در این زمینه هم شعرِ او در همان حجمِ اندکش، عرصه‌های پُرتوفیقی را طی‌می‌کند. به عنوانِ نمونه، شعرِ **«پیک»** باید تحت تاثیرِ واقعهٔ سیاهکل سُروده شده باشد که به نوبهٔ خود شعرِ تاثیرگذاری‌ست که با تصویرهایی موجز، عمقِ فاجعه را بر ملا می‌کند و موقعیّت و موضعِ شاعر را به تماشا می‌گذارد:

«خورشید را نُه بار چرخاندند/ و کوفتندش/ بر/ سرِ من./ /از سوی جنگل گردبادی/ سُرخ وُ سیاه وُ سوگوار آمد/ و خاک در چشمِ جهان پاشید/ می‌گفت:/ جنگل/ خوابش آشُفته/ از قارقارِ شومِ زاغان هراسان/ و از تقاتقِ مُسلسل بود/ /آن برگ/ که صبحِ پایان را/ به چشمِ عاشقان پاشید/ وز خونِ جوشانِ تو رنگین شد/ زبانِ سُرخِ جنگل بود/ می‌گفت:/ جنگل پُر از مرد وُ مترسک بود/ غربال می‌کردند/ سُربِ گدازان را مترسک‌ها/ و سینهٔ مردان مشبّک بود.»

در این‌نوع شعرها او هوشمندی قابلِ توجّهی از خود نشان می‌دهد و در یک پردازشِ درخشان، شعر را به عرصهٔ دید می‌کشاند و ذهن و عاطفهٔ خواننده را تحتِ تأثیر قرار می‌دهد.

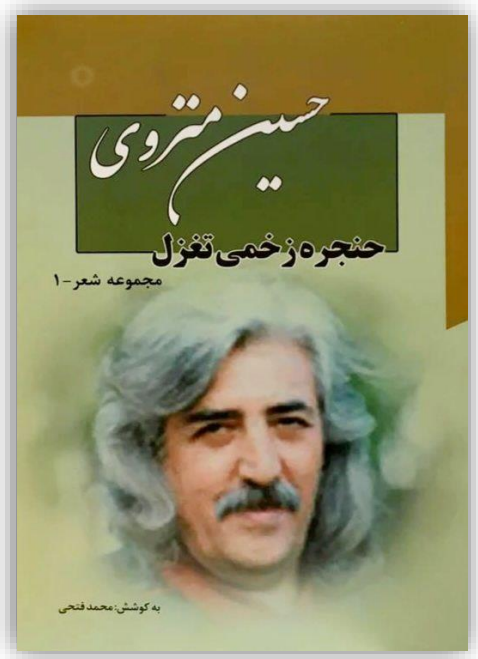
به شعرِ کوتاهِ «شُعله‌می‌کشم» توجه کنید، او در این شعر، تحت تاثیرِ وقایع دههٔ پنجاه -دههٔ قهرمانان- است: *«ساده‌لوحان‌اند/ که فانوسِ آبی را/ از نسیم / می‌ترسانند/ خون می‌سوزانم وُ / شُعله می‌کشم./ / می‌مانم!»* هم‌چنین است تأثّراتِ او از مسائلِ انسانی نظیر مرگ و زندگی، عشق و نفرت و... این‌جا باید به شعری تکان‌دهنده اشاره کنم که او تحت تاثیرِ دیدارِ دخترِ معلولی که به صورتی ناهنجار رشد کرده، سُروده است. این دیدار برای‌او پرسش‌ها و شایدهایی پیش‌آورده که به شکلی مؤثّر در شعر بافته‌شده‌اند. دو بند از این شعر را می‌آورم تا به شعرِ **«روشن»** بپردازم:

«... شاید برای آن‌که/ رازِ بزرگ را/ می‌دانستی/ گویایی‌ات،/ به غرّشِ همیشه مبدّل شد/ و چشم‌های زیبایت/ بینِ نگاه وِ نطق/ معطل ماند./ / ای قدرتِ سرازیر،/ در لحظهٔ زبونی!/ فوّاره‌ی بلند،/ در نیمه‌راهِ سرنگونی!/ آیا برای آن‌که جهان را/ از بیخ وُ بُن تکان ندهی/ این‌گونه دست‌های تو کوچک ماندند؟ .../

امّا در میان آثارِ نیمایی او شعرِ بلندی هست به نامِ «روشن». این شعر به قهرمانِ حماسیِ آذری **«کوراوغلی»** می‌پردازد و خواهانِ آن است که آن قهرمان که نامِ اصلی‌اش **«روشن»** بوده است، از قعرِ تاریخ رستاخیز کرده، برگردد و دنیای شاعر را که آکنده از پلیدی و پلشتی و رخوت و خیانت است متحوّل کند. این

نوع شعرها در دههٔ چهل و اوایلِ دههٔ پنجاه رایج بودند و شاعرانی که از اوضاعِ روزگار ناراضی بودند، دچارِ نوعی نوستالژیِ حماسه بودند و برای تغییر دست به دامنِ قهرمانانی می‌شدند که حتّی در صورتِ بازگشت، نمایندهٔ دنیای پایان‌یافته‌ای بودند. و جایی در دنیای نویی که در جامعه سر برداشته‌بود نداشتند. شاید سرنوشتِ زنان و مردانی که قهرمانانه در خیابان‌ها جانِ خودرا فدای آرمان‌هایشان می‌کردند، آنان را به این کار برمی‌انگیخت، و کوراوغلی شباهتِ زیادی به آنان داشت. همچون آنان در مقابلِ ظلم قد علم کرده‌بود و دفاع از ستم‌دیدگان و ساختنِ دنیایی بدونِ ظالم را وجههٔ همّتِ خود قرارداده‌بود. همین، سبب می‌شد که منزوی عشقی خاصّ به این قهرمانِ حماسیِ هم‌زبانش داشته باشد و رهایی از چنگالِ ستم و پلشتی و رخوت را در گروِ ظهورِ دوبارهٔ او بداند:

«امّا دلِ من،/ نبضِ پریشانِ هراسش را/ برسینهٔ من طبل می‌کوبد/ کای شهسوارِ پُردلِ بالابلندِ دشت!/ کِی باز خواهی گشت؟/ آیا نمی‌دانی،/ بعداز تو چشمانِ عزیزانت/ تسبیحِ دستِ نانَجیبان شد/ و خواهرانت را/ به شهوتِ شب‌های دیوان تُحفه بردند/ مردانِ عاشق/ بعداز تو دیگر/ سازشان را/ هیمه کردند./...



این شعرِ ده صفحه‌ای نشان‌دهنده‌ی دغدغه‌های اجتماعی شاعر است و از نظرِ ساختاری فقط یک عیب دارد که از نظرِ من ناگزیر است. ذهنیّتِ تغزّلی منزوی نتوانسته مرزهای شعرِ غنایی را درنوردد و به حماسه برسد، در جاهایی سعی‌اش به نتیجه نزدیک‌شده ولی در کلّ از خلقِ یک اثرِ حماسی بازمانده‌است. با این‌که این شعر به حماسه نرسیده، امّا من معتقدم در همین وضعی هم که دارد با توجّه به جوانیِ شاعر، شعرِ خوبی است و باید بیش‌از این موردِ توجّه قرار می‌گرفت و در زمانِ خود شهرتی به‌هم می‌زد امّا علاوه برآن یک عیب که گفتم، عاملِ دیگری هم در عدمِ توفیقِ آن در جلبِ نظرِ خوانندگان مؤثّربوده که عبارت‌است از قرارگرفتن در میانِ ۴۳ غزل و شعرِ نیمایی عاشقانه، در زمانی که شعرِ عاشقانه از اغلبِ فضاهای روشن‌فکری رانده می‌شد و نفوذِ فرهنگی مبارزانِ سیاسیِ رادیکال، موجبِ تغییرِ معنای عشق و عاشق شده بود و از نظرِ شاعرانِ رادیکال، عاشق همان مبارزِ سیاسی بود که جان در راهِ عشق(آرمانِ سیاسی) ایثار می‌کرد. تلقّیِ منزوی از عشق، سعدی‌وار بود و همین سبب شد که «**حنجرهٔ زخمیِ تغزّل**» آن‌قدر که شایسته بود ارج گذاشته نشد و شعر «روشن» هم لاجرم مهجور ماند.

امّا شعرِ بلندِ دیگرِ او، «صفرخان» داستان دیگری‌ست. این شعر موفّق‌ترین شعری‌ست که با زبانی شاعرانه و موجز، مراحلِ مختلف جنبشِ انقلابی مردمِ ایران را گزارش می‌کند. مخاطبِ شعر قهرمانِ مبارزی‌ست که سی سال در زندانِ رژیمِ شاه مانده و به تمامِ خواسته‌های مأمورانِ آن «**نه**» گفته است. شاعر که به شدّت تحت تاثیرِ روحیّهٔ مقاوم و صبورِ صفرخان است، در جریانِ شعر مسائلی را که به شدّت او را تکان

داده است، گزارش می‌کند و نکاتی را از صفرخان سؤال می‌کند. سؤال‌های شاعر اغلب عاطفی‌ست و پاسخ‌هایی حسّی و حماسی طلب می‌کند:

«صفرخان با من از مردان حکایت کن/ از آن مردان که «میزِ سُرخ» را طاقت می‌آوردند/ ولی هرگز لب از لب وا نمی‌کردند./ / صفرخان از زنان با من حکایت کن/ از آن در زیرِ چادر بسته خنجرها/ و در پیکارهای کوچه غرّان تاخته برخصم/ از آن شیرانِ ماده/ چنگ و دندان آخته بر خصم/ بگو با من در آن سردابه‌های تنگ، با اینان/ چه‌ها کردند دژخیمان؟»

او صفرخان را به‌عنوانِ دانای کلّ و حافظهٔ تاریخی ملّتِ ایران در داخلِ زندان در مقابلِ پُرسش‌هایی قرار می‌دهد که پُرسشِ عمومی مردم است و گویا تنها او می‌تواند به آن‌ها پاسخ دهد. و جابه‌جا در جریانِ گزارشِ شعر به اکتشافاتِ شاعرانهٔ ظریفی دست پیدا می‌کند. مثلاً تصویرِ او از آسمانِ زندان بسیار مؤثّر است:

«صفرخان! آسمانت سال‌های سال کوچک بود/ صفرخان! آسمانِ کوچکت عمری مشبّک بود/ برای من بگو از آسمانِ بی‌اُفق، بی‌غرب وُ بی‌شرقت/ که گاهی یک ستاره پهنه‌اش را پاک می‌پوشاند/ و گاهی یک پرنده در تمامش بال می‌افشاند.»

در مقابلِ چنین پُرسشِ ظریفی که خودش همه‌چیز را گزارش می‌کند چه می‌توان گفت جز پاسخی کاملاً حسّی و عاطفی. پس از سلسلهٔ پُرسش‌ها شاعر روندِ شعر را تغییر می‌دهد. صفرخان را می‌نشاند و خودش وقایع بیرون از زندان را برای او گزارش می‌کند. این قسمتِ شعر بیشتر به کلّیات می‌پردازد و از تجربه‌های پُراضطرابِ مبارزه در شرایطِ دشوار و پُراختناق سخنی به میان نمی‌آید: *«نبودی تو صفرخان تا ببینی موش‌هایی را/ که در دیوارهای شهر، با گوشِ بزرگِ خود/ حکومت کرده وُ ماندند وُ تاراندند/ انبوهِ دلیران را.»* و سرانجام هم به صفرخان مژده می‌دهد که آن‌چه را به دنبالش بود به زودی خواهد دید و به آرزوهایش خواهد رسید. و در پایان هم با او وعدهٔ دیدار می‌گذارد.

شعرِ صفرخان از زبان و ساختارِ مناسبی برخوردار است و در زمانِ خود بسیار موردِ توجّه قرارگرفت. این شعر نشان داد که او در عرصهٔ شعرِ سیاسی هم شاعرِ توانایی‌ست و برخلافِ بسیاری که شعرِ سیاسی را تا حدّ مقالاتِ روزنامه‌ای پایین می‌آورند، او می‌تواند خیالِ شاعرانه‌اش در نَسوجِ آن جریان‌داده، شعر را از روزمرّه‌گی و روزمَرگی برهاند. گرچه او بعد از صفرخان کارِ شعرِ سیاسی را ادامه نداد.

باید اعتراف کرد که او در کاربُردِ زبان بسیار محتاط و محافظه‌کار است. حوزهٔ عادت‌های زبانی شعرِ فارسی را کاملاً رعایت می‌کند و دوست ندارد در این عرصه خطر کند، عرصه‌ای که برایش کاملاً شناخته شده‌است و می‌داند خطرکردن در این عرصه ممکن است پی‌آمدهای رضایت‌بخشی به دنبال نداشته باشد. این محافظه‌کاری هم، از پی‌آمدهای غزل‌سُرایی است که اجازه نمی‌دهد او در حوزهٔ زبانی سبکِ عراقی تغییراتِ تُندی اعمال کند. شاعرانی که با دنیای غزل اُنس و الفتی دارند هیچ‌یک حدودِ زبانِ فصیح و روشنِ فارسی را پشتِ سر نمی‌گذارند. از این نظر(کاربردِ زبان) نیما از همهٔ آنان جوان‌تر است، هرچند فاصلهٔ یک یا چند نسل بینِ آن‌هاست. گفتنی‌ست که در شعرهای سپید، سایه‌ای از زبانِ شاملو در نسوج زبانِ اصلیِ او دیده می‌شود که گاهی پُررنگ می‌شود و گاهی، به‌خصوص در شعرهای پایانی رنگ می‌بازد. اگر او این‌چنین دل‌باختهٔ غزل نبود،

شاید در عرصهٔ زبان -که بر آن تسلّطِ کافی داشت- راهِ تازه‌ای می‌گشود که هم سالم و معقول باشد، هم تازه و مدرن.

از نظرِ کاربردِ فرم هم، او شاعرِ میانه‌رویی است، برخلافِ بسیاری از هم‌نسلانش که فاقدِ درکِ فرم بودند و هستند. او از همان آغاز، چگونگی ساختارِ شعرِ آزاد را می‌شناسد و آن‌را رعایت می‌کند ازاین نظر او شاعرِ بسیار با اهمّیتی است. در میانِ ۱۴۲ قطعه شعرِ آزادِ او به ندرت می‌شود به قطعه‌ای برخورد کرد که الزاماتِ فرم و ساختارِ عمودی در آن رعایت نشده باشد. منظورم این نیست که همیشه همه چیز در جای خودش قرار دارد و کار در حدّ اعلای ممکن اجرا شده است، بل‌که می‌خواهم بگویم که خواننده در شعرِ او دچارِ گُم‌شدگی در گُسست‌های ساختاری نمی‌شود و بی‌قوارگی‌هایی که حاصلِ کج‌سلیقگی و شلختگیِ شاعر باشد، در اندام‌های شعرِ او دیده نمی‌شود. گرچه نباید در انتظارِ فرم‌های پیچیده و مرکّب بود، چراکه در شعرِ او، معمولاً تداوم و پیوستگیِ معنایی است که فرمِ شعر را سازمان می‌دهد و گاهی هم این تداومِ معنایی به اِطناب‌هایی راه می‌دهد که فرم را سُست می‌کنند و اندام‌وارگیِ شعر را نامحسوس می‌سازند. از جملهٔ این شعرها به عنوانِ نمونه، می‌توان به «**مرثیهٔ لیلا**» و «**پاییزی**» اشاره کرد.

دراین مورد که حسین منزوی توانسته‌است در غزل راهِ جدیدی بگشاید و امکاناتِ شعرِ نیمایی و برخی توصیه‌های نیما را در غزل پیاده کند و به این ترتیب بر غنای غزل بیفزاید، زیاد سخن گفته شده است. ولی کسی به این نکته اشاره نکرده است که همان‌قدر که آشنایی با شعرِ نیمایی بر طراوت و تازگیِ غزلش افزوده، غزل‌سُرایی‌اش از پروازهای بی‌پروای خیال و ثبتِ لحظه‌ها در شعرِ آزادش کاسته‌است. اگر ذهنِ او اسیرِ عشوه‌گری‌ها، الگوسازی‌ها و کلّی‌نگری‌های غزل نبود، بی‌تردید شعرِ آزادش مرزهایش را تا دوردست‌ها می‌گُسترد. و برخی پسندها و به وضعِ موجود بسنده‌کردن‌ها در ذهنِ او شکل نمی‌گرفت. مثلاً شعرِ «**سیب**» قطعاً طورِ دیگری ساخته می‌شد.

«شعری نوشت عاشق:/ «کان سیب‌های راه به‌پرهیز بسته را/ در سایه‌سارِ زلفِ تو می‌پروری هنوز»/ معشوق خواند و پرسید:/ تو سیب خورده‌ای هیچ/ عاشق نوشت: نه!/ یعنی که از تو، از تو چه پنهان/ ای‌باغبانِ باغِ بهشت! ای‌یار!/ من سیب خورده‌ام امّا، / سیبِ بهشت، نه!»

فکری که در شعر جریان دارد یک فکرِ خوبِ عاشقانه است که در هالهٔ یک اسطوره پیچیده شده است. بی‌نظیر نیست، ولی تازگی‌های خودش را دارد که به نظرِ من شاعر در اجرای نیماییِ آن گرفتارِ تاثیرِ سوءِ معیارهای غزل بوده است. چرا که همین بیان و تلقّی در غزل خیلی موفّق جلوه می‌کرد. به هرحال هرچیزی که سودی به حالِ انسان داشته باشد، از جنبهٔ دیگری می‌تواند هزینه‌زا باشد. گُزیری از این نیست.

بازگشت به فهرست

تراژدی رستم و سهراب

محمود مُستَجیر

کنون رزمِ سهراب و رستم شنو دگرها شنیدستی، این هم شنو
یکی داستان است پُر آبِ چشم دلِ نازک از رستم آید به خشم

سرگذشت رستم و سهراب اندوه‌بارترین داستانِ شاهنامه است. روزی تَهَمتَن دلتنگ و افسرده بود، پس آهنگِ شکار کرد.

غمی بُد دلش، سازِ نَخجیر کرد
کمر بست، ترکش پُر از تیر کرد

پس سوارِ رَخش شد و در هوای گرم و درخشانِ نیمروز، تاخت. مدّتی به سواری پرداخت و از هوای پاک و بوی خوشِ کشتزارها لذّت برد تا رسید به مرزِ توران.

چو نزدیکی مرزِ توران رسید
بیابان سراسر پُر از گور دید

در آن جا، دشت را سرتاسر سبز، خرّم و پُر از گورخر دید. آنگاه زین را از پشتِ رَخش برداشت و او را رهانید تا بچرد، سپس گوری شکار و آن‌را کباب کرد و خورد. بعد زین را زیرِ سر نهاد و روی سبزه‌ها دراز کشید و به آرامی به خواب رفت.

بخُفت وُ بَرآسود از روزگار
چمان وُ چران رَخش در مَرغزار

تنی چند از سواران تُرک که از آن‌جا می‌گذشتند، همین که نگاهشان به رخش افتاد، از آن رو که او اسبی بی‌همتا بود و صاحبش هم در خواب، بی‌درنگ برای ربودنش شتافتند. رَخش یکی‌دوتا از آنان را لت وُ پار کرد.

یکی را به دندان سر از تن گُسست

دو کس را به زخمِ لگد کرد پست

ولی سرانجام آنان، با رنجِ فراوان، توانستند او را در بند کنند و ببرند. رستم که از خوابِ خوش بیدار شد. نخست به پیرامونِ خود نگریست، امّا نشانی از رخش ندید. سراسیمه ازجا برخاست و با حالی پریشان و خشمگین، پیاده راهی **سمنگان** شد. درحالی‌که زینِ اسب را کول کرده بود، با خود زمزمه می‌کرد:

چنین است رسمِ سَرای دُرُشت

گهی پشت به زین وُ گهی زین به پُشت

نزدیکِ آن‌جا که رسید شاهِ سمنگان، از آمدنِ رستم آگاه شد و با شتاب به پیشوازِ او شتافت. رستم از ربودنِ رَخش، سخت ناراحت بود. شاه به او گفت:

درین شهر ما نیک‌خواهِ توایم

ستاده به فرمان وُ رای توایم

تو مهمانِ من باش و تُندی مکن

به کامِ تو گردد سراسر سَخُن

که تیزی وُ تندی نیاید به کار

به نرمی برآید ز سوراخ مار

رَخش اسبی نیست که از چشمِ مردم پنهان بماند، به‌زودی او را خواهیم یافت. پس رستم را به کاخی با شُکوه بُرد و بساطِ باده‌گُساری و شادخواری را برایش فراهم کرد. چندی که از شب گذشت و تَهمتَن مَست شد، او را به خوابگاه راهنمایی کردند.

همین که بهره‌ای از شب گذشت، درآن هنگام که دلدادگان در بستر به‌هم می‌پیچند و نهفته سخن می‌گویند، دَرِ خوابگاهِ رستم به آرامی باز شد. زنی با شمعی در دست و در پیِ او ماهرُخی خوش‌اندام با گیسوانی بلند، به بالای آرزو، فروریخته بر شانه‌ها واردِ اتاق شدند. تهمتنِ مَست، از دیدنِ آنان شگفت‌زده شد و:

بپرسید ازو، گفت: نامِ تو چیست؟

چه جویی شبِ تیره، کامِ تو چیست؟

و او پاسخ داد:

*- من **تهمینه**، دخترِ شاهِ سمنگانم که در بارهٔ دلاوری، بی‌باکی و پُردلی‌های تو، داستان‌ها شنیده‌ام و سخت شیفته و خواهانِ تو هستم.*

به کردار افسانه از هر کسی

شنیدم همی داستانت بسی

که از دیو و شیر و پلنگ و نهنگ

نترسی و هستی چنین تیز چنگ

- اگر مرا بخواهی، از آنِ تو خواهم شد.

رستم که او را از زیبایی و ادب برخوردار دید، خواست موبدی را فراخوانند تا آنان را به هم مَحرم کند. آنگاه که تنها شدند، رستم اندامِ برهنه، موزون و مهتاب‌گونهٔ تهمینه را در بر کشید و تا دم‌دمه‌های سپیده با او به عشق‌ورزی پرداخت. تهمینه درمیان بازوانِ توان‌مندِ رستم از لذّتی جان‌بخش، سرشار می‌شد. تهمتن به او نگاه می‌کرد و در دل با خود می‌گفت: وای خدای من، چه زیبا و دل‌انگیزست و چه نگاهی و از چه چشمانی. از تماشایش لذّتی رؤیارنگ، هم‌چون خون در رگ‌هایش جاری می‌شد. او را در آغوش می‌فشرد و می‌گفت:

- لبانت چونان دانه‌های اناری شِکُفته، سُرخند وُ شاداب. چه ملاحتی در رخسار و چه کششی در لبخندِ شیرینِ تو موج می‌زند.

تهمینه از شنیدن این ستایش ها نشئه می‌شد. چون بامداد فرا رسید و آنان از عشق‌بازی، آرام گرفتند، تهمتن، تهمینه را در بر کشید و با اشتیاق، سر وُ رویش را بوسید و مُهره‌ای را که در بازو داشت به او داد و گفت:

- اگر فرزندمان دختر شد آن‌را از گیسوانش بیاویز و

ور ایدون که آید ز اختر پسر

ببندش به بازو، نشانِ پدر

دیری نپایید که شاهِ سمنگان، نزدِ رستم آمد و مژدهٔ پیداشدنِ رَخش را به او داد. رستم سخت شادمان شد. آنگاه با آنان بدرود کرد و با دلی خوش، به سیستان بازگشت.

..*

پس از گذشت نُه ماه و اندی، تهمینه پسری زایید درشت، خوش بر وُ بالا که نشان‌ها از پدر داشت. نامِ او را سهراب نهاد. او به گونه‌ای شگفت‌انگیز رشد می‌کرد.

چو ده ساله شد ز آن زمین کس نبود

که یارست با اوَ نبرد آزمود

روزی نزدِ مادر رفت و از پدر و نشان‌های او پرسید:

ز تخم کی‌ام وز کدامین گُهر

چه گویم چو پُرسد کسی از پدر؟

مادرش پاسخ داد:

- تو پور، گو پیل تن، رستمی.

ولی هرگز نباید افراسیاب ازین راز آگاه شود، چون او دشمنِ پدرِ توست. سهراب گفت:

- اینک من از تُرکان سپاهی فراهم می کنم، به ایران می روم، کاوس شاه را از تخت به زیر می کشم و رستم را جای او می نشانم. سپس به توران باز می گردم و افراسیاب را بر می اندازم.

چو رستم پدر باشد وُ من پسر

به گیتی نماند یکی تاجوَر

پس نزدِ شاهِ سمنگان رفت و ازو یاری خواست. شاه هر آنچه را سهراب خواست به او داد. افراسیاب ازین کار آگاه شد. **هومان** و **بارمان**، دو سردارِ خود را با سپاهی به یاری سهراب فرستاد و به آنان گفت:

- آگاه باشید مبادا سهراب پدرش را بشناسد.

پسر را نباید که داند پدر

ز پیوندِ جان وُ ز مهر وُ گهر

مگر کآن دلاور گو سال‌خورد

شود کشته بر دست این شیر مرد

اگر رستم به دستِ سهراب کشته شود آنگاه ما بی‌درنگ ایران را به چنگ خواهیم آورد، سپس سهراب را هم از میان برمی‌داریم. سرانجام سهراب با لشگری گران به مرزِ ایران رسید. بامدادان جامهٔ نبرد تن کرد و بر بُلندای تپّه‌ای ایستاد تا سپاهِ ایران را ارزیابی کند.

آنگاه **هجیر** را، که پهلوانانِ سپاهِ ایران را خوب می‌شناخت، نزدِ خود فراخواند و ازو خواست تا با راستی هر آنچه را می‌پرسد پاسخ دهد، او هم پذیرفت.

سخن هرچه پُرسم همه راست گوی

به کژی مکن رای چاره مجوی

از ایران هر آنچت بپرسم بگوی

متاب از رهِ راستی هیچ روی

هجیر یکایکِ بزرگانِ سپاهِ ایران را به او شناساند تا رسید به رستم.

هجیر آنگهی گفت با خویشتن

که گر من نشان گو پیلتن

بگویم بدین نیکدل شیرمرد

ز رستم بر آرَد بناگاه گرد

از آن به نباشد که پنهان کنم

ز گردن‌کشان نامِ او بفکنم

پس هجیر به سهراب گفت:

- او، یعنی رستم، یَلی از مردمِ **چین** *است.*

غمین گشت سهراب را دل بدان

که جایی نیامد ز رستم نشان

نشان داده بُد از پدر، مادرش

همی دید وُ دیده نبُد باورش

..*

آنگاه رستم لباسِ رزم به تن کرد و به آوردگاه آمد.

بزد دست وُ پوشید ببر بیان

ببست آن کیانی کمر بر میان

هنگامی که هر دو دلاور برابرِ هم رسیدند، سهراب به رَجز خوانی پرداخت و گفت:

به آوردگه مر ترا جای نیست

ترا خود به یک مُشتِ من پای نیست

به بالا بلندی و با کِتف وُ یال

ستم یافت یالت ز بسیار سال

رستم نگاهی سرزنش‌آمیز به او کرد و گفت:

- آرام باش جوان. این تن، میدان‌های نبرد فراوان دیده است، بسیار مردانِ جنگی از برابرم گُریخته‌اند، دیوها کُشته‌ام. اینک به تو رحم می‌کنم و نمی‌خواهم ترا بُکشم، چون تو نشانی از تُرکان نداری. سهراب که این سخنان را شنید از رستم پرسید:

من ایدون گمانم که تو رستمی

که از تخمهٔ نامور نیرمی

چنین داد پاسخ که رستم نی‌ام

هم از تخمهٔ سام نیرم نی‌ام

ز اُمید، سهراب شد نا اُمید

برو تیره شد روی روز سپید

آنگاه نبرد بینِ آنان آغاز شد. نخست هر دو شمشیرها را برکشیدند و آن‌چنان سخت به هم تاختند که شمشیرها تکه تکه شد، پس گرزهای گران را به تن وُ شانه‌های هم کوبیدند.

گرفتند ز آن پس عمود گران

همی کوفتند آن برین، این بر آن

به گونه‌ای که زرهٔ هر دوان پاره پاره شد. سپس به تیراندازی روی آوردند. اینک شب فرا رسیده بود. تن‌ها خسته، سراپا خیسِ عرق و دهان‌ها خشک شده بود.

تن از خوی پُر آب و دهان پُر ز خاک

زبان گشته از تشنگی چاک چاک

دو شیر اوژَن از جنگ سیر آمدند.

تبه گشته و خسته دیر آمدند

رستم گفت:

- اینک شب شده، فردا کُشتی می‌گیریم.

فردا خورشید که سر زد، رستم و سهراب لباسِ رزم پوشیدند و به آوردگاه رفتند. در میدانِ جنگ هنگامی که سهراب با رستم رودررو شد نخست پرسید:

که شب چون بُدی، روز چون خاستی؟

ز پیکار دل بر چه آراستی؟

ز کف بفکن این تیر وُ شمشیر وُ کین

بزن چنگِ بی داد را بر زمین

نشینیم هر دو پیاده به هم

به می تازه داریم روی دُژم

مگر پور دستان سام یلی

گزین نامور رستمِ زابلی؟

بدو گفت رستم که ای نام جوی

نکردیم هرگز چنین گفت وُ گوی

ز کشتی گرفتن سخن بود دوش

نگیرم فریبِ تو، زین در مکوش

پس به کشتی گرفتن پرداختند. چندی نگذشت که، سهراب به چابکی دست به کمربندِ رستم برد، او را از جا بلند کرد، بر زمین کوفت و خنجر کشید تا سرش را ببرد. رستم هراسان گفت:

- رسم ما این است که هرگاه حریف را برای نخستین بار بر زمین زنیم، او را نمی‌کُشیم. اگر بار دیگر به زمینش زدیم او را می‌کشیم.

سهراب بی چون وُ چرا پذیرفت و از روی سینهٔ پدر برخاست.

کمر بندِ رستم گرفت و کشید

ز بس زور گفتی زمین بر درید

یکی نعره برزد پُر از خشم وُ کین

بزد رستمِ شیر را بر زمین

یکی خنجرِ آبگون بر کشید

همی خواست از تن سرش را بُرید

نگه کرد رستم به آواز گفت

که این راز باید گشاد از نهفت

کسی کو کشتی نبرد آورد

سر مهتری زیر گرد آورد

نخستین که پُشتش نهد بر زمین

نبُرّد سرش، گرچه باشد به کین

اگر بارِ دیگرش زیر آورد

بافکندنش نام شیر آورد

روا باشد ار سر کند زو جدا

بدین گونه بر باشد آیینِ ما

..*

رستم همین که جان به در برد، با شتاب به خلوتگاهی رفت و به نیایش پروردگار پرداخت. او که در جوانی، از چنان زور و نیرویی برخوردار بود که هرگاه قدم بر سنگ می‌گذاشت، پایش در آن فرو می‌رفت، از خداوند

خواست تا نیرویش را کاهش دهد و یزدان چنین کرد. امّا امروز پس از شکست از سهراب به زاری آرزو کرد که بارِ دیگر همان توانایی پیشین را بازیابد، این بار هم درخواستِ او پذیرفته شد.

به یزدان بنالید کای کردگار

بدین کار این بنده را پاس دار

همان زور خواهم کز آغازِ کار

مرا دادی ای پاک پروردگار

فردا چون به میدانِ جنگ بازگشت و با سهراب گلاویز شد، با چالاکی او را بر زمین زد، بی‌درنگ خنجرش را بر کشید و پهلوی او را درید.

زدش بر زمین بَر به کردار شیر

بدانست کو، هم نماند به زیر

سبک تیغ تیز از میان بر کشید

برِ پورِ بیدار دل بر درید

رستم فراموش کرده بود که این نخستین بارست که سهراب را به زمین می زند و، بنا به آیینِ خویش، نباید او را بکشد. سهراب گفت:

- افسوس که می‌میرم و پدرم را ندیدم. مادرم نشان‌هایی ازو به من داد امّا تا این دم که جان می‌دهم او را نیافتم ولی این را بدان:

کنون گر تو در آب ماهی شوی

و یا چون شب اندر سیاهی شوی

وگر چون ستاره شوی بر سپهر

بُبری ز روی زمین پاک مهر

بخواهد هم از تو پدر کین من

چو بیند که خشت است بالینِ من

از آن نامداران گردن کشان

کسی هم برد سوی رستم نشان

هنگامی که رستم این سخنان و نامِ خود را شنید، به ناگاه حالتِ گیج و گمی، دوار سر و بی هوشی به او دست داد.

چو بشنید رستم، سرش خیره گشت

جهان پیشِ چشم اندرش تیره گشت

همی بی تن وُ تاب وُ بی‌توش گشت

بیفتاد از پای و بی هوش گشت

رستم چنان بی تاب وُ سُست گردید که نقش بر زمین شد. آنگاه که به هوش آمد، از سهرابِ غرقه در خون پرسید:

بگو تا چه داری ز رستم نشان

که گم باد نامش ز گردن کشان

که رستم منم کِم نماناد نام

نشیناد بر ماتمم پور سام

رستم فریاد می‌کشید، موی سرش را می‌کند و چهره‌اش را می‌خراشید. سهراب که رستم را در آن حالِ زار دید، گفت:

ز هر گونه بودم ترا رهنمای

نجُنبید یک ذرّه مهرت ز جای

به بازوم برم مُهرهٔ خود نگر

ببین تا چه دید این پسر از پدر

رستم آشفته و دیوانه‌وار، آستین سهراب را با شتاب بالا کشید. همین که چشمش به مُهره‌ای افتاد که به تهمینه، بامدادِ وصال، داده و گفته بود که اگر فرزندشان دختر شد به زلفِ او بیاویزد، اگر پسر به بازوی او ببندد، بناگاه شروع کرد جامه بر تن دریدن، موی از سر کندن، خاک به سر وُ روی خود ریختن و نعره‌زدن. او چون کِشتیِ توفان‌زده‌ای درگیرِ کوه موج‌های درد بود. با حالتی پریشان، به هم ریخته، سر به زیر افکنده، بالای نعشِ سهراب نشسته بود و زار می زد.

کوششِ رستم برای آوردنِ نوش‌دارو هم کمکی به زنده‌ماندنِ سهراب نکرد و جوانِ بلندبالایش در دامنِ پدر جان داد. آخرین سخنانِ سهراب به رستم این بود:

- لابه نکن پدر، این سرنوشتِ من بود.

چنینم نوشته بُد اختر به سر

که من کُشته گردم به دستِ پدر

اینک اندامِ بلندبالا و سِتُرگِ سهراب چون جادو بر پیرامونِ خود چنگ انداخته، همه‌کس را افسون کرده و جوش وُ خروش‌ها خاموش شده بود، او سراسرِ فضا را با حضورِ مُردهٔ خویش تسخیر کرده بود.

بازگشت به فهرست

***

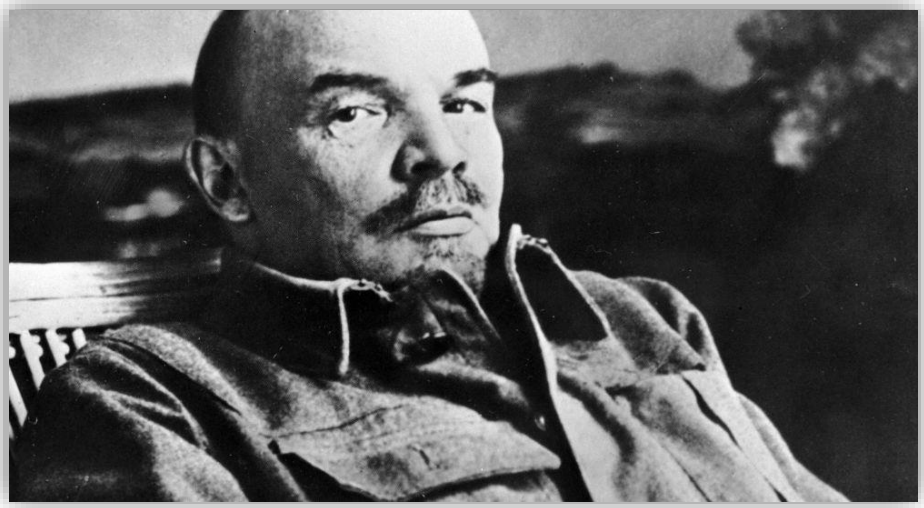
حقیقت پیروز می شود ولی به یاوریِ جدّی نیازمند است.

ژولیوس فوچیک؛ روزنامه‌نگار، منتقد و نویسندهٔ انقلابی اهلِ چکسلواکی

[او از فعّالینِ حزبِ کمونیستِ چکسلواکی و عضو جبههٔ مقاومتِ ضدّ نازی بود. او توسطِ نازی‌ها دستگیر، شکنجه و اعدام شد.]

لنین برای کدام دختری در باکو پول می‌فرستاد؟

برگردان: بهروز مطلّب‌زاده



وقتی سئوال می‌شد:

- «نینا حالش چطور است؟»

پاسخ می‌آمد:

- «نینا حالش خوب است، سفت وُ سخت مشغولِ کار است!»

در این‌جا، هیچ‌کس حتّی به عقلش هم نمی‌رسید که صحبت از یک چاپخانهٔ مخفی است، که مردمِ انقلابی را به قیام و پیکارِ مسلّحانه علیه حاکمیّتِ خودکامه و استبدادی تزار فرا می‌خواند.

در جریان انقلابِ اوّل روسیه، دامنهٔ فعّالیت‌های حزب سوسیال دموکراتِ کارگری روسیه، هرچه بیش‌تر گسترش یافته بود. درچنین شرایطی، کشش و علاقهٔ نیروهای انقلابی به نشریات و ادبیّاتِ انقلابی، بسیار افزایش یافته بود، آثار و نشریاتی که به طورِ عمده از خارجِ کشور می‌آمد، ولی نمی‌توانست نیازِ نیروهای انقلابی را تأمین کند، درعینِ حال انتقالِ چنین نشریات و آثاری نیز همواره با دشواری‌های زیادی همراه بود.

به همین دلیل نیز ولادمیر ایلیچ لنین به جست‌وُجوی راه‌هائی برای تدارک و فراهم‌آوردنِ امکاناتی برای ایجاد چاپخانه‌ای در روسیه پرداخت.

اوّلین چاپخانهٔ مخفی «ایسکرا» در کیشینُف ایجاد شد. لنین، در ۲۸ ماه مه ۱۹۰۱ درنامه‌ای به «لیدیا میخائیلونا کنیپوویچ» *Лидия Михайловна Книпович* می‌نویسد:

«شما، دربارهٔ انتشارِ «ایسکرا» در روسیه چه فکری کرده‌اید؟ از راهِ یک چاپخانهٔ مخفی یا علنی؟ آیا یک چاپخانهٔ مخفی می‌تواند از عهدهٔ این کار برآید؟ برای انجامِ این‌کار به پول و افرادِ زیادی نیاز خواهد بود، این کار درعینِ حال بسیار خطرناک هم هست. آیا بهتر نیست که این پول و نیرو را برای انتقالِ این آثار و نشریات از خارج صرف کنیم؟ زیرا درحالِ حاضر نیز روسیه، بدون این‌ها دچار مشکل خواهد است.»

از محتویاتِ این مکاتبات کاملاً مشخّص می‌شود که صحبت از ایجادِ یک چاپخانهٔ بولشویکی در باکو است.

ایجادِ یک چاپخانهٔ مخفی در باکو نیز چندان ساده و آسان نبود. می‌بایستی ابتدا یک ساختمانِ مناسب پیدا کرد و همین‌طور ماشینِ چاپ، کاغذ، رنگ، حروف و غیره تهیّه کرد و همهٔ این‌ها نیز به کلّی سرمایه و وسائلِ دیگر نیاز داشت. و مهمّ‌تر از همه این‌که، برای خریدنِ تجهیزاتِ مربوط به چاپخانه، می‌بایستی از فرماندار، اجازهٔ مخصوص گرفته می‌شد.

«لادو کِتسخوولی»، انقلابیِ گرجی، با تهیّهٔ یک برگهٔ تروُتمیز از فرمِ مخصوصِ مربوط به فرمانداری، به‌نامِ فرمانداری «یِلیزابت پُل»، اجازه‌نامهٔ رسمی تاسیسِ چاپخانه‌ای به‌نامِ خود صادر می‌کرد و برای این‌که کسی متوجّهٔ ساختگی‌بودنِ آن سند نگردد، رونوشتی از آن تهیّه و آن را در محضری در باکو به ثبت رساند.

به این شکل، ایسکراچی‌ها با دردست‌داشتنِ این سند، می‌توانند همهٔ تجهیزات و ابزارآلات و وسائلی که برای چاپخانه لازم بود را تهیّه کرده و اوائلِ سال ۱۹۰۱ موفّق به ایجادِ چاپخانهٔ مخفی در باکو گردند.

چاپخانه دریکی از خانه‌هائی که در تقاطع خیابان‌های ورونتسوف و بالاکندی قرار داشت کارش را آغاز کرد.

«نینا» نامِ مُستعاری بود که در نامه‌نگاری‌های رسمی برای چاپخانهٔ مخفی به کار بُرده می‌شد. در واقع هیچ زنی به نامِ «نینا» در آن‌جا کار نمی‌کرد. با توجّه به این‌که که ایجاد و سرپرستی چاپخانه با «لادو کِتسخوولی» بود، لذا این نام را هم خودِ او برای چاپخانه انتخاب کرده بود. امّا این‌که چرا او نامِ «نینا» را برای چاپخانه انتخاب کرده بود، کسی به درستی از آن اطلاع نداشت.

در یکی از منابع قید شده است که گویا نامِ مادرِ خود «کِتسخوولی» نیز «نینا» بوده و درعینِ‌حال، او به هنگامِ زندگی و فعّالیت در شهرِ کیف رفیقی انقلابی به نامِ «نینا» داشته است.

شاید هم به همین سبب او نامِ چاپخانه را «نینا» گذاشته باشد. در پاسپورتِ «کِتسخوولی» چنین ثبت شده که او پدرِ «نینا» است. موقعیّتِ او در نامه‌نگاری‌هایش با ولادمیر ایلیچ لنین جالب توجه است. «کِتسخوولی» می نوشت:

«نینا تندرست و سالم است، نینا خودش را بسیار زیبا حسّ می کند، پدرِ نینا به شما سلام دارد.»

و ولادمیر ایلیچ لنین درپاسخ نامه نوشت:

«به پدرِ نینا! هدیه‌هائی برای نینا فرستاده‌ایم، می‌توانید آن‌ها را از دوستش بگیرید.»

چاپخانهٔ «نینا» در درجهٔ اوّل، برای انتشارِ دوبارهٔ ایسکرای لنینی ایجاد شده بود. گردانندگانِ چاپخانهٔ «نینا» عبارت بودند از «لادو کِتسخوولی»، «ب-کراسین»، «ی-گالِپرین» - «آ.ج-ینیکودزه» و دیگران. این چاپخانه نه فقط به وسیلهٔ ایسکراچی‌های باکو، بلکه با کمک و یاری اعضاء کمیتهٔ تفلیسِ حزبِ سوسیال دموکراتِ کارگری روسیه، و دیگر فعّالانِ ایسکرا که در شهرهای مختلفِ روسیه زندگی می‌کردند ایجاد شده بود.

این چاپخانه اساساً با رهنمودهای تحریریّهٔ ایسکرا کار و فعّالیت می‌کرد. در عرضِ پنج سال فعّالیتِ این چاپخانه، مقدارِ بیش از دو میلیون نسخه آثارِ مربوط به ادبیّاتِ انقلابی به نشر رسید. تیراژِ هر شمارهٔ ایسکرای چاپِ باکو حدود ده تا پانزده هزار نسخه بود که این نیز خود رقمی نسبتاً قابلِ توجّه بود.

«کروپسکایا»، مسئلهٔ تأمینِ سرتاسرِ روسیه با ادبیّاتِ انقلابی توسط چاپخانهٔ نینا را چنین توصیف می‌کند:

«در آن زمان، باکو، نقطهٔ اتّکای تشکیلاتِ ایسکراچی‌ها بود.»

برای گسترشِ فعّالیتِ این چاپخانه در سطحِ روسیه، انقلابیونِ کارکُشته و حرفه‌ای زیادی به دورِ آن گردآمده بودند.

درسال ۱۹۰۱ اوّلین شمارهٔ نشریهٔ «بردزولا»،(مبارزه)، ارگانِ سوسیال دموکرات‌های گرجستان در همین چاپخانه به نشر رسید. از این گذشته این چاپخانه توانست روزنامهٔ «کارگرِ جنوب» را به زبانِ روسی منتشر کند. «کُتسخووِلی» در سپتامبرِ سال ۱۹۰۲ به چنگِ ماموران حکومتِ تزاری که در جستوُجوی یافتنِ چاپخانهٔ مخفی بودند افتاد و زندانی شد. او به اتهامِ ارتباط با یک چاپخانهٔ مخفی، ابتدا به زندانِ «باویل» باکو و سپس به قلعهٔ «مِتِخ» فرستاده شد.

در دسامبرِ سال ۱۹۰۲ دوّمین دورهٔ فعّالیت چاپخانهٔ مخفی«نینا» آغاز می‌شود. در این زمان مسئول و سرپرستِ چاپخانه «ب.کراسین» است. در دورهٔ مسئولیّتِ اوست که توانائیِ چاپخانه افزایشِ بیش‌تری می‌یابد. «کراسین» برای تهیّه و خریدّ تجهیزاتِ مدرن و معاصر برای چاپخانه، رضایتِ هنرمندِ مشهور آن زمان «کومیسار یوسکایا» را برای برگزاری یک کنسرت به نفعِ خیریه جلب می‌کند و این هنگامی بود که لازم بود تا محلّ چاپخانه «نینا» نیز تغییر بیابد. در ماهِ آگوست، «نینا»، در خیابان «چادروُوی» قدیم، (میرزاآقا علیف)، خانهٔ فردی به نامِ جبرائیل را کرایه می کند.

پس از به قتل رسیدنِ «کِتسخووِلی» که در ظاهرِ امر «پدرِ نینا» محسوب می‌شد، «نینا» به خانهٔ شمارهٔ ۷۷ در خیابانِ تازه پیر پائین کوچ کرد. آن‌ها به صاحب‌خانه گفته بودند که چون چاپخانهٔ آنها یک مطبعهٔ کاملاً معمولی است، لذا آنها برای صرفه‌جوئی در هزینهٔ محضر نخواسته‌اند آن‌را به ثبت برسانند برای همین آن‌را علنی نمی کنند. در همین زمان بود که «کروپسکایا» نوشت:

«نینا حالش خوب است... اکنون باید دقّت و توجّهٔ ویژه‌ای نسبت به آن مبذول داشت.»

در سال ۱۹۰۳، زمانی که برای برگزاری کنگرهٔ دوّمِ حزب تدارک دیده می‌شد، هیئتِ تحریریّهٔ «ایسکرا»، «نینا» را در اختیارِ «اولگا کونستانتینووا» قرار می‌دهد. بر اساس منابعِ موجود، این اسم، نامِ فرد مشخّصی نبود، بلکه این نامِ کمیتهٔ یک تشکیلات بود. (کمیته تشکیلاتی).

«کروپسکایا» در نامه‌ای که برای انقلابیون «هشتر خان» فرستاده بود می‌نویسد:

«برای «نینا»، شایسته‌ترین رفیق، همانا «اولگا کونستانتینووا» است. او آدمِ با تجربه‌ای است، می‌تواند رهنمودهای لازم را ارائه دهد. از نظرِ مالی و غیره هم می‌تواند کمک کند. «نینا» را با همهٔ امکاناتش به دستِ او می سپاریم.»

چاپخانه در شرایطی کاملاً مخفی و بسیار دشوار به کارش ادامه می‌داد. ساکنینِ خانه، (کارکنانِ چاپخانه) برای پرهیز از افتادن به دامِ پلیس می‌کوشیدند تا در میانِ در وُ همسایه، خود را آدم‌های مایه‌دارِ مُتمَکّنی نشان بدهند و برای اینکار مرتّب درشکه سفارش می‌دادند و برای خرید با درشکه به بازار می‌رفتند.

بعدها، خواهرِ کوچکِ «نینا» یعنی «نادیا» هم به میدان آمد.

نامِ چاپخانه‌ای که در خیابانِ «تازه پیر پائین» مشغولِ کار بود را «نادیا» گذاشتند، در اصل نامِ «نینا» را بر روی چاپخانه‌ای که به تازگی تأسیس شده بود گذاشتند. این چاپخانه در آن زمان به مدرن‌ترین و کامل‌ترین وسائلِ چاپ مجهّز شده بود.

در یکی از نامه‌هائی که در دسامبرِ سال ۱۹۰۳، برای لنین فرستاده شده گفته می‌شود:

««نینا» و «نادیا» هر دو سالم و سلامت‌اند. سلام می‌رسانند.»

درنامهٔ دیگری که از باکو فرستاده شده بود، «کراسین» به شعبهٔ خارج کمیتهٔمرکزی حزب اطلاع می‌دهد که:

«نینا و نادیا، مشغولِ زندگی هستند و روز به روز هم زیباتر می‌شوند، آن‌چنان که قلبِ آدم سرشار از شادی می‌گردد.»

امّا، در منابعِ موجود، دربارهٔ پایان و چگونگی سرانجامِ «نادیا» هیچ اطلاعی وجود ندارد.

در سال ۱۹۰۳، حزبِ سوسیال دموکراتِ کارگری روسیه به دو شاخهٔ مجزّا تقسیم می‌شود، با تبدیلِ حزب به دو بخشِ بلشویک‌ها و منشویک‌ها، چاپخانهٔ «نینا» در اختیارِ بلشویک ها قرار می‌گیرد.

بلشویک‌ها با تمامِ توان و نیروی خود در حفظِ سرّیّت و مخفی‌بودن چاپخانهٔ «نینا» می‌کوشند، «نینا» توانست تا اوائلِ سال ۱۹۰۶ در چنین شرایطِ دشوار و خطیری به کارش ادامه بدهد.

«آ.ینیکودزه»، در نوامبرِ سال ۱۹۰۵ برای تعیینِ وظایفی که چاپخانه در برابر خود داشت، از باکو به پترزبورگ رفت. در یکی از جلساتِ کمیتهٔ مرکزی که با شرکتِ لنین برگزار شد، دربارهٔ چگونگی ادامهٔ فعّالیتِ چاپخانهٔ «نینا» مذاکره شد و تصمیم‌هائی گرفته‌شد. براساس تصمیمِ اتخاذشده دراین جلسه، فعّالیتِ چاپخانهٔ مخفیِ «نینا» متوقّف گردید و ماشینِ چاپِ آن نیز به پترزبورگ فرستاده شد.

در سال ۱۹۰۶، زمانی که با ادغامِ چاپخانهٔ «جمعیّتِ دلو»، چاپخانهٔ بزرگِ حزب تأسیس شد، این ماشینِ چاپ نیز در اختیارِ آن قرار گرفت و اجازهٔ رسمی دریافت کرد.

درعینِ‌حال، همهٔ کارکنانِ چاپخانهٔ «نینا» نیز برای ادامهٔ کار در این چاپخانه به پترزبورگ رفتند.

در سال ۱۹۳۸ بر اساسِ تصمیمِ کمیتهٔمرکزی حزبِ کمونیستِ آذربایجان، محلِّ چاپخانهٔ «نینا» در باکو تعمیر و بازسازی و سپس به موزه تبدیل شد.

سرگذشتِ چهره‌های شاخصِ چاپخانهٔ «نینا» امّا کاملاً متفاوت بود:

«ب.کراسین» به آلمان رفت و در کارخانهٔ «زیمنس» به کار پرداخت، امّا پس انقلابِ اکتبر، با پذیرش دعوتِ لنین به روسیه بازگشت، او در سال ۱۹۲۶ در حالی که به عنوان نمایندهٔ تجاری اتحادِ شوروی در لندن به کار مشغول بود، در سنّ ۵۶ سالگی درگذشت.

«آ.ینیکیدزه» نیز که دوستی نزدیکی هم با استالین داشت و از بلندپایگانِ دولتِ اتحادِ شوروی بود، در سال ۱۹۳۷ در ۶۰ سالگی تیرباران شد.

«س.الیلویف» پدرزنِ آیندهٔ استالین نیز در سال ۱۹۴۵ در سن ۷۹ سالگی با ابتلا به بیماری سرطانِ معده از دنیا رفت.

«و.بولکووادزه» نیز در سال ۱۹۳۷ به اعدام محکوم و تیرباران شد.

سرچشمه‌ها:

- «نینا» گیزلی مطبعه سی، ۱۹۶۵ (چاپخانهٔ مخفی نینا ۱۹۶۵)
- «آ. آلکساندرا»، «نینا» باکیدا قالیر. ۱۹۸۵ (آ.آلساندرا نینا در باکو می‌ماند)
- «مخبر» ژورنالی، آوریل ۱۹۷۷ (مجلّهٔ «مخبر»، آوریل ۱۹۷۷)
- «علم و حیات» ژورنالی،۵ -۱۹۸۰ (مجلّهٔ علم و زندکی ، ۵- ۱۹۸۰)
- «کمونیست» قزتی ۲۱ آوریل ۱۹۶۸ (روزنامهٔ کمونیست ۲۱ آوریل ۱۹۶۸)
- «باکی » قزتی ۱۹۶۹ (روزنامهٔ باکو ۱۹۶۹)
- «ادبیات و اینجه صنعت» قزتی ۱۸ آوریل ۱۹۷۰ (روزنامهٔ ادبیّات و هنر ۱۸ آوریل ۱۹۷۰).

برگردان از: نشریهٔ kulıs.az

ارژنگ: برای اطلاع بیشتر دربارهٔ تاریخچه و فعالیت چاپخانهٔ «نینا»، به مطلبی از همین مترجم به قلم «ممد سلیمانوف» با عنوان «برگی از تاریخ جنبشِ چپِ آذربایجان» به مناسبت ۱۲۱مین سالگرد بنیانگزاری چاپخانه زیرزمینی «نینا» در لینک زیر مراجعه شود:

https://bepish.org/fa/node/8297/printable/print

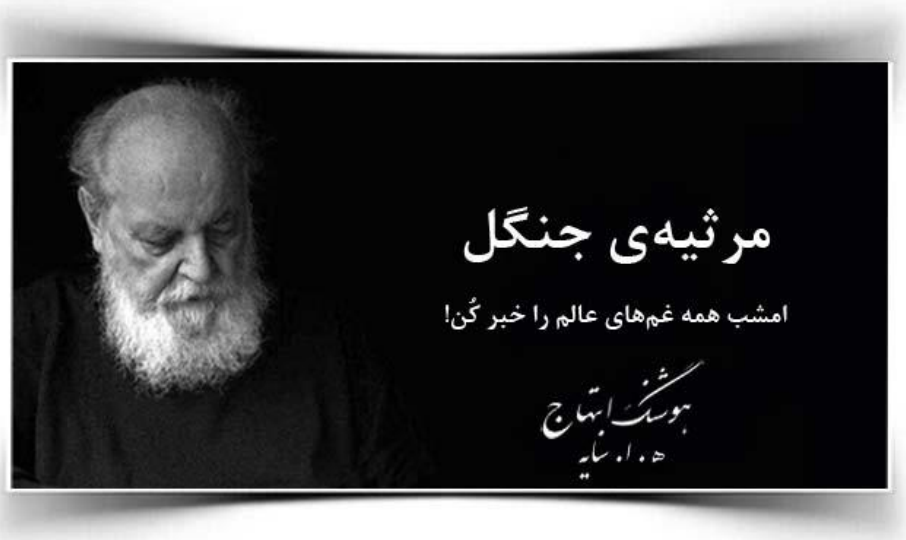
بازگشت به فهرست

جنگل یا میهن؟

دربارهٔ تصنیفِ «مرثیهٔ جنگل» (آهنگ پرویز مشکاتیان روی شعرِ سایه)

مهدی فیروزیان

به بهانهٔ گرامی‌داشت ٦ اسفند، زادروزِ امیرهوشنگ ابتهاج (سایه)



در این تصنیف هرجا «میهن» خوانده می‌شود در اصل شعر «جنگل» بوده است.

✓ مشکاتیان بخشی از شعر را در تصنیف به‌کار گرفته... او گرچه از دوستانِ سایه بوده و همواره به شاعر دسترسی داشته است، بی‌آن‌که پروانهٔ دست‌بُردن در شعرِ سایه را از او بگیرد یا دست‌کم سُراینده را از کارِ خویش بیاگاهاند، خود را در جایگاهِ شاعر نشانده و بی‌باکانه همه‌جا «**میهن**» را به‌جای «**جنگل**» نشانده است. کارِ او تنها جای‌گزینیِ یک واژه نبوده است؛... واژهٔ یادشده در جای‌جای شعر و هم‌چنین تصنیف بارها تکرار می‌شود و واژه‌ای کلیدی در شعر است.

✓ «**کَشْکَرَک**» نامِ پرنده‌ای است که شعردوستان چندان با نامِ آن آشنایی ندارند... در گُزیده‌ای که شفیعی کدکنی از شعرهای سایه فراهم آورده (آینه در آینه) و در دکلمهٔ سایه در مجموعهٔ «تا صبحِ شبِ یلدا»، به‌جای «کَشْکَرَک»، «**کَشْکَرَت**» آمده است. ازهمین‌رو اگر [سپیده]رئیس‌السادات آن‌را «کَشْکَرَت» خوانده یا جواهری در ثبتِ شعرِ تصنیفِ مشکاتیان «کَشْکَرَت» نوشته است، بر ایشان خُرده‌ای نشاید گرفت.

✓ پرویز مشکاتیان در بخشِ زیر از «مرثیهٔ جنگل»:

ای جنگل ای انبوهِ اندوهانِ دیرین!

ای چون دلِ من، ای خَموشِ گریه‌آگین (تاسیان، ص ۱۵۵)

«خموش» را، با کوتاه‌کردنِ هجای بلندِ «مو»، به «خَمُش» دیگرگون کرده است. آن‌چه می‌گوییم دربارهٔ ساخت موسیقی و کششِ هجاها در آهنگ است، وگرنه مشکاتیان هنگامی که با همراهی سه‌تار خویش تصنیف را خوانده، هم‌خوان بلندِ «او» را آشکار کرده است؛ ولی کشیده‌شدن هجای کوتاه «خَ»، هجای بلند «مو» را در

آهنگ با آن برابر کرده است و ازهمین‌روی شهرام ناظری، که همراه گروهِ عارف به‌سرپرستی مشکاتیان، تصنیفِ او را خوانده، «مو» را آشکارا به «مُ» دیگرگون کرده و «خَموش» را «خَمُش» خوانده است.

در دو اجرای سپیده رئیس‌السادات (همراهِ سه‌تارِ خود) و سعید فرجپوری (همراً کمانچهٔ خویش)، «خَمُش» همین‌گونه خوانده شده است. ساختارِ آهنگ، وزنِ «خَمُش» را به واژه تحمیل می‌کند و کاستی نه از خوانندگانِ نام‌برده، که از مشکاتیان و آهنگِ اوست. ناگفته نماند کششِ هجای کوتاهِ آغازین، که در پیوندِ شعر و موسیقی نابهنجار است، «خَمُش» را همسان با «خامُش» کرده است؛ ولی به‌هرروی مشکاتیان و ناظری، در خوانشِ خود، «خَ» را آشکار کرده‌اند.

✓ سپیده رئیس‌السادات در بخشِ زیر از «مرثیهٔ جنگل» دچارِ لغزش شده است:

مرغی که می‌خواست

پرواز باشد.

او در اجرای زندهٔ بازخوانی تصنیفِ مشکاتیان، «**آواز**» را جایگزین «**پرواز**» کرده است.

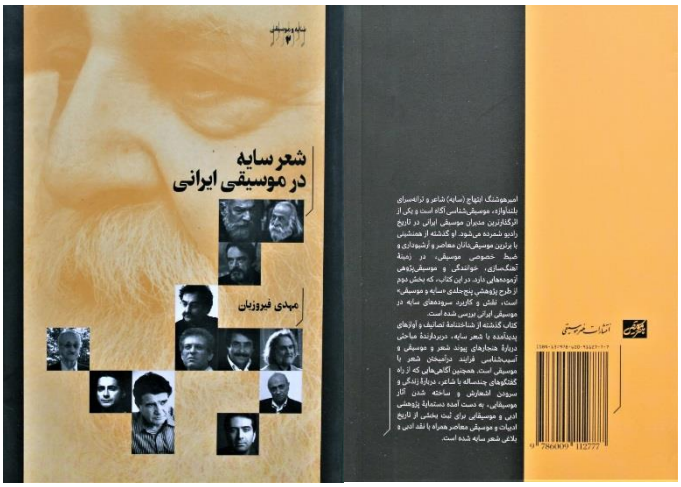
✓ علاقه‌مندانِ شعر و موسیقی برای آگاهی از انگیزهٔ استاد ابتهاج در سُرودن این شعر، شأنِ نزولِ شعر، و شناختِ نکته‌ها و اشاراتِ نهفته در آن می‌توانند به کتابِ «شعرِ سایه در موسیقی ایرانی» اثرِ مهدی فیروزیان مراجعه فرمایند.

خوانشِ شعر «مرثیهٔ جنگل» با صدای سایه

شنیدن تصنیفِ «سروِ آزاد» با صدای مشکاتیان

شنیدن تصنیفِ «سروِ آزاد» با صدای شهرام ناظری

شنیدن تصنیفِ «سروِ آزاد» با صدای سپیده رئیس‌سادات

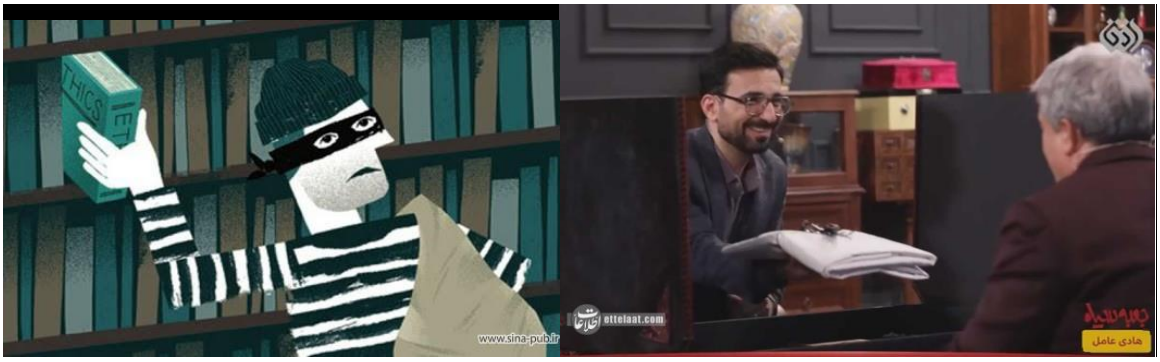


سرچشمه: کانال تلگرامی سایه و موسیقی *(برگرفته از کتاب شعرِ سایه در موسیقی ایرانی)*

بازگشت به فهرست

ضرورتِ مبارزهٔ جدّی با نشرِ جعلیّات(۹)

حسین یوسفیان



ننگِ ما، صدا وُ سیمای ما

سازمانِ مافیایی صداوُسیمای جمهوری اسلامی با بودجهٔ عظیم و مدیریّتی متحجّر و مرگ‌اندیش در تازه‌ترین رفتارِ ضدّمردمی خود به مهمانانِ فرهیخته و نام‌آورِ علمی و فرهنگی و ورزشی از جمله خانم پروفسور مریم رزّاقی‌آذر و هادی عامل، در انتهای گفت‌وگو یک‌دست کفن به همراه آگهی ترحیمی مزیّن به عکسِ مهمانِ متوفّی را اهداء می‌کند! پس از اعتراض دو تن از چهره‌های دعوت‌شده در برنامه و واکنشِ گستردهٔ افکار عمومی نسبت به این برنامه، پیمان جبلی در توجیه این رفتارِ شرم‌آور «شبکهٔ افق» از مجموعهٔ دستگاهِ متبوع خود با بی‌مسئولیتی و وقاحتی بی‌نظیر گفت «این برنامه در ۵۲ قسمت با ۵۲ مهمان تهیّه و برای ششمین بار بازپخش‌شده. چند نفر از این موضوع دل‌گیر شدند. من هم تذکّر دادم!»

یکی از مهمانان معترض این برنامه سرکار خانم پروفسور مریم رزّاقی‌آذر بود که با خواندن متن آگهی ترحیمِ خود شوکه شده بود با صدایی لرزان گفت «اگر بچه‌های من این متن را بخوانند ناراحت می‌شوند» که مجری وقیحِ شبکه افق خطاب به بینندگان می‌گوید «بچه‌ها شما بزنید روی کانالِ دیگه ما با مادر کار داریم...» مهمان برنامه به مجری می‌گوید «شما خیلی بدجور دارید برنامه را تمام می‌کنید. مگر ما کم غم و غصه داریم که به جای شادکردن دلِ مردم این کار را می‌کنید؟» مجری از رو نمی‌رود و می‌گوید «به‌هرحال بچه ها این را چاپ کرده‌اند و حالا چکار کنیم؟» خانم پروفسور می‌گوید «پاره کنید بریزید دور» و مجری هم که مامور است و معذور مجبور می‌شود آن‌را پاره کند و دور بریزد.

مهمانِ دیگرِ برنامه هادی عامل، مفسّرِ برجستهٔ ورزش کشتی بود که پس از دریافت این هدیهٔ کثیف که بوی مرگ و نیستی و تعفّنِ تهیه‌کنندگان را می‌داد به مجری برنامه گفت: «من این قسمت برنامه را نمی‌پسندم. همه ما روزی می‌میریم ولی این‌که به کسی کفن و این آگهی ترحیم را هدیه بدهید اصلاً قشنگ نیست.» مجری وقیحِ برنامه بازهم کوتاه نمی‌آید و می‌گوید: «ما می‌خواهیم بگوییم وقتی آخرش اینه پس چرا اون جوری هستیم...» که هادی عامل سخنش را شجاعانه قطع می‌کند و می‌گوید «شما این‌ها را باید به آن‌هایی که حقّ را ناحقّ می‌کنند بگویید!»

به عبارتی دیگر، مدیرانِ فاسد و برنامه‌سازانِ مرگ‌اندیشِ صداوسیما، کفن و آگهی ترحیم را باید برای کسانی نظیر بابک زنجانی‌ها، کاظم صدیقی‌ها، اکبر طبری‌ها، لاریجانی‌ها، قالیباف‌ها، شمخانی‌ها و برادرانِ قاچاقچی و شرکایشان در رأسِ قدرت تهیّه و اهداء کنند که خود و آقازاده‌هایشان با ۴۶ سال اختلاس از بیت‌المال و تملّکِ اموالِ زحمت‌کشان، بر ثروتِ خود افزوده‌اند و با زندگی مرفّه در کاخ‌های اختصاصی در پایتخت، «چای دِبش» می‌نوشند و با خوش‌گذرانی فرزندان‌شان در کشورهای غربی به ریشِ مردمِ ایران می‌خندند.

علی شریفی زارچی، دکترای هوش مصنوعی و استادیار دانشگاه صنعتی شریف در واکنش نسبت به پخش چنین مجموعهٔ سخیفی گفت: *«صدا و سیما زمانی مظهرِ همبستگیِ یک ملّت بود و اکنون به نمادِ خشم و تفرقه تبدیل شده است. شرمِ ابدی بر فُرومایگانی چون جبلی و جلیلی»*

به پیمان جبلی، رئیس این سازمانِ ضدّمردمی باید پیشنهاد ساختِ مجدّد این مجموعه را با ۵۲ مهمانِ لایقِ مرگ داد که از قتلِ عامِ زندانیان سیاسی در تابستان ۶۷ تا مقاطع مختلف از جُنبشِ انقلابی مردم در سال‌های اخیر، عامل یا آمرِ سرکوب‌ها و اعدام‌ها و صدور فرمانِ قتل مهساها، نیکاها، کیان‌ها و دیگران بوده‌اند و یا در فساد گسترده و غارتِ سیستماتیکِ اموالِ عمومی و فقیرسازی جامعه نقشِ مستقیم داشته و دارند.

هادی عامل پس از پخش تکراری این برنامهٔ سخیف در ویدئویی کوتاه برای مردم توضیح داد که «این برنامه پارسال در صداوسیما تهیه شده بود و قول هم داده بودند که آنرا پخش نکنند امّا آنرا پخش کردند و در مردادماه و دی‌ماه امسال هم آن‌را دوباره تکرار کردند... این کارشان بسیار غیراخلاقی، بی‌معرفتی و غیرانسانی بود و واقعاً دلِ من را شکستند و خدا هم دلشان را بشکند.» البته بگذریم از واکنش برخی چهره‌های ورزشی حکومتی و خودفروخته که پس‌از دریافتِ این هدایا برای اثبات مراتبِ چاکری نام و آبدارِ خود از خوشحالی در پوستِ خود نمی‌گنجیدند... بی‌تردید یکی از اوّلین وظایفِ جُنبشِ انقلابی مردمِ ایران خلع یدِ کامل از این سازمانِ مافیایی و برقراری نظارتِ دمکراتیک و شفّاف بر عملکردِ آن است که درحالِ حاضر هیچ نسبتی با جامعهٔ پویا و جوانِ ایران و مطالباتِ انباشتهٔ آن ندارد.

سرقتِ ادبی، مصداقِ بارزِ جعل

یکی از شیوه‌های رایج و شرم‌آور جعل در سال‌های اخیر در جامعهٔ ما سرقت آثارِ ادبی یا هنری دیگران و بازنشرِ آن پس از حذف نام صاحبِ اثر و منبع به نام خود است که عملاً فرقی با بالارفتن از دیوارِ همسایه و سرقتِ اموالِ منقول دیگران ندارد. «سرقتِ ادبی» یا «سرقتِ علمی» (*Plagiarism*) به عنوان یکی از اشکالِ نقضِ مالکیّتِ فکری و یا حقِّ تالیفِ مصنّفان زمانی شکل می‌گیرد که یک فرد، ایده، متن و یا طرحی از هر حوزه‌ای شاملِ کتاب، فیلم، مقالات، نقاشی‌ها، اختراع، عکس، موسیقی، محتوای سایت و غیره... را که حاصلِ فکر و تلاشِ فردِ دیگری است، به نام خود منتشر کند یا بدونِ ذکرِ نام صاحبِ اثر از آن استفاده نماید. دانشگاهِ کمبریج «سرقتِ ادبی» را چنین تعریف می‌کند: *«ثبت به عنوانِ کارِ شخصی خود، صرف‌نظر از قصدِ فریب، کاری که به‌طورِ جزئی یا به‌طورِ کامل از کارِ دیگران بدونِ تأییدِ صحیح ناشی می‌شود».*

موارد این‌گونه رفتارهای غیراخلاقی به‌ویژه در فضای مجازی فراوان است، امّا در این‌جا به چند نمونه از این ترفندِ رایج اشاره می‌کنیم.

۱- تازه‌ترین مورد «سرقتِ ادبی» رفتاری است که یک کانال تلگرامی مدّعیِ چپ به نام «اندیشه» نسبت به مطلبی از دوماهنامهٔ ارژنگ مرتکب شده است. در شمارهٔ پیشین ارژنگ مطلبی به قلم بهروز مطلّب‌زاده با عنوان «مجسّمهٔ «زنِ آزاد»، شاهکار فؤاد عبدالرحمانوف» منتشرشده بود که «کانال تلگرامی اندیشه» عینِ متن و تصویر آن‌را پس از حذفِ نامِ نویسنده و منبع مطلب، به نامِ خود منتشر نموده است.

پُرسشِ منطقی از گردانندگان کانالِ مزبور که مطالبی از منابع مختلف و ارگانِ مرکزی احزابِ چپ اصیل را هم بازنشر می‌کنند و در پروفایل خود در کنارِ تصویری از چهرهٔ لنین به درستی نوشته‌اند «آموزش مارکس، انگلس و لنین در مبارزهٔ مردم برای شرافت، آزادی و استقلال سلاح پُرقدرتی به‌شمار می‌رود»، این است که شما این حدّ از «شرافت» -یعنی سرقتِ آشکار و سکّه‌زدنِ آثارِ دیگران به نامِ خود در روزِ روشن- را از کجای آموزه‌های کلاسیک‌های مارکسیسم فراگرفته‌اید؟

این رفتارِ حضرات یعنی«سرقتِ ادبی» در اکثرِ کشورها جُرمی‌است قابلِ پیگردِقضایی که محکومیّت و به‌اصطلاح سو(*Sue*)شدنِ جاعل را به دنبال دارد. نکته جالب این‌که گردانندگان این کانالِ جاعل و سارق برای اعضای خود محدودیّت‌هایی نیز از جهت گرفتنِ شات‌اسکرین و فورواردکردنِ مطالب و یا برقراری ارتباطِ مخاطبان با ادمین ایجاد کرده‌اند تا با این سخت‌گیری غیرِمعمول، متاع و «خروجی» کارِ خود را «ناب» جلوه دهند؛ مصداق حکایتِ گربه‌ای که به او گفتند «مدفوعت درمان است!» و او فوراً روی آن خاک ریخت تا چشمِ حاسدان را کور کرده باشد. بنامیزد به این همه خلاقیّت و اتیک و نبوغ در ترویج آموزه‌های بانیانِ فلسفهٔ علمی!

۲- علی‌اصغر راشدان، داستان‌نویس و مترجم که برخی داستان‌ها و ترجمه‌های او را در ارژنگ می‌خوانیم، در پیِ اطلاع از سرقتِ فوق نوشته است:

«این که جای خود دارد؛ مجموعه داستانی از مارکز را از آلمانی ترجمه کردم، تقریباً در طولِ یک سال، هر داستان را بعد از ترجمه، سایتِ روزآنلاین به مرور چاپ کرد و سرِ آخر کلِّ مجموعه را نیز خودش به صورتِ کتابی مستقلّ چاپ و یک نسخه را برایم فرستاد که توی والِ فیسبوکم گذاشتم. یکی از فرندهایی که دایم اظهارِ ارادت می‌کرد، با خواهش و تمنّا نسخهٔ آلمانی را از من خواست، نسخه قدیمی بود و پیدا نمی‌شد، من هم از این بازارهای روز خریده بودم. متوجّه شدم که برای کار برنامه‌ای دارد و بلافاصله بلاکش کردم.

چند ماه بعد بی‌رحمِ روزگار کتاب را عینهو به همان نامِ پشتِ جلد و با همان عنوان و بدونِ هیچ تغییری توی همین فیسبوک به نام و ترجمهٔ خودش تبلیغ کرده بود! که بلافاصله اعلام کردم کتاب ترجمهٔ من است و تمامش در سایتِ روزآنلاین چاپ شده. این کتاب را هم با همین شکل، سایتِ مذکور چاپ کرد که ایشان درسته دزدیده و با وقاحتِ تمام به نام و ترجمهٔ خودش تبلیغ می‌کند.»

۳- رضا بابایی در کانال تلگرامی انجمن مبارزه با نشرِ جعلیات در یادداشتی با عنوان «جعلِ حدیث و یک تجربهٔ شخصی» نوشته است:

یادداشت‌های من چندان ارزشِ علمی و قلمی ندارند؛ امّا برخی از این یادداشت‌ها سرنوشتِ عجیبی یافته‌اند. مثلاً بعضی داستانک‌هایی که به نام «محمّد مهتاب»، ساخته و نوشته بودم، سه مرحله را گذرانده‌اند: ابتدا با نامِ خودم پخش می‌شدند. کم‌کم نامِ من از زیرِ آنها برداشته شد و بدونِ نامِ نویسنده، انتشار یافتند. در مرحلهٔ سوّم، اسم‌ها و برخی نکته‌هایی که من در متن آورده بودم، تغییر کردند و اصلِ یادداشت به نامِ دیگران منتشر شد. مثلاً من در متنِ داستان، نوشته بودم شیخ حسن جهرمی، امّا در متن جدید آمده است شیخ حسن جوری. از همه جالب‌تر اینکه دیدم در یکی از سایت‌ها در زیر یکی از داستانک‌های مهتاب، منبعی هم از کتاب‌های مشهورِ تصوّف ذکر شده است و حتّی صفحهٔ کتاب را هم نوشته بودند! از این عجیب‌تر را هم دیده‌ام؛ امّا چون می‌دانم باورش برای دوستان دشوار است، از ذکرِ آن درمی‌گذرم.

قرارگرفتنِ نامِ مشاهیری مانند شریعتی در زیر برخی مطالب و نیز پخش برخی اشعار به نامِ مولوی، از همین عادتِ اجتماعی آب می‌خورند. به گمانِ من، حدیث‌سازی نیز در تاریخ ما چنین مراحلی را طیّ کرده است. ابتدا سخن یا نکته‌ای را که کسی گفته بود، به نام گویندهٔ سخن، نشر داده‌اند. کم‌کم نامِ دیگران که مشهورتر بودند، در صدرِ سخن آمده است تا توجّهٔ بیش‌تری برانگیزد. اندک‌اندک کار به جایی رسید که عدّه‌ای محضِ رضای خدا هر سخنی را که می‌پسندیدند، به نامِ یکی از بزرگان و پیشوایان، پخش می‌کردند و می‌خواستند از این رهگذر جامعه را اصلاح کنند؛ غافل از آن‌که، این سخن، ممکن است برای نسل‌های آینده مفید نباشد، امّا به دلیلِ گره‌خوردنِ آن با نامِ بزرگان، دیگر نتوانند گریبانِ خود را از دستِ آن بیرون بیاورند.

در واقع، جعلِ برخی احادیث دو مرحلهٔ مهمّ را طی کرده است: نخست حذفِ نامِ گویندهٔ واقعی، و سپس انتسابِ آن به یکی از بزرگان. به همین دلیل است که برخی روایات و ادعیّهٔ عرفانی ما ریشه در کتبِ صوفیّه دارند و برخی روایاتِ طبّی را می‌توان در کتاب‌ها و فرهنگِ پیش از عصرِ اسلام یافت. فنّ سندشناسی هم چندان حلّالِ مشکل نیست؛ زیرا آن جاعلِ محترم، آن‌قدر هوش‌وحواس داشته است که سند هم بسازد و شما نتوانید به‌آسانی سندِ او را بی‌اعتبار کنید. اگر امروز با این همه وسایلِ ارتباطی و رسانه و راه‌های دقیق برای جلوگیری از جعل و نسبت‌های غلط، اوضاع چنین است که می‌بینیم، تکلیفِ دیروز هم روشن است.

این را هم بگویم که جاعلان دو گونه بودند: برخی با انگیزه‌های مادّی و پاداش‌های دنیوی، دست به جعل می‌زدند و برخی انگیزه‌ای جز اصلاح و گسترشِ دین و اخلاق نداشتند و به خیالِ خودشان، می‌خواستند از این راه به دینِ خدا کمک کنند. یکی از بزرگانِ معاصر که بسیار هم انسانِ شریف و اهلِ دلی بود، در پاسخ به این سؤالِ من که چرا علمای ما در برابر برخی روایاتِ جعلی موضع نمی‌گیرند، گفت: چون بنی‌اُمیّه و بنی‌عبّاس برخی روایاتِ ما را از بین بُرده‌اند، ما نباید در سندِ روایاتِ باقی‌مانده، چندان دقّت کنیم و این‌ها را هم کنار بزنیم؛ وگرنه کار بنی‌اُمیّه را ادامه داده‌ایم. ایشان که سخت مخالفِ بحث‌های دقیق و سخت‌گیرانه در اسنادِ روایات بود، اعتقاد داشت که محتوای حدیث مهم‌تر از سندِ آن است؛ یعنی وقتی محتوای حدیثی درست است، نباید به سندِ آن گیر بدهیم.

بسیاری دیگر از مؤلّفان و گردآورندگانِ جوامعِ روایی همین‌گونه می‌اندیشیدند. این روش، موجب شده است که پسند و سطحِ تفکّرِ عالمانِ دین، بیش از اسناد و حقایقِ تاریخی، در شهرت و پخشِ برخی روایات تأثیر بگذارد

و نیز بسیاری از روایاتِ صحیح‌السند، اندک‌اندک به گوشهٔ انزوا و فراموشی بروند. به گمانِ من، شمارِ گروهِ دوم (جاعلانِ مقدّس و خیرخواه) از گروهِ اوّل (جاعلانِ دنیاپرست و مُزدور) بیش‌تر بوده است؛ امّا ما وقتی کلمهٔ «جاعل» را می‌شنویم، معمولاً کسانی را تصوّر می‌کنیم که برای جعلِ حدیث، پول گرفته‌اند یا طمعِ دنیوی داشته‌اند.

۴- علی‌محمّد نصر اصفهانی، وکیلِ دادگستری دربارهٔ ماجرای سرقت و جعلِ یکی‌از آثارش توسط یکی از نمایندگان مجلس شورای اسلامی که قرار بود «عصارهٔ فضیلتِ ملّت» باشند، می‌گوید:

روزی دوستی به من زنگ زد و گفت؛ یکی از کتاب‌های حقوقی شما را شخصِ دیگری عیناً پایان‌نامهٔ دورهٔ دکترای خود کرده و با آن دکترِ حقوق شده است! نخست باورم نشد، ولی وقتی تحقیق کردم بیش‌تر متعجّب شدم که طرف، سه دوره نمایندهٔ مجلس شورای اسلامی است!

با او تماس گرفتم و فوری به دفترم آمد و گفت: «نزدیک انتخابات بود و من برای تبلیغ به این عنوان نیاز داشتم. رییسِ دانشگاهِ آزاد با من دوست است. او به من گفت مطلبی بنویس تا مدرکِ دکتری را برایت بفرستم و من هم کتابِ شما را در کتابخانه دیدم، آن‌را برای او پست کردم و او هم هفتهٔ بعد مدرکِ دکتری را برایم ارسال کرد. حالا درعوض هر کاری بخواهی برایت انجام می‌دهم!»

گفتم: من هیچ کاری با شما ندارم، ولی حدّاقل یک بار کتاب را می‌خواندی، خاطراتِ شخصی که من در آن، جزئیات و اسامیِ خودم و دیگران را نوشته بودم، از میانِ صفحاتِ کتاب، حذف می‌کردی! گفت: متأسفانه فرصتِ مطالعهٔ کتاب ندارم و اصلاً آنها را ندیدم! بعد به او گفتم: می‌دانی چرا کشوری که حدودِ دوازده درصد منابع و یک درصدِ جمعیّتِ جهان را دارد و باید ثروت‌مندترین و مرفّه‌ترین کشورِ جهان باشد و مردمش در حالی که روی گنج خوابیده‌اند، در رنج به سر می‌برند؟

گفت: نه چرا؟ گفتم: چون منی که ۴۰ کتابِ علمی و پژوهشی نوشته‌ام و دردِ مردم و درمانِ آن‌را می‌دانم، اگر بخواهم کاندیدِ مجلسِ شورای اسلامی یا ریاست‌جمهوری شوم، شورای نگهبان صلاحیّتِ مرا رد می‌کند و تو که یک سارقِ حدّاقل و یقیناً ادبی هستی و در مورد سرقت‌های دیگرت اطلاع ندارم، دارای صلاحیّت هستی! و آن یکی دزدی که باید در گوشهٔ زندان باشد، در جایگاهِ رئیسِ دانشگاه، هم در دزدی با تو شریک شد و هم قطعاً هزاران دزدیِ ادبی و مالی و جنسی و.... دارد!

نمایندهٔ مجلسِ شورای اسلامی درحالی‌که می‌خندید، از دفتر خارج شد و نیم ساعت بعد دوستی که در ارگانِ امنیّتی است به سراغم آمد و توصیّه و اندرز داد که: شتر دیدی، ندیدی! گفتم: به همین راحتی؟ گفت: به‌همین راحتی. اگر شکایت‌کنی، ممکن است دچارِ حادثهٔ رانندگی یا گازگرفتگی یا حوادثِ دیگری بشوی!

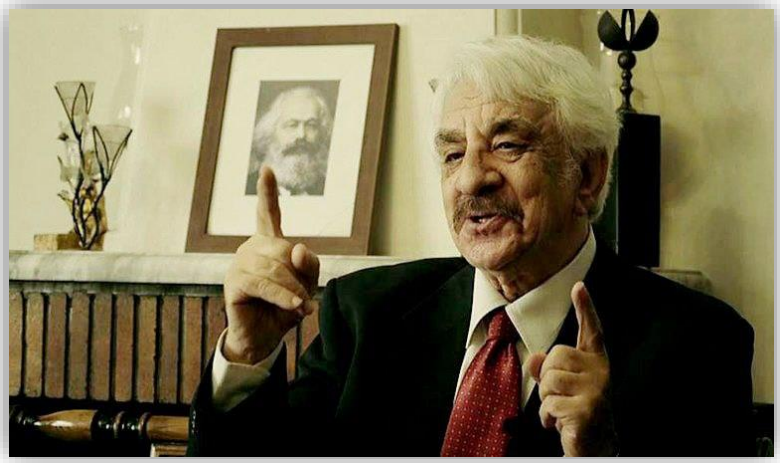
بله، سکوت کردم، به‌همین سادگی!

بازگشت به فهرست

شعر و شاعران

آی نوروز!

بهاریهٔ زنده‌یاد فریبرز رییس‌دانا با صدای شاعر



خوانش "آی نوروز" با صدای شاعر (برروی تصویر یا این عبارت کلیک یا لمس کنید)

ارژنگ: شاعرانِ ایرانی قرن‌هاست که در مواجههٔ استه‌تیک با بهارِ طبیعت و نوروزِ باستانی، احساس و اندیشهٔ خود را در قالبِ «بهاریّه» بیان می کنند. زنده‌یاد فریبرز رییس‌دانا هم مانند بسیاری از مردان بزرگ تاریخ، در کنارِ علم و سیاست و پیکارِ اجتماعی، نیم‌نگاهی هم به شعر و شاعری و دنیای ادبیّات داشت. دفترِ «یادی از خیالی» تنها دفترِ منتشرشده از سُروده‌های اوست که متأسفانه چاپ آن در ایران با نواقصی روبرو شد، ولی نسخهٔ چاپِ کانادا موردِ تأییدِ زنده‌یاد بود که معرّفی آن‌را در همین شماره می‌خوانید. فریبرز رییس‌دانا در روز ۲۶ اسفند ۱۳۹۸ ما و این جهانِ نابرابر را ترک کرد و ما بخشِ «شعر و شاعری» این شمارهٔ ارژنگ را با متنِ شعرِ «آی نوروز» همراه با لینک فایل صوتی خوانشِ شعر با صدای او می‌گُشاییم و یادش را گرامی می‌داریم:

اگر این بهار
باز خجسته از پسِ الوند
روی به سوی وطن آرد،
اگر آن پاره ابرِ سیاه، برق زند ناگه
قهقههٔ مستانه سر آرد
و زار زار ز شوق، گریه ببارد
کبکِ دَری را به سبزه‌های سبزِ غزل
و آهوی زرد را به بیشه بخواند،
اگر بنفشه از کنارهٔ جوباره‌ها
پیام به پونه‌ها برساند
و نازِ تابِ شکوفه‌های گلابی
به کوچه، عطر ببیزد،
اگر لاله‌ی سرکش، به صحرا بماند

و بادِ در گذر را، مدیحه‌گوی قُمریَکانِ کوچه بسازد
وین بادِ مُشک‌بیز
واماندگانِ زمهریریِ این دیار را به هوش بیارد،
اگر رمزِ سُرخیِ سوری را
شهاب به گوشِ لاله رساند
آن‌گاه به هنگامه‌ای، باری،
به بیدزارِ مردم، همه برگ‌های نو می‌روید
شتابناک، یاسِ تازه‌زاد به یاری می‌دود
سروِ پیر عربده می‌زند
لشگرِ نرگس ز جای می‌جنبد
و باغ به دورِ سرو می‌چرخد
نوروزِ کامکار به بدگردشی، چیره می‌گردد
وین عیدِ روشن، آن بدسگال را به تاریک‌خانه، سلسله می‌بندد
خوشا زمانی که بهارِ خجسته در آید
درخت، پُر شُکوفه ببالد
سُرخ‌گل سر از قلمروِ بهمن به در آرد
و سپیدی قله‌های سربلندِ دور، درودگو آید
نسیمِ عطرِ خندهٔ او
می‌خندد، بی‌آن‌که لب بگشاید
برقی در نگاه بیندازد یا شیاری بر گونه‌ها برکشد
می‌خندد وُ من صدای نسیمِ خندهٔ او را
زیر پلک‌های چشمانم می‌شنوم
تا نیم‌نگاهی دیگر،
دو بار جهان را دور می‌زنم
یکی زین سو به شادمانی،
یکی باژگونه به امیدِ وزیدنِ نسیمی باز
در چشم بر هم زدنی،
دور می‌شود دور.

تهران/ ۲۹ اسفند ۱۳۸۰

ارژنگ: متن فوق بر اساسِ خوانشِ شعر توسط شاعر پیاده شده و ۱۱ سطر آخر در صفحهٔ ۱۴۶ چاپِ آخر کتابِ «یادی از خیالی» (معرّفی‌شده در بخشِ «نقد و معرفی» همین شماره) نیامده است.

بازگشت به فهرست

نوروز

اسماعیل شاهرودی (آینده)

نوروز نیست خاطرش آسوده
بر لب، تبسّمیش هویدا نیست.
از کومه‌اش نرفته به بالا دود
گویا نشاط در دلش اصلاً نیست.

شبنم به‌روی گونه چه می‌داری؟
نوروز! ای الههٔ شادی‌ها
برجای مانده‌ای ز چه رو- نوروز!
خاموش در میانهٔ این غوغا؟

راهِ درازِ سال، نَوردیدیم
یک لحظه هم درنگ، نه با ما بود.
هولی به راهِ ما همه می‌پایید
کز ما به ترس بود وُ نه بی‌جا بود.

آسان شدند یک‌سره مُشکل‌ها
اینک در آستانهٔ نوروزیم.
بِشکُف چو فرودینِ من- ای نوروز!
ساقی! بریز باده که پیروزیم.

نوروز ۱۳۲۹

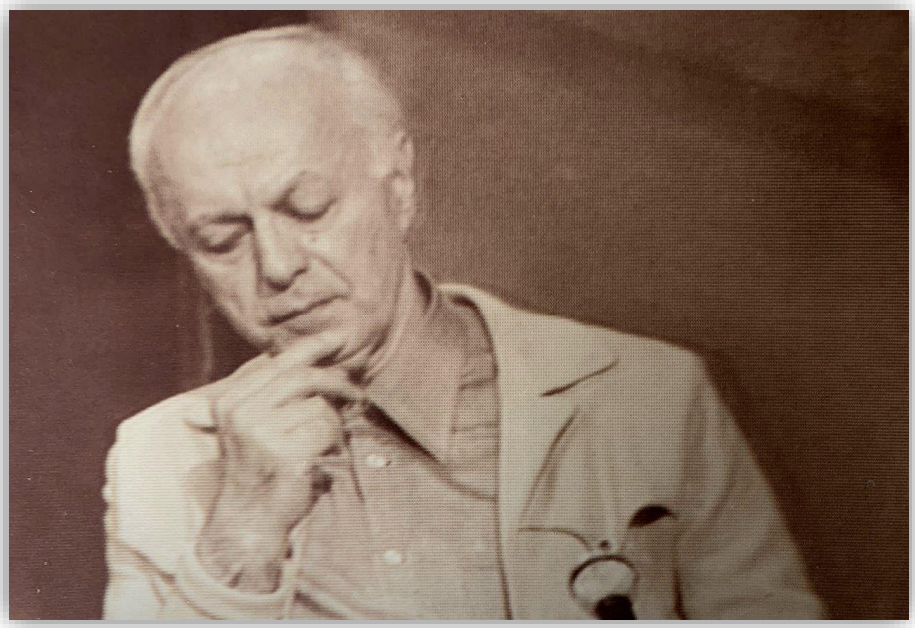
از مجموعهٔ «آخرین نبرد»
(مقدمهٔ نیما یوشیج بر کتابِ «آخرین نبرد» را در بخش «نقد و معرّفی» همین شماره می‌خوانید.)

بازگشت به فهرست

م وُ مِی در سا (برای ا.ط)

اسماعیل شاهرودی (آینده)

بازنشر به مناسبتِ ۱۹بهمن، ۱۰۸مین سال‌روزِ میلادِ احسان طبری



ارژنگ: اسماعیل شاهرودی (آینده) در سال ۱۳۴۹ مجموعه‌ای تحت عنوانِ «م وُ مِی درسا» را منتشر کرد. عنوانِ کتاب برگرفته از نامِ شعری است به تاریخ «تهران- ۱۳۴۵» که شاهرودی «برای ا.ط» (مخفّفِ نامِ احسان طبری) سُروده و این عنوان در واقع بُرشی‌است از مصراعی از حافظ: «بیا تا گُل برافشانیم وُ مِی در ساغر اندازیم». طبری بعداز انقلاب در فصل‌نامهٔ شورای نویسندگان و هنرمندان ایران، زمستان ۱۳۶۰ نوشت: *«من از آن جهت به‌ویژه مدیونِ شاهرودی هستم که وی در دورانِ تاخت وُ تازِ رژیمِ گذشته، هنگامی که نام‌بُردن از من خطری بود، در یک دفترِ شعر از من با محبّتِ شاعرانه یاد کرد. این اوجِ محبّت که نمودارِ وفاداریِ شاهرودی به اندیشه‌اش بود، مرا در ایّامِ دوری از میهن، سخت تحتِ تأثیر گرفت».* مضحک آن‌که ساواک جلوی انتشار این مجموعه شعرِ شاهرودی را به این بهانه که «سا»ی آخرِ نامِ کتاب، رمزی بر علیه سازمانِ جهنمیِ ساواکِ شاهنشاهی است گرفت و تمامِ نسخِ آن‌را نابود کرد!

من از تمامِ وسعتِ رنج
می‌آیم،
تو از تمامِ وسعتِ رنجوری
بیا!
بیا تا گُل
برافشانی
م وُ مِی در سا

غر اندازیم؛
چنان‌که روزی حافظ می‌خواست،
و من
تو را
می‌خواهم!-
تو ای پیامِ وسعتِ رنجوری
تو ای بلوغِ نوبتِ شادی،
تو ای،... تو ای انسان!
من از تمامِ وسعتِ رنج
می‌آیم
تو ای بلوغِ نوبتِ شادی
-بیا، بیا!- تو ای انسان!
بیا که هر دَمِ من
حضورِ گامِ تو را روی راه می‌جوید،
و گامِ تو دیری‌ست
به هیچ نقطهٔ این سرزمین نمی‌روید.-
تو ای بلوغِ نوبتِ شادی،
تو ای تو آخرِ رنج،
تو ای تو واژهٔ معلوم؛
ای حقیقت، افسانه، ای طلا، ای گنج!
بیا!-
بیا تا گُل
برافشانی
م وُ می در سا
غر اندازیم،
فلک را...

تهران- ۱۳۴۵

سرچشمه: کتاب «برگزیده اشعار» ص۹۹ و کتاب «ویران سُرائیدن» ص ۱۵۱

بازگشت به فهرست

صدایی می‌آید (به یادِ دکتر تقی اِرانی)

طارم سربلند

به گرامی‌داشت سالروز شهادت زنده‌یاد دکتر تقی اِرانی، چهرهٔ تابناکِ جنبشِ انقلابی و رهبرِ معنوی کارگران و زحمت‌کشانِ ایران (۱۳ شهریور ۱۲۸۲ تبریز- ۱۴ بهمن ۱۳۱۸ زندان قصر، تهران)

صدایی می‌آید
غرّشِ ابریست
که زایایی را به زمین مُژده می‌دهد
پیامِ سبزِ بهاریست
که گرهٔ رشد را
-در گلوی سبزه می‌گُشاید
و رسولی
که در قَصَبُ‌الجَیبش* ستارهٔ سُرخی است
که فلزِّ فاصله را ذوب می‌کند
و دل‌ها را
عاشق‌تر
و جادّه‌ها را
هموارتر
و زیستن را
زیباتر می‌سازد.

***

صدایی می‌آید
همیشه ای همیشه
که مرگ را بِسمِل می‌کند
و زندگی را جاوید
و خزان را که مادرِ تاراج است
با نیزه‌های تفتهٔ خورشید
تا آن‌سوی مدارِ زمین می‌راند.

***

صدایی می‌آید
بی‌آن‌که رگِ سبزِ برگ را بیازارد
کوه را می‌شکافد

و استواری را
با قلبِ داغِ آن
پیوند می‌زند
و کویر را
به میهمانی دریا
و سنگستان را
به تماشای باغ
و عُقده را
به خانهٔ آئینه می‌بَرَد
***
صدایی می‌آید
پُتکی‌است که بر فرقِ سرمایه فُرو می‌نشیند
و داسی‌است که خارستانِ فقر را درو می‌کند.
***
صدایی می‌آید
صدایی می‌آید
صدایی می‌آید از نُه‌توی پیچاپیچِ حصار
توفانی است
که خیزاب را جبال می‌کند
دیباچهٔ اقیانوسی است
که قطره را
بی‌نخوتی در آغوش می‌کشد
پیامِ سُرخ طلوعی است
که شکستِ ظلمت را
آواز می‌خواند.
***
و اینک من،
نسلی نو
-که آفتاب را
جز از دریچهٔ سیاهِ دروغ نمی‌شنیدم
نهالِ خُردی هستم
در جنگلی بزرگ
که صدای نور را می‌شنوم
و می‌دانم
و می‌بینم
که با شکستِ شب
صدا گُل‌بانگْ می‌شود
و آفتاب-
-اوج می‌گیرد.

۱۳۵۸/۱۰/۱۳

سرچشمه: مجموعهٔ شعر «صبحِ سنگر»، انتشاراتِ کتابخانهٔ کوچک، چاپِ اوّل ۱۳۶۱

*قَصَبُ‌الجَیب: تکّه‌ای از نیِ میان‌تُهی که در آن یادداشت‌ها، کلمات، احادیث، یا قطعه‌ای از شعر نوشته بر تکّه‌ای از کاغذ را جا داده و در گریبان می‌گذاشتند. (فرهنگ عمید)

بازگشت به فهرست

ای جهانی سوگوار

(در سوگِ خسرو گلسرخی و کرامت دانشیان)

سیمین بهبهانی

ای جهانی سوگوار از مرگِ بی هنگامتان!
تا جهان جاری است، جاری باد بَر لَب نامتان
ای نهان‌اُفتادگان چون قلبِ رویِش زیرِ خاک!
در تنِ هر شاخْساری می دَوَد پیغامتان
خاکَ کُشتنگاهتان را بوسه زد آزادگی
پای‌مُزدی این چنین، شایستهٔ هر گامتان
ای دو آذر، ای دو اخگر، ای دو خورشید، ای دو ماه!
ای دو روشن‌تر ز روشن! تا چه خوانَم نامتان
ای صدای بی‌صدایی‌تان خُروشِ قرن‌ها!
مایه ور، بیداری‌ام از خُفتنِ آرامتان
قامت حق بر بلندای زمان افراشتید
گو به ناحقّ نقش بندد بر زمین اندامتان
متنِ سُربی‌رنگِ مشرق را بدوزد سُرخ‌گُل
هر سَحَرگه خونتان، ابریشمِ گُلفامتان
ای ز جامِ شوکران نوشیدگانی با گُزیر!
ناگُزیر است این‌که از جوشش نیفتد جامتان
ای شما چون دانه، پودن را پذیرا زیرِ خاک!
چترِ بِشکوهی برآرَد سر ز هر بادامتان
داغتان، «آخِر دوا»ی زخمِ جان‌فَرسای ماست
بس به هنگام است -آری- مرگِ بی هنگامتان.

اسفند۱۳۵۲

بازگشت به فهرست

واژه‌های سُرخ

قباد حیدر

اگر به هتلی هفت ستاره می‌رفتی
سوارِ آلفارمئو می‌شدی
میزِ صبحانه‌ات مملو بود از
خاویارِ طلایی
در پاریس نهار می‌خوردی
شام را در ونیز وُ
شبت روی دریا وُ در کروزی سفید می‌گذشت
ایمان می‌آوردی
خدا
انسان را بسیار دوست دارد!
تو را می‌گویم!
زنِ کارتن‌خوابی که
روی امواجِ سیاهِ نفت
تنت می‌لرزد
تو را می‌گویم
کودکِ سرمادیدهٔ چهارراه
تو از اختلاس چه می‌دانی و خدایی که
دوستِ صمیمیِ دزدان است وُ
عدالت واژهٔ سُرخی است
که در خیابان جاری می‌شود
در تهران
بغداد
لبنان

صنعا
کابل
و دمشق
آن‌جا که خدا کارمندی بیش نیست
و آمِرانی دارد
که نامِ او را بر پیشانی
حکّ کرده‌اند.
بهمن ۹۸

بازگشت به فهرست

سه سُرودهٔ کوتاه از زهرا اکبرزاده

۱- آتش

آتش وُ رقصِ شعله‌ها
از سوختن‌هاست
با بالِ خاکستری-
اسیرِ خاک نخواهد شد
در سلسلهٔ زمان.
و پرندگانِ کوچک خواهند پرسید:
با بافتِ کدام ترانه
از سقوطِ کدام بُرجِ رنج
می‌توان آشیانه ساخت.
۱۴۰۳/۶/۳۰

*****

۲

از تارِ شب
و پودِ روز می‌گذریم
با ناله‌های سُرخِ رَعد
که کلاله‌های خورشید بسته مانده است
- هر روز-
با بُغض‌های ورم‌کردهٔ ما.
۱۴۰۳/۸/۲۳

*****

۳

بوسه می‌زنم
بر پیشانیِ صُبح
شُرشُرِ نگاهِ بارانی‌ات
دعوتم می‌کند به عُریانی درختانِ باغ
تا آوازِ شورشان را کوک کنم
به سازی دیگر.

بازگشت به فهرست

شهر خالی نیست

محمّد زُهَری

دستِ بادی -گرچه جامِ جان- تُهی کرد از شرابِ
پاکِ اطمینان
-تا سلامت مانده جامِ جان-
باز هم لبریز باید شد
ابرهای تازه را با ابرهای کهنه باید بست
بعد باران خواست
از زمین -آن‌گاه- چشمِ مخملی از سبزه یا آیینه‌ای
از چشمه‌ساری داشت،
تا توان ازسینهٔ خاربیابان، شیرِخشتِ عافیت دوشید
از سرِ دیوارِ باغی، برگِ بیدی چید
یا گلِ خَتمی، به دامن ریخت.

باز باید دست را با دست‌های دیگران پیوست
تا غروبِ کوچه، بازی کرد
با کبوترها، پیام از آسمان آورد
تاقِ ایوان را پناهِ بی‌پناهیِ پرستو ساخت.

باز هم لبخند باید شد
گرچه شهر از زهرخندِ دشمنی، تلخ است
شهد باید شد،
گوارا شد
دوست را باید میانِ خیلِ دشمن یافت
هم‌نفس، هم‌راه باید شد
با هزاران مشعل از چنگالِ شب باید رهایی جُست.

شهر خالی نیست
گوش باش!... آواز می‌آید از آن خانه
هم‌زبانی، هم‌دلی را می‌سُراید
گوش باش!...

تهران، اسفند ۱۳۴۴

بازگشت به فهرست

جادّه

در ستایشِ تمامِ جادّه‌هایی که به آن‌جا می‌روند

سعید سلطانی طارمی

آن جادّه،
با پیچ وُ خم‌ها وُ گره‌هایش که انگار
اندیشهٔ یک فیلسوفِ هیچ‌انگار است
با خاطراتش که پُر از سرباز وُ گنجشک است
و سادگی‌های غبارآلود وُ ترسانش
همراهِ ما تا قلبِ رؤیاهای ما رفته است
آزادیِ ممنوع وُ وحشت‌کرده‌ی ما را
از کوچه‌های شهرِ افسُرده
تا مرزِ اَبراندودِ اندیشیدنِ آزاد
تا روشنای بی‌حجابِ بوسه‌ها رفته‌است.

«آهسته ران. آن‌سوی این پیچ
این پیچ پیچان در رگِ هیچ
مردانِ ایمان
دنبالِ یک آهِ گُناه‌آلودِ آن‌جایی
صندوقِ دل را نیز می‌گردند.
آهسته ران، آهسته ران. این‌جا
آن‌شامه‌تیزان با هوای کشفِ زیبایی
کالای ممنوعی که شیطان دوست می‌دارد
بادِ هوا را نیز می‌گردند.
آن بادهای خستهٔ در حسرتِ زُلفی پریشان
ولگرد بوی مبهمِ یک پردهٔ رنگی
در پُشتِ آن، آیینه‌ای خوش‌بخت
در آینهٔ یک شانهٔ رقصان

در خرمنِ زُلفِ زنی خندان
این‌جا، مواظب باش، میدانی که در این‌جا
رنگ وُ صدا را نیز می‌گردند.»

آن جادّه،
آن جادّه
با پیچ وُ خم‌ها وُ گره‌هایش
ما را از این ممنوع‌های تُندِ دندان‌گرد
تا آن‌سوی آفاقِ بایدها، نبایدها
تا پهنه‌های سبزِ گُل‌کردن
در بی‌چرایی‌های آن جنگل
آن جنگلِ بی«ایست»، بی«او کیست؟»
تا آن سوی مرزِ «کجا؟» بُرده‌است.

آن جادّه با پیچ وُ خم‌هایش....

(شروع: پاییز ۱۳۸۵- پایان: بهار ۱۳۹۳)

بازگشت به فهرست

دو شعر از رضا عابد

۱

ما،
می‌میریم در خیابان‌ها
با مُشت‌های گره‌کرده
می‌میریم در جبهه‌ها
با دستانِ بسته
می‌میریم در جادّه‌ها
با کمربندهای لج‌کرده
می‌میریم سرِ سفره‌ها
با شکم‌های گرسنه
می‌میریم در گورخواب‌ها
با چشم‌های خسته
می‌میریم...
و دستِ آخر هم
می‌میریم در معدن‌ها
با ذخایرِ تب‌کرده
ما،
در همان اعماق
زیرِ گوش مادرمان زمین پچ‌پچ می‌کنیم:
به دنیا آمده‌ایم تا به تدبیرِ سرمایه
مرگِ نا خواسته را هجا کنیم.

۲

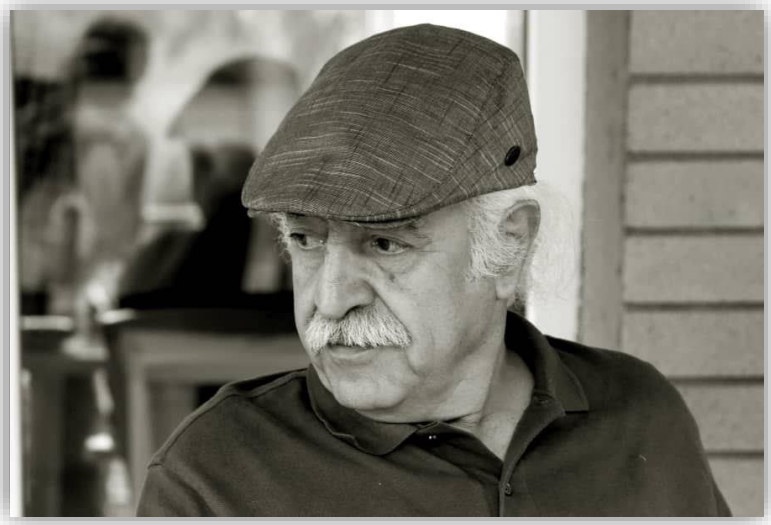
دریا!
قدری ساده لوح بود
ما را واگذاشت به حالِ خود

در ساحل پهن شدیم
عریانیِ خود را به دیدار آوردیم
خندیدیم... خندیدیم...
آن‌قدر، تا کف‌کرده
کفچه‌ماهی از دهان بیرون ریختیم
در همهٔ خلسه‌گیِ آب
دندان‌های مُروارید را
زیرِ تابشِ خورشید گرفتیم
شیطنت خرج ماسه‌ها
و گوش‌ماهی‌ها را لاپیچان
بی‌تفاوت به هرچه فریاد که از اعماق است
پیش رفتیم
با حافظهٔ ماهی‌ها
دستِ آخر از وجودِ خود چیزی جا گذاشتیم
که بیش‌تر به ساده‌لوحیِ تازه‌ای نشان می‌بُرد
دریا!
انگار نمی‌خواست بفهمد
ما بی‌شُماران از هم دزدیده‌ایم.

بازگشت به فهرست

ما ساده بودیم، امّا دروغ نبودیم

حافظ موسوی



پُرترهٔ حافظ موسوی، عکاس: ابراهیم قریشی

ما ساده بودیم،
امّا دروغ نبودیم.

آن شاعری که برای جانِ جوانِ خویش چانه نزد،
آن شاعری که می‌خواست شُعله‌ی کبریتی باشد
در انبانِ کتانِ فقر،
دروغ نبود.

آموزگاری که به تعلیمِ ما همّت گُماشت
برای کشفِ دنیایِ آن سوی بِرکه
و ماهیِ سیاهِ کوچولو را
به رؤیای بی‌کرانه‌ی دریا وُ دانایی دعوت کرد،
دروغ نبود.

ما ساده بودیم،
امّا دروغ نبودیم
زیرا به انسان
به‌تقسیمِ عادلانه‌ی پپسی وُ، شربتِ سیاه‌سُرفه وُ، نان
و آن ستاره‌ی قرمز، در شعرِ بی‌دروغِ فروغ
باور داشتیم.
هنوز هم داریم.
حتّی اگر هزار خاوران
میانِ ما وُ آن رؤیای ساده فاصله باشد.

بازگشت به فهرست

چند اثر از مهتاب خرّمشاهی

۱- نامه‌هایی به سیگارم

سلام سیگار جان! امروز صبح با چه عذابی از درد بیدار شدم و دیشب تب و هذیان و سُرفه بیدارم کرد. جدا از ناخوش‌ْاحوالی، از روز و تاریخ بی‌خبرم، از تقویم که تکراری و بی‌ارزش شده. زمانی مناسبتِ خاصّ، بوی ناب تازگی داشت و شادی به لحظه بند نبود. سیگار جان! حرفم از سرِ بیماری نیست، از دردِ زخم‌هاییه که ما را فرسوده کردند و دلیلش تنها مغزِ پوسیدهٔ یک نفر نیست، مغزهای مُنجمدیه که هنوز زنده‌اند و مثلِ ویروسِ کُشنده در حالِ تکثیرند. بگذرم...

سیگار جان! از پیامِ تبریکی که فرستادی خیلی ممنونم و از این بابت که فردا را فراموش کردم خوش‌حالم. با خودم فکر می‌کنم شاید این اتّفاق، نوعی دگردیسی باشه تا از پیله رها بشم و برای رضایتم همین بس.

قربانت، تا زود

۲- نوشتن

دبستان رفتم، دیگران دبستانِ دیگری را انتخاب کردند. شاگردِ نمونه بودم، دیگران جنسیّت را انتخاب کردند. تحصیل را دوست داشتم، دیگران تحمیل را انتخاب کردند. از شهری که دل‌بسته بودم به شهری رفتم که دیگران انتخاب کردند. ازدواج کردم، مراسم را دیگران انتخاب کردند. صاحبِ فرزند شدم، فرزندداری را دیگران انتخاب کردند. گواهینامهٔ رانندگی گرفتم، زمانِ رانندگی را دیگران انتخاب کردند. اعتراض کردم، تبعیض را دیگران انتخاب کردند. سکوت کردم و گوشه‌نشین شدم، اتّهام را دیگران انتخاب کردند. شروع به نوشتن کردم، دیگر هیچ‌کس حرفی نزد.

۳

چقدر خسته است
خاکِ کهنسال
از تکان‌دادن گهواره
تا گورخوابیِ تاریخ.

خیالِ چشم‌هایم
تشنگیِ روزهای سِتَروَن را
در بیداریِ شب
سراب می‌بیند.

زمان
افتاده در پیلهٔ هیچ
دست‌هایم
به ثانیه مصلوب‌شده
تا از بالِ پروانه نگوید.

چقدر خسته‌ام
از غروبِ غریب
از گام‌های گُم‌شده
از ناله تا عربده.

چقدر دور است
گذرگاهی میانِ دو انکار
عبور از سؤال‌های بی‌جواب
چقدر فردا دور است...

***

۴

دروغ
زاده شد!
تا گناه
بسازد بارویی از توبه‌ها.

دروغ!
ناقوسِ مرگِ سرباز
در تابوتِ بی‌دفاع
جنگ‌های تقسیم
میانِ اسارت وُ پاداش.

دروغ!
آغاز وُ پایانِ قرن
در آفرینشِ افسانه
گندم‌زارِ بی‌حاصل
باغ‌های نارَس.

دروغ
زاده شد!
از تیر وُ دار خلاص
قصاصِ قبل از قتل
کُشتارِ شمشیر
به انتظارِ یک تسلیم.

دروغ
زاده شد!
سال وُ قرن وُ هزارزادگان

انسان
ریسه‌های دروغ
می‌آویزد از چشم
می‌رقصد به رسمِ مُردگان
در جشنِ نخستین روز.
***

۵

زنی از سیّارهٔ سؤال‌های
کجا تا چرا
با جواب‌هایی معلّق در انکار
انکاری بی‌صدا .

از تنِ ترک‌خورده
در پوسیدگی نگاهِ خدایان
تا اعترافِ چشم‌های دوخته
به فریادِ زنجیرها.

زنی از سیاه‌چالهٔ دوزخ
تا کهکشانِ بی‌بهشت
با دردهای کاشته
در بسترِ برزخ.

زنی با کتیبه‌های میخی
مصلوب در تاریخِ بی‌نشان
غارها به رسمِ سرنیزه
قرن‌ها در یادِ دردواره.

زنی با نامِ گُم‌شده
با زخم‌هایی
بر اندامِ سوختهٔ فصل
فصلِ بی‌پایان.

زنی در انعکاسِ سؤال
شکنجه از کجا تا چرا
رسیدن به انکار
بی‌صدا، بی‌نگاه.

زنی به نامِ من
زنی به نامِ تو
شروعِ زایشِ یک اتّفاق.

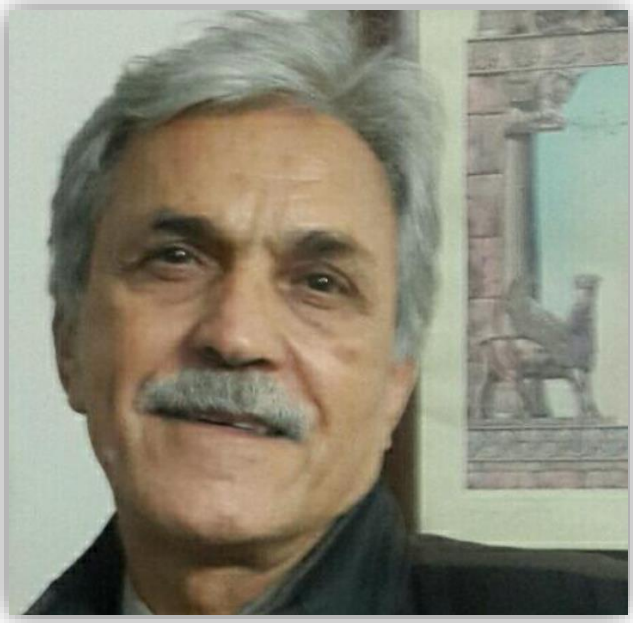
***

برای شاعر که گریه نمی‌کنند...
او فقط خودش را به مُردن می‌زند، اَدا درمی‌آورد.
ژان کوکتو Jean Cocteau (۱۹۶۳-۱۸۸۹)
شاعر، نمایشنامه نویس، نقاش و سینماگرِ فرانسوی، و همکارِ پیکاسو و استراوینسکی

بازگشت به فهرست

محبوبِ من!

محمود مهرآور



محبوبِ من!
نبودت غربت
پژمُردگی
و یتیمیِ کودکی‌ست
که به دنبالِ دامنِ گُلدارِ تو می‌گردد.

محبوبِ من!
فاصله
استخوان‌هایم را پوکْ می‌کند
سرم را خَم
و مرگ را مهمانِ هر روزه‌ام.

محبوبِ من!
آیا بوی تو را
به ناگَه باد
در خانه‌ام می‌پیچاند
تا مهمانِ ناخوانده بُگریزد؟

من هر روز صُبح
کوچه را آب می‌زنم
خانه را جارو می‌کشم
پوزخندِ مرگ را تحمّل می‌کنم
و انگشتِ اشاره‌ی خیس را
در هوا می‌گیرم...

آیا باد وزیدن خواهد گرفت؟

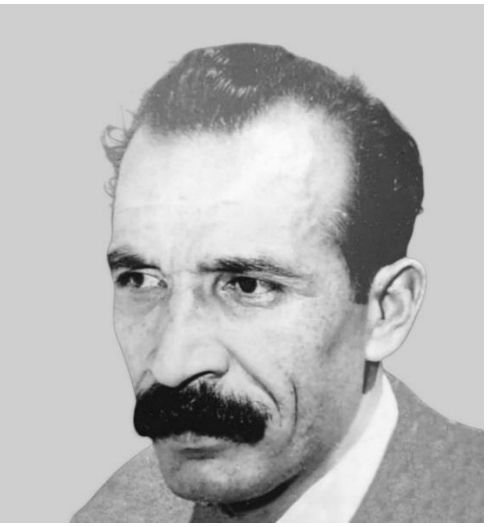
بهمن ماه ۱۴۰۳

بازگشت به فهرست

فریادِ یَأسِ «نیمای غزل» و پاسخِ «پیروز»

اُمید

سیمین بهبهانی



محمّد کلانتری «پیروز»

واقعهٔ شوم کودتای امپریالیستی ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ که با سرکوبِ خونین نیروهای انقلابی به سقوط دولتِ مردمی دکتر محمّد مصدّق و شکستِ جُنبش ملّی‌کردن صنعتِ نفت انجامید، فضای سیاسی و فرهنگی جامعهٔ ایران را تحتِ تأثیرِ خود قرار داد و سرخوردگیِ حاصل از آن در جامعهٔ هنری و به‌ویژه در اشعارِ گروهی از شاعرانِ معاصرِ ما نیز بازتاب یافت. در شرایطی که دیوِ یَأس بر فضای عمومی جامعه حمله‌ور شده بود و جُنبشِ انقلابی مردم ایران نیازمندِ دمیدنِ روحِ اُمید برای بسیجِ نیروها و پیکارِ متّحدانه برعلیه کودتا بود، مهدی اخوان ثالث(م.اُمید) با شعرِ «نادر یا اسکندر»، احمد شاملو با شعرِ «سُرود» و فریدون مشیری با شعرِ «ستوه» اوّلین نشانه‌های یَأس و بی‌اعتمادی به ادامهٔ جُنبش را در شعرِ خود جلوه‌گر ساختند. احسان طبری در نقدِ اصولی محتوای این اشعار در مقاله‌ای با عنوانِ «طلسمِ یَأس» که در مجلّهٔ دنیا، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۳۴۱ به چاپ رساند، چنین نوشت:

«می‌گویند فرعونِ ستم سه چاکرِ وفادار و خدمت‌گزار دارد: ترس، جهل و یَأس. این خادمانِ سه‌گانه همگی در منجمدساختنِ کارمایهٔ انقلابی اُستادند. آن‌ها مشاورانِ نامبارک و مُصاحبانِ شوم برای خلقی هستند که تشنهٔ رهائی و لذا نیازمندِ جُنبش، تلاش و نبرد است. متأسفانه یکی از این چاکرانِ ناخجسته یعنی «یَأس» عرصهٔ شعر و به‌ویژه شعرِ نو را کمین‌گاهِ خویش ساخته و از آن سامان پیکان‌های زهرآلودی به هر سو می‌پراکند... تا آن‌جا که این اشعارِ غم‌انگیز به صورتِ شکوهٔ خاموشِ شاعری حیران و درمانده است، می‌تواند محرّکِ احساسِ هم‌دردی و یا حتّی نوازش‌گرِ رنج‌های همانند باشد. ولی وقتی این اشعار وسیلهٔ فعّال و خشم‌ناکِ پخشِ یَأس و بی‌باوری است، نمی‌توان در مقابلِ آن‌ها خاموش بود، نمی‌توان پیدایش و رویشِ آن‌ها را به حالِ خود گذاشت و دوستانه و به قصدِ زنهارباش، بانگِ پرخاشی برنیاورد.»

نمونه‌ای دیگر از اشعاری که در فضای پس‌از کودتا گرفتار «طلسمِ یَأس» شده بود، چَکامه‌ای با عنوانِ «فریاد» (به آن‌ها که در سختی پیمان شکستند) از سیمین بهبهانی بود که مابینِ سال‌های ۱۳۳۲تا ۱۳۳۶سُروده بود. شاعر در ۱۰ بیتِ نخستِ شعر با ترجیع‌بندِ «گفتند:...» با تضمینِ توأم با استهزای ترکیباتی اُمیدآفرین از دیگر

شاعران (سَحَرشدن شامِ محنت، جلوه‌گری خورشیدِ بخت از افق و تبدیلِ شَرَنگ به شهد وُ شکر در کامِ تشنگان...)، و به جای سردادنِ «نغمه‌های روان‌پرورِ اُمید» نومیدانه می‌گوید *«گفتند وُ گفته‌ها همه رنگِ فریب داشت/ شاخِ فریب و حیله کجا بارور شود؟»* و نتیجه می‌گیرد که *«ای شامِ قیرگون که سَحَر از پیِ تو نیست/ دانم به سر نیایی وُ عمرم به سر شود!...»*. شاعر همهٔ *«نام‌آوران»* جُنبش (گُردانِ دلیر و پاک‌دامنی که گرفتارِ یورشِ دشمنِ طبقاتی شده‌اند) را *«خالقانِ فریب»* می‌نامد که *«نگین ز ننگشان همه بَحر و بَر شود...»*

محمّد کلانتری (با تخلّصِ «پیروز») که به قولِ گورکی از «دانشکدهٔ جامعه» آمده بود، وقتی سیمین بهبهانی پس‌از کودتا شعرِ «فریاد» را از سرِ یَأس سُرود، بی‌تفاوت نماند و شعرِ «آهنگِ اُمید» را با مطلعِ *«ای خواهرِ عزیز، چه پیش آمدت که غم/ از گفته‌ات به خانهٔ دل مستقر شود»* خطاب به او سُرود. پیروز در این چکامه شاعر را به جانِ فرزندش *«اُمید»* قسم داد که با اندکی تأمّل نگذارد *«دیوِ یَأس»* بر شاعری که خود «اخترِ اُمید» است، *«حمله‌ور شود»*. «پیروز» که بعداز کودتا طعمِ زندان را نیز چشیده بود، در این مقطع شاعری با روحیّه‌ای قوی و خوش‌بینیِ انقلابی است که سنگرِ پیکار با دشمنِ سنگ‌دل و خون‌ریز را رها نکرده و در شعرِ دیگری در رثای خسرو روزبه، قهرمانِ ملّی ایران می‌پُرسد: *«من وُ احساسِ شکست؟/ من وُ سَرخوردگی از جورِ زمان؟/ من وُ واماندگی از پیچ وُ خمِ راهِ اُمید؟/...»*

اینک متنِ هر دوی این چکامه‌ها با این توضیح که شعرِ «آهنگِ اُمید» سُرودهٔ محمد کلانتری (پیروز) نخستین بار در دفتر «سُرودِ صحرا» (اشعارِ سال‌های ۱۳۳۵و۱۳۳۶) به چاپ رسیده و برگرفته از صفحهٔ ۱۳۸مجموعهٔ «سُرودِ خورشید» می‌باشد که در بخشِ «نقد و معرّفی» همین شماره قابلِ دانلود است.

فریاد!

به آن‌ها که در سختی پیمان شکستند

سیمین بهبهانی

گفتند: «شام تیرهٔ محنت سحر شود،
خورشیدِ بختِ ما ز افق جلوه‌گر شود»

گفتند: «پنجه‌های لطیفِ نسیمِ صبح
در حجله‌گاهِ خلوتِ گل پرده‌در شود»

گفتند: «برگ‌های سپیدِ شکوفه‌ها
با کاروانیانِ صبا همسفر شود»

گفتند: «این شَرَنگ که دارم به جامِ خویش
روزی به کامِ تشنه، چو شهد وُ شکر شود»

گفتند: «نغمه‌های روان‌پرورِ اُمید
زین وادیِ خموش به افلاک بر شود»

گفتند: «ساقی از میِ باقی چو در دهد،
گوش فلک ز نغمهٔ مستانه کر شود»

گفتند: «هست خِضری وُ او رهنمای ماست؛
ما را به کوی عشق وُ وفا راهبر شود»

گفتند: «بی‌گمان بُتِ چوبینِ زور وُ زر
از شُعله‌های آهِ کسان شُعله‌ور شود»

گفتند: «جغدِ نوحه گَر از بیمْ جان دهد؛
قُمری میانِ بزمِ چمن نغمه گر شود»

گفتند: «شب سحر شود!» امّا... سحر نشد
وین شام، تیره‌تر شود وُ تیره‌تر شود.

گفتند وُ گفته‌ها همه رنگِ فریب داشت
شاخِ فریب وُ حیله کجا بارور شود؟

آنان که دَم ز پاکیِ دامانِ خود زدند،

ننگین ز ننگشان همه بَحر و بَر شود.

نام‌آوران خالقِ فریبند وُ نامشان
دشنامِ کودکان سرِ رهگذر شود.

اندوهشان نبود ز خودکامی وُ عناد
کاین بی‌پدر بماند وُ آن بی‌پسر شود.

ای آفتابِ عشق وُ اُمید! از حجابِ اَبر
ترسم به در نیایی وُ جانم به در شود.

ای شامِ قیرگون که سحر از پیِ تو نیست.
دانم به سر نیایی وُ عمرم به سر شود!...

ای چشمِ خون‌فشان، مددی! تا ز همّتت
انشای این چکامه به خونِ جگر شود.

سیمین! حکایتِ غمِ خود بیش ازین مکن
بگذار شرح ماتمِ ما مختصر شود.

آهنگِ اُمید

به سیمین بهبهانی که «فریادِ» یَأس را سُرود.
محمّد کلانتری («پیروز»)

ای خواهرِ عزیز، چه پیش آمدت که غم
از گفته‌ات به خانهٔ دل مستقر شود

خواهر تو را به جانِ «اُمید»ت تأمّلی
مگذار دیوِ یَأس تو را حمله‌ور شود

در آسمانِ شعر، توئی اخترِ اُمید
وز گفته‌ات نهالِ صفا پُرثمر شود

شعرِ «سُرودِ نانِ» تو بر هر دلی نشست
«میراثِ» تو زبانزدِ هر دربه‌در شود

حیف است، حیف این‌که تو را مرکبِ اُمید
محکومِ نااُمیدی و راهِ دگر شود

دانم که چیست دردِ تو، ای آشنای درد
امّا کجا تلاشِ توأش بی‌اثر شود

هر درد را دوائی وُ هر شاخه را بَری است
غیر از نهالِ یَأس که بی بار وُ بَر شود

افسانه گشت قصّهٔ اقبال وُ بخت وُ فال
منطق کجا اسیرِ قضا وُ قَدَر شود

بگذر از عدّه‌ای که سرِ پُرغرورشان
خم تا کمر از عجز به درگاهِ زر شود

این داغِ ننگ خورده عزیزان! خودفروش
بگذار بودشان به فنا وُ هَدَر شود

«گویند سنگ لعل شود در مقامِ صبر
آری شود، ولیک به خونِ جگر شود»

انصاف نیست این‌که گذاریم مردمی
غافل ز حقِّ خویش وز خود بی‌خبر شود

گر سینهٔ زمانه شود سخت هم‌چو کوه
تیرِ تلاش وُ کوششِ ما کارگر شود

بگذار با سُرودِ تو وُ من در این دیار
خادم ز خائنانِ وطن بر حذر شود

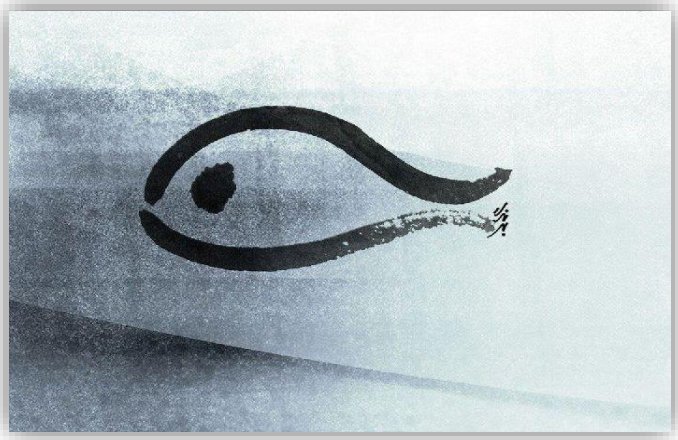
بگذار نغمه‌های اُمیدِ تو باز هم
خاری به چشمِ دشمنِ کوته‌نظر شود

خوش گفته‌اند وُ بازهم این گفته‌ها به‌جاست
کاین شامِ قیرگون وُ غم‌افزا سحر شود.

بازگشت به فهرست

ماهی

بهاره جلیلی



ماهی درونِ تُنگِ خویش،
خوش‌بینانه
عاشقانه
اُمیدوارانه
هم‌چنان می‌چرخد.

در تَنگیِ تُنگش،
درآب‌های راکدِ سبزِ لجن‌زده،
آب‌هایی تُهی از هوا
شنا می‌کند.

با اصرار،
با تصویرِخیالیِ هزاران اُمید وآرزو،
سالیانِ سال،
مسیرِ چرخش،
سرعتِ گردش
و هزاروُیک چیزِ کوچکِ دیگر را،
صبورانه،
در خود تغییر می‌دهد،
تا شاید باور کند
که آب راکد نیست،
که جُنبشی هست،
که سبزیِ آب از لجن نیست،
که هوا هست،
عشق هست،
اُمید هست،
و آزادی هست!

و هر شب،
خوابِ رؤیاهایش را می‌بیند
که در تَنگیِ تُنگ
برآورده می‌شوند.

تنها من،
من که سرانجام اکنون،
از پسِ سالیان،
با دردی بی‌پایان،
از ایجادِ هر تغییر ناتوان،
در اوجِ خستگی،
فریادزنان،
عصیان‌کرده‌ام
و بی‌مَحابا از حُبابِ تُنگ
بیرون جَسته‌ام
و ماهی را نظاره می‌کنم،
می‌دانم که
آب راکدِ سبزِ لجن‌زدهٔ تُنگ را
چیزی عوض نمی‌کند
جز شکستنِ تُنگ
و آبی تازه
و هوایی تازه.

بازنویسیِ نسخهٔ قدیمی/ ۱۰ فوریه ۲۰۲۵

بازگشت به فهرست

رفاقت با نور

سیدعلی صالحی

او که راه را
از شبِ تاریک آموخته است،
هرگز گُم نخواهد شد.

رفاقت با نور
آخرین تشخیصِ آدمی‌ست
که تاریکی را به تو نشان خواهد داد،
که تاب‌آوردن در تاریکی را
به تو نشان خواهد داد.

او که راه را
در تاریکی شب آموخته است
بی‌تردید
روزی به منزلِ بزرگ خواهد رسید.

بی‌هوده داوری نکن!
تنها
پاهای تاول‌ْزده در تاریکی
می‌دانند
منظورِ من از رفاقت با نور
یعنی چه...!

سرچشمه: سرودِ روحِ بزرگ/انتشارات نگاه/ ۱۳۹۷
برگرفته از: کانال تلگرامی شاعر

بازگشت به فهرست

چهار سُروده کوتاه از هوشنگ عبّاسی

۱

شامگاه
وقتی
ستاره‌ای درخشان را
در آغوش
می‌کشی،
ماه در تو طلوع
می‌کند.

۲

پرنده
در قفس
رؤیای پرواز
دارد
قفس می‌رود
پرواز
می‌ماند.

۳

اگر
به خاطرِ تو
بسوزم
دوباره
شُعله‌ور
می‌شوم.

۴

آزادی
دخترِ غمگینی
در قفس است
که رؤیای رهایی
دارد
مردی
پایْ در زنجیر
با دهانِ بسته
سُرودِ آزادی
می‌خواند.

بازگشت به فهرست

آرام باش! درست می‌شود...

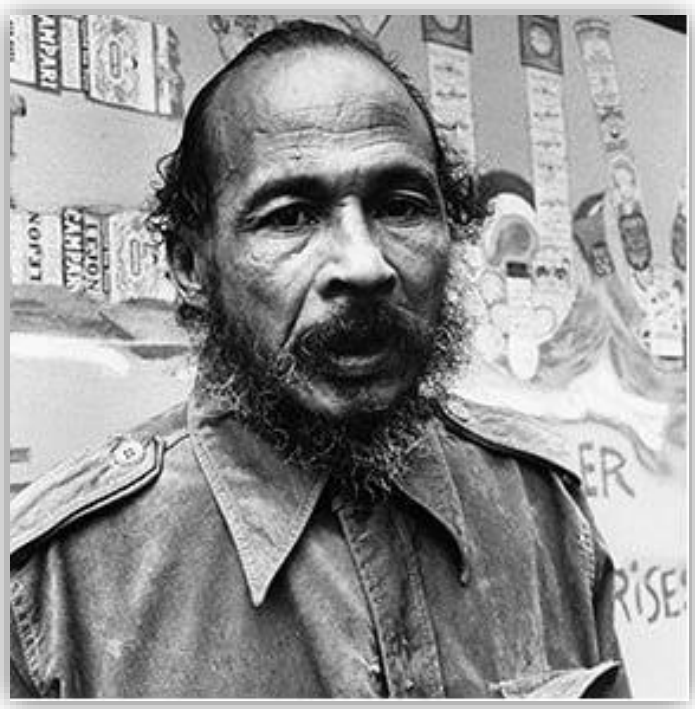
نرگس صرافیان طوفان

نه هیچ شبی، و نه هیچ زمستانی دائمی نیست
آفتاب می‌تابد،
شاخه‌ها جوانه می‌زنند
و تمامِ شکوفه‌های در انتظار؛
متولّد خواهند شد
هیچ ابری تا همیشه در مقابلِ مهتاب، نمی‌ایستد
و هیچ ماهی تا همیشه در حصار، نمی‌مانَد،
که حصار؛ جای ماه، آسمان؛ جای سیاهی و باغ؛
بسترِ شاخه‌های خشک وُ سرمازده نیست
نور، سپاهِ سیاهی را می‌درّد؛
حتّی اگر به قدرِ روزنه‌ای باشد
و بهار؛ هزار هزار زمستان را سبز می‌کند،
روزهای سخت، رو به پایان است ماهِ من؛
آرام باش!

بازگشت به فهرست

چهار پاره از شعرهای زندان

باب کافمن*/ برگردانِ فارسی: علیرضا بهنام



۱

نشسته‌ام در یک سلّول با چشم‌اندازِ موازی‌های شوم
در انتظارِ تُندری که من را تقسیم کند به هزار تکّه از من
کافی نیست که آدم در قفسی تنها باشد با خودش
می‌خواهم نشسته باشم روبه‌روی هر زندانی در هر سوراخی
درها باز می‌شوند و بسته می‌شوند، هر صدایی نقطهٔ پایانی، بَنگ!
عملی ناپدید می‌شود در صدایی سُرخ، در سرگردانیِ جهنّمِ خودش
عرق‌خورِ بوگندو تبریک می‌گوید به خودش برای سیگارنکشیدن
اثر انگشتِ گذاشته‌شده بر یک سنگِ سیاهِ جوهری
صداهای درد بلعیده می‌شوند میانِ صدای برخوردِ فولادِ درها
پناه می‌برم به رنجِ خودم، می‌شوم بخشی از کسی برای همیشه
سخنانِ درشتِ مُجرمان بر من شیرین‌تر است از همهمه‌ی پُلیس‌ها
مشغول به بازگشودنِ دریچهٔ سوراخ‌های روحِ بشری، جنسِ قاچاق
محکومِ بندرهای اتّهام، سواحلِ جُرم
پلیس چه چیزی می‌خورد، سقراطِ عزیز؟
زندانی را، همان (خوراکِ) همیشگی؟

۲

نقاش، برایم زندانی بکش دیوانه‌وار، با سلّول‌های دیوانه از آب‌رنگ
شاعر، رنج چندساله است؟ آن‌را بنویس با حروفِ درشتِ زرد
خدا، آسمانی بیافرین بر سقفِ شیشه‌ای‌ام، همین حالا به ستاره‌ها نیاز دارم
تا راهنمایم باشد در این جوِّ ناله‌ها و جهنم‌های درونی
ورودی‌ها و خروجی‌ها، ورود... خروج... بالا... پایین، این آلاکُلنگِ شهری
این‌جا... من... حالا... همیشه این‌جا به نوعی.

۳

در دنیای سلّول‌ها چه کسی در زندان نیست؟ زندان‌بان
در دنیای بیمارستان‌ها چه کسی بیمار نیست؟ دکترها
یک ماهیِ طلایی در سرم شنا می‌کند
آه، ما چیزهایی می‌دانیم، پسر، دربارهٔ چیزهایی
مثلِ موسیقیِ جَز، زندان و خدا
یک‌شنبه روزِ خوبی است برای زندان‌رفتن.

۴

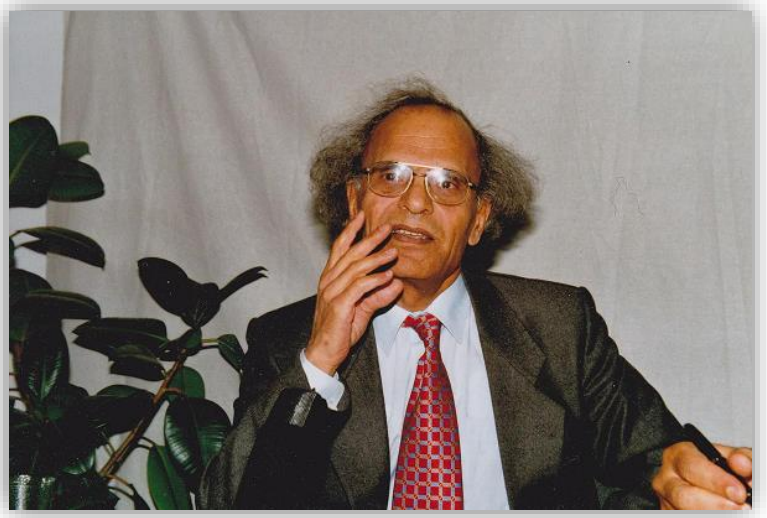
حالا آن‌ها فرمِ جدیدی می‌دهند، لرزان مانندِ ژلاتین
که نشان می‌دهد هر پسربچّه‌ای می‌تواند رئیسِ کارتلِ موسکاتِل باشد
از او عصبانی‌اند چون او یکی از «آن‌ها» است
لکّهٔ خاکستری لختی ناخواسته، بوی نفت می‌دهد
انگشت‌ها چنگ زده‌اند به کاسهٔ توالت، آقای آمریکا می‌خواهد بشاشد
نگاه کن، روی زمین، خوابیده بر صورتِ آمریکا
یک ستارهٔ واقعیِ سینما، ظاهرشده در یک میلیون کونْ لُخت
چکار دارم می‌کنم، احساسِ هم‌دردی؟
خلاص که شد ، او هم شریکِ کُشتنِ من است
احتمالاً از زندگی متنفّر است.

* باب کافمن(۱۹۸۶-۱۹۲۵)، شاعرِ آمریکایی و از اعضای «جُنبشِ شاعرانِ نسلِ بیت» است. او که از سورئالیسم تاثیر پذیرفته بود در میانِ علاقه‌مندان فرانسوی شعرش، به آرتور رمبوی سیاه شهرت داشت. او در سال ۱۹۵۹ همراه با گینزبرگ و چند شاعرِ دیگر «مجلّهٔ بیتود» را بُنیان گذاشت و به عنوانِ سردبیر در آن‌جا مشغول به کار شد. او به عنوان یک شاعرِ شفاهی اغلبِ شعرهایش را نمی‌نوشت و آن‌چه از آن‌ها به صورتِ چاپ شده به جا مانده است، اغلب به همّتِ همسرش، آیلین به دستِ مردم رسید. او در سال ۱۹۵۹ نامزدِ جایزهٔ بزرگِ شعرِ انگلیس شد، امّا رقیبش تی.اس.الیوت برندهٔ این جایزه شد. باب کافمن در سال ۱۹۸۶ در اثرِ بیماری ریوی بدرودِ حیات گفت.

بازگشت به فهرست

منظومه‌ای از شاعرِ عراقی، فاضل العزاوی

ترجمه ستّار جلیل‌زاده



فاضل العزاوی(۱۹۴۰) عراق

شاعر و انقلابیِ عراقی در شهرِ کرکوک به دنیا آمد و در دانشگاهِ بغداد به تحصیل در رشته‌ی ادبیّاتِ انگلیسی پرداخت و سپس در ادامه روزنامه‌نگاری و علومِ سیاسی را در دانشگاه لایپزیک [جمهوری دمکراتیک آلمان] فراگرفت و موفّق شد تا دکترای خود را پیرامون «مشکلاتِ اساسی تحوّلِ فرهنگِ عرب» به دست آورد. وی در بخشِ رسانه‌ای عراق و دیگر کشورهای عربی فعّالیت کرد و مؤسسِ مجلّه‌ی «الشعر۶۹» بود.

فاضل العزاوی نزدیک به بیست اثر از جمله شعر و رمان و نقد منتشر کرد و بسیاری از آثارش به زبان‌های انگلیسی و آلمانی و فرانسوی ترجمه شده‌است. وی سال ۱۹۷۷ از عراق مهاجرت کرد و از سال ۱۹۸۲ تا کنون در برلین (آلمان) زندگی می‌کند.

آثار:

مجموعه شعر: سلام ای موج (۱۹۷۴)، درخت شرقی (۱۹۷۶)، اسفار (۱۹۷۶)، مردی در چاه سنگ پرت می‌کند (۱۹۹۰)، زین پس تا چشمه بروید (۱۹۹۳)، در پایانِ همهٔ سفرها (۱۹۹۴)، پروانه‌ای در مسیرِ آتش (۱۹۹۸)، عرب‌ها زیرِ آسمانی بیگانه (۲۰۰۱)، این‌جا روی کرهٔ خاکی (۲۰۰۶)، در هر چاهی یوسفی می‌گرید (به انگلیسی)(۱۹۹۶)، در جشنی جادویی (به آلمانی)(۱۹۹۸)، بیرونی، اندرونی (به آلمانی) (۱۹۹۳)، بیگانه بر خلیج (به فرانسوی).

رمان: آفریده‌های زیبا (۱۹۶۹)، قلعهٔ پنجم (۱۹۷۲)، آخرین دیناصور (۱۹۸۰)، شهری از خاکستر (۱۹۸۹)، آخرین فرشتگان (۱۹۹۲)، کمدی اشباحِ کولونیا (۱۹۹۶)، پیشینیانِ کولونیا (۲۰۰۱).

ترجمه‌ها: جنابِ ریاست جمهوری دیناصور (خوزه کوردوسو ۱۹۹۵)، آسمان و زمین (شعر کریستیان مورگن ۱۹۹۶)، مغزِ لنین (لتیمان اشبینولر۱۹۹۸)، زندگیِ من با پیکاسو (فرانسواز گیلو۱۹۶۷)، و بسیار مقاله به زبان‌های مختلف...

در ادامه، برگردانِ منظومهٔ «مرثیّهٔ زندگان» تقدیم علاقه‌مندان می‌شود.

مرثیهٔ زندگان

کاروانِ سربازان را از دور که دیدم
حسّی از درد وجودم را فرا گرفت،
آنان به کدام سرزمین می‌رفتند؟
(ایشیکاوه تاکوبوک، شاعر ژاپنی ۱۹۱۲ـ ۱۸۸۵)

۱

با کامل‌شدنِ قرصِ ماه
قاتلان به خیابان‌ها ریخته
با چاقوهایی در دست
سرِ کوچه‌ها،
به انتظارِ دختران می‌نشینند.

با کامل‌شدنِ قرصِ ماه
دراکولا از گورِ خویش برمی‌خیزد،
دندان‌هایش را سوهان می‌کشد،
پس آن‌گاه با ردای سیاهش
برای شکار بیرون می‌زند.

با کامل‌شدنِ قرصِ ماه
جلّادان دروازه‌ها را می‌بندند
و گُرگ‌هاشان را در شهر رها می‌کنند.

این زمان درّنده‌ها از کُنامشان بیرون می‌زنند
فرشته‌ها لگدزنان بر پُشتِ آدم،
او را از بهشت پَرت می‌کنند
قابیل با چاقویی هابیل را از پای درمی‌آورد،
نوح دچارِ توفان می‌شود،
محمّد پنهان در غار
با دوستِ وحشت‌زده‌اش حرف می‌زند
دراین هنگام، حلّاج بالای داری در الکرخ مصلوب می‌شود

هلاکو، نشسته بر اسبِ سپید،
با دجله‌ای از خون می‌گذرد.
این زمانِ قاتلان،
زمانِ مقتولان است.

موجی از جنگنده‌ها یک‌دیگر را تعقیب می‌کنند. چشم‌هایی در تاریکی برق می‌زنند و توپخانه‌ها بر بالای برج‌ها می‌غُرّند. پرنده‌ها وحشت‌زده، پیش‌از آن‌که درآسمانِ شهر بسوزند، با بال‌هاشان فضا را درهم می‌کوبند. مرگی در آسمان و مرگی در زمین. مرگی در کشت‌زارها و مرگی در صحاری. مرگی در کالبد و مرگی در روح. مرگی در گذشته و مرگی در آینده. مرگی در زندگی و مرگی در مرگ.

با کامل‌شدنِ قرصِ ماه
موشکی می‌بینم سفید وُ بلندپرواز،
آغشته به مُهرِ اهداییِ سربازی از بوستون
با نامه‌ای امضاءشده از خون.

با کامل‌شدنِ قرصِ ماه
از دلِ همهٔ تاریخ
دشمنان بیرون می‌جَهَند
تا در پناهِ قدیسانِ بُت‌گونه‌شان باشند.
***

۲

منفجر شوید، منفجر شوید ای بمب‌ها، ای حاملِ اسم‌های محبوبه‌های سربازانِ پیش‌آ مده از قارّهٔ تجاوز شده! منفجر شوید، منفجر شوید روی خیابانِ الرّشید! خاطره‌هامان را پاک کنید، روی قهوه‌خانه‌ی الز هاوی دو نی مه شوید، روی قهوه‌خانهٔ حسن عجمی، روی قهوه‌خانه‌ی البرازیلیه، روی قهوه‌خانه‌ی سَمَر، منفجر شوید، منف جر شوید روی ساحلِ ابونواس، روی دجله که ماهی‌هایش کوچ کرده‌اند! خونی روی آ سفالت، خونی بر چ هره‌ی المُتَنَبّی[۴۶] آن زمان که دارد شعرهایش را در میدانِ آزادی می‌خواند، خونی روی پیشانی المُعَرّیِ[۴۷] نابی نا، که

[۴۶] - **(ابوطیّب مُتَنَبّی)** ۳۵۴-۳۰۳ ق) (نسب: ابوالطَیّب احمد بن حسین بن حسن بن عبدالصمد جُعفی کِندی کوفی)، ادیب و شاعر برجستهٔ عرب در سدهٔ چهارم قمری بود. وی شاعر معروف دورهٔ خلافت عباسی در دربار امیر سیف الدولهٔ حمدانی در حلب بود، و برای او ۳۰۰ صفحه شعر سرود. به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین، برجسته‌ترین و تأثیرگذارترین شاعران عرب‌زبان، بسیاری از اشعار او به بیش از ۲۰ زبانِ جهان ترجمه شده‌است.

بینِ محلّهٔ الرّصافه و الکرخ در کوچه‌ای می‌رفت و با عصا راهش را از میانِ نجات‌یافتگان بازمی‌کرد. خونی روی درشکه‌ی زرّینِ آشور بانیپال[۴۸]، روی چهرهٔ گیل‌گَمِش جستجوکُنان پیِ جاودانگی، خونی روی عقالِ معروف الرّصافی[۴۹]، روی عرقچینِ الجواهری[۵۰]. خونی روی صورتِ عبدالقادر الگیلانی[۵۱] در مسجدش. روی سربازی گمنام که هنوز هم گمنام است، روی موی دخترانی که دوستشان داشتیم و دخترانی که در آینده دوستشان خواهیم داشت.

شما ای بمب‌های به‌هدررفته در آسمان، ای پیام‌آورانِ مرگ، ای هدایای مسموم، با شما چه کنم؟ این‌جا با شما چه کنم، و من که این همه مرگ دارم؟ برای همین بازمی‌گردانم‌تان بارِ دیگر سالم به آمریکا، بی هیچ حِقد و کینه‌ای، بازمی‌گردانم‌تان به سوی همه، همراه با عشق، بازمی‌گردانم‌تان به والت ویتمان، به روبرت فروست، به ویلیام فاکنر، به ویلیام کارلوی ویلیامز، به هنری میلر، به آنائیس نین، به آلن گینزبورگ، به لنگستن هیوز، به سیاه‌پوستانِ هارلم، به مردانِ دفترِ تحقیقاتِ فدرال، به بازنشستگانِ قاتلِ بازگشته از جنگِ ویتنام، به جاسوسانِ خبره‌ای که با رادارهاشان آسمان را به جاسوسی نشسته‌اند، به مرلین مونرو که با او در شبِ تنهایی‌مان حال می‌کردیم، به الویس پریسلی که می‌داند مرگِ ما رقصِ روک‌اَندرول است، به همینگوی که هرگز از این جنگ نخواهد نوشت، به برده‌هایی در قفس‌هایی که کشتی‌ها آنان را به مزارعِ قهوه در جنوب منتقل می کرد، به کریستوف کلمب که نمی‌بایست قارّهٔ امریکا را کشف می‌کرد، بازمی‌گردانم‌تان به مجسّمهٔ آزادیتان.

شما ای بمب‌هایی که به پرنده‌های کُشته‌شده می‌مانید، بازتان می‌گردانم به همهٔ شهرها و خیابان ها و خانه‌ها در آمریکا، بازمی‌گردانم‌تان به کودکان در کودکستان‌ها، به کارتن‌خواب‌ها در خیابان‌ها، به مدیران در دفترهای لوکسشان، به روسپی‌های کم سنّ و سالی که ساعتی در هتل‌ها کرایه داده می‌شوند، به نسلِ ماری جوانا در سان‌فرانسیسکو، به ساختمانِ سازمانِ ملل در نیویورک، به اندیشمندانِ شیوهٔ زندگی جدیدِ آمریکایی، به

---

۴۷ - **اَبوالْعَلاءِ مَعَری**، احمد بن عبدالله بن سلیمان تنوخی(۲۷ ربیع‌الاول ۳۶۳- ۴۴۹ ق / ۲۶ دسامبر ۹۷۳-۱۰۵۷ م)، شاعر و اندیشمند برجستهٔ نابینای عرب.

۴۸ - **آشور بانیپال** (۶۶۸ تا ۶۲۷ ق.م. همچنین موسوم به آسوربانیپال) آخرین شاه از شاهان بزرگ آشور بود. معنای نام او چنین است: آشور آفریننده یک وارث است. او پسر شاه اسرحدون از دوره متاخر امپراطوری آشور بود. در کتاب تورات(عهد عتیق نزد مسیحیان) او با نام آسناپر یا اوسناپر شناخته می شود (کتاب عزرا باب ۴ آیه ۱۰). در حالیکه نزد یونانیان به نام sardanapolosو نزد رومیان به عنوان sardanapulus شناخته می شود.

۴۹ - **معروف الرصافی** (انگلیسیMaruf al Rusafi ؛ زاده ۱۸۷۵ – درگذشته ۱۶ مارس ۱۹۴۵) شاعر، مربی آموزشی، محقق ادبی اهل عراق بود. معروف الرصافی در سال ۱۸۷۵ در بغداد، از پدری کُرد و مادری ترکمان به دنیا آمد. قرآن را از حفظ نمود. وارد مدرسه نظامی شد اما به زودی از مدرسه نظام انصراف داد. وی به مدارس علمی در بغداد روی آورد. به مدت ۱۲ سال در محمود شکری الآلوسی تحصیل نمود. در سال ۱۹۲۴ بازرس زبان عربی در وزارت معارف عراق و هم استاد دانشسرای عالی بغداد گشت. سپس در سال ۱۹۲۸ از شغل خود استعفا دادو به مدت ۸ سال نماینده مجلس عراق شد. بعد از پایان این دوره ۸ ساله از کار کنار کشید. وی در ۱۶ مارس ۱۹۴۵ درگذشت.

۵۰ - **محمد مهدی جواهری** بزرگترین شاعر کلاسیک عراق معاصر است که به شاعر العرب الأکبر (بزرگترین شاعر عرب) و شاعر الجمهوریهٔ نیز مشهور شد. این شاعر شیعی مذهب در سال ۱۸۹۹ میلادی در نجف در خانواده اهل علم متولد شد .

۵۱ - **عبدالقادر گیلانی (جیلانی)** (تولد ۴۷۰ الی ۴۹۱ - وفات ۵۶۰ الی ۵۶۲ ه.ق) از مشایخ صوفیه و مؤسس سلسله تصوف قادریه است. وی در شعر تخلص «محیی» را اختیار کرده بوده و دیوان شعرش به «دیوان غوث اعظم» معروف است.

بازپُرسانِ جنایی در شیکاگو، به راهزنان در آریزونا، به گاوچرانانِ دلقک، به همهٔ کسانی که دوست شان دار یم و نداریم.

آمریکا این بمب‌های توست، بازشان می‌گردانم در جعبه‌ای کادوپیچ، با امضایی بر آن، کفِ د ستانِ قطع شدهٔ کودکانِ عراقی را به سویت برمی‌گردانم، جسدِ سربازانِ مدفون در شن‌ها را، چ شمانِ سیاهِ دخترا نی که از گردش بازگشته بودند. ءمریکا بگیر این بمب‌هایت و هر کاری که دو ست داری با مو شک‌های الکترونیِ کی‌ات بکن! دیوارها را با آن منهدم کن یا اگر هم دو ست داری، رو به‌روی دوربین های تلویز یون، آن جا که ن ظامِ سرمایه‌داری نشسته در درشکه‌ی قدیمی‌اش، روان به سوی ج هنّم با کف‌زدن های مرد می ردیف شده در دو سوی پیاده رو، در ماتحتت مُنفجرش کن.

***

۳

این‌جا از کنارِ پنجره‌ام زندگیِ گذشته‌ام را به تماشا نشسته‌ام، سربازانی مُرده را می‌بینم که بنا به بیانیهٔ ن ظامی صادرشده از آخرت در بهشت نشسته‌اند، زیرِ درختانِ انجیر و زیتون، بر کرانهٔ رودهایی از عسل و جویِ بارانی از شیر، هم‌آغوشی می‌کنند، کسانی که پیش از این هر گز ط عمِ ز نی را در زندگی شان نچ شیده‌اند، در بهِ شت حوری‌های بلوند، بی‌هیچ پوششی بر چمن‌ها دراز کشیده‌اند.

ای مرگ بیا و ما را بر هودَجی

به سوی ابدّیت ببر!

جهانی خون تُف می‌کند، تاریخی جز تاریخِ قاتلان نیست، بمب‌افکن‌ها بالای بیمارستان می‌چرخ ند، مو شک‌ها آسمانِ بالای سرِ چوپانانی را می‌شکافند که گلّه‌هاشان را به سمتِ چشمه‌های مسموم روانه می‌کنند.

امشب و هر شب صدای نالهٔ کودکانِ عراق را زیرِ آوار ها می شنوم، می شنوم مادرم را که فرز ندانِ روان به جبهه‌های جنگ را فرامی‌خواند، می‌شنوم یَأسِ آنانی را که صدا ندار ند، می شنوم صدای غرورِ کُ شته‌ها را، می‌شنوم عراقی را که از هر قطرهٔ خون زاده می‌شود.

هواپیماهایی از جا هایی دور در راه ند که ا عرابِ دیک تاتور ستاره بر دوش هدایت شان می‌ک ند، ابر ها را درمی‌نوردند، پرنده‌های آسمانش را، آن‌جا که دشت‌های زیرِ بال‌هاشان کاروانِ ا سیرانِ سرکوب شده را [که] طبل‌کوبان از صحرایی به صحرایی دیگر می‌روند به وحشت انداخته، و بر بالای بُرج‌ها توپخانه‌ها برق می‌اندازند، درخشان چونان چشمانی در غار. شهرهایی می‌سوزند. شهرهایی بی‌ا ستخوان چو نان اف عی فرورف ته در گِل. بمب‌افکن‌ها روی دجله بوسه ردّ و بدل می‌کنند. پُل‌ها را یکی پس از دیگری می‌کوبند. و من بر بامِ آپارت مانم در ساحلِ ابونواس[۵۲] ایستاده‌ام و به بغدادی خیره می‌شوم که زیرِ پاهایم می‌لرزد.

در کرکوک می‌ایستم، خیره با هواپیماهایی که از میانِ دود و جنگی که از خانه‌های سوخته بازمی‌گردند. دنبالِ کودکانی می‌گردم بدونِ دست بر رودِ صو، در پارک العلمین، در قهوه‌خانهٔ مجیدیه، که مرگ با کلانترِ محلّه‌های

۵۲ - نام ساحل شرقی رود دجله، برگرفته از نام ابونواس اهوازی شاعربلند آوازه ایرانی تبار. حسن بن هانی حَکَمی معروف به ابونُواس اهوازی، شاعر ایرانی تبار عرب زبان بود. ابونواس از بزرگان شعر عاشقانه ی عرب بود. او در شهر اهواز به دنیا آمد. وی را به عنوان یکی از بزرگترین شاعران کلاسیک عربی نام می برند. او استاد تمامی شاخه های شعر عربی زمان خویش شده بود.

دور دومینو بازی می‌کند، در قلعهٔ کشته‌شده، به دنبالِ مادرم می‌گردم روان به سوی آوارها، با دستانی آغشته به خونِ فرزندانش.
خیابان‌ها خالی. جز اشباح چیزی نیست. جز درّندگانی که با چنگال‌هاشان زیرِ باران می‌چرخند چیزی نیست.
و در بابا کرکر[۵۳] جسدِ کارگران را در کشت‌زارهای ابدی آتش می‌بینم.

***

۴

امشب زین پس، خون چهره‌ام را می‌شوید،
در تبعیدگاهم می‌نشینم و به آسمانِ افسرده‌ای می‌نگرم
که هواپیماهای آمده از قیامت فضایش را پُر کرده‌اند.
در بغدادی که دهانش از غذای مسموم پُر است،
در خانه‌های سوخته،
در خیابان‌هایی که مینوتورها[۵۴] تا ابد در آن زوزه می‌کشند،
در میانِ جمعی که از جهنمی به جهنمی دیگر می‌گریزند،
در عنکبوتی که در انتظارِ قربانی،
چشمانش در تاریکی می‌درخشد،
در زنِ آزادی گُریزان از روی نیمکتش در نیویورک،
که در میدانی دوردست، برهنه
تن‌اش را به سگی تسلیم می‌کند
در جلّادانی که از همهٔ تاریخ فرود می‌آیند
و با قایق‌هاشان دجله را عبور می‌کنند
به بامدادانی که چونان یتیمی می‌خزد
در دشمنی که در باغ‌های آشور بانیپال گردش می‌کند
درونِ درشکه‌ای پُر از جسد
که مردانی مُضطرب آن‌را می‌کِشند
روان به سوی خدا، صلیب کشیده روبه‌روی خانه‌هاشان.
امشب گُربه‌های قاتل از مخفی‌گاهشان بیرون می‌زنند
در هوایی شور
و شهرها را یکی پس از دیگری به غارت می‌برند.

***

۵۳ - حوزه استخراج نفت در نزدیکی شهر کرکوگ عراق
۵۴ - هیولاهایی با سر گاو و بدن انسان در اساطیر یونانی

۵

این شبِ توست عراق!
زمستانی سیاه، ابرهایی که در بیابان شیون می‌کنند،
و جیغ‌هایی در خانه‌های گِلی وُ آجری،
کسی در خیابان‌ها نیست جز شَبَحِ جنگ، که اعتماد به نفس سیر می‌کند
نه خبری از مردانِ مستی‌ست که در پایانِ شب برمی‌گردند
و نه از میکده‌هایی که چراغ‌هایشان را در پایانِ شب خاموش می‌کنند
چیزی جز ظلماتِ قدیمی‌ات نیست
و هواپیماها از هر قارّه‌ای به سویت در پروازند
تا مردانی را که در زندان‌ها به زنجیر بسته‌اند بکُشند
تا کودکانی را که تازه به خواب رفته‌اند بلرزانند
امّا نمی‌دانند آن‌ها هرگز برنمی‌خیزند
و مادران در اندیشهٔ فرزندانِ غایب‌شان
درخت‌هایشان را در تبعید می‌کارند.

***

۶

مرگ را
امشب می‌بینم
که برای گردش بیرون آمده
و سکّه‌هایش را در خیابان‌ها پخش می‌کند.

***

۷

این شبِ توست بغداد!
سگ‌هایی در خیابان‌ها زوزه می‌کشند
و درختان در باد زار می‌زنند.
نگهبانِ کور
زنجیرها را در گردنت انداخت
و با شلّاقش به سمتِ جلّادانی هدایتت کرد
که در چهره‌ات آتش می‌افروزند.
بغداد!
حُکمِ مرگت را

چون نفرینی ابدی صادر کرده‌اند،
حکمی که مانندِ طاعونی
از خانه‌ای به خانه‌ای دیگر
و از خیابانی به خیابانی دیگر سرایت می‌کند
نقضش محال است.

***

۸

این شبِ توست عراق!
مادران بر سرِ راه‌هایی ایستاده‌اند که به جبهه ختم می‌شود،
و فرزندانشان را،
که هرگز برنمی‌گردند،
جوانانشان را،
که هرگز بزرگ نمی‌شوند
به انتظار نشسته‌اند
زیرا زمانه‌ای جز زمانهٔ مرگشان نیست.
سربازانی
در بیابان‌ها رها شدند
و جسدهاشان را گُرگ‌ها تکّه پاره نمودند.

***

۹

امشب
و هر شب
فرشته‌ها عرش‌شان را روی ابرها
ترک می‌کنند
و به خیابان‌ها فرود می‌آیند
تا اسمِ زندگان را
بعد از هر بمبارانی
در گزارش‌های روزانه،
برای خدا بنویسند

***

۱۰

اعراب روی شن‌ها چُمباتمِه می‌زنند
و بوی جسدها را از دور می‌بویند
و دیکتاتورها برادرانه
سرِ هر میدانی با تندیس‌ها دست می‌دهند

***

۱۱

امّا این مصلوب را
مُدام
روی دوش‌مان حمل می‌کنیم.

***

۱۲

در عراقِ کُشته‌شده
همهٔ سُلطه ارزانیِ قربانیان باد!

***

آیا در عصرِ ظُلمت، آواز هم وجود خواهد داشت؟

– بله، آواز هم وجود خواهد داشت: دربارهٔ عصرِ ظلمت!

برتولت برشت

بازگشت به فهرست

نقدِ اجتماعی در قصایدِ سنائی

محمّدرضا شفیعی کدکنی

این قصیده از نمونه‌های نقدِ اجتماعی در شعرِ سنائی است. تصویری از جامعه‌ای که در آن مردمانِ خرَدمند به بی‌دینی و الحاد متّهم می‌شوند (سرنوشتِ عین‌القضّات همدانی و مصلوب‌شدنِ او و احتمالاً به‌آتش‌کشیدنِ پیکرش) و اهلِ حکمت و فلسفه از بیمِ اهلِ تعصّب، خود را گوشه‌نشین و منزوی کرده‌اند، پادشاهان جز شهوت‌پرستی و غلام‌باره‌گی کاری ندارند و فقیهان تمامِ سعی وُ کوش‌شان درین است که بیدادِ حاکمیّت را توجیهِ شرعی کنند و دزدی‌های ثروت‌مندانِ عصر را مشروع قلمداد کنند، و صوفیان مُشتی مردمِ شاهدباز و شکم‌پرست‌اند، و زاهدان تمام هَمّ وُ غمّشان درین است که مردم ایشان را به زُهد و تقوی بستایند، و غازیان -که ظاهراً برای گسترشِ دین به جنگِ کفّار می‌روند- قصدی ندارند جز غارتِ اموالِ دیگران و به‌دست‌آوردنِ اسب و سلاح و خدمت‌کاران- بردگانی که ازین جنگ‌ها نصیب‌شان می‌شد. این قصیده، در حقیقت فهرست‌گونه‌ای است از کاستی‌های اجتماعیِ عصرِ سنائی و تاریخِ سرزمینِ ما که غالباً در اعصارِ دیگر نیز تکرار شده است.

مردِ هُشیار، در این عهد، کم است

ور کسی هست به دین متّهم است[تکفیر شده است]

پادشاه را ز پیِ شهوت وُ آز

رخ به سیمین بَر وُ سیمِ ستم است

اُمرا را ز پی ظلم وُ فساد

دل به زور وُ زر وُ خیل وُ حَشَم است

سگ‌پرستان را چون دُمِّ سگان

بهرِ نان، پشتِ دل وُ دین به خَم است

فقها را غرض از خواندنِ فقه

حیلهٔ بیعِ ربا وُ سَلَم است

صوفیان را ز پی راندنِ کام

قبله‌شان شاهد وُ شمع وُ شکم است

زاهدان را ز برای زه وُ زه

قُل هُوَ اللهُ اَحَد دام وُ دَم است

غازیان را ز پی غارت وُ سهم

قوّت از اسب وُ سلاح و خَدَم است

فاضلان را ز پیِ لافِ فضول

روی در فتح وُ جَر و جزم وُ ضَم است

اُدَبا را ز پی کسبِ لجاج

اَندُهِ نصبِ لَن وُ جَزم لَم است

مردِ ظالم شده خرسند بدین

که بگویند: «فلان محترم است.»

همه بد گشته وُ عُذرِ همه این:

«گر بَدَم من، نه فلان نیز هَم است.»

این همه بی‌هُده دانی که چراست؟

ـ زانکه بوالقاسم‌شان، بوالحَکَم است.

جَم از این قوم بجسته‌ست وُ کنون

دیو با جامه وُ با جامِ جَم است...

سرچشمه: «تازیانه‌های سُلوُک، نقد و تحلیلِ چند قصیده از حکیم سنائی»، محمّدرضا شفیعی کدکنی، تهران، نشرِ آگاه، سال ۱۳۷۲، صص: ۹۳ تا ۹۸

بازگشت به فهرست

نیمهٔ زنده‌ام

الف.مسافر

تمامیِ دردها
در سیطرهٔ زمینی‌ست
که سرزمین‌اش نمی‌خوانند.
کسی را باوری نیست
که هنوز تکّه استخوان‌های اجدادش
خاکِ میهن است.

وجدان
داورِ بیداری‌ست
که مُدام فریاد می‌زند.
من امّا
ساختمان‌ها و خانه‌های ویران را
در ضجّه وُ اشک می‌بینم
با مردمانِ پراکنده
تا کشت‌زاران خُشکید
در خاکِ شیارخوردهٔ آوارگان
تا مُردگانی که خاک را
در آغوش گرفته‌اند.

من مُرده بودم

نیمی خود
و نیمی گُم‌شده‌ام
در میهن وُ معدنی
شایدم در غزّه و بلادِ دور.
من مُرده بودم با مردمانی
که روزگاری کاشانه‌ای
داشتند وُ
آوازخوان و شادمان
عاشق می‌شدند.

(مهرماه ۱۴۰۳)

بازگشت به فهرست

دوستِ من؛ تنهایی...

کیوان رستمی خارخار (شهرستانِ تکاب)

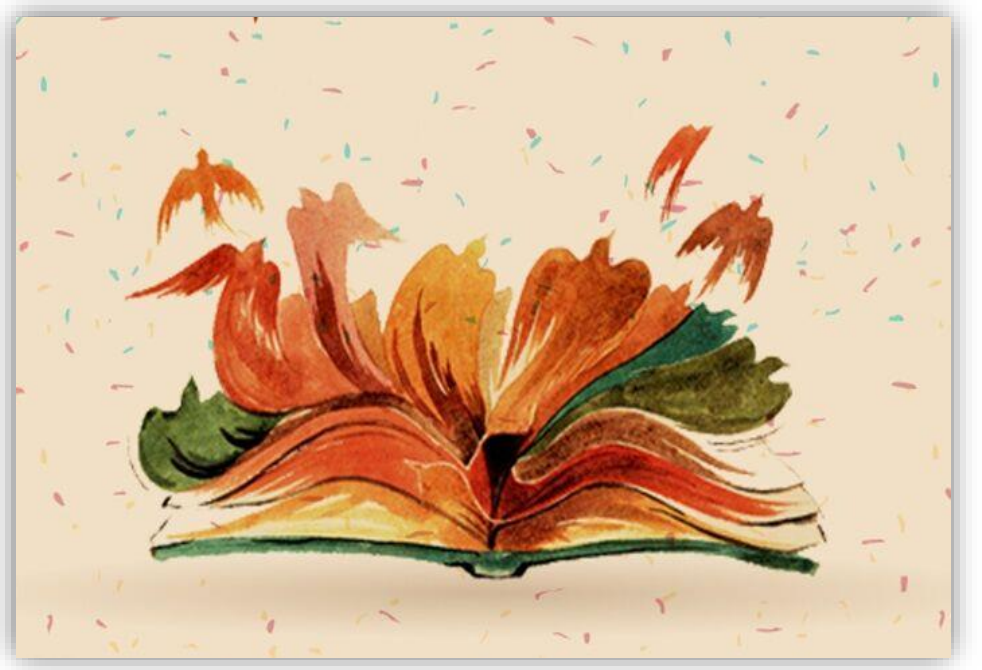
اگر می‌دانستم احساسم به تو
دلِ پاییز را خواهد شکست،
به شهرِ دل نمی‌رفتم وُ
تنهایی را در آغوش می‌کشیدم...!

ای دوستِ من؛ **تنهایی**..!
بیا به پاریس برویم
تا در آن‌جا برای دردِ بی‌کسی‌مان شعرِ اندوه بسُراییم
در کوچه‌های اِدینبورگ از هم جدا شویم
و دوباره چراغِ عشق را بیافروزیم...

بیا تا به کوهستان‌های سوئیس سفر کنیم
و راهِ **فرهاد** را ادامه دهیم.

بیا تا در شب‌های استانبول شعرِ «**زامپ‌یّوانی**»
«**ب‌یّک‌هس**»را بخوانیم وُ به بوکان برگردیم
تا با صدای «**زیره‌ک**» عاشقِ تنهایی بشویم
و کولهٔ مهربانی را بپیچیم وُ
سوزِ شعرهای «**ملکشاه**» وُ
نوتِ «**کیهان**» را با خود ببریم
که در راه اگر **غم** راهزن شد،
مصلوب‌مان نکند و هم‌سفرمان شود...

بازگشت به فهرست



ادبیّات

نیلوفرِ آبی

برای جغرافیای اموات ِمحسن فرجی

سارا رفیعی‌پور

صبحِ سه روز پیش ویزایم را که دریافت کردم، گرگِ پیر گفت: «حالا که داری می‌روی هر غلطی که دلت می خواهد بکنی، بکن.»

نمی‌داند که در تمامِ این سال‌های زندگی‌ام در هر سنّی که بوده‌ام با پُررویی و گستاخی هر غلطی که خواسته‌ام کرده‌ام. بابت بعضی‌هاشان هم که کیف کردم و باید شرمنده باشم، نیستم؛چون تاوانش را داده‌ام. فقط مانده آن یک غلطی که قرار بود با هم مرتکب بشویم. همان غلطی که بابتش هزینه دادیم. گفتی: «می‌ارزد به حسِّ آزادی و رهایی.» گفتی و یک‌هو غیبت زد.

نه آن رفقای روزنامه‌نگارت و نه آن رفیقِ کلّه‌خرِ نویسنده‌ات، هیچ کدام از غیبت تو حتّی یک کلمه هم ننوشتند. دوست دارم بلیت‌ام را ساعتی رزرو کنم که صبح برسم آن‌جا، رأسِ آن ساعتی که تو اسمش را گذاشته بودی «ساعتِ دلشوره!»

یادت هست؟ بارِ اوّلی که قرار بود هم‌دیگر را میانِ کتاب‌ها ببینیم و ببوسیم؟

گفتم: نیلوفر آبیِ من! ساعتِ به وقتِ لورکا بیام خوبه؟

گفتی: پرنده کوچولوی من! ساعتِ به وقتِ دلشوره‌زدن بیا.

یادم باشد یک دست کت وُ دامنِ زرشکی رسمی هم جا بدهم توی چمدان. یادت هست تو همیشه هر چیزِ زرشکی را روی تن وُ صورتِ من دوست داشتی؟

شنیده‌ام فرهنگ‌سَرایی در مرکزِ آن شهر هست که پاتوقِ هنرمندان خصوصاً نویسنده‌های ایرانی است، می‌خواهم به آن‌جا هم سر بزنم. کسی چه می‌داند، شاید تو آن‌جا در آن شهری باشی که همیشه دوستش داشتی، شهری در مجاورتِ آب‌ها.

یادم هست! می‌گفتی کشف کرده‌ای که عنصرِ وجودت آب است و به هر بهانه‌ای و هر وقت به سرت می‌زد خودت را به دارآباد می‌رساندی. من امّا تمایلِ چندانی به زندگی در مجاورتِ آب ندارم و زندگی در شهری کنارِ دریا خفه‌ام می‌کند و یادم می‌آورد که بارها غرق شده‌ام. حالا این ویزا دارد مرا برای پیداکردنِ تو می‌برد به شهری که در مجاورتِ آب‌هاست. از وقتی که یک‌هو غیبت زد، خیلی چیزها فرق کرده حتّی طعمِ بستنی‌های اکبرمَشتیِ حوالی خیابانِ کلهر. سه روز قبل که داشتم می‌رفتم سفارت برای پیگیری ویزا، رفتم همان حوالی کنارِ بستنی‌فروشی اکبرمَشتی نگه‌داشتم. پنج اسکوپ سفارش دادم. هر پنج‌تایش اَنبه. آن‌روز را یادت هست؟ هوا سرد بود و مه آلود؛ وقتِ ناهار بود و ما هوسِ بستنی کرده بودیم.

ماشین را در آن خیابانِ شلوغ دوبل پارک کردی، نشستم توی ماشین منتظر. رفتی با یک کاسه و پنج اسکوپ با طعمِ وانیلی،کاکائویی، طالبی، انبه، موزی و دوتا قاشق برگشتی. تو از انبه شروع کردی به خوردن و من از کاکائویی‌اش، انبه‌اش را جوری با لذّت می‌خوردی که وقتی تعارفم کردی دلم نیامد بردارم، جز همان یک قاشق که تو توی دهانم گذاشتی، و بعد از آن روز انبه طعمِ دوست‌داشتنِ تو را می‌دهد. سرد بود، رُژِ لبُ زرشکی روی لب‌هایم ماسیده بود و انگشتانم از کاسه‌ی بستنی سرد شده بودند. نزدیکِ میدان جمهوری دستم را گذاشتم روی دستِ چپت روی دنده، لب‌هایم را نزدیکِ لب‌هایت آوردم، روسری افتاد روی شانه‌ام. لب‌هایت را جلو نیاوردی و سرت را عقب کشیدی، گفتی: «مردم می‌بینن و دوربین‌ها می‌گیرنمون خره!»

توی دلم فحش‌ات دادم. دستم را از روی دستت برداشتم، روسری‌ام را سرم کردم، بُغض‌ام را پنهان کردم و گفتم: «سردمه». سرم را چرخاندم طرفِ خیابان توی آینه‌ی بغلِ ماشین به خودم نگاه کردم. به زنی جان به لب که بوسیدنش را بر باد داده بودی. دلم می‌خواست وسطِ میدانِ جمهوری مرا ببوسی و جمهوری را از لب‌هایمان آغاز کنیم و مردم به هم نشان‌مان بدهند.

امّا تو سرعت گرفتی، دور زدی، بخاری را روشن کردی. دست‌هایم را که بی‌تاب بودند دورِ گردنت حلقه کنم را ندیدی. سرِ چهارراه پشتِ چراغ قرمز من پیاده شدم و تو غیب شدی. هنوز هم فکر می‌کنم رفتی به سمتِ دارآباد. اصلاً یادت نبود که گفته بودم: «جمله‌های قصارت را بگذار بماند برای مردم و روزنامه‌ات و دست‌هایت را بیاور برای من!»

شاید حقّ داشتی آن روزها بیش‌تر از هر زمانی افتادنِ روسری، بوسیدن و رقصیدن جُرم بود و کیفر داشت. خیابان‌ها پُر بود از زن‌هایی که برای دست‌بندزدن و لگدزدن به زن‌های دیگر آماده بودند.

اجتماعِ بیش‌تر از سه نفر خوشایند نبود و چیزی شبیهِ ممنوع بود.

چیزی شبیه عشقِ ما، که با آن حجمِ زیادش در آن مدّتِ کم، هیچ مقیاسی برای اندازه‌گیری نداشت و جور درنمی‌آمد مگر اینکه در جای دیگری در دنیای دیگری با هم زندگی کرده باشیم. هر چه فکر می‌کردیم نمی‌فهمیدیم که کجا ممکن است هم‌دیگر را دیده باشیم؟ وگیج و گیج و گیج‌تر می‌شدیم.

تا روزی که تو شعرِ دیر یا زود شیدایی را خواندی و گفتی: «شاید جایی در موسیقی!» و من هِی تکرار کردم: «جایی در موسیقی!»

انگشتِ ظریفِ کشیده‌ات را سمتِ ضبطِ ماشین بُردی، صدای لطیفِ زنی در ماشین پخش شد که ترانه‌ای از کوهن را می‌خواند: *Dance Me to the End of Love* ... تکرار کردم، خندیدیم و دستت را بوسیدم و این بار تو با آن صدای خَش‌دارت تکرار می کردی: «جایی در موسیقی!»

تا یادم نرفته باید به محلّه‌ی قدیمی‌ات هم سر بزنم و چند تا عکس برایت بگیرم، به آن گل‌فروشی خیابانِ آذربایجان هم؛ همان‌جا که اوّلین بار یک دست گلِ داودی سفارش دادم و وقتی پسرِ جوان داشت گل‌های داودی را تزئین می‌کرد، با تو تماس گرفتم.

توی کافه‌ای پُر از کتاب قرار داشتیم، حتماً یادت هست. بی‌قرار گفتی: «من هیچ گلی دوست ندارم، خصوصاً داودی، زودتر بیا.»

من شعرِ شاملو را خواندم و گفتم شاید این بار اگر مهمان و میزبان سخن نگفتند، گل‌های داودی به حرف‌زدن بیفتند.

خندیدی و گفتی: «خدا لعنتت نکنه! از استرس صورتم جوش زده، پاشو بیا دیگه دختر.»

آمدم. از پلّه‌های کافه که نفس‌زنان رسیدم بالا، گوشه‌ای دنج نشسته بودی با گوشی توی دستت ور می‌رفتی، پیرهن و کتِ سبزِ قشنگی تنت کرده بودی که به موهای یک‌دست سفیدِ خوشگلت می‌آمد. تو موکا دوست داشتنی و من اسپرسو. چای سفارش دادیم با کلوچه؛ چیزی که هر دو دوست داشته باشیم. به قیافه‌ات نمی‌آمد در این کافه‌ی شلوغ قصدِ خواستگاری از من یا دستِ کم بوسیدنم را داشته باشی. چشمم به کتاب‌هایی بود که سراسرِ کافه را پوشانده بودند، امّا دستم روی میز دنبالِ دستت می‌گشت میانِ گل‌های داودی.

آن روزهای آخر توی روزنامه‌ات حرف‌هایی می‌زدی شبیه حرف‌های گرگِ پیر که هیچ خوش نداشت تو را ببینم. بیست و هشت روز قبل از غیب‌شدنت نوشته بودی دلت می‌خواسته پیرمردی باشی در خُمام یا هشت‌پرِ تالش و سال ۱۳۵۵ هم می مُردی بی‌آن‌که دلیلِ کشتارهای خیابانی یا پَرپَرشدن بچه‌های زلالِ وطن‌ات را ببینی! چیزهای دیگری هم نوشته بودی برای پُرکردنِ ستونِ روزنامه‌ات که بعضی‌ها خوششان نیامد، آن روز وقتی روزنامه را نشانم دادی و گریه کردی، می‌خواستم با تو حرف بزنم. نزدم. نگفتم.

حالا می‌گویم کلّه‌خرِ قشنگِ من! آخرِ آدم این حرف‌ها را جار می‌زند و پخش می‌کند بینِ مردم؟!

دستمالی از تو کیفام درآوردم و می‌خواستم اشک‌هایت را پاک کنم، دستمال را از دستم گرفتی، نگاهم کردی، طولانی.

مردِ قد بلندی با چشم‌های سُرمه‌کشیده و گوشواره به گوش نگاهمان کرد. خندید. خندیدی. خندیدم. دلم می خواهد قبل از این‌که پیرتر بشوم یک بارِ دیگر یکی از آن خنده‌های خوشگلت را بشنوم. وقتی کسی را نداشته باشی که با او بخندی، چهره‌ات خیلی زودتر از آن‌هایی که کسی را دارند برای خنده و گریه و گشتن و خوابیدن، پیر می‌شود.

شال‌گردنِ بلندت را پیچاندی دورِ گردنت، یقه کتات را مرتّب کردی و گفتی: بریم خیابونِ کریم‌خان نمایشگاهِ نقاشی؟

گفتم: نقاشی‌های رفیقِ دائم‌الخُمرت؟

دستم را گذاشتم توی جیبِ سمت راستِ کتات، دستِ راستت را گذاشتی توی جیبِ کتات.

گفتی: اولاً خُمر نیست و خَمر! دوماً دستت مثل یک شعرِ سیاسی گرم است.

گرگِ پیر هفته‌ی قبل رفته بود چکاب، باید قلب‌اش را عمل کند، چشم‌هایش هم آب مُروارید دارد، خوب نمی‌بیند. نگران نباش این‌بار واقعاً چشم ندارد تو را ببیند. اوضاعِ قند و چربی‌اش هم روبه‌راه نیست، امّا هنوز حافظه‌اش خوب کار می‌کند و یادش نرفته که دخترش برای چی و کی شد پیردختر. پیردختری که دارد رهایش می‌کند، می‌آید تا بلکه تو را پیدا کند.

پنج روز پیش زیرِ آفتابِ کم‌جانِ ساعتِ شش‌ونیمِ عصر از روبروی خانه‌ی قدیمی‌تان گذشتم، می‌خواستم از زیرگذرِ کوچه‌ی تنگ و تاریک که تو به آن می‌گفتی بدقواره برایت عکس بگیرم که متوجّه شدم موبایل‌ام را توی خانه جاگذاشته‌ام. رطوبت دیوار را گرفته بود و بالا آمده بود و تا زیرِ پنجره‌ی اتاقِ رو به کوچه را نمور و تیره کرده بود. تا تهِ کوچه رفتم.

برگشتم و دستم را روی زنگ گذاشتم. صدای چهچهه کشیده و ناکوکِ بلبلی‌اش شنیده نشد. زنگ هم در این سال‌ها از کار افتاده بود و من هنوز اُمیدوار بودم پدرت از پای بساطِ وافور بلند شود و بیاید در را باز کند. پدری که بد کرده بود، دوستش نداشتی و فقط حُرمتش را نگه می‌داشتی و بیست‌وُهشت روز بعد از غیبتُ تو از آن خانه رفت که رفت که رفت.

به پنجره‌ی اتاقت نگاه کردم، دو سه گیره با پرده از میلِ پرده درآمده بود. پیشانی به درِ فلزّی ضدّزنگِ خانه گذاشتم. از شکافِ کنارِ لنگه‌ی سمتِ چپِ حیاط خانه را نگاه کردم و حدس زدم که این عادتِ کهنه تو هم بوده است، وقتی کلیدِ خانه را همراهت نداشتی. از خانه‌ات خداحافظی کردم، بدونِ عکس. واین بار تو نبودی که بعد از گفتنِ «خداحافظ» بگویی «وایسا می‌خوام ازت عکس بگیرم.» بعد عکس‌ها را نشانم بدهی. یادت هست میانِ عکس‌های من رسیدی به عکس‌هایی که رفیق جانی ات گرفته بود، به عکسی که در آن عدّه‌ای دختر دست در دستِ هم دور تا دورِ آتشی حلقه زده بودند. گفتم چند وقت پیش که رفته بودم تئاترِ شهر، پُر بود از این دخترهای شجاع. خندیدی و آن دو سه چینِ همیشگی در ادامه‌ی چشم‌ها و ابروهات عمیق‌تر شدند.

گفتی یکی ازآن دخترهای شجاع را می‌خواهم که..... حرفت را ادامه ندادی، حرص می‌خوردی و می‌گفتی مملکت را خلاصه کردند در این... بی‌خیال!

مبارزِ لعنتیِ من! نبودی تا ردّم را دنبال کنی، عکس بگیری و در را وقتی ببندی که از پیچِ کوچه بگذرم. برسم به پلِ سیدخندان. دست بکشی به تَه‌ریش‌ات که آن روزهای آخر مرتّب نبود. مثلِ خوابِ من به‌هم ریخته بودی... آن روز برایم نیلوفرِ آبی آورده بودی یادت هست؟ گفتی این‌ها را دم کن و یک‌ساعت قبل از خواب بخور. آرام می‌شوی و راحت می‌خوابی. گفتم اصلاً بیا و با هم دم کنیم تو در خانه ات من در خانه ام. خندیدی، گفتی:

نیلوفرِ آبیِ من فقط تویی خره!

دلم برای دیدنِ آن عکس‌ها تنگ شده است. چند ماه بعد از غیب شدنت به توصیه‌ی روان‌پزشکم سیم کارت را از گوشی درآوردم و گوشی را خاموش کردم تا کمتر با دیدنِ عکس‌های گالری به یادت بیفتم؛ بلکه مغزم آرام بگیرد و کمتر هر شب یک‌ساعت قبل از خواب تا طلوعِ خورشید، غصّه بخورم و غصّه بخورم و غصّه بخورم. بعد از رفتن‌ات توی فیس‌بوک هم منتظرت بودم، صفحه‌ی تک تکِ دوستان‌ات را می‌خواندم تا شاید ردّی از تو پیدا کنم. کم کم به خشکیِ چشم هم مبتلا شدم و مدّتی دی اکتیو کردم، بعد از آن هم پسورد را فراموش کردم. سفر رفتم، باشگاه رفتم، از خانه‌ی گرگِ پیر رفتم، امّا تو از وسطِ مغز و یاد و قلبِ من نرفتی. حالا باید از این شهر و دیار دل بکنم تا پیدایت کنم. اگر اینجا بمانم احتمالاً تا آخرِ عمر باید متلک‌های گرگِ پیر را تحمّل کنم و چشم‌انتظارِ تو بمانم. برایت نگفتم آن روز توی مسیر، توی خانه، توی رختخواب، توی خواب توی بیداری، عکسی را که رفیقِ جانی ات گرفته بود با من بود. شب‌ها خواب می‌دیدم تن و بدن و صورت‌ات را مثلِ دخترهای تئاترِ شهر پُر از ساچمه کرده‌اند و چشمِ سمتِ چپ‌ات کور شده.

اکو و نوارِ قلب و جوابِ آزمایش را که گرفتم به گرگِ پیر نگفتم برای دیدن و پیداکردن تو پیِ ویزا هستم. گفتم برای دوا و درمان می‌روم؛ جوری هم گفتم که نگوید من را هم با خودت ببر. بدبختی آن‌جاست که رضایت‌اش را برای خروج از کشور نیاز دارم.

نمی‌دانی چقدر مُصیبت کشیده‌ام تا رضایتش را جلب کنم. صبحِ سه ماه پیش از خواب بیدار شدم و تصمیم گرفتم غذای موردِ علاقه‌اش عدس پلو با کشمشِ فراوان بپزم و دعوت‌اش کنم به سوییتِ سی‌وُدو متری‌ام که اسمش را گذاشته‌ام خانه، تا با او آشتی کنم. غروب بود که تماس گرفتم آهنگِ پیشواز گوشی‌اش می‌گفت مخاطب در حالِ عبادت است و بعدا تماس بگیرم. بعدا یعنی دو ساعت بعد خودش تماس گرفت. دعوتم را قبول کرد. آمد خانه ام. به رفتن‌ام برای درمانِ دریچه‌ی میترالِ قلب‌ام به سختی رضایت داد. آخرِ شب با هم برگشتیم به خانه‌ی گرگ پیر تا مقداری از وسیله‌های شخصی‌ام را بردارم، موبایلِ قدیمی‌ام و کتابِ مرگ دنتون، آن پیرهن گلدار که تو دوست‌شان داشتی را برداشتم و برگشتم خانه ام.

. . . . . .

چمدانم را بسته‌ام، دو روزِ دیگر ساعتِ پنج‌ونُیمِ صبح پرواز دارم. موبایلِ قدیمی را شارژ کردم تا چند تا از عکس‌های قدیمی آن روزها را چاپ کنم و با خودم بیاورم به آن شهرِ کوچک در مجاورتِ آب‌ها که دلم می‌خواهد آن‌جا باشی و ممکن است آن‌جا پیدایت کنم.

فیس‌بوک! پَسوردش تغییر کرده، این‌ها مهمّ نیست! صد و بیست و یک پیام از تو دارم. اوّلین پیام مربوط به پنج سال قبل است! شش ماه بعد از غیب شدنت! که یک نفر با ادبیاتِ گرگِ پیر به تو پاسخ داده! و تو چقدر احمق

بودی که تشخیص ندادی این من نیستم! از زنی نوشته‌ای که باعثِ آزادی‌ات شده و بعد به ناچار شرایطی پیش آمده که با او ازدواج کرده‌ای! نوشته‌ای مادرِ خوبی است... بچّه داری! و عاشقانه دوستش داری... از لذّتِ حسّی به نامِ پدر شدن و شیرین‌کاریِ بچّه‌ات زیاد نوشته‌ای...

پیامِ صد وهجده: «یه بار توی خیابون آدرس رو اشتباه رفته بودم. یه آقای میانسال از روبرو می‌اومد. خوش‌پوش و موقّر و باکلاس. ازش آدرس پرسیدم. وایستاد و مهربان نگاهم کرد. کلاً یه جای دیگه رفته بودم. شمرده شمرده و با محبت، آدرسِ درست رو داد و رفت. وقتی رفت، زدم زیرِ گریه. دلم می‌خواست بِدَوَم دنبالش و مثلِ بچه‌های مهدِکودک یا بچه‌هایی که توی پارک با هم آشنا می‌شند، برم بهش بگم: با من دوست می‌شی؟ من دلم برای دوست داشتن و دوست داشته شدن تنگ بود دلم برای تو نیلوفرِ آبیِ من.....»

پیام صدو یازده: «امروز رفتیم اکبر مشتی حوالی خیابون کلهر، شده بود یک کافه با منویی عجیب... ایمی واینهاوس داشت می‌خوند. ترانه‌ی بازگشت به تاریکی. سیلِ اشک بود که راه افتاد... زنم مبهوت نگاهم می‌کرد. پرسید چی شده؟ گفتم خیلی جوون بود و دلم می‌گیره که دیگه نمی‌تونه بخونه با اون همه شوق و شیدایی و دیوونگی که داشت... من دلم برای تو، برای دوست داشتن و تو تنگ بود نیلوفرِ آبیِ من...»

پیام هشتاد و نهم: من رفتم پیشِ دکتر محیط، حالم خوب نیست. چرا می‌خونی و جواب نمیدی...؟»

پیام شصت و چهارم: شعرِ گلدانِ علی‌پور...

قلبم تیر می‌کشد... مانیتورِ گوشی را تار می بینم... قدم می‌زنم، نفسِ عمیقی می‌کشم. گوشی را برمی‌دارم، شماره‌ی گرگِ پیر را می‌گیرم که خیلی سریع پاسخ می دهد... صدایش حالم را بدتر می‌کند... قطع می‌کنم باید او را بکشم! با چی؟ باید برای تو پیغامی بگذارم. نه! تو زن داری و بچّه!

گوشیِ قدیمی را برمی‌دارم. آخرین پیام مربوط به بیست و دو ماه قبل است جمله‌هایی از «سمفونیِ مُردگان»

تپش‌های قلبم یک جوری است. جوری که احتمالاً تا دو روزِ دیگر می‌میرم.

در پاسخ پیام‌های تو فقط می‌توانم یک جمله بنویسم:

حالا دیگر نمی‌دانم گُم کرده‌ام یا گُم شده‌ام؟!

***

کنارِ دریا/ عاشق باشی،/ عاشق‌تر می‌شوی/ و اگر دیوانه، دیوانه‌تر!.../ این خاصیّتِ دریاست/ به همه چیز وسعتی از جنون می‌بخشد./ شاعران از شهرهای ساحلی،/ جانِ سالم به در نمی‌برند...

رسول یونان؛ شاعر، نویسنده و مترجمِ ایران

بازگشت به فهرست

زندگیِ عمودی

قباد حیدر

چند بار لبهٔ آب‌پَر را طی می‌کنم، باز هم دلایلی برای پریدن و نپریدن در سرم مقابلِ هم صف می‌کشند. عاقبت تصمیم بر این می‌شود: قبل از رسیدن به لبهٔ آب‌پَر شیرجه را زده باشم و می‌زنم. پروازِ بلندِ من آغاز می‌شود.

هیچ‌وقت طبقاتِ ساختمان را نشمرده و از این زاویه درختانِ سه‌گانهٔ خرمالو را و سقفِ سرِ آدم‌ها را ندیده بودم. از پنجرهٔ ساختمانِ روبه‌رو دخترکی با عروسکش هر دو حیرت‌زده به پروازِ مردی خیره شده‌اند که یادش رفته است دکمه‌های پیراهنش را اشتباه بسته و دم‌پایی‌هایش را روی پشتِ‌بام جا گذاشته است. به دخترک لبخند می‌زنم: قطعاً کارِ من جنبهٔ بدآموزی دارد و می‌تواند در آینده، نسلِ بشر را کلاً نابود کند. دخترک به بُهتش کمی اضافه می‌شود و کسی را که پشتِ سرش است صدا می‌زند.

جوانکی که در کوچه سطل‌های آشغال را جست‌وُجو می‌کند دستش را سایه‌بان کرده است: حقّ هم دارد، چون خورشید دقیقاً از پشت به من می‌تابد و از پهلوهایم اشعه‌اش چشمانِ جوانک را آزار می‌دهد. دیگر این که چند پرنده که روی شاخه‌های اسفندماهی درختانِ حیاط نشسته‌اند با درآوردنِ صداهای غیرِعادی از آن صحنهٔ احتمالاً فجیع دورمی‌شوند. این‌ها نماهای اوّلیهٔ پروازِ من هستند.

همین موقع گوشی موبایلم زنگ می‌زند. حدس می‌زنم مهناز باشد: همان کسی که بانیِ پروازِ من است؛ کسی که می‌خواهد تعریفِ جدیدی از زندگی به دست آورد؛ مهنازی که اصرار دارد: بیا شوپنهاوری زندگی کنیم امّا هزینهٔ آرایش و ناخن‌کاشتنش حدّاقل یک سوّمِ حقوقِ ماهیانه‌ام را می‌بلعد. چرا جوابش را بدهم؟ به زودی

همه‌چیز تمام می‌شود و او وارثِ من است و حتّی می‌تواند با مهردادجان پسرعمهٔ عملی و معشوقهٔ سابقش شوپنهاوربازی درآورد.

حالا از آخرین طبقه ساختمان می‌گذرم، آن‌جا که «ولی‌الله» زندگی می‌کند و با حیرت می‌بینم «نجیبه» زنش لباسِ لامبادا پوشیده و ولی‌الله سرش را روی زمین می‌مالد و پشتش را هوا کرده و نجیبه دورش می‌چرخد. هنوز ارتفاعِ پنجرهٔ آن‌ها را طی نکرده‌ام که نجیبه متوجّهٔ حضور و عبورِ من می‌شود. انتظار دارید چه بکنم؟ غیر از این که به کلّهٔ نجیبه‌خانم که از لای پنجره بیرون آمده نگاه کنم و بگویم: «شرمنده که مزاحم شدم.» و او بگوید: «به کسی نگو چه دیدی. خواهش می‌کنم.» و من بگویم: «قرار است من دیگر نباشم.» و او بگوید: «خدا را چه دیدی، شاید با این پرواز به خوش‌بختی برسی.» می‌گویم: «آقا ولی داره چه کار می‌کنه؟» می‌گوید: «موفّق باشی عزیز! او سال‌هاست چیزی را جست‌وُجو می‌کند و نمی‌یابد.» بعد هم لامبادایش را تکان‌تکان می‌دهد و می‌خندد. باورکردنی نیست! آدم‌ها وقتی تنها می‌شوند، چه‌قدر یک نفرِ دیگر هستند!

زانویم که به لبهٔ پنجرهٔ مهری‌خانم می‌خورد از درد به خودم می‌پیچم و صدای ناله‌ام تمامِ محلّه را پُرمی‌کند. معلوم است این پرواز دیگر در سکوت به انجام نخواهد رسید. مهری‌خانم جیغ می‌زند و اسدالله می‌گوید: «خانم، ولش کن، بالاخره تصمیمِ خودش رو گرفت. خوش به حالش.» مهری‌خانم می‌گوید: «هنوز جوونه. به خدا موهاش جوگندمی شده امّا هیکلش متناسبه و دندان‌هاش سفید و ردیفه.» آقا اسدالله می‌گه: «خوبه خوبه، خجالت هم نمی‌کشه!» و خطاب به من می‌گه: «آقا تمامش کن دیگه، زن‌های مجتمع رو بازیچهٔ پروازت کردی. راستی اون گلدون‌های شمعدانی رو بپا.» این اسدالله از آن اسدالله‌هاست! با انبر به من اشاره می‌کند که گُم شوم.

واقعاً دلم می‌خواهد از طبقهٔ بعدی به سرعتِ باد بگذرم: جایی که افشین و نادر با هم زندگی می‌کنند. دلم نمی‌خواهد چیزی ببینم، اصلاً به من چه مربوطه؟ گوشی موبایلم دوباره زنگ می‌زند: زنگ، زنگ، زنگ... حتماً دوباره مهناز است و خبر را شنیده و می‌خواهد مرا منصرف کند. البته شاید...

دخترکی که عروسک را بغل کرده بود، حالا از بالای سرِ من صدایش شنیده می‌شود: «مامان، ببین داره پرواز می‌کنه.» صدای مادرش را می‌شنوم: «الهی بابات هم یاد بگیره.»

گوشی‌ام دوباره زنگ می‌زند. مردّدم. جیبِ شلوارم تنگ است امّا کنجکاو می‌شوم: شاید کسِ دیگری‌ست؟ شاید مادرم؟ با زحمت گوشی را از جیبم بیرون می‌کشم. نه، منصور است. می‌گویم: «منصورجان، تصمیمِ خودم را گرفته‌ام و دارم پرواز می‌کنم. چیزی نمانده به زمین بخورم.» منصور می‌گه: «دمت گرم رفیق، می‌دانستم تو یه قهرمانی. بدهیت رو گفتی به مهناز؟» می‌گم: «ای داد، به جانِ تو یادم رفت. می‌دانم تو هم گیری، امّا این ماه فقط شانزده روز کار کردم، همونو از حسابداری بگیر. بگو فلانی گفته.» منصور می‌گه: «شرمنده‌م، امّا بقیه‌ش

چی می‌شه؟ می‌گم: «بذار به حسابِ گرفته‌هات و نداده‌هات.» قطع می‌کنم: نامردا! تُف به این پنجره! نادر زانو زده و داره... «ولش کن، خفه بشین!» مرتیکه افشین با آن مُنخَرینِ مثلِ بوقش. می‌خندم. همیشه از کلمهٔ مُنخَرین خوشم آمده، مثلِ: هیچستان، غمستان و شوره‌زار. یه کلمه‌هایی احترام‌برانگیزند، امّا مُنخَرین همیشه من رو به خنده می‌ندازه.

طبقهٔ بعد نشست‌گاهِ آقای متّقی، استادِ دانشگاه است: متفکّر و شیک‌پوش، با زنی محزون و کنیزمآب. حدس می‌زنم آقای متّقی هنگامِ معاشقه هم ابتدا لباس‌های زیرِ طرفین را اتو می‌کشد و بعد هم‌کلام می‌شوند. دستی برایم تکان می‌دهد و صدایش را می‌شنوم که می‌گوید: «اعظم خانم، ببین عاقبت با عجله به سپاهِ زندگی‌زدن را! می‌بینید خانم؟ حیف از این مرد!» اعظم خانم زیرلبی می‌گوید: «بدون عجله‌هایش را هم دیده‌ایم.»

با چند شاخهٔ خُشکیدهٔ درختان برخورد می‌کنم و صدای قرچِ قرچِ شکسته‌شدنشان آقای مهرانی صاحب خانه‌ام را پای پنجره می‌کشاند: «آقا جان این چه حرکتیه؟ جا قحطیه مگه؟! درختای زبان‌بسته را شکستی. به جای این جنگولک‌بازی‌ها اجارهٔ عقب‌افتاده‌ت را پرداخت کن. لعنت به شیطان! به جدّم قسم تاوانِ هر شاخه را ازت می‌گیرم.» شستم را به‌اش نشان می‌دهم، بعدم با دهانم چند صدای شیپوری برایش درمی‌آورم و چند فحشِ آبدار به‌اش می‌دهم. این آخرِ کاری تمامِ حرصم را باید خالی کنم. در آخرین لحظهٔ عبور هم چند تُف به سمتش پرت می‌کنم، مرتیکه...

و در آنی پروازم به فرجام می‌رسد، مثلِ صلیبی افقی تا نیمه در خاکِ باغچه فرو می‌روم. چند جای بدنم دردی تیز و گزنده حسّ می‌کنم. صداهای گُنگی شنیده می‌شود. خُنَکی خاصّی در اندامم احساس می‌کنم. گوشی موبایلم زنگ می‌زند. صدای ناشناسی را می‌شنوم که می‌گوید: «خیال کردی به همین سادگی‌هاست؟ باید تاوانِ متولّد شدنتو بدی!» و صدای آشنای دیگری را می‌شنوم: «به من تُف می‌کنی؟ پدرتو درمی‌آرم.»

سعی می‌کنم در خاکِ باغچه بیش‌تر فرو بروم. زنگِ گوشیِ موبایلم یک آن قطع نمی‌شود...

بهار ۹۶

بازگشت به فهرست

آغوش

میترا درویشیان

بعد از مدّت‌ها تصمیم گرفتم جایی رفته تا بتوانم دریا را نگاه و با او دردِ دلی کنم. نمی‌دانم حتماً شنیده‌اید که دیدنِ دریا آرام‌بخش است.

رفتم، زیراندازی انداختم، اوّل سلامی و بعد ماندم چه بگویم که سبک شوم؟

ای‌کاش از قبل حرف‌هایم را آماده کرده بودم.

من سکوت کرده بودم، ولی او خودش را به ساحل می‌زد. انگار می‌گفت: «حرف بزن!»

تا چشم کار می‌کرد دریا بود وُ غوغای مرغانِ دریایی.

خواستم حرفی بزنم امّا لب‌هایم می‌لرزیدند. نمی‌توانستم بغضِ جمع‌شده در گلو را مهار کنم. او هم گویی عصبانی شده بود، چرا که خودش را محکم‌تر به شن‌های اطراف می‌زد و دهانش از خشم کف کرده بود.

بهترین کار این بود که لباس‌هایم را درآورده و با او هم‌آغوش شوم. چون دلبری که دست به دورِ گردنش می‌اندازی و آرام، نجواهای عاشقانه در گوشش زمزمه می‌کنی و او به نرمی دست در کمرت می‌اندازد و نوازش‌ات می‌کند و تو از آن‌همه دردِ درونِ قلبت آرام و خالی می‌شوی.

آری من با دریا هم‌آغوش شدم.

بازگشت به فهرست

داغستانِ من(۳)

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

ارژنگ: کتابِ ارزش‌مندِ «داغستانِ من» اثرِ «رسول حمزه‌تف»، (۸ سپتامبر۱۹۲۳ - ۳ نوامبر۲۰۰۳) نویسنده و شاعرِ سرشناس و خوش‌قریحهٔ جمهوری خودمختارِ داغستان (بخشِ کوچکی از سرزمین پهناور اتّحادِ جماهیرِ شوروی سوسیالیستی) و برندهٔ نشان و جایزهٔ لنین است که از دو شمارهٔ پیش انتشارِ بخش‌هایی از آن‌را آغاز کردیم. برگردان کتابِ «داغستانِ من»، در دو جلد در سال ۱۹۸٦ در قطعِ جیبی و در ٦۵۰ صفحه از طرف نشرِ «رادوگا» در مسکو به چاپ رسید که ترجمهٔ بخش عمدهٔ اشعار این کتاب توسط زنده‌یاد «ژاله اصفهانی» (۱٦ اسفند۱۳۰۰-۷ آذر۱۳۸٦) انجام پذیرفته است.

***

کار

کسی که فکر کند کارِ ما بُوَد آسان،
بگو بیاید یک روز، او به «کوباچی»
نبشته بر ظروفِ کوباچی

من بردهٔ شعرِ خویش هستم،
پُشتم شده خَم ز کارِ بسیار
بر صاحبِ من، کم است امّا،
هر قدر که بیش‌تر کنم کار.

من ریکشای بسته بر طنابم*
فرسوده ز محنت وُ عذابم.
هر روز که بگذرد، به دوشم،
سنگین‌تر و سخت‌تر شود بار.
ترجمه از ژاله

*ریکشا - انسانی که به جای چارپا، به کالسکه‌ای بسته شده بار می‌بَرَد.

این واقعه مدّت‌ها پیش روی داده، امّا هنوز نقشِ آن بر لوحِ خاطرم چنان واضح و روشن است، گوئی دیروز روی داده است. این واقعه را حتّی در منظومهٔ خود بیان کرده ام، امّا در این‌جا نیز نمی‌توانم بیان نکنم.
و منتشر شد. برای یکی از آن‌ها جایزهٔ استالینی گرفتم. صاحبِ عائله و خانواده شدم. خلاصه، رسول حمزتفِ شاعرِ شدم. پس از همهٔ این جریان‌ها، بارِ دیگر به دهکدهٔ خودمان رفتم.

چندین روز در جاهایی که در دورانِ کودکی بازی می‌کردم، به گردش پرداختم، کوه‌ها و تپّه‌ها و غارها را تماشا می‌کردم، با مردمان صحبت می‌کردم، به زمزمهٔ جویبارها گوش می‌دادم، در گورستان سر به زیر می‌افکندم و خاموش می‌نشستم، باز به سِیر و سیاحتِ دشت و صحرا می‌رفتم.

در آمریکا در کارخانهٔ اتومبیل‌سازی فورد، تپّه‌ای را دیده‌ام که آزمایشگاه بود و در آن‌جا اتومبیل های مدل نو را آزمایش می‌کردند. برای نویسنده این‌گونه آزمایشگاه باید زادگاهِ او باشد. چند زن پس از وجین به ده برمی‌گشتند. خسته و کوفته، با سر وُ روی خاک‌آلود، با دست‌های از تیغِ علف بُریده و خراشیده، کنارِ راه نشسته بودند و نفس تازه می‌کردند. نزدِ آن‌ها رفتم.

نمی‌دانم آیا پس از آن‌که مرا دیدند، صحبتِ مرا به میان آوردند یا پیش از آن هم صحبتِ مرا می‌کردند؛ در هر حال شنیدم که زنی با یک‌دسته علف عرقِ رویش را پاک کرد و گفت:

-اگر از من می‌پرسیدند که چه آرزوئی داری، می‌گفتم: دلِ بی غم وُ خیالِ راحتِ رسول حمزتوف. یکی از خویشاوندانم به جانب‌داری از من برخاست و گفت:

- مگر رسول حمزتوف به جای دل یک تکّه پنیر در سینه دارد که هرگز درد و غم نکشد؟

-ممکن است به جای دل یک تکّه پنیر نداشته باشد، امّا به هرحال، وجین نمی‌کند. سپیده دم زنگِ کالخوز او را به‌کار نمی‌خواند و اجازهٔ خوردنِ ناهار نمی‌دهد. او نمی‌داند که روز کار چیست، چگونه آن‌را به دست می‌آورند، و در ازای آن چقدر حق‌الزحمه می‌دهند، هارا لاجان هارالا، تارالاجان تارالا می‌گوید و می‌نویسد... چه غم و چه دردی در دل دارد؟ من اگر به‌جای او بودم، هیچ آرزویی نداشتم!

ای بانوی نیک! من چگونه کارِ خودم را، رنج و زحمتِ مداوم و سختِ خودم را برای تو شرح بدهم؟

با افکارِ اندوهگین از صحرا به دهکده برمی‌گشتم. ریش‌سفیدانِ ده در یک گردهم‌آئی نشسته بودند و سنگ‌های سرد را گرم می‌کردند. آنها از زمین و محصولِ آینده، از کوه ها و چراگاه ها، از بیماری‌ها و گیاهان، از دورانِ گذشتهٔ دهکده، آرام و متین با یک‌دیگر صحبت می‌کردند. من نزدِ آن‌ها رفتم، سلام کردم و مانندِ آن‌ها روی سنگِ سردی نشستم.

در دستِ یکی از ریش‌سفیدان روزنامهٔ تازه‌ای بود که در آن شعری از من چاپ شده بود. صحبتِ آن شعر به میان آمد. وقتی که از اسبِ چابک‌سواری تعریف می‌کنند، چابک‌سوار خوشش می‌آید. من نیز اُمیدوار بودم که حالا هم‌ولایتی‌هایم به تعریف از شعرِ من می پردازند. من در ماخاچ قلعه و در مسکو زیاد تعریف شنیده و عادت کرده بودم. پیرمردی که روزنامه در دست داشت گفت:

پدرت حمزه هم شعر می‌سُرود، تو پسرِ حمزه هم شعر می‌سُرائی. پس کِی کار می‌کنی؟ یا می‌خواهی تمامِ عمر چیزی سنگین‌تر از یک پاره نان بر نداری و زندگی کنی؟

من از این سخن کمی تعجّب کردم و تا آن‌جا که می توانستم، با تواضع و فروتنی گفتم:

- شعر و شاعری کارِ من است.

- اگر شعر و شاعری کار باشد، پس بی‌کاری چیست؟ اگر شعر و ترانه زحمت باشد، پس لذّت و استراحت چیست؟

- برای آن‌هایی که شعر و ترانه را می‌خوانند، شعر و ترانه لذّت و استراحت است، امّا برای کسانی که شعر و ترانه را می‌آفرینند، شعر و ترانه کار است. کارِ بی‌خواب و استراحت، کارِ بدون روزِ تعطیل و بدونِ مرخّصی. کاغذ برای من مانندِ زمین برای شماست، حروف، دانه و مصرع‌ها و ابیات، خوشه‌های من‌اند.

- این سخنان را کنار بگذار، زمین پا ندارد که به روی بامِ خانهٔ من بیاید. من باید به صحرا بروم و کار کنم. امّا شعر و ترانه خودش تو را در هر جا که باشی، حتّی در بسترِ خوابت، پیدا می‌کند. هر شعرِ تو چون میهمانی است که می‌آید و درِ خانه‌ات را می‌کوبد. پس هر شعر و ترانه برای تو عید است. امّا صحرای ما زندگی یک‌نواختِ هر روزهٔ ماست. (ریش‌سفیدانِ گردهم‌آئی دهکدهٔ ما هر یک به همین گونه، یا تقریباً به همین گونه، نظرِ خود را بیان می‌داشتند.)

- آخر، شعر، و فقط شعر معنی و مضمونِ زندگیِ من است.

- این‌طور باشد، زندگیِ تو از آغاز تا پایان عید است.

- شعر و ترانه ثمرهٔ استعداد است. کسی که استعداد دارد، به آسانی می‌تواند شعرِ خوب بسُراید، امّا آدمی که استعداد ندارد، البته باید زحمت بکشد. امّا در این صورت زحمت فایده و نتیجهٔ چندانی ندارد.

- خیر، فرمودهٔ شما درست نیست. کسی که کم استعداد است، هنر را کارِ سهل و آسانی می‌پندارد. او گنجشک‌وار از روی یک شعر می‌پرد و به روی شعرِ دیگر می نشیند. این‌گونه آدم‌ها به اصطلاحِ ما کار را سَمبَل می‌کنند. امّا استعدادِ بزرگ همراه با حسِّ مسئولیت بروز می‌کند، و آدمِ واقعاً بااستعداد، سُرودنِ شعر را کاری بس مهمّ و دشوار می‌داند. نه هر قافیه‌پردازی شعر است، و نه هر نقل وُ نقّالی داستان.

- پس بگو چگونه کار می‌کنی و دشواری‌های کارت چیست؟

گرداگردِ من بزرگرانِ پیر نشسته بودند. من لب گشودم و برای آن‌ها به شرح‌وُتوصیف پرداختم، امّا پس از اندک زمانی دریافتم که آن‌چه برای خودم عادی‌ترین و قابلِ‌فهم‌ترین مسائل است، فهماندنش به آن‌ها بسیار دشوار است. پس به ناچار لب فُروبستم، سرافکنده و شرمگین نشستم. آن‌روز ریش‌سفیدان گردهم‌آئی دهکدهٔ ما بر من تفوّق یافتند. من نتوانستم به آنها بفهمانم که چرا شاعری کارِ دشواری است و بطورِ کلی شعرسُرودن چگونه کاری است.

از آن روز سال‌های زیادی گذشته است. امّا اگر امروز هم از من بپرسند، نمی‌توانم درست توضیح بدهم که کارِ من از چه عبارت است، چرا دشوار است و با کارهای دیگر چه تفاوتی دارد؟ جای کارِ من کجاست؟ البته، پشتِ میز تحریرم. امّا جای کارِ من در کوره‌راه‌های کوهستانی نیز هست، هنگامی که به سیروُسیاحت می‌پردازم، وقتی که به اشعار و کلمات می‌اندیشم، آهنگ‌ها نزدِ من می‌آیند، و من آن‌ها را نمی‌پذیرم و به کناری می‌اندازم. جای کارِ من در قطارِ راه‌آهن نیز هست، وقتی به کشورهای دیگر سفر می‌کنم، زیرا همانا در همین هنگام ممکن است اندیشهٔ شعرِ تازه ای به فکرم راه یابد.

جای کارِ من، هم در درونِ هواپیماست هم در تراموای، هم در میدانِ سرخ، هم در کنارِ دریاچه، هم در بیشه‌زار و هم در اتاقِ انتظارِ وزیر، خلاصه همه جای روی زمین جای کارِ من و کشتزارِ من است.

من چه وقت کار می‌کنم؟ صبح‌گاهان یا شام‌گاهان؟ روز کارِ من چند ساعت به طول می‌انجامد؟ هشت یا شش یا حتّی دوازده ساعت، یا بیش از این‌ها؟ اگر بیش از این است، پس چرا من اعتصاب نمی‌کنم و برای روز کارِ هشت ساعته به مبارزه برنمی‌خیزم؟

قضیّه از این قرار است که من همیشه تا لحظه‌ای که هوش و حواسّ دارم کار می‌کنم، سرِ سفره و در تئاتر، در ضیافت و در شکار، هنگام خوردنِ چای و در مراسمِ کفن‌وُدفن، در سفر با اتومبیل، و در عروسی. حتّی در خواب هم مصرع‌ها و سیماها و افکار و اشعارِ تقریباً حاضر به سراغم می‌آیند. بنابراین روز کارِ من حتّی در خواب هم ادامه دارد. پس، از مدّت‌ها پیش می‌بایست دست به اعتصاب بزنم!

من چگونه کار می‌کنم؟ جواب‌دادن به این سؤال از هر چیز دشوارتر است. گاه تصوّر می‌کنم که کارِ من مانند همهٔ کارهای دیگر است، و گاه می‌بینم که کارِ من کارِ ویژه ای است و آن‌را نمی‌توان با هیچ کارِ دیگری در روی زمین مقایسه کرد.

گاه بنظرم می‌آید که همهٔ مردم کار می‌کنند و من مُفت‌خورم. گاه گمان می‌کنم که فقط من کار می‌کنم و دیگران همه بیکاره‌اند. پرندگان را چه غم! آن‌ها تمامِ عمر همان ترانه‌ای را می‌خوانند که پدران و مادرانشان به آن‌ها یاد داده‌اند.

رودخانه و جویبار را چه غم! آن‌ها هزاران سال همان یک آهنگ را زمزمه می‌کنند. امّا من باید بکوشم در عمرِ کوتاهِ خود ترانه‌هائی بیافرینم که سالیانِ دراز باقی بماند. آدمی که نخستین بار در جهان یک تکّه زمین را شیار زده، لابد خیلی رنج بُرده و زحمت کشیده است. آدمی که در جهان نخستین سُرود را آفریده نیز رنج فراوان برده و زحمت بسیارکشیده است. زمینی را که هزار نفر شخم زده‌اند، شخم‌زدنِ آن برای نفرِ هزاروُیکم آسان‌تر است، امّا وقتی هزار نفر شعر گفته‌اند، شعرگفتن برای نفرِ هزاروُیکم به مراتب دشوارتر است.

بلی، برزگر! کارِ من هم به کارِ تو شباهت دارد. بنابراین، لطف بفرما به من چون به بیکاره‌ای که تمامِ عمر کارش کیف و لذّت و راحت و آسایش است منگر. من هم مانندِ تو، شب‌های دراز بی‌خوابی می‌کشم و به کشتزارِ خویش می‌اندیشم.

تو بهترین تخم را برای کِشت جدا می‌کنی، من نیز از میان سخنانِ موجود بهترین سخن را برمی‌گزینم. من باید از هزار کلمه یکی را برگزینم، من نیز کشتزار و جوانه دارم که از تماشای آن لذّت می برم. کار و زحمتِ من هم حاصل دارد.

من نیز وجین می کنم، زیرا در کشتزارِ من هم علف‌های هرزه وجود دارد. حتّی به‌وسیلهٔ ماشین هم جداکردنِ غلّهٔ خوب از غلّهٔ بد کارِ دشواری است، امّا گزینشِ سخنانِ سودمند و درست و سَلیس از میان سخنانِ ناباب از این هم دشوارتر است.

تو کشتزارِ خود را از تگرگ و سرما و بادِ سوزان محافظت می‌کنی. من باید ترانه‌هائی بیافرینم که از غدّارترین دشمنِ خود، یعنی زمان، نترسند زیرا من می‌خواهم ترانه‌هائی بیافرینم که قرونِ متمادی وِردِ زبان‌ها باشند. کشتزارِ من نیز شَته و ملخ و موشِ صحرائی و مانند آن‌ها را دارد. آن‌ها میتوانند محصولاتِ مرا برُبایند و ببرند، یا تماماً نابود سازند، یا طوری خراب کنند که قابلِ خوردن نباشد. درآن‌صورت، مردم از محصولِ من رو برمی‌گردانند.

امّا موش‌های صحرائیِ من از موش‌های صحرائی که تو دیده‌ای، بزرگ‌تر و خوفناک‌ترند، مبارزه با آن‌ها دشوارتر و در مواردی به کلّی بی‌نتیجه است.

درونِ کلبه به گرمی، اجاق می‌سوزد
و دود از سرِ آن کلبه می‌رود بالا

چو تُندباد ز سوراخ هم‌چو سوزن در،
وزد به داخلِ آن کلبه، آوَرَد سرما .

حکایتِ من وُ شعرم شبیهِ آن کلبه است،
که بهرِ گرمیِ آن رنج‌ها بَرَم بسیار
ولی چو بادِ خُنَک می‌وزد به مصرع‌ها.
وجودِ شعر ز سردیِ آن شود بیمار .

ترجمه از ژاله

من بعداً باید محصولاتم را به مردم بدهم. مردم باید آن‌ها را بخورند و مزّه کنند، شیرینی و تلخی و مزّهٔ ویژهٔ آن‌ها را بچشند. مزّهٔ محصولِ من نباید مانند مزّهٔ هیچ محصولِ دیگری باشد.

به یاد دارم که وقتی بچّه بودم، پدرم به من یاد می‌داد که چطور علف را بسته‌بندی کنم. وقتی زانویم را روی بسته می‌گذاشتم و با تمامِ نیرو ریسمان را می‌کشیدم، پدرم می‌گفت :

- رسول، مواظب باش که بسته را خفه نکنی!

اکنون وقتی شعر می‌سُرایم و قافیه تنگ می‌آید، وقتی یک مصرع با بقیهٔ شعر جور نمی‌آید و هرچه من می‌کوشم، باز هم آن مصرع در شعر نمی‌گنجد و با زور می‌کوشم تا به هر شکل که شده شعر را تمام کنم، اغلب در این‌گونه موارد پندِ پدرم را به یاد می‌آورم: «رسول، مواظب باش که بسته را خفه نکنی!»

محصولِ کشت‌زارها در همهٔ سال‌ها یک‌سان نیست. در یک‌سال محصولِ غلّه به‌قدری است که در انبارها و سیلوها جا نمی‌گیرد، بعد اتفاق می افتد که دو سه سال هیچ محصولی به دست نمی‌آید. وضعِ من هم همین‌طور است. همیشه یک جور نمی‌توانم کار بکنم. ظاهراً کود میدهم، شخم میزنم، تخم‌های مرغوب میکارم، با وجودِ این غلّهٔ خودم نمی‌روید. مجبور میشوم از استرالیا یا کانادا غلّه بخرم، یعنی به کارِ ترجمه بپردازم. وقتی برای مدّتی شعله‌های شعرم فروکش می‌کنند و اشعار نمی‌خواهند از دل به روی کاغذ بیایند، هیچ‌گونه صنعتِ شیمیائی، چه بزرگ و چه کوچک، نمی‌تواند به من کمکی بکند.

چه می‌توان کرد؟ اگر هر حرکت و هر عملی به موفّقیت می‌انجامید، همه راضی و خرسند می‌بودند! اگر زمین هر سال محصولِ فراوان می‌داد، همه در روی زمین سیر می‌بودند. اگر هرچه روی کاغذ نوشته می‌شود ترانه می‌بود، مردم از مدّت ها پیش دیگر به زبانِ ساده سخن نمی‌گفتند، بلکه فقط آواز می‌خواندند. امّا ساختنِ ترانه بسیار دشوار است.

من در کارخانه‌های شراب‌سازی داغستان، گرجستان، ارمنستان، و بلغارستان، در کارخانه‌های آبجوسازی پیلتسِن بوده‌ام. به نظرِ من، شاعرها و شراب‌سازها وجوهِ مشترکِ زیادی دارند. هرکدام از آن‌ها ظرافت‌کاری‌های ویژه و اسرارِ ویژهٔ خود را دارند.

شعر هم مانندِ شراب، باید در دل بجوشد و قوام بگیرد و آماده شود. در هر شعرِ خوب هم یک سرمستیِ اسرارآمیز و فرح‌انگیز نهفته است، شراب و شعر از این حیث خیلی به هم نزدیک هستند.

گاهی به یک دهِ کوهستانی که در آن مغازه هست، کامیونی پُر از بشکه‌های شراب می‌آید. یک بشکه را در این ده و بشکهٔ دیگر را در دهِ دیگر می‌گذارد، راننده‌ها به این ترتیب از بویناکسک به ده‌های کوهستانی شراب می‌برند و پخش می‌کنند.

جوانان همین‌که این ماشین را می‌بینند، ظاهراً آرام و متین، امّا در واقع با عجله، از هر گوشه وُ کنارُ ده به سوی مغازه می‌روند. آنها مانندِ گوسفندهایی که به دورِ یک تکّه نمکی که چوپان گذاشته جمع می‌شوند، به دورِ بشکهٔ شراب حلقه می‌زنند.

شراب را در کوزه‌ها می‌ریزند، همه مزّه می‌کنند، امّا فوراً اُمیدها بر باد می‌رود و سخنانی از این قبیل به گوش می‌رسد :

- این هم شد شراب؟ این که آب است!

- آبِ خالصِ جوی است.

- بگذار فروشندگان خودشان این شراب را بخورند.

فروشنده در دفاع از خود می‌گوید:

- به من چه؟! شما که دیدید که بشکه را با کامیون آوردند، جلوی خودتان پائین آوردند خودتان هم کمک کردید. من در این میان چه گناهی دارم؟! هر شرابی که برای من آورده‌اند همان را هم می‌فروشم. نمی‌خواهید، نخرید!

از قرارِ معلوم، در شهر، انباردار پیش از آن‌که شراب را به بخش بفرستد، هر مقدار دلش بخواهد از بشکهٔ شراب برمی‌دارد، به‌جای آن آبِ خالص می‌ریزد و می‌گوید: «در بخش، همین شراب هم از سرشان زیاد است»!

در انبارِ بخش نیز کارکنانِ آن‌جا عین همین عمل را تکرار می‌کنند و می‌گویند: «برای دهستان، همین شراب هم خوب است.» در راه نیز راننده‌ها و باربرها برای این‌که در هوای سرد، کمی گرم بشوند و راهِ طویل و دراز و خسته‌کننده را کوتاه کنند، چند لیتر از شراب برمی‌دارند و به جای آن آبِ خنک و زلالِ چشمه یا جویبارِ سرِ راه را می‌ریزند. در نتیجه، مشروبی می‌ماند که نمیدانی شراب است که توی آن آب ریخته اند و خراب شده، یا آب است که توی آن شراب ریخته اند و خراب شده...

درست همین‌طور نمی‌شود فهمید که در بعضی اشعار، شعرِ واقعی بیش‌تر است یا حرفِ پوچ؟ اینگ‌ونه اشعار را شعرای تنبلی می‌سُرایند که حال و حوصلهٔ کارِ جدّی و مداوم را ندارند. امّا جویبارِ پُرجوش وُ خروش به‌ندرت به دریا می‌ریزد. پیاده‌روِ تنبل به ندرت به مکّه می‌رسد. وقتی دو نفر مجبورند سوارِ یک اسب بشوند، زیرِ بغلِ یک‌دیگر را می‌گیرند. استعداد و کار نیز بر یک اسب سوارند.

ابوطالب می‌گفت: استعداد و کار باید، مانندِ خنجر و غلاف در شعر به هم بپیوندند.

از دفتر خاطرات: آن وقت‌ها من بیش‌تر در کوچه بودم و کم‌تر در خانه. در مدرسه درس می‌خواندم، امّا کَم‌کَمَک شعر هم می‌گفتم. امّا نه برای درس‌خواندن حوصلهٔ کافی داشتم، نه برای شعرگفتن، و نه برای انجامِ کارهای خانه. نمی‌توانستم مدّتِ زیادی پشتِ میز بنشینم. وول می‌خوردم، از پشتِ میز برمی‌خاستم، و تا فرصتِ مناسبی پیش می‌آمد، به کوچه می‌دویدم. من حالا هم چندان با پشت‌کار و با حوصله نیستم.

یک بار پدرم مرا پشتِ میز نشاند که درس‌هایم را حاضر کنم یا شعر بگویم و خودش برای چند دقیقه از خانه بیرون رفت. هنوز درِ حیاط پشتِ سرِ پدرم بسته نشده بود که من از روی صندلی برخاستم و به پشتِ بام دویدم. پدرم مرا دید، مادرم را صدا زد و گفت:

- آن طنابی را که از میخ آویزان است بیار و به من بده.

- می خواهی چه بکنی؟

- می‌خواهم رسول را به صندلی ببندم و اِلّا او آدم حسابی نمی‌شود. پدرم آرام و خونسرد مرا به صندلی طناب‌پیچ کرد، آهسته تلنگری به پیشانی‌ام زد، به کاغذ اشاره کرد و ادامه داد :

- هر چه آن‌جا هست بیار این‌جا!

ممکن است کلّه کار بکند، امّا اگر در این وقت دست‌ها کار نکنند، این به آسیاسنگی می‌مانَد که به‌جای گندم آردکردن بی‌هوده بچرخد.

داستان شنگری، پسر وی، و پنج روبل:

چندی پیش در حونزاخ مردی ثروت‌مند و محترم به نام شنگری زندگی می‌کرد. او پسری داشت عزیزدُردانه و تنها فرزندِ خانه و خانواده، و به همین دلیل لوس و نُنُر. پدر می‌خواست که فرزندِ او مانندِ همهٔ اهالی ده، کار بکند تا آدم حسابی بشود، امّا پسر نمی‌خواست کار بکند. خویشاوندان و دوستانِ پدر، پسر را لوس می‌کردند. یکی به او اسب می‌بخشید، دیگری قبای چرکسی، یکی به او پول می‌داد و دیگری خنجر.

یک بار شنگری سخت بیمار شد. دوا و دارو اثری نمی‌بخشید. خویشاوندان و دوستان در بالینِ بیمار گردآمدند و گفتند:

- ما چه بکنیم که تو خوب بشوی؟

- من می‌دانم چه چیز برای من لازم است که از بسترِ بیماری برخیزم، امّا شما توانائیِ آن‌را ندارید که خواهشِ مرا بر آورید.

- بگو چه می‌خواهی، ما هر کاری از دست‌مان برآید، می‌کنیم.

- اگر پسرم پنج روبل که با کار و زحمتِ خودش اندوخته باشد، برای من بیاورد و بگوید: «پدر این پول را بگیر، مالِ توست، آن وقت من خوب می‌شوم"»

پس از دو روز پسر نزدِ پدر آمد، پنج روبل به پدر داد و گفت:

- پدر، در درّه کوی سوی آوارستان، تنهٔ درخت به رودخانه انداختم و این پنج روبل را گرفتم.

پدر ابتدا به پول و سپس به پسر نگاه کرد و پول را در آتش انداخت. پسر خم به ابرو نیاورد، امّا چنان رنگش پرید، گوئی سیلی محکمی به بناگوشش زده‌اند. در واقعِ امر، عموی پسر که از خواستِ شنگریِ بیمار اطلاع یافته و تصمیم گرفته بود به پسرِ برادرِ خود کمک کند، پنج روبل به جوان داده بود. پس از چند روز پسر دوباره نزدِ پدر آمد، پنج روبل به پدر داد و گفت:

- من در جادّهٔ نوئی که در گونیب می‌کشند کار کردم.

پدر نگاهی به پول و نگاهی به پسر انداخت، اسکناس را مُچاله کرد و از پنجره به بیرون پرت کرد. پسر خم به ابرو نیاورد. از قرارِ معلوم این پول را دوستِ پدرش از اهالیِ گوتساتلی به او داده بود.

پسر بارِ سوّم نزدِ پدر آمد و این بار یک اسکناسِ پنج روبلی به او داد. پدر بی آن‌که به پسر نگاه کند، اسکناس را پاره کرد و دور ریخت. پسر خود را مانندِ قرقی به روی پاره‌های اسکناس انداخت آنها را جمع کرد، به هم چسباند و سرِ پدر داد زد:

- من برای این در پتروفسک طویله پاک نکردم و این پول را نگرفتم که تو آن را مثلِ یک تکّه کاغذِ بی‌مصرف پاره کنی! دست‌هایم تاول زده است. پدر گفت:

- حالا من می‌بینم که این پول را با کار و زحمتِ خودت به دست آورده ای.

شنگری شاد شد، حالش رو به بهبودی گذاشت و به‌زودی کاملاً خوب شد.

باری، تنها چیزی که با کار و زحمتِ خودِ آدم به دست آمده باشد برایش ارزشِ واقعی دارد. شعر هم همین‌طور است. اگر خودت با رنج و زحمت شعر را آفریده باشی، هر کلمه و هر نقطه‌اش برایت پُرارزش است، امّا اگر مضمونِ آن را سرِ راه یافته و برداشته باشی، شعرِ پُرارزشی نمی‌شود.

مردِ همسایه‌ام بود زرگر، *داورِ راستینِ ارزش‌ها.*
می‌تواند بدونِ دشواری، *مَحَکِ شعرِ من توئی، تو بگو:*
زر وُ مس را جدا کند از هم، *شعرِ من نیست مس به جای طلا؟*
چو مَحَک می‌کند به او یاری. ترجمه از ژاله
و تو - خواننده می‌توانی بود،

اگر می‌خواهی که ماهی لذیذ باشد، خودت به کنارِ دریاچه برو و ماهی بگیر. عقاب بر خلافِ جهتِ باد پرواز، و ماهی بر خلافِ جریانِ آب شنا می‌کند. شاعر وقتی شعر می‌سُراید به پیشوازِ احساساتِ شدید می‌رود، هر چند اگر آن احساسات شادی نباشد و درد و رنج باشد.

ابوطالب نیز روزی داستانی شبیه به این، برای من نقل کرد:

داستانِ کوزه‌گرانِ بالخاری و کوزه‌های آن‌ها و خریدارانِ هرزه.

کوزه‌گران بالخاری فرآورده‌های خود را در سله‌های بزرگ چیدند، سله‌ها را بارِ خر و قاطر کردند و راهیِ شهر شدند تا کالاهای خود را بفروشند. در راه چند جوانِ شیطان از دهِ مجاور به آن‌ها برخوردند و پرسیدند :

- کوزه‌گران، کجا می‌روید؟

- می‌رویم کوزه‌هایمان را بفروشیم.

- دانه‌ای چند است؟

- کوزه‌های کوچک دانه ای بیست کوپک، بزرگ دانه‌ای، پنج کوپک.

- چرا این‌طور؟

- برای این‌که ساختنِ کوزهٔ کوچک از ساختنِ کوزهٔ بزرگ سخت‌تر است.

جوانانِ شیطان همهٔ کوزه ها را خریدند. کوزه‌گران سرِ قاطرها و خرها را برگرداندند تا به دهِ خود بروند، ضمنِ خداحافظی گفتند:

- از فرآورده‌های ما راضی خواهید بود. وجداناً خوب ساخته‌ایم. کوزه‌های ما به نوه‌های شما هم می‌رسد.

کوزه‌گران وقتی به بالای کوه رسیدند، نشستند تا نفس تازه کنند، از بالای کوه به راه نگاه کردند و ناگهان دیدند که خریدارانِ کوزه‌های زیبای آن‌ها به چه کاری مشغولند. و امّا جوان‌ها کوزه‌ها را در لبِ پرتگاهی چیده بودند و از فاصلهٔ بیست قدمی به طرفِ کوزه‌ها سنگ می‌انداختند. ظاهراً آن‌ها مسابقه می‌دادند که کی بیش‌تر می‌تواند کوزه بشکند. کوزه‌ها با صدائی جَرَس‌مانند می‌شکستند، سفال‌پاره‌ها به تهِ پرت‌گاه می‌ریختند و جوان‌ها از این کار لذّت می‌بردند.

کوزه‌گران به یک باره، چنان‌که گوئی کسی به آن‌ها فرمان داده باشد، از جا جَستند، خنجرها را از غلاف کشیدند و به سوی اوباشانِ جوان هجوم آوردند. به آن‌ها رسیدند و فریاد زدند:

- ای نابه‌کارها، چه می‌کنید؟ ما بهترین کوزه‌ها و گلدان‌های خودمان را به شما فروختیم، امّا شما... وجدانتان کجا رفته؟!

جوان‌ها با حیرت و تعجّب گفتند:

- چرا عصبانی می‌شوید؟ شما کالای خودتان را به ما فروختید، ما هم پولِ حسابی به شما دادیم. حالا کالا مالِ ماست. به شما چه که ما با آن چه می‌کنیم؟ دلمان بخواهد می‌شکنیم، دلمان بخواهد می‌بریم به خانه، دلمان بخواهد، همین جا سرِ راه می‌گذاریم و می‌رویم.

- این فرآورده‌ها برای ما بیگانه نیستند. ما زحمتِ بسیار کشیدیم تا از گِل، کوزه و گلدانِ زیبا بسازیم تا مردم از تماشای آن لذّت ببرند. ما فکر می‌کردیم که محصولِ رنج و زحمتِ ما موجب شادی مردم می‌گردد و زندگی آن‌ها را می‌آراید. ما وقتی کالای خود را به شما فروختیم، امیدوار بودیم که با لیوان به مهمان دوغ خواهید داد، در کوزه آبِ زلالِ چشمه خواهید ریخت، و در گلدان گل‌های زیبا پرورش خواهید داد. امّا شما آدم‌های بی‌وجدان همه را به سفال‌پاره تبدیل کردید. شما تمامِ کار و زحمتِ ما، تمام جدّوجهدِ ما، و تمامِ آرزوهای ما را در لبِ پرت‌گاه سنگ‌سار کردید. شما همان‌طور که بچه‌های بی‌عقل و بی‌شعور به مرغانِ خوش‌الحان سنگ می‌زنند، محصولِ کار و زحمتِ ما را سنگ‌باران کردید.

کوزه‌گران آن‌چه را که هنوز جوان‌های هرزه نشکسته بودند، از آن‌ها گرفتند و به خانه برگشتند.

هر کس که خودش از جان و دل زحمت کشیده و از نتیجهٔ کارِ خود لذّت برده باشد، رنجش و دل‌آزردگیِ کوزه‌گرانِ ما را درک می‌کند. ابوطالب با این سخنان، داستانِ خود را به پایان رساند.

نمی‌دانم چرا یک بار در ژاپن وقتی کارِ دخترانِ صیّاد مروارید را تماشا می‌کردم، این داستانِ ابوطالب به یادم آمد. دخترانِ جوانِ زیبا و نیرومند به اعماقِ دریا می‌رفتند، آن‌قدر زیرِ آب می‌ماندند که نفسشان بند می‌آمد و چند صدف در کیفی که به کمرشان آویزان بود می‌گذاشتند و بالا می‌آمدند. ممکن است در یکی از صدف‌ها دانهٔ مُرواریدی باشد، امّا باید هزاران صدف جمع کرد تا آن یک صدفِ سعادت‌بخش با مروارید را به چنگ آورد. چند بار باید در اعماقِ دریا غوطه خورد، چند هزار صدف باید جمع کرد تا یک گردن‌بندِ مُرواریدِ واقعی به دست آورد؟

اما مگر از میان همه کلماتی که مردم در گفتگوی معمولی به کار میبرند، مروارید ترانه و شعر را آفریدن کار آسان تری است؟! همه کلمات ساده، همه رویدادها، همه احساسات و تمام تجربه زندگی اقیانوسی است که صدف های فراوان در آن پخش شده است. اما کار صیاد مروارید، که باید بارها در اعماق نهان اقیانوس غوطه بخورد، بزرگ و دشوار و سنگین است. مهارت، صبر و حوصله، سلامت و تحمل، کوشش و اشتیاق فراوان

میخواهد. تصادف خوب و مناسب هم لازم دارد صبر و حوصله و طاقت صیادان مروارید، حوصله و طاقت استاد سیاه قلم کار کوباچی - همه این ها با استعداد خویشاوندی دارند، همه این ها در عین حال، استعدادند و هم کار و زحمت.

برای آن که شود عمرِ شعرِ من افزون
همیشه در طلبِ دانشم به جهد وُ به شوق
چو اوستاد کوباچی، صبور وُ با دقّت،
و سخت‌کوش، چو آن روستاییِ با ذوق.
ترجمه از ژاله

رسوم و سنّتی که هر داغستانی میداند:

تا دخترت بالغ نشده، او را شوهر نده.

تا به لبِ آب نرسیده‌ای، چارُقت را از پا در نیاور. تا شکار در جنگل است، و تو آن را صید نکرده‌ای، دیگ را روی اجاق نگذار.

روباهِ سیاه‌فام به کسی که آن‌را دیده، تعلّق ندارد، بلکه به کسی تعلّق دارد که آن را صید کرده.

خاطره ای‌از گذشته:

این داستان را نمی‌خواستم برای کسی نقل کنم، زیرا در این داستان چیزی که بتوان به آن بالید وجود ندارد. امّا باشد، حالا که همه چیز را به ترتیب نقل کرده‌ام، این داستان را دیگر نمی‌توانم از قلم بیاندازم. بی‌هوده نیست که داغستانی‌ها می‌گویند: «مادام که تا کمر به درونِ آب رفته‌ای، کاملاً غوطه بخور». «مادام که سرِ جوال را باز کرده‌ای، هرچه در آن هست بیرون بریز».

اگر آن حادثه احمقانه که تصمیم گرفته‌ام نقل کنم روی نمی‌داد، کتابی را که اکنون می‌نویسم، مدّت‌ها پیش تمام کرده بودم.

اگر من کتابی را شروع کرده باشم و در آن میان سفری پیش بیاید، دست‌نویس را با خودم برمی‌دارم. بنا براین دست‌نویس‌های من همراهِ خودم سفرهای دوروُدرازی به کشورهای مختلف کرده‌اند. البته من این دست‌نویس‌ها را بی‌جهت با خودم به سفر نمی‌برم. اغلب صبح‌گاهان در هتل فرصتِ مناسبی پیش می‌آید که آدم دست‌نویس را جلوی خودش بگذارد، فکر بکند و یکی دو صفحه بنویسد. این کتاب هم با من بَر وُ بحر را پیموده و در نقاطِ مختلفِ جهان بوده است.

یک بار وقتی از بروکسل برمی‌گشتم، در مسکو در طبقهٔ هشتمِ «هتل مسکوا» منزل کردم. حالا که صحبتِ هتل مسکوا پیش آمد، باید بگویم که این هتل برای من هتلِ معمولی نیست، بلکه گوئی خانهٔ دوّمِ من است. اگر فقط سال‌هایی را که من دیگر نویسنده بودم و اغلب برای کارهای مختلف به‌پایتخت می‌رفتم درنظر بگیریم، من بیش از نصفِ عمرم را در این هتل گذرانده‌ام.

هیئت مدیره، نوبتچی‌های طبقه‌ها و خدمت‌کاران همه مرا خوب می‌شناسند و من هم آن‌ها را می‌شناسم. دوستانِ من در مسکو نیز می‌دانند که من در هتل «مسکوا» منزل می‌کنم، البته در میانِ این دوستان کسانی

نیز هستند که عبارتِ «رسول به مسکو آمده» برایشان به معنای آن است که برای رفعِ بیکاری به من سری بزنند.

هنوز گردوُخاکِ سفر را از سر وُ تنم نشسته‌ام، زنگِ تلفن به صدا درمی‌آید و مرتّب درّ اتاق را می‌زنند. به‌زودی در اتاق جای نشستن و حتّی جای تکان‌خوردن نیست.

چه می‌توان کرد؟ اگرچه اتاقِ هتل با خانهٔ ده تفاوت دارد، امّا ما داغستانی‌ها بنابه سنّتِ باستانی فقط در روز سوّم نامِ مهمان را از او می‌پرسیم. و از آن‌جا که هیچ‌کس در هتل سه روز نزدِ آدم نمی‌ماند، نامِ بسیاری از کسانی که نزدِ من می آیند، برایم نامعلوم می‌ماند.

باری یک بار وقتی از بروکسل برمی‌گشتم، مثلِ همیشه در هتل «مسکوا» منزل کردم و مثلِ همیشه اتاق پُر از آدم بود. عدّه‌ای آمده بودند تا مراجعتِ مرا از خارج تبریک بگویند، عدّه‌ای دیگر آمده بودند تا پیش از حرکت به داغستان به من «سفر به خیر» بگویند، عدّه‌ای دیگر هیچ کاری به من نداشتند. برخی را من دعوت کرده بودم و بعضی خودشان بدونِ دعوت آمده بودند.

عدّه‌ای را با جوش‌وُخروش تعریف و ستایش می‌کردند و به این مناسبت جام‌ها را سرمی‌کشیدند، عدّه‌ای دیگر را با جوش‌وُخروش تنقید و سرزنش می‌کردند و به این مناسبت جام‌ها را سرمی‌کشیدند. گپ می‌زدند و می‌نوشیدند، می خندیدند و می نوشیدند،. ترانه می‌خواندند و می نوشیدند. ضمناً اتاق چنان پُردود بود گوئی زیرِ میز یا زیرِ تختخواب هیزمِ تر می‌سوزانند.

ابوطالب می‌گفت که سه چیز او را پیر کرده است:

اوّل آنکه همهٔ مدعوین جمع شده‌اند و انتظارِ یک نفر را می‌کشند که دیر کرده است.

دوّم آنکه همسر سفره را چیده امّا پسر که برای خریدنِ ودکا رفته، برنگشته.

و بالاخره سوّم آنکه وقتی همهٔ مهمان‌ها رفته‌اند و یک نفر که تمامِ شب مُهرِ سکوت بر لب زده بود، ناگهان در آستانهٔ در می‌ایستد، صحبتش گُل می‌کند و می‌خواهد عوضِ آن چند ساعتی را که سکوت کرده بود، در بیاورد، و آدم حسّ میکند که ورّاجیِ او پایانی ندارد.

هر قدر هم که خسته شده باشی، هر قدر هم که خوابت بیاید و پلک‌هایت باز نشود، مجبوری چرندیاتِ او را تا آخر گوش کنی. می‌کوشی با همهٔ چرندیاتِ او موافقت نشان بدهی که شاید او زودتر تمام کند و برود، امّا معلوم می‌شود که موافقتِ هم، او را به ورّاجیِ بیش از پیش تشویق می‌کند.

آن شب که پایانِ وحشتناکی داشت و حالا می‌خواهم برایتان نقل کنم، یکی از این‌گونه مهمان‌ها به اتاقِ من تشریف آورده بود. وقتی همه رفتند، این مهمان ماند، مستِ لایَعقل از شانهٔ من آویزان شد، ته سیگارهایش را به هر جای اتاق که می‌توانست می‌چپاند، با پرده، با پشتیِ صندلی، با چمدانِ من، با کاغذهایی که روی میز پخش بود، ته سیگارهایش را خاموش می‌کرد.

او ابتدا به تعریف و ستایش از من پرداخت، من با او موافقت کردم، بعد به تعریف و ستایش از خودش پرداخت، من با او موافقت کردم، بعد به تعریف و ستایش از زنِ خودش پرداخت، من با او موافقت کردم. بالاخره به تنقید و سرزنشِ من پرداخت و هر چرندی که به زبانش می‌آمد در حقّ من می‌گفت، امّا من این‌جا هم با او موافقت کردم.

من با وحشت فکر کردم: «الان است که به بدگوئی از خودش و بعد از همسرش بپردازد»، امّا وقتی به این‌جا که منطقاً می‌بایست به تنقید و سرزنشِ خودش بپردازد، مهمانِ ما ناگهان با عجله به اتاقِ خودش رفت تا بخوابد. البته برای آنکه رفتنِ او موجبِ غصّه و اندوهِ زیادِ من نشود، وعده داد که فردا هم نزد من بیاید.

گاهی می‌گویند: به مهمان از هر سو که بنگری زیباست، امّا پشتِ او از هر جای دیگرش زیباتر است. آن شب من به معنای این ضرب‌المثل پی بُردم. پشتِ مهمانی که داشت تشریف می‌برد، به نظرم بسیار زیبا آمد. نفسِ راحتی کشیدم و با خود گفتم: «همهٔ فلاکت‌های این شب پایان‌یافت و حالا می‌توان به راحتی خوابید».
با عجله در را بستم، دزدانه به زیرِ پتو خریدم و فوراً خوابم برد. مانندِ کسی که در هوای بارانی و سرد در اتاقِ گرمی زیرِ پوستین خوابیده باشد. راحت و آرام خوابیده بودم.
امّا خواب دیدم که در کنارِ آتش زیرِ پوستین خوابیده‌ام، چوپان‌ها دور وُ برم نشسته‌اند و هیزم در آتش می‌ریزند. آتش دود می‌کند، دود چشم و بینی‌ام را می‌سوزاند. بعد گوئی در نانوایی بودم که بسیار داغ بود و بوی سوختگی می‌آمد. بعد خواب دیدم که روزِ تعطیل با دوستان به خارجِ شهر رفته‌ام و ششلیک سُرخ می‌کنیم. در نتیجهٔ سوزشِ شدیدی در چشمانم، از خواب بیدار شدم. از جا پریدم، امّا هیچ چیز نمی‌دیدم. اتاق پُر از دود بود و جلوی در چیزی می‌سوخت، به سوی آتش دویدم، دیدم که چمدانم می‌سوزد و چیزی از آن نمانده است.
تمامِ چمدانم از مارک‌های هتل‌های درجهٔ اوّلِ جهان پوشیده بود. چه کشورهایی را که ما با آن چمدان ندیده بودیم! از چه گمرک‌هایی که به خیر وُ سلامت نگذشته بودیم! البته در آن چمدان هرگز چیزِ مهمّی نبود، امّا یک بطر وُدکا که برای دوستت به خارج سوغات می‌بری، یا یک بسته سیگارتِ اضافی نیز گاهی موجبِ نارضایتی مامورِ گمرک میشود، یا مثلا بلوزی که برای همسرت سوغاتی می‌آوری.
باری، چمدانِ من که از همه گمرک‌های جهان جان به سلامت بدر برده بود، در اتاقِ خودمانیِ هتل «مسکوا» سوخت و از بین رفت.
من با عجله بقایای چمدان را که می‌سوخت، برداشتم، توی وان انداختم و شیرِ آب را باز کردم، ستون‌های تازهٔ دود به هوا برخاست. در این گیر وُ دار دست‌هایم و گمان می‌کنم صورتم سوخته بود، امّا می‌بایست صندلی‌ای که چمدان روی آن بود، قالی وُ پرده را هم خاموش کرد. من به سوی تلفن دویدم، به زنِ نوبتچیِ طبقه تلفن کردم و فریاد برآوردم:
- دارم می‌سوزم! به دادم برسید و نجاتم بدهید.
امّا ظاهراً خانمِ نوبتچی تصوّر کرد که ممکن نیست رسول بسوزد، مگر در آتشِ عشق، و در این موردِ معیّن، من در آتشِ عشق به او می‌سوزم. این است که با لحنِ مادرانه جواب داد:
- رسول دست بردارید! بگیرید بخوابید، تا صبح آتش خاموش می‌شود!
وای از دستِ این زن‌ها! بارها من به شوخی به آن‌ها گفته‌ام که دارم می‌سوزم، آنها باور کرده‌اند و به کمکم شتافته‌اند، امّا این یک بار را که در تمامِ عمرم در آتشِ واقعی می‌سوختم، هیچ کس باور نکرد.

من مانند یک مامورِ آتش‌نشانی، جسور و بی‌باک، به نبرد تن‌به‌تن با آتش پرداختم. بالاخره موفّق شدم قالی، صندلی، پرده و کفِ چوبی اتاق را که داشت آتش می‌گرفت، خاموش کنم. من در این نبرد بر آتش پیروز شدم، امّا آتش هم، قبل از این پیروزی، صدماتِ زیادی به من رساند.

لابد، مهمانِ مست، ته سیگارش را توی چمدان چپانده و سببِ آتش‌سوزی شده بود. پیراهن‌ها و کت وُ شلوارم سوخت. سوغاتی‌هایی که از بروکسل آورده بودم سوخت، ادارهٔ هتل، برای قالی و صندلی و پرده صورت‌مجلسی تنظیم کرد، که من می‌بایست مبلغِ سرسام‌آوری بپردازم. خودم در بیمارستان بستری شدم، به خانه، به همسرم تلفن کردم و گفتم که کارهای مهمّی برایم پیش آمده و چند روز در مسکو می‌مانم. چون هنوز به عقلم نرسیده بود که چه کارِ مهمّی برای خودم بتراشم وعده دادم که بعداً تلفن کنم. ببینید یک ته سیگارِ لعنتی چه کلکی به سرِ من آورد.

امّا باید بگویم که همهٔ این صدمات درمقایسه با صدمهٔ اصلی جزئی بود، دست‌نویسی که من دوسالِ آزگار روی آن کار کرده بودم، تهِ چمدان بود.

می‌گویند بزرگ‌ترین ماهی آن است که از شَست بِجَست، چاق‌ترین شکار آن است که تیرت به خطا رفت، زیباترین زن آن است که ترا تَرک کرد. بسیاری از برگ‌های دست‌نویسِ من سوخت. حالا من تصوّر می‌کنم که آن قسمت بهترین صفحاتِ دست‌نویس بوده است.

علاوه براین، ماهی‌ای که از شَست جَسته مالِ تو نبوده است. شکاری که تیرت به خطا رفته، مالِ تو نبوده است. زنی که ترا تَرک کرده نیز مالِ تو نبوده است. امّا صفحاتی که سوخته بود مالِ من بود. من خودم با زحمت و رنجِ فراوان آن‌ها را آفریده بودم. من شب‌ها و روزهای زیاد بی‌خوابی و زحمتِ فراوان کشیده بودم. به این دلیل بود که از دست‌دادنِ دست‌نویس مرا رنج و عذاب می‌داد. به این دلیل بود که من تصوّر می‌کنم آن کتاب بهترین کتابِ من بوده است.

من بلافاصله پس از این حادثه، مانندِ کشتزاری که همهٔ پُشته‌های آن‌را برده باشند، یا مانند آخرین پُشته‌ای که فراموش کرده باشند ببرند، یتیم و بی‌کس شدم. هر حرفِ صفحاتِ سوخته به نظرم مُرواریدِ غلتانی می‌آمد و هر سطرِ آن گردن‌بندی از گوهرهای تابان.

من چنان ضربهٔ روحی خورده بودم که دو سالِ تمام نمی‌توانستم بنشینم و آن‌چه را ازدست داده بودم احیاء کنم. و امّا وقتی آرام گرفتم و نشستم تا کار کنم، فهمیدم که البته می‌توانم از نو و تقریباً در همان موضوع، بنویسم، امّا قادر به احیای آن صفحاتِ پیشین نیستم.

درست همین‌طور، اگر پدر وُ مادری فرزندِ عزیزِ خود را از دست بدهند، پس‌از مدّتی صاحبِ فرزندِ دیگری می‌شوند که او هم به همان اندازه برایشان عزیز است، امّا در هر صورت آن فرزندی نیست که آن‌ها از دست داده بودند، بلکه فرزندِ دیگری است.

می‌گویند شعر از آب می‌ترسد. شعر آتش است و آفرینندگیِ شاعر سوزشِ آن. البته شعر نباید شُل و وِل و آبکی باشد. امّا کاش خداوند اشعار را از آن آتشی که دست‌نویسِ من در اتاقِ هتل بدان دچار گشت، محفوظ بدارد!

داستانِ دزدی از خانهٔ ابوطالب:

نمی‌دانم این حادثه چگونه روی داده، چه کسی دست‌بُرد زده، و چرا هیچ‌کس در خانه نبوده است، امّا یک بار خانهٔ ابوطالب را دزد زد.

سراسیمه نگاه کردند و دیدند که ساعتِ طلای دخترش نیست، انگشترِ طلای همسرش نیست، گوشواره‌ها و سایرِ زینت‌آلات نیست. پالتوی پوست نیست، پیراهن‌ها، کفش‌ها، پول‌ها نیست... چیزی نمانده بود که همسرِ ابوطالب از هوش برود، دخترشان خودش را روی تختخواب انداخت و گریه وُ زاری را سر داد. و امّا ابوطالب به اتاقِ دیگر رفت، روی زمین نشست، سورنا را برداشت و حالا نزن و کِی بزن...

همسرِ ابوطالب فریاد زد:

-چطور دلت می‌آید! یک چنین فلاکتی! باید فوراً به کلانتری رفت، باید پیشِ دادستان رفت...

-چه فلاکتی؟! اشعارِ من سرِ جایش هست. ببین همهٔ کاغذهای من همان جایی که بوده دست نخورده. دزدها به کاغذها دست نزده‌اند. من چرا باید غصّه بخورم!

-شعرهای تو به دردِ کی می‌خورَد، آن‌هم شعرهایی که به زبانِ لاکی گفته شده؟

-تو هیچ چیز نمی‌فهمی! آدم‌هایی یافت می‌شوند که اسم‌شان هم شاعر است و کارشان فقط این است که اشعارِ دیگران را می‌دزدند. خدا را شکر که به اشعارِ من دست‌بُرد نزده‌اند. من یک سالِ آزگار روی آن‌ها زحمت کشیده‌ام، اگر از بین می‌رفتند من ماتم می‌گرفتم. ضمناً سورنا هم صحیح و سالم مانده. پس چرا از خوشحالی سورنا نزنم؟

و ابوطالب بی آن‌که به گریه وُ زاریِ همسر و دخترش اعتنائی بکند، به کارِ خود ادامه داد...

افندی کاپی‌یف برای من حکایت کرد:

یکی از روزهای خوبِ تابستان، سلیمان ستالسکی پشتِ بامِ خانه‌اش دراز کشیده بود و به آسمان نگاه می‌کرد. مرغانِ خوش‌اَلحان در اطراف نغمه‌سُرائی می‌کردند و زمزمهٔ جویبار به گوش می‌رسید. هر کس او را می‌دید گمان می‌کرد که سلیمان استراحت می‌کند. آینه، همسرِ سلیمان نیز چنین گمان کرد، به پشتِ بام رفت و گفت:

-خنگل حاضر است و سفره چیده شد. بیا ناهار بخوریم.

سلیمان جواب نداد، حتّی سرش را هم برنگرداند. پس از مدّتی آینه دوباره او را صدا کرد و گفت:

-غذا سرد می‌شود، اگر چند دقیقه هم بگذرد، اصلاً نمی‌شود خورد.

سلیمان تکان نخورد. آن وقت همسرش غذا را به پشتِ بام آورد تا حالا که سلیمان دلش می‌خواهد، پشتِ بام غذا بخورد. غذا را به سلیمان داد و در ضمن گفت:

- تو از صبح چیزی نخورده‌ای؛ بخور ببین چه خنگلِ خوبی برایت حاضر کرده‌ام.

سلیمان عصبانی شد، از جا جَست و سرِ همسرِ دلسوزش داد زد:

- تو هیچ‌وقت نمی‌گذاری من کار بکنم!

- آخر تو که درازکشیده بودی و هیچ کار نمی‌کردی. من فکر کردم...

- نه، من کار می‌کنم. دیگر مزاحم نشو.

از قرارِ معلوم، واقعاً هم سلیمان در آن روز شعرِ تازهٔ خودش را سُروده بود.
باری، شاعر حتّی وقتی که دراز کشیده و به آسمان می‌نگرد، کار می‌کند.

شاعری گفت با زنش در شعر — وقتی آن زن - ستارهٔ روشن،
ماهِ من، دلبرِ من، اخترِ من! — گشت پیدا در آستانهٔ در،
وه چه تلخ است زندگی بی‌تو — مرد زد داد «شعر می‌گویم
و چه شیرین، توئی چو در برِ من. — دست بردار یک دَم از سرِ من!»

ترجمه از ژاله

پدرم برایم حکایت کرد:

محمود ترانه‌ساز کبیرِ عشق، مهمانِ مردِ محترمی بود. مهمانانِ دیگری هم بودند. شاعر تا نیمه‌شب ترانه می‌خواند، حاضرین گوش می‌دادند و لذّت می‌بردند. بعد جا انداختند که بخوابند، برای محمود در بهترین اتاق یعنی در مهمان‌خانه جا انداختند. صاحب‌خانه آفتابه لگنی برای وضو در اتاق گذاشت، شب به خیر گفت و رفت.
صبح صاحب‌خانه برای اینکه مبادا محمود خواب بماند و نمازِ صبحش قضا بشود، آهسته به اتاق سر زد و دید که شاعر اصلاً شب نخوابیده بود، روی فرش نشسته بود، شعر می‌سُرود و زیرِ لب زمزمه می‌کرد.
صاحب‌خانه گفت:
محمود، وقتِ نمازِ صبح است، شعرها را کنار بگذار و نماز بخوان.
محمود جواب داد:
-همین کاری که می‌کنم، نمازِ من است.
باری، شاعر حتّی هنگامِ نماز هم کار می‌کند.

از دفترِ خاطرات:

حالا خودم داستانی از یک شاعرِ آواری را نقل می‌کنم. نام او را نمی‌گویم. نمی‌خواهم که او انگشت‌نمای خاصّ و عامّ بشود و به او بخندند. زیرا جای خنده هست.
شاعر زن گرفت و جشنِ مفصّلی برپا کرد. مهمانان رفتند و تازه عروس و تازه داماد را در اتاقی که برای شبِ وصال آراسته بود، تنها گذاشتند. عروس به بستر رفت و منتظرِ آمدنِ داماد شد. داماد امّا به‌جای آنکه به بسترِ عروسی برود، پشتِ میز نشست و شروع به سُرودنِ شعر کرد. تمامِ شب نشست و دمِ صبح غزلِ بلندبالای او در وصفِ عشق و عروس و شبِ نکاح حاضر و آماده بود.
آیا ما باید از این داستان نتیجه بگیریم که شاعر در شبِ وصال هم کار می‌کند؟ اگر من مانندِ این شاعرِ آواری کار می‌کردم، تعدادِ کتاب‌هایم ۵۰ برابرِ حالا بود. امّا گمان می‌کنم که آن کتاب‌ها عاری از حقیقت و صمیمیّت می‌بود.

کسی که وقتی عروس آغوشش را برای دربرگرفتنِ او گشوده پشتِ میز بنشیند، کسی که در حضورِ زیباصَنَمی کاغذ و قلم را به کناری نگذارده، آن آدم، ریاکار است و بس. اگر او ده بار، بیست بار هم بیش‌تر چیز بنویسد، در نوشته‌های او ذرّه‌ای صمیمیت وجود ندارد.

بله، باید کار کرد! خردمندی زیرِ درختِ سیب دراز کشید و منتظر بود سیبی در دهانش بیفتد. امّا سیب نیفتاد. امّا برای شاعر صمیمیّت و یکرنگی نسبت به همهٔ مردم و نسبت به شخصِ خودش، بیش از کار و حتّی بیش از استعداد لازم و واجب است.

می‌گویند:

-شیرمرد یا روی زین است یا زیرِ خاک.

می‌گویند:

- نفرت‌انگیزترین و زشت‌ترین چیز در جهان چیست؟

-مردی که از ترس می‌لرزد.

-زشت‌تر و نفرت‌انگیزتر از آن چیست؟

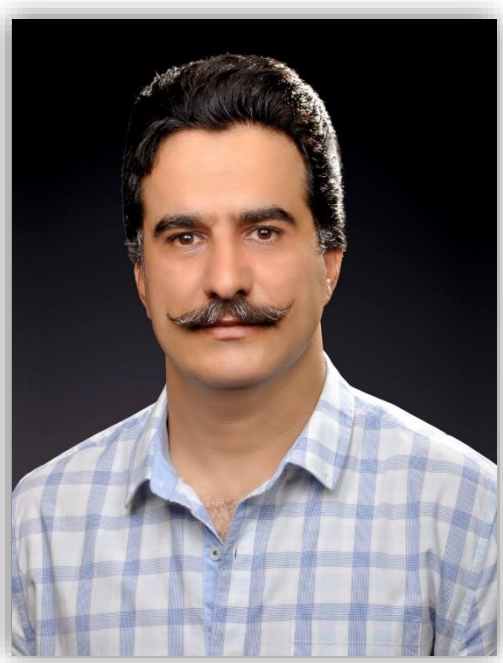
-مردی که از ترس می‌لرزد.

بازگشت به فهرست

***

گور به گور

داود کرمی



زمین لرزید. تنم به لرزه درآمد. از خواب پریدم. هُول بَرَم داشت. پلک گشودم. نمی‌توانستم از جایم جُم بخورم. تاریک و تنگ و تُرُش بود. نفسم درنمی‌آمد. بدنم عینِ ماهی‌دودی خشک شده بود و چشم‌هایم در کاسه نمی‌چرخید. دوباره زمین لرزید. این‌بار گوش خواباندم. صدا نزدیک‌تر که شد، دنیا به رویم دهان گشود و با نورِ نگاهش چشم‌هایم را در خود فُرو برد. از ترس، چشم برهم نهادم و آن‌چه دیده بودم را به یاد آوردم...

همه چیز بر وفقِ مُراد بود تا دعوا بر سرِ لحافِ مُلّا بالا گرفت. دستِ خودم نبود، گفته بودند: «شترها باید بروند!» و حکم داده بودند، پالانت کج است... ساربان می‌دانست من «خَرَکچی» نیستم و پدردرپدر با کونِ پاک، در این خاک ریشه دارم. و خود دیده بود که برای اثباتِ ادّعایم هر بار هفت قدم به سمتِ قبله برمی‌داشتم و یک سوگند به پُشتش می‌خوردم. و در پایان برای ختمِ نزاعِ قدیمی‌ام، یک نامِ خانوادگی آن‌هم به حصر برای خاندانم انتخاب کرده‌ام تا به همه بگویم: «زِکی!»

امّا او خود را به کوری و کری زده بود و من جز تسلیم و رضا دفاعی از خود نداشتم. گذاشتم و گذشتم. داروُندارِ خود را با یک شاخه نبات به شازده پسرم صلح کردم. مموش‌خان برای خودش بگی شده بود. شش کلاس اکابر که خواند یک سردوشیِ زرّین چسباند، با غرورِ جوانی روی پنجه می‌ایستاد، ابرو بالا می‌انداخت و از بالا نگاه می‌کرد. با استخاره از مُرشدم، یک زنُ عرب برایش گرفتم تا نامم را جاودانه و اجاقِ خاندانم [را] روشن کند. تا ایرانی نباشی نمی‌دانی عرب‌ستیزی چه کیفی دارد ولی من با فراموشیِ شکست جنگِ «قادسیّه» و «نهاوند» برای حفظِ آرمانم با آن‌ها کنار آمده بودم...

حکمِ رفتن که به من ابلاغ شد، یالقوز راه افتادم. عادت به بی‌مهری زنم داشتم. شازده هم با مادر و زنش در خانه مانده بود تا ما سیزده نفری چمدان ببندیم. سختیِ راه رمق‌مان را گرفته بود امّا جیک از کسی در نمی‌آمد. شکّ نداشتم که از ترسِ من سکوت کرده بودند. هیچ‌کدام از هم‌سفرهایم این سفر را دوست نداشتند. «سلیمان» که دیگر حنایش رنگی نداشت هم نبود تا برایم کاغذ و دوات بیاورد. ولی «علی» را که تازه نفس بود، آورده بودم تا آب به آفتابه‌ام کند. آن باقی که آمده بودند از سرِ ارادت و وفا نبود؛ لابد به خودشان وعده‌ی سورِ چرب و چیلی از سفره‌ی برچیدهٔ من داده بودند تا در کنارم بمانند.

تابستان به آخر رسیده بود. گرمای جنوب که اوّل و آخر نمی‌شناسد! شرجی‌اش یقه‌ات را می‌چسبد و تا نفست را نگیرد وِل نمی‌کند. برای من که بچّهٔ کوه و جنگل بودم، بندر تَلِّ خاکی بود و دریا، بیابانی از آب که نه خاکش زیبا بود و نه آبش. گفتم که، دستِ خودم نبود؛ می‌خواستند مرا به سرزمینِ هفتاد و دو ملّت که با پارسیانش از یک تبار بودم، ببرند. هر چه سرزمینش را دوست داشتم، تا دلت بخواهد از هندو جماعت بدم می‌آمد.

در میانِ خاک و خُل و دود و دَمِ بندر، به نزدیکِ اسکله رسیدیم. هنوز شوفر پُشتِ فرمان بود که کج و کوله از ماشینم پیاده شدم. لباس‌های خاکیِ تنم بوی نا گرفته بودند؛ درست مثلِ آن زمان که در کوه و کلوت، مهتر پایم را در رکابِ اسب می‌کرد و کسی جرئت نداشت اسبم را یابو صدا بزند.

کلاه بر سرم بود، امّا چکمه‌هایم را در خانه جا گذاشته بودم. با یک جفت کفش، قدم‌زنان به لبهٔ اسکله رسیدم. خاکِ ساحل به قوزکِ پا می‌آمد و گَردَش به هوا می‌رفت. کشتیِ کوچکی در کنارِ اسکله پهلو گرفته بود. سِگرِمه درهم تنیدم. کنارِ اسکله دو ژنده‌پوشِ مُردنی با صورتِ آفتاب‌سوخته، به اَخمِ من تعظیم کردند. می‌دانستم کُرک و پشمم ریخته، امّا آن‌قدر تخمِ ترس در دلِ این‌وُآن کاشته بودم تا دو جاشوی سیه‌چَرده با نگاهم بِرَمَند.

از گذشته فقط یک «تعلیمی» برایم مانده بود تا قوّتِ قلبم شود. برای این‌که معطّل نماند، گاهی با نوکش به بغلِ رانم می‌زدم و از لباسم گَرد می‌تکاندم. بر زورقِ چوبین سوار شدم، موج را شکستم و کنارِ کشتیِ آهنین پهلو گرفتم. قیافهٔ کاپیتان عینِ یک پُست‌چی بود. به من اَخم کرد. امّا یک هندی به پیشبازم آمد. جرئتِ نزدیک‌شدن نداشت. از دور دست بالا بُرد و بر لبهٔ میزرِ پیچ‌درپیچِ رنگ‌باخته‌اش گذاشت. چشم به زیرِ نقابِ کلاه بردم تا چشمانِ شومش را که در پسِ ابروهای پُرپُشتش پنهان کرده بود نبینم. بی‌اعتنا از جلویش عبور کردم. اجازه ندادم کسی راه را به من نشان دهد. مثلِ کسی که مسیر را بلد باشد، جلو رفتم. از راه‌رو رد شدم و به درِ اتاقی که یک سربازِ هندی ایستاده بود رسیدم. سرباز با اسلحه پیش‌فنگ کرد. سر بالا آوردم و به چهره‌اش نگاه کردم. عرق‌کرده و لرزان بود.

کشتی که سوتش را کشید، چهار روز روی آب بودم. در ساحل مثلِ آدم لباس پوشیدم و کلاه از سر برداشتم. با لباسِ آدمیزاد پنج روز انتظارِ رفتن به خشکی را کشیدم. از دور بوی عود می‌آمد. نوای مارافسا در گوشم پیچید. هرچه پیک آمد و رفت، معلوم شد به سرزمینِ پارسیان که پُر از هندو است، راهم نمی‌دهند. خبر رسید که به سرزمینِ شیر و سوسمار برو... از دیدارِ پارسیان که محروم شدم، کلّی غصه خوردم ولی از ندیدنِ هندوها در پوستِ خود نمی‌گنجیدم.

همان روز کشتی‌به‌کشتی شدم. درست مثلِ کسی که آب‌به‌آب یا گوربه‌گور می‌شود. آب‌به‌آب‌شدن درمان دارد و طبیب نسخه می‌پیچد؛ ولی گوربه‌گوری دردِ لاعلاجی است که استخوانت از هم می‌پاشد و روحت به لرزه درمی‌آید. نه مُرده‌شور درمانت می‌داند، نه گورکن؛ شاید آخوندی که در گوشَت تلقین می‌خواند، وِردی برای دفعِ آن داشته باشد که به آن نسخه هم اعتمادی نیست!

بی‌نیاز از وِردِ آخوند، نه حکیم رفتم و نه گذاشتم از هم بپاشم و بلرزم. با چند هندو به مقصدِ جزیره‌ای که نامش را نشنیده بودم به‌راه افتادیم. سفرم ده روز طول کشید. «سهراب»، هندویی که تبارِ پارسی داشت با لبخندهایش همراهی‌ام می‌کرد. نمی‌دانم این هندی‌ها چه پدرکُشتگی با من داشتند؟! من را به سرزمین‌شان راه نمی‌دادند، ولی برایم بپا می‌گذاشتند. شاید نقشه کشیده بودند، تا با یکی از نوکرانِ «ملکه» بنیانم براندازند! شاید هم من توهّم زده بودم و آن‌چه خیال کرده بودم را خواب می‌دیدم!

هندی‌ها که رفتند سیزده نفری ماندیم تا با چند لنگ و لوکِ از خدا بی‌خبر قدم به جزیره بگذاریم. جزیره مثلِ بندر بود. شَرجی‌اش جان‌کاه، ولی بارانش امانِ آدم را می‌بُرید. در سرزمینِ جدید که بهارش پاییز و تابستانش زمستان بود، تنها سرگرمیِ من دیدنِ لاک‌پُشت‌های درونِ برکه و بازی با سگ و گربه‌های کنارِ خیابان بود. در جزیره شش ماه بیش‌تر دوام نیاوردم تا زندگی از سر بگیرم. در نبودِ هندی‌ها از دستِ پشهٔ مالاریا فرار کردم و با یک فوج سربازِ هرزه‌دهانِ ازجنگ‌برگشته هشت روز روی آب بودم. بزن و بکوبِ سربازها روبه‌راه بود که سفرم به آخر رسید.

با کمی اُمیدواری از ساحلوی شناور پیاده شدم. سرزمینِ سیاهان را سفیدها تصرّف کرده بودند. برده‌داری برافتاده بود، ولی هم‌چنان سیاه‌ها بَرده بودند. در آن سرزمین در حسرتِ یک خانه و یک سقفِ بالای سر بودم. پول‌هایم را یک‌کاسه کردم. دلّال واسطه شد و مردکِ کلیمی قولِ خانه به من داد. هنوز مُهرِ قرارداد خشک نشده بود که فهمیدم خُلفِ وعده کرده و پولم را بالا کشیده است. عریضه به محکمه دادم. اگر دادخواهی‌ام مشمولِ مُرورِ زمان نشده باشد، ادّعای من هنوز پا برجاست.

در آن دربه‌دری هیچ مونسی نداشتم جز یک مُشت خاک و بیرقی مُندرس که گاه آن‌ها را می‌بوییدم و به دیده می‌کشیدم. در تنهاییِ خودم غوطه می‌خوردم. آن‌روز که آن دوازده نفر را بدرقه کردم، تنهاتر شدم. خواستم خودم را خلاص کنم، امّا تخمش را نداشتم. تسلیم نشدم. قصد کردم دوباره زندگی از سر بگیرم و تنگ‌دستی و بدنامی و تنهایی را بپذیرم؛ امّا کورسوی اُمیدم با دیدنِ آن‌همه مزرعهٔ ذرّت خاموش شد. بیش‌تر از جماعتِ لات و روضه‌خوان حتّی بیش‌تر از هندی‌ها بدم از «کاکا» و «کلاغ» سرِ مزرعه می‌آمد؛ که شکّ نداشتم یکی از آن دو جانم را می‌گیرد.

خبرِ راست و دروغِ کلاغ آوازخوان و کاکای نامه‌رسان، از چپ و راست می‌رسید. مثلِ سال وبایی، سالِ طلاق طلاق بود و از پسر و دختر همه به آن مبتلا شده بودند. زنم هم به زیر سایهٔ یک بچّه فُکُلیِ پول‌دار رفته بود. پسرکی که روزی اجازهٔ لیس‌زدنِ کفشِ من را نداشت حالا به ریشِ من می‌خندید. از آن بدتر، شاخِ شمشادم که شاخِ نبات به من داده بود، زِپرتی از آب درآمد. نه من برایش مهمّ بودم نه مادر و خانواده‌اش!

می‌دانستم جُربُزهٔ کار را ندارد. شنیده بودم هوایی می‌شود و باد به کلّه‌اش می‌افتد. قضا و قدری و زودباور هم بود. از قضا که می‌جَست، می‌گفت؛ کمر بسته‌ام. همهٔ حسرتم از آن بود که هم‌شکمش پسر نشد و از دستِ آن شازده پسرم که از قضا در نرفت، شاخِ نبات نگرفتم تا کامِ خود شیرین کنم.

با آن همه خبرِ بد، از هرچه دکتر گفت شانه خالی کنم. پزشکم که مُرد، مثلِ اسیری من را دست‌وُپابسته به سرزمینِ فراعنه بردند. اهرام، قرص و محکم سرِ جایشان ایستاده بودند، امّا از هر کرانهٔ «نیل» مَناره‌ای سر به

آسمان کشیده بود. از گنبد و مَناره دل کندم تا قصدِ حج کنم. خبرِ رفتنم به گوشِ فرعونِ ستم‌گر که رسید، سرراهی نداد؛ جیبم را تکاند و شمشیرِ مُرَصّع‌نشانم را ربود. خب از یک فامیل که دستش در جیبِ این‌وآن بود، بیش‌تر انتظارِ پاک‌دستی نداشتم. آن را هم نادیده گرفتم تا به رسمِ فراعنه و با یک تا چلواری رنگ‌وُرورَفته عازمِ خانهٔ خدا شوم. در آن هنگامه اَحرام نبسته بر دوشِ این‌وآن هروله‌کنان طواف کردم و بدونِ «سَعی» و «رَمی» و «تقصیر»... حاجی شدم.

به آن اُمید که به خانه برگردم، بر تخت‌روانی خشک سوار شدم. جیرجیرِ میخ و تختهٔ تخت‌روان تا بندر در گوشم بود. در بندر بر مَرکَبی سیاه سوار شدم. از کنارش برایم توپ درکردند. هیاهو بالا گرفت که هرچه عرب و عجم بود به پیش‌بازِ حاجی‌شان آمدند. عرب‌ها با عِگال و دشداشه و با شمشیرِ آخته به کمر، برایم دست تکان می‌دادند و زنان‌شان کِل می‌کشیدند. عجم‌ها هم با کراواتِ آویزان از گردن، دست به سینه ایستاده بودند. کمی بالاتر از آن لُرها آمده بودند. به فُکُل و کلاه‌شان خندیدم. آن‌ها بی‌شال و سِتره دیگر گردنه نمی‌گرفتند و کوچ نمی‌کردند. ولی از هیبتِ زنان‌شان ترسیدم. با موهای قاتمه‌باف که از زیرِ گلبندی رنگین‌شان آویزان‌شده بود، به مَثلِ پدرکُشته به من زُل زده بودند.

از کوهستان که عبور کردم، به خانه رسیدم. همه آمده بودند. ملکهٔ بی‌تاج از زیرِ توری سیاه روی صورتش، خیره نگاهم کرد؛ انگار از بیوه‌گی‌اش هیچ شرم نداشت! من که دیگر برایم مهمّ نبود چه خاکی بر سرش ریخته، از کنارش گذشتم. به پسر و دخترهایم هم اعتنایی نکردم. از آمدنِ هیچ‌کس خوشحال نشدم. کاش در همان مسجد کنارِ اَهرام که خوابیده بودم، هرگز برنمی‌خواستم تا چشمم به آن همه مگس دورِ شیرینی نمی‌افتاد.

امّا اشتباه می‌کردم، همه بد نبودند. گویا شاخِ شمادم، فراموشم نکرده بود؛ و با مال‌الصلح که در قبضه داشت، خانه‌ای به سبکِ عمارتِ «ناپلئون» برایم ساخت، تا از آن دربه‌دری نجات پیدا کنم. جایش برایم مهمّ نبود. پایین‌شهر و بالاشهر که ندارد! خانه باید بزرگ و راحت باشد و به همسایه‌ها خو بگیری. پسرم دَمِ همه را دیده بود. بزرگِ محلّ هم که عرب بود و من را می‌شناخت، از درِ دوستی با من وارد شد.

در خانهٔ نو، خوش‌حال از نداشتنِ بپای هندی سر به زمین گذاشتم. هنوز چشمم گرم نشده بود که همه چیز به هم ریخت. لوتی‌ها که عمرشان به سر رسیده بود و غدّاره غلاف کرده بودند، کلاه مخملی‌ها، چاقوی ضامن‌دار کشیدند. شکّ نداشتم پسرِ بی‌عُرضه‌ام پَربه‌پَرِ این جماعتِ مفت‌خور داده تا مثلِ قارچ سر از خاک بیرون بیاورند. معلوم نبود چه از جانِ من می‌خواستند. هرچه بود زیرِ سرِ «شازده میرزا قلمدون» بود که در جوانی جرئتِ نگاه در چشمانم را نداشت، ولی حالا که دور وُ ورش آدم دیده بود، یابو ورش داشته که برای خودش کسی شده است. لابد او هم می‌خواست انتقامِ آن‌چه در زندگی نداشته است را از من بگیرد.

در آن آشُفته‌بازار، لات‌ها که عقدهٔ کهنه باز کردند، هر چه بود را به آتش کشیدند. ولی از لات بدتر روضه‌خوان بود که دست از سرِ من برنمی‌داشت. نسلِ لات را مثلِ نسلِ «ببرِ مازندارن» و «شیرِ ایرانی» می‌شود برانداخت، ولی مرضِ روضه‌خوانی از سوزاک و سیفلیس هم بدتر است و انگلش در رگ و گوشتِ تنِ مردم تا ابد رِی می‌کند.

توفان که فُرو نشست، شازده میرزای لاجون دور و ورش خلوت شد و رفت لای دستِ بابابزرگِ مُخنّثاش. امّا حکایتِ من از هندوها تمام‌ناشدنی است. این بار هم سر وُ کلّهٔ یک پیرمردِ هندی از آسمانِ هفتم پیدا شد که به دروغ می‌گفت؛ عرب‌تبارم. اشتباه است که بگوییم: «کار، کارِ انگلیسی‌هاست!» امّا امر به من مُشتبه شده، همه چیز زیرِ سرِ این هندی‌زاده‌هاست و عرب‌ها که گناهی ندارند!

در آن خرتوخری که هندی‌زادهٔ اخمو با پیشانیِ چروکیده و مَندیل سیاه دورِ سر، از کون آسمان به زیر آمد و سری بین سرها درآورد، باز ندا آمد: «شترها باید بروند!» گویا این بار قرعهٔ پالان‌کجی به نام شازده پسرم افتاده بود. او هم گذاشت و گذشت. حتّی فرصتِ نوشتنِ صلح‌نامه به پسرش را نیافت و به مثلِ روباهی که به جای شتر به سُخره می‌گیرندش، از دستِ بوزینه باز هندی دولادولا دامن به دندان گرفت و در رفت. با رفتنِ شازده پسر، معرکه‌گیر با میدان‌داری زنده‌ها را کُشت و به جنگِ مُرده‌ها رفت.

خواب در چشم‌خانه‌ام موج می‌زد، امّا نمی‌توانستم از خواب بیدار شوم. صدای روضه‌خوان از بالای منبر بالا گرفت: «بُت‌ها را پایین بکشید... » مجسّمه‌ها خُرد شدند و به کفِ میدان ریختند. فریادِ «الله الله» از گلوی بچّه‌محصّل‌ها برخاست. لات‌ها خانه‌ام را دوره کردند، قمه کشیدند و به در وُ دیوارش افتادند. چون به ضربِ دَگَنک نتواستند بر سرم خرابش کنند، موادِ ناریه آوردند تا با آتش بازی بُنیانِ خانه‌ام براندازند.

در آن گیرودار خنده‌ام گرفت. من وسطِ میدان ایستاده بودم، راستیتش از شجاعتم نبود، توانِ رفتن نداشتم. کسی باور نمی‌کند خودم را هم پنهان نکرده بودم تا پیدایم نکنند. انگار دست‌های غیبی چشم‌های‌شان را بسته بود که من را به این گُندگی نمی‌دیدند. شاید من هم چون پسرم کمربستهٔ آقا بودم که با یک تکّه چلوار صَمغ‌اندود، بدونِ بلاگردان از چشم و دستِ اهریمن ایمن ماندم و کسی نتوانست به من چشمِ‌زخمی برساند.

وقتی دورم خلوت شد، در انزوای درونم و در بُنِ شهرِ بی‌کلانتر هرچه فحش به نافم بستند، خم به ابرو نیاوردم. امّا از این دلم گرفت که دلاوری از بین رفته است. لات‌ها نوچهٔ آخوندها شده بودند. برای همین با آن‌همه ادّعای تو خالی از پسِ یک جوجه‌عرب که پالانش کج بود و پنبه‌دانه به خواب می‌دید، برنیامدند؛ و با چنگ و دندانی که نشان دادند کاری از پیش نبُردند و از درِ برادری برآمدند.

دوستی و دشمنی با آن‌ها دیگر توفیری نداشت؛ چون هرچه عربِ پالان‌کج از شرق و غربِ عالم بود، با همان بانگ به فنا رفتند. دوباره صدایی در گوشم پیچید. بانگِ رَحیل نبود که شتری را با خود ببرد. گویا نظرِ آقا در من کارگر نیفتاده بود که چنگالِ فولادی هیولا پوستِ زمین را غِلفتی کند و تیغش صورتم را خراشید. در میانِ خاک و خُل و نور و پولاد و سنگ، پنجه‌ی بی‌مروّتِ گورکن هرچه زور زد نتوانست کشفِ عورتم کند، ولی مرا از خانه راند.

حالا با چشم و دست و پای بسته نمی‌دانم کجا هستم. شاید در بیغوله‌ای در آخرِ دنیا منزل گرفته باشم و یا در بُنِ چاهی درازبه‌دراز افتاده باشم؛ به آن اُمید، دگر بار، بانگِ «شترها باید بروند» برخیزد و اسبابِ بساطِ «بردیای دروغین» که «همه نقشش کج است» برانداخته شود تا من در این ناکجاآباد آرام بگیرم.

بازگشت به فهرست

آژَنگ*

سعیده منتظری

عکس تزئینی است

هر روز صبح که از خواب بلند می‌شوم، اوّلین صحنه‌ای که با آن مواجه می‌شوم عکسِ صورتم در آینهٔ درِ حمّام است.

حمّام در اتاقِ خواب واقع است. اتاق آن‌قدر کوچک است که تختِ‌خواب در نزدیک درِ حمّام جا خوش کرده است، و نمی‌دانم آن کس که این خانه را ساخته، به‌چه منظور روی درِ بیرونیِ حمّام آینه گذاشته است؟ در هر صورت به هر دلیلی که باشد این آینه آن‌جاست و من هر روز صبح به اجبار با دیدنِ صورتِ خودم روزِ خودم را شروع می‌کنم . حالا این خوب است یا نه، آن‌را نمی‌دانم.

نه، فکر نکنید چون آینه آن‌جاست، من هر روز صبح با وسواس به صورتِ خودم زُل می‌زنم تا عیب و ایرادهایش، یا خوشگلی‌هایش را ببینم. من فقط مجبورم که برای چند ثانیه در آینه پیدا شوم و بعد غیب شوم و بروم دنبالِ کارهام، چون همیشه فکر می‌کنم زیاد نگاه‌کردن در آینه وقتم را تلف می‌کند. نه این‌که برای شانه‌کردن سرم یا مرتب کردن لباسم به آینه مراجعه نکنم، خیر، ولی شاید تا امروز جست‌وُجو کردن و ریزشدن در چهرهٔ خودم برایم موضوعیّت نداشت تا این‌که دیروز صبح با خوشحالیِ تمام شال وُ کلاه کردم برای رفتن به خانهٔ مادرشوهرِ عزیزم.

کلّی راه تا آن‌جاست. یک اتوبوس باید سوار شوم و از شهرِ خودم بروم شهرِ مادرشوهر. بعد از ایستگاه اتوبوسِ بُرون‌شهری باید سوار اتوبوسِ درون‌شهری بشوم تا بروم خانهٔ مادرشوهرم. به طورِ تقریبی حدودِ سه ساعتی طول می‌کشد تا به آن‌جا برسم.

در هر صورت زمانِ سه ساعته را طیّ کردم و به خانهٔ ایشان رسیدم. کلّی خوشحال شد و البته من بیش‌تر، چون مانندِ همیشه شورِ زندگی در این زن نمایان بود.

خواهرشوهرها هم آمدند و کلّی گُل گفتیم و گُل شنُفتیم. با هم ناهار درست کردیم و خوردیم. کلّی سربه‌سرِ هم گذاشتیم. عصرکه شد من چون خسته بودم گفتم یک چُرت می‌زنم و بعد برمی‌گردم خانه. پتو و متکا

برداشتم و رفتم یک گوشه برای خودم دراز کشیدم. از هوای لطیفِ خانهٔ مادرشوهر کیف می‌کردم و به خوابِ شیرینی فرو رفتم امّا هنوز به‌طورِ کامل در خواب غرق نشده بودم که با زنگِ درِ خانه از خواب پریدم.
هول‌هول پتو و متکا را جمع کردم. چشم‌هام باز نمی‌شد. رفتم توی آشپزخانه و آبی به صورتم زدم. خواهرشوهرِ کوچک‌تر هم رفت و در رو باز کرد.
یکی از همسایه‌های قدیمیِ مادرشوهر با دخترش بود. خانمِ همسایه را می‌شناختم. او هم مرا می‌شناخت دخترش را هم یکی دوباری دیده بودم. بعد از سلام و احوال‌پرسی همه روی مبل تقسیم شدیم و نشستیم .
مادرشوهرم زنِ مردم‌داری بوده و هست؛ برای همین هنوز همسایه‌های قدیمی برای دیدن و احوال‌پرسی به خانهٔ او می‌آیند، و همه او را خاله صدا می‌زنند. مانندِ همه مهمانی‌ها حال وُ احوال کردیم و از روزگارِ هم پرسیدیم. بعضی اوقات اون وسط سربه‌سرِ هم گذاشتیم تا این‌که وسطِ بگو و بخندها و از روزگارْ گفتن‌ها، دخترِ همسایه به صورتِ من نگاه کرد و با یک نگاهِ عجیبی گفت: «شادی جان نمی‌خواهی بوتاکس کنی؟«
کمی مکث کردم و گفتم: «چرا؟»
کمی چشم‌هاش رو ریز کرد و با دقّت در صورتم خیره شد و گفت: «به خاطرِ این چروک‌ها که توی صورتت هست. خدائیش مگه چند سالته؟»
حرف‌هاش خیلی برام جالب شد. گفتم: «هیچی، ناقابل ۵۲ سال.»
گفت : «خوب تو سنّی نداری، ۵۲ سال سنّی نیست. پس چرا صورتت آن‌قدر افتاده شده؟ کلّی داغون به نظر می‌آد، سنّ هم که بالا نشان می‌ده...» و شروع کرد کلّی ایرادهای بنی‌اسرائیلی گرفتن از صورتم.
کلّی تعجب کردم. تا به حال هیچ‌کس به من نگفته بود که صورتم سنِّ من رو بالا نشان می‌دهد. برعکسِ آن‌را شنیده بودم، امّا این را تا به آن روز نشنیده بودم. برایم حرفش تازگی داشت. و در فاصله‌ای که او داشت ایراداتِ صورتم را می‌گرفت، در صورتِ خودش دقیق شدم. کاری که هرگز انجام نداده بودم. خوب که دقیق شدم، دورِ چشمش کلّی چروک‌های ریز داشت. پوستِ صورتش خوب بود، امّا خسته به نظر می‌رسید. حدس زدم سنّش شاید یکی دو سالی از من کمتر باشد و تا زمانی که ایشان داشت از معایبِ صورتِ من حرف می‌زد و از رسیدگی به پوست و بوتاکس کردن و... سخن به میان می‌آورد، من هم کلّی افکارِ مثبت و منفی به ذهنم هجوم می‌آورد.
به خودم گفتم: «خوب من کلّی راه اومدم، خسته شدم، بعد هم که می‌خواستم بخوابم که نتونستم و از خواب پریدم. شاید به خاطرِ همین کمی صورتم خسته به نظر اومده و او برداشتِ اشتباهی داشته؛ نه، شاید هم راست بگه. من خیلی وقت هست وقت نکردم که به صورتِ خودم دقیق بشم، خوب گیرم که این طوری هم باشه و صورتِ من داغون باشه، آخه این چه طرزِ گفتنه؟ آدم افسردگیِ مُزمن می‌گیره. امّا نه، چرا باید افسردگی بگیرم؟ مگه چروکِ صورت چقدر تو زندگیِ من مهمّه؟...
همین طور با خودم فکرهای جورواجور می‌کردم، و در این بین در فکر بودم که به این دختر چی بگم که هم یه کم حالم خوب بشه و یه کم هم اون حالش گرفته بشه. فکرِ پلید و شیطانی بود، امّا چکار کنم؛ بدجوری این فکر مغزم رو قلقلک می‌داد و خیلی شیک و مجلسی فکرِ پلید و شیطانیِ خودم رو این طوری عملی کردم :
کمی مکث کردم و گفتم: «وا! تا امروز برعکس فکر می‌کردم چون هرکس من رو می‌بینه و سنّم رو می‌فهمه می‌گه خیلی بهت بخوره ۴۰ سال هست و باورشون نمیشه که من ۵۲ سال دارم. شما اوّلین نفری هستید که این رو به من می‌گید. البته ببخشیدها، میشه بپرسم شما خودتان چند سالتان هست.»
با یک لبخندِ ملیح و یک تفاخرِ عجیبی گفت: «بهم چند می‌خوره اگه حدس زدی جایزه داری!»

خندیدم و گفتم : «خوب ممکنه من اشتباه برداشت کنم بخوره تو ذوقت!»
نگاهِ تمسخرآمیزی بهم کرد و با یک اعتماد به نفسی گفت: «ای بابا، من رو از چی می‌ترسونی؟ حدس بزن.»
کمی به صورتش دقیق شدم و حدسی که قبل از این با بررسی جزئیاتِ صورتش زده بودم رو گفتم: «فکر کنم باید دور و برِ ۴۸ یا ۴۹ سالت باشه.»
کمی به صورتم بُراق شد و مانندِ کسی که برق گرفته باشدش، تکانی به خودش داد و گفت : «وا! جدّی گفتی یا شوخی کردی، یعنی این قدر پیر به نظر می‌آم؟»
کمی خوشحال شدم که به اون یک شوک وارد کردم. بدجوری بندهٔ خدا بور شده بود و من هم بدجنسی رو به حدِّ اعلاء رساندم و گفتم: «من این طور تشخیص دادم، مگه عزیزم شما چند سالته؟»
با صدایی آرام‌تر از قبل گفت: «بابا من فقط ۴۱ سالمه، ولی توی زندگی خیلی سختی کشیدم اگر شما بدانید...»
کمی از خودم خجالت کشیدم. امّا بعد گفتم کسی که خودش آن‌قدر رُک و بی‌پرده در مورد صورتِ مردم قضاوت می‌کنه، بگذار یک بار هم که شده طعمِ تلخِ قضاوت‌شدن توسطِ دیگران رو بچشه .
بعد دوباره من سرِ حرف رو باز کردم و گفتم: «بابا بی‌خیالِ سنّ و سال، هر چند سال داریم بهتره دلمون خوش باشه.»
خواهرشوهرها که تا به اون لحظه ناظرِ کَل‌کَلِ ما بودند و بندهٔ خداها ساکت نشسته بودند، خندیدند، و خواهرشوهر بزرگهٔ من گفت: «بله راست می‌گی، دل شاد باشه سنّ فقط نشان می‌دهد چند سال توی دنیا زندگی کردی و مهمّ این‌که چطور زندگی کردی.»
بعد دوباره جوّ را عوض کردیم و گفت‌وگوهای معمول را از سر گرفتیم. کلّی با مادرشوهر اختلاط کردیم و سربه‌سرش گذاشتیم. در این بین هم من فهمیدم کارِ این دخترخانم در امورِ زیباییِ زنان هست و کارِ بوتاکس را انجام می‌دهد و از انگیزه اصلی ایشان برای ایرادگیری از صورتِ بیچاره‌ی من با خبر شدم.
عصر که شد، وقتِ بازگشتِ من شد. دوباره شال وُ کلاه کردم و پیش به سوی خانه رهسپار شدم. در راه، فکرِ کَل‌کَلِ خودم با آن خانم راحتم نمی‌گذاشت. گاهی از برخوردِ خودم خوشحال و گاهی ناراحت می‌شدم. تو تناقض گیرکرده بودم و گاهی خودم را دل‌داری می‌دادم و توجیه می‌کردم که «ای بابا، خوب شد دفعهٔ دیگه برای بازاریابیش دیگه یاد می‌گیره درست با مردم حرف بزنه. شاید یکی خیلی ناراحت بشه، شاید افسردگی بگیره و یا...» خلاصه تا رسیدن به خانه، این موضوع مانندِ خوره به جانم افتاده بود و روحم را آزار می‌داد.

***

شب که به خانه رسیدم، همسرم گفت: «چه خبر؟ خوش گذشت؟»
گفتم: «آره خوش گذشت، امّا من یک کاری کردم؛ دلِ یک بندهٔ خدا رو بدجوری شکستم.»
همسرم خندید و گفت: «خوب پیش می‌یاد، تعریف کن ببینیم چی شده؟»
ماجرا را برایش تعریف کردم کلی خندید و گفت: «تو هم که بیچاره رو بدجوری حالش رو گرفتی.»
خندیدم و گفتم: «خوب خودش گفت حدس بزن. بهش هم گفتم شاید حالت گرفته بشه از حدس من، اما فکر کرد الان کم‌تر از سنش حدس می‌زنم خوب تقصیر من چیه خودش مقصّره»
همسرم دیگه چیزی نگفت ولی خودم در تناقض درستی یا نادرستی کارم گیرکرده بودم اما با این حال با هم خندیدیم. بعد از خوردن شام، یک فیلم هندی جذاب دیدیم. البته چه دیدنی! من نصف فیلم رو مطابق معمول

هر شب خواب بودم و بعد آخر فیلم گیج گیج پاشدم رفتم توی تخت و بدون این‌که به موضوع عصر فکر کنم به خواب عمیقی فرو رفتم.

صبحِ امروز که پا شدم، باز دوباره اوّلین صحنه‌ای که با آن برخورد کردم تصویرِ صورتم در آینهٔ درِ حمّام بود، امّا این بار سریع از آن گذر نکردم و رفتم جلو و خوب توی صورتم دقیق شدم. دیدم بندهٔ خدا راست می‌گفت. پیشانی‌ام چندتا چروک داره امّا چون تا به حال به آن‌ها دقّت نکرده بودم نمی‌دانستم از چه زمانی این ها این‌جا جا خوش کرده‌اند و با زبانِ بی‌زبانی نشانهٔ افزایشِ سنّ را به رخم می‌کشید. کمی دقیق‌تر شدم دیدم خطِّ اخمم هم از آخرین بار که به آن دقّت کرده بودم عمیق‌تر شده و هم‌چنان مانند یک آدمِ طلب‌کار راست توی چشمام زُل زده بود. دورِ چشمام هم وارسی کردم چروکی دیده نمی‌شد امّا تیرگی زیرِ چشم توی ذوق می‌زد حالا چرا؟ نمی دانم!

حدودِ پنج دقیقه به وارسی صورتم پرداختم و کمی صورتِ خودم از فاصله‌های دور وُ نزدیک موردِ بررسی قرار دادم و پیشِ خودم گفتم: «بندهٔ خدا راست می‌گفت، من هم خیلی وقت هست از صورتم غافل شدم. شاید هم راست گفته باشه باید ژلی، بوتاکسی، چیزی تزریق کنم و این چین وُ چروک‌ها را پنهان کنم آخه بدجوری دارن سنّم رو داد می‌زنند!»

توی این بررسی چین وُ چروک‌های صورتم بودم که همسرم از خواب بیدار شد و با صدای خواب‌آلود گفت: «بابا با خودت چی می‌گی چرا نمی‌گذاری بخوابیم!»

من هم خیلی جدی گفتم: «نمی‌دونی چه اتّفاقی افتاده که...»

بندهٔ خدا با هول از خواب پرید و گفت: «مگه چی شده؟»

همین که برگشتم که جوابش را بدهم ناگهان چشمم به چروک‌های پیشانی و دورِ چشمِ همسرم افتاد و آه از نهادم بلند شد.

زُل زدم توی صورتش. حرفم نمی‌آمد.

همسرم وحشت زده شده بود و گفت: «بابا بگو چی شده، نصفِ جونم کردی.»

تنها چیزی که تونستم بگم این بود: «چروک»

همسرم گفت: «چروک یعنی چه؟ حالت خوبه؟»

بعد کمی به خودم آمدم و با خنده از روی خجالت گفتم: «ببخشید ترسوندمت، خیلی ترسیدی! هیچی فقط چروکِ صورتت و صورتِ خودم بدجوری توی ذوق می‌زنه، امّا گورِ بابای چروکِ صورتِ من، صورتِ تو و صورتِ هر کسی که چروک داره. خوب چروکه دیگه، مرگ که نیست!»

همسرم با تعجّب به من زُل زده بود و حرفش نمی‌آمد و گفت: «فقط واسهٔ یه چروک من رو از خواب پروندی؟ بابا زهره‌ام آب شد.

سرم رو انداختم پایین که از چروک‌های روی صورتِ همسرم که به من چشمک می‌زد، خنده‌ام نگیرد.

با لبخندِ موذیانه‌ای گفتم: «آره ببخشید، امروز هم این طوری بیدار شدی. دیگه چکار می‌شه کرد» و با هم به چروک‌هایمان خندیدیم.

* آژَنگ: چین و چروکِ پوستِ چهره ناشی از رنج و شکنج و یا خشم و پیری (به انگلیسی: *wrinkle*)

بازگشت به فهرست

پلُمب!

م.سرخوش

وقتی آقای دکتر وارد شد، خانمِ منشی چند نامه و برگه به او داد. دکتر همان‌طور که از سالنِ انتظارِ مطبش می‌گذشت و با بیمارها سلام و احوال‌پرسی می‌کرد، نگاهی سرسری به کاغذها انداخت. بینِ آن‌ها یک اخطارِ پلُمب نظرش را جلب کرد. واردِ اتاقش شد. برگه‌ها را روی میز انداخت، کتش را به جالباسی آویزان کرد و روپوشِ سفیدش را پوشید. پشتِ میز نشست و اخطاریه را خواند. کمی بعد، لبخند زد و برگه را کنار گذاشت. در اخطاریّه نوشته بود: «بر اساس گزارشاتِ مردمی، چون بیمارها در مطب او حجابِ اسلامی را رعایت نکرده و مرتکبِ جرمِ کشف‌حجاب شده‌اند، درصورتِ تکرار، مطب پلُمب خواهد شد.» این سوّمین‌بار بود که چنین اخطاری برای مطب می‌آمد و خندهٔ دکتر برای آن بود که خیال می‌کرد لابد اشتباهی شده‌است، چون اصلاً ورودِ آقایان به ساختمان ممنوع بود.

آن روز طبقِ معمول گذشت، امّا یک روز، وقتی که دکتر به مطب آمد و منشی و بیمارها را بیرون از ساختمان دید، فهمید که در محتوای اخطاریه اشتباهی وجود نداشته‌است. مجبور شد به‌جای دیدنِ بیمارها و انجامِ کارش، به ساختمانِ «پلیس امنیّتِ اخلاقی» برود. آن‌جا برایش پرونده‌ای تشکیل دادند و در اتاقی شلوغ حدود یک ساعت منتظر ماند تا نوبتش برسد. زنی که به جرمِ کشفِ‌حجاب پشتِ فرمان، ماشینش توقیف شده بود، داشت برای مردی که مسئولِ پرونده‌ها بود توضیح می‌داد: «شما جای من، یه نوزادِ شیرخوار روی صندلی کنارم، فرمون هم توی دستم، حالا باد زده و شالم افتاده، باید کدومو بگیرم؟ فرمون، بچه، یا شال؟»

آقای مسئول جواب داد: «مسلماً شال!»

زن گفت: «اون‌وقت اگه با بچهٔ شیرخوارم تصادف کنم مهم نیست؟ خداییش کدوم مهم‌تّره؟»

مرد گفت: «ببین خانم، از من پرسیدی، من هم جوابتو دادم. فرض کن می‌خوای مثلاً تلویزیون بخری، می‌ری نمایندگی «سامسونگ» و می‌پُرسی بینِ سامسونگ و «ال‌جی» و «سونی» کدوم بهتره؟ طرف مسلماً می‌گه

سامسونگ. بعد می‌ری نمایندگی سونی، اون‌جا بهت می‌گن سونی بهتره، بعد می‌ری نمایندگیِ اِل‌جی و همین قضیّه‌ست. من هم که پشتِ این میز نشستم، می‌گم صددرصد حجاب مهم‌تره. این هم پرونده‌تون، ببرین اتاقِ رئیس که مُهر کنن. هفتهٔ آینده بیاین تا بفرستم‌تون دادسرا.»

نفرِ بعدی، دکتر بود. پرونده را روی میز گذاشت و گفت: «مثالِ جالبی بود، امّا فکر نمی‌کنین کارِ فروشندهٔ تلویزیون یه‌کم با کارِ شما فرق داره؟ اونا کاسبن ولی شما پلیسی، اون هم پلیسِ امنیّتِ اخلاقی! این‌که به‌خاطرِ این میز چشم روی حقیقت ببندی، به‌نظر خودتِ اخلاقیه و باعثِ امنیّتِ مردم می‌شه؟»

مسئول جواب داد:

- «می‌خوای کارت انجام بشه؟»

- «معلومه. الان دستِ‌کم سی نفر بیمار معطّلِ این پرونده‌ن! خیلی‌شون از شهرستان و راهِ دور اومدن، بعضی‌شون بدحالن و باید زودتر براشون نامهٔ بستری و عمل بنویسم...»

- «خب پس با من کَل‌کَل نکن و هر چی گفتم بگو چشم.»

دکتر ساکت شد. مسئول، پرونده را بررسی کرد، در کامپیوترش مواردی را دید و چیزهایی در پرونده نوشت و مُهر زد. کارش که تمام شد، گفت:

- «سه‌مرتبه شاهدهای عینی همراه با عکس و فیلم گزارش دادن که توی مطبت خانم‌ها کشفِ‌حجاب می‌کنن. توی اظهاراتت نوشتی که هیچ مردی داخلِ مطب نمی‌آد، پس خودت چی؟ نکنه مرد نیستی؟»

این را گفت و پوزخندی زد. دکتر جواب داد:

- «ولی آخه پسرم، منِ هفتادساله ناسلامتی دکترم! حتماً می‌دونی که پزشکِ قسم‌خورده، محرمِ بیماره!»

بعد به‌طرف مسئول خم شد و صدایش را پایین آورد و ادامه داد:

«لابد توی پرونده نوشته که من متخصّص و جرّاحِ زنان و زایمانم!»

مسئول جواب داد:

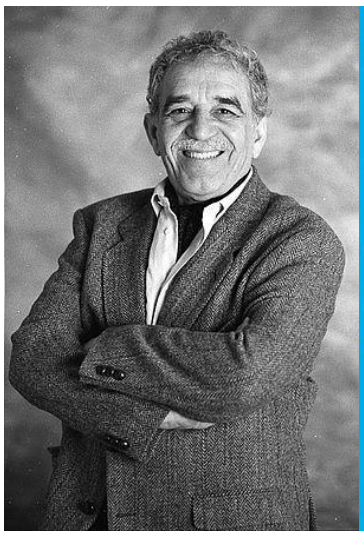
«خب باشی! درسته که پزشک محرمِ بیماره، امّا فقط حقّ داری به جایی که موضعِ بیماریه نگاه کنی، نه به موها. به‌هرحال، چون سه‌بار تذکر اومده و توجّه نکردی، حدّاقل یه هفته مطب پلُمب می‌مونه. این کمترین زمانِ ممکنه، بحث هم نباشه که سرمون شلوغه. نفر بعدی کیه؟»

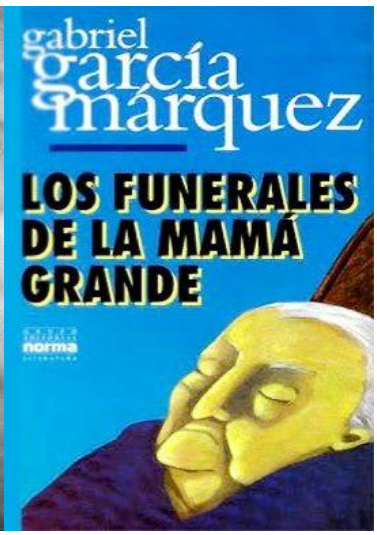
بازگشت به فهرست

مراسمِ خاک‌سپاریِ مامان‌بزرگ

گابریل گارسیا مارکز/ برگردان: علی‌اصغر راشدان

از مجموعهٔ ۲۶ داستانِ بلند وکوتاهِ آمادهٔ چاپ





باورنکردنی‌ترین قضیّه در سراسرِ جهان، داستانِ واقعیِ «مامان‌بزرگ» است- فرمان‌روای بی‌چون‌وُچرای قلمروِ ماکوندو،که نودوُدو سالُ تمام برآن حکم‌روائی کرد و سه‌شنبه روزی از سپتامبرِ گذشته غرقه در بوئی از تقدّس مُرد. پدرِ مقدّس هم در مراسمِ خاک‌سپاری‌اش حضور یافت.

این مراسمِ خاک‌سپاری دوباره آرامشِ مملکت را به‌هم‌ریخته بود: نی‌انبانِ زن‌ها از سان یاچینتو، قاچاق‌چی‌ها از گوائیرا، کشاورزهای خوش‌نشین از سینو، فاحشه‌ها از گواکامایال، جادوگرها از لاسیرپه و موزچین‌های آراکاتاکا، چادرهاشان را برپاکرده بودند تا خستگیِ کُشندهٔ مراسمِ خاک‌سپاری را با استراحت از تن بیرون کنند. رئیس‌جمهور و وزیرش، با تمامِ زلم زیمبوهای پُرزرق‌وُبرق ثبت‌شده درتاریخ مراسمِ خاک‌سپاری قدرتِ مسلّط، و جانشینِ برگزیدهٔ ماوراءِ طبیعی، اعمال دوبارهٔ کنترلش بر امور و برگزیدن دوبارهٔ مقام‌های تحتِ امرش. پدرِ مقدّس هم با تمامِ توانِ جسم و جانِ آسمانی‌اش مشغولِ خدمت بود. به دلیل پخش‌وُپلابودنِ شیشه‌های خالی، ته سیگارها، استخوان‌ها، قوطی‌های کنسرو در همه جا و هجومِ لات‌ها و افراطی‌ها و جماعتی انبوه برای مراسمِ خاک‌سپاری، رفت‌وُآمد در ماکوندو فلج شده بود. اکنون ساعتِ موعود فرارسیده، چارپایه‌ای جلوی درِ خانه می‌گذاریم و پیش از فرارسیدنِ تاریخ‌نگاران، جزئیاتِ این زمین‌لرزهٔ ملّی را از ابتدا تعریف می‌کنیم:

چهارده هفته پیش، بعد از ضرباتِ آش‌وُلاش‌کنندهٔ شب‌های پایان‌ناپذیر تیغ انداختن سر وُ چسبِ زخمِ خردل، اندیشهٔ مستی‌آورِ مبارزه با مرگِ مامان‌بزرگ درهم‌شکست. باید او را تو صندلیِ گهواره‌ای میله‌ای کهنه‌اش می‌گذاشتند، به این شکل توانست آخرین خواسته‌هایش را اعلام کند. این یگانه وسیله‌ای بود که او را به سوی مرگ هدایت کرد. آن روز صبح پدر آنتونیو ایزابل پادرمیانی کرده و خواسته بود روحیّاتِ او را به‌نظم درآورد. تنها لازم دانسته بود با برادرزاده‌های کوچک، میراث‌برانِ عمومی و حلقهٔ مراقب‌های دور وُ برِ تخت‌خوابش، وضعِ

گنجه‌های پول‌هایش را به‌نظم درآورد. کشیشِ زهواردررفتهٔ حدودِ صدساله در اتاق ماند. حملِ کجاوه‌ش به بالا و تو اطاقکِ تختِ‌خوابِ مادربزرگ ده مرد لازم داشت، روی این اصل تصمیم گرفته شد همان‌جا بماند و پائین آورده نشود که در مواقعِ ضروری بالا بُرده شود.

نیکانور بزرگ‌ترین برادرزاده، عظیم‌پیکر و نخراشیده، با یونیفرمی خاکی و چکمهٔ مَهمیزدار، با رولوری به درازایِ سی وهشت در زیرِ پیرهنش، رفت که سردفترِ اسنادرسمی را بیاورد. کلیسای دو طبقهٔ عظیمِ زردِ خرمائی‌رنگ بویناک، با اتاقک‌های تیرهٔ لبریز از صندوق‌ها و خرت‌وُپرت‌های پوشیده تو خاکِ نسل‌های سرگردان فراوان، ازآخرین هفته‌های اخیر در انتظارِ این لحظه به‌حالتِ آماده‌باش درآمده بود. راهروهای دراز با چنگک‌های روی دیوارهاش، که در گذشته‌ها خوک‌های قصّابی‌شده به آن‌ها آویخته و روزهای یکشنبهٔ خواب‌آلودِ آگوست، گوشت‌ها وحشیانه تکّه‌تکّه می‌شدند و گروه‌های روزمُزد، در فاصله‌ای که منتظرِ صدورِ دستور بودند، به طرفِ کیسه‌های گوشتِ نمک‌سود و ابزارِ کار بر روی زمین‌ها هجوم می‌بردند.

سوارکاران اسب‌ها را زین کردندکه پیامِ سوگواری را به اکنافِ املاکِ بیکران برسانند. ته ماندهٔ خانواده در اتاقِ پذیرائی گردآمدند. زن‌های پریده‌رنگ، کم‌خونی و بیدارخوابی موروثی و اندوهی عمیق در خود داشتند- توهّمِ تکیدگی وصف‌ناپذیر، با حالت‌هائی پُر از اندوه درهم می‌لولیدند. سخت‌گیری‌های مادرسالارانهٔ مادربزرگ جلوی رشدِ توانائی‌ها و ابرازِ وجودِ شخصیّت‌شان را گرفته بود. عمو با برادرزاده و دخترعمه با برادرزاده ازدواج کردند تا شبکه‌ای آشفته از خویشاوندیِ خونی پدیدآمد و به این کشت کار و دگرگونیِ شیطانی انجامید. تنها ماگدالنا جوان‌ترین برادرزاده، خواسته بود این قاعده و دایرهٔ بسته را بشکند. از این توهّمِ پذیرفته‌شده وحشت کرده و خود را از شرّ شیطان پدرِ ایزابل رها کرد. سرش را قیچی کرد و در مقامِ حواری‌گری، تو «نویزیات» ساکن و در بیهودگی تارکِ‌دنیائی غرق شد. بیرون از فامیلِ رسمی و در کارکرد قوانینِ شبِ اوّل مردانِ آبادی، چراگاه‌های گلّه، خانه‌های کشاورزها، با تمامی بازماندگانِ افراد خوش‌نشین، به عنوانِ فرزندخواندگان و زیردست‌ها، مورد علاقه و پشتیبانی‌های مامان‌بزرگ بودند و زیرِ دست‌وُپای مهترها جَست‌وُخیز می‌کردند.

مرگ تهدیدکننده انتظار توان‌فرسا را آمادهٔ پایان‌یافتن می‌کرد. صدای میرنده دگرگون، مطیع و معمولی شده بود و در اتاقِ دربسته، شبیه ارگی بم، به سختی به گوش می‌رسید. بااین‌همه، صدای زمین‌دارِ بزرگ هنوز در دورافتاده‌ترین گوشه‌ها به گوش می‌رسید. هیچ‌کس در برابر این مرگ بی‌تفاوت نماند. در قرنِ حاضر، مامان بزرگ ستونِ فقراتِ ماکوندو بوده- همان‌طورکه برادر، پدر و پدربزرگ‌هاش در سراسرِ طول دو قرنِ گذشته مسلّطِ کامل بوده‌اند. آبادی بواسطه و در حول وُ حوشِ نام آن‌ها مشهورشده و رشدکرده بود. هیچ‌کس منشاء، مرزها یا حتّی ارزشِ واقعی دارائیِ خانواده را نمی‌دانست. همه خود را با این تصوّر عادت داده بودندکه مامان بزرگ مالکِ آبِ پیوسته جاری، بارشِ بارانی خوشایند، راه‌های همسایه‌ها، تیرِ تلگراف، سالِ کبیسه و منشاءِ گرماست و روی این اصل، از هر کالا و گیاهِ زنده‌ای ادّعای ارث می‌کرد. روی بالکنِ خانه‌اش می‌نشست که از نسیمِ شبانه لذّت ببرد. خود را با تمامِ وزنِ دل و روده و نیروش تو صندلی گهواره‌ای بافته از حصیرش رها می‌کرد و توش فرو می‌رفت. ثروتمندِ بیکرانِ واقعی و نیرومندترین و مقتدرترین پیرزنِ جهان به نظر می‌رسید. به استثنای اعضای طایفه، شخصِ خودش، پدر آنتونیو ایزابل، با دلشوره ضعفِ پیری شنوائی‌اش، به خاطرِ

هیچ‌کس خطور نمی‌کردکه مامان بزرگ مرگ‌پذیر باشد. او اطمینان داشت، مثلِ مادربزرگِ مادری‌اش که در جنگِ ۱۸۷۵تو خانهٔ بزرگ سنگرگرفته و خود را به پاسداری از سرهنگ آئورلیانو بوئندیا گماشته بود، بیش از صدسال زندگی خواهد کرد. در ابتدای آوریل آن سال مامان‌بزرگ متوجّه شد خدا این امتیاز را بهش اهدا نخواهدکرد که یک ابلهِ فراماسونِ فدرالیسم را شخصاً در مبارزه‌ای آشکار نابودکند.

در اولین هفته بیماریش، دکترِ موروثی خانوادگی، با نوارِ خردل و چوب پنبه مداواش کرد. او تنها دکترِ موروثی برندهٔ مدالِ «مونتیلی» بود. پذیرفت که دانشش را از عقایدِ فلسفی فراتر ببرد و این جایگاهِ آرام را از مامان بزرگ دریافت کندکه مطبِ دکترهای دیگر را تو ماکوندو تعطیل کند. روزگاری سوار بر اسب تو آبادی می‌گشت و تو گرگ‌وُمیشِ غروب به‌دیدارِ بیمارانِ بدحال می‌رفت. طبیعت این امتیاز را به او هدیه کرده بود که پدرِ کودکانِ ناشناختهٔ بی‌شماری باشد. حالا آرترز او را به ننو بسته و عمیقاً توش فرو بُرده بود. سرِ آخر بیمارانش را بدونِ ملاقات، بیشتر با حدس‌وُگمان، پریدگیِ رنگ‌وُرخ و اخبار و اطلاعات معالجه می‌کرد. این قاعده را برای مامان‌بزرگ زیرِپا گذاشت، با کمکِ دو عصا و با پیژاما تو کجاوه‌ش نشست و به طرفِ بیمار حرکت کرد. در همان نگاهِ اوّل فهمید که مامان‌بزرگ تو بستر رفتنی است. یک جعبهٔ ابزارآلاتِ چینی با نوشته‌های لاتینی بر آن‌ها با خود آورد. درون و بیرونِ بیمارِ رو به مرگ را سه هفتهٔ تمام با انواع نوارهای آکادمی، شربت‌های خارق‌العادهٔ پزشکی و شیاف‌های استادانه معالجه کرد. تا گرگ‌وُمیشِ صبح آن شب وزغ‌های دودکننده در جاهای درد چسباند، زالو روی کلیه‌هاش انداخت. جاهائی را انتخاب و برای رگ‌زدن نشانِ سلمانی داد و تمامِ مدّت نظارت کرد. پدر آنتونیو ایزابل تمامِ مدّت شیطان را از وجودِ مامان‌بزرگ بیرون می‌راند و دکتر بر آن نظارت داشت. نیکانور گذاشت که کشیش بیاید. ده مرد نیکانور کشیش را تو سبدِ صندلیِ گهواره‌ای‌اش به زیرِ سایبانِ کپک‌زدهٔ روزِ عیدِپاک و از خانهٔ کشیش به اتاقِ خواب مامان بزرگ بُردند.

صبح نیمهٔ گرمِ سپتامبر زنگِ مراسمِ خاک‌سپاری کلیسا، اوّلین خبر برای ساکنانِ ماکوندو بود. هم‌زمان با بالاآمدنِ خورشید، میدانِ کوچک جلوی خانهٔ مامان‌بزرگ بازار روزِ روستائی‌ها شد. انگار روزگارِ گذشته دوباره جان گرفته بود. مامان‌بزرگ تا هفتادسالگی‌اش را، تا آن‌جاکه به فکرِ انسان می‌رسید، روزِ تولّدش را با بیش‌ترین هیاهو جشن می‌گرفت. سبدهای پُر از شیشه‌های شرابِ شُعله‌ورکننده به اهالی آبادی هدیه می‌شدند. تو میدانِ عمومی گاو قصّابی می‌شد. نوازندگان روی یکی از سکّوها سه روزِ تمام و بی‌وقفه می‌نواختند. زیرِ درخت‌های پوشیده درگردوُخاک، جائی که در اولین هفتهٔ آن قرن لژیون‌های سرهنگ آئورلیانو بوئندیا اُطراق کرده بودند، شیرِ ذرّت، کالباسِ خونِ دَلمه‌شده، کالباسِ پیه خوک، پاته، کالباسِ نمک‌سود، پای به، نانِ گیاهِ خنجری، کیکِ پنیر، کیکِ قیفی، کیکِ ذرّت، پاستا، کالباسِ جگر، سیرابی، کیکِ بادام و عرقِ نیشکر به آن‌ها هدیه می‌شد. در فاصلهٔ این‌ها هم همه جور تنقّلات، زلم زیمبو، خرت‌وُپرت و لوازمِ آشپزخانه بهشان داده می‌شد. چاشنی تمامِ این‌هام تماشای جنگِ خروس‌های لاتاری بود. در میانِ این هیجانات، انسان‌های مُشتاق، پتو و شالِ بافته رو شانه با تصاویرِ مامان‌بزرگ می‌خریدند.

جشن‌ها از دو روز پیش شروع و روزِ تولّد با آتش‌بازی‌های پُرشکوه و یک رقصِ خانوادگی تو خانهٔ مامان‌بزرگ پایان می‌یافت.

بچّه‌های نامشروع در خدمت به مهمان‌های مامان‌بزرگ و فامیلِ مشروع که با آهنگ‌های جدیدِ والس مجهّز به پیانو می‌رقصیدند، پیش‌دستی می‌کردند. مامان‌بزرگ از عمقِ سالن‌ها جشن‌را هدایت می‌کرد، باتمامِ انگشت‌های مزّین به حلقه‌های انگشتریش دستوراتِ معمولی و درست را صادر می‌کرد. گاهی با کلماتِ دوست‌داشتنی موافق و دائم با الهامی ناخودآگاه راهنمائی می‌کرد. برای پایانِ جشن به طرفِ حلقهٔ گل‌ها و بالکنِ تزئین‌شده با ریسهٔ لامپ‌های رنگارنگ می‌رفت. از آن‌جا به طرفِ پائین و تو جماعت سکّه پخش می‌کرد. این مراسم و بخشش‌ها در زمانِ وقوع مصائبِ خانوادگی و بی‌اطمینانی از جریان‌های سیاسی در سال‌های اخیر هم برگزار می‌شد. هرشب اوّلِ سالِ نو به تازه ازدواج کرده‌ها هم هدیه می‌داد.

جوان‌های نسلِ جدید تنها از طریقِ شنیده‌ها این مراسمِ پُرشکوه را می‌شناختند. آن‌ها مامان‌بزرگ را در این مراسم که به‌وسیلهٔ یکی از شهری‌های والامقام باد زده می‌شد و امتیازِ لذّت‌بردن از آن‌را داشت، دیگر نمی‌دیدند. فردِ بادزننده زانو زده بود و حقّ نداشت یک لحظه قدراست کند یا بلند شود،که مبادا نوکِ دامنِ مَلمَلِ هلندی زیرِ دامنیش چین‌وُچروک بردارد. پیرها مثل رؤیای یک جوان به یاد می‌آورند که درآن غروب، روی دویست متر کنارهٔ دراز بینِ کلیسا و محرابِ بلند ایستاده بودند.

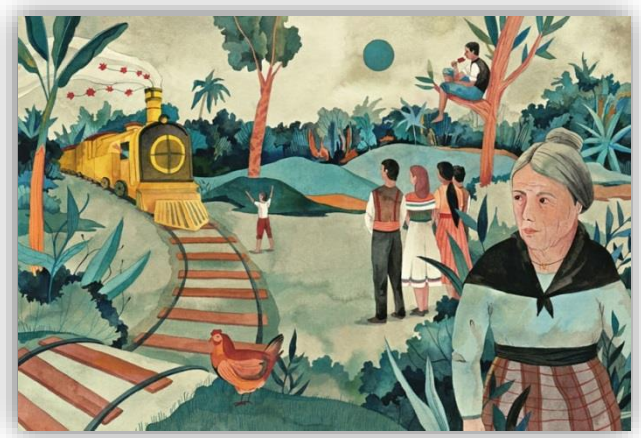
«ماریا دلروزاریو کاستاندایمونترو» هم مجهّز به متانتِ پرتو افشانش، از خیابانِ مفروش رسیده و در مراسم خاک‌سپاری پدرش حضور یافته. او این کار را مدّتِ بیست و دو سال نزدِ مامان‌بزرگ تمرین کرده- این تصوّر متعلّق به قرونِ وسطی را، که از آن وقت نه تنها جزءِ تاریخِ خانواده، بلکه جزءِ تاریخِ مملکت هم شده. ابهامِ روزافزون و شکننده تنها در بعدازظهرهای گرمِ لبریز از بوی خفه‌کنندهٔ شمعدان‌ها در بالکنش ظاهر می‌شد. مامان‌بزرگ در یگانه خانه‌اش آب شد. فرمانروائی‌ش به نیکانور منتقل شد. بر اساس سنّتی تلویحی، توافق شد روزی که مامان‌بزرگ وصیّت‌نامه‌ش را لاک‌وُمهر می‌کند، ورثه جشنی عمومی سه شبانه‌روزه برگزار کنند. امّا متوجّه هم شدند که او تصمصم گرفته آخرین خواسته‌هاش را چند ساعت پیش از مرگش اعلام کند. هیچ‌کس فکر نمی‌کردکه ممکن است مامان‌بزرگ بتواند رو به مرگ باشد. گرگ‌وُمیشِ آن صبح زنگ‌های گردهمآئی قبل از مرگ به صدا که درآمدند، ساکنانِ ماکوندو مطمئن شدندکه مامان‌بزرگ نه تنها مرگ‌پذیر، بلکه در بسترِ مرگ افتاده است.

ساعتش فرارسیده بود. زیرِ آسمانِ کرپ خاکی رنگ تختِ کتانی‌اش، تا گوش‌هاش روغن مالیده و درازشده بود. آثارِ زندگی در نفس‌کشیدن‌های ضعیفش به سختی محسوس بود. مامان‌بزرگ تا پنجاه سالگی‌اش پُرشورترین خواستگارها را رد کرده بود.

از نظرِ طبیعتِ جسمی کامل بود، امّا تمامی زندگی جنسیش را به تنهائی گذراند و به شکلِ دختری باکره و بی زاد وُ ولد در بسترِ مرگ دراز کشید. برای آخرین تَدهین[روغن‌مالی‌کردن] باید از پدرآنتونیو ایزابل درخواست کمک می‌کرد تا بتواند کفِ دست‌هاش را روغن بمالد. بعد از آن مامان‌بزرگ دست‌هاش را مُشت و مبارزه با مرگش را شروع کرد. کمکِ برادرزاده‌هام فایده‌ای نداشت. در این جنب‌وُجوشِ شدیدِ یک هفته‌ای، بیمارِ رو به مرگ، برای اوّلین مرتبه دست‌های مزّین به جواهراتش را رو سینه‌ش فشار داد. نگاهِ رنگ‌باخته‌ش را به برادرزاده‌هاش دوخت و گفت «دزدها!» پدرآنتونیو ایزابل را در لباس مراسمِ عبادی و پسربچه‌های گروهِ کُر را با

ابزارِ تقدّس دید و با اطمینانی رضایت آمیز گفت «من می‌میرم.» حلقهٔ بزرگ با برلیان‌های بزرگ را از انگشتش بیرون کشید و به ماگدالنا داد، «نویزین»، جوان‌ترین وارث هم شاهدِ اوضاع بود. پایانِ مراسم بود. ماگدالنا از سهمیّهٔ ارثش به نفعِ کلیسا چشم پوشید. با گسترشِ روز، مامان‌بزرگ خواست با نیکانور تنها بماند تا بتواند آخرین دستوراتش را بگوید. نیم ساعتِ تمام همهٔ نیروی روحی و جسمی‌اش را در خصوصِ چگونگی ادارهٔ امورِ اقتصادی به کارگرفت. آرزوی دقیق‌ش در مورد تقدیرِ جنازه‌اش را بیان کرد و سرِآخر به مراسمِ خاک‌سپاری خود پرداخت و گفت:

«تو باید چشماتو باز نگاهداری، تمومِ راه‌های چیزای قیمتی رو ببند. مردمِ زیادی تنها واسهٔ دزدی به مراسم خاک‌سپاری میان.»



با کشیش تنها ماند، عشای ربانیِ وقت‌گیر و صادقانه و دقیقی برگزارکرد، اندکی بعد در جهتِ عکسِ آن، با برادرزاده‌هاش خلوت کرد. خواست که تو صندلی گهواره‌ای میله‌ایش گذاشته شود تا آخرین خواسته‌هاش را بیان کند. نیکانور لیستِ دقیقی از دارائیش را با خطّی خوانا روی بیست‌وچهار ورقه نوشته و تهیّه کرده بود. مامان‌بزرگ رودرروی دکتر و پدرآنتونیو ایزابل به عنوانِ شاهد، نفسِ راحتی کشید و دیکته کرد. سردفترِ دارائی بالاترین و یگانه منبعِ بزرگ و قدرت و اختیارات را لیست کرد. برای حفظِ محدودهٔ وسیع و تداومِ واقعی ثروتِ خانواده، از سه مستعمرهٔ دورانِ سلطنت «اورکونده»، با سوءاستفاده از فرماندهی، در دورانِ جاری و منطقی دیدنِ درگیری‌ها، در زیرِ سلطهٔ مامان‌بزرگ متّحد شده بودند. دراین منطقه و محدودهٔ مبهم و بی‌فایده، شامل پنج بخش که هرگز در آن از طرفِ مالک هیچ دانه‌ای کاشته نمی‌شد، سیصدوپنجاه‌ودو خانوادهٔ خوش‌نشین زندگی می‌کردند. مامان‌بزرگ هر سال غروبِ روزی را به نامِ خود نام‌گذاری و به این صورت سلطهٔ یگانه‌اش را به کار می‌گرفت و از بازگرداندنِ املاک به دولت جلوگیری می‌کرد و خودش اجاره را بالا می‌کشید. همان‌طور که اجدادش بیش از یک قرن از اجدادِ اجاره‌نشین‌ها اجاره گرفته بودند، او هم تو خانه‌ش می‌نشست و حقِّ سکونتِ روی زمین‌هاش را می‌گرفت.

سه روز بعد از نقلِ مکانِ اجاره‌نشین، تو حیاط پُر بود از خوک‌ها، بوقلمون‌ها و طیور، و روی کفِ حیاط پوشیده بود از میوه‌های اهدائی. در واقع این یگانه محصولی بود که خانوادهٔ درحالِ ازمیان‌رفتن، در اوّلین لحظه به لحاظِ تثبت فرمانروائی، از هزاران هکتار تخمینی زمین‌ها لازم بود بگیرد. جزئیاتِ تاریخی را هم با خود آورده بود، که در نصفِ این شش محدوده اقتصادِ محلّی دایره‌وارِ ماکوندو، هم‌زمان مدیریّتِ شهرهای حومه‌ای رشد می‌کرد و قد می‌کشید، به شکلی که هر ساکن نتواند به عنوان حقِّ کشاورزی ادّعای مالکیّت کند. زمین‌ها به مامان‌بزرگ تعلق گرفت و از پرداختِ اجاره هم شانه خالی کرد. از فرستادنِ افراد برای حکومت جهت استفاده

در ساخت‌وُسازِ خیابان‌ها هم گریخت. در حول‌وُحوشِ خانه‌های اجاره‌ای، هرگز دامِ نشانه‌گذاری نشده‌ای پرسه نمی‌زد. همه در پسِ پُشتشان علامت و داغی قفل مانند داشتند. این داغ و علامتِ موروثی در آن مناطقِ دورافتاده و این دامِ ولگرد در تابستان نیمه‌گرم و اندکی در داخلِ ناحیهٔ معتدله، رهاشده به منزلهٔ یادآوری پیداشدنِ آشنائی و مجوّزِ یک ستونِ فولادی افسانه‌ای شده بود. به دلایلی که هیچ‌کس نمی‌توانست در راه دست‌یابی به علتش، توضیح دهد. اسطبلِ اسب‌های خانه از دوران جنگِ داخلی به طورِ روزافزونی خالی و در این اواخر کاملاً تخلیه و تخریب‌شده و درجایش ماست‌بندی و یک کارخانهٔ برنج‌کوبی ساخته شده بود.

در حواشیِ وصیّت‌نامه به وجودِ سه کوزه سکّهٔ طلا اشاره‌شده که درطیِّ جنگ‌های استقلال در مکانی ناشناخته از خانه دفن‌شده. بارها چاله‌برداری‌های سختی صورت گرفته بود و هیچ چیز پیدا نشده بوده. با داشتنِ حقِّ بهره‌برداری از اراضی دارای سند، بهره‌برداری ادامه یافت و ده یک و تمامِ انواع هدایا دریافت شد. هر نسلی از نسلِ قبلی نقشه‌ای تازه به ارث بُرد و هر نسلی نقشه را کامل‌تر کرد که جست‌وُجو و چاله‌کنی را آسان‌ترکنند. مامان‌بزرگ سه ساعت زمان لازم داشت که مالکیّتِ زمین‌هاش را بشمارد. تو هوای خفه‌کنندهٔ داخلِ کجاوه‌ش، با شمارشِ هر قطعه، صدای میرنده بالا می‌آمد، نیروش را از دست داد، تو جاش گذاشتندش، امضای لرزانش را پایِ لیست گذاشت، گواهان زیرش را تأئید که کردند، زلزله‌ای مرموز قلبِ جماعت گردآمده زیرِ درخت‌های در خاک نشسته‌ی جلوی خانه را لرزاند. حسّ کرد باید به شمارش ثروتِ معنویش بپردازد. با به‌کارگیری تمامی توانش، به همان شکلی که اجدادش در مقابلِ مرگ خود را تثبیت و برتری طایفه را تضمین کرده بودند، مامان‌بزرگ نشیمنگاهِ فراموش‌ناشدنیش را خوب جاگیر کرد و آمرانه و روشن، به سردفتر دیکته کرد. تمامِ اندیشه‌اش را به صدایش سپرد، دارائی خانوادهٔ نامرئیش را سیاهه کرد: گنج‌های زمینی، برکه‌های منطقه، رنگِ پرچم‌های سرزمین‌ها، برتری ملّی، احزابِ رسمی، حقوقِ بشر، آزادی شهروندان، اوّل شهرداری، دوّم داده‌ها، سوّم مذاکرات، نوشتنِ توصیّه‌نامه‌ها، شرایطِ تاریخی، انتخاباتِ آزاد، زیبائی پرنسس‌ها، اصلِ بُنیادی الیات‌ها، تظاهرات، برنامه‌ریزی برای زن‌های جوان، سرزنش نکردنِ آقایان، ارتش مایهٔ افتخار، صدور احکامِ عادلانه دادگاه عالی آبادی، شگفت‌زدگی‌های ورودممنوع بودن، زن‌های لاقید، پُرسش‌گری با گوشت‌وُپوست، فرهیختگیِ زبان، سازندگی جهان، نظمِ حکومت مبتنی بر قانون، مطبوعاتِ آزاد امّا پاسخگو، آتن آمریکای جنوبی، آزادی بیان، آموزشِ دموکراسی، معنویتِ مسیحی، کمیابی ارزِ خارجی، حقوقِ پناه‌جوئی، خطرِ کمونیسم، کشتیِ حکومت، گرانی لوازمِ زندگی، سنّت‌های جمهوریت، طبقاتِ فرودست، روشن‌گری‌های موردِاعتماد.

کار پایان نیافت. تذکّراتِ سخت آخرین نفس‌هاش را هم گرفت. عباراتِ مبهم در سطحِ ژلاتینی مغز فرو مُرد. دفاع از قدرتِ معنوی خانواده که در طیِّ دو قرن ساخته شده بود. مامان‌بزرگ آروغِ پُرصدائی بیرون پراند و رفت....

ساکنانِ دوردست تیره پایتخت آن شب در صفحهٔ اول روزنامه‌های فوق‌العاده تصویرِ زنی بیست ساله را دیدند و فکر کردند یک ملکهٔ خوشگلِ تازه است. مامان‌بزرگ یک بارِ دیگر زندگی را از سرگرفت. با چهار برابر بزرگ شدن و بی‌درنگ روتوش‌شدنِ تصویر، دورانِ جوانیش از شکاف‌های تصویر بیرون لغزید. موهای پُرپُشتش با

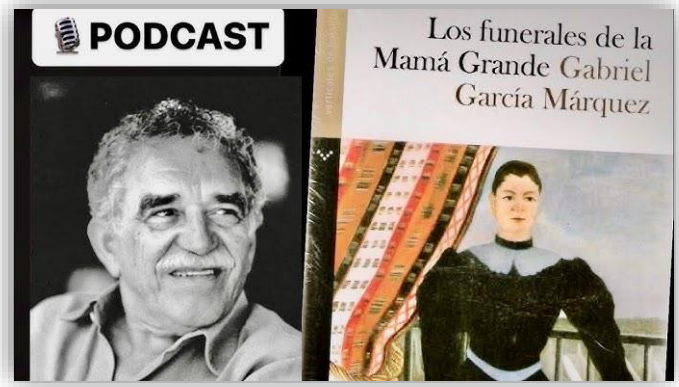
شانهٔ عاجِ فیل بالازده شد و یک به یک با تاجی روبنددار، تاج‌گذاری شد. این تصویر به عنوان تصویری معروف، یک قرن در ماکوندو پذیرفته شد و سال‌های متمادی روزنامه‌ها و شخصیّت‌های ناشناس نگهداریش کرده و مطمئن بودندکه در اندیشهٔ نسل‌های آینده زندگی خواهدکرد. تو اتوبوس‌های پیرهای ناتوان، تو آسانسور وزارت‌خانه‌ها، تو سالن‌های چای‌خوری پوشیده با کاغذدیواری‌های رنگ‌باختهٔ یَأس‌آور، با زمزمهٔ احترام و تکریم گرم و از مالاریا ورم‌آوردهٔ اشخاص محترم مُرده بخش، که اسامی‌شان تا همین چند ساعت پیش ادامه داشت، پذیرفته می‌شد. پیش از جاودانی‌شدنش توسط نشریه‌ها، در سرزمین‌های دورمانده ناشناخته بود.

نم‌نمِ تُنکِ باران پیاده‌رو را با زنگار و تشویش پوشاند. تمامِ کودکان زنگ‌های مرگ را به صدا درآوردند. رئیس جمهور از شنیدنِ خبر شگفت‌زده شد. برای مراسمِ سوگند راهی پادگانِ جدید که شد، به وزیرِ جنگ دستور داد شخصاً گفته‌هاش را روی یک ورقهٔ تلگراف یادداشت کند. مراسم را با یک دقیقه سکوت به احترام مامان‌بزرگ پایان داد.

مرگ، زندگی عمومی را مُختل کرده بود. رئیس جمهور شخصاً احساساتِ شهروندان را، انگار که از فیلتر بگذراند، تزکیّه می‌کرد. علیرغمِ چشم‌اندازِ سکوتِ بی‌رحم شهر، انگار تو اتوموبیلش به یک صاعقه سپرده شده بود. تنها چند کافه و مهمان‌خانهٔ مشهور به فساد باز مانده بودند، قتلی نه روزه در کلیسای اسقفی ترتیب داده شده و سر زبان‌ها بود که به وسیله آن‌ها صورت‌گرفته. چراغ‌های سالن کنگرهٔ ملی، که گداها در سایهٔ ستون‌ها و مجسّمه‌های ساکت رئیس جمهورهای مُرده، رو اوراق روزنامه‌های مچاله شده می‌خوابیدند، روشن بود. همان‌طورکه حضرتِ والا نگاهش غرقِ چشم‌اندازِ شهرِ سوگوار بود، واردِ اتاقِ کارش شد. وزیرش در لباسِ سوگواری با شکوه امّا پریده‌رنگ، منتظرِ ایشان ایستاده بود. حادثهٔ آن شب و شب‌های بعد، باید بعدها به منزلهٔ نمونه‌ای تاریخی موردِ اشاره قرار می‌گرفت. چیزی نه تنها به دلیلِ روحانیّتِ مسیحی که سرانِ مأمورینِ قدرت در خود حسّ می‌کردند، بلکه به علّتِ انکارِ شخص خود و اهدافِ مشترک در خاک‌سپاری مُرده‌ای روشن‌ضمیر، بی‌نظیر، جالبِ توجّه و ورای ملاک‌های آشتی‌جویانه، در طولِ سال‌های درازِ زندگیِ مامان‌بزرگ، با قدرت سه صندوق پُر از شیشه کارت‌های انتخاباتی، که دارائی مرموزِ خانواده‌اش را می‌ساخت و رضایتِ اجتماعی و آشتی سیاسی امپراطوریش را تضمین می‌کرد. خدمهٔ مردش، افراد تحتِ سرپرستیش و اجاره‌نشین‌هاش، بالغ‌ها و نابالغ‌ها، در انتخابات نه تنها نقشِ خود، که نقشِ مُرده‌های یک قرنِ گذشته را هم ایفا می‌کردند. مامان‌بزرگ نقشِ برترِ قدرتِ به جا مانده در ورای قدرتِ جاری مجاز و استیلای لایهٔ مهمّ قوانینِ قضائی را بر فرازِ مردم و ماهیّتِ خردمندی خدائی را بر فرازِ زمان حال موقّت میرنده بازی می‌کرد. در زمان‌های سکوت-و سرچشمه‌های تاثیر بی‌نظیر زندگی کلیسائی‌اش، جایگاه‌های آرام و موقعیّت‌های تشریفاتی‌ش را ترک می‌کرد و روی مقولات رویائی اطرافش متمرکز می شد- گرچه باید رشوه می‌داد یا در انتخابات تقلّب می‌کرد.

مامان‌بزرگ در زمان‌های توفانی از سلاحِ پنهانیِ حزب استفاده می‌کرد و در ملاءِ عام با سرعت به کمکِ قربانی می‌شتافت. بالاترین احترام ازنظرِ او، اشتیاقِ اولویت‌دادن به سرزمینِ پدری بود. رئیس‌جمهور خدماتِ مشاورانش را لازم نداشت تا مسئولیت‌هاش را بشمارند، در بینِ سالنِ شرفیابی قصر و حیاط سنگفرشِ کوچکش، مشاورانِ ملکه به عنوان چهره‌های محبوب، خدمت کرده بودند، درخت سروِ پژمُرده‌ای که در اواخر

دوران استعمار راهبی پرتقالی، از زورِ فقدانِ عشق، خود را از آن آویخته بود، درآن راست وُ ریست کرده بودند. علیرغم سروُصدای زلم زیمبوهای افسرانِ پشتِ سرش، رئیس جمهور دستور داد تو گرگ وِ میش غروب واردِ محلّ شوند تا از سنگین‌ترین زلزله ناخاطرجمعی جلوگیری شود. زلزلهٔ آن شبش دلشوره‌ای شدید بود. به جایگاهِ معروفِ تاریخیش آگاه شد و مراسم نُه روزه‌ای را ترتیب داد. به این ترتیب جایگاهی هم در ردیفِ قهرمانان خوشایند سرزمینِ پدری به مامان بزرگ اختصاص داد. در سخنرانی دراماتیکِ رادیوئی‌اش او را از مردمِ راست‌کردارِ کشور معرفی کرد. سخنرانی تلویزیونی‌ش را هم برای اصلاحات به کارگرفت. به عالیجنابان درجهٔ اوّلِ مملکت اطمینان داد که مراسمِ خاک‌سپاری مامان بزرگ ضرب‌المثلِ جهانی تازه‌ای خواهد شد. این گونه اهدافِ والا باید آزادانه و جدّی بوده و از اشکالات پالوده باشد. اوضاعِ پدیدآمده در سرزمین‌ها، پیشامدی مربوط به اجدادِ بزرگوارِ دورمان بود. خودِ او هم پدیدهٔ خلق‌الساعه‌ای نبود. قوانین دکترهای با تدبیر، کیمیاگران ازآب‌گذشته و به راستی غرقه شده در هوابندی و قیاسات صوری جست‌وُجوی چنین عباراتی، مجوّزِ شرکت رئیس جمهور را در مراسم خاک‌سپاری صادرکردند.



در یک روزِ بارانی که فضای سیاسی، روحانی و اقتصادی در اوج بود و در آن قانون‌گزاری مبهمِ یک قرن، هوای نیم‌دایره کنگره را رقیق کرد. از نقاشی‌های رنگ و روغن پیشگامانِ ملّی و تندیس‌های نیم‌تنهٔ متفکّرانِ یونانی شروع شد و به تقدیرِ عظیم و تصوّرناپذیرِ مامان بزرگ، در ضمن مراسمِ خاک‌سپاریش در ماکوندوی گرم ماهِ سپتامبر رسید. برای اوّلین بار از او حرف می‌زدند، بی آن‌که به صندلی گهواره‌ای لوله‌ای، خوابِ نیمه روز و حیاطِ سنگ‌فرش‌ش فکرکنند. او را تمیز و پیری‌ناپذیر و پالوده از افسانه‌ها می‌دیدند. ساعت‌های پایان‌ناپذیر از کلمات، کلمات و کلمات از بلندگوها و رو بروشورهای ستایش، در اجتماعاتی وسیع طنین انداخت و همه جا را در خودگرفت. حسّی واقعی از ذوق‌زدگی، این مجموعهٔ ضدعفونی نشده پرت‌وُپلاهای تاریخی، با نکته‌های از رده خارج شده را به خود آموخته کرد.

جنازهٔ مامان‌بزرگ درگرمای چهل درجه، در سایهٔ تصمیم‌گیری آن‌ها منتظر ماند. هیچ‌کس در مواجهه با این دستور شعورِ انسانِ سالم در هوای تمیز قوانینِ نوشته‌شده، خون‌سردیش را از دست نداد. دستوراتی برای خوشبوکردنِ جنازه صادر شده بود، در ضمن فرمول‌های پیداشده، نظریاتی در مورد یک انتخاباتِ ضروری و باید در مورد دگرگونی حالتِ فعلی تصمیم گرفته می‌شد و رئیس جمهور در صدور اجازهٔ خاک‌سپاری دخالت می‌کرد. ورّاجی‌ها آن‌قدر اوج گرفت که از مرزهای کشور گذشت، اقیانوس‌ها را درنوردید و شبیه نشانه‌ای بدشُگون به اتاق‌های «قصرِ گانگدولفو»ی پاپی رسید. پدرِ مقدّس در استراحت ازگرمای فلج‌کنندهٔ آگوست، کنارِ پنجره ایستاده غوّاص‌ها را دید که درجست‌وُجوی سرِ بریدهٔ دختری تو دریا ناپدیدشده، بودند. در طول هفته‌های اخیر روزنامه‌های عصر به مسئلهٔ دیگری نپرداخته بودند و پدرِ مقدّس خواست که معمّائی در برابر آن

در میان ساکنانِ تابستانی نزدیک خود برپادارد که مردم آن‌قدر بی‌تفاوت نمانند. در آن بعدازظهر به جای عکس‌های قربانی احتمالی، به طورِ نامنتظره‌ای تصویری خاصّ در روزنامه‌ها عرضِ وجودکرد: تصویرِ سوگواری قاب‌گرفتهٔ زنی حول‌وُحوشِ بیست ساله. پدرِ مقدّس بلافاصله صاحبِ تصویر را شناخت و با صدای بلند با خود گفت: «مامان بزرگ!» سال‌ها پیش از صعودش از صندلی سان‌پیترِ مقدّس بود، هم‌قطارهای کاردینال شرکت‌کننده در گروهِ کُر، در اتاق‌های اختصاصی‌شان با صدای بلند گفتند «مادربزرگ!»

در قرنِ بیستم برای بارِ سوّم، بر امپراطوری بدونِ مرزِ مسیحیّت یک ساعت دراز، بلاتکلیف، با دلخوری و پُرجنب‌وُجوش چنان مسلّط شد که پدرِ مقدّس لحظاتِ سیاهی را در اتاقش گذراند-در راه‌های تخیّلی و دور مراسمِ خاک‌سپاری مامان بزرگ. باغ‌های درخشانِ هلوی «ویااپیاانتیکا» با ستاره‌های همرنگِ ماهی‌های قرمزِ سینمایش، که در تراس‌ها، بدونِ کوچک‌ترین حرکتی، خود را برُنزه می‌کردند. سرِآخر پیش‌آمدگی سنگ‌های تیرهٔ قصرِ سان‌آنجلو در افق تیبر پشتِ سر ماندند. در هوای گرگ‌وُمیشِ بعد از غروب، صدای زنگ‌های عمیق کلیسای سان‌پیتر با زنگ‌های برنجی بالا و پائین شونده ماکوندو قاطی شدند. پدرِ مقدّس زیرِ سایبانِ خورشیدی خفهٔ خود، از فرازِ مسیرِ پیچ در پیچ کشتیرانی شیندو باتلاق‌های فرورفته در سکوت منتهی به امپراطوری روم که مسیرِ بارهای مامان‌بزرگ را مرزبندی می‌کرد، صداها را شنید. در تمامِ طول شب سر وُ صدای جماعتِ آدم-میمون‌ها مزاحمِ میمون‌ها شد. قایقِ پاپ با ساک‌های گیاهِ خنجری و با شاخه‌های موزهای سبز و سبدهای طیور، با مردها و زن‌های دعوت شده، که کارِ روزانه‌شان را پایان داده بودند تا با شرکت در مراسمِ خاک‌سپاری مامان بزرگ، با دریافتِ سهمی از خوراکی در خوش‌بختی خود بکوشند، در سفرِ شبانهٔ خود بودند. برای اوّلین بار در تاریخِ کلیسا باید در آن شب با تبِ شب‌زنده‌داری و تحمّلِ شکنجهٔ پشه‌ها، تقدّسش به ثبوت می‌رسید. گسترشِ پرتوِ شگفت‌انگیز خورشید بر فرازِ املاکِ بزرگ پیران، اوّلین چشم‌انداز امپراطوری مرهم سیب و سوسمارهای عظیمِ خاموش شد، رنج‌های سفر و مقاومت در برابرِ مشکلات در حافظه‌شان جبران شد.

نیکانور با سه ضربه بر درِ اتاقش، بیدار شده بود. بلافاصله رفتن به مراسمِ تقدّسش اعلام شد. جنازه از خانهٔ خدا برداشته می‌شد. بلافاصله خطابهٔ رئیس جمهور تذکّر داده شد. از تبِ نظریات مشاجرهٔ پارلمانی، که صداشان را از دست داده و تنها طرح و برنامهٔ صحبت خود را اعلام کردند، گذاشتند که افراد و گروه‌های قانونی تمامی جهان کارِ روزانه‌شان را به حالِ خود واگذارند و راه‌گذرهای تیره را پُرکنند. پُل‌ها را لبریز کردند، اتاق‌های زیرِ شیروانی پُر شد. آن‌ها که دیر آمدند، بالا رفتند، در آتش نشانی، کنارِ تیرهای اسطبلِ اسب‌ها و برج‌های نگهبانی ستون‌ها، خود را موقتاً جاگیرکردند.

در سالنِ وسط، زیرِ کوه‌های متحرّکِ اوراقِ تلگراف‌ها، جنازهٔ مامان بزرگ آرام گرفت و در انتظار تصمیماتِ بزرگ مومیائی شد. اشک چهرهٔ آخرین برادرزاده‌های ایستاده در برابرِ نگهبان‌های خبرچین جنازه را تزئین می‌کرد. هنوز باید تمامی جهان روزهای زیادی در کمین می‌نشست. پدرِ مقدّس رنجور غرقِ عرق در اثرِ بیدارخوابی شب‌های خفه‌کننده و بی‌پایان، با چارپایهٔ چرمی، یک لیوان آبِ مقدّس و یک ننوی ساخته شده از گیاهِ بابا آدم، در سالنِ شهرداری خود را با مطالعهٔ یادداشت‌های روزانه و دستورالعمل‌های اداری مشغول

می‌داشت. بینِ کودکانی که خود را جلوی پنجره رسانده‌اند، آب نبات کاراملِ ایتالیائی پخش می‌کند. پدر آنتونیو ایزابل، هر از گاه در زیرِ سایبان ستاره‌ئی، نهارش را با نیکانور می‌خورد. سرزندگی را به شکلی زیرِ آب می‌کرد. انتظار و گرما ماه‌ها و هفته‌ها به درازا کشید. سرِآخر «پاستورپاسترانا» با ضربه‌های طبلش، وسطِ میدان‌ها سبز شد و تصمیمِ شاقّ نهائی را اعلام کرد: نظمِ همگانی را بر هم زد و اعلام کرد: تارام تام تام، رئیس جمهور، تارام تام تام، طیِّ دستوری ویژه مقرّر فرمودند، تارام تام تام، که ایشان در مراسمِ خاک‌سپاری مامان بزرگ شرکت می‌فرمایند. تارام تام تام، و اجازه صادر فرمودند، تارام تام تام، تارام تام تام. روزِ بزرگ فرا رسیده بود. خیابان‌ها لبریز بود از دوچرخه سوارهای خوش‌بخت، دکّه‌های ماهی‌سرخ‌کنی، میزهای لاتاری، مردهای با مارهای حلقه‌زده دورِ گلوهاشان، مرهمِ معالجه بیمارهای رو به مرگ؛ رُزهای ستایش‌انگیز برای دستیابی به زندگی جاودان. در آن‌جا و میدان‌های رنگارنگِ خالکوبی‌شده، جائی که مردم چادرهاشان را برپا و بار وُ بندیلشان را پهن کرده بودند.کمان‌داران تر وُ تمیز عالیجناب‌ها راهی بازکردند. شویندگانِ سان جورج در انتظارِ اوجِ لحظات ایستاده بودند. صیّادانِ مروارید رو دماغهٔ قایق‌ها، صیّادانِ تورانداز باتلاق‌ها، شکارچی‌های خرچنگ «تائیرا»، جادوگرهای «لامویانا»، نمک جوشان از «مانووره»، آکاردئون نوازان «واله دوپار»، فروشندگانِ اسب از «آپاپل»، هندوانه‌کارانِ «سان پلایو»، مرغداران «لاکیوا»، خواننده‌های آستین‌بلند ساوانن از «بولیوار»، پاروزن‌های «توفان ماگدالن»، قضاتِ نالایقِ «مومپوکس». علاوه بر وقایع موردِ اشاره، می‌توان به خیلی دیگر هم اشاره کرد. حتّی کهنه سرباز سرهنگ آئورلیانو بوئندیا- بر قلّهٔ افق «مالبورو»، با زینت‌های خشک شده از پوست و چنگال‌ها و دندان‌های ببرش- که کینه یک قرنی‌ش بر خویشاوندان و خانواده‌اش چیره شده و تا کنار مراسم خاک‌سپاری مامان بزرگ آمده تا حسابِ بازنشستگی دورانِ جنگش را، که شصت سال منتظرش مانده بود، از رئیس جمهور مطالبه کند.

کمی پیش از یازده، گرمای خورشید خفه می‌کرد. جماعت به شور و شوق آمده بود. سربازها در لباس‌های یراق دوزی شده سربازی و کلاه‌خودهای جغه- بوته دارشان، در میان فریادها و هلهله‌ها، بی حرکت ایستاده بودند. رئیس جمهور با وقار و شکوه، در کت مخصوص و کلاه سیلندر، با وزیرش، اعضای پارلمان، دادستان کل، رئیس شورا، روءسای احزاب رسمی و روحانیان و نیز مدافع بانک جهانی، بازرگان‌ها و صنعتگرها و مامورهای تلگراف هم درگوشه‌ای عرض وجود می‌کردند.

رئیس جمهورِ کچل و خپلهٔ پیر و بیمار، در برابرِ چشم‌های شگفت‌زدهٔ جماعت نزدیک شد. او را برگزیده بودند، بدونِ این‌که شناخته باشندش، حالا برای اوّلین بار می‌توانستند ببینند و بشناسندش. بینِ مامورینِ ازپادرآمده در زیر بارِ سنگینِ مسئولیت، اسقفِ اعظم و نظامی‌ها با مدال‌های نظامی رو قفسهٔ سینه، اوّلین صاحب منصب‌های مملکت تغییرناپذیر قدرت ورم آورده جاری هم بودند. تمام ملکه‌های داخلی هم حضور داشتند، با گام‌های متین و در لباس‌های کرپ سوگواری و تمامی زلم زیمبوشان پشتِ سرِ بزرگان حرکت می‌کردند. برای اوّلین بار از شُکوهِ زمینی‌شان بُریده و آمده بودند. پیشاپیش همهٔ ملکه‌ها، ملکه مانگوی رشته رشته، ملکه کدوی سبز، ملکه گیاه خنجری آردی، ملکه گلابی شکم برآمده‌ی گویاوا، ملکه نارگیل آبدار، ملکه لوبیا چشم بلبلی، ملکه سوسمار رایگوان با ریسهٔ تخم‌های به درازای چهارصد و بیست و شش متر، و نیز تمامِ چیزهائی که باید به آن بپردازیم و این فهرست تمامی‌ناپذیراست.

مامان بزرگ تو تابوت با روکشِ ارغوانی‌ش، با هشت پیچِ مسی، تا جاودان از واقعیّت جدا شد. بی اندازه غرقِ در رطوبتِ گازِ فرمالدئید جاودانی‌ش، برای دفاع بزرگش، درآن خوابید. تمامِ درخشندگی‌هاش که از بالکن خانه‌اش درگرمای سنگین بیدارخوابی‌های شب‌هاش رؤیا بافته بود، در آن چهل و هشت ساعتِ پُرافتخار درونش را لبریز کرد و نمادِ یادآوری دورانِ زیاده‌روی‌های مامان بزرگ بود. پدرِ مقدّس شخصاً در رویائی مالیخولیائی وعدهٔ گردش بر فرازِ باغ‌های واتیکان در کالسکه‌ای معلّق را بهش داده بود. با یک بادبزنِ بافته از رشته‌های برگِ نخل بر گرما چیره شد و با عزّتِ والای خود، بزرگ‌ترین مراسمِ خاک‌سپاری جهان را تقدیس کرد. بعد از پایان یافتنِ کشمکشِ شایستگان، تابوت روی شانهٔ شایسته‌ترین‌ها واردِ خیابان شد. جماعت توانست از نمایشِ قدرت سرمست شود. متوجّهٔ موجِ حریصِ اوج‌گیرنده، بر سقف‌های تیره نشد. هیچ‌کس سایه‌های هشیاردهندهٔ لاشخورها را ندید.

دستهٔ عزادارها راهگذرهای عطش‌زده داخلِ ماکوندو را پی‌گرفت. هیچ‌کس متوجه نشدکه راهگذرها در حین عبورگروه شایستگان از بوی آشغال‌های گندیده پوشیده است. هیچ‌کس متوجه نشدکه هنوز جنازه از در ورودی اصلی خارج نشده بودکه برادرزاده‌ها، فرزندخوانده‌ها، خدمتکارها و افراد تحت سرپرستی مامان بزرگ، چفت قفل‌ها و درها را از لولا درآوردند. سرسراها را جاروکردند و ستون‌ها را ازجا کندند.که خانه را بینِ یکدیگر تقسیم کنند. جریان این بود که در غوغای خاک‌سپاری هیچ‌کس درامان نماند. هوهوی رعدآسای جماعت آسوده خاطر تنوره کشیده بود. در طیِّ چهارده روز نیایش، ناآرامی‌ها و ستایش‌ها همه جا را فرا گرفته بود. تا به گذاشتن یک دوری مسی لاک‌وُمهرشده بر روی قبر خاتمه یابد. این مقوله برای جماعتِ حاضر مثلِ روز روشن بود که آن‌ها در تولّدِ عصرِ تازه‌ای قدم گذاشته‌اند. حالا برنامهٔ مراسمِ خاک‌سپاری‌شان پایان یافته بود. پدر مقدس توانست جسم و روح و ژنِ مامان بزرگ را به سوی آسمان پروازدهد. رئیس جمهور توانست در خود دقیق شود و باز هم در حکومتش بماند و فرو بنشیند. ملکه‌ها توانستند با حوادث و رویدادهای در راه پیوند برقرار کنند و خوش‌بخت باشند و پذیرای کودکانِ فراوانی شوند و به دنیا آورند. حالا مردم توانستند چادرهاشان را سرفرصت برای ستایش‌های بیکران مامان بزرگ برپادارند.

و این مقوله یگانه، او که آن‌همه دیوانه قدرت بیکران بود، علیرغم آن‌همه جان سختی، توانست زیر یک دوری مسی آماده پوسیدن شود. حالا تنها لازم بود یکی چارپایه‌اش را جلو در بگذارد و به عنوان یادآوری و عبرت، این داستان را برای نسل آینده تعریف کند، تا نا باوران جهان به زندگی مامان بزرگ، در بی‌خبری نمانند.

صبح روز چهارشنبه نظافت‌چی‌های خیابان آمدند و زباله‌های مراسم خاک‌سپاری‌ش را برای تمامِ ابدیّت‌ها جارو و خیابان را از لوثِ وجودشان پاک کردند...

بازگشت به فهرست

گر پیرم وُ می‌لرزم، به صد جوان می‌ارزم!

حسین سازور

روزی در یکی از ایستگاه‌های تاکسی شهرِ محلِّ زندگی‌مان، با یکی از همکارانِ ایرانی که اکنون دیگر در قیدِ حیات نیست، درحالِ گفت‌وُگو بودیم. او که یک انسانِ ساده‌دل و خوش‌مشرب بود، چیزی برای گفتن، جز شرح و بیانِ لحظه‌هائی از زندگی خصوصی و افت وُ خیزهای تلخ وُ شیرینِ آن نداشت.

در یکی از این دفعاتِ پُرشماری که او می‌گفت و من فقط گوش بودم، برای فرار از دلتنگی‌ها و دردِدل‌های تکراری، حرفِ او را عوض کردم و از او خواستم تا دربارهٔ کارِ تاکسی و مسافرها صحبت کند. و او نیز پذیرفت و از مسافرِ شبِ گذشتهٔ خود که خانمی ایرانی بود، چنین سخن گفت:

«نام فامیلِ مسافر که از طریق مرکزِ تاکسی‌رانی به همراه آدرسِ او داده شده بود، نشان می‌داد که مسافر باید ایرانی باشد. وقتی به محلِّ آدرس رسیدم، خانمی میان‌سال، خوش‌لباس و با صورتی آرایش‌کرده، از خانه بیرون آمد و سوارِ تاکسی شد. من به او به فارسی سلام کردم، و آن خانم از این‌که راننده‌اش ایرانی است، ابرازِ خوش‌حالی کرد.

بینِ راه، مطابقِ معمول، گفت‌وُگوی ما از این‌که از کجای ایران آمده و چند سال در آلمان هستیم شروع شد. من هم ناخواسته، داستانِ زندگی‌ام را بطورِ کامل برایش تعریف کردم. البته من واقعاً هیچ قصدِ خاصّی از دادنِ شرح زندگی‌ام نداشتم و این فقط کنجکاوی های آن خانم بود که مرا به این گفت‌وُگوی خودمانی واداشت. خوب، طبیعی است که ناشی‌گری من باعث شد تا آن خانمِ مسافر تصوّر کند که گویا من نظرِ خاصّی نسبت به او دارم.

آن خانم، ناگهان، رو به من کرد و گفت: «آقای راننده! شما که پیری!»

این حرفِ او، مرا کاملاً شوکه کرد، اصلاً نفهمیدم چرا این حرف را زد، زبانم برای ادامهٔ صحبت بند آمد. وقتی خواست پیاده شود، پس از پرداختِ کرایهٔ تاکسی، کارتِ ویزیتِ مرا گرفت تا هر وقت که نیازی به تاکسی داشت به من تلفن بزند.

***

من لبخندی زدم و به شوخی گفتم:

- آقا مهرداد، وقتی آن خانم به تو گفت شما پیری، باید بلافاصله بهش جواب می‌دادی:

«اگه من پیرم وُ می‌لرزم، امّا به صد جوان می‌ارزم!»

آقا مهرداد خنده ای کرد و گفت:

«عجب گل گفتی! یک قلم و کاغذ بده آن را بنویسم و حفظ کنم!»

بعد از آن، یک ماه می‌شد که دیگر با آقا مهرداد دیداری نداشتم. تا این که یک شب در یکی از ایستگاه‌های تاکسی منتظرِ مسافر بودم که، آقا مهرداد ظاهر شد و پس از احوال‌پرسی، گفت:

- «حسین آقا برای شنبه شب، شما را برای شام به رستورانِ «آقا خسرو» دعوت می‌کنم. حتماً تشریف بیارید. برایتون خبرِ خوبی دارم!»

او بیش این چیزی نگفت و حاضر به گفتنِ دلیل اصلیِ دعوت به شام هم نشد، فقط اصرار کرد که برای هشت شب در آن جا باشم. شنبه شب، وقتی وارد رستورانِ ایرانی آقا خسرو شدم، آقا مهرداد را دیدم که در کنار خانمِ خوشگلی نشسته و در انتظارِ من است. پس از سلام و علیک، با آن‌ها دست دادم و با کنجکاوی مقابل‌شان نشستم.

ضمنِ نوشیدن و صرفِ شام، آقا مهرداد گفت:

حسین آقا! این خانم، همان خانمی است که یک ماه پیش داستانش را برایت شرح دادم. اگر یادت باشد، درآن موقع از شما جمله‌ای را شنیدم و آن‌را یادداشت کردم. شانس آوردم و این خانم برای سفارشِ تاکسی، بارِ دیگر به من تلفن زد. در بینِ راه، من دیگر ساکت بودم و صدایم درنمی‌آمد. در عوض خانم به حرف درآمد و گفت: «آقای راننده، این دفعه خیلی ساکتید؟».

گفتم: «خانم، دفعه پیش از گفتهٔ شما دلخور شدم. دلخوری من از شما نبود، بلکه از خودم بود که جوابِ شما را ندادم!»

خانم پرسید: «مگر من چه گفتم که شما ناراحت شدید؟»

گفتم: «من گرمِ صحبت بودم که شما تو ذوقِ من زدید و گفتید: «آقای راننده! شما که پیر هستید!» من که منظوری از گفته‌های خود نداشتم، خیلی ناراحت شدم، و به خاطرِ آن‌که جوابی ندادم از خود بیش‌تر دلخور شدم.

خانم پرسید: «مثلا چه جوابی می‌خواستید بدهید که ندادید؟»

گفتم: «در آن موقع باید می‌گفتم: «گر پیرم وُ می‌لرزم، امّا به صد جوان می‌ارزم!" این پاسخ، همین خانمی را که کنارِ من نشسته به خنده واداشت و راه را برایمان هموار کرد!»

او در ادامه گفت:

«حسین آقا! من این خانمِ خوشگل را به خاطرِ همین گفتهٔ شما که به من یاد دادید، دارم!»

گفتم: «ازاین که این پاسخِ من سبب خیر شده خوشحالم».

خانم به صحبت درآمد و به شوخی گفت: «البته بدشانسی شماست که پیش از آقا مهرداد، رانندهٔ من نشدید!»

گفتم:

«خانمِ محترم! من همیشه دربارهٔ خودم گفته‌ام: بخت که برگردد، عروس در حجله نر گردد!»

ژانویه ۲۰۲۵

بازگشت به فهرست

Luther
Kant
Seghers
Hegel
Gebrüder Grimm
Marx
Böll
Schiller
Lessing
Hesse
Fontane
Mann
Brecht

نقد و معرّفی

مقدّمهٔ کتاب «آخرین نبردِ» اسماعیل شاهرودی

نیما یوشیج

عزیزِ من- من شما را دوست دارم و برای این‌که می‌خواهید هدفِ معیّن داشته باشید، شما را بر خیلی از همسال‌های شما ترجیح می‌دهم. شما را در طرزِ زندگیِ آواره و ناراحت که دارید می‌شناسم. هر وقت زیاد دل‌تنگ هستید این سطور را بخوانید و مرا به اسم صدا بزنید. من با شما هستم و همیشه با شما خواهم بود با من خیلی چیزها را خواهید یافت و باهم به خیلی چیزها خواهیم رسید...

ارژنگ: اسماعیل شاهرودی(آینده) و نصرت رحمانی دو شاعرِ نیمایی‌سُرای دهه‌های سی تا پنجاهِ شمسی، تنها شاعرانی‌اند که نیما یوشیج بر یکی از مجموعه‌های شعری‌شان مقدّمه نوشته است. البته مقدّمهٔ نیما برکتابِ «آخرین نبرد» اثرِ اسماعیل شاهرودی مفصّل‌تر از مقدمهٔ او بر «کوچ» اثرِ نصرت رحمانی است که در ادامه می‌خوانیم. متاسفانه هیچ نسخه‌ای از کتاب «آخرین نبرد» اعمّ از کاغذی یا الکترونیکی در دسترس نیست، امّا متنِ اکثرِ اشعاری که نیما در این مقدّمه به نقد و بررسی آن‌ها پرداخته (نظیرِ نوروز، فاصله، پیت‌پیت، خواب، ای دریا، روز، یادبودها، مستی، وسوسه، آینده، دقّت،...) در دو کتابِ «ویران سُرائیدن» و «برگزیدهٔ شعرهای اسماعیل شاهرودی» در لینک‌های انتهای متن قابلِ دست‌رسی و مطالعه است.

***

دیوانِ گفته‌های شما مرا به یادِ مردم می‌اندازد. مردم فکر می‌کنند نظرشان می‌تواند کاملاً آزاد و مستقل باشد، در صورتی که این‌طور نیست. نظرِ هرکس مثلِ زندگیِ هر کس، حقیقتِ اوست. وقتی که این شد با حقیقتِ دیگران بستگی دارد. خوب و بدی را که مردم در اندیشه‌های دیگران می‌کاوند، دیگران هم در اندیشه‌های آن‌ها جست‌وُجو می‌کنند سلیقه و عقیدهٔ هیچ کس نمی‌تواند سراسر مالِ او و مربوط به خودِ او باشد. ولی مردم به محضِ برخورد با یک قطعه شعر با درونی‌های خودشان چیزی را برآورد کرده و حرف‌هایی می‌زنند که چرا این کلمه به جای آن کلمه نیست؟ چرا این جمله آن جمله نیست که می‌بایست باشد؟ و اگر در خودپسندی‌های خودشان فرو رفته‌اند، می‌گویند چرا این چیز آن چیزی نیست که ما فقط می‌خواهیم؟

حرفِ مردم چه بسا که به‌جا و مربوط به هنری است که نویسنده به خرج منظورِ خود گذاشته است. امّا من فکر می‌کنم در مردم از راهِ ذوق و سلیقه و فکرشان باید ورود کرد و از آن‌ها با کمالِ آرامش پُرسید: آن بهتری که

در مدّ نظرشان قرارگرفته و شکنجه‌شان می‌دهد، برای کدام فایده و منظور بهتر است؟ آیا اگر نویسندهٔ اشعار راجع به مجلسِ عیش و عشرت و کارهای روزانهٔ آن‌ها و کاسه و کوزه و ابریقِ شرابِ آن‌ها حرف می‌زد یا غلام‌بچّه‌های آن‌ها را توصیف می‌کرد، به آن منظور بهتر رسیده بود؟

امّا هنر و موضوعی که به آن پرداخته است هر کدام راهِ وارسی جداگانه دارند و این پُرسش دیگر به روی کار می‌آید. اگر این شعرهای خوب یا بد به زندگی و افراط و زیاده‌روی آن‌ها وارد بود و به تشریح حقایقِ تلخی پرداخته بود، برخورد با منظورِ بهتری نبود؟ زیرا اگر هر چیز حقیقتی است، این هم به‌جای خود حقیقتی است که ما خود را بیابیم که در چه حال هستیم. همان‌قدر که سَروُکارِ موزیک با احساساتِ انسان است، ادبیّات هم با تشریح و توضیحِ زندگانی‌های خوب‌وُبد سَروُکار دارد - موضوعِ یک دیوانِ شعر با عنوانش، موضوع دیدنِ یک آدم با عنوان و لباسِ مربوط به عنوانش است.

پیش از آن‌که خوانندهٔ اهل و مستعدِ شما صفحات را ورق بزند که شما چه‌طور نوشته‌اید، «آخرین نبرد» شما با او اشارتی دارد. در خاطرش خطور می‌کند تلاشِ گویندهٔ این اشعار در زمینهٔ تلاش برای نموددادنِ زندگی با دیگران است. این توصیّه در او راه می‌یابد: آن‌هایی که در راهِ دیگران مجاهده دارند، چه خوب ترجیح داده‌اند بر دیگران... انسانِ دردمند و با حسّی نیست که این تلاش را ترجیح ندهد بر تلاشِ کسی که فقط گلیمِ خودش را از آب به در می‌بَرَد. توصیّه‌گذارِ حقیقی در این مورد وضعِ ناگوار و گرفتگیِ زندگیِ ماست. انسان اوّل زنده است و برای خوب زندگی‌کردنِ خودش به فکر می‌اُفتد. وقتی که این حقیقت مسلّم شد، عملِ او هم پابه‌پای آن می‌رود. دربارهٔ عملش فکر می‌کند که چه ارزش را داراست. آیا فقط برای شخصِ خودش دست‌وُپا می‌کند یا برای دیگران؟ مثلاً اگر شاعری برای ضعفِ باصره و پادرد و ثقلِ سامعه یا زندانی‌شدنِ شخصِ خود اشعاری صادر کرده است، مانعی ندارد. امّا این غم و رنج که فقط خودِ او در آن جا گرفته است، غم و رنجِ شاعرانه و مربوط به دیگران نیست. به قولِ چخوف: *«از کارِ ما فایده‌ای به هیچ کس نرسیده است. در این صورت ما فقط برای شخصِ خودمان زندگی کرده‌ایم.»* تفاوتِ اشعارِ شما با اشعارِ دیگران اوّل از همین نظر است.

شعرسُرایان قدیمی‌پسندِ ما که متأسفانه خیلی از آن‌ها جوانانِ ما هستند، به این منظور اعتنایی ندارند. نمی‌دانند و نمی‌خواهند بدانند هر لباسی درخور و خوشایند برای روزِ معیّنی است و بالاخره انسانی حَیّ‌وحاضر باید باشد که طرزِ لباسی را هم بخواهد - این شعرای جوان حالتِ خیّاطِ تازه‌واردی را به شهرِ ناآشنا دارند که چشم بسته می‌دوزند و نمی‌دانند برای چه می‌دوزند و برای کجا! امّا بی‌خودی و بی‌جهت در سرِ رنگِ دگمه‌ها و سردست‌های اَرخالُقِ [جامهٔ بلند] کهنه‌ای که کسی آن را نخواهد پوشید جَرّوبحث دارند. حرف‌های آن‌ها که فقط یک مُشت الفاظ را نشانه قرار داده‌اند دراین‌حال که ما نشانه‌های دیگر داریم، حکمِ تازیانه به روی بدنِ مجروح را دارند. حال آن‌که بدنِ مجروح التماسِ درمان و التیام می‌کند. موضوعِ فراموش‌شده که هیچ به حساب نمی‌آید، همان مسئلهٔ درمان و التیامِ مجروح است.

با این برخورد که فلان گوینده خوب از عهده برآمده است که شعرش را ترکستانی یا عراقی یا هندی تمام کند، من متّصل از خودم می‌پُرسم: چرا این گوینده با زبانِ شهر و زمانِ خودش آشنا نیست؟ علّتِ این قهر چه بوده است؟ برای او. در شهری که پوست و گوشتِ او از آن است و اقلّاً لازم بود که با آن آشنا باشد، این غرفه‌های سفید و آینه‌کاری و غیرِمسکون به چه کار می‌خورند؟ آیا در این سرمای زمستان برای یک اتاقِ کاه‌گلی که به کارِ سکونت می‌خورد، چشم و دلِ خیلی از آدم‌های بی‌خانمان دو نمی‌زند؟ کمان‌داری که متّصل تیر به چلّهٔ

کمان می‌گذارد و هدفی ندارد، حقیقتاً چه کارِ خُل‌خُلی‌ای را انجام می‌دهد. در **قطعهٔ «حکایت»**، شما به دنبال همین فکرها رفته‌اید. این چهار مصراع:

جلالِ آن کودکِ معصوم وُ بی‌کس

که شب‌ها در کنارِ کوچه می‌خُفت

ز سرما مُرد، لیکن گوشِ تاریخ

ز دوران این حکایت نیز بشنُفت،

بی‌هوده و نابه‌خود قید نشده‌اند؛ هر چند که در عالمِ شاعری بسیار چیزها نابه‌خود انجام می‌گیرند.

با فهمِ آن‌چه که در درونِ پرده است و چه بسا گُنگ وُ کور است، از فهمِ آن چیزهایی که در روی پرده قرار گرفته‌اند آشنایی پیدا می‌کنیم. چیزی که برای ما با یقین پیوست، ما را به راهِ مسلّمِ خود می‌بَرَد. این جَرّوبُحث‌ها که چرا این طور است و آن‌طور نیست جای خود دارند، به شرطِ این‌که برای خلق و تکمیلِ هنری باشند که هدفِ هنرمند را خوب‌تر بپروراند و با نمودتر جلوی چشم بگذارد. یعنی شیوه‌ای بهتر را در عالمِ هنر شناخته باشد.

امّا ماحصلِ این جَرّوبُحث‌ها از برای به‌جا نگاه‌داشتنِ طرزِ هنری است که دلیل بر تکان نگرفتن و رخوتی (مثلِ رخوتِ تنِ مُرده) در حیاتِ هنریِ ما است.

بعضی فقط الفاظ را مزمزّه می‌کنند و می‌خواهند که مزمزّه‌شدهٔ خودشان را به دیگران بچشانند. حال آن‌که مزاج‌ها در همهٔ زمان‌ها متفاوت بوده و هست. بعضی‌ها هستند که بلااختیار زندگی را مزمزّه می‌کنند و مزّهٔ زندگی را با الفاظِ مناسب و مخصوصِ خود می‌چشانند. عددِ آن‌ها به‌طورِ انگشت‌شُمار چندتایی شاید بیش‌تر نباشد، امّا به واسطهٔ رویّهٔ مسلّمی که دارند، در الفاظ و ترکیب‌دادنِ آن‌ها محتاج به تغییردادنِ وضع و موضوع و فرم شده‌اند. به فرم‌های دیگر جا منزل برای زندگی می‌دهند. می‌دانند که فرم هم مثلِ انسان حیات وُ مَمات دارد، هنر را با خودشان می‌برند به طوری که زندگی آن‌ها را با خودش می‌برد. کارشان تناقض دارد با کارِ آن‌هایی که در برابرِ زندگی علیل و دست‌وُپا شکسته ایستاده‌اند. مَثَلِ آن‌ها مَثَلِ کسانی است که میوه‌ای را می‌خورند فقط برای مزّه‌اش و کسانِ بیماری که میوه‌ای برای خاصیّتِ مخصوصی که در آن است می‌خورند. هر چند که آن میوه چندان هم مزّه ندهد، احتیاجِ مُبرمِ خود را به آن حسّ کرده، درخواستِ مُفرَطی نسبت به آن نشان می‌دهند.

موضوعاتی که اشعارِ حاضر با آن سر وُ کار دارد به منزلهٔ آن میوه است که برای بیمارِ مخصوصی تهیّه شده است. چه اندازه قدرتِ خلّاقیّت در مزّه آن باشد، با ذائقهٔ بیمارهای شماست. عددِ این بیمارها در کشورِ فعلی ما زیاد است. از ده پانزده میلیون جمعیّت آیا چه قدرها را باید گفت که نمی‌دانند چه‌طور فکر می‌کنند؟ و چه‌طور افسون‌کنندگان مثلِ بُزمَجه به گردن‌شان نخ بسته و با خود می‌برند و به روی زمین‌های ناهموار، تن و بدن‌شان را مجروح و کوفته می‌کنند!

همه‌شان محتاج به پرستاری و دریافتِ آن میوه‌هایی هستند که خواصّ معیّن را دارند و کسی انکار ندارد میوه‌هایی هم بدونِ این خواصّ معیّن وجود دارند و خوردنی هستند. امّا آن‌همه بیمارهای بی‌پرستار در بغل

دستِ آن‌همه گرسنگانِ بی‌گناه و آن‌همه سیرهای گناه‌کار که می‌خورند و می‌نوشند و لذّت می‌برند از گرسنگیِ دیگران و می‌خواهند برای کیفِ مجلس‌های می‌گُساریِ خودشان، با زبانِ گرسنگان چند کلمه شعرهای خوش‌مزّه بشنوند. در این صورت هنر که به پاسِ تکاملِ خود راهِ خود را در پیش دارد، به پاسِ این تنزیه و مرمّت چه می‌کند؟ هر گویندهٔ قابل چه کمبودی را برای رهانیدنِ افرادِ جنسِ خود دارد؟ چه‌طور باید خودپسندیِ او مانعِ مرمّتِ او نشود، مرمّت بیابد تا لیاقتِ گویندگی پیدا کرده با آن لیاقتِ مرمّتِ دیگران را داشته باشد؟

مُداقّهٔ بدونِ واسطهٔ عملِ بعضی که اخیراً در خصوصِ شعرِ نو و کهنه لقبِ عجیبی برای شعر شده است، آدم را به سرسام می‌اندازد. *به قولِ احمد شوقی: «نه قدیم، نه جدید»*. باید دید این شعرِ نو یا کهنه به چه کار می‌خورد. کدام صنف را در کدام طبقه اقناع کرده است.

از سی سال پیش هم آن وقتی که هنوز این القاب و عناوین در کار نبودند، ما در همین فکر بودیم. یکی شاید در میانِ آن‌همه نفرات فکرش این بود که فکر و عملِ ما چه‌طور می‌توانند متقارب با هم باشند.

در آن زمان جوانانِ شعردوستِ ما سرخوشِ وصفِ خطّوُخالِ معشوقه‌های خیالیِ خودشان بودند. از مِی و بُت‌کده و مُغ و مُغبچّه و تُرک‌های کاشغَری خیلی خیالی‌تر خود در شعرهاشان به تقلید از بزرگ‌ترها حرف می‌زدند. چشم بستگی در خصوصِ هنر و چاره‌جویی برای مرمّتِ آن در ایران آن وقت که هنوز شما به دنیا نیامده بودید خیلی بیش‌تر از این بود. امّا در این ساعت به عکسِ یک نفر مثل این‌که راهی را تا اندازه‌ای که توانسته است کوفته و یک نفرهای دیگر آن راه را قبول دارند.

خوانندهٔ این اشعار وقتی که کتابِ کوچکی را به دست می‌آورد، نشانی از گویندهٔ جوانی پیدا می‌کند که توانسته است از خود جدایی گرفته و به دیگران بپردازد.

برای خوب از آب درآوردنِ هر قطعهٔ هنری توفیقی لازم است. هم‌چنین برای خوب به هدف رفتن در زندگی هم باید توفیقی را در نظر گرفت و حقیقتاً توفیقی است که «**آخرین نبردِ**» شما برای گُسستنِ زنجیرِ زنگ‌زده و طولانی‌ای باشد که مثلِ خیلی‌ها فکر می‌کنند به دست‌وُپای زندگیِ شما و ابناءِ جنسِ شما چسبیده است.

«**کاروانِ جنوبِ**» شما حاکی از این دیدِ لازم است. مجموعه از این بند اسم گرفته است:

بشنو سُرودِ ما که دَمَد شیپور

زین آخرین نبرد که درگیر است

بشنو سُرودِ ما وُ نویدِ ما:

وقتِ زهم‌گُسستنِ زنجیر است.

من گوینده‌ای را که این‌طور باشد، با رستگاریِ او می‌سنجم از این پرت‌گاه. از این پرت‌گاه که مثلِ جهنّمِ دانته گناه‌کاران در آن دست‌وُپا می‌زنند. این منجلابِ افسون‌شده که مرگ در آن شبیه به زندگی جلوه می‌کند. دوست به دوستش اطمینان ندارد. نه زن، زن و نه مرد، مرد است. میزان برای زندگیِ کور وُ غلطِ ما قضاوتِ

بی‌مطالعه و تجاوز به حدودِ حقوقِ آن‌هایی است که با زندگیِ آن‌ها، زندگیِ ما معنی پیدا کرده است و به‌جای همه چیز آنارشیسمِ فکری تاروُپودِ منسوجِ بی‌صاحب‌ماندهٔ ما را می‌بافد.

قطعهٔ «نوروز» در این مجموعه نشانه‌ای از این رستگاری است. خواننده به آسانی می‌تواند مقصودِ گوینده را در دِماغِ خود بگنجاند. گوینده روزِ نوی‌ای را می‌خواهد و در نظر تجسّم می‌دهد که در آن روزِ نو پژمُرده است:

نوروز نیست خاطرش آسوده

برلب تبسّمی‌ش هویدا نیست

از کومه‌اش نرفته به بالا دود

گویا نشاط در دلش اصلاً نیست.

فکر می‌کند آن زندگیِ شایسته و سالمی که باید بیاید چرا دیر کرده است:

شبنم به‌روی گونه چه می‌داری؟

نوروز! ای الههٔ شادی‌ها

برجای مانده‌ای زچه رو - نوروز!

خاموش در میانهٔ این غوغا؟

این فکر او را ایست می‌دهد و نومیدانه نگاه می‌کند امّا یَأس و بدبینیِ او را نباید از جنسِ یَأس و بدبینی‌های پابرجایی دید که بعضی نسبت به زندگیِ خودشان و دیگران دارند، خودشان و ملّت‌شان را محکوم به مرگ و غیرِ قابلِ اصلاح می‌دانند و به این واسطه از زندگی و مردم روگردان شده در همه چیز به چشمِ مسخره نگاه می کنند. به عکس، این نقطهٔ ضعف برای به قوّتِ خود رسیدن و جَست‌وُخیز از روی پرت‌گاه است. این حال در احساساتِ هر گویندهٔ ثابت‌قدمی که حالِ عاشق را دارد، وجود پیدا می‌کند. شبیه به حالِ کسی است که می‌خواهد از روی مسافتی بپَرَد و برای خوب‌پَریدن به عقب رفته دورخیز می‌کند. در واقع او حرکت را با پَس‌وُپیش‌شدنِ دائمی و طبیعی‌اش ادامه می‌دهد. دلیلِ آن استدراکِ او در بندِ آخرین قطعه است.

بندِ آخرین قطعه اُمیدواری مثلِ این که ناز به خرج می‌داده به‌روی پرده می‌آید:

آسان شدند یک‌سَره مُشکل‌ها

اینک در آستانهٔ نوروزیم.

بِشکُف چو فرودینِ من - ای نوروز!

ساقی بریز باده که پیروزیم.

مقصودِ من از نقلِ بیش‌تر مصراع‌های این قطعه به‌چشم‌کشیدنِ موضوعی است که اُمیدوارم جوان‌های مستعدِ ما که در دانشکده‌ها چشم‌به‌راهِ این‌اند که چیزی را روشن‌تر ببینند، درست و حسابی‌تر متوجّهٔ آن شده باشند.

قطعهٔ «فاصله» این اتّکای لازم را که او در زندگی دارد و باید داشته باشد، با این مصراع‌ها ضمانت می‌کند:

از غم‌آور شبی که ما را هست

. . . . . .

تا تو ای میوهٔ تلاشِ همه

تا تو ای مظهرِ مقدّسِ زیست

تا تو ای روزگارِ آینده

تا تو ای صلح!-

هیچ فاصله نیست.

فاصله‌ای که هست با اندازهٔ استقامت و تلاشِ ما رابطه دارد. به مطلوب می‌توان رسید، امّا حسابی در آن لازم است. مطلوبِ ما از ما چه می‌خواهد؟ با آن چه وقایعی می‌گذرد؟ بدونِ شبهه در زیرِ زنجیرهای زندگی حسابِ ناله‌ها و فریادها است. حسابِ غیظ و غضب و استغاثه‌ها است. امّا در روی این زنجیر چه چیزها باید باشد؟ و به حساب بازکردنِ این پردهٔ پُرضخامتِ مُندرس که بی‌رحمیِ یک دسته آن‌را گُسترده، موشکافی‌های درونیِ ما چیزهای پوشیده در آن‌را می‌تواند قابلِ رؤیت گردانیده باشد. تلاشِ هنر در دوره‌ای که ما زندگی می‌کنیم، در حدّ حوصلهٔ این منظور عالی است. آیا کفایتِ هنریِ ما این منظور را چه طور تعهّد می‌کند؟ و تا چه اندازه به کمکِ ما در زندگی می‌آید؟ در این مورد هر چیز را باید به جای خود قضاوت کرد. حسابِ هنرِ شما علی‌حدّه است. چه چیز اسبابِ نگرانی رفقای شما می‌شود؟

رضایت‌مندیِ شما از کارتان که چاشنیِ زهر برای هنرِ شماست و هنرمند را در کارش ایست می‌دهد، همین‌طور این تصوّر که شما به کار -که نتایجِ حتمی آن روزمرّه است- ارزش ندهید، چون این نیست، راجع به نمونه‌های حاضر و آماده در بینِ این صفحات چیزی به زبانم نمی‌گذرد جز این که به خوانندگانِ مخالف و مُلّانُقَطیِ شما بگویم: او دورِ اوّلش را می‌زند. که می‌داند دورِ آخر را کدام سوارکار می‌برد؟ کسی از آینده که با درونِ شماست و خودِ شما هستید خبر نمی‌دهد. امّا چه چیز خواهد بود هنرِ شما با تکنیکِ زورمندی که داشته باشد در پنج شش سالِ پیش یا پنج سالِ بعد اگر هنرِ شما از حال و واقعیّتی حکایت نکند؟ فاصله و زمان قادر به بیرون‌کشیدنِ هنر از حالِ خشکیِ آن نخواهد بود. به روی هر ایجادی یک ایجادِ دیگر باید باشد. شما با کدام نیرویی به جز با احساساتِ تُندوُتیزِ خودتان این حال و واقعیّت را ایجاد خواهید کرد؟ عموماً خیال می‌کنند که احساساتِ تُندوُتیز فقط از خواصّ دورهٔ جوانی است، امّا می‌بینیم که احساساتِ فراهم‌آمده قبلاً با تأثّراتِ خودِ شخص رابطه داشته‌اند. افکاری که بعداً پیدا می‌شوند و طرزِ زندگی در آن دخیل است، چشمِ ما را به طرفِ چیزهایی که تازه فهمیده شده‌اند باز می‌دارد. ما را برای تأثّری تازه‌تر که سابقه نداشته است، حاضر و آماده می‌کنند. این تأثّرات که وجودهای قبلی در طبیعتِ شخص هستند، در پیدایشِ آن احساساتِ تُندوُتیز دخالت دارند. یعنی ما از چیزی برانگیخته می‌شویم که قبلاً با وجودِ داشتنِ همه‌گونه فهم و شعور برانگیخته نمی‌شدیم.

بنابراین طرزِ فکرِ شما در احساساتِ شما دخالت دارد. به هر اندازه که ایمانِ شما نسبت به منظور و مشربِ فکری که دارید محکم‌تر باشد، احساساتِ شما هم بیش‌تر برانگیخته شده، هنرِ شما از آن حال پیدا می‌کند. علّتِ این‌که بعضی حرف‌ها به دل می‌نشیند این است. واسطهٔ خارجی لازم ندارد. واسطهٔ حقیقی خودِ گوینده است. به اعتبارِ اوست که هنرِ او سفارشی و برطبقِ درخواست‌هایی نبوده، بل‌که با درخواست‌های خودِ او مطابقت داشته است. یعنی واقعاً گوینده در گفته‌هایش، خود شریک با احساساتِ کسانی بوده است که از او درخواست‌های معیّن داشته‌اند. خودِ او با دیگران یک‌جا سوخته و ساخته شده است.

کدام بیگانه می‌تواند مرمّت کند چراغی را که برای او نمی‌سوزد. ولی با یگانگیِ احساسات، تصوّرِ چراغ و مرمّتِ آن هم فراهم می‌شود و «پیت پیتِ» چراغ به وجود می آید.

در «**پیت پیت**» کسی دست‌وُپا می‌کند که نفتِ چراغش تَه نکشد. با این درآمدِ مجازی، انسانی تجسّم می‌یابد که می‌خواهد برای تلاشِ خود رمقِ بیش‌تر داشته باشد. آرزوهای او که از به دست آوردنِ رمقِ بیش‌تر برای او عملی خواهند شد، با کلماتِ «کاش چه بود- کاش چه بود» در نظرش ردیف می‌بندند.

کاملاً آن انسان در زندگی و برای تلاش در زندگی است. همه چیز را برای زندگیِ فعلی‌اش می‌خواهد. این است که با زمانِ آدم‌های چند قرنِ پیش که در نقاطِ مخصوص زبانِ مخصوص داشته‌اند حرف نمی‌زند. چون در حالِ طبیعی و در نوسانِ زندگی است. به خود می‌داند که به طورِ طبیعی باید حرفش را بزند. بهتر این است که به زبانِ آشناهای خود حرفش را به‌زبان بیاورد. در حینِ کار لوازمِ اصلیِ منظورِ خودش را جست‌وُجو کند. اگر یک میخانهٔ پُر و تامّ وُ تمام را به او داده‌اند، پیمانه و میزان را فراموش نکرده باشد.

«**پیت پیت**» آخرین قطعه است که او سُروده است. از شروع به گفتن و در همین بندِ اوّل تمنّای او گُل می‌کند:

امشب ای نفت تَه مَکش به چراغ

پیت پیت... ای فتیله کم‌تر کن

سوختن گیر وُ سوختن آموز

شور در کار را فُزون‌تر کن.

آن‌چه به زبان می‌آورد گرم و جان‌دار است. در پایانِ قطعه که می‌گوید:

کاش می‌شد در این شبِ تاریک

به اُمیدت سَرآوَرَم تا روز.

امشب ای نفت تَه مَکش به چراغ

سوختن گیر وُ سوختن آموز.

دوباره به تمنّای خود برمی‌گردد. علاوه بر خوب بسته‌شدنِ فرم، گردشِ احساساتِ او شکلِ دل‌پسند به تمامِ قطعه می‌دهد. این قطعه از لحاظِ زبان به‌طوری که دیده می‌شود، زبانی است که به دردِ صنفِ سوادارِ ما

می‌خورد. کلماتِ نجیب (از این حیث که بعضی کلمات کم‌تر در دسترسِ زبانِ عموم هستند و به این واسطه شُکوه پیدا کرده‌اند) در آن به کار نرفته است. بعضی از اُدَبای عالی‌مقدار، کلماتِ استعمال‌شده در آن‌را ممکن است خفیف و حقیر بدانند مثلِ: «تَه مَکش به چراغ» و خودِ عنوانِ قطعه، ولی از آن‌ها نباید چشم‌به‌راهِ قبول و اعترافی بود که چه چیز واقعاً باید بگذرد. این عالی‌مقداران که همّشان مصروف به حرف‌زدن با زبانِ گذشتگان است، در عالمِ سبک‌شناسی همهٔ سبک‌ها را بلدند، امّا سبکِ زندگی‌کردن را بلد نیستند. کارشان حرف‌زدن به زبانِ مُرده‌ها است تا به آخرِ عمر و همین هنرِ آن‌ها است. (خیلی بیش‌تر از آن‌هایی که به زبانِ معمولی دورهٔ خودشان حرف می‌زدند.) وقتی که کلمهٔ «اصیلی» را پیدا نکردند، از مقصودِ خود صرف‌نظر می‌کنند و با تعهّدِ عجیبی در بُطونِ فانتازی‌های خود سرگردان هستند، حال آن‌که این سرگردانی باید برای زندگیِ خودشان و دیگران باشد و معرفتِ روز را با فانتازی‌های روز خلق کنند. حالتِ پیروانِ سبکِ رمانتیک را دارند که فانتازی‌های آن‌ها به جای معرفت‌های لازم نشانده شده است. با فهمِ صحیحِ زندگی نزدیکی ندارند.

از حیثِ دیگر از زندگیِ خودشان نشانه‌ای در هنرشان نیست. مثلِ این است که با زندگی قهر کرده‌اند. هنرِ این‌طور از زندگی روگردانیدهٔ آن‌ها با همهٔ فصاحت و بلاغت، به کارِ همان گذشتگان یعنی عالمِ مُردگان می‌خورد و معلوم نیست با این بی‌زاری از زندگی و تحقیری که نسبت به آن دارند، پس برای چه زنده‌اند. امّا این رویّه حقیقتاً نه رویّهٔ هنرنمایی است، نه برای آدمِ زنده رویّهٔ زندگی‌کردن می‌شود، و نه چیزی که درآن زندگی نیست هیچ چیز نیست. آن‌ها شباهت دارند به چراغ‌هایی که در اتاق‌های غیرِمسکونی می‌سوزند. حرفِ آن‌ها نه در روی پرده است، نه در زیرِ پرده.

امّا چند مصراع که طرحِ تُند را پیدا کرده‌اند، در **قطعهٔ «خواب»** چراغی است که در پرده می‌سوزد. برداشتِ این قطعه یک برداشتِ مجازی است. مثلِ برداشتی که در همین مجموعه در **قطعهٔ «ای دریا»** شده است. خواننده در حینِ درآمد با **«خواب»** باید در نظر بگیرد آن‌چه می‌گذرد روکشِ لطیفِ ظاهری برای واقعهٔ دیگر است که واقعاً در حالِ گذشتن است. برای رؤیتِ آن باید در عمق فُرورفت و دست در درونِ آن‌چه که ظاهراً می‌گذرد انداخت. همان‌طور که دانه‌های مُروارید و مرجان را از تکِ دریا بیرون می‌آورند:

...صحنه تاریک‌ست وُ خوابیدست شَحنه

گربه در کارست وُ می‌لیسد...

زندگیِ بی‌سامان و بی‌نگهبان‌مانده‌ای را از راه دور نشان می‌دهد. ولی اگر خوب به آن پیوستگی داشته باشیم راه را نزدیک می‌کند. این قطعه از حیثِ فرم و برداشت در بینِ تمام قطعاتِ مجموعه از جنسِ دیگر است، جَست‌وُخیزِ هنریِ آینده را می‌رساند. می‌رساند که گوینده در همه‌جای میدانِ پهناورِ هنرِ انسانِ امروزه می‌خواهد گردش داشته باشد و جهتش همان بستگیِ شدیدِ او با زندگانی است. دَم‌به‌دَم می‌کاود، دَم‌به‌دَم دور می‌شود، نزدیک می‌شود. مثلِ این‌که در گیروُدارِ زندگیِ خودش و دیگران در تشنّج است.

در **قطعهٔ «هُشیار باش»** یک‌باره نزدیکی می‌گیرد:

قلبی است بی‌گناه به زندانِ سینه‌ای

محصور در میانهٔ دیوارهای راز.

از وحشتِ سکوت ملایم همی تَپَد

هم‌چون نوای ساز.

در **قطعهٔ «روز»** این نزدیکی را با روشنی یعنی با چیزهایی که در بینِ مردم وجود دارد به میان می‌گذارد. کوششِ او در رنگ‌آمیزی در این است که آداب و رسومِ زندگی مردمِ عادّی (که با فلکلورِ آن‌ها بستگی دارد)، نشانه‌های با وضوح در شعرِ او داشته باشد. مثلِ این‌که در این چهار مصراع با بارانداختنِ کاروان و چاووش‌خوانی خواننده را برخورد می‌دهد:

کاروان بار می‌اندازد تا

کوته افسانه چاووش کند.-

یک دم آساید وُ با دستِ زمان

آتشِ شب را خاموش کند.

مخصوصاً در این بند:

چکمهٔ «پولادین» دارد بر پای

درنوردیده است راهِ ظلمات

خیز! ای خُفته به دستان پینه

نوش کن جُرعه‌ای از آبِ حیات.

در زندگی!! با زندگیِ دیگران آمیخته است:

بینِ ره دید به رؤیا که حسن

دست برگردنِ بابا دارد.

دید... موجر را می‌گیرد پول

دید... خود کفشی زیبا دارد.

اگر گویندهٔ زَبردستی با قوّتِ تألیفِ بیش‌تر همین موضوع را در این قطعه بهتر تعهّد کند، دلیل بر رجحانِ او در هنرنماییِ اوست. ولی یکی‌شدنِ زندگی و یک‌جا رنجُبردن با آن‌هایی که در منجلابِ این زندگی رنج می‌برند، موضوعی است. در اشعارِ گویندگانِ جوانِ ما این موضوعِ قابلِ ملاحظهٔ زمانِ پُرکشمکشِ ما است. قطعهٔ شعری که مربوط به زندگانیِ خودِ شخص است در پروندهٔ زندگانیِ شخصِ گوینده گذارده می‌شود. این جور قطعات حکمِ یادداشت در دفترچه‌های بغلیِ هرکس را دارد.

اگر بعضی از خوانندگان **«یادبودها»** را در این مجموعه در ردیفِ همین جور قطعات قرار بدهند، حرفی است. هر چند که در «یادبودها» هم کم‌وبیش هدفی غیر از هدفِ شخصی سایه می‌زند. این قطعه شعر برای گوینده

(که شما باشید) مربوط به زندگانیِ گذشته و ازدست‌دادهٔ خودِ شما است، که آن‌را پُشتِ سر گذاشته‌اید و شما را بی‌سروُسامان به زندگیِ دیگر تحویل‌داده و از شهرِ خودتان به شهرِ دیگر آمده‌اید. در صورتی که برای خیلی‌ها همین اتفاق می‌اُفتد، تعریفِ آن برای تشریحِ مطالبِ عمومی‌تری نیست.

بهترین مصراع‌های شما در این قطعه که چند بار برای من خوانده‌اید با این مصراع است:

آن راه ِسنگلاخی آیانو

برای این بهتر است که به آن رنگِ وضوح داده‌اید:

آن دار

به حساب گذاشتنِ اندیشه‌ای برای دوری‌گرفتن از این اندیشه‌ای است که خیال نکنند دیگران را فراموش کرده‌اید.

مثلِ «مستی»... دربارهٔ «**مستی**» باید بگویم زندگانی یک شبِ گوینده است که در پایان به یادِ زندگیِ دیگران می‌اُفتد. مست نمی‌شود مگر برای ناراحتی و در پایان راحت نمی‌شود مگر با راحتیِ دیگران. ولی من چندان با این شیوهٔ اختلاط در احساسات همراه نیستم که انسان خود را در پرده و پَستو نگاه داشته باشد. در چند دقیقه که باید خودش را بیابد، نیابد. برای این‌که در بیرونِ پرده یک چیزِ دیگر برای یافتن هست.

این مصراع: «آن‌چنانی که بایست بودن» را از «افسانه» به خاطر بیاورید.

وسوسه به دل راه ندهید که چرا «**وسوسه**» را ساخته‌اید. در:

گَردِ آئینه‌ام که می‌ستَرَد؟

ناگهانم که می‌جَهَد بر دوش؟

نرمْ نرمک به در که می‌کوبد؟

پیه سوزم که می‌کند خاموش؟

کسی جهتش را از شما نخواهد پُرسید. جهتش خودِ شمایید. آن‌چه که حقیقی است و هست، جا برای عمر و دوامش پیدا می‌کند و همان است که در مردم راهِ نفوذش را به دست می‌آورد و واسطهٔ آمیزشِ ما با مردم می‌شود. خواستنِ هر چیزی همیشه شرطِ خواستنِ یک چیزِ قبلی است. هر کس زندگی می‌کند و اگر نکند با زندگیِ دیگران ارتباط ندارد. آدمی که می‌گوید من می‌فهمم دیگران از گرسنگی چه می‌کشند و خودش در مدّتِ عمرش یک دفعه رنجِ گرسنگی نچشیده است، دروغ می‌گوید و بنابر درخواستی با این حرف تصنّع می‌کند. ما باید هدف را با خودمان بیابیم و به آن می‌توانیم بهتر برسیم در وقتی که به خودمان بهتر رسیده‌ایم. اگر من یا شما در معرکهٔ زندگی خود را ببازیم، دیگران را هم بلاشکّ باخته‌ایم.

من به‌جای شما به خوانندگانِ شما جواب می‌دهم: کسی که زندگیِ خود را نمی‌فهمد، قادر به فهمِ زندگیِ دیگران هم نیست. در عالمِ احساسات، احساساتِ او بی‌محلّ مانده‌اند. او مایه و مصالحِ هنرش را برای بالابُردنِ یک ساختمانِ قابلِ سکونت به کار نبُرده است. مایه و مصالح را حرام کرده، کارِ بچه‌های هفت هشت ساله را

انجام می‌دهد که خانه‌های گِلی می‌سازند. تصوّرِ این طرح و اندیشه برای ساختنِ یک خانهٔ گِلی از نظرِ آن‌ها خالی از فایده و معنی نیست، امّا تصوّرِ چیزهایی که از روی واقعیّت اند و فایده دارند، موضوع دیگر است.

با وصفِ همهٔ این‌ها در صورتی هم که یک قطعهٔ شخصی در دیوانِ گفته‌های شما باشد، دنیایی به‌هم نخورده است. یک نقطهٔ زیادی معنیِ تمامِ سطر را به‌هم نمی‌زند. صورتِ اصلی که دیوانِ هر گوینده از آن پیکره پیدا می‌کند، با پهلوهای کلّیِ آن است. «**ای دریا**» یکی از آن پهلوها است:

بر صخره‌های خُفته‌ات- ای دریا!

شلّاقِ موجِ تو چو فرود آید

می‌دانمت غرور نیفزاید

پیداست این ز گفته‌ات- ای دریا!

خواننده می‌تواند حسّ کند که «**دریا**» مُراد از کدام نقطهٔ پُرکشش وُ کوشش برای زندگی است. با این حسّ کششِ گوینده را پیدا می‌کند. وقتی که می‌گوید:

آن روشنی که با تو بَوَد فردا

اینک به ژرفنای تو پنهان‌ست

فردای تو ز دور نمایان‌ست

دریا! - به پیشِ چشمِ من- ای دریا!

ولی اگر خواننده اصرار داشته باشد که حتماً بیرون از پرده حرفی را تحویل بگیرد، قطعاتِ دیگر که به سبکِ رئالیسم هستند، تلافی می‌کنند:

آنان که خُفته‌اند و غمی‌شان نیست

از رنج‌های بی‌مَر انسان‌ها -

طَرفی به سودِ خویش نمی‌بندد

فردا تلاشِ بی‌ثمرِ آن‌ها.

خواننده باید در نظر داشته باشد با وجودِ مراقبتی که گوینده برای دورنشدن از هدفش دارد، جهاتِ اصلیِ هنر و مزایای شیوه‌های بهتر در آن‌را هم جست‌وُجو می‌کند.

به خودِ شما باید بگویم خوب دریافته‌اید که چه‌طور باید خواست که طبیعتِ کلامِ منثور را به کلامِ منظوم بدهیم. **قطعهٔ «آینده»** شما از این نقطه‌نظر بر قطعاتِ دیگر ترجیح دارد. با این چند مصراع:

من امّا در شتابِ خود به جا خاموش

دچارِ مستیِ جامِ تلاشِ خویش بودم.

چنان بودم که در هر رهگذر «هر جا گذشتم»

دلِ بیگانگان را سوخت رنجِ من - تلاشِ من - شتابِ من.

روشِ افادهٔ مرامِ شما به حالِ طبیعی است. اگر به سبکِ یکی از دوستانتان ساخته‌اید، خوب هم متوجّهٔ نکات شده‌اید. مخصوصاً اگر بعدها به نوشتنِ داستان بپردازید، لذّتِ خیلی بیش‌ترِ آن‌را (که چه‌طور کار را آسان و بیان را طبیعی به میان می‌گذارد) خواهید چشید.

امّا برای قبولِ طبعِ بعضی از خوانندگان شما به قطعهٔ دیگر اشاره می‌کنم:

غنچه‌ای هست که شاید هرگز

نَشکُفد...

هست سربازی می‌جنگد.

با که؟ ...

در همین قطعه است که تمایلاتِ شما، تُندرَویِ شما را در قبول‌نکردنِ یک وزن و رویّهٔ یک‌نواخت می‌شناساند.

وزن شعر در این دو مصراع:

همه جا دشمن بُگریزد - گُریزد.

بُگریزد از تو - ز من...

بنا بر سلیقهٔ خودِ شماست. تجزیهٔ فرم را فقط خواننده باید در مدِّ نظر قرار بدهد. در ضمن جواب به اندیشه‌های خودِ گوینده به‌طورِ جمع و تقسیمِ اوّل غنچه - سرباز - عاشق و غیرِ آن‌را با هم جمع می‌بندد. بعد سرانجام غنچه - سرباز عاشق و غیرِ آن‌را معیّن می‌دارد و با تکرارِ یکی از آن‌ها این سرانجام را کامل می‌کند.

با این کار گوینده به گوش گرفته است که حقیقتاً برای چه مصراع‌ها را چهارتا چهارتا بیاورد یا محلِّ قافیه‌ها را عوض کند یا به شکلِ مُستَزاد زنگوله‌ای به پای بعضی از مصراع‌ها ببندد، در صورتی که او نمی‌خواهد دل‌باختهٔ خاصّ و خالصِ فرم‌سازی باشد. با جرئت رو به اقدامی آورده است که حسابِ دخل‌وخرج وزنِ کلمات را با دقّتِ بیش‌تر برآورد کند. اگر یک مصراع کوتاه‌تر از مصراعِ قبلی درآمد چون کلمات تکافو برای ادامهٔ مقصود دارند، به همان اندازه کفایت بورزد، در عوض آرمونی و مطبوعیّتِ وزنِ کلّی قطعه را که با مصراع‌های متفاوت در مقدار به وجود می‌آیند رعایت کرده باشد. نه این‌که بطنِ مصراع را به‌طوری که قُدما معمول‌شان بود با خرجِ بیش‌ترِ کلمات و گاهی کلماتِ زائد (مثلِ مَرمَرا) پُر کرده باشند.

از حیثِ ساختن وزن، **قطعهٔ «دقّت»** و غیرِ آن ناراحتیِ شما را از یک‌جور و یک‌دنده رفتن می‌رهاند. همان‌طور که تنوّع در اشعارِ شما است (این‌کار هم لازم بود که باشد). منظورِ شما مشخّص است. من مشخّص نمی‌کنم. حتّی یک کلمه هم به شما تبریک نمی‌گویم. این وظیفهٔ شماست. در راهی که دارید و در راهِ هنری که می‌روید. در حالتی که هم‌سال‌های شما در تاریکی و به همراهی پاهای مصنوعی می‌رقصند و دست‌شان مثلِ زبان‌شان بُریده است. شباهت دارند به فانوس‌هایی که از راهِ دورِ بیابان مسافرین را گول می‌زنند و به مسافرخانهٔ

پُرخطرِ دستجاتِ راهزن‌ها می‌برند. به مسافر می‌گویند خوش‌مزّگی بکن که به تو نان و بالاپوش بدهیم، بعد مسافر هرچه می‌گوید و می‌کند برای کیفِ آن‌ها است. چون شما گولِ آن فانوس را نخورده‌اید، خدشه به دل راه ندهید. منظّماً کارِ خودتان را بکنید.

هرگز از عیب‌گیران‌تان نرنجید. عادت داشته باشید از میانِ هزار غلط، یک صحیح را حتّی از میانِ غرض‌رانی‌های آن‌ها پیدا کرده باشید. از این راه که چیزی را سراسر زشت و غلط ندانید. این تنها راهِ شماست. صبر و حوصله و حتّی وسواسِ بی‌حدّ و اندازهٔ شما پشتیبانِ شما خواهد بود. در صورتی که همان‌طور باشید که نشان می‌دهید. زیاد فکر نکنید که هنر برای هنر است یا مردم؛ هنر برای هر دوی آن‌هاست و بالاخره رو به مردم می‌آید، زیرا از مردم به‌وجود آمده و با مردم سَروُکار دارد. فقط مواظب باشید که چه چیز شما را مجبور به گفتن می‌کند. گفته‌های شما برای چه و برای کیست. و برای کدام منظور لازم و ممتازتری و از نبودِ آن، چه کم‌بودی برای ملّتِ شما حاصل می‌شود. با همین برآورد، حسابِ شما و زندگیِ شما و هنرِ شما برآورده شده است. اگر به مطالبِ کلّی پرداخته یا ادراکِ شما به‌راهِ دور رفته و ریزه‌کاری‌ها و جزئیاتِ غیرِقابلِ‌رؤیت را قابلِ‌رؤیت می‌گرداند، من به شما اطمینان می‌دهم که به خطا نرفته‌اید.

عزیزِ من- من شما را دوست دارم و برای این‌که می‌خواهید هدفِ معیّن داشته باشید، شما را بر خیلی از هم‌سال‌های شما ترجیح می‌دهم. شما را در طرزِ زندگیِ آواره و ناراحت که دارید می‌شناسم.

هر وقت زیاد دل‌تنگ هستید این سطور را بخوانید و مرا به اسم صدا بزنید. من با شما هستم و همیشه با شما خواهم بود با من خیلی چیزها را خواهید یافت و باهم به خیلی چیزها خواهیم رسید. کیفِ بیش‌تری را که من از اشعارِ سال‌های بعدِ شما خواهم داشت، از راهِ همین پیوستگی است. آخرین حرفِ من، آخرین بازدید با شعرهای شماست.

تجریش - ۲۰ دی‌ماه ۱۳۲۹

نیما یوشیج

سرچشمه: مجموعهٔ شعر «آخرین نبرد» که نسخه‌ای از آن موجود نیست.

متن برگرفته از: کتاب «ویران سُرائیدن»؛ گُزینهٔ شعرهای اسماعیل شاهرودی (آینده)، نشرِ چشمه، چاپ اوّل، زمستان ۱۳۸۱، تهران

لینک دانلود کتاب ویران سُرائیدن (گزینهٔ اشعار- نشرِ چشمه، ۱۳۸۱)

لینک دانلود برگزیدهٔ اشعار اسماعیل شاهرودی (نشرِ بامداد، ۱۳۴۸)

بازگشت به فهرست

تأویلی بر مُهرهٔ سُرخ

سعید سلطانی طارمی

به بهانهٔ بزرگداشتِ ۵ اسفند، ۹۸مین سال‌روز میلادِ سیاوش کسرایی

ارژنگ: «مُهرهٔ سُرخ» عنوان آخرین منظومهٔ تراژیکِ «سیاوش کسرایی» که آن‌را در اسفند ۱۳۷۰ در مهاجرت سُروده، نقدها و تفسیرها و تحلیل‌های فراوانی را متوجّهٔ خود ساخته که نمونه‌ای از آن‌ها را قبلاً در ارژنگ شمارهٔ ۲۸ به قلم «بهروز حسن‌زاده» تقدیم خوانندگان کرده بودیم. متنِ زیر نمونهٔ دیگری از این نقدها و تفسیرهای ادبی است که به بهانهٔ سالروز میلادِ زنده‌یادکسرایی انتشار می‌یابد.

داستانِ سهراب در شاهنامه یک منظومه‌ی تمام‌عیارِ حماسی‌است که درآن تمامِ ویژگی‌های منظومه‌های حماسی دیده می‌شود. زمینه‌ی داستانی آن بسیار قوی‌ست، این زمینه‌ی داستانی قدرتمند که از یک نقطه‌ی معیّن یعنی به‌شکاررفتنِ رستم آغاز می‌شود و نخستین اوجِ آن آمدنِ تهمینه به دیدارِ رستم است و خواستنِ او. زنی عاشق که بر دغدغه‌ی نامو‌ننگ پُشتِ پا می‌زند و داشتنِ رستم را -حتّی برای یک شب- برتر از آبروی جهان می‌داند. گفته‌اند رفتارِ تهمینه در داستانِ رستم و سهراب نشانِ زنده‌بودنِ برخی نهادها و ارزش‌های مادرسالاری در داستانِ اوست. البته در تمامِ حماسه‌ها ویژگی خرقِ عادت وجوددارد که زمینه‌ی پرواز را برای خیالِ حماسه‌پرداز فراهم می‌کند. و گویا بازمانده‌ی دنیایی‌ست که تحتِ سلطه‌ی اسطوره‌ها بوده‌است. رفتارِ تهمینه را اگر از زاویه‌ی فرهنگِ فئودالی و دینی نگاه کنیم، می‌تواند معرّفِ وجه خارقِ عادت در حماسه باشد، درعین‌حال که رشدِ اسطوره‌ای سهراب در این منظومه اصلی‌ترین وجه خارقِ عادت در آن است. و چگونگی خواستگاری -به زعمِ ما- غیرِعادیِ تهمینه از رستم و مراسمِ ازدواج آن‌ها -که من همیشه فکر کرده‌ام فردوسی در این قسمتِ داستان دخالت نموده و در زمانه‌ی خود آن‌را به‌روز کرده‌است.- زمینه‌ی ملّی داستان است.

در واقع تهمینه در این داستان فقط یک عاشق نیست، زنی‌ست که عشق و عقل، آرزو و هدف و پندارپردازی و واقع‌گرایی را توأمان پی‌گیری می‌کند. توصیفِ بی‌نظیرِ فردوسی از تهمینه، در ادبیّاتِ فارسی سابقه ندارد. او

تهمینه را چنین می‌بینند: «روانش خرَد بود تن جانِ پاک/ تو گفتی که بهره ندارد ز خاک» چنین تصویر و توصیفی از هیچ زنی در ادبیّاتِ فارسی داده نشده، از نظرِ فردوسی تهمینه زنی کاملاً استثنایی است، چرا که هدف و آرزویی استثنایی دارد. ببینید به رستم چه می‌گوید و رفتارِ عاشقانه‌ی خود را چگونه توجیه می‌کند؟ «یکی آن که بر تو چنین گشته‌ام/ خرد را ز بهر هوا کشته‌ام./ و دیگر که از تو مگر کردگار/ نشاند یکی پورم اندر کنار/ مگر چون تو باشد به مردی و زور/ سپهرش دهد بهره کیوان و هور./ سه دیگر که اسپت به‌جای آورم/ سمنگان همه زیرِ پای آورم...». حالا ببینید رستم چقدر واقع‌گرا و کمی کاسب‌کارانه به قضیّه برخورد می‌کند، فوراً حساب می‌کند، زنی پریچهره که یافتنِ رَخش هم گروگانِ اوست. گروگیری بدین دلخواهی!! کیست که نپذیرد؟ «چو رستم بر آن‌سان پریچهره دید/ ز هر دانشی نزدِ او بهره دید/ و دیگر که از رَخش داد آگهی/ ندید ایچ فرجام جز فرّهی...». این‌جاست که فردوسی وارد می‌شود و با اِعمالِ تغییراتی در داستان، آن‌را برای زمانه‌اش پذیرفتنی و قابلِ تحمّل می‌کند.

در داستان، رستم دنبالِ یافتنِ اسب است. این، تهمینه است که سهراب‌جوی است. چرا که معتقد نیست که رستم سهمی از فرزندِ او دارد. رستم هم خواهانِ سهم نیست. جز این‌که نشانی -مُهره‌ای- به تهمینه می‌دهد، برای این‌که نشانِ شناساییِ فرزند باشد. امّا زمانه عوض شده‌است. سهراب مثل تهمینه فکر نمی‌کند. او خود را متعلّق به پدر می‌داند نه مادر. از این جهت است که برای شناختِ پدر، مادر را تحتِ فشار قرار می‌دهد. و وقتی می‌فهمد از کجاست و فرزندِ کیست، مرگش کلید می‌خورد. چرا؟ زیرا:

اوّل این‌که دورانِ پهلوانی شاهنامه در اوجِ خودش است. رستم از هفت خوان گذشته، و کاووس را اوّل از دامِ دیوان، سپس هاماوران، بیرون کشیده و در اوج شکوفایی جسمانی و عقلانیِ خودش است و فردوسی دارد آماده‌اش می‌کند برای پرورشِ سیاوش و در ادامه، درهم‌پیچیدنِ تومارِ حکومتِ افراسیاب و غلبه بر اسفندیار. دراین شرایط حضورِ یک پهلوانِ جوانِ هم‌قدرِ رستم در دایره‌ی تنگِ جهانِ سنّت‌های نظامِ شاهی ایران نمی‌گنجد. از طرفِ دیگر نمی‌شود پهلوانی چون سهراب را به دستِ روباه‌های اخته سپرد تا بجَوَندش. کُشنده‌ی سهراب باید دست‌کم به اندازه‌ی او اصالت و اعتبار داشته باشد. رستم، یا اسفندیار که هنوز حماسه‌ی فردوسی آماده‌ی حضورش نشده‌است. پس کار به گردنِ رستم می‌افتد. دیگر این‌که از نظرِ فردوسی «خداوند -بعد از رستم- دیگر برای خود بنده‌ای چون رستم خلق نکرده‌است». این پاسخی‌ست به قولِ نویسنده‌ی قابوس‌نامه مُسکت و به قولِ امروزی‌ها دندان‌شکن که فردوسی به سلطانِ غزنوی می‌دهد، در پاسخ او که می‌گوید: «همه‌ی شاهنامه چیزی نیست جز داستانِ رستم که هزاران رستم در سپاهِ من هست.» پس چگونه ممکن بود سهراب زیرِ چشمِ خالقی که برای جهانِ پهلوانی رستم شریکی نمی‌شناسد، عرضِ اندام کند و احیاناً رستم را شکست دهد یا نقشِ او را کم‌رنگ کند؟ دیگر این‌که او -سهراب- دست به کاری می‌زند که زمانه و قدرت‌های قاهرِ زمانه، پذیرای آن نیست. او قصد دارد در کیانِ ساختارِ جامعه تغییراتی ایجاد کند که زمانه‌اش نمی‌تواند آن‌را بپذیرد، او می‌خواهد کاووس و افراسیاب را براندازد و رستم را به جای آن‌ها بنشاند. «چو رستم پدر باشد وُ من پسر/ نماند به گیتی یکی تاجور.» و این، علاوه بر این‌که از نظرِ سنّت‌ها و قواعدِ حاکم بر جامعه پذیرفتنی نیست، او را در چنبرِ توطئه‌های آشکار و نهانِ قدرتِ حاکم گیر می‌اندازد و به دستِ رستم که مهم‌ترین نیروی حافظِ سنّت‌های جامعه است، می‌کُشد.

این مرگی معنی‌دار است. مرگِ سهراب، مرگِ تحوّل‌خواهی و نوجویی است. چیزی که رستم ظاهراً از آن خبر ندارد. گرچه مرگِ اسفندیار هم عیناً به همین دلیل است، در آن‌جا ماجرا حتّی آشکارتر است. نبردِ میانِ کهنه و نو، نویی که همیشه هم دستاوردش عدالت نیست. و جنگِ آن‌ها -سهراب و اسفندیار- با رستم در همین راستا قابلِ تأویل است. در واقع سهراب آمده تا دنیا را تغییر دهد و حاکمانِ سنّتی آن‌را براندازد و حاکمی نو - این‌جا رستم- را بر تخت نشاند. پرسش این است: آیا آن‌چه سهراب به دنبالِ آن است، با توجّه به ویژگی‌های رستم، شدنی‌است؟ داستان می‌گوید: نه. به همین علّت است که او به دستِ همان کسی کُشته می‌شود که اسفندیار کُشته خواهد شد. این‌بار قاتل، پدر است و مقتول پسر. این بر غم‌نامه‌ی فردوسی عمقِ بیش‌تری می‌دهد.

امّا سیاوش کسرایی در مُهره‌ی سُرخ به بعد از واقعه می‌پردازد، واقعه‌ی زخم‌خوردنِ سهراب.

او در منظومه‌ی خود وجدانِ تراژدی را به چالش می‌گیرد. و اصالتِ عملِ سهراب را موردِ پُرسش و تردید قرار می‌دهد و در جریانِ آن، تمامِ داستان به ذهن احضار می‌شود. در حماسه‌ی فردوسی پُرسشی وجود ندارد، چراییِ واقعه با تکیه بر مقدّربودنِ ماجرا پذیرفته می‌شود. سهراب که می‌داند قربانی شده‌است؛ قربانیِ تندخویی و پنهان‌کاری -به نظرِ من ترس و زبونیِ- پدر و بدشانسیِ خود شده‌است، آن‌را به تقدیر نسبت می‌دهد و بودنی کار می‌داند و به پدرش دلداری می‌دهد: «از این خویشتن‌کشتن اکنون چه سود؟/ چنین رفت وُ این بودنی کار بود.»

به نظر می‌رسد کسی که بر داستانِ رستم و سهراب اِشراف ندارد، نمی‌تواند از همه‌ی ابعادِ منظومه‌ی سیاوش کسرایی چنان‌که باید بهره‌مند شود. سیاوش کسرایی از همان مصراعِ اوّل که واردِ منظومه می‌شود، همه‌ی راه‌ها را می‌بندد، تنها راهی که باز می‌گذارد به سوی تاریکی‌ست. لحظاتی را تصویر می‌کند که ستاره‌ی خونینِ شامگاه طلوع می‌کند، امّا این طلوعی است در ابر، نه در صافیِ آسمان. لذا در فضای نگاهِ ما قابلِ رؤیت نیست، شبی تاریک و عمیق در راه است، شبی ابری. و با طلوعِ ستاره‌ی شامگاهی، «سیمرغ ابرها» هم می‌روند تا در آشیانِ شب بمیرند. او با کشتنِ سیمرغ در هیئتِ ابرها راهِ نجات را بسته می‌گرداند. سیمرغ گُشاینده‌ی بُن‌بست‌ها و نجات‌دهنده‌ی خاندانِ سام است. [دل‌دل‌زنان ستاره‌ی خونین شامگاه/ در ابر می‌چکید/ سیمرغ ابرها/ می‌رفت تا بمیرد در آشیانِ شب.]

در این فضاست که سهراب، «پهلوشکافته، می‌سوخت، می‌گُداخت»، فضایی که آماده است تا پُرسشِ نهایی را در همان آغاز بشنود. فضایی پُرفشار، تب‌آلود و ایمان‌شکن، شاید هم چشم‌بازکن. در این منظومه شاعر یازده بار این امکان را فراهم می‌کند تا سهراب حرف بزند، امّا اوّلین صحبتِ او اصلی‌ترین احکام و پُرسش‌های او را مطرح می‌کند: «می‌سوزم و به آبم/ امّا، نیاز نیست./ نه، تشنگی فرو ننشیند مرا به آب/ ای داد از این عطش/ فریاد از آن سراب.» شعر در سال ۱۳۷۰ در مسکو سُروده شده‌است. کدام عطش؟ کدام سراب؟ عشق و آرزوی سوزان به دیدار، دیدارِ یار که برای سهراب، پدر باشد و برای شاعر؟ عشقی که به وصال نینجامیده، عطشی که فرو ننشسته است. فرونشستنی هم نیست. چرا که سهراب اعلام می‌کند: به آبم، امّا نیاز نیست. این عطشِ غیرعادّی به کدامین اِکسیر فرونشستنی ست؟ سهراب به سوی آن اکسیر -یافتنِ پدر- حرکت کرده‌است. امّا یافتن آغازِ فرونشاندنِ عطش است، راه را بر فرونشاندنِ عطش باز می‌کند. که تغییرِ جهان است. «بر انگیزم از

گاه کاووس را/ از ایران ببرم پیِ طوس را./ به رستم دهم تخت وُ گرز وُ کلاه/ نشانمش بر گاه کاووس شاه./ از ایران به توران شوم جنگ‌جوی/ ابا شاه روی اندر آرم به روی/ بگیرم سرِ تختِ افراسیاب/ سرِ نیزه بگذارم از آفتاب./ چو رستم پدر باشد و من پسر/ نباید به گیتی یکی تاجور.»

امّا تغییرِ جهان، کالای ارزانی نیست. چه مایه تغییرخواهان که جان بر سرِ این آرزوی سوزان نهاده‌اند! چه مایه تغییرخواهان که ناچار به تفسیرِ جهان دل‌خوش کرده‌اند! و چه مایه تغییرخواهان که در خدمتِ وضعِ موجود به خنجر بدل شده در پهلوی فرزند، برادر، هم‌رزم فرو رفته‌اند!! تازه آن‌جایی هم که تغییر اتفاق افتاده، آیا همانی بوده که سهراب می‌خواسته؟ همانی بوده که شاعر عمری آن‌را طلب می‌کرده؟ یا «پیراهنی بوده که برادرانِ غیور قبایش کرده‌اند؟»(۱) از این‌جاست که شکایت و فریادِ سهراب گوشِ فلک را کر می‌کند: «فریاد از این سراب». این یاوگی در کجای آن‌همه آرزو خفته بود؟ پُرسش‌های او، در میان نسل‌های دنباله‌دارِ مبارزان و تحوّل‌طلبان همیشه تکرار شده‌است. آن که از پدر زخم ببیند از مادر سؤال می‌کند: «مادر!/ این‌جا کجاست، من به چه کارم؟/ چه ابرهای خشکی!/ چه باغِ جادویی!/ آن پیر، آن حکیم/ این میوه‌های تلخ به شاخ از چه آفرید؟/ آن دسته گل چه کس زکجا چید؟/..../ این مهره را که داد؟/ این سُرخ‌گل، بگو، بگو، که به پهلوی نهاد؟» در این پُرسش‌هاست که با عناصرِ اصلی منظومه هم آشنا می‌شویم.

منظورِ شاعر از «پیر» و «حکیم» کیست؟ او ظاهراً خالقِ داستان و تقدیرپردازِ سهراب، حکیم ابوالقاسم فردوسی است که در منظومه‌ی کسرایی همان دانای کلّ و نفسِ تاریخ است و مأموریتِ اصلی او پاسخ‌گویی به پُرسش‌های سهراب و آماده‌کردنِ او برای پذیرشِ تقدیرِ خویش است. اوست که حرفِ آخر را در منظومه می‌زند. امّا مُهره شناسنامه‌ی سهراب است. اوست که باید معرّفِ سهراب بر پدر باشد و اصالتِ او را تایید کند. مهره، نشان‌دهنده‌ی موضعِ فکری منظومه و جهتی‌است که منظومه ایستاده، در جهانی دوقطبی، که در تاریخِ سُرودنِ منظومه، دارد نفس‌های آخرش را می‌کشد. اگر حکیم دانای کلّ است، مُهره نمادِ آگاهی در متنِ سراب است. امّا سهراب و حکیم در عینِ حال دو وجهِ متضادِّ شخصیّتِ شاعراند. و شاعر در برزخِ میانِ آن دو، در اندیشه‌ی نجاتِ نجابتِ خویش است. کاری دشوار در جنگلِ تاریکِ پُرسش‌های ظاهراً دشمن‌خو که به پاسخ‌های کلیشه‌ای، نه می‌خواهند و نه می‌توانند سر خم کنند. پُرسش‌هایی زهرآلود که از بیخِ درختِ شکست جوانه می‌زنند و تمامِ فضا را تیره‌وُتار می‌کنند. پُرسش‌هایی که نشانیِ پیروزمندان را نمی‌شناسند.

امّا هنوز مانده تا سهراب با حکیم روبرو شود و او را زیرِ بارانِ پُرسش‌های شَماتت‌بارِ خود بگیرد و حرفِ آخر را بشنود. شاعر پرده‌ی اوّل را کنار می‌زند. در لایه‌ی اوّلِ ذهن و رویای منظومه، تهمینه ایستاده‌است. ایستاده‌است؟ مگر می‌شود ایستاد؟ فروریخته بر گردنِ اسبِ سهراب، در آمیخته با یالِ آن، می‌موید. امّا میانِ مویه‌ی او و در خاطرِ او، پرده‌ای باز می‌شود از خاطره؛ او به‌یاد می‌آورد آن‌روز را که خبرِ آمدنِ رستم در شهر پیچید. و او دانست که: این، تقدیرِ اوست که رستم را به آن‌جا رهنمون شده‌است. او حسّ کرد که شبِ او آغاز خواهد شد، شبی با رستم، به درازنای تمامِ عمر، شبی مهتابی، شبی تابناک‌تر از رؤیای حقیقت، شبی که ماهش را به خون خواهد کشید. او دانست هیچ نیرویی جز تقدیرِ او نمی‌توانست رستم را به سمنگان بکشاند. «رستم کجا و شهرِ سمنگانِ ما کجا؟/ نیروی چیست این/ کو را چنین به شبستان ما کشد؟/ آخر، شکارِ گور وُ/ گم‌شدنِ رَخش/ هریک بهانه‌ای‌ست در انبانِ روزگار،/ تا فرصتی پدید کند بر نیاز من/ ....»

اکنون آن دختر که در آینه، کفایتِ آن‌را نمی‌یافت تا زیبایی و شایستگی‌اش را بتاباند و ابر و باد و مه و خورشید و فلک را در خدمتِ خود می‌دید تا نقشِ تاریخی‌اش را آغاز کند، مادری ناکام است که واردِ تاریکنای شبِ خود شده‌است و دردناک و عتاب‌آلود هشدارهایش را به فرزند یادآوری می‌کند: «گفتم تو را، نگفتم؟/ کز عطرِ رازِ تو/ افراسیاب نیز مبادا که بو بَرَد!؟/ امّا تو را غرور به پندارهای نیک/ امّا تو را شتاب به دیدارّ تهمتن/ چشمِ خِرَد ببست/ دشمن به مصلحت/ می‌داد با تو دست./ ...» این، خطای مکرّرِ قهرمانان است. آنان از ظنّ خود با دیگران یار می‌شوند، حال آن‌که دیگران در خدمتِ اسرارِ دیگرند. اعتمادِ ساده‌دلانه در جایی که نباید و پنهان‌کاریِ نابه‌جا در جایی که نشاید. «آخر چرا نشانه‌ی یکتای تهمتن/ آن شهره مُهره را/ بیهوده زیرِ جامه نهان کردی؟/...» و این تهمتن همان هدفِ غایی و دروازه‌ی نیکویی‌هاست. همان که در هیئتِ پدر، سهراب را بیابان‌گردِ خود ساخته‌است. همان که خنجرش در پهلوی سهراب نشسته‌است. امّا سهراب دل‌نگران اوست و به مادر می‌سپارد: «هر مهر کز برای منّت در نهان بُوَد/ بی‌هر ملامتی/ با تهمتن بدار که اینک/ تنهاترین کسی‌ست که در این جهان بُوَد/ با او بدار مِهر که شایای آن بود/...» در تهمینه افسوس و درد هست، امّا پشیمانی نیست. او تازه این‌جا پرده از رازِ خود برمی‌دارد، تازه عیان می‌کند که چرا می‌خواسته پسری از رستم داشته باشد و پیشاپیش آگاه بوده که خواهد داشت: «گفتم به پروراندنِ فرزندی/ زیبا وُ پُرهنر/ در رامش آورم سرِ پُرشورِ تهمتن/ باشد که هم‌نشینی این پور وُ آن پدر/ در سرزمینِ ما / بیخِ گیاهِ کینه بسوزاند...»

امّا فردوسی، بعد از مرگِ سهراب، به تهمینه دست‌رسی ندارد. او -تهمینه- دور است از محلّ واقعه، لاجرم فردوسی او را به خویش می‌گذارد تا در خلوتش بموید. فردوسی نمی‌تواند چشم از رستم بردارد. رستم تجلّیِ آرزوهای اوست، انسانِ آرمانی و مظهرِ آرمان‌های شاعر و مردمش است. این بخشِ مربوط به تهمینه را کسرایی با توجّه به توصیفِ فردوسی برای منظومه‌ی خود تدارک می‌بیند. در این‌جا خلّاقیتِ اوست که تهمینه را به گفت می‌آورد. گفتی که با توصیفِ دقیق و استثنایی فردوسی مطابقت دارد: «روانش خرد بود و تن جان پاک...» از این‌روست که او، دل می‌سوزاند به رستم، به رستمی که فرزند را به دستِ خویش «خوار» کرده‌است. «اینک پسر،/ گوزنِ جوانِ گُریزپای/ بر پُشته‌ای به خاکِ غریبی غنوده‌است./ اینک پدر،/ تهمتن،/ آن کوهِ استوار،/ در آسیای دردش/ چون سنگ سوده است./...» آن‌گاه پُرسش و اعتراضِ او از/به جای دیگر است. او خود، رستم و سهراب را بازیگرانِ بازیگردانِ دیگری می‌داند: «ای آفریدگار!/ دادی تو بهترین و ستاندی تو بهترین./ بیداد و داد چیست؟/ آن چیست؟/ چیست این؟/...» تهمینه با این پُرسش و اعتراض در تاریکی فرو می‌رود و راه می‌دهد که شاعر، پرده و لایه‌ی او را در منظومه ببندد. بارِ دیگر نگاهِ منظومه به سهراب است. سهرابِ مُحتَضَر، که میانِ پندار و واقعیّت معلّق است. و در آن حال روی به رستم دارد، «یک دم کنارِ من بنشین پهلوان پدر!» چرا؟ چرا سهراب از پدر گله‌مند نیست؟ در روایتِ فردوسی او، «این گوژپُشتِ پُرآزار" و خود را مقصّر می‌داند. خود را مقصّر می‌داند که به دشمنِ شکست‌خورده فرصتی دیگر داد و تقدیر را گناه‌کار می‌داند که در برکشیدن و درافکندنِ او شتاب داشت: «بدو گفت کاین بر من از من رسید/ زمانه به دستِ تو دادم کلید./ تو زین بی‌گناهی که این گوژپُشت/ مرا بر کشید و به زودی بکُشت.» آه، پذیرشی چنین، چقدر کار را آسان می‌کند بر کُشته و کُشَنده! هردو ابزارند. ابزارِ قدرتی ماورای ادراک که انسان تنها مُجریِ اراده‌ی اوست. او تا این‌جا با دشمن سخن می‌گوید. و با نسبت‌دادنِ پیروزی او به‌جایی دیگر از او سلبِ افتخار می‌کند و می‌گوید: تو تنها یک ابزاری، نه بیشتر. نادانیِ من و اراده‌ی تقدیر است که ردای پیروزی را بر تنِ تو می‌کند.

اگر چشم باز کنی، تحقیرِ تقدیر را می‌توانی از نگاهش بخوانی.... امّا وقتی حریف از او نشانه‌ای می‌خواهد که ثابت کند، فرزندِ رستم است. خشم و هنرِ فردوسی خیره‌کننده می‌شود: «بدو گفت ار ایدون‌که رستم تویی/ بکُشتی مرا خیره بر بدخویی/ ز هر گونه‌ای بودمت رهنمای/ نجنبید یک ذرّه مِهرَت زجای» نگاه کنید به این ابیات، وقتی سهراب می‌فهمد که به دستِ پدر درافتاده است، تقدیر، زمانه و قدرتِ ماورایی را فراموش می‌کند. نگاهش را از آسمان برمی‌گیرد و به دست‌های رستم می‌دوزد. همه چیز نزدیک و زمینی می‌شود. «بدو گفت ار ایدون‌که رستم تویی/ بکُشتی مرا خیره بر بدخویی.» تو مرا کُشتی پدر! تو. رستم چگونه این صدا را فراموش خواهد کرد؟ چگونه از این پس روی آرامش خواهد دید؟ چگونه زنده خواهد ماند؟! سخت است، حتّی اگر رستم باشی، حتّی اگر هرگز فرزند را ندیده باشی، سخت است. از این روست که: «چو بُگشاد خَفتان و آن مُهره دید/ همه جامه بر خویشتن بَردَرید/ همی‌گفت کای کُشته بر دستِ من/ دلیر و ستوده به هر انجمن/ همی ریخت خون وُ همی کَند موی/ سرش پُر زخاک وُ پُر از آب، روی...»

مُهره‌ی سُرخ از این‌جا وارد عکس‌العملِ رستم می‌شود. امّا کسرایی دردِ رستم را به درون می‌برد.

رستمِ کسرایی درون‌گراست. درد را قطره قطره فرومی‌کشد، می‌مزد و می‌گُسارد. رستمِ فردوسی یک قهرمانِ تمام‌عیارِ حماسی‌ست. پُرسش‌ها، پشیمانی‌ها و اشک‌هایش در چارچوبِ حماسه و در خدمتِ آن است. امّا رستمِ کسرایی -با تمامِ دقّت و تلاشی که شاعر به خرج می‌دهد- رنگ و نمایی امروزی دارد. عکس‌العملِ انفجاری رستم در شاهنامه، در اثرِ کسرایی توأم می‌شود با تأنّی و درون‌ریزی و کمی گُریز از مسؤلیت. البته باید پذیرفت که انگیزه‌های کسرایی از پرداختن به این داستان کاملاً با فردوسی متفاوت، و امروزی است. فردوسی حقّ دخالت در داستان ندارد. او یک راویِ مبتکر و شاعری بزرگ است که فقط می‌تواند داستان را آن‌قدر تراش دهد که در چارچوبِ زبانِ شعر بنشیند و اصالتِ آن لطمه نبیند. درحالی‌که کسرایی تلقّیِ خود را از یک ماجرا با داشتنِ حقّ دخالت و تغییر ارائه می‌کند و در این ارائه وجهِ حماسی را فرومی‌گذارد و وجهِ تراژیک را عمده می‌کند. اگر این نکته را فراموش کنیم یا کنار بگذاریم، قضاوتِ درستی در کار کسرایی نخواهیم داشت.

به هرحال نگاه کنید به توصیفِ کسرایی از رستم: «پُر درد/ مانده،/ اشک فروخورده،/ از خود به خشم،/ خسته وُ خواب‌آلود،/ رستم کنار پیکرِ بی‌تاب/ دستش میان موی پسر بود.../» این توصیف را در باره‌ی هر پدرِ داغدیده‌ی امروزی هم می‌توان به کار بُرد، پدری که خود را در مرگِ پسر مقصّر و سزاوارِ سزرنش می‌داند. از جهتی خوب است، چون خواننده‌ی عادی به راحتی با آن ارتباط می‌گیرد، از جهتی هم ناخوب است چراکه فضای لازم را برای عمق‌گرفتن و فرازرفتن، چنان‌که مناسبِ واقعه باشد، ندارد. «تا گردشِ سپهر، مدارش در این خم است/ ننگی چنان و/ داغِ تو/ بر جانِ رستم است./ دستم بُریده/ چشم و دلم کور/ رود من!/ روزم سیاه/ روزم سیاه،/ آه،/ ای آفریدگار!/ چون بر فراز می‌کشی و می‌کنی تباه!؟...» به نظر می‌رسد نمی‌توان با این مصراع‌ها موافقت کرد. پنداری، این، رستم نیست، او به کناری ایستاده و به شاعر گفته: حالا بعد این‌همه سال، بعدِ چیره‌زبانی‌های فردوسی اصرارِ بیهوده‌ای می‌کنی که من لب باز کنم اگر دوست داری و مسؤلیتش را می‌پذیری بفرما، هرچه به نظرت مناسب می‌رسد، بگو. شاعر هم تلاش می‌کند در چارچوبِ فرهنگِ او حرف‌هایی بزند که به نظرش می‌رسد رستم می‌توانسته بگوید، این‌ها حرف‌های یک رستمِ درون‌گرا نیست. آدم‌های درون‌گرا از فشارها و دردها نمی‌گُریزند. بلکه در امواجِ آن‌ها غوطه می‌خورند و ابعادِ گونه‌گونِ آن را تجربه می‌کنند و از

مسؤولیت‌پذیری غیرِارادی نمی‌توانند تن زنند. پس رستم نباید و نمی‌تواند در چنین موقعیّتی کارِ خودش را به گردنِ آفریدگار بیندازد و از خود سلبِ مسؤلیت کند. این‌را من نمی‌گویم. منطقِ منظومه می‌گوید، این حرف از تهمینه پذیرفتنی بود و بر خِرَدِ وسیعِ او دلالت داشت. او -تهمینه- با خردی ژرف‌نگر مسؤلیتِ مرگِ فرزند را از دوشِ همسر برمی‌دارد و به عهده‌ی دیگری می‌گذارد. چرا که می‌داند اگر دخالتِ نیروهای بیگانه نبود، رستم بر فرزند خنجر نمی‌کشید.

امّا رستم باید برگردد از اوّلِ ماجرا به حسابِ خود برسد و کوتاهی‌ها و ندانم‌کاری‌های خودرا بپذیرد وگرنه بهتر است همان نمایشی را که در محضرِ فردوسی بازی می‌کند، جامه‌ی واقعیّت بپوشاند. آن‌جا وقتی اهلِ لشگر دلداری‌اش می‌دهند: «که درمانِ این کار یزدان کند/ مگر کاین سخن بر تو آسان کند» ناگهان «یکی دشنه بگرفت رستم به دست/ که از تن ببرد سرِ خویش پست./ بزرگان بدو اندر آویختند/ ز مژگان همی‌خون فرو ربختند/ ...» امّا رستم در ادامه، کمر راست می‌کند و به خود می‌آویزد و برمی‌خیزد و می‌خواهد به حسابِ خویش برسد: «...با صد نشان که بر رخ وُ بالاست/ نشناختم تو را.» امّا باز می‌گریزد. « نشناختی مرا.» او از نگاه‌کردن به خود وحشت دارد. باز آدرس دیگری را می‌دهد: «این پرده‌پوشِ شعبده‌گر، چشم‌بند، کیست؟/ این کوری از کجاست؟» فایده ندارد، باید اعتراف کنم وقتی پاره‌ی اوّل توصیفِ کسرایی را از رستم دیدم، با خود گفتم راست بر هدف زده، یک رستمِ درون‌گرا و تراژیک بهتر می‌تواند به نقدِ خود بنشیند، امّا این رستمِ گُریزپا...، خدایا انگار فراموش کرده که منظومه‌ی او به داستانِ فردوسی متّکی و متعهّد است. او نمی‌تواند و نباید فراموش کند حرف‌های سهراب را. رستم حقّ ندارد به سهراب بگوید: نشناختی مرا: در حالی که سهراب او را شناخته است و بارها پوشیده و آشکارا بیان کرده است.

درست در آغازِ رویایی‌شان که رستم رجز می‌خواند: «نگه کن مرا گر ببینی به جنگ/ اگر زنده مانی نترس از نهنگ...»، سهراب با خون‌سردی به او می‌گوید: «من ایدون گمانم که تو رستمی/ گر از تخمه‌ی نامور نیرمی.» رستم جواب می‌دهد: «...که رستم نیم/ هم از تخمه‌ی سام نیرم نیم/ که او پهلوانست و من کهترم/ نه با تخت و گاهم نه با افسرم.» همچنین روزِ دوّم که با هم رویاروی می‌شوند، سهراب شروع می‌کند به چاق‌سلامتی: «که شب چون بُدَت؟ روز چون خاستی؟ / ز پیکار بر دل چه آراستی؟/ ز کف بفکن این گرز وُ شمشیرِ کین/ بزن جنگ و بیداد را بر زمین/ نشینیم هر دو پیاده به‌هم/ به می تازه داریم روی دژم/ به پیش جهاندار پیمان کنیم/ دل از جنگ جُستن پشیمان کنیم/ همان تا کسی دیگر آید به رزم/ تو با من بساز و بر آرای بزم/ دلِ من همی بر تو مِهر آورد/ همی‌آب شرمم به چهر آورد.....» امّا او با بدبینیِ فطریش همهٔ این‌ها را توطئه و تدابیرِ جنگی می‌داند و بر هشیاریِ ناهشیارش می‌نازد: «...که ای نامجوی/ نبودیم هرگز بدین گفتگوی/ ز کشتی‌گرفتن سخن

بود دوش/ نگیرم فریبِ تو زین در مکوش/» حالا چگونه به جای پرداختن به جهل و نادانی خود، می‌گوید: «نشناختی مرا»؟! و همه چیز را به گردنِ موجودِ موهومی به نامِ «پرده‌پوشِ شعبده‌گر» می‌اندازد. پشیمان است. معلوم است که پشیمان است و افسوس می‌خورد: «می‌گفت دل که: رستم!/ بنگر، ببین، نه بوی تو دارد؟/ بگو، بجو/ افسوس، عقلِ باطل/ می‌زد نهیب، نه!/ هان دشمن است او...» کاش می‌گفت: عقلِ جاهل. نمی‌فهمم چرا باطل را ترجیح داده‌است. او بیش از آن عاقل و وظیفه‌شناس است که به ندای درون گوش بسپارد، بدونِ ذرّه‌ای تردید اعلام می‌کند:«هان دشمن است او».

در دنیایی که او زندگی می‌کند پُرسش و تردید کفر است. دنیای بی‌چرای او برای کسانی که در جهانِ دو قطبی زیسته‌اند، کاملاً آشناست: «آن‌که در مقابلِ من ایستاده، دشمن است. نه؟ پس دشمن‌خوست و آب به آسیابِ دشمن می‌ریزد.» و او حالا که کار از کار گذشته، پشیمان است، همین قدرش هم خوب است، این پشیمانی، اُمیدبرانگیز است، شاید در ادامه به کاوشِ علل بپردازد. شاید واقعاً به نقدِ خود بنشیند. ببیند که رخنه‌ای که راه به این فاجعه داد، کجاست و چگونه باز شده‌است؟ امّا رستم گرفتارِ خودشیفتگی‌ست. وقتی به خویش می‌نگرد فقط خدمت و ایثارش را می‌بیند. وقتی می‌گوید: «آری شکست گرچه در این جنگ ننگ بود/ امّا به روزِ واقعه، افسوس/ آن نابه‌کار خنگ خرد نیز لنگ بود»، هنوز درنیافته که اصلاً جنگی در کار نبود. او خودخواهانه راه بر یک جست‌وُجو می‌بندد. می‌دانم که تراژدی اجازه نمی‌دهد که او چشم بر واقعیّت بگشاید و فرزند را بشناسد. اصلاً باور نمی‌کند که سهرابِ او با توجّه به سنّ و سالش به این میدان آمده باشد و به این بلوغ رسیده باشد. امّا این، تمهیدِ فردوسی است.

کسرایی می‌خواهد از درونِ این داستان به پهلوی خونین هزاران سهراب که با ناباوری و پُرسشی عمیق در نگاه، چشم بر این«گوژپُشتِ پُرآزار» می‌بندند نگاهی بیندازد موشکاف و ژرف‌بین. امّا رستمِ او فروتن نیست، گفتم خودشیفته است. به جای این‌که به دست‌هایش نگاه کند، چشم می‌گرداند و ردّ پاهایش را در دوردست‌ها تماشا می‌کند: «دیریست تا که من/ در راهِ راستی/ وین سرزمین که زیست‌گهِ مردمان ماست/ شمشیر می‌زنم/ تنها نه این منم که چنین می‌کنم/ پدر،/ می‌کرده این‌چنین وُ هم این رسم از نیاست....» خودش را قربانی می‌داند، حقّ هم دارد، کیست که شهامتِ آن را داشته باشد که راست‌راست در چشم‌های خویش بنگرد و بگوید: تو، تو گناهکاری. یا دستِ کم بگوید: تو هم بی‌گناه نیستی. این دوّمی پذیرفتنی‌تر است، چون به هر حال اعمالِ آدمی جز خواستِ درونی از هزار چیزِ بیرونی هم تأثیر می‌پذیرد. رستم می‌خواهد این را بگوید، امّا نمی‌تواند. تنهاست. این بزرگ‌ترین نقطهٔ ضعفِ اوست. آدمِ تنها، خود را دوپاره می‌کند. به تنهایی نقشِ خود و دیگری را بازی می‌کند. فاجعه را برهنه می‌کند، به خود هجوم می‌آورد که متّهم کند، امّا ناگهان یکی دیگر از درونِ او سر برمی‌آورد و از زیرِ ضرب خارجش می‌سازد و نمی‌گذارد، کثافت و خون را بر دست‌های خود ببیند. آینه‌ها را تاریک می‌کند. آه....

رستمِ کسرایی تنها رهاشده در برهوتِ دردها و ناهشیاری‌هایش، مجبور است آینه‌هایش را تاریک کند، چون اگر چشم بر خود بگشاید، ممکن است تیغ بر خود کشد، آن‌گاه کسی نیست که به او درآویزد و اندرز دهد: «تو بر خویشتن گر کنی صد گزند/ چه آسانی آید بر آن ارجمند؟» وظیفه‌ی این دیگری هم به عهده‌ی خودِ اوست. امّا او داناییِ گودرز را -که یکی از نمادهای عقلِ سلیم در شاهنامه است- ندارد. گودرز به رستم نمی‌گوید کار

تقدیر بوده، بلکه می‌گوید این کار -خودکشی- مشکلی را حلّ نمی‌کند باید به دنبالِ چاره بود. امّا رستم به خاکی می‌زند، ببینید: «تدبیرِ بسته لب/ از هر کرانه راه به تقدیر باز کرد/ رستم چه کور بود که گُم باد نامِ او/ دستی به آشتی نگشاده/ خود، جنگ ساز کرد./.../ دشمن گرفت پاره‌ی جان را و با فریب/ پهلوی او درید/» این حرف‌ها بد نیست حتّی از خود دورشده می‌خواهد خوب‌ترِ خودرا ببیند. درباره‌ی خود به عنوانِ سوّم شخص حرف می‌زند. در این‌صورت باید نقدِ او از حوزه‌ی باورِ رایج عمومی فراتر رود و عمق گیرد. امّا متأسفانه، ناگهان از همان‌جایی که ایستاده، بر حکمی عامیانه پای می‌فشارد: «چاه‌کَن خود در چاه افتد.» یا «از مکافاتِ عمل نباید غافل بود». «دستت چو تیغ خدعه فرود آورد/ -حتی به راهِ داد-/ هشدار! عاقبت،/ آن تیغ را به قلبِ تو می‌کارد!.../ باری زین قصّه بگذرم که چنین است روزگار.»[.....] امّا وقتی می‌پذیرد این سخن سهراب را درباره‌ی کارِ خود که «چنین رفت و این بودنی کار بود» آرام می‌شود. وقتی می‌زند زیرِ گریه، برای خود و سهراب سوگواری می‌کند و چه زیبا این کار را می‌کند. این گریه‌ی بی‌امان، او را از زره‌ی دروغینش بیرون می‌آورد و در هیئتِ یک انسان به تماشا می‌گذارد و زیبایی یک جان همیشه در حسرت و تنها را که بر جانِ جانِ خود خنجر کشیده، به تماشا می‌گذارد. بستاییم شاعر را:

«رستم،/ همیشه،/ تنها،/ از هفت‌خوان مدهش شهنامه می‌گذشت/ هرچند جانِ او/ در حسرت برآمد وُ پیدایی تو بود/ هرچند چشمِ او،/ در جست‌جوی دیدن رعنایی تو بود:/ نوخاسته دلیری،/ فرزندی،/ همراه و همنبرد/ لیکن بدین صفت که تو از راه آمدی/ تنهاست باز مرد./ آری به آرزو گرم است زندگی/ بی‌شُعله‌اش، ولیک/ خاکستری‌ست مانده به‌جا از اجاقِ سرد./.../ زان رستمت که چرخ بلندش نبسته دست/ اینک چه مانده‌است؟/ یک پهلوان و در همه گیتی/ پیروز، در شکست....»

شاعر چشم برمی‌گرداند از رستم و به فضای پیرامون نظر می‌اندازد. شبی عمیق و شوم در جریان است. شاعر شب را می‌بیند و توصیف می‌کند. توصیفِ او از شب، شاعرانه و زیباست. ولی مناسبِ موقعیّت نیست. تعجّب می‌کنم از کسرایی، او به این مسائلِ کوچک که گاهی بسیار پُراهمّیت می‌شوند، اشرافِ کامل داشت. شاید تصوّر کرده، برای بازکردنِ راه به حضورِ گُردآفرید باید در توصیفِ شب کمی غنا و غزل به کار گیرد. امّا نتیجه‌ی کار از نظرِ من چندان رضایت‌بخش نیست. آخر چگونه می‌شود شبی را که بر احتضارِ سهراب فرود می‌آید چنین دید: «شب چون زنی که بر شود از برکه‌های قیر/ آرام در خرام». درست است که در ادبیّاتِ فارسی شب را چون زن دیده و توصیف کرده‌اند و برای بیانِ عمق و شدّتِ سیاهیِ آن از قیر استفاده کرده‌اند، ولی نفسِ واژه‌ی زن مقدارِ زیادی زیبایی، عاطفه و زایایی همراه می‌آورد. «برکه» هم فاقدِ بارِ منفی است، در فرهنگ واژه‌ی قیر هم جز سیاهی گران‌بار چیزی نیست که نسبتی مستقیم با این شبِ هولناک داشته‌باشد. می‌گوید: «خورشید خُفته بود» در چنان شبی خورشید خُفته بود؟ چه خورشیدِ ابلهی که آرامشِ خُفتن داشته!! چرا نگفته: «خورشید مُرده بود.» بدتر از همه، کلماتِ «شام» و «خرام» هستند که هیچ‌یک مناسبِ شبِ سهراب نیستند و هر دو صرفاً برای اطاعتِ امرِ قافیه حضور پیدا کرده‌اند در شعر.

شاعرانِ بزرگ اشتباهاتِ بزرگ می‌کنند. برای توصیفِ شبی که در دهلیزهای شومِ آن موجودی عزیز که شُکوهِ جسمانی همه‌ی آرمان‌های بشری‌ست در احتضار است، چگونه می‌شود از این مصراع‌ها استفاده کرد؟ «شب چون زنی که بر شود از برکه‌های قیر/ آرام در خرام» «آرام در خرام!!!» این شبِ طلسم‌خورده‌ی قوّادپیشه‌ی

بی‌وجدان!... آن‌گاه در قرینه‌اش «تاریک بود شام». امکان ندارد بشود در توصیفِ چنان شبِ جهنّمی و سراپا تکاپویی، مصراعی تا این حدّ بی‌احساس، لمس و ساکن به کار بُرد. آری کسرایی رو به شب می‌ایستد و در اعماقِ آن بر خاطراتِ فعّالِ سهراب آینه می‌گیرد. در درونِ هذیان‌های او که بسیار منظّم‌اند و تیپیک، نامِ گُردآفرید شنیده‌می‌شود. طبیعی است که کسرایی گُردآفرید را بخواند به منظومه‌اش. هم برای این‌که نشان دهد که سهراب در تمامِ وجوهِ انسانی‌اش زنده و فعّال است و موجودی فاقدِ جنسیّت نیست. هم این‌که نشان دهد سهراب زن را چگونه می‌بیند. او از زن فقط تهمینه و گُردآفرید را می‌شناسد که هر دو به تعبیرِ امروزی‌ها مقداری زیادی فمنیست هستند و به تعبیرِ سنّتی‌ها زنانی مردانه‌اند. نگاه کنید وقتی می‌خواهد گُردآفرید را واردِ صحنه کند، چقدر توصیفِ او مناسب و دلپذیر است! و همه‌ی این مناسبت از تضادّ میانِ گلِ سفید و شب و تشابه میانِ شب و زره حاصل می‌شود. ای‌کاش، ای‌کاش وزن اجازه می‌داد و او می‌توانست به جای فعلِ «خزید» از «خرامید» استفاده کند. این‌جا از آن جاهای ناگزیری‌ست که شاعر به حدّاقل قناعت می‌کند. با این وجود توصیفِ کسرایی بسیار زیبا و به جاست: «چونان گلی سپید/ به نرمی/ گُردآفرید از زره شب بُرون خزید» حالا اگر به جای «بُرون خزید» می‌گفت: «طلوع کرد» وضع به صورتِ کیفی دگرگون می‌شد، و میانِ گُردآفرید و گلِ سپید و خورشید یک هم‌آمیزیِ کیفی اتفاق می‌افتاد که سبب می‌شد حضورِ گُردآفرید شبِ سهراب را به روز....

ولی واقعیّت این است که «گُردآفرید از زره شب بُرون خزید» کاریش هم نمی‌شود کرد، چون شاعر بیش از این‌ها به قافیه دل‌بسته‌است. فقط می‌توانیم بگوییم خوب است یانه. که گفتیم. امّا مکالمه‌ی سهراب و گُردآفرید هم -اگر از بعضی اضافاتِ آن بگذریم- با وجودِ ضعف‌های نسبی، جذّابیت‌های خود را دارد. به‌خصوص که درباره‌ی برخورد و ملاقاتشان دو نظرِ مختلف دارند. نظرِ گُردآفرید توأم است با مقداری ناز و اعتراضِ بسیار نازکِ زنانه، وقتی می‌گوید: «دیدارِ ما/ زیاده در این سرگذشت بود/ بی‌گاه و پُرشتاب/ جز حسرتی چه سود تماشا را،/ گاه عبور تندِ شهاب از برِ شهاب...» درست است، دیدار در میدانِ جنگ، دو سوی یک تلقّیِ عاشقانه، زیرِ برقِ نیزه و در پناهِ گُرز و شمشیر به هم می‌رسند، با تمامِ توان به هم می‌تازند، امّا پیروزِ جنگ بازنده‌ی اصلی‌ست. نیرنگِ ابتدایی دختری جنگ‌جو در سرداری جوان که هیبت و هوشمندی‌اش سپاهِ ایران را به وحشت انداخته کارگر می‌شود. باید یادمان باشد که جنگ‌های تن به تن فقط یک جنگِ ساده‌ی دو نفره نبوده‌اند، دراین نبردها علاوه‌بر مهارت‌های پیچیده‌ی جنگی، شیوه‌گری‌های سیاسی و قدرتِ تمرکز و تصمیم‌گیری نقشِ اساسی داشتند. و جنگ‌آوران باید توانایی مقابله با تخریب‌های روانی -نظیرِ رجزخوانی- و نیرنگ‌های سیاسیِ حریف را هم می‌داشتند. و کسانی در این جنگ پیروز و نام‌آور می‌شدند که علاوه بر شرایطِ جسمی و روحی مناسب، از هوشِ سرشاری هم برخوردار باشند. حالا پهلوانی چون سهراب هم‌چون کودکی ساده‌دل در دامِ دختری می‌افتد که بیش از آن که زن باشد یک نظامی است.

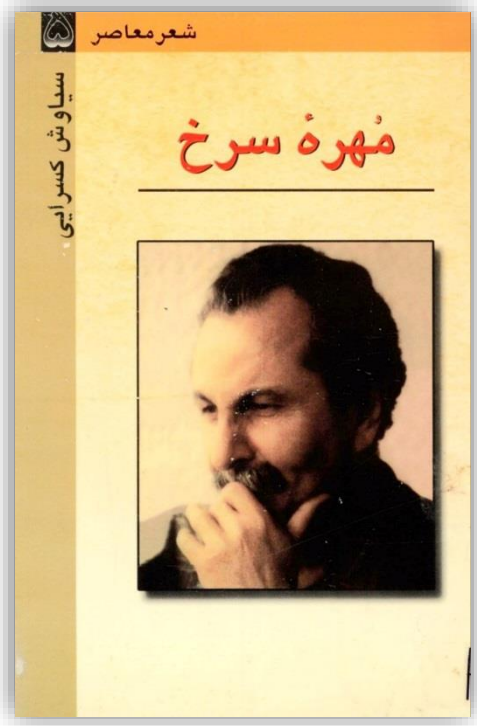
به هر حال کسرایی توجّه دارد به این موضوع و اعتراضِ گُردآفرید را از این زاویه طرح می‌کند؛ دیدار در زمان و مکانی نامناسب و ناکافی. امّا سهراب معتقد است: «دیدارِ ما ضروریِ این سرگذشت بود./ در اوجِ کارزار/ اهریمنانه دستی گر عقلِ ما ربود/ دل‌های ما به هم دری از عشق برگشود...» اگر بپذیریم سهراب در بحبوحه‌ی جنگ فرصتی کوچک به دست آورده تا پای دل در زنجیرِ زلفِ گُردآفرید بپیچاند، توجیه او پذیرفتنی خواهد

بود. به هرحال جنگ و عشق از جهاتی بی‌شباهت هم نیستند، اگرچه من این مصراعِ چهارم را زیاد نمی‌پسندم. از عالمِ حماسه و تراژدی دور است. امکان ندارد که بشود در یک داستانِ حماسی این چنین عارفانه عقل و دل را در مقابلِ هم قرار داد و یواشکی دل را ترجیح داد به عقل. یکی از زیباترین لحظه‌هایی که فردوسی در پرداخت دل به غنا نزدیک می‌شود در همین داستانِ رستم و سهراب است، آن‌جا که سهراب می‌خواهد رستم را وادار به اعتراف کند که رستم است، می‌گوید: «دلِ من همی بر تو مهر آورد/ همی آبِ شرمم به چهر آورد.» ولی عقلِ حساب‌گر و وحشت‌کرده‌ی رستم با سوءِظنّ آن را رد می‌کند. در قیاس با دلِ غنایی و عرفانی، دلِ حماسی به قولِ بیهقی جای دیگر نشیند.

در حماسه، عاشقان خطرپذیری‌های حماسی می‌کنند. اگر رودابه یا بسیاری از زنانِ شاهنامه در عاشقی و خواهندگی چنان با شهامت و بی‌پروا نبودند، اگر زال این جسارت را نداشت که از طریقِ زلف‌های معشوقه‌اش دیوارِ قلعه‌ی مهراب را درنوردد، داستانِ آن‌ها شایستگیِ حضور در حماسه را نداشت. باید راهشان را کج می‌کردند به طرف دیوانِ فخرالدین اسعد گرگانی که به جای خود شاعری بزرگ و باشُکوه است، امّا اهلِ حماسه نیست. شاید هم دیوان هاتفی خرجردی و یا... درست است که حوادثِ عاشقانه نمی‌توانند جزئی از متنِ حماسه باشند، امّا ذبیح‌الله صفا در کتاب حماسه‌سُرایی در ایران» معتقد است «هیچ اثرِ حماسی، اگرچه به نهایتِ کمالِ فنّی رسیده‌باشد، نمی‌تواند از افکارِ غنایی و غزلی خالی باشد و ما همیشه در بهترین منظومه‌های حماسی جهان آثارِ بَیّن و آشکاری از افکار و اشعارِ غنایی می‌یابیم» حتّی معروف‌ترین حماسه‌ی غربی برپایه‌ی یک ماجرای عاشقانه شکل پذیرفته است. تصوّر می‌کنم داستان‌های عاشقانه برای هم‌نشینی با حماسه باید دارای ویژگی‌هایی باشند که بتوانند با آن جوش بخورند. مثل داستانِ رودابه و زال، تهمینه و رستم و همین‌طور داستانِ گُردآفرید و سهراب، اگرچه، گُردآفرید بیش از آن دو اخلاقی و ملّی‌گراست. اختلافِ مهمّ این داستان با آن دو تای دیگر علاوه بر تأخّرِ زمانی اندکش می‌تواند از آن جا ناشی شود که زنانِ دو داستانِ اول، - تهمینه و رودابه- غیرایرانی هستند. اشتیاق و علاقه‌مندی‌شان به مردانِ ایرانی، از نظرِ داستان‌پرداز کاملاً پذیرفتنی است. امّا در داستانِ سهراب، گُردآفرید ایرانی است. و سهراب تا جایی که به گُردآفرید مربوط است، ایرانی نیست. از او خوشش آمده، ولی معتقد نیست که باید به میلِ دلش عمل کند. «بخندید و او را به افسوس گفت:/ که تُرکان ز ایران نیابند جفت/ چنین بود و روزی نبودت ز من/ بدین درد غمگین مکن خویشتن.» این خودداری مقرّر یا مقدّرِ گُردآفرید از نظرِ حماسه‌پرداز از جنگیدنش با سهراب کم‌اهمّیت‌تر نیست. این هم عملی قهرمانانه و در ردیفِ مبارزه برای حفظِ عظمت و شُکوهِ ایران است.

جالب است که مردانِ هرسه داستان از یک خانواده‌اند -نسل‌های مختلفِ خاندانِ سام نریمان-. در شاهنامه - به‌خصوص در دورانِ پهلوانی نوعی سنّتِ بُرون همسری دیده می‌شود- زنانِ خارجی زیادند که در میانِ آنان، زنانِ تورانی برجستگیِ خاصّی دارند. مادرانِ سهراب، سیاوش، فرود و کیخسرو، تورانی هستند. شگفت این که هر چهار تن در نجابت و شجاعت و صداقت از محبوب‌ترین‌های شاهنامه‌اند. مادرانِ رستم و اسفندیار هم ایرانی نیستند. به هرحال در حماسه، عشق هم بُرون‌گرایانه است و کاملاً عملی. عاشقانِ شاهنامه بویی از افلاطون نبرده‌اند. سهرابِ کسرایی هم فرصتی نداشت تا نشان دهد نواده‌ی زال است و اگر پیش بیاید حتّی بدونِ زنجیرِ زلف‌های گُردآفرید هم از دیوارِ خانه‌ی گستهم بالا می‌رود. برخوردِ سهراب و گردآفرید در شاهنامه، لحظه‌ای

بیش نیست. شاید به همین دلیل تخیّلِ کسرایی در مکالمه‌ی آن‌ها چندان دقیق نشده‌است. آدمی راضی نمی‌شود که سهراب با این لحن درباره‌ی عشقش حرف بزند. من با محتوا آن‌قدر مشکل ندارم که با لفظ دارم: «آری،/ ما عشق را نچشیدیم،/ آن‌را چو دسته گل/ بر روی آب‌های روان دیدیم.../ وینک که راهِ وادیِ خاموشان/ در پیش می‌گیرم،/ عاشق می‌میرم.»



این حرف‌ها قشنگ‌اند، ولی انگار برای سهراب زیادی رُمانتیک‌اند. موضوع این است که شخصیّت‌های «مُهره‌ی سُرخ» بر مبنای وقایعی که در شاهنامه روی داده، گفت‌وگو می‌کنند. اگر جز این باشد حرکتِ شعر دچار اختلال می‌شود. منتهی او بر آن‌چه که روی داده درنگ می‌کند، و می‌کوشد لایه‌ی بیرونی را کنار زده، به درونِ واقعه نفوذ کند. در این گفت‌وگو مشخّص است که گُردآفرید چندان هم به میل به قصّه بازنگشته، حضورش زیباست ولی همان‌طور که در شاهنامه، این‌جا هم ضروری نیست. البته که کسرایی نمی‌توانست از حضورِ او چشم‌پوشی کند. او در شاهنامه شاید نمادِ نیمه‌ی مادینه‌ی هستیِ ایرانی‌است و شکست در مقابلِ سهراب به معنیِ نفوذ و تسلّطِ عنصرِ بیگانه -تا اینجا انیری- بر نیمی از هستیِ ایرانی‌ست. شاید علّتِ وحشت و دست‌پاچگی ایرانیان هم همین باشد، و الّا فتحِ یک قلعه‌ی مرزی از جانبِ سپاهِ توران نباید آن‌قدر مهمّ باشد که کاووس چنان وحشت کند و با چنان سفارش‌های شدید و غلیظی گیو را مامورِ آوردنِ رستم سازد و در اثرِ تأخیرِ رستم چنان اختیار از دست بدهد که حکمِ قتل او را صادر کند.

عکس‌العملِ ایرانی‌ها در مقابلِ سهراب، بسیار عجولانه و مقدارِ زیادی اغراق‌آمیز است. شاید پیروزی سهراب بر گُردآفرید عاملِ آن است. اگر او را نیمه‌ی مادینه‌ی هستیِ ایرانی بدانیم آن وقت حضورِ او در منظومه‌ی کسرایی معنای دیگری پیدا می‌کند. در واقع کسرایی واردِ این وادی نمی‌شود. او گُردآفرید را تا حدّ یک معشوقه‌ی پروامند پایین می‌آورد که لحظه‌ای بر بالینِ عاشق حاضر شده‌است، و عاشق از او می‌خواهد که همیشه از او به خوبی یاد کند: «اکنون برو روان وُ تنت پاک وُ شاد باد/ همواره از منت/ با مهر یاد باد.» دارم فکر می‌کنم او چه حرف‌های دیگری می‌توانست بزند؟ قبول دارم که سخت است، ولی انگار خیلی معمولی‌ست. همین حرف را هم احتمالاً می‌شد بهتر از این زد. چنان‌که زنده‌یاد زهری همین محتوا را به شیوه‌ای زنده‌تر با ته رنگی حماسی بیان می‌کند. «به گلگشتِ جوانان/ یادِ ما را زنده دارید/ ای رفیقان». ورود و خروجِ گُردآفرید به/از منظومه زیباست. مکالمه هم خوب آغاز می‌شود ولی در ادامه وقتی سهراب... بگذریم.

با خروج رؤیاوارِ گُردآفرید از منظومه، کسرایی به استقبالِ آخرین شخصیّتِ خود می‌رود: شب از هم می‌شکافد، درهای آسمان باز می‌شود، «وز سایه‌روشنِ دل ابری سیه، حکیم،/ دستار بسته،/ خامش و/ موی و محاسنش/

چون پاره‌های مِه،/ بر هودَجی ز بالِ عقابان/ می‌آید». او دانای کلّ و تقدیرگذارِ رستم، سهراب و هرکسِ دیگری‌ست که در دنیای شاهنامه، به بازی گرفته‌شده‌است. اوست که از رموز و اسرارِ کار، آگاه است و چرایی هیچ حادثه‌ای از او پوشیده نیست. او بازی‌گردانِ اصلیِ بازیچه‌هاست. پاسخ تمامِ پُرسش‌ها را باید در سراچه‌ی اندیشه‌ی او جست‌وُجو کرد. کسرایی با به صحنه کشاندنِ «حکیم» تاریخ را جسمیّت داده، در مقابلِ سهراب و سهراب‌ها می‌گذارد. یک کاهنِ بزرگ که آمده، شاید به یکی از هزاران پُرسشِ تاریخی پاسخ گوید. به همین دلیل است که «سهراب.../ دستی به روی زخمِ تُهیگاه،/ خون‌چکان،/ با حُرمتی چنان‌که بشاید/ بر او نماز بُرد/ او را سلام داد / وان‌گه شکسته‌وار به پیش آمد/ بر دفترِ گشوده‌ی شهنامه ایستاد.» او بر دفترِ گشوده‌ی شهنامه می‌ایستد تا نشان دهد تقدیرِ او کجاست و کیست که تقدیرِ او را به سویی که میل دارد رهنمون می‌شود.

امّا سهرابِ کسرایی با این که همان سهرابِ «حکیم» ابوالقاسم فردوسی است، چون او تقدیرِ خود را نپذیرفته است و حاضر نیست که خود را «رفته» گیرد و به بعد از خود بیندیشد «که اکنون که روزِ من اندر گذشت/ همه کارِ تُرکان دگرگونه گشت./ همه مهربانی بر آن کن که شاه/ سوی جنگ تُرکان نرانَد سپاه./»، او بر پهلوانی خود ایمان دارد و می‌داند در دنیای شاهنامه، جوان‌مَرگیِ پهلوانان معمول نیست. او حقّ دارد جوان‌مَرگیِ خودرا ناعادلانه بداند و علّتِ آن را بپرسد و علّتِ ناکامی‌اش را، در حالی‌که همه‌ی توانِ خود را در جهت اِعمالِ تغییراتِ درست و ترویجِ عدل و داد به کار بسته‌است. «در شاهنامه‌ات/ ای‌شهریارِ دادا!/ داری به هر سپاه یلانی که می‌زیند/ شادان به سالیان/ در دفترِ بزرگِ تو با گردشِ قلم/ بی‌مرگ می‌شود پدرم پیرِ پهلوان/.../ امّا مرا جوان/ آری جوان به دستِ همین مرد می‌کُشی...»... «می‌آمدم،/ تا داد و دوستی/ بر تخت برنشانم/ آن‌گاه سر به خدمت/ پیشِ پدر نهم/ بردارم از میان،/ آیینِ خودسری/ کاووس را نمانم و هرجان که دیوخوست...» او می‌خواهد دست به دو کارِ نامعمول بزند و هنجارهای جامعه را بشکند. اوّل می‌خواهد نظامِ اجتماعیِ کُهن را درهم‌ریزد. نظامی را که متّکی به طبقه‌ی پهلوانان است. او این نظام را غیرِعادلانه می‌داند، غیرِعادلانه می‌داند که می‌گوید: «برانگیزم از گاه کاووس را/ ز ایران ببرم پی طوس را» دیگر این‌که برای برپاداشتنِ نظامِ جدید به یکی از ثابت‌قدم‌ترین حامیانِ نظامِ کهن دل بسته است: «به رستم دهم تخت و گرز و کلاه/ نشانمش بر گاهِ کاووس شاه».

درست است که در شاهنامه بخصوص دوره‌ی پهلوانی، کاووس از نادلخواه‌ترین شاهان است. فردوسی بارها او را موردِ انتقادهای شدید قرارداده و خیره‌سر خوانده‌است. در همین داستان از زبانِ پهلوانانِ دربارِ کاووس خطاب به رستم می‌گوید: «تو دانی که کاووس را مغز نیست/ به تیزی سخن‌گفتنش نغز نیست.» ولی رستم وابسته‌ی همین نظامی‌ست که در باره‌ی پادشاهش می‌گوید: «چرا دارم از خشمِ کاووس باک/ چه کاووس پیشم چه یک مُشت خاک». او قادر نیست که در ضرورتِ دفاع از این نظام ذرّه‌ای تردید کند. در جایگاهی که او قرار دارد، هر لحظه اراده کند می‌تواند این نظام را از هم بپاشانَد. ولی این نظام و پادشاهِ سبُک‌سرِ آن، کاووس را دارای فرّ ایزدی می‌داند و هرگز حاضر نیست بر آن‌که مُهرِ تاییدِ ایزدی بر پیشانی دارد درازدستی کند. امّا سهراب نسلِ دیگری‌ست. راهِ او، مقصدِ او و آرمان‌های او در مخیّله‌ی پدر راه ندارد. و نظامِ مستقر، این اندیشه و صاحب آن‌را دشمن می‌دارد و کسی را به جنگِ آن می‌فرستد که سهراب می‌خواهد به دستِ او آرزوهایش را به واقعیّت بدل سازد. پدر در مقابلِ پسر می‌ایستد تا از چیزی دفاع کند که پسر برای برکشیدنِ او با آن می‌جنگد. و در این

میانه در حیرت است که: «آخر چگونه با تو بگویم من ای حکیم/ کاندر میانِ اَبر و مِه و آسمانِ ما/ گُم بود گُم ستاره‌ی رخشانِ رهنما.» او راست می‌گوید: گُم بود گُم، ستاره‌ی رخشانِ رهنما. واِلّا کدام ضرورتِ تاریخی ایجاب می‌کرده که سلسله‌ی سهراب‌ها همیشه شکست بخورند؟ همیشه با تُهیگاهِ شکافته در گذرگاهِ تاریخ در حالِ جان‌کندن باشند، چرا کسی به او نگفت: «آقاجان، باید از این طرف بروی تا برسی به توچال و اِلّا دریاچه‌ی نمک یا خاوران را در پیش داری».

ولی یک سؤالِ دیگر هم این‌جا هست، اگر کسی می‌گفت: «سهراب جان! راهِ خانه‌ی پدرت از این سوست» و راه را نشان می‌داد، او می‌پذیرفت؟ یا بر داناییِ نادانِ خود پای می‌فشُرد؟ آه، «پور و پدر برابرِ هم تیغ می‌کشند/ امّا/ پایی نه در میان/ دستی نه پیش‌گیر/ یک لب به مهربانی و پیوند باز، نه.» آه، ما همه کُشته‌ی خویشیم انگار. امّا سهراب معتقد است این، حکیم است که بر مرگِ او مُهرِ تأیید می‌زند و اجازه‌ی چاره‌اندیشی هم نمی‌دهد. و اِلّا خاندانِ سام، خردمندان و راه‌شناسانِ معجزه‌گری دارد به نام‌های زال و سیمرغ. چگونه است که وقتی رستم به جنگ و کشتنِ سهراب کمر می‌بندد. آنان به چاره‌گری نمی‌پردازند؟ «وقتی به رزم/ چشم و چراغِ تو/ رستمت/ می‌رفت تا پسر بکشد/ یا خود اوفتد/ زال زرت چه شد که به تدبیر می‌نشست؟/ سیمرغ رهنمای کجا بود؟/ آن قاف‌آشیان.» او حقّ دارد، از نظرِ من کاملاً حقّ دارد که بر سرنوشتِ خود بشورد. آن‌چه بر او گذشته، نسبتی ندارد با نیّت و عملِ او. او حقّ دارد خود را بازیچه‌ی نادانی و اشتباه‌های کسانی بداند که خود را رستم‌شناس و خِرَدِ محض می‌دیدند. ولی در اوّلین گردنه‌ی مه‌گرفته، راه فرو نهادند و در وحشت و اضطرابِ درون خود گُم گشتند. حقّ دارد بپرسد و متّهم کند: «در کشورِ تو آه،/ یک سرگذشت نیست چو از آنِ من تباه،/ جنگ و شکست و بی‌کسی و غم/ پاداشِ کدام گناه است این ستم؟» این، شکایت و پُرسش یک سهراب نیست. هزاران سهراب هر روز در گوشه و کنارِ جهان با همین پُرسش و اعتراض در نگاه، چشم بر جهان کاووس‌واره‌گان می‌بندند، و هزاران تنِ دیگر گام در همان راهی می‌گذارند که بر هیچ سهرابی لبخند نزده‌است. گویی که هرکس در حوزه‌ی جاذبه‌ی آن قرارگیرد چاره‌ای جز جذب و دویدن به‌سوی آن ندارد.

منظومه‌های آرش و مُهره‌ی سُرخ، هر دو محصولِ شکست هستند، و در هر دو قهرمانی بزرگ بر آستانه‌ی مرگ ایستاده‌است.

در اوّلی قهرمان، از چراییِ مرگِ خود آگاه است و از آن استقبال می‌کند و می‌داند مرگِ او چشم‌اندازی دل‌پذیر رو به پیروزی باز می‌کند. چشم‌اندازی که دم‌به‌دم روشن‌تر و جذاب‌تر می‌شود. آرش سرسلسله‌ی «به چرامرگِ خویش آگاهان» است. به همین دلیل در آرش پُرسشی وجود ندارد، داستان به طورِ طبیعی از نقطه‌ای آغاز و در جایی پایان می‌پذیرد. ساختارِ آن مستقیم و مقدّر است. در آن‌جا آرش با اختیاری ناگُزیر، زندگی را در مرگش انتخاب کرده‌است. درستی و نادرستیِ آن موضوع بحثِ ما نیست. این پذیرشِ بی‌چون‌وچرا حاصلِ چیست؟ خودِ او در مقدّمه‌ی مُهره‌ی سُرخ می‌نویسد: «آرشِ کمانگیر میوه‌ی جوانی گوینده با فرسنگ‌ها فاصله و مُهره‌ی سُرخ میراثِ سالخوردگیِ من است. اگر شباهتی در میانِ این دو شعر باشد، در وجهِ کلّیِ آن‌هاست که هریک با زبانِ روزگارِ خویش در جست‌وُجوی پاسخی به نااُمیدی‌اند.» در جست‌وُجوی پاسخی به ناامیدی‌اند، امّا در آرش ایمانی پولادین راه به هیچ پُرسشی نمی‌دهد و امیدی مطلق وجود دارد به آینده. و در مُهره‌ی سُرخ قهرمانی در آستانه‌ی مرگ ایستاده که به‌هیچ وجه پذیرای آن نیست. او کم‌تر از پانزده‌سال دارد، یعنی اصلاً

نمی‌تواند تصوّری از مرگ داشته باشد. او آمده است که زندگی کند و جهان را به شکلی که آرزو می‌کند، بسازد، و می‌انگارد که می‌تواند. از این‌روست که وقتی با چهره‌ی کریهِ مرگ رودررو می‌شود، رخنه و شکافِ هزاران پُرسش و داوری راه باز می‌کند در دیوارِ خارائین ایمانی که در نهفتِ قصّه خُفته است.

در اسفندماه ۱۳۳۷ که آرش پرورده می‌شد، ذهنیّتِ کسرایی خوابِ سهراب و پُرسش‌هایش را هم نمی‌دید. این سهراب محصولِ زمانی دراز است که بر شاعر گذشته، زمانی دراز که آکنده از اضطراب و هیجانِ دائمی زندگی و مبارزه در جهانِ دوقطبی است، این خودِ اوست که در اسفند ۱۳۷۰ واقعاً «نگرانِ سرانجام و داوری بر کار خویش است». می‌دانیم که فاصله‌ی دو شعر ۳۳ سال است و هردو محصول زمستان و اسفندماه هستند. اوّلی به برآمدنِ بهار ایمان راسخ دارد امّا دوّمی؟ آیا دوّمی خواهد پذیرفت آموزه‌های حکیم را که نفسِ نفیِ زمستان مهم‌تر از برآمدنِ بهار است؟

امّا وجدانِ حکیم آرام نیست. او که لحظه‌ای از منظومه خارج شده و به قعرِ وجدانِ خویش می‌نگرد؛ نقش‌های دل‌چسبی در آن نمی‌یابد. در صحنه‌ای که او گشوده در شاهنامه، تا نیکی و بدی در آن بختِ خودرا بیازمایند. پیروزی جز به نُدرت، معمولاً به سوی بدی میل و گرایش داشته‌است. این، تنها سهراب نیست که مرگش به معنی پیروزی دوسویه‌ی بدی، کاووس و افراسیاب است. حماسه‌ی فردوسی را از این زاویه می‌توان حماسه‌ی شکست نامید. از رستم که بگذریم- که او به هزار دلیلِ ظاهری و باطنی، اسطوره‌ای و تاریخی، عقلی و عاطفی نمی‌تواند به شکستش رضایت دهد تا آن‌جا که در لحظه‌ی مرگش هم راضی نمی‌شود که قاتلِ رستم زنده بماند تا دیگری انتقامِ مرگ او را از کشنده‌اش بستاند، از نظرِ حکیم هیچ‌کس شایستگیِ آن‌را ندارد که کاری بدان بزرگی -گرفتنِ انتقامِ رستم- از او ساخته باشد. پس آخرین پیروزی رستم انتقام‌گرفتن از قاتلِ خویش است. کُشنده پیش از کُشته می‌میرد. شاید این تنها پارادوکسِ منطقیِ تاریخ است.- براستی جز رستم، چند قهرمانِ دیگر داریم در شاهنامه که پیروزی‌اش به معنی پیروزی جبهه‌ی نیکی باشد؟

سیاوش کسرایی نکته را دریافته بوده‌است. از این روست که چشمه‌ی خاطراتِ حکیم را فعّال می‌کند و او را وامی‌دارد که رو به وجدانِ خویش بایستد: «امّا حکیم،/ بر پرده‌ی سیاهیِ شب چشم کرده تنگ/ ز اندیشه‌ای به گفتنِ پاسخ،/ دارد دمی درنگ/ گردنده نقش‌هاست به پیشِ نظر ورا/ بر پهنه‌ی خیالش/ دریای آتش است/ شُعله‌ست و دود و اسبِ سیاهی/ در شُعله‌های سُرخ و سوارش سیاوش است/ آنگاه، بارگاه/ افراسیاب و دشت/ تشتِ طلا و خون/ سرِ شهزاده واژگون...» فردوسی خیره به این راهِ خون‌آلود، سرنوشتِ اسفندیار و خیانتِ شَغاد و در نهایت شکست و گریزِ یزدگرد و کشته‌شدن او را می‌بیند: «در انتها گریختنِ یزدگرد شاه/ ماهوی و آسیابان/ آن شومباره جنگ، شبیخون تازیان/ توفان و گردباد/ وان نامه، اشکنامه‌ی بیداد/ زان شوربخت جنگی روشن بین:/ درمانده مرد، رستم فرخزاد...» حکیم باید خوشحال باشد که زنجیره‌ی خاطراتش با ازهم‌گسستن زنجیرِ عدلِ نوشیروان پایان می‌یابد. باید خوشحال باشد که شاهدِ تهاجمِ پی‌درپیِ اقوامِ ترک و شکست‌های همه‌جانبه‌ی ما نبود. فردوسی اگر نیشابور را بعد از جهنّمِ مغول، و اصفهان را بعد از توحّشِ تیمور و کرمان را پس از عقده‌گشایی آقامحمّدخان می‌دید، چه می‌گفت؟ آیا هرگز اشکِ چشم‌هایش می‌خشکید؟ اگر گلوی اصفهان را در پنجه‌ی محمود افغان مشاهده می‌کرد..... اگر تکبّر پاسکویچ را در ترکمن‌چای و ریشخند کیم روزولت را در تهران می‌دید... آه، چه کسی به خوبی او تاریخ و افسانه را در این سرزمین می‌شناسد؟ چه کسی

چون او از تناقضِ نهفته در ذهنیّتِ فرهنگِ این مرز و بوم آگاه است؟ آری اوست که روشن‌بینی خودرا از قلم رستم فرخزاد جاری می‌سازد. نامه‌ای شگفت که کسرایی «اشک‌نامه»اش می‌خواند: «از ایران و از ترک وز تازیان/ نژادی پدید آید اندر میان/ نه دهقان نه ترک و نه تازی بُوَد/ سخن‌ها به کردار بازی بُوَد/ برنجد یکی، دیگری برخورد/ به داد و به بخشش همی ننگرد/ ز پیمان بگردند و از راستی/ گرامی شود کژی و کاستی/ پیاده شود مردمِ جنگ‌جوی/ سوار آن‌که لاف آرد و گفتُ‌وگوی/ رباید همی این از آن، آن از این/ ز نفرین ندانند باز، آفرین/ نهان، بدتر از آشکارا شود/ دلِ شاهشان سنگِ خارا شود/ شود بنده‌ی بی‌هنر شهریار/ نژاد و بزرگی نیاید به کار...»

با این‌که هسته‌ی روشنی از حقیقت هست این‌جا، و او به شمایلی در آینه‌ی فرهنگیِ ما اشاره می‌کند که جرأت نداریم خود را در چشم‌هایش بشناسیم. با این حال دلم نمی‌خواهد با حکیم همدلیِ تمام‌عیار کنم، به نظرم او بسیار رنجیده بوده‌است و این رنجشِ عمیق تأثیرش را در این نامه نشان می‌دهد. این ابیات را ظاهراً در شصت‌وپنج سالگی سُروده است. هنگامی که به پایانِ کارِ بزرگِ خود نزدیک می‌شده، و بزرگان در ازای نسخه‌برداشتن از اثرِ پُرزحمتِ شاعر که همه‌ی عمرش را به جای عاقبت‌اندیشی(!) و چون آنان زراندوزی بر سرِ آن نهاده‌بود و در کهن‌سالی نیازمند و ناایمن می‌زیست، جز «احسنت گفتن» کاری نمی‌کردند، کاری که دست‌کم اندکی از خشونتِ فقر بکاهد. پاره‌ی جان و لحظه‌های عمرِ او را به آفرینی می‌ربودند «بزرگان و با دانش آزادگان/ نبشتند یک‌سر همه رایگان/ نشسته نظاره من از دورشان/ تو گفتی بُدم پیش مزدورشان/ جز احسنت از ایشان نبُد بهره‌ام/ بِکَفت اندر احسنت‌شان زَهره‌ام» این رنجش و ناایمنیِ عمیق، طبیعتاً تاثیرش را در نامه‌ی رستم فرخزاد که در آن شاعر به نوعی در باره‌ی مردمِ زمانه‌ی خویش قضاوت می‌کند، دیده می‌شود، به قولِ رودکی: «کَفیدش دل از غم چو آن کَفته نار/ کَفیده شود سنگِ تیمارخوار.»

هدفم از آوردنِ این بیتِ رودکی ضمن این‌که حدیثِ نفسِ فردوسی‌ست، نشان‌دادن میزان رواج فعلِ «کَفتن» به معنیِ شکافتن و پاره‌شدن هم هست در آن دوران. امّا کسرایی آن نامه را کنار می‌گذارد از پرونده‌ی شخصی شاعر، در واقع رستم فرخزاد آینده‌ای را می‌بیند که شاعر می‌زید. برای او باید بسیار دردناک بوده‌باشد که شاهنامه‌ی عزیزش را، دُردانه‌ی شعرِ فارسی را به‌پای پادشاهی تُرک بریزد که مشروعیّتش را از خلیفه‌ای عرب دریافت می‌کرد. هزارسال جوانی‌اش را در گوشه‌ی آن ده به «باژ» صرف سُرودن شاهنامه کرد و از تمام برخورداری‌های زندگی معمولِ شاعران درباری پرهیز نمود تا شاهنامه را به نامِ شاهی غیرِایرانی نکند. آیا این، فقر و ناایمنی پیری و خطرِ امحاء، انتقال و انتحالِ شاهنامه نبود که او را وادار به تسلیم و پناه بردن به محمود کرد؟ آه از این فلات که گویی چیزی جز درهای باز برای ورودِ اجنبی نداشته‌است. آری، کسرایی آن نامه را دربست به نامِ «آن شوربخت جنگیِ روشن‌بین»، رستم فرخزاد می‌گیرد، شاید برای این‌که حکیم را شریکِ تلخی‌هایش نکند. شاید هم با آن سردارِ ناکامران احساسِ همدلی تمام می‌کرده که آن را «اشک‌نامه‌ی بیداد» می‌نامد. بیدادی که در درازنای تاریخ گویی تقدیرِ ناگزیرِ این مردم بوده و او، آن‌را حدیثِ‌نفسی برای خود گرفته‌است.

مگر نه این‌که «حکیم» روی دیگرِ شخصیّتِ کسرایی است. به‌ویژه وقتی لب به سخن می‌گشاید با سهراب: «آرام/ ای آرزوی تنگدلان/.../ آرام/ در راهِ پُرمخاطره بگذاشتی چو گام/ دیگر چه جای شِکوِه وُ اندوه؟!/ پُرمایه

پهلوان!/ در خوردِ پهلوانی/ این قصّه کن تمام.» لُبّ سخن همین است. جای پُرسش نیست، گاهِ پذیرش است. به سهرابِ شاهنامه نگاه کن. چقدر عاقل و مسؤلیّت‌پذیر است! یک جمله می‌گوید: «چنین رفت و این بودنی کار بود» و وجدانِ همه را تبرئه می‌کند. حکیم نیز همان کارِ سهراب را می‌کند، سخنِ آخر را اوّل می‌گوید، امّا او خود هم انگار خیلی باور ندارد به گفته‌ی خویش، وگرنه به دنبالِ آن، نزدیکِ صد و نود مصراع را صرفِ توجیه و توضیحِ گفته‌ی خود نمی‌کرد. جای پُرسش نیست به‌ویژه که حکیم معتقد است تنها «آیینه‌دارِ سیرت وُ سیمای روزگار» است و در چگونگی مقدّراتِ افراد و حوادث نقشی ندارد. و چیزی را نقل می‌کند که گذشته‌گان به او سپرده‌اند و می‌کوشد گوینده‌ای امین باشد، پس: «تُندی چرا به من؟/ کشور کرا و/ شاه کجا و/ سپه کدام؟/ من خوشه‌چینِ کِشته‌ی دهقانم/ من بازگفتِ هرسخن و سرگذشت را/ - آنچم سپرده‌اند-/ در پیشگاهِ داد به پیمانم! ...» پس او خود به نوعی اسیرِ جبر است. جبرِ گندروایت‌های موجود که حقّ ندارد دست به ترکیب‌شان بزند. امّا خوب، او در عینِ اعتراف به این حقیقت، می‌کوشد خودرا از تک‌وُتا نیندازد. برای همین اشاره می‌کند، چندان هم بی‌طرف و بی‌اراده نیست، و تنها به داستان‌ها و مطالبی می‌پردازد که با معیارهای او سازگار باشند: «امّا/ تا دانه را ز پوست نپردازم/ تا نگذرد ز چرخه‌ی دستاس آزمون/ تا ورز ناورم/ زان نان نمی‌دهم.» با این وجود در مرگِ سهراب برای خود مسؤلیّتی نمی‌شناسد: «نه من نمی‌کِشم/ گردونه‌های ساکت و سنگینِ مرگ را/ آن را کسان به شیوه و کردارِ گونه‌گون/ همراه می‌کشند...»

پس هرکسی حاملِ مرگِ خویش هم هست، و خود به فراهم‌شدنِ مقدّماتِ مرگش یاری می‌کند، برای یافتنِ علّتِ آن باید به خودت مراجعه کنی و به جای متّهم‌کردنِ دیگران، مسؤولیت خود را بپذیری. گویی حکیم بر خلافِ رستم که همه چیز را به جایی دیگر حواله می‌داد معتقد است هرکسی خودش مقدّراتش را رقم می‌زند، نوعی اختیارِ نامحدودِ جبری: «آن دم که خود پذیره‌شدی مُهره‌ی پدر/ یاقوت‌دانه، شهره‌ی گیتی را،/ بستی به بازوان/ در از بلا به خویش گشودی وُ در نخست/ باید که رازِ فاجعه در سنگِ سُرخ جُست.» کارِ بزرگ، سود و زیانش هم بزرگ می‌شود. باید چشم می‌گشودی و می‌دانستی که در راهی گام می‌گذاری که جلوه‌های آن با جاذبه‌های مرگ درمی‌آمیزد و به چیزی دل می‌بازی که فریفتاری‌اش تو را به اعماقِ فاجعه می‌راند. وقتی آشکارا نشانِ رستم بر بازو می‌بندی و نابودی قدرت‌مندان را وعده می‌دهی، «چو رستم پدر باشد و من پسر/ نماند به گیتی یکی تاجور»، چگونه می‌توانی انتظار داشته باشی سالیانِ دراز زندگی کنی؟ فرقِ میانِ تو و رستم درآن است که او با قدرت است و تو بر قدرتی. یعنی تو نه تنها نمی‌توانی و نباید زنده بمانی، بلکه حقّ برخورداری از خوش‌نامی هم نداری. چهره‌ای از تو پرداخته می‌شود در تاریخ که بر آیینه‌ی اهریمن شناخته‌است. درست است که هیچ ابری نمی‌تواند برای همیشه خورشید را بپوشاند، امّا خورشید باید بداند، آن‌چه امروز می‌تاباند آفتابِ امروز است، فردا آفتابِ دیگر بر زمینی دیگر می‌تابد، لاجرم حاصلی دیگر خواهد داشت. تو بی‌پروا درآمدی و بی‌پروایی و بُنیادگراییِ تو همه را به وحشت انداخت. وقتی می‌گویی: «برانگیزم از گاه کاووس را» باید بدانی او را وحشت‌زده می‌کنی و ترس مادرِ قساوت است. نباید انتظار داشته باشی که او کمر به نجاتِ تو بربندد. وقتی کارِ تو به همّت و انسانیّتِ او بسته می‌شود، این وحشتِ خُفته و بُغضِ کمین‌کرده، فرصت را غنیمت می‌شمارد و واردِ عمل می‌شود.

تصویری که فردوسی از کاووس می‌پردازد در این موقعیّت، به طرزِ شگفت‌انگیزی امروزی و دووجهی است و نشان می‌دهد که کاووس چه وحشت و کینه‌ی عمیقی از رستم دارد. او و پادشاهیِ ایران رستمی را که پشتیبانِ قدرت‌مند و بُنیادگرایی چون سهراب در کنار داشته باشد، نمی‌تواند تحمّل کند، در شاهنامه، سهراب در نهایت قربانی تقابلِ کاووس و رستم است تا ادّعا و تُندروی‌های خویش. نگاه کنید کاووس را وقتی تقاضای نوشدارو را می‌شنود: «بدو گفت کاووس کز انجمن/ اگر زنده مانَد چنان پیل‌تن/ شود پُشتِ رستم به نیرو ترا/ هلاک آورد بی‌گمانی مرا/.../ کجا گنجد او در جهانِ فراخ/ بدان فرّ و آن برز و آن یال و شاخ/ شنیدی که او گفت کاووس کیست/ گر او شهریار است پس طوس کیست...».

امّا در تلقّیِ کسرایی، چیزی که سهراب را به سوی مرگ هدایت می‌کند «مُهره‌ی سُرخ» است. یک بار اشاره کردیم که مُهره‌ی سُرخ نمادِ آگاهی‌ست، همان جامِ کیخسرو است، جامِ جهان‌بین. و سهراب با مجهّزشدن به مُهره‌ی سُرخ، به حقیقتِ روابط و ضوابطی که بر جهانِ کاووس ـ افراسیابیان حاکم است پی می‌بَرَد و چشم‌هایش باز می‌شود به گندابی که آنان در نهرهای طلا جاری کرده‌اند. حالا دیگر او قادر نیست چشم بربندد بر ستمی که در تاروُپودِ جامعه جریان می‌یابد و آن را از تک‌وُپو می‌اندازد و به خوابگاهِ رخوت و غفلت روانه می‌کند. سهراب با دست‌یافتن به عنصرِ آگاهی و شتاب در پایان‌دادن به بهشتِ جهل و جهنّمِ بیداد، در واقع همان را می‌کند که دشمن می‌خواهد، ببینید واکنشِ افراسیاب را و نقشه‌اش را، زمانی که سهراب هنوز از جانبِ او و به عنوانِ پهلوانی تورانی می‌خواهد به ایران حمله کند: «چو افراسیاب آن سخن‌ها شنود/ خوش‌آمدش، خندید و شادی نمود/ ز لشگر گُزید از دلاور سران/ کسی کو گراید به گُرزِ گران/ .../ به گردانِ لشگر، سپهدار گفت:/ که این راز باید که مانَد نهُفت/ چو روی اندر آرَند هر دو به روی/ تهمتن بود بی‌گمان چاره‌جوی/ پدر را نباید که داند پسر/ که بندد دل وُ جان به مهرِ پدر/ مگر کان دلاور گَوِ سالخورد/ شود کُشته بر دستِ این شیر مرد/ از آن پس بسازید سهراب را/ ببندید یک شب ره خواب را...» با مرگِ رستم کارِ ایرانیان که دشمنِ اصلیِ افراسیاب هستند تمام است. وقتی رستم نباشد، نیازی هم به وجودِ سهراب نیست که بی‌تردید خصمی در اردوگاه است.

آری سهراب به محضِ این‌که به مُهره‌ی سُرخ دست می‌یابد، مرگش کلید می‌خورد و همین است که اعتراضِ حکیم (کسرایی) را بر می‌انگیزد: «نا پیش‌بین و غافل و سهل‌آزما، کسان/ که به نوخاسته جوان،/ یا هر ز راه تازه رسی، ناگشوده چشم/ بیگاه بسپرند چنین مُهره‌ی گران!/ آن مُهره، آن نگین،/ آن لعل در نشسته به بازوبند/.../ ناگه تو را ز خانه و کاشانه می‌کَنَد،/ آواره می‌کند/ آری تو را به گردشِ چشمی/ با شهر و با دیار و چه بسیار مردمان/ با مِهر و کینه‌های بسا ناشناخته،/ پیوند می‌زند/ امّا به گشتِ روز و شب و ماه و سالیان/ دندانه‌ی زمان،/ زَربَفتِ عمر و وقتِ خوشت را/ خاموش‌وار می‌جود و/ پاره می‌کند/ آن مُهره هر پلیدی و هر پستی/ ناداری و ندانی و بیداد و بیم را،/ پیشِ تو/ همچو نقش پدیدار می‌کند/ وین‌گونه، چشم‌های تو بر درد روزگار/ بیدار می‌کند.»

آری مِهره‌ی سُرخ همان جامِ جهان‌بین است، امّا کارِ جام جهان‌بین فقط ارائه‌ی آگاهی‌ست و آگاهیِ خام با دانایی که بر اساسِ آگاهی‌ها راه‌های حلّ و روش‌های کار را فراهم می‌کند فاصله دارد، و مُهره‌ی سُرخ، دانایی نیست از این جهت است که حکیم معتقد است نباید آن‌را در اختیارِ نادانایان قرار داد. وقتی بیژن بعد از

پیروزی در جنگِ گُرازان گُم می‌شود و ایرانیان بر سخنانِ همراهش، گرگین، اعتماد نمی‌کنند، از کیخسرو می‌خواهند که حقیقت را از جام سراغ کند و جام ایرانیان را از گرفتاریِ بیژن آگاه می‌کند، ولی راهی برای نجاتِ او ارائه نمی‌کند. راه و نقشه‌ی نجاتِ بیژن را داناییِ رستم طرّاحی می‌کند. و از نظرِ حکیم، سهراب آگاه است نه دانا. و با آگاهی، انسان، خود را در معرضِ بلا قرار می‌دهد، و زمانه هم در صددِ درمانده‌کردنش برمی‌آید. و وسوسه‌اش می‌کند به تسلیم، یا تحریکش می‌کند به پذیرشِ فنا و نابودی: «...شمشیر می‌خوری/ شمشیر می‌زنی/ دردی تو را دهد/ زخمی تو را زند/ جانکاه‌تر ز مرگ/ خواهد زمانه گوهر یکتات بشکند/ یا در ستوه آوردت/ تا نهی زکف....» چنین است که حکیم سهراب را نصیحت می‌کند که دیگرانی را که نقشی در ماجرای تو ندارند بیهوده متّهم نکن: «خاموش باش و بی‌هُده بُهتان به کس مزن/ این مُهره رخ نهُفت به هنگامه، تا تو را/ خونینه تن کشاند بر امواجِ شعرِ من.»

مخاطبِ واقعیِ حکیم کیست وقتی می‌گوید: خاموش باش و بیهُده بُهتان به کس نبند؟ صفِ درازِ سهراب‌های درخون‌تپیده یا انبوهِ سهراب‌هایی که بی‌اراده منتظرِ نوبتِ خویش‌اند تا تُهیگاهِ شکافته‌شان شاید وجدانِ تاریخ‌گرایی جبراندیش را به چالش کشد، شاید هم سهراب‌های در راه باشد. که «سهل‌آزما کسان» سرگرمِ روانه‌کردنشان به مَقتَل‌اند. به هر حال از نظرِ حکیم در جایی که ایستاده، « انسان‌ها سازندگانِ تاریخِ خویش‌اند، امّا نه به اختیارِ خود یا در شرایطی که خود آن را برگزیده باشند، بل در وضعیّتِ موجودی که میراثِ گذشته‌است و با آن، به گونه‌ای مستقیم رویاروی‌اند. بارِ سنّت‌های تمامِ نسل‌های پیشین با تمامی وزنِ خود چونان کابوسی بر مغزِ زندگی سنگینی می‌کند» و سهراب در چنین شرایطی است که می‌گوید: زال زرت چه شد که به تدبیر می‌نشست؟ سهراب نمی‌داند که زال تنها برای تولّد و نجاتِ رستم است که اجازه دارد با احضارِ سیمرغ، تاریخ را از مسیرِ اصلی خود منحرف کند و روندِ طبیعیِ آن‌را دور بزند. و اِلّا مشکلی که مشکلِ رستم نباشد، مشکلِ آنان نیست. خودِ زال هم به این خاطر به هم‌نشینی سیمرغ نایل می‌شود تا مقدّمه‌ی حضورِ رستم باشد.

امّا زال که خود نمادِ آگاهی و خردمندی است در شاهنامه، سیمرغ همانا داناییِ او است، همان که بُن‌بستِ تولّدِ رستم را با شکافتنِ پهلوی مادر می‌شکند و پهلوی شکافته را با نسخه‌ای رازناک[گیاهی که گویمت با شیر و مُشک/ بکوب و بکن هرسه در سایه خشک/ بساو و برآلای بر خستگیش/ ببینی همان روز پیوستگیش...] بهبود می‌بخشد و باز در ماجرای جنگ با اسفندیار که تقدیر از همه جهت خودرا آماده‌ی تماشای مرگِ رستم کرده‌است، داناییِ خارق‌العاده‌ی زال است که دخالت می‌کند: «همه کارهای جهان را در است/ مگر مرگ کان را دری دیگر است/ یکی چاره دانم من این را گُزین/ که سیمرغ را یار خوانم بر این» و سیمرغ آخرین حدّ داناییِ زال است و آن تنها برای گشودنِ راهِ بسته‌ی رستم احضار می‌شود. برای مثال وقتی بهمن به خونخواهی اسفندیار بند بر پای زال می‌نهد و در سیستان از کُشته پُشته می‌سازد و همه‌ی آبادی‌ها را ویران می‌کند، استفاده از سیمرغ به مخیّله‌ی زال خطور هم نمی‌کند. امّا در جنگِ رستم و اسفندیار، ببینید زال را که چگونه شکایت می‌کند به سیمرغ از اسفندیار: «چنین گفت کاین بد به دشمن رساد/ که بر من رسید از بد بدنژاد/ تنِ رستمِ شیردل خسته شد/ از آن خستگی جانِ من بسته شد/ کز آن خستگی بیمِ جان‌ست و بس/ بر آن‌گونه خسته ندیدست کس/ همان رَخش گویی که بی‌جان شده‌است/ ز پیکان تنش زار وُ پیچان شده‌است/ بیامد بر

این کشور اسفندیار/ نکوبد همی جز در کارزار/ نجوید همی کشور و تاج و تخت/ بر و بار خواهد همی با درخت.» و می‌دانیم که در آن ماجرا سیمرغ چگونه رستم را از مرگ و شکستی مقدّر نجات داده پیروزِ میدان می‌گرداند.

این، امتیازِ خاصِّ رستم است و سهراب بی‌هوده گمان می‌کند که ممکن است اجازه‌ی بهره‌مندی از قدرتِ بی‌همالِ زال به او هم داده‌شود و این زخمِ ناسورِ جهل به اشاره‌ی سیمرغ بهبود یابد، یا به نوش‌دارویی که در اختیارِ کاووس است ... امّا حکیم نوشداروی کاووس را درمانِ دردِ او نمی‌داند، آن نوش‌دارو زخمی‌هایی را درمان می‌کند که در خدمتِ نظامِ مستقر باشند: «سهراب!/ ای زخمِ جهل‌خورده به تاریکی/ دارو به گنج‌خانه‌ی کاووس‌شاه هست/ امّا نه از برای تو و زخم‌های توست/.../ از من شنو که روشنیِ جان دوای توست/ در سنگلاخِ چشمه‌ی دانایی/ سهراب/ جای توست.» حکیم می‌داند که از اوّل می‌دانسته که مشکلِ سهراب از کجا آب می‌خورد، حالا می‌تواند بگوید که تو ناگزیر از این انتخاب بوده‌ای. چرا که تناقضِ موجود در این انتخاب است که تو را وسوسه می‌کند، تو را وامی‌دارد در مسیرِ تعیین‌شده گام برداری. باید بدانی همه‌ی آن تغییرهایی که می‌خواستی در زندگیِ خود و دیگران اِعمال کنی، ناگزیر باید از این تنگه عبور کند. در واقع تو با انتخابِ مُهره تنها گُزینه‌ای را که پیشِ رو داشتی انتخاب کردی و در این انتخاب مُختار بودی. مرگ و زندگیُ تو از دریچه‌ی این انتخاب قابلِ ارزیابی‌ست چرا که این انتخاب شامل هر دوی آن‌هاست: «این مُهره‌ی شِگَرف،/ معجونِ مرگ‌دارو وُ جان‌داروست/ میرایی وُ شکفتگی جاودان در اوست.»

البته این حکمِ حکیم است، چشم‌های سهراب خارج از حوزه‌ی دیدِ ماست تا ردّ و قبولش را از نگاهش دریابیم. آری حکیم از سخن باز نمی‌ایستد، به هر حال می‌خواهد به سهراب بقبولاند که با استقبال از وضعِ خود، و این توصیّه‌ی صوفیانه: «هرکه در این بزم مقرّب‌تر است/ بیش‌ترش جام بلا می‌دهند»، برای خود موقعیّتی والا به دست آورد: «زهراست زهر، باده‌ی لعلش/ جز عاشقان پیاله نگیرند از این شراب/ بیگاه می‌کُشد/ تا هر پگاه بر کِشدت هم‌چو آفتاب.» اگر به خاشاکِ صوفیانه چنگ نیندازد چه کند؟ او که نمی‌تواند بگوید: در قاموسِ شاهنامه که همانا جامعه‌ی انسانی باشد، ابر و باد و مه و خورشید و فلک در کارند تا رستم پیروز باشد و تو و اسفندیار و اشکبوس و دیگران وسایلی هستید در خدمتِ نمایشِ شایستگی‌های رستم. و رستم انگار نمادِ قدرت است که جاذبه‌اش را در چهار جهت گسترش می‌دهد و تا بر جای خویش است حقّ با اوست و اوست که تعیین می‌کند مرزهای واقعیّت و پندار تا کجا حقِّ گسترش دارند، و تو در این داستان قربانی تقابلِ دو منبعِ قدرت -کاووس و رستم- هستی در حالی که در این موقعیّتی که تو قرار داری، آن‌ها هر دو در مقابلِ توأند، می‌بینی در چه وضعِ دشواری گرفتار شده‌ای؟ از این‌روست که حکیم معتقد است: «اکنون چه جای یاری کاووسِ خویشکام/ که بود وُ سلامتت/ او را به هر دمی‌ست یکی مرگ‌زا خطر/ یا زال زر که خود ز نبردت نه آگه است،/ سیمرغ را برای کدامین علاج و درد/ آتش نهد به پر؟»

نه، خوب نیست. حکیم دارد کُهنه‌فروشی می‌کند، به درد نمی‌خورد حرف‌هایش. تردید ندارم که سهراب ترجیح می‌دهد آن‌ها را نشنود، به‌خصوص که در ادامه ردای خردمندانِ تسلیت‌اندیش را بر دوش می‌اندازد که: «بابا جان ناراحت نشو این شتری‌ست که در خانه‌ی همه می‌خوابد. همه می‌میرند حتّی رستم هم که آن‌همه برایم عزیز بود سرانجام مُرد و با مرگِ او یک دوره‌ی کاملِ حماسی پایان یافت و دوره‌ی جدیدی آغاز گشت: «بدرودِ

تلخِ من،/ با تهمتن به چاه،/ پایانِ یکّه‌خواهی و پیروزپَروَری،/ بدرود با هزاره‌ی افسانه‌وار بود...» امّا مرگِ تو، ممکن است هشداری باشد برای وجدانِ کسانی‌که خنجربه‌دست در گذرِ تاریخ ایستاده‌اند. هم‌چنین برای کسانی که «بی‌خبر از چند وُ چونِ کار» و بدونِ کسبِ دانایی، تن به پذیرشِ مسؤلیت‌های بزرگ می‌سپارند. مگر کافی نیست؟ زندگی و مرگِ تو شاید عبرتی باشد برای کسانی که برهنه در مقابلِ قدرت می‌ایستند و ازبین‌بردنِ مناسباتی را وعده می‌دهند که قدرت، آن‌را برابرِ امحاءِ دنیایی می‌داند که در جریانِ تاریخ ساخته‌است، «تا عاشقان مباد کزین پس خطا روند/ با این چراغِ سُرخ به رهِ آشنا روند،» ایدون و ایدون‌تر باد.

امّا انگار این آرزوی سوزانِ دگرگونی و عدالت، هم‌سفرِ جاودانه‌ی انسان در عرصه‌ی زندگی‌ست. یادِ آن سخنِ عجیبِ ماکسیم گورکی افتادم که بعد از استقرارِ دولتِ آرزوهایش -که گویی قانعش نکرده‌بود- نوشت: «زندگی همیشه آن‌قدر بد خواهد بود که آرزوی دستیابی به چیزهای بهتر در آدمی خاموش نگردد.» آری، این انگیزه همیشه انسان را برخواهدانگیخت تا هر ساعت و هرروز به سوی آن روشناییِ نفس‌گیر خیز بردارد و دشواری‌های راه را به جان خریدار باشد. این وعده‌ای است که حکیم می‌دهد به سهراب: «اینک دمی ز پنجره‌ی صبحدم ببین/ بر بَحر/ آن‌چه را که روان است!/ آن جاودان سفینه که سرگردان/ با بارِ مُهره‌های امانت/ بُگشاده بادبان/ بر روی آب‌های جهان است.»

کسرایی در مقدّمه‌ی مُهره‌ی سُرخ آن‌را «پاسخی به نااُمیدی» می‌داند. این‌جا او اُدیسه‌ای را نقش می‌زند برای اُمیدش و آرزوهایش، و در سرگردانیِ اولیس‌وارِ آن‌ها خودرا مشاهده می‌کند که به دنبالِ آرزویی ناگزیر سرگردانِ جهان شد و سرانجام در بندری لنگر انداخت که بندرِ آخرینش بود. بندری که هیچ پنه‌لوپه‌ای منتظرش نبود. «...خوش سیر می‌کند/ بر شهرهای دیده وُ دل‌های بی‌شُمار/ باشد که عاقبت/ در ساحلِ سلامت/ صاحب‌دلان بر او بُگشایند بندری/ تا بارِ خود فرو نهد آن‌جا کند قرار.» می‌توان با اُمیدِ او موافق یا مخالف بود. می‌توان گفت اُمید، آری. ولی این اُتوپیا انگار خیلی افراطی است. ردّ و قبولش به روحیه‌ی افراد بستگی دارد. من می‌دانم بدونِ اُمید، تاریخ به طرفةالعینی فرومی‌پاشد و جامعه‌ی انسانی شوقِ زیستن را فراموش می‌کند، به خود فرومی‌پیچد و خاموش می‌شود. نااُمیدی فرزندِ شکست و مادرِ انحطاط است. این اُمیدِ زَراَندود در مقابلِ یَأسی مقدّس قراردارد که کعبه‌ی آمالِ گروه دیگری از روشن‌فکران بود و هر دو فراتر از مرزهای تعادل در برابرِ هم صف‌آرایی کرده‌بودند و هر دو -اُمید و یَأسِ افراطی- محصولِ دنیای دو پاره‌ای بودند که حتّی انتزاعی‌ترین مفاهیم هم از گزندِ آن در امان نبود، بخصوص در این نقطه‌ی جهان که مردمِ آن به طورِ ژنتیک دوگانه‌اندیش‌اند. با این‌همه، اُمیدِ افراطی را روی دیگرِ نااُمیدی می‌دانم چراکه در عینِ اُتوپیایی‌بودن، نتیجه‌گرا و شتاب‌زده است. چیزی بی‌هوده که تاریخ خریدارِ آن نیست.

بدین ترتیب حکیم تبلیغ و وعده‌بافی‌های خود را با دعوتِ سهراب به تماشای آن بندرِ پندارجا به پایان می‌بَرَد. بدونِ این‌که به رستم پرداخته باشد. انگار نه انگار که خونِ سهراب خَضابِ دست‌های رستم است. او حتّی از گفتنِ ناگُزیریِ رستم هم تن می‌زند. معلوم نیست چرا آن رستمِ تقدیرگرای بیم‌زده که برای نجاتِ وجدانش خودرا به آب وُ آتش می‌زد و آسمان و زمین را متّهم می‌کرد، در خطابه‌ی درازِ حکیم غایب است. او در طولِ دویست‌وبیست‌ونُه مصراعی که تلاش می‌کند از ذهنِ سهراب سؤال‌زدایی کرده او را وادار به لبخند و «تراوشِ شادی از لب وُ چشم» سازد، فقط دوبار به رستم اشاره می‌کند، اوّل، آن‌جا که در سلسله‌ی جان‌باختگان از او

نام می‌بَرَد: «سهراب! خونِ تو،/ همراه خونِ سُرخِ سیاوش/ اسفندیار و رستم و بسیار چهره‌ها....» دیگر جایی که به مرگِ رستم اشاره می‌کند: «بدرودِ تلخِ من،/ با تهمتن به چاه،/ پایانِ یکّه‌خواهی و پیروزپَروَری...» فکر می‌کنم بعد از این‌همه‌سال هنوز حکیم نتوانسته مرگِ رستم را بپذیرد.

این‌جا یک مشکلِ ساختاری هست در شعر. اگر کسرایی رستم را به منظومه‌ی خود نمی‌خواند، اگر رستم در منظومه آن شلوغ‌بازی‌ها را نمی‌کرد و آن حرف‌ها را نمی‌زد، اگر می‌توانست او را درهاله‌ای از سکوت و شرم بپیچد و در گوشه‌ای دور از دیدِ خوانندگان نگاه دارد، و حکیم هم سهراب را کُشته‌ی جهلِ خود نمی‌نامید، موضعِ حکیم، هم پذیرفتنی می‌شد هم قابلِ تفسیر. از یک طرف رستم آمده در منظومه ایستاده پیشِ چشمِ خواننده و نشان داده، فاقدِ برجستگی‌های یک قهرمانِ حماسی است، از طرفِ دیگر، منظومه، به‌خصوص در بخشِ حکیم از او یک هدف و مقصدِ معنوی ساخته‌است. آن مُهره که در منظومه‌ی کسرایی رنگی نمادین هم پذیرفته، آگاه‌سازِ سهراب از رستم است. همان‌طور که پیش‌تر هم اشاره کرده‌ام و کسرایی هم گفته، آن مُهره، سهراب را سودایی و رستم‌جوی کرده‌است. سکوتِ حکیم هم نوعی هاله‌ی قداست دورِ رستم می‌کشد و من دلم می‌خواست می‌توانستم بگویم: چه اشکال دارد که عاشق به دستِ معشوق کُشته‌شود، و اشاره کنم به توصیفِ عطّار از حلّاج که او را «قتیل‌الله فی سبیل‌الله» نامیده‌است.

امّا حکیم اصرار دارد که سهراب کُشته‌ی جهل است: «سهراب! ای زخمِ جهل خورده به تاریکی...» در این صورت چگونه می‌توان گفت کُشته‌ی عشق یا معشوق است. گرچه از این نظر منظومه‌ی کسرایی خود را متفاوت نشان می‌دهد و تن به بازی‌های عرفی نمی‌سپارد. کُشته‌گانِ عشق در ادبیّاتِ فارسی، جانباخته‌گانِ کلیشه‌اند امّا این کلیشه بسیار جذّاب و شیرین است تا جایی که حکیم در جاهایی فراموش می‌کند که او هرگز به جهان و جان‌باختگان، چنین نگاه نکرده‌است: «تا عاشقان مباد کزین‌پس خطا روند/ با این چراغِ سُرخ به رهِ آشنا روند/ سهراب! خونِ تو/ همراهِ خونِ سُرخِ سیاوش....» این نوع مصراع‌ها که گاه‌گاهی در منظومه دیده می‌شوند باید حذف می‌شدند. گاهی کسرایی کاملاً فراموش می‌کند که حقّ ندارد دایره‌ی فرهنگیِ حکیم را ترک کند: «شرمنده آن‌که پشت به یار و دیارِ خویش/ با صد بهانه روی به بیگانه می‌کند/ سامان نمی‌دهد چه توان کرد، حرف نیست/ آشُفته از چه ساحتِ این خانه می‌کند!/ فرخنده آن‌که بی‌کژی وُ کاستی، به جان/ در کار می‌رود...» این کیست که چنین حرف می‌زند؟ اصلاً بحثِ موافقت یا مخالفت با لفظ و معنیِ این مصراع‌ها در میان نیست. بحثِ ناهماهنگیِ آن‌ها با فرهنگِ مردی‌ست که در منظومه سخن می‌گوید.

امّا حکیم با دَمِ گرم و شخصیّتِ جذّاب و کاریزماتیکش سرانجام سهراب را مُجاب می‌کند که باید تقدیرِ خویش را بپذیرد و کاری را که با شوقِ پهلوانی آغاز کرده، با شایستگیِ قهرمانانه به پایان بَرَد. «...در راهِ پُرمُخاطره بگذاشتی چو گام/ دیگر چه جای شکوه وُ اندوه/ پُرمایه پهلوان/ در خوردِ پهلوانی/ این قصّه کن تمام.» و سهراب راضی می‌شود. من با رضایتِ سهراب موافق نیستم، به‌ویژه با لبخندش. ولی اجرای کسرایی از آن صحنه بسیار زیبا و سینمایی است و تصویری که در پایانِ سخنانِ حکیم، از سهراب و او می‌پردازد استادانه و افسون‌گر است. «سهراب، در چشم وُ لب تراوشِ شادی/ در چنگ می‌فشارد بازوبند/ آرام، می‌نشیند،/ می‌لغزد،/ می‌خُسبد،/ بر پهنه‌ی کتاب/.../ امّا حکیم،/ اشکْ نگین کرده در نگاه/ آهسته/ (آن‌چنان که یکی طفلِ خُفته را/ بر دارد از زمین و در آغوش بفشرد)/ بندد دو بالِ دفترِ از هم گشوده را/ افشان ز چشم شبنمِ سُرخی به برگ‌ها.» این یک پایانِ

دلپذیر برای یک مکالمه‌ی یک طرفه‌ی نادلپذیر است که گاهی ناگُزیریِ شاعر هم از لابلای آن بیرون می‌زند. چرا که در دنیای دو قطبی‌ای که او می‌زیست، ناگزیر باید انتخاب می‌کرد جایی را که می‌ایستاد. و جایی که می‌ایستاد سخنان و حرکاتِ او را تعیین می‌کرد. کما این‌که مخالفینش هم نمی‌توانستند از وظایفی که جایگاه و دوران‌شان بر عهده‌ی آنان می‌نهاد تن بزنند. این، طبیعتِ زمانِ تاریخی است که انسان‌ها را اسیرِ مسیری می‌کند که میل دارد طیّ‌کند.

امّا در پایانِ این منظومه که داستانِ آن متّکی به روایتِ فردوسی است و کسرایی با به صحنه کشاندنِ تک‌تکِ شخصیّت‌ها و واداشتنِ آنان به گفت و فعل، کلّیتی نسبتاً ساختارمند تدارک می‌کند که به نظر می‌رسد چاره‌ای جز پذیرش آن نیست، چرا کارِ او در این سال‌های انحطاطِ ذوقِ شعرِ فارسی، از معیارهای شعرِ خوب و ذوق سالم برخوردار است. طبیعی‌ست که بی‌ایراد نیست، چنان‌که به آن‌هم پرداخته‌ایم. آری، در پایانِ این منظومه او صحنه‌ای را توصیف می‌کند که نشان‌دهنده‌ی جریانِ طبیعیِ زندگی و زمان، فارغ از حوادثِ خوب و ناخوب در جامعه‌ی بشری است: «در چشمِ نیم‌روز/ بر دشت می‌رود/ اسبی خمیده گردن وُ دُم،/ لُخت، بی‌لگام./ چون مُهره‌ای نشسته به بازوی آسمان/ خورشیدِ سُرخ‌فام.

۹۱/۱۲/۲۷

منابع:

۱- سیاوش کسرایی، از آوا تا هوای آفتاب، نشرِ نادر، چاپِ اوّل، ۱۳۸۴

۲- ابوالقاسم فردوسی، شاهنامه، اداره‌ی انتشارات «دانش»، شعبه‌ی مللِ خاور، چاپِ مسکو، ۱۹۶۶

۳- ذبیح الله صفا، حماسه‌سُرایی در ایران، انتشاراتِ امیرکبیر، چاپِ پنجم، ۱۳۶۹

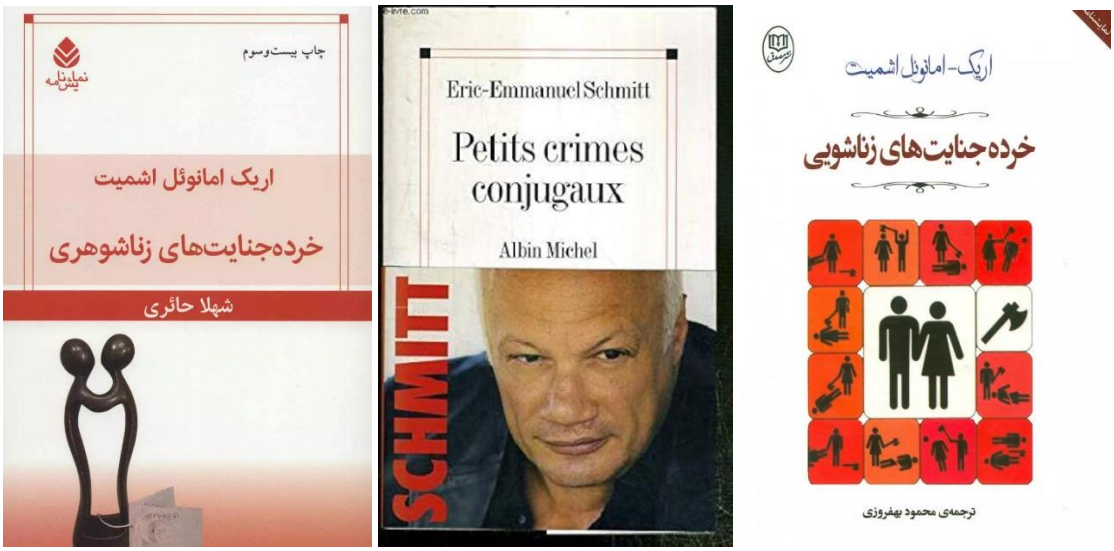
ارژنگ: متنِ منظومهٔ مُهرهٔ سُرخ و مقدّمهٔ سیاوش کسرایی بر آن به همراه لینکِ دانلود کتاب در بخش «نقد و معرفی» همین شماره گنجانده شده است.

بازگشت به فهرست

خُرده‌جنایت‌های زناشوهری

نقدی بر روابطِ اجتماعی از دیدگاهی انسان‌گرایانه اثرِ اریک امانوئل اشمیت

فریبرز مسعودی؛ نویسنده و منتقد



معمولاً آثارِ ادبی که دربارهٔ زندگی زناشویی و خانوادگی است، در میانِ خوانندگان بخت‌واُقبالِ بیش‌تری می‌یابند و خوانندگانِ فراوانی دارند. نمایش‌نامهٔ تک‌پرده‌ای «خُرده‌جنایت‌های زناشوهری» اثرِ امانوئل اشمیت نیز از چنین بختِ بلندی برخوردار بوده و به زبان‌های زیادی در دنیا ترجمه شده که زبانِ فارسی نیز یکی از آن‌هاست.*

این نمایش‌نامهٔ تک‌پرده‌ای با دو شخصیّت بدونِ هیچ توضیح‌وُتوصیفِ اضافه‌ای در اوجِ سادگی و بیانِ واقعیّت‌های زندگی معمولی که بسیاری از ما با آن برخورد داریم و یا آن‌را تجربه کرده‌ایم، توانسته است در لابلای سطرهای خود تأمّلاتِ فلسفی و انسان‌شناختی را در فرم و قالبی پُست‌مُدرن بیان کند.

خلاصهٔ این نمایش زندگیِ یک زن‌وُشوهرِ هنرمند و روشن‌فکر را در پانزدهمین سالِ زندگی مشترکشان بیان می‌کند. مرد در اثرِ یک حادثه یا شاید بتوانیم بگوییم تصادم در ناحیهٔ پَسِ سَر دچارِ فراموشی موقّتی شده است. به‌نظر می‌رسد او بخشی از حافظه‌اش را که عمدتاً مربوط به زندگی زناشویی است ازدست داده به‌طوری که حتّی زنش را و خانه‌اش را نمی‌شناسد. ما با این زوج در هنگامِ بازگشت به خانه روبرو می‌شویم که مرد پس از پانزده روز از حادثه همراهِ زنش به خانه برمی‌گردد.

فُرم

خرده‌جنایت‌های زناشوهری، نمایش‌نامه‌ی ساده یک پرده‌ای و تنها با یک صحنه و دو بازیگر است. نویسنده به خوبی توانسته‌است با برگزیدن روایتِ غیرِخطّی و متافیکشن(فَرارَوایتی) برپایهٔ ساختاری پُست‌مُدرن، متکثّربودنِ زندگی و تناقض‌های روانی شخصیّت‌های زن‌وُشوهر را با جذّابیت و کششی فوق‌العاده بیان کند، و از یک داستانِ به ظاهر ساده و پیش‌پاافتاده با ساختی جذّاب سوژه‌ای بکر بیرون می‌آورد.

او در فرآیندِ پیچیده‌کردنِ سوژه و افزودن عنصرِ غافلگیری، در تعاملِ فرم و محتوا و تغییرِ تکنیک و ماهیّت، جذّابیتِ خرده‌روایت‌ها را بالا می‌برد. همان‌گونه که اشاره کردم در فرآیند شخصیّت‌پردازی از صورتِ معمول شخصیّت‌های یک‌دست و ساده و پیش‌آوردنِ پُرسش‌هایی در ذهنِ خواننده نسبت به شخصیّت‌ها و پاسخ‌دادن به این پُرسش‌ها خواننده را با تناقض‌های شخصیّتیِ دو شخصیّتِ داستان روبرو می‌کند.

نویسنده در طولِ داستان بارها سرِ خود را از لابلای سطور بیرون می‌آورد و با بیانِ فراروایت‌ها به نوعی به نقدِ خودِ نمایش‌نامهٔ خُرده‌جنایت‌ها می‌پردازد، البته نظرِ نویسنده نقدِ نمایش‌نامه نیست، بلکه با نقدِ آن به‌ویژه از زبانِ لیزا به نقدِ دیدگاه ژیل نسبت به زندگی زناشویی و روابطِ آن‌دو با یک‌دیگر می‌پردازد. بنابراین با حضورِ گاه و بی‌گاهِ نویسنده در داستان که هر بار از جایی سردرمی‌آورد، اجازهٔ هم‌ذات‌پنداری به شکلِ کلاسیک به خواننده را نمی‌دهد و گاه او را در جای شخصیّت‌های نمایش و پُرسنده و گاه پُرسش‌شونده می‌نشاند. همین باعث جذّابیتِ بیش‌ترِ این اثر برای خواننده و کنارگذاشتنِ قضاوتِ شخصیّت‌ها توسط خوانندگان می‌شود. ژیل در گفت‌وگویی که با لیزا دربارهٔ تقدیم‌کردنِ آثارش به خودش بارها به این موضوع اشاره می‌کند و به کتابی که به لیزا زنش تقدیم کرده با این جمله: «به لیزا، زنم، وجدانم، عذاب وجدانم، عشقم. کسی که او را می‌پرستد ولی لیاقتش را ندارد.» اشاره می‌کند(ص۲۴)

جایگاه‌ها در طولِ نمایش مرتّباً تغییر می‌کند، تا حدّی که گاه خواننده احساس می‌کند حافظه‌اش را از دست داده و باید منتظر بماند تا واکنشِ پرسُناژِ دیگر را ببیند و با داستان و روایت‌ها پیش برود. در این نمایش‌نامه نویسنده به واسطهٔ کارکردِ جدیدی که بر عهدهٔ فرمِ روایتِ متافیکشن می‌گذارد، کارکردهای متفاوتی می‌یابد. به عبارتی نویسنده با بیان نامِ کتاب در مکالمهٔ شخصیّت‌ها به خودِ متافیکشن هم اشاره می‌کند و به بی‌طرفیِ خودش در قبالِ شخصیّت‌ها و البته آثارِ دیگرش اشاره می‌کند. او با این شیوه خواننده را به عنوانِ یک شاهد و ناظر واردِ بحث می‌کند، از این رو در پایانِ اثر، هر خواننده برداشتی مخصوص به خود از اثر می‌کند. به این گفت‌وگو توجه کنید:

ژیل روی مبل می‌نشیند. از درد، صورتش در هم می‌رود.

ژیل: فقط پارچه‌اش نیست که باید عوض شه، فنرش هم پدرِ آدمو درمی‌آره.

لیزا: فنرِ روشن‌فکری.

ژیل: ببخشین؟

لیزا: به عقیده‌ی تو یک مبلِ درست و حسابی باید ناراحت باشه. اسمِ این فنری رو که توی رانِ چپت فرو می‌ره گذاشته بودی فنرِ روشن‌فکری، عقربه‌های ذهن، سیخ هوش‌یاری!

همان طور که جلوتر اشاره کردم در این گفت‌وگو شاهد بی‌طرفی نویسنده نسبت به مواردی هستیم که بخشی از اعتقاد یا علاقه او بوده است. در این‌جا او خواننده را وادار می‌کند که در بحث مشارکت داشته باشد و نویسنده را کنار می‌گذارد (مرگِ مؤلّف). از این نظر خواننده تفاوتی با ژیل که حافظه‌اش را از دست داده ندارد

و خواننده نیز در این تغییرِ مخاطب و هویّتِ دو شخصیّتِ داستان شریک می‌شود و خودش به عنوان یک شخصیّت واردِ ماجرا می‌شود.

پوچی یا انسان‌گرایانه

هر یک از ما به خصوص اگر سنّی از ما گذشته باشد، وقتی به گذشته و به زندگی زناشویی خود می‌نگریم لبریز از وقایع، رویدادها و خاطره‌های تلخی است که گاهی حتّی نمی‌خواهیم آن‌ها را به یاد بیاوریم. البته این در مورد زوج‌هایی است که هنوز با یک‌دیگر مانده‌اند. در این سنّ به گذشته و عمرِ رفته به عنوان یک روندِ پوچ و بی‌هوده می‌نگریم که نه تنها عمرمان، بل‌که خودِ ما را نیز تباه و نابود کرده است. آرزوهایی که نسبت به زندگی و آیندهٔ خود داشته‌ایم و آن‌چه به دست آورده‌ایم، گاه فرسنگ‌ها از یک‌دیگر فاصله دارند. این سوای کمال‌گرایی و یا انتظارِ هر شخص از خودِ اوست.

ژیل: فراموشی هم بیماری عجیبیه. مثلِ جوابِ سؤالیه که نمی‌دونیم.

لیزا: چه سوالی؟

ژیل: موضوع همینه. خودم هم نمی‌دونم. (ص ۳۴)

***

لیزا: مردها گناهشون خودخواهی‌شونه، زن‌ها خودمحوری‌شون.

ژیل: یک به یک مساوی.

لیزا: صفر صفر. مسابقه بی نتیجه. خداحافظ. (ص ۸۱)

***

ژیل: منو ببخش.

(برای هر دو مشروب می‌ریزد.)

خیلی سخته که آدم برای این که بفهمه کیه، مجبور باشه به حرفِ دیگران اعتماد کنه.

لیزا: همه همینن.

***

لیزا برای خودش مشروب ریخته و همهٔ گیلاس‌ها را سر می‌کشد.

لیزا: (با غیظ) اصلاً همهٔ بطری‌ها رو سر می‌کشم.

(ژیل بدونِ این‌که دخالت کند نگاهش می‌کند)

تو...تو جلومو نمی‌گیری؟

ژیل: که چی بشه؟ من که نمی‌تونم علی‌رغمِ میلت ازت حمایت کنم! حاضرم ازت در برابرِ همه دنیا حمایت کنم، ولی نه در برابرِ خودت.(ص ۴۹)

لیزا: سرنوشتِ عشق، زواله. خودت تو کتاب خُرده‌جنایت‌های زناشوهری‌ات نوشتی. وحشتناکه! وقتی خوندمش احساس کردم که ناخواسته صحبت‌های درگوشیِ دوتا آدمو شنیدم که نمی‌بایست، صحبت‌هایی که پشتِ سرم می‌گفتی و کلّی چرند دربارهٔ ما هم سرهم کرده بودی. صحبت‌هایی که آرزوهامو بر باد می‌داد. زوالِ عشق. موریانه! این حشراتی که چوب و اسکلت ساختمونو می‌جَوَن. کسی نمی‌بیندشون! صداشونو کسی نمی‌شنوه، آن قدر می‌جون تا بالاخره یک روز ساختمون فروبپاشه. بدونِ این‌که بفهمیم همه چیز پوک شده بود. معماری، چهارچوب، تمامِ اون‌چه می‌بایست دیوارها رو نگه داره. پوکِ پوک! و این زندگی من بود! تنبلی جای عشقو می‌گیره، عشق جاشو به عادت می‌ده، ظاهرش به خونه می‌مونه، ولی ستون‌هایش دیگه از چوب نیستن، از کاغذن. عشق و علاقه؟ .... دلت نمی‌خواد با من زندگی کنی، برای این که داری با من زندگی می‌کنی. دیگه برات رهایی نیستم، بل‌که زندانتم، هر جا می‌ری سرِ راهتم، سنگینیِ بارِ وجودمو احساس می‌کنی.....(ص ۷۶)

همان طور که می‌بینید نویسنده تصویرِ سیاه و پوچی در لابلای روایت‌ها بیان می‌کند که می‌توانست از این اثر، اثری ابسورد و سیاه بسازد، امّا شخصیّت‌ها با واکشن‌هایی که از خود نشان می‌دهند، همواره این پوچی را پس می‌زنند:

لیزا: اگه یه روز قادر شم به تو اعتماد کنم، دیگه اون وقت به خودم اطمینان نخواهم داشت. برام سخته اعتماد داشته باشم.

ژیل: اعتماد «داشتن». آدم هیچ وقت اعتماد «نداره» اعتماد «می‌کنه».

لیزا: دقیقا همین برام سخته.

ژیل: برای این‌که در جایگاهِ تماشاچی و قاضی قرار می‌گیری. از عشق توقع داری.

لیزا: آره

ژیل: درحالی‌که این عشقه که از تو توقّع داره. تو می‌خوای که عشق بهت ثابت کنه که وجود داره. چه اشتباهی! این تویی که باید ثابت کنی که اون وجود داره.

لیزا: چطوری؟

ژیل: با اعتماد کردن. (ص ۷۶)

در سراسرِ نمایش‌نامه شاهد هستیم که شخصیّت‌ها به دنبال کشفِ حقیقت هستند. ژیل در دیالوگِ جالبی از فراموش‌کردنِ خود و زنش و خانه‌اش می‌گوید درحالی‌که ریاضی و زبانِ پیچیده را هنوز به یاد دارد.

ژیل: حافظه‌م رو از دست دادم. حافظه‌ی مربوط به خودمو. برعکس، صرفِ افعالِ لاتین، جدولِ ضرب، فعل‌های روسی، الفبای یونانی، همه‌رو یادمه. برای خودم تکرارشون می‌کنم. بهم اعتماد می‌ده. بقیه هم برمی‌گرده. چه‌طور می‌شه آدم کاملاً جدولِ ضرب در هشت رو -که همه می‌دونن از بقیه سخت‌تره- از بر باشه ولی فراموش کنه کیه؟!

یا در صفحه ۸۱ چند صفحه آخرِ نمایش دربارهٔ آزادی و اختیارِ انسان می‌گوید:

ژیل: لیزا من برگشتم، به زندگی‌مون، به زندگی زناشویی‌مون. بعد از تصادف دچارِ نسیان نشدم، قبلش نِسیان داشتم....

خصوصیّت مردها همینه که سرنوشت شونو انکار می‌کنن. آزادی شونو ترجیح می‌دن. ولی آزادیِ بدون قبول تعهّد که آزادی نیست. آزادیِ توخالی، تهی، بی‌محتوا، آزادی که جرئتِ انتخاب نداره، آزادی متزلزل، آزادی احتیاطی به چه درد می‌خوره؟ مردها بیشتر در رویای آزادی هستن، ولی کمتر به کارش می‌برن. با دقّت توی قفسه نگهش می‌دارن تا خاک بخوره. آزادَیم خشک می‌شه، می‌پوسه و قبل از اونا می‌میره.

هم‌چنین این دیالوگ:

ژیل: سعی می‌کنم وحشت نکنم. حتّی خودم رو متقاعد می‌کنم که تقصیرِ دستمالِ دورِ سرمه که از بس شقیقه‌هامو فشاره می‌ده، حافظه‌ام را متراکم کرده. همین که برش دارن همه‌چی سر جاش می‌آد. دکتر و پرستار هم پشتِ سرِ هم می‌آن و می‌رن. بهشون می‌گم که حافظه‌ام رو از دست دادم. بدجوری نیگام می‌کنن. فرضیه‌ام رو دربارهٔ دستمالِ سرم براشون توضیح می‌دم. تو ذوقم نمی‌زنن. چند روز بعد، یک پرستارِ دیگه که زنِ خوشگلی بود، بدونِ روپوش پرستاری می‌آد تو اتاقم. با خودم می‌گم «این پرستارِ جدید عجب تیکه‌ایه. ولی چرا روپوش تنش نیست؟» حرف نمی‌زنه، با لبخند بهم نگاه می‌کنه، دستمو می‌گیره و گونه‌هام رو نوازش می‌کنه. دیگه کم‌کم به خودم می‌گم نکنه برام یک پرستارِ مخصوص با مأموریتِ ویژه فرستادن؟ «سرویس مخصوص برای مردان رنج‌کشیده!» یک پرستار از دارُودستهٔ روسپی‌ها. بعد پرستارِ بی‌روپوش می‌گه که زنمه!!! حالا خودمونیم مطمئنین که زنمین؟

سه دیالوگِ بالا نشان‌دهنده برتریِ انسان‌گراییِ اشمیت است. او برخلافِ اگزیستانسیال‌ها بیشتر به دنبال تبیینِ بحرانِ هویّتِ بشری است تا راهِ حلّی برای آن. البته جابه‌جا او به فریب‌خوردنِ انسان‌ها از قراردادی‌سازیِ معنا اشاره می‌کند. مثلِ همان اشاره‌ای که صرفِ الفبای لاتین یا بَر بودنِ جدول ضرب می‌کند.

نویسنده با دست‌زدن به یک بازی زبانی مثلِ به کار بُردنِ شما به جای تو، زمانی که ژیل حافظه‌اش را از دست داده، سعی می‌کند ضمن گول‌زدن مخاطب از واژه‌های سادهٔ محاوره‌ای معناهای دیگری بیرون بکشد. در این بازی‌ها او ناتوانیِ زبان در ایجادِ ارتباط و حتّی دورکردنِ انسان‌ها از یک‌دیگر را به نقد می‌کشد و نشان می‌دهد

چگونه ذهن‌های ما با پیش‌فرض‌هایی که جای واقعیّت‌ها را گرفته‌اند، ذهن و اندیشهٔ خود را ناقص و ناتوان کرده‌ایم. به این دیالوگ توجه کنید:

ژیل: اگه حواسمو به دست نیارم چه‌کار می‌کنی؟ تو که قرار نیست با کسی شبیه من که عقلشو از دست داده زندگی کنی، با میمونی که شبیه منه؟ . . . اگه منو دوست داری دیگه نمی‌تونی همزدام رو دوست داشته باشی. ظاهر منو! پاکت خالی رو! خاطره‌ای که هیچ‌خاطره‌ای نداره!.. [حالا] دوستش داشتی؟ اونو می‌گم. . .

لیزا: اون کیه؟

ژیل: اون! من، وقتی هنوز خودم بودم. شوهرتون!

لیزا: آروم بگیرین.

ژیل: عه، شما هم منو شما خطاب می‌کنین! [پس] شما زنِ من نیستین! باید از این‌جا برم.

آیا این یک اثرِ پُست‌مُدرن است؟

من در نقدهای دیگرم به چگونگی یا ابزارِ نقد اشاره کرده‌ام و این‌جا فقط اشارهٔ کوتاهی به آن می‌کنم، چون به نظرم بیشترِ دوستان در نشست‌های قبلی هم حضور داشته‌اند، بنابراین وقتِ دوستان را بیشتر از این نمی‌گیرم.

بدیهی است یک اثرِ پُست‌مُدرن ویژگی‌هایی دارد از جمله بینامتنیت، تعلیق یا قطعی‌نبودن، معناگریزی، خطّی نبودنِ زمان از ویژگی‌های برجستهٔ این اثر است که به آن ویژگی یک اثرِ پُست‌مُدرن را می‌دهد. امّا آیا مثلاً پُست مَدرن بودن یا نبودنِ این اثر به‌خودیِ‌خود یک برتری و امتیاز است؟ نقدِ رمانِ «ملکوت» اثرِ بهرام صادقی در نشستِ قبل در رسانه‌های اجتماعی باعث شد تا بحث‌هایی میانِ مخاطبان دربگیرد. من در آن‌جا پاسخ دادم و آن پاسخ را در این جا تکرار می‌کنم که یک نویسنده یا به طورِ کلی یک هنرمند، پیشاپیش با خودش عهد نمی‌بندد که می‌خواهم یک اثرِ پُست‌مُدرن بنویسم یا فلان و بهمان، بل‌که این منتقدان هستند که در نقدِ آثار برای نتیجه‌گیریِ بهتر مکتب و سبک و ژانرِ اثر را از دلِ آن بیرون می‌کشند و ای بسا نویسنده یا هنرمندِ خالقِ اثر هرگز چنین تقسیم‌بندی‌ها و نام‌گذاری‌هایی در ذهنش نبوده است. البته این نام‌گذاری‌ها گاه می‌تواند آسیب‌زننده نیز باشد و نه‌تنها کمکی به درکِ اثر نکند، بل‌که باعثِ گمراهیِ مخاطب نقد نیز بشود. هر نویسنده‌ای از جمله نویسندهٔ این اثر قصد دارد با لحاظ‌کردنِ برخی ویژگی‌ها در فرم، برای بیانِ آن‌چه در ذهن داشته برسد. قطعاً اگر اشمیت چنین ترفندها و بازی‌هایی را در اثر لحاظ نمی‌کرد، ممکن بود ما با نتیجهٔ دیگری روبرو بشویم. در واقع اشمیت برای نشان‌دادنِ عدمِ قطعیّت و تکرارشوندگی اختلاف‌های زناشویی از زبانِ طنز، نوعی آیرونی (وارونه سازی)، تضاد، تعلیق همراه با نوعی گروتسک و شیوهٔ روایتیِ متافیکشن بهره برده است که بتواند در یک متنِ نه چندان بلند و ساده و جمع‌وُجور به مقصود برسد، وگرنه پُست‌مُدرن بودن یا مُدرن بودن به خودی خود برای یک اثر هیچ امتیازی در بر ندارد.

من در پایان به پایان‌بندی این اثر هم اشاره‌ای داشته باشم.

فرمِ داستان فرمی‌دایره‌ای دارد، یعنی نه تنها بارها در متن با نقدِ کتابی به نامِ «خُرده‌جنایت‌های زناشوهری» روبرو هستیم که عدمِ قطعیّتِ داستان را نشان می‌دهد، بل‌که پایانِ داستانِ آن آغازِ دیگری است. داستانی دیگر که می‌تواند بارها و بارها برای زوج‌های دیگر روی بدهد. ژیل در آغاز خودش را به نِسیان زده تا روابطش را با همسرش بازسازی کند، و در این فرایند بارها و بارها شاهدِ جابه‌جایی نقش‌ها بینِ زن و مرد هستیم، امّا گویی نویسنده از این همه کوشش خشنود نیست و باز هم فرصتی دیگر در اختیارِ خواننده می‌گذارد که یک بارِ دیگر بختِ خود را بیازماید. آیا دوباره یک واقعیّتِ پوچ و تلخ را رقم خواهیم زد یا ...

❋ توضیح ارژنگ:

۱- دربارهٔ نویسنده: اریک امانوئل اشمیت *Éric-Emmanuel Schmitt* ، زادهٔ ۲۸ مارس ۱۹۶۰، نویسنده، نمایشنامه‌نویس و فیلسوفِ فرانسوی است. آثارِ اشمیت تا به حال به ۴۳ زبان منتشر شده و نمایشنامه‌هایش نیز در بیش از ۵۰ کشور روی صحنه رفته است. او مدرک دکتری خود در فلسفه را در سال ۱۹۸۷ از دانشگاه سوربون دریافت نمود. اشمیت از سال ۲۰۰۲ تاکنون در بروکسل زندگی میکند و در سال ۲۰۰۸، شهروندِ بلژیک شده است

۲- ترجمه‌ها: از کتاب خُرده‌جنایت‌های زناشوهری (به فرانسوی: *Petits crimes conjugaux*) علاوه بر اجرای چند نمایش در ایران، چند برگردانِ فارسی نیز توسط چند ناشر منتشر شده است. اولی به ترجمه خانم «شهلا حائری» توسط انتشارات قطره که به چاپ ۲۸ ام رسیده است، دومی با ترجمه آقای «محمود بهفروزی» توسط انتشارات جامی منتشر و تاکنون به چاپ هشتم رسیده، و ترجمه‌های دیگری توسط نسرین سیفی و دیگران... انتشار یافته است. از جمله اجراهای متعدّدِ این نمایش‌نامه در ایران، تله‌تئاتری بر مبنای متن ترجمهٔ شهلا حائری با بازی ضعیف محمّدرضا فروتن(در نقشِ ژیل) و نیکی کریمی(در نقش لیزا) و به کارگردانی هنری فرهاد آئیش است که به مدّتِ ۱:۱۲ ساعت در شبکهٔ تلوبیون اجرا و منتشرشده که در لینک زیر قابل مشاهده است:

https://www.youtube.com/watch?v=z5YzCmQkWRQ

بازگشت به فهرست

مُحاکای بیرون و درون

خوانشِ دو شعر از گراناز موسوی

نسیم خاکسار

۱

در چشمانی که تو را می‌بیند
خشخاش می‌سوزد
و هزار پروانه عریان
نشئه از پیله می‌تکاند
زبانی مُرده
می‌خواهمت را زنده زنده
می‌نویسد بر استخوانِ فک
می‌تمرگد روی ادامهٔ مرگش
و دیگر هیچ نمی‌گوید.

خواندنِ یک شعرِ خوب و فکرکردن به آن، می‌تواند حال و روزت را اندکی رهایی دهد از سنگِ صُلبِ واقعیّت‌هایی عذاب‌آور که هر ساعت و هر دقیقه روی سرت آوار می‌شود. بیرون می‌آیی از آن فضای دلگیر و هجوم‌آورنده، با دریافتی دیگر از زمان و مکان و با این یقین که قرار نیست شعر نقطهٔ پایان بر چیزی بگذارد.

شعرهای گراناز موسوی، این چند شعری که از او خوانده‌ام، دعوت‌کننده‌اند به جهانِ خود و به دنیای واژه‌هایی که شعر با آن‌ها و از آن‌ها ساخته و آفریده شده. "تو" در سطرِ اوّلِ این شعر و "در چشمانی که تو را می‌بیند" کیست؟ شاعر است آیا که به مخاطبش می‌گوید در چشمانِ من خشخاش می‌سوزد، یا مخاطبی است که به شاعر نگاه می‌کند، یا "تو" یک "تو"ی جمعی است که شاعر رو به آن‌ها هشدار می‌دهد: در چشمانی که شما را نگاه می‌کنند خشخاش می‌سوزد. با همهٔ ابهام و هرچه هست، در چشمانی که خشخاش درآن می‌سوزد، پروانه‌هایی نیز در همان فضای خلسه از پیله بیرون می‌آیند که عریان‌اند و هیچ پوششی بر تن ندارند. حسِّ

درونِ شعرها کاونده و افشاگرِ یک حسِّ عاطفیِ زخم‌خورده است، فریادی بی‌صدا که در وجودِ شاعر انعکاس پیدا کرده. ما از بیرونِ نیوشا و ناظرِ صدا/ واژه‌هایی هستیم که بر استخوانِ فک با زبانی مُرده حکّ می‌شوند. زبانی که تا بخواهد زبان شود مُرده می‌شود، امّا در همان حال مرگ و ویرانیِ روح، "می‌خواهمت را" بر دیوار روح زنده زنده می‌نویسد و بعد در غیظی توفانی ساکت می‌شود یا فرمان به سکوتِ خودش می‌دهد.

شعر با همهٔ تلخی، در پایان امّا حرفش را زنده زنده می‌زند. کلماتی که با آمیختگی و درهم‌شدنِ آشنا و ناآشنای معناهایشان و در زبانی نزدیک به گفت‌وگو میدانی می‌گُشایند برابرِ تو برای فکرکردن، برای معنادادن به روزها و شب‌ها و ساعاتی که تشویش و خبرهای هولناک فضای تو را در ازدحامِ خود گرفته و غرق کرده و رسیدن به معنایی ورای عرصهٔ معنای معمول که به نقل از شمس تبریزی انگار "تنگ می‌آورد فراخنای عبارت را، فرو می‌کشدش، در می‌کشدش، حرفش را و صوتش را که هیچ عبارت نمی‌ماند." در واقع، شعر انگار حکایت‌هایی از همین بی‌عبارتی‌هاست. فروکشیدنِ حرف و صوت که بتواند، اگر بتواند، در این محاکای درون و بیرون، راهی، کلامی برای یافتنِ معنایی برای این همه درد پیدا کند.

۲

چرا کاری نکردم؟
برای پریان دریاییِ گیرُافتاده در تور
چرا توی پوز شبلی نزدم؟
وقتی حسنک بر دار می‌رقصید
چرا زنی نبودم سخت جگرآور؟
حقیقتِ ماجرا این است
درست وسطِ غیرِممکن‌ها
فقط عاشقی کردم.
زبانم مُرد
گلویم بِسمِل
لبانم سایید به نگفتن‌ها
جا پای طرف
ماسید بر مصدرِ نبودن
نتوانستن
نخواستن
امّا مردی که نمی‌شناسم
می‌دانم
قرار است به فارسی

ترجمه‌ام کند.

راستی

دروغ هم می‌گویم.

تأمّل روی این شعر، گشودنِ حرف‌های سیاسی و اشارهٔ شعر به دردهای اجتماعی جامعه و جهان در شعر نیست. شعر به روشنی با همان زبانِ صریحِ خود آن‌را بیان و فاش می‌کند. مهمّ اجرای زبان دل‌نشینی است که برای بیانِ این دردها در شعر آفریده شده. زبانی بسیار صمیمی و بی ادا و بازی‌های تصنّعی که این روزها معمول و در حجمِ زیادی از شعرهای به ظاهر پَسامُدرن مکرّر می‌شوند.

شعر در کلّیّتِ خود بیانِ تصویری تخیّلی و شاعرانه دردهای وجودی شاعر است از نبودن و نتوانستن و نخواستن که در بندهایی از شعر آورده می‌شود. بیانِ تصویری و حسّی عاطفی و خلّاقانهٔ دردهایی که راه می‌گُشایند به دردهای اجتماعی و سیاسیِ شاعر وقتی احساس می‌کند "برای پریانِ دریاییِ گیرافتاده در تور" کاری نکرده است و"توی پوزهٔ شبلیِ" زمان نزده است وقتی حسنک‌ها بر دار می‌رقصند و غیره غیره.

جویای مُحالات بودن، وقتی وجودِ انسانی و پُرسش‌هایش در نظر باشد، پیکاری در حدّ همان طلب می‌خواهد. رفتن به درون و کاویدنِ خود و بعد سربرآوردنی هجوم‌آورنده بر خود تا به ذرّه‌هایی که هیچ نشانه‌ای عیان از خود، بر پوستِ تن نمی‌گذارند در لحظاتی کوتاه پرتویی بیافکنی.

این شعر با همهٔ تلخی، شوخ و شنگی‌هایی هم دارد از سربه‌سرگذاشتنِ شاعر با خود؛ "وقتی از عاشقی" کردنِ خود "درست وسطِ غیرممکن‌ها" می‌گوید و این که "قرار است به فارسی" مردی که نمی‌شناسد او را ترجمه کند. در شعرهای گراناز موسوی به‌کارگیری ایجازِ زبانی تا حدّ حذف و ارجاع به اشاره‌ها و نشانه‌هایی ملموس تاریخی و اجتماعی در شعر برای به‌جاگذاشتنِ ردّ پا و گشودنِ روزنی برای ایجادِ گفت‌وگو، جهانی ساخته می‌شود که هرچند مخاطب را با خود درگیرِ تقاطعِ جاده‌هایش می‌کند، امّا او را سردرگم در برهوتی بی‌انتها از بی‌معنایی رها نمی‌کند.

اوترخت. دسامبر ۲۰۲۴

***

آن‌ها گفتند تو زنی وحشی و خطرناک هستی!

من «حقیقت» را می‌گویم. و «حقیقت» وحشی و خطرناک است.

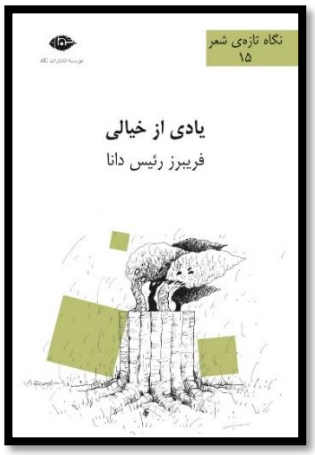
نوال سعداوی؛ روان‌پزشک، نویسنده و مبارزِ برجستهٔ حقوقِ زنانِ مصر

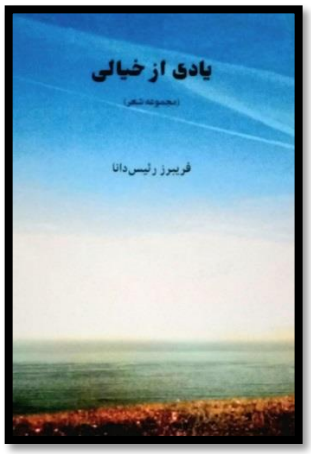
(۲۷ اکتبر ۱۹۳۱ در کفر طحله – ۲۱ مارس ۲۰۲۱ در قاهره)

بازگشت به فهرست

یادی از خیالی (مجموعهٔ شعر)

زنده‌یاد فریبرز رئیس‌دانا (۲۹ دی ۱۳۲۳- ۲۶ اسفند ۱۳۹۸)





«یادی ازخیالی» عنوانِ مجموعهٔ شعری از یاورِ زحمت‌کشانِ ایران؛ زنده‌یاد «فریبرز رئیس‌دانا»، نویسنده و اقتصاددانِ سوسیالیست، سندیکالیست و کُنش‌گرِ حقوقِ بشر، زندانیِ سیاسی و عضو کانون نویسندگان ایران است که چاپ نخست آن در سال ۱۳۹۲ در ۱۷٤ صفحه با اشکالاتِ ویراستاری متعدّد توسط «انتشارات نگاه» در تهران به چاپ رسید. در تقدیم‌نامهٔ این چاپِ ناقص از کتاب آمده بود: *«این دفتر که با پافشاریِ آزاد فرقانی گِردِ هم آمد، هم به او پیش‌کش می‌شود. «ماهِ غمزده درای است وُ بی‌پروا»*

آن مجموعهٔ اشعار با وجود آن‌که بعدها قطعاتی از آن توسط نشرِ «کارگاهِ اتفاق» به کتاب صوتی با صدای شاعر نیز تبدیل و منتشرشد، هرگز رضایتِ رئیس‌دانا را جلب نکرد تا این‌که چاپِ سوّم مجموعه در سال ۱۳۹۶با افزوده‌ها و بازبینیِ شاعر حاوی ۱۰۵ قطعه در ۲۲۴ صفحه به همّتِ دوستانی در تورنتوی کانادا توسط «نشرِ آوانتی» چاپ شد و نسخه‌هایی از آن نیز در تهران به دستِ علاقه‌مندان رسید.

فریبرز رئیس‌دانا در دیباچهٔ چاپِ اخیر با عنوان «سرسخنِ شعر» ضمنِ اشاره به نواقص و نادرستی‌های تایپی چاپ نخست، توضیحاتی را به مخاطبانِ خود بیان داشته که با هم می‌خوانیم:

«کابوسِ یک شاعر فقط سانسور، قتلِ عامّ واژگان و جن‌زدگی روحِ شاعرانه‌اش نیست. نادرستی‌های تایپی در شعر چون خاری مُدام در چشمِ او می‌خَلَد.

این دفترِ شعر، کامل و اصلاح‌شدهٔ دفترِ شعرِ ناقص و با نادرستی‌های تایپی پیشینِ من بود که با همین نام توسط انتشاراتِ نگاه چاپ شد. این نادرستی‌ها تقصیرِ ناشر نیست، تقصیرِ من هم نیست. من نبودم که آن شعرها در اختیارِ ناشر قرار گرفتند و اصلاحِ آن توسطِ من نه کامل شد و نه توانست در متنِ نهایی جای بگیرد. به هر روی دفترِ شعر را کامل کرده‌ام و شعرهایی که تا پایانِ سالِ ۱۳۹۶ سُروده بودم در آن به چاپ رسیده است. شعرهای پیشین اصلاحِ تایپی شدند و دوباره در این‌جا چاپ می‌شوند.

این شعرها بر حسبِ تاریخِ سُرودن‌شان ردیف شده‌اند، نه بر حسبِ حال وُ هوای‌شان و نه با مضمون‌شان. سبک‌هایی دارند متنوّع. هر شعری را که در سر دوست داشتم بی‌پروا بر دلِ شعرم نشست و شماری شان بی هیچ حرفی به این کتاب راه یافتند و شعرهایی هم خودشان به این‌جا نیامدند و در لای پوشه‌ای لمیده‌اند.

شعرهای شاعرانِ زیادی را دوست دارم و شاعرانی چند را خیلی زیاد، شاملِ همهٔ دوره‌های شعری تاریخِ ادبیّاتِ ایران، و واضح است که از شاعرانِ نوسُرایی که خیلی خیلی می‌پسندمشان و شعرهای انسانی و با شعارِ اجتماعیِ ماندگار دارند، ناخواسته مایه گرفته‌ام، واین را دوستانِ شعرشناسم به من یادآوری‌کردند، بی‌آن‌که خیلی مطمئن باشند. خواننده با کمی دقّت در اظهارنظرهای پیشینِ من شاعرانِ محبوبم را خواهد شناخت. نیازی به نشانه‌ای نیست و خواننده می‌گیرد که سبک‌های این شاعران چقدر با یک‌دیگر متفاوت‌اند. امّا به یک چیز مطمئنم:

شعرهای من فقط از خیال و آهنگِ ذهنِ من و از بازتابِ قطعی کِردارگونهٔ جهانی که در آن می‌زَیم در تالابِ این خیال‌انگیزیِ ذهن برخاسته‌اند. من به عنوانِ شاعر، شناخته‌شده نیستم، مگر در میانِ تنی چند از خوانندگانِ آثار و رفقایم. کسی به شناسایی سبک و فضای شاعرانهٔ ذهنِ من اقدام و وقت صرفِ پژوهش در این مورد نکرده است، چه برسد که نتایجِ آن را نیز منتشر کند.

شعرهای این دفتر دربردارندهٔ همهٔ شعرهای من نیستند. من به تنهایی از میانِ آن‌ها انتخابی به عمل نیاورده‌ام. آن‌ها هم خودشان را مطرح کرده‌اند. به هر حال مطمئنم که شماری از این شعرها را باید نخست بار سه چهار بار خواند سجاوندی‌ها در این دفتر به درست‌خواندنِ شعرها و فهمِ آن‌ها کمک می‌کنند و باری، مثلِ بقیهٔ شعرها، این شعرها را نیز باید فهمید، امّا نه لزوماً به شیوه‌های ساختارگرایانه، یعنی با یاری‌گرفتن از روش‌های زبان‌شناسی و نحوی، و نه از راهِ هرمنوتیک یا به یاریِ تأویل‌های مخاطبانِ شعر، بل‌که از همهٔ راه‌های ممکن که بینِ نشانه‌ها و خیال‌انگیزی‌ها و ذهنِ شاعر از یک سو و ذهن و خیال‌انگیزی‌های مخاطبان از دیگر سو رابطه برقرار می‌کند.

شعری که جهان را چه در ذهن برتابیده باشد، چه در بیرون موجود باشد، با دست‌مایهٔ تخیّل و ایجاز و ایهام به چالش نخواند، با آدمیان نیز پیوندی از جنسِ ویژهٔ هنری برقرار نمی‌کند. چنین شعری شاید از شگردهای شاعری بهره‌ها ببرد، امّا از روحِ شعری برخوردار نمی‌شود و دیگر شعر نیست، گرچه می‌تواند به شعر نزدیک و چه بسا زیبا هم باشد. حالا، قرار نیست من که این تجربه را تقدیم می‌کنم، خودم را هم شعرشناس، و هم صاحب نظر معرّفی کنم و به ارشادِ خواننده بپردازم. فقط خواستم بگویم من چه‌سان شاعرِ این مجموعه هستم؛ شاید این نیز به ادراکِ متقابلِ شاعرانه کمک کند.

برخی یادآوری‌ها در انتهای شعرها آمده‌اند که چندان هم رسم نبوده است. در این دفتر، شعرهای عاشقانه، شعرهای سیاسی، شعرهای تلخ، شعرهای غنایی و شعرهای حماسی را می‌خوانیم که از هم جدا نیستند؛ آن‌ها سرشتی یک‌سان دارند؛ قلمروهایی متفاوت امّا با تباری مشترک. در این مورد گویا اندکی هم حال‌وُهوای شعرهای محمّد مختاری و احمد شاملو را گرفته‌ام، امّا تا آن‌جا که با خودم است، به بهترین وجه، با «تغزّلِ حماسی» است که می‌توانم آن چیزی را بگویم که فقط با شعر توان گفت. و برای مقدّمه‌گوییِ یک دفترِ شعر، همین قدر بس است.»

ارژنگ: شعرِ «آی نوروز» از این مجموعه را در بخشِ «شعر و شاعران» همین شماره می‌خوانیم و با صدای پُرصلابتِ شاعر می‌شنویم.

بازگشت به فهرست

زنانِ سه قاره در تلاش برای رهایی

پژوهشی جامعه‌شناختی در آسیا(هند)، آمریکای لاتین و آفریقای جنوبی

نلا ماتینز، آر چاندار، ویجی پراشاد، پیلار تروپا فراناندز/ برگردان: داود جلیلی

این اثر به زودی از سوی «انتشاراتِ گُل‌آذین» منتشر می‌شود

در پشتِ جلدِ کتاب می‌خوانیم:

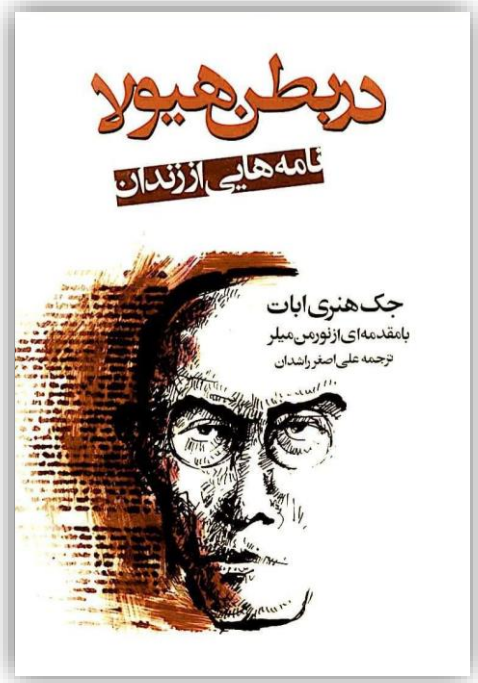
وقتی به مشکلاتِ زنان از لنزِ پژوهشِ جامعه‌شناسی در مقیاسِ بزرگِ کشوری و جهانی می‌پردازیم، آشکار می‌شود که چه فاصلهٔ عظیمی بین درکِ روزمرّهٔ ما از مشکلاتِ مبتلابهٔ زنان و پژوهش و بررسی جامعه‌شناختی و علمی وجود دارد. پژوهش‌های بازتاب‌یافته در این کتاب با جانبداریِ مثبت به سودِ رفعِ تبعیض و ستم از زنان، به ریشه‌های این تبعیض و ستم پرداخته است، که چیزی جز بقایای پدرسالاری و مردسالاریِ درهم‌تنیده با نظامِ سرمایه‌داری در جوامعِ انسانی نیست. سامانهٔ سرمایه‌داریِ حاکم بر جهان با فضادادن به این بقایا، خود به بزرگ‌ترین عاملِ نابرابری، ستم و تبعیض علیه زنان در جوامعِ گوناگونِ جهان تبدیل شده است. ازاین رو، تلاش برای رهاییِ زنان از مسیرِ مبارزه با سرمایه‌داریِ حاکم بر جوامعِ انسانی می‌گذرد. ما در این کتاب با الهام از ارثیهٔ زنان در مبارزه در قرنِ بیستم، به‌ویژه علاقه‌مندیم روندهای ترقّی‌خواه، فمینیست و مقاومتِ توده‌ای را در جنوبِ جهان برجسته کنیم و شاخص‌های کلیدیِ مبارزاتِ زمانِ خود را بشناسیم.

بازگشت به فهرست

در بطنِ هیولا (نامه‌هایی از زندان)

In the belly of the beast (Letters from prison)

جک هنری ابات/ برگردان: علی‌اصغر راشدان



کتاب «در بطنِ هیولا» حاوی نامه‌هایی از زندان به قلمِ جک هنری ابات (*Abbott, Jack Henry*) و با مقدّمهٔ نورمن میلر (*Norman Mailer*) است که چاپِ نخست آن در سال ۱۳۸۳ به همّت نشرِ «میرکسری» با برگردان علی‌اصغر راشدان در ۲۴۰ صفحه و تیراژ ۳۰۰۰ نسخه انتشار یافته است.

این کتاب ۲ سال پیش (درسال۱۳۷۷) از سوی ح.ریاحی به نامِ «در شکمِ هیولا» ترجمه و از سوی نشرِ «بیدار» چاپ شده بود و برگردانِ زیرتوسط «علی‌اصغر راشدان» شش سال بعد در تاریخ ۱۳۸۳ چاپ می شود.

در بخش‌هایی از مقدمهٔ کتاب به قلم «نورمن میلر» چنین می‌خوانیم:

روی «آوازِ دژخیمان» کارمی‌کردم که یادداشتی از «مورتون جنک لاو»، نمایندهٔ ادبی رسید. نامه به دستش رسیده بود تا به من برساند. به نظرِ او، علّتِ ارسالِ نامه به آن صورت داستانی بود که در «مجلّهٔ مردم» چاپ کرده بودیم و از هر دو نفرمان درآن نام برده بودند. نامه از فردی به نام «جک هنری ابات» بود و به نظرِ جنک لاو در نامهٔ این فرد چیزی غیرِمعمول وجود داشت. نامه را که خواندم فهمیدم چرا این طور فکر می‌کند.

نامهٔ ابات اگرچه شدیداً مستقیم و بی رعایت قواعد و انسجام بود، مخلوطِ غیرِمعمولی بود بنابراین با او رابطه برقرارکردم. نوشتم که قبل از دریافتِ نامه‌اش هیچ چیز دربارهٔ خشونت در زندان‌ها نمی‌دانستم. از او خواستم چیزهایی را که قراراست بنویسد قبلاً با دقتِ مطالعه و بررسی کند. در جوابم یک نامهٔ بلند برگشت. خارق‌العاده بود. جوابش را که دادم نامهٔ دیگری دریافت کردم. این یکی هم مثلِ قبلی فوق‌العاده بود. دو هفته نگذشته بود که واردِ جریان ارتباطِ کامل با او شدم...

ابات می‌گفت که افرادِ خیلی کمی چیزی دربارهٔ خشونت در زندان‌ها می‌دانند و این‌که او هرگز هیچ نوشته‌ای که حاویِ خشونت در زندان‌ها باشد نخوانده است. او معتقد بود حتّا افرادی که پنج سال در زندان بوده‌اند تقریباً هیچ چیز در این زمینه نمی‌دانند و ادّعا می‌کرد که انسان باید یک دهه در پشتِ میله‌ها بماند تا کُنهِ قضیّه را تا مغزِ گوشت و استخوانِ خود حسّ و درک کند.

من تمامی وحشتی را که یک نفر قبل از کشفِ پدیده‌ای دارد در خود حسّ می‌کردم. ابات صدای خاصِّ خود را داشت، صدایی که تا آن زمان شبیهِ آن‌را نشنیده بودم دقیقاً می‌دانست دربارهٔ چه چیزی می نویسد. شبیه راننده ای در یک مسابقهٔ اتومبیل‌رانی در سرِ پیچ تمامِ شش‌دانگ حواس‌اش سرگرم کنترلِ اتومبیل و ادامهٔ راهش بود. شبیه یک شیطان می‌نوشت با شگردِخاصّی می‌نوشت. چیزهایی را می‌نوشت که اگر از زبانِ فرشته‌ای می‌شنیدیم در حقیقی بودن‌شان شکّ می‌کردیم. گفته‌های او عینِ حقیقت بود. مطالبش حاوی حقیقت و تفکّری نامحدود بود. خواندن نامه‌های ابات رؤیاهای شیرین را در آدم بیدار نمی‌کرد، جهنّمِ واقعی را مجسّم می‌کرد. آدم را وامی‌داشت که فریاد بزند: *«درست است، حقّ با اوست. خدای من! گفته‌هایش عینِ حقیقت است.»...*

او در یک بازداشتگاهِ فوق امنیّتی بود. حالا دیگر من معصوم‌ترین مسافرِ سفر به این بازداشتگاه‌ها نبودم. همان‌طور که گفتم روی مسألهٔ گاری جیلمور کار می‌کردم. علاوه بر مطالعهٔ ادبیاتِ زندان، سفرهایی به زندان‌ها می‌کردم. گفت‌وگوهایی با قربانیان و نگهبانان و ناظران داشتم. بیشتر درگیرِ نامه‌های جیلمور به نیکول، در فاصلهٔ شش ماه بازداشت تا مرگش بودم و روی «آوازِ دژخیمان» کار می‌کردم. این نامه ها نفوذِ خاصِّ خود در اعماقِ وحشت‌های زندگی در زندان را داشت....

امّا از ورای نامه‌های ابات یک روشن‌فکرِ افراطی، یک رهبرِ فطری، یک مردِ آزاردیده با دیدِ انسانیِ والا عرضِ وجود می‌کرد. او انسانی بود که در کورهٔ انقلاب آب‌دیده می‌شد. با ذهنیّاتی در اوج، خوش داشت از بلندای شادی‌های فلسفی‌اش حرف بزند. خلاصه‌گویی را خوش نداشت. کابوس‌های شبانهٔ زندان رؤیایی نبودند که ریشه‌هایش انسان را به ابدیّت هدایت کنند. زندان یک ماشینِ جهنّمیِ انهدام بود، یک برنامهٔ هم‌قدسازیِ تمامیِ افرادِ جامعهٔ بیمار بود...

ابات تنها مردی بوده که موفّق به فرار از زندانِ فوقِ امنیّتیِ ماکس شده است و در میانِ محکومان، بالاترین افتخار را نصیبِ خود کرده است. با تمامِ این تفاصیل، ابات چه غذای حیرت‌آوری را فروداده است! گوشتِ فرهنگی را با پنجه‌های خود درهم‌دریده و استخوان‌هایش را با دندان‌های خود درهم شکسته است. روی این ملاحظات، ذهنیّتی متفاوت با تمامیِ آن‌ها که ملاقات کرده‌ام دارد. ذهنِ او از قرنِ نوزدهم به همان روشنی می‌گوید که از قرنِ بیستم. دقایقی وجود دارند که صدای واردِ ذهن شده‌ات به روشنیِ همان بازماندگانِ مارکس و لنین است، بدونِ وابستگی و مداخلهٔ تاریخ. ابات در واقع نیمی ایرلندی و نیمی چینی است. حتّا اندکی، امّا دقیقاً، شباهتش به لنین می‌برد. لحنِ ولادیمیر ایلیچ اولیانف از میانِ برخی ازاین صفحات به گوش می‌رسد...

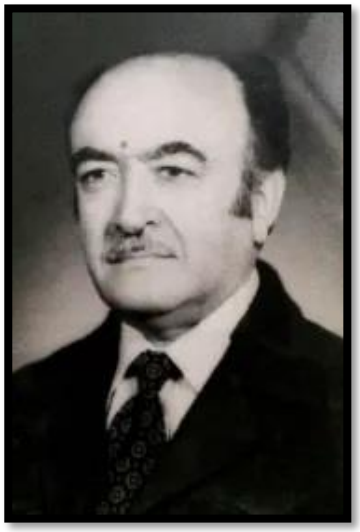
لینک دانلود کتاب

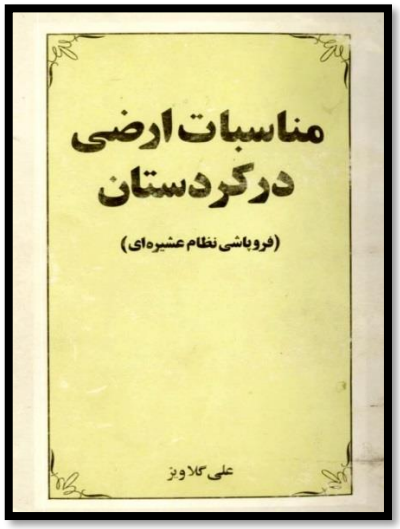
https://www.mediafire.com/file/au71kp6zwjgki29/%25D8%25AF%25D8%25B1%25D8%25A8%25D8%25B7%25D9%2586_%25D9%2587%25DB%258C%25D9%2588%25D9%2584%25D8%25A7.pdf/file

بازگشت به فهرست

مناسباتِ ارضی در کردستان (فروپاشی نظامِ عشیره‌ای)

زنده‌یاد دکتر علی گلاویژ (آگری)





کتاب «مناسباتِ ارضی در کردستان» با عنوانِ دومِ فروپاشی نظامِ عشیره‌ای» یکی از آثار زنده‌یاد علی گلاویژ (آگری)، متولّدِ ۱ اسفند ۱۳۰۱ سیاست‌مدار، اندیش‌مند، پژوهش‌گر، اقتصاددان، نویسنده، شاعر و مترجمِ مارکسیست-لنینیستِ کُردِ ایران است که در فاجعهٔ ملّی کشتارِ زندانیانِ سیاسی در زندانِ اوین در شهریور ۱۳٦۷ به همراه خیلِ عظیمی از دانش‌مندانِ بی‌تکرار میهنِ ما سر به دار شد. چاپِ نخستِ این کتاب در دی‌ماه ۱۳٦۱به همّتِ انتشارات روزبه در تهران با پیش‌گفتارِ زیر انتشار یافت:

پیش‌گفتار

موضوعِ کتابی که اینک از نظرِ خوانندگان می‌گذرد «مناسباتِ ارضی» است و مناسباتِ ارضی به مثابهٔ یک مفهومِ علمی شاملِ سه بخشِ عمده است به نامِ: مالکیّتِ ارضی، استفاده از زمین و اصولِ تقسیمِ محصول (و یا استثمارِ دهقانان) گرچه این مناسبات و متفرّعاتِ آن در مرکزِ محتوای کتاب قرار گرفته، ولی هدفِ اصلی چیزِ دیگری بوده است. نویسنده خواسته است منظرهٔ استحالهٔ جامعهٔ کردستان را در دورانِ فروپاشی نظامِ پاتریارکالی، فئودالی و رشدِ مناسباتِ سرمایه‌داری ترسیم نماید و براین اساس به قدرِ امکان به روشن‌شدنِ زیربنای تاریخِ سیاسیِ کردستان در دورانِ موردنظر (که خود مستلزمِ تحقیقاتِ دیگری است) کمک کند.

مناسباتِ ارضی در کردستان در شرایطِ جامعهٔ سنّتی بر اطرافِ سه محورِ زیر و سه مقولهٔ دوجانبه که با هم پیوند و ترکیبِ ارگانیک داشتند می‌چرخیده است: *مالکیّت- حاکمیّت/ بهرهٔ (مالکانه) - مالیاتِ (دولتی)/ دهقان-تبعه*.

به دیگر سخن، در شرایطِ جامعهٔ سنّتی، مالکیّتِ ارضی با حاکمیّتِ نسبیِ محلّی، بهرهٔ مالکانه با مالیاتِ ارضیِ دولتی به درجاتِ مختلف به هم تلفیق بوده‌اند و مقولهٔ «رعیت» نیز در آنِ واحد هم «دهقان» و هم «تبعه» را تداعی می‌کرد. این سه محور با هم یک سیستمِ واحد به وجود آورده بودند که آن‌هم سیستمِ پاتریارکال-فئودال و یا نظامِ معروف به نظامِ سنّتی بود.

در دوران رشدِ مناسباتِ سرمایه‌داری، این سه مقوله و مفهوم دوجانبَتین در جریانِ تجزیه قرار گرفتند و این سه محور به اجزای مرکّبهٔ خود مُجزّا گشتند. یک طرفِ آن، یعنی مالکیّت و بهره و دهقان، بلاشریک در اختیارِ مالک قرار گرفت و در طرفِ دیگر، مالکیّت و حاکمیّت و مالیات بلاشریک از آنِ حکومتِ «جدیدِ» ایران شد.

شرح ماهیّتِ این مفاهیم و مقولاتِ دوجانبَتین و عللِ تلفیقِ آن‌ها در یک‌دیگر و بعد، عللِ تجزیهٔ آن‌ها از هم و پیامدهای این تجزیه، خطّ مرکزیِ تحقیقاتی است که دراین کتاب انجام گرفته است. چارچوبِ تاریخی تحقیقات قریبِ صدسال، یعنی از اواسطِ قرنِ ۱۹ تا اواسطِ قرنِ ۲۰ میلادی را دربرمی‌گیرد.

اشکالِ عمدهٔ کار، فقدانِ اطلاعات و آمارِ علمی در مورد مسائلِ مطروحه بوده است، ولی نویسنده کوشیده است با استفاده از آثاری که در این زمینه و یا زمینه‌های نزدیک به آن نوشته شده، این نقیصه را حتّی‌المقدور مرتفع سازد. متدولوژیِ علمی نیز با کمک به ایجادِ نظم و ربطِ منطقی در جریانِ بررسی‌ها، به رفعِ این نقیصه و جبرانِ آن کمکِ جدّی نموده است.

اشکالِ دیگر نبودنِ واژه‌های علمیِ لازم در زبانِ فارسی است. مثلاً از واژه‌های موجود و معمول در بحثِ مالکیّت تنها خودِ واژهٔ «مالکیّت» است که می‌توان آن‌را در معنای دقیقِ علمی به کار بُرد. واژه‌های دیگری از قبیلِ «تصرّف»، «تصاحب» و غیره همیشه معنای علمیِ دقیق نمی‌دهند و به‌ویژه در تعریفاتِ معمول نمی‌گنجند. مثلا نمی‌توان واژهٔ صاحبیّت را به کار برد، گرچه به نظرِ نویسنده استعمالِ آن اشکالی ندارد. لذا نویسنده گاهی (به‌ویژه هنگامِ بحث دربارهٔ «مالکیّتِ عشیرتی») اضطراراً کلمهٔ «مالکیّت» را استعمال نموده است، در صورتی که منظورش نه مالکیّت، بل‌که چیزی در حدودِ «تصرّف» بوده است.

قاعده‌ای که برای نشان‌دادنِ منابع و مستندات به‌کاررفته از این قرار است که مختصّاتِ کاملِ هر منبع فقط در استنادِ اوّل به طورِ مفصّل ذکرشده و ضمناً در داخلِ پارانتز به صورتِ (از این پس:) خلاصهٔ این مختصّات درج گردیده است. از آن به بعد هر جا که باز به همین منبع استنادشده، به منظورِ اجتناب از اِطناب، به ذکرِ خلاصهٔ آن اکتفا شده، یعنی برای اطلاع از هویّتِ کاملِ یک منبع باید به اوّلین استناد مراجعه نمود. ضمناً اسم و عنوانِ همهٔ منابعِ غیرفارسی به زبانِ فارسی ترجمه شده، ولی بلافاصله (در اوّلین استناد)، زبانِ اصلی نیز در داخلِ پرانتز ذکر گردیده است. منابعِ ترکی و عربی و کردی از این قاعده مُستثنی است.

کتاب مشتمل بر هفت فصل است: دو فصلِ اوّل راجع به مالکیّتِ ارضی، دو فصلِ بعدی در موردِ استفاده از زمین، دو فصلِ دیگر دربارهٔ استثمارشدنِ دهقانان، و فصلِ آخر راجع به ترکیبِ اجتماعی دهقانانِ کردستان است. به منظورِ کمک به خوانندگان در تنظیمِ سلسلهٔ زمانیِ حوادث، اکثراً هم تاریخِ هجری شمسی و هم تاریخِ میلادی قید شده است، ولی از لحاظِ قرن‌بندی تنها قرونِ میلادی به‌کار رفته است. در برخی موارد روی حروفِ (و) و (ی) علامتِ (۷) گذاشته شده که به ترتیب منظور از اصواتِ (*O*) و (*E*) است، مانندِ «بیری» (*beri*) ، «شنو» (*chno*) وغیره...

لینک دانلودِ کتاب

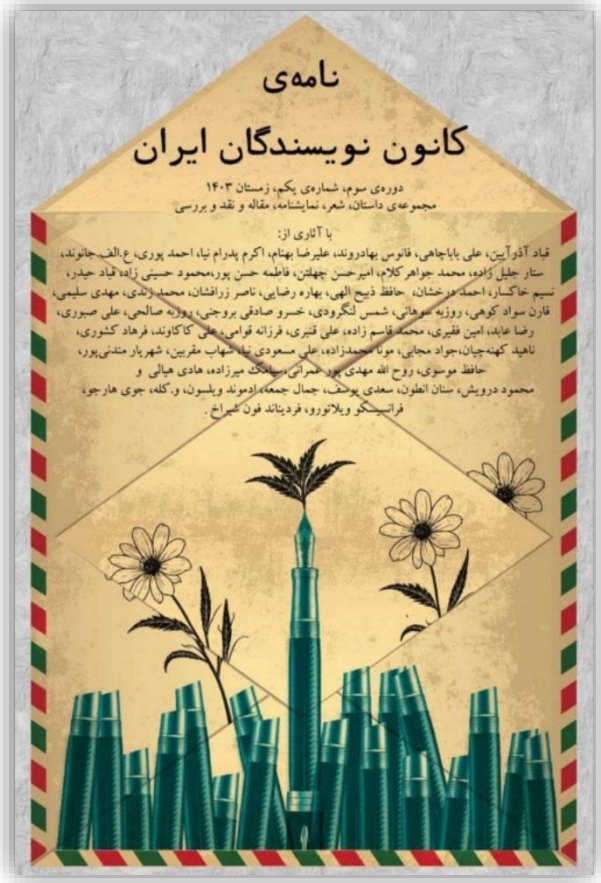
https://archive.org/details/monasebat-arzi-persianbooks-1

برای آشنایی بیش‌تر: مقالهٔ «سرنوشتِ تلخِ علی گلاویژ، مبارزِ اندیش‌مندِ کُرد» به قلم کامران امین‌آوه:

https://kurdistanmedia.com/fa/news/2023/02/173

بازگشت به فهرست

آغاز انتشارِ دورهٔ سوّمِ «نامهٔ کانونِ نویسندگانِ ایران»



«نامهٔ کانون نویسندگان ایران» نشریه‌ای با محوریّتِ ادبیّات و فرهنگ است. انتشارِ دورهٔ اوّلِ آن در سال ۱۳۵۸ آغاز و در سال ۱۳۶۰ با شدّت‌یافتن سرکوب‌ها متوقّف شد. در سال‌های ۱۳۸۰ و ۱۳۸۱ نیز تنها دو شماره از آن منتشر شد و شمارهٔ سوّم هرگز مجوّزِ انتشار نیافت. اکنون پس از وقفه‌ای طولانی انتشارِ «نامهٔ کانونِ نویسندگانِ ایران» از سر گرفته شده است. در شمارهٔ اول، زمستان ۱۴۰۳ از دورهٔ جدیدِ این نشریه، مجموعه‌ای از داستان، شعر، نمایش‌نامه، مقاله، نقد و بررسی به قلمِ هنرمندان و نویسندگان ایران فراهم آمده است.

در این شماره از جمله آثاری از علیرضا بهنام، اکرم پدرام‌نیا، احمد پوری، ستار جلیلی‌زاده، قباد حیدر، نسیم خاکسار، ناصر زرافشان، خسرو صادقی بروجنی، علی صبوری، رضا عابد، علی کاکاوند و حافظ موسوی و غیره... گنجانده شده است.

ارژنگ به سهمِ خود آغاز مجدّد انتشار و حضورِ این فصل‌نامهٔ وزینِ ادبی، هنری و فرهنگی در عرصهٔ مطبوعات را به دست‌اندرکاران و همکارانِ «نامهٔ کانون نویسندگان ایران» تبریک گفته و دستِ آنان را به گرمی می‌فشارد.

لینک دانلود فایل نسخه‌ی الکترونیک

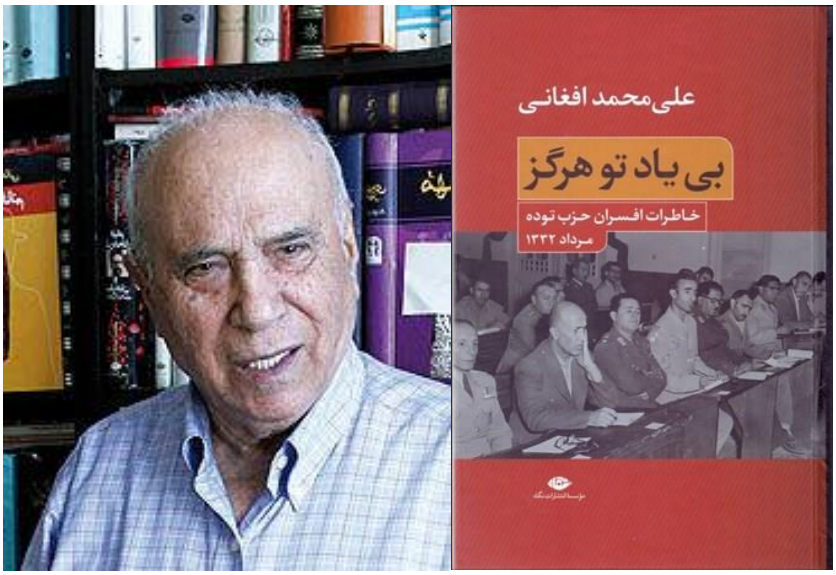
https://files.fm/f/j2urwy4edw

بازگشت به فهرست

بی یادِ تو هرگز

خاطراتِ افسران حزبِ تودهٔ ایران مرداد ۱۳۳۲

علی‌محمّد افغانی



کتاب «بی یادِ تو هرگز» با عنوانِ دوّمِ «خاطراتِ افسرانِ حزبِ تودهٔ ایران مرداد۱۳۳۲» به قلم رمان‌نویسِ برجستهٔ ایرانی، علی‌محمّد افغانی است که چاپ نخستِ آن در اردیبهشت ۱۴۰۳در ۶۳۹ صفحه به همتِ انتشاراتِ نگاه انتشار یافته است. روایتی دستِ اوّل یکی از حادّترین مقاطعِ تاریخ معاصر و حاوی دقایق و نکاتِ کم‌تر بازگوشده‌ای از کودتای شوم امپریالیستی ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ که در دسترسِ خوانندگان و پژوهش‌گران تاریخِ معاصرِ ایران قرار گرفته است.

بنابر توضیح پشت جلد کتاب، *«افغانی کتاب را با تمرکز بر دوست و هم‌رزمِ قدیمی‌اش اسماعیل محقّق دوانی آغاز می‌کند. سروانِ ارتش که در سپیده‌دمِ ۲۶ مرداد ۱۳۳۴ در یک گروهِ شش نفری تیرباران شد، امّا در ادامهٔ فضای ملتهبِ سیاسی ایران در آستانهٔ کودتای ۲۸ مرداد، پیامدهای خونینِ آن‌را شرح می‌دهد.»*

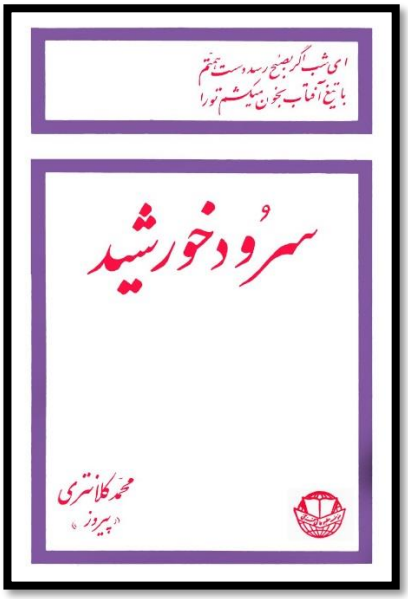
اگرچه تیغِ بی‌رحمِ سانسور حاکم بر فضای فرهنگی کشور ناشرِ این کتابِ ارزش‌مند را به فرمودهٔ نهادهای امنیّتی و مسئولانِ ضدّفرهنگی وزارتِ ارشاد وادار ساخته تا در ابتدای کتاب دروغ‌ها و تحریفاتی تاریخی را تحت عنوان «توضیحِ ضروری!» برعلیه نویسنده و رُخدادهای انقلابی نظیر جنبشِ دمکراتیکِ آذربایجان و رهبری فرقهٔ دمکرات به خوردِ خواننده بدهد، امّا این ابرازِ کینهٔ تاریخی سانسورچیانِ رذالت‌پیشه به هیچ‌وجه از ارزش و سندیّتِ تاریخی این اثر نمی‌کاهد.

برای آگاهی بیش‌تر دربارهٔ نویسندهٔ کتاب و آثارش به‌همراه گفت‌وگویی با او به ارژنگ شمارهٔ ۳۵، فروردین و اردیبهشت ۱۴۰۳ مراجعه شود.

بازگشت به فهرست

سُرودِ خورشید (گزیدهٔ چهار دفتر شعر)

محمّد کلانتری (پیروز)/ معرّفی: نسرین میر



ای شب اگر به صُبح رسد دستِ همّتم/ با تیغِ آفتاب به خون می‌کِشَم تو را...

(پیروز)

کتاب «سُرودِ خورشید» حاوی گُزیده‌ای مشتمل بر جمعاً ۱۶۱ قطعه از چهار دفترِ سُروده‌های زنده‌یاد «محمّد کلانتری» (۲ اردیبهشت ۱۳۰۶ مشهد- ۸ اردیبهشت ۱۳۸۹ تهران)، شاعرِ نوسنّت‌گرا و اجتماعیِ ایرانی است که در شعر «پیروز» تخلّص می‌کرد. ویراستِ نخستِ این مجموعه در ۳۲۰ صفحه در سال ۱۳۵۷ توسط «انتشارات فرّخی» در تهران چاپ و منتشر شد و نسخهٔ الکترونیکِ آن نیز به تازگی به همّتِ «باشگاهِ ادبیّات» انتشار یافته است.

زنده‌یاد محمّد کلانتری («پیروز») دوّمِ اردیبهشت‌ماه سال ۱۳۰۶ شمسی در شهرِ مشهد در محلّهٔ سرشور به‌دنیا آمد و در سنینِ خردسالی از مشهد با خانواده راهیِ تهران شد. خودش می‌گوید:

«خیلی زود پدرم را از دست دادم و در کودکی مجبور به کار در شیشه‌گرخانهٔ «بنی هاشمی» در میدان شوش در اجباری برای سیرکردن شکمِ خانواده‌ام شدم. در کنارِ کار درس خواندم و چون علاقه به مطالعه داشتم، کم‌کم به طرفِ مطبوعات کشیده شدم. سال ۱۳۳۰ شمسی همکاری خودم را با مجلّهٔ «اُمیدِ ایران» شروع کردم، امّا در اثرِ اختلافی که با مدیرِ اُمیدِ ایران آقای علی‌اکبر صفی‌پور پیدا کردم، قریبِ دو سال -سال‌های ۱۳۳۷ و ۱۳۳۸- را با اُمیدِ ایران ترکِ همکاری کردم و در استودیوی فرّخ غفّاری مشغولِ کار شدم ولی باز آقای صفی‌پور با من تماس گرفت و مرا به اُمیدِ ایران بازگردانید و همکاریم با مجلّاتِ «تماشا» و «سروش» در را سال‌های ۱۳۵۰ شروع کردم.»

محمّد کلانتری «پیروز» که تا روزهای پایانی سال‌های ۳۳ -۱۳۳۲ از اعضاء فعّالِ حزب تودهٔ ایران و سندیکاهای کارگری «شورای متّحدهٔ کارگرانِ ایران» بود، دربارهٔ زندگیِ پُرافت‌وخیزِ این دوره از سیر و سرگذشتِ خود از جمله می‌گوید:

«پیش از ۳۰ تیر، با پیشنهاد مسئولِ حزبی‌مان، ما پنج نفر اعضای حوزه می‌باید پارچه‌نوشته‌های بلندی با شعارهای روزِ حزب آماده کنیم و در سپیده‌دم و قبل از شروعِ رفت وُ آمدها، به سیمِ تیرهای برقِ دو طرفِ خیابان‌ها بیاویزیم تا شعارهای آویخته بر سیم‌ها در دیدِ مردم قرار گیرد. هر کدام از ما در خانه‌هامان پارچه‌نوشته‌ها را آماده کردیم. به دو گوشهٔ بالای پارچه‌نوشته‌ها کیسه‌های پارچه‌ای دوخته و در آن‌ها سنگ ریزه ریختیم تا به هنگامِ پرتابِ آن‌ها روی سیم‌ها، شعارهای پارچه‌ای گشوده و در منظرِ مردم قرار گیرد. هوا گرگ وُ میش بود. همگی به سرِ قرار رسیده و حرکت کردیم. یکی از رفقای حوزهٔ ما یهودی بود. او گفت می‌خواهد این بار پارچه‌نوشته‌اش را سرِ چهارراهِ اصلی روی سیم‌ها بیندازد. من و رفقای دیگر به نوبت پارچه‌نوشته‌ها را روی سیم‌ها انداختیم. پارچه‌ها با شعارهای نوشته بر آن‌ها در بادِ سحرگاهی در اهتزاز بودند. به چهارراهِ اصلی رسیدیم. رفت وُ آمد در خیابان‌ها بیشتر شده بود. ما چهار نفر در چهار طرفِ چهارراه ایستاده و مراقبِ اوضاع بودیم. رفیقِ یهودی‌مان به میانهٔ چهارراه رفت و طاقهٔ پارچه‌نوشته را گشود و به بالای سیم‌ها پرتاب کرد. رفقا از هر طرف به خوشحالی دستی برای هم تکان دادند.»

«پیروز» در سال‌های مختلف پس از کودتای امپریالیستی ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ که هوا بس ناجوانمردانه سرد شده بود، از مجموعهٔ سُروده‌های خود، از آن‌چه امکانِ نشر داشت را بدین ترتیب منتشر کرد: «پایان شب» (اشعارِ ۱۳۳۲تا۱۳۳۵)، «سُرودِ صحرا» (اشعارِ ۱۳۳۵تا۱۳۳۶)، «سُرودِ خورشید» (اشعار ۱۳۳۶تا۱۳۴۱ (که در سال ۱۳۴۲ با مقدمهٔ محمّد عاصمی منتشرشد) و بالاخره دفترِ «سپیده‌دم» (اشعار ۱۳۴۱تا۱۳۵۷) که همگی موردِ استقبالِ مردم قرار گرفت. «پیروز» که به قولِ گورکی از «دانشکدهٔ جامعه» آمده بود، وقتی سیمین بهبهانی شعرِ «فریاد» را از سرِ یَأس سُرود، به‌پاسخ برخاست و شعرِ «آهنگِ‌اُمید» را خطاب به او سُرود*(صفحهٔ ۱۳۸).

«پیروز» در این مجموعه، هم‌چنین شعرِ «دردِ بزرگ برای مردِ بزرگ» را در رثای خسرو روزبه (صفحهٔ ۱۶۱)، شعرِ «بلبلِ خاموش» را در رثای ابوالقاسم لاهوتی (صفحهٔ ۱۰۰)، شعر «مرگِ هنرمند» را در رثای قمرالملوکِ وزیری (صفحهٔ ۱۶۶) و شعرِ «مرگِ شاعر» را در رثای محمدعلی افراشته (صفحهٔ ۲۷۵) سُروده و آخرین شعری این مجموعه از دفترِ «سپیده‌دم» «هفت سینِ آزادی» است که تاریخ اسفند۱۳۵۷ را در پای خود دارد.

«پیروز» در گیر وُ دارِ فاجعهٔ ملّی کشتارِ زندانیان سیاسی در تابستان ۱۳۶۷ این همه را بر نتابید، سکته کرد و خانه‌نشین شد تا این‌که در روز ۸ اردیبهشت ۱۳۸۹ با قلبی سرشار از آرزوها و آرمان‌های انسانی و سوسیالیستی، چشم از جهان فرو بست.

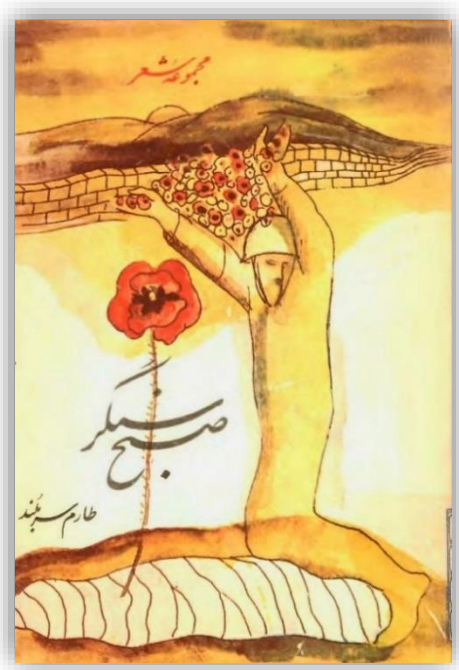
* متن هردو سُرودهٔ سیمین بهبهانی و پیروز را دربخشِ «شعر و شاعرانِ» همین شماره می‌خوانید.(**ارژنگ**)

لینک دانلود مجموعهٔ «سُرودِ خورشید» از سایت باشگاه ادبیّات
https://www.bashgaheadabiyat.com/product/sorude-khorshid

بازگشت به فهرست

صبحِ سنگر (مجموعهٔ شعر)

طارم سربُلند



کتاب «صبحِ سنگر» حاوی مجموعهٔ ۳۲ قطعه اشعار سُرودهٔ «طارم سربُلند» است که چاپِ اوّل آن در ۱۱۱ صفحه با تیراژ ۳۰۰۰ نسخه در سال ۱۳۶۱ توسط انتشاراتِ «کتابخانهٔ کوچک» در تهران چاپ و منتشر شد.

عنوانِ اشعاری که در این مجموعه می‌خوانیم:

با بهشت زهرا/ با یک سبد شقایق (برای شهدای ۱۶ آذر)/ گلستان سعدی/ صدایی می‌آید (به یادِ دکتر تقی اِرانی)/ از هودَجِ شقایق (با الهام از جشنِ اوّلین سالگردِ انقلاب در میدانِ آزادی)/ این پیر (چهرهٔ یک دوستِ روستایی)/ باید ستاره چید! (به یاد شهید عسگر دانش و سایر شهدای جنگ تحمیلی)/ باید برای صلح/ صبحِ سنگر/ معشوقهٔ‌تان به کام (قصیده‌ای به‌یاد صد شهیدِ پاسدار در هویزه)/ صلح/ برادرِ تو (به رزمندگانِ ال‌سالوادور)/ ایران!/ آه چه زیباست!/ دل به بیمی مسپار (به مناسبت آغازِ سوّمین سال انقلاب)/ دوشیزگان (به بهانه حکم اعدام ۱۲۶ میهن‌پرست در دادگاه‌های ترکیه)/ شعرِ من!/ عاشقان/ اینک چهل بهار (برای چهل‌سالگی حزبِ اِرانی)/ خون (به راه‌گُم‌کردگان)/ فردا... (به یاد شهیدانِ بی‌نام‌ونُشانِ میهنم)/ اژدر (سیمای یک دوستِ کارگر)/ مَحمِل/ سوار (سخنی با مدّعی)/ آخرین نامهٔ عشقیار به همسرش/ اوّلین جواب به آخرین نامهٔ عشقیار/ من مرگ.../ رقصِ زندگی (به پاسدارانی که آگاهانه پا در میدان‌های مین نهادند و شهیدشدند)/ عروسِ حجلهٔ ما/ گفتم به باغ/ آه ای.../ می‌آیی (درآستانهٔ سالِ نو)

لینک دانلود فایل پی‌دی‌افِ کتاب

❋❋❋

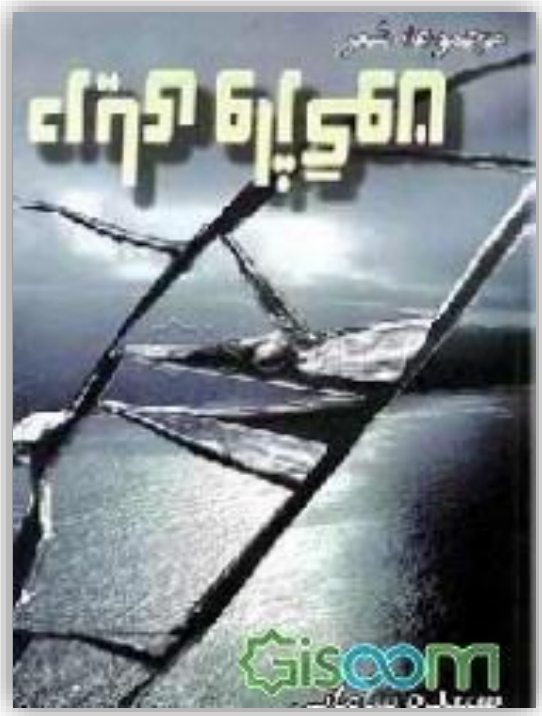
گویند مگو سعدی، چندین سخن از عشقش
می‌گویم و بعد از من، گویند به دوران‌ها...

سعدی

بازگشت به فهرست

دریای واژگون (مجموعه شعر)

سپیده سامانی



«دریای واژگون»؛ حاوی مجموعه‌ای از سُروده‌های سال‌های ۱۳٦۵ تا ۱۳۷۸ سپیدهٔ سامانی است که چاپ نخستِ آن در سال ۱۳۷۸ در ۱۸۰ صفحه و تیراژ ۳۰۰۰ نسخه توسط «نشرِ چیچیکا» با شابک ۱۳رقمی ۹۷۸۹٦٤۹۰۸۸۷۹۲ و شابک ۱۰ رقمی ۹٦٤۹۰۸۸۷۹۲ چاپ و نشر یافته است.

دربارهٔ شاعر:

سپیده سامانی در سال ۱۳۳۹ از پدر و مادری شاعر در تهران متولد شد. پدرش خلیل سامانی (موج) از شاعران برجسته و مادرش رباب تمدن، شاعر متعهد و انقلابی است. سپیده سامانی دارای مدرک کارشناسی ارشد در رشته زبان و ادبیات فارسی است. او از سیزده سالگی به سرودن شعر پرداخته که «دریای واژگون» یعنی آخرین مجموعه او در بهار ۱۳۷۸ منتشر شده است. او سه مجموعه دیگر آماده چاپ دارد. سپیده بیشتر در قالب‌های غزل چارپاره و آزاد شعر سروده اما در چهارده سال اخیر به غزل روی آورده است.

دربارهٔ کتاب:

از ویژگی‌های اشعار کتاب «دریای واژگون» بر اساس توضیحِ شاعر این است: شعرها در یک نوبت، همان تاریخِ یادشده، سُروده شده‌اند و پس از آن هیچ تغییری در آن‌ها صورت نپذیرفته، که حاکی از اعتقادِ شاعر به ثبتِ احساسات و کلام در «لحظه» است. ویژگی دیگر، مهارت و تسلّطِ شاعر در عروض و ابداع وزن‌های تازه است که بعضی از آنها برای اولین بار ساخته شده‌اند و سابقه ندارد که به راحتی اندیشه‌های نو با زبانی معاصر تبیین شوند. نیز شخصیت‌های سیاسی و شاعران و نویسندگان دنیا در اندیشه او تأثیرگذارده‌اند. سپیده سامانی دارای دختری به نام «دریا» است. او در سال ۱۳۶۳ یادنامه‌ای را برای پدرش با شرکت صد و بیست نفر از شعرا و ادبا به نام «یادنامهٔ موج» منتشر کرد. هم‌چنین در سال‌های گذشته کتاب‌های بسیاری از نظم و نثر را ویرایش کرده است.

در مجموعه شعر «دریای واژگون» اشعاری اغلب در قالبِ «غزل» و گاه «نو» به چاپ رسیده است. برخی سُروده‌های این مجموعه عبارت‌اند از: «یک معما و...»، «مسخ»، «برای تو»، «پاسخ»، «فریب»، «عاشقانه»، «راز»، «پرهیز»، «صفیر»، «حماسه»، «غفلت»، «عروج» و «وداع و ستاره».

سپیده سامانی هم‌چنین از شاعرانِ متعهّد اجتماعی است که در دوران انقلاب سال ۱۳۵۷ اشعارِ انقلابی متعدّدی سُروده و به چاپ رسانده است. یکی از این سُروده‌ها شعری است با عنوان «ناخدا» که به تاریخ ۱۳ بهمن ۱۳۵۷ به مناسبت ۳۹مین سال شهادت «دکتر تقی اِرانی»، رهبرِ کبیرِ کارگران و زحمت‌کشان ایران سُروده که با هم می‌خوانیم:

ناخدا

«جریانِ تاریخ شطِّ مقدّس و روشنی است که به دریای تکامُل می‌ریزد. بگذار تا در این شطِّ مقدّس از قطراتی باشیم که به دریا می‌ریزد، نه از آن‌هایی که در لجنِ کناره، آلوده و گندیده می‌شوند.»

(از سخنان دکتر تقی اِرانی)

رودِ فَراخی به سوی پهنهٔ دریا
رهبرِ دریادلی که بود «اِرانی»

در برِ یک راهِ پُرمُخاطره جاری‌ست
پیش‌تر از دیگران رسید به دریا

با هدفی پُرشکوه وُ سختیِ پیگیر
آن سفری ناخدای کشتیِ دیروز

در دلِ هر قطره‌ایش گرمیِ یاری‌ست.
گفت به پویندگانِ راهیِ فردا:

رودِ فَراخی که زندگانیِ انسان
گردشِ تاریخ رودِ ماست که امروز

با تپشِ قطره‌های آن زده پیوند
می‌رود وُ می‌رسد به بحرِ تکامُل

می‌رود اکنون به سوی بَحرِ تکامُل
گُم‌شده در گِل مباش وُ یک‌سره وُ آن باش

گاه پریشان‌خیال وُ گاه خوش‌آیند.
آن‌که به دریا همیشه داشت تسلسل.

گرچه گروهی ز قطره‌های خطاگر
(سپیده سامانی/ ۱۳ بهمن ۱۳۵۷)

مانده به‌جا در کناره‌های گِل‌آلود
لیک دلیرانِ پُرخُروش در امواج

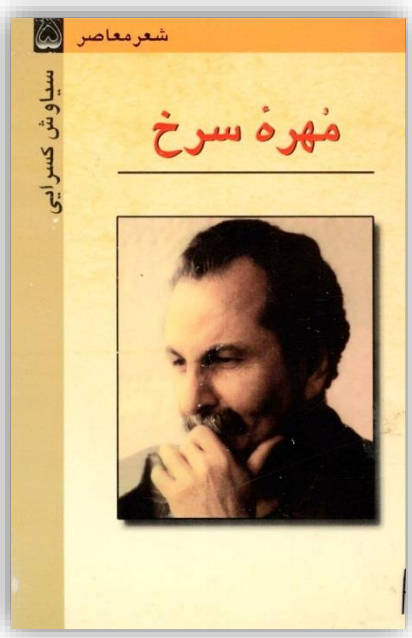
جمله روانند زی کرانهٔ مقصود.

بازگشت به فهرست

مُهرهٔ سُرخ (منظومه)

زنده‌یاد سیاوش کسرایی

(۵ اسفند ۱۳۰۵ اصفهان- ۱۹ بهمن ۱۳۷٤ وین اتریش)



منظومهٔ تراژیک «مُهرهٔ سُرخ» آخرین اثر زنده‌باد سیاوش کسرایی در مهاجرت است که چاپِ نخستِ آن در ایران در ۶۴ صفحه و با تیراژ ۳۰۰۰ نسخه در تابستان ۱۳۷۸ توسط «نشرِ آتیه - نشرِ ثالث» انتشار یافت.«مُهرهٔ سُرخ» انعکاسی است از آرزوهای ناکام، اُمیدهای بربادرفته، جان‌های سوخته، خون‌های ریخته، و قهرمانی‌هایی که در میانهٔ راه متوقّف شده‌اند. این منظومه، نه شعری از دلِ افسانه‌ها، بلکه روایتی است از تراژدیِ زمانه؛ تجربهٔ دردناک و عمیقِ چند نسل که هم در تاریخ جمعیِ ملّت و هم در زندگیّ شخصی شاعر ریشه دارد. کسرایی در تقدیم‌نامهٔ کتاب نوشته است: *«به همسرم مهری که با وجودش، آوارِ آرزوها، بی‌پناهی‌های غربت و دوری از عزیزان را تاب آورده‌ام.»*

مقدّمهٔ کتاب

سیاوش کسرایی در مقدمه کتاب با عنوان «درآمدی بر مُهرهٔ سُرخ» چنین نوشته است:

در سفینهٔ بزرگِ فردوسی مُهره‌ای یافتم سرشار از زیبایی‌های زندگی و آغشته به تمامیِ تاریکی‌های مرگ. نگینِ سُرخی با تلألوِ سیاه. قطره‌ای به گنجایشِ دریا و هر دو گونه دریا: آرامش و توفان، نافِ ساکنِ گردابی که بَحری را در پیرامون به تلاطم می‌آورد.

تماشا را پیش‌تر رفتم و موجم فرو کشید.

«آرشِ کمانگیر» میوهٔ جوانیِ گوینده و با فرسنگ‌ها فاصله «مُهرهٔ سُرخ" میراثِ سال‌خوردگیِ من است. اگر شباهتی در میانِ این دو شعر باشد، در وجه کلّی آن‌هاست که هر یک با زبانِ روزگارِ خویش در جست‌وُجوی پاسخی به نااُمیدی‌اند.«»آرش» و «سهراب» گردانندگانِ این دو منظومه اگر از یک خون بوده باشند، امّا هر یک را وظیفه‌ای دیگر است. آرش با برجانهادنِ گَردِ تن از سدّ مرگ برمی‌جهد و نه جانِ خود که جان‌های بی‌شُمارِ دیگری را می‌رهاند که جز این را برنمی‌تابد و راهی دیگر نیز نمی نماید. امّا سهرابِ نوخاسته خیرخواهی است خطرکرده و خطارفته با خنجری در پهلو که دادخواهانه نگرانِ سرانجامِ داوری بر کارِ خویشتن است و اگر شباهنگام به تبسّمی چشم فرو می‌بندد، سحرگاهان به تشویشی دیده می‌گُشاید. آرش سپاسِ زندگی‌گویان چنان‌که خود اراده کرده می‌میرد ولی سهراب، تماشاگرِ سادهٔ دل‌فریبی‌های حیات، هنوز زندگی را نزیسته است که فرجامی شِگَرف را بر خود فراهم می‌کند.

در جهانِ واقعیّت که آرش‌ها اندک‌اند و سهراب‌ها بی‌شُمار، کابوسِ این رستاخیزِ هولناک هر روز و هر شب و در همهٔ احوال با ماست و ما نیز چون او امّا با جراحتی در جان، در برزخِ مرگ و زندگی، نوش‌دارویی نایافته را انتظار می‌کشیم.

بی‌هوده نیست که در گردبادِ برخاسته، باز شاهنامه است که با تصویرهای برجسته‌اش زیرِ چشمِ ما ورق می‌خورد: تهمینه‌های بی فرزند و بدونِ همسر، سهراب‌های نوخاستهٔ سرگردان، گُردآفریدهای دل‌پذیرِ بی‌عشق مانده، رستم‌های خودشکن، سیاووش‌های بی‌گناه. اسفندیارهای فریب‌خورده و بسا خودکامان و ناکامانِ دیگر و حتّی سیمرغ‌های به آشیان خزیده و سمندهای بی سار و ُ برگ رها شده جداجدا و در سرزمینی بدونِ خداوند، و چنین است که هیاهوی خیلِ آوارگان از سراسرِ جادّه‌های جهان به گوش می‌رسد.

دراین هنگامهٔ پُرآشوب که میهنِ بلاخیزِ ما نیز در کشاکشِ بود و نبودِ نام و تاریخ و فرهنگِ خویشتن است، من «مُهرهٔ سُرخ» را به دستِ شما آگاهان می‌سپارم. هم‌چنان‌که یک‌بار در سی و هفت سالِ پیش، «آرش» را به شما واگذاردم و شما او را در دست و دامان و گهوارهٔ دلهایتان به بُرومندی رساندید!

«مُهرهٔ سُرخ» گاه شناسانندهٔ تبارِ کسی است، گاه زیب و زیورِ گیسوان، یا دست و گردن و کلاه و بازو و بازوبند و یا چون اندوخته‌ای پُشتوانهٔ رفاه. امّا و هم‌چنین «مُهرهٔ سُرخ» می‌تواند گه‌گاه چون سپُرده‌ای تعهّدآور، نمودار و نقش‌پردازِ منش و کردارِ آدمی نیز باشد که به‌ویژه در چنین حالتی، فاجعه، سهل‌انگاری در سپردن و ستاندنِ این امانت گران‌بهاست.

در «مُهرهٔ سُرخ»، سخن از خطاهای خطیرِ نیک‌خواهانی است که شیفتگی را به جای شناخت در کار می‌گیرند و شتاب‌زده و با دانشی اندک تا مرزهای تباهی می‌رانند. و اینک تاوان‌های سنگینی که می‌بایدشان پرداخت.

از که بنالیم؟ پراکندگی میوهٔ آن تلخ‌دانه‌هایی است که خود براین زمین افشانده‌ایم و اکنون بارور شده است.

هر که را آرمانی در سر و آرزویی در دل بوده است، در سیاه‌چالِ جدایی با خویش می‌تابد.

و امّا کلیدِ گُم‌شدهٔ این سیاه‌چال بزرگ...!؟

سیاوش کسرائی/ وین/۱۳۷۴

لینک دانلود کتاب «مُهرهٔ سُرخ»

https://drive.google.com/file/d/1S127Ns1IYACermdvrSDMJm2blw6c9N_R/view?usp=sharing

بازگشت به فهرست

صد شعر از این صد سال

برگزیدهٔ شعرِ قرنِ بیستمِ ایران

گزینش و مقدّمه و معرّفی: محمّد افشین‌وفایی

کتابِ «صد شعر از این صد سال» مجموعهٔ برگزیده‌ای از شعرِ قرنِ بیستمِ ایران (حاوی سی‌صد شعر) است که صد شعرِ نو، صد غزل و صد شعرِ سنّتی را دربرمی‌گیرد و با گزینش، مقدّمه و معرفی محمّد افشین‌وفایی و به همت انتشارات سخن چاپ و منتشر شده است. انگیزهٔ اصلی گردآوری کتابِ حاضر، یک‌صد سالگی شعرِ مشهورِ دهخدا «یاد آر ز شمع مُرده یاد آر» است.

از یک چشم‌انداز، دهخدا با همین مُسمّطِ حزن‌انگیز، پیش‌آهنگِ جریان جدیدی در شعرِ معاصرِ پارسی است. در این مجموعه کوشیده شده یک‌صد شعرِ نوی ماندگارِ پارسی قرنِ بیستم، یک‌صد غزل، و نیز یک‌صد شعر در قالب‌های دیگر سنّتی جز غزل از قبیل قصیده، قطعه، مثنوی و... که در حافظهٔ خوانندگانِ ایرانی در طولِ این مدّت نفوذ کرده است، جمع‌آوری شود. گردآورندهٔ این مجموعه، حافظهٔ مردم را بهترین داورِ شعر می‌داند، از این رو در گزینشِ حاضر از حافظه‌ها مدد بسیار گرفته است. حاصلِ کار، شعرهایی است که هر کس در لحظاتی می تواند با خویش زمزمه کند و از آن‌ها لذّت ببرد.

در کتاب معرّفیِ دقیقی نیز از شاعران آمده است، به این صورت که بعد از پایانِ شعرها، معرّفی شاعران و فهرست‌ها شامل نامِ کسان، نام شعرها و آغازِ شعرها آمده است. در بخش صد شعرِ نو، شعرهایی از شاعرانی

چون دهخدا، ابوالقاسم لاهوتی، ملک‌الشعرا بهار، میرزاده عشقی، نیما یوشیج، شهریار، شاملو، هوشنگ ابتهاج و... در بخش صد غزل، از شاعرانی چون ادیب پیشاوری، حبیب خراسانی، ادیب نیشابوری، فرخی یزدی و... در بخش صد شعرِ سنّتی از شاعرانی چون ادیب‌الممالک فراهانی، نسیم شمال، شهریار، جلال‌الدین همایی، پروین اعتصامی و...گردآوری شده است.

محمّد افشین‌وفایی دانش آموختهٔ دکتری زبان و ادبیّاتِ فارسی از دانشگاهِ تهران است. او به دلیل فعّالیت‌های پژوهشی متعدّد از سال ۱۳۸۷ تاکنون به عضویّت بُنیادِ ملّی نُخبگان درآمده و اکنون سمتِ استادیاری در دانشکدهٔ ادبیّاتِ دانشگاهِ تهران را داراست. ایشان در یادداشتی دربارهٔ چاپ هشتمِ این کتاب در «صفحهٔ تلگرامی حاصل اوقات» چنین نوشته است:

«پنج ماه پس از اینکه ویراستِ تازهٔ «صد شعر از این صد سال» نشر یافت، این کتاب در بازار نایاب شد و انتشاراتِ سخن اقدام به انتشار چاپِ هشتم (چاپِ دوّم از ویراستِ دوّم) نمود. این کتاب دربردارندهٔ سیصد شعر فارسی به‌یادماندنی و شناخته‌شدهٔ قرنِ بیستمِ ایران در سه بخش است: صد شعرِ نو، صد غزل و صد شعر در قوالبِ دیگر.

به نظر می‌رسد مخاطبان تغییراتی را که در ویراستِ دوّم اعمال‌شده پذیرفته و پسندیده‌اند. هدفِ من هم این بود که کتاب با حفظ کیفیت ادبی و با تکیه بر اثرگذاری عاطفی و سادگی و گیرایی بیان سرایندگان، بتواند با قشرِ مخاطبانِ بیشتری ارتباط برقرار کند، و رنگ و بوی جهانِ معاصر را بیشتر بازتاب بدهد. هم از این رو بود که اشعارِ برخی شاعرانِ کهن‌گرا ازجمله ادیب‌الممالک فراهانی، ادیب پیشاوری، ادیب نیشابوری و عبرت نائینی را از کتاب حذف کردم تا جا برای شعرِ شاعرانی از نسل‌های بعدی بازتر شود.

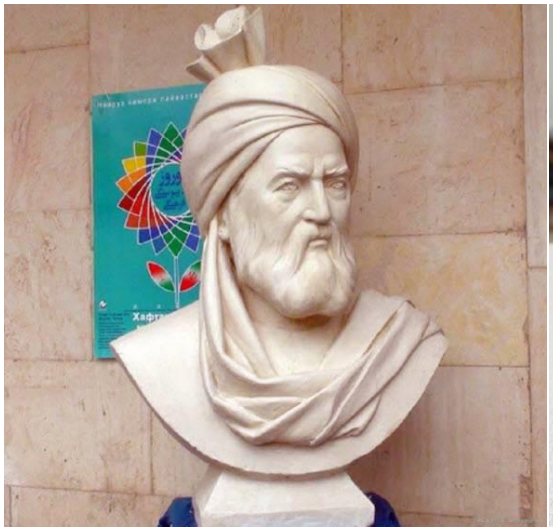
برای قابل استفاده‌تر شدنِ کتاب در این ویراست توضیحاتِ بیشتری نیز به پانوشتِ اشعار افزودم. غرضم این بود که خواندنِ کتاب برای تمامی دوستدارانِ شعرِ امروز آسان باشد و دوست داشتم این گزیده، که برای انتخابِ اشعارش از حافظه‌ها مدد بسیار جُسته‌ام، به گونه‌ای باشد که هر خواننده‌ای بتواند در لحظاتی اشعارش را با خویش زمزمه کند و وقتِ خود را خوش سازد.

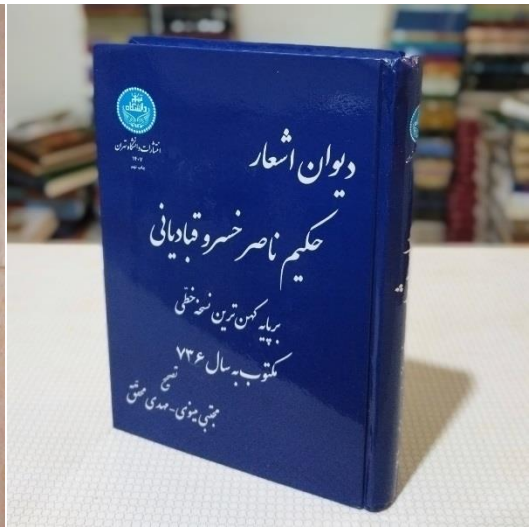
از دیگر تغییراتِ ویراستِ جدید، این است که اشعار بخش «شعرِ نو» را منحصر به اشعارِ آزاد یا نیمایی کردم و قالب‌های ترکیبی و چهارپاره را به بخش «قالب‌های دیگر» انتقال دادم. تکمیل اطلاعاتِ زندگی‌نامه و آثارِ شاعران در بخشِ پایانی کتاب نیز از دیگر مزیّت‌های ویراستِ جدید بر چاپ‌های نخستِ صد شعر از این صد سال است.»

بازگشت به فهرست

بدترین چاپِ دیوانِ ناصر خسرو

وحید عیدگاه طُرقَبه‌ای





یکی از کارهای خوبی که استاد مینوی و استاد محقّق در تصحیح دیوانِ ناصرخسرو کرده‌اند، گذاشتن نشانه‌ی پرسش در کنارِ بیت‌های مشکوک و تردیدانگیز است و اختصاص‌دادنِ بخشی در پایانِ کتاب به توضیح بیت‌های موردِ شکّ. نتیجه‌ی کارشان شد بهترین چاپِ دیوانِ ناصر خسرو که انتشاراتِ دانشگاهِ تهران آن‌را در سال ۱۳۵۳ به صورتِ مستقلّ و در سال ۱۳۵۷ با همکاری دانشگاهِ مک‌گیل انتشار داد و دو سه بارِ دیگر در دههٔ شصت و هفتاد، چاپِ اُفستِ آن‌را راهی بازار کرد.

در یکی از سال‌های افولِ ادامه‌دارِ دانشگاه یعنی ۱۳۸۴ دیوانِ مورد نظر با حروف‌چینی دوباره و حذفِ کلِّ نسخه‌بدل‌ها و بخشِ توضیح بیت‌های موردِ تردید، با غلط‌های تازه و به صورتی نادرخور و غیرِعلمی انتشار یافت و چند بار هم پس از آن تجدید چاپ شد. دوستداران ناصر خسرو بدانند که منظور از معتبرترین چاپ دیوان، چاپِ قدیمی دیوان است نه این چاپ حروف‌چینی‌شده‌ی جدید.

تنها مزیّت این چاپِ بی‌اعتبار و بدونِ نسخه بدل و خالی از توضیح بیت‌های موردِ شک، مزیّن‌شدنِ آن است به نامِ سرپرستِ وقت انتشارات دانشگاه در برگه‌ای روغنی، در پایان یادداشتی شیرین و شکرین که این جملهٔ نافصیح را در آن می‌خوانیم:

«اینک به فرخندگی هفتادمین سال پدیداری دانشگاه تهران، این اثر را به همهٔ خواهندگان، به ویژه آنان که این شکوه ماندگاری، برآمدی بر تلاش سترگ آنان بود، ارمغان می‌کنیم.»

در پیش‌گفتار جدید کتاب نیز دست کم دو نکته‌ی تأسف‌انگیز دیده می‌شود؛ یکی اینکه نقش استاد مینوی در تصحیح این متن کمرنگ شده است. دکتر محقق، پس از یادآوری مطالعات خود در زمینه‌ی ناصرخسرو، به صراحت آورده است که در سال ۱۳۴۸ مصمّم شده است که دیوان را با همکاری مجتبی مینوی تصحیح کند

(ص هفت). در دنباله نیز نام خود را پیش از نام مجتبی مینوی آورده است (ص نه). لابد ازین پس باید به چاپ مینوی- محقق بگوییم چاپ مهدی محقق، با همکاری مجتبی مینوی.

نکته‌ی بعدی نگاهی است که به دانشجو دارند. گفته‌اند که در این چاپ بخش نسخه‌بدل‌ها که فقط مورد نیاز متخصّصان است، حذف شد تا کتاب سبک‌تر و ارزان‌تر به دست عامه‌ی مردم برسد و طلاب و دانشجویان بتوانند از آن بهره‌مند گردند (همان صفحه).

جدا از اینکه چرا چاپِ عامیانه و بازاری و ساده‌شدهٔ سروده‌های ناصر خسرو را باید دانشگاه تهران منتشر کند، این پرسش پیش می‌آید که استاد محقق چه دانشجویانی را در نظر داشته‌اند؟

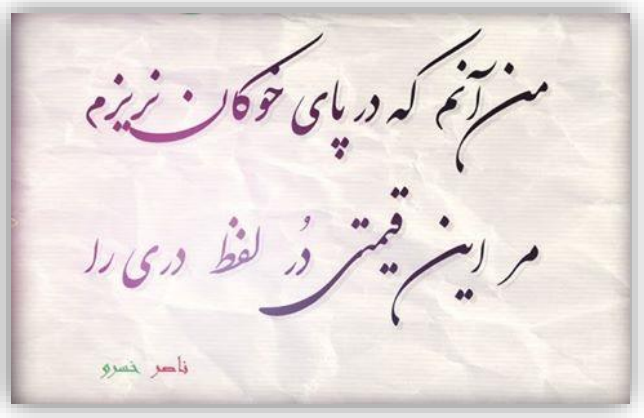
دانشجویانی که من می‌شناسم دربارهٔ جزئی‌ترین و ریزترین نسخه‌بدل‌های دیوان‌های کهن بحث می‌کنند و مقاله می‌نویسند و در کلاس و بیرون از کلاس، گفته‌ها و نوشته‌های استادان خود را به چالش می‌کشند و دربارهٔ مسائلِ متن‌شناختی، انتقادهای جدّی مطرح می‌کنند. چنین دانشجویانی از آغاز، تمرینِ متخصّص‌شدن می‌کنند و به چاپ‌های ساده‌شده و ناقص نیاز ندارند.

به هر روی امیدوارم، یا بهتر بگویم، آرزومندم که در این دوره‌ی جدید، بخشی از خرابی‌های دانشگاه آواربرداری شود و روند افول تا آنجا که ممکن است، کند و کندتر گردد و انتشارات دانشگاه از این وضعیّت بیرون بیاید و اعتبار کاهش‌یافته‌ی خود را رفته‌رفته بازیابد.

برگرفته از: صفحهٔ تلگرامی عیدگاه (سروده‌ها و نوشته‌های وحید عیدگاه طرقبه‌ای)

لینک دانلود دیوان ناصرخسرو، تصحیح مینوی و محقّق ، جلد اوّل، چاپ ۱۳۵۷

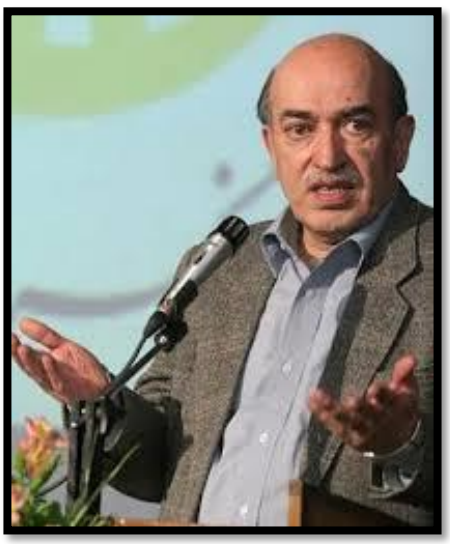
چاپِ اوّل، سال ۱۳۵۷، انتشارات دانشگاهِ مک گیل و دانشگاهِ تهران

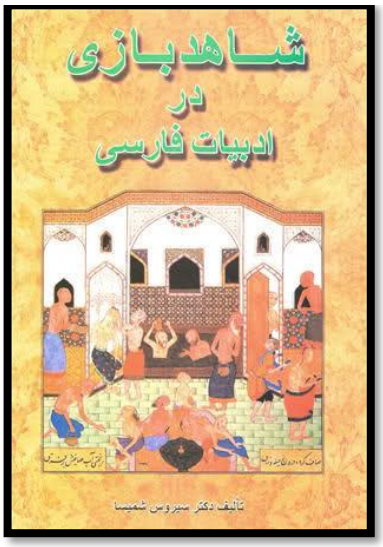


بازگشت به فهرست

شاهدبازی در ادبیّاتِ فارسی

سیروس شمیسا





کتاب «شاهدبازی در ادبیّاتّ فارسی» یکی از آثارِ سیروس شمیسا، نویسنده و مترجم و شاعرِ ایرانی است که چاپ نخستِ آن در سال ۱۳۸۱ توسط نشرِ فردوس در ۲۸۲ صفحه و تیراژ ۲۰۰۰ نسخه انتشار یافت و پس از معرّفیِ کوتاه نویسنده و متنِ مقدمهٔ کتاب، لینک دانلودِ فایلِ اثر تقدیمِ خوانندگان می‌شود.

دربارهٔ نویسنده:

سیروس شَمیسا (زادهٔ ۲۹ فروردین ۱۳۲۷ در رشت)، شاعر، مترجم، استادِ ادبیّات فارسی و نویسندهٔ پُرکارِ ایرانی است که تاکنون بیش از ۴۰ اثر خلق کرده است. وی تحصیلاتِ عالی خود را در دانشگاهِ شیراز آغاز کرد و چند سالی پزشکی خواند، ولی پس از چندی تغییر رشته داد و در همان‌جا مدرکِ کارشناسی خود را در ادبیّاتِ فارسی گرفت. پس از آن وارد دورهٔ دکتری ادبیّاتِ فارسی دانشگاه تهران شد و در سال ۱۳۵۷ از رسالهٔ خود به راهنمایی دکتر خانلری دفاع کرد. او در سال هشتاد یکی از چهره‌های ماندگارِ ایران لقب گرفت. کتاب‌های او در بسیاری از دانشگاههای ایران تدریس می شود. برخی از آثارِ تألیفی او عبارتند از: فرهنگِ عروضی، سیرِ غزل (بیش از شش بار تجدید چاپ) بایونگ و هسه (ترجمه)، سیرِ رباعی، وزن‌های پاییزی خواب، آشنایی با عروض و قافیه، سبک‌شناسی (۴جلد و ده بار تجدید چاپ)، سیروس در اعماق، نگاهی به فروغ، داستانِ یک روح و...

از نکاتِ قابلِ توجه در آثارِ شمیسا استقلالِ رأی و نظر اوست حتّی اگر این رأی و نظر در مغایرت با آرا و اندیشه‌های اساتیدِ معتبر و بنامی باشد که او افتخارِ شاگردی آن‌ها را نیز داشته است. مثلاً در کتاب «سیرِ رباعی» نخستین غزل‌سرای فارسی را «شهید بلخی» می‌داند و این دیدگاه بسیاری از جمله «علامه زنده‌یاد همایی» را که «رودکی» را نخستین غزل‌سرا می خواند به پرسش می‌گیرد. شمیسا نقش تصوف را در تکامل غزل، رابطهٔ کاهشِ قصیده بنا به دلایلِ اجتماعی را با رشدِ غزل به تفصیل با آوردن سندهای قابلِ دفاع مطرح

کرده است و معتقد است که قرنِ هفتم به گواهی آثاری که بر جای مانده، اوج غزلِ فارسی است. او می‌گوید: غزل عارفانه با «سنایی» آغاز می شود و با «مولوی» و «عطار» به کمال می‌رسد و غزلِ عاشقانه با «سعدی»

نظراتِ شمیسا در رابطه با شعرِ نو نیز شنیدنی و جالب است. وی معتقد است که تفاوتِ اصلی شعر عصرِ ما و اشعارِ کهن، در از بین‌بردن مرزهای لغوی و کلامی و گشودن دروازه‌های جدیدی از معانی به روی کلمات است. چنین چیزی در ادبیّاتِ کهن و اشعار مقفّا و موزون پذیرفتنی نیست؛ چراکه در آن اشعار، فقط انواع خاصی از کلمات حقِّ ورود به شعر را داشتند و حتی کلمات مورد استفاده در غزل، با کلماتِ قصیده تمایز داشت اما شعرِ نو این بایدها و نبایدها را از میان برداشت. وی اشعار سهراب سپهری، فروغ فرخزاد، نیما یوشیج و مهدی اخوان ثالث را در دستهٔ «اشعارِ آزاد» جای می‌دهد و شعرِ احمد شاملو را «شعرِ سپید» می‌نامد. از نظرِ سیروس شمیسا اشعارِ نو در سه دستهٔ شعرِ آزاد، سپید و موجِ نو دسته‌بندی می‌شوند. در رابطه با دستهٔ آخر نیز، از نظرِ وی، این سبکِ شعری وزن و عروض و حتی آهنگ ندارد و تفاوتِ آن در نحوهٔ استفاده از کلمات، بیان و استفاده از تخیّل است.

مقدّمهٔ کتاب شاهدبازی در ادبیّاتِ فارسی:

این کتاب چند سال پیش به خواهشِ دوستی که مطالبِ آن‌را برای ترجمه و استفاده در خارج از ایران می‌خواست، نوشته شد. عجیب است که با این گُستردگیِ مطلب در ادبیّات و تاریخِ ما تاکنون نوشتهٔ مستقلّی در این باب فراهم نیامده است. شاید علّت، قُبحی است که در این موضوع است. این کتاب هم ممکن است به مذاقِ عدّه‌ای خوش‌آیند نباشد، امّا چه می‌توان کرد؟ این هم یکی از جریان‌های تاریخی-اجتماعیِ ما بوده است. باید توجّه داشت که مسألهٔ موردِ بحث در نزدِ قدما قُبحی که امروز دارد نداشته است و یا شاید اصلاً قُبحی نداشته است. شبیه به وضعی که مثلاً در برخی از کشورهای غربی است. مثلاً تا یک قرن پیش کسی مانند ایرج میرزا که از افرادِ متشخّصِ جامعه بود در بیانِ شاهدبازی‌های خود ظاهراً هیچ احساسِ شرمندگی نداشت. با همه این وصف فکر نمی‌کردم روزی این تحقیق را منتشر کنم. امّا اکنون که مصداقِ این بیت شده‌ام: *ای که پنجاه رفت وُ در خوابی/ مگر این چند روزه دریابی*، با خودم فکر کردم که این هم به‌هرحال یکی از پژوهش‌هایی است که کرده‌ام و حیف است که از بین برود. به‌هرحال شاید از جهاتی، (ادبی، جامعه‌شناسی، تاریخی...) مفید باشد.

مستنداتِ کتاب بر مبنای متونِ نظم و نثر و مدارکِ مُتقن فراهم آمده است و حتّی‌القمدور کوشیده‌ام تا از اظهارنظرهای شخصی و غیرِ مستند پرهیز کنم و از این رو در موارد بسیاری تجزیه و تحلیلِ مطالب را بر عهدهٔ خوانندگان گذاشته‌ام.

هنگامی که سال‌ها پیش سیرِ غزل در شعرِ فارسی را می‌نوشتم، به مناسبت بحثِ معشوقِ تغزّل -که مذکّر است-، شواهد و مدارکِ بسیاری از دواوینِ شعرا گِردآورده بودم که حجمِ آنها کم‌تر از این کتاب نیست، امّا در این تحقیق که بنای آن بر اختصار است، ذکرِ همهٔ شواهد را لازم ندیدم. از آن‌جا که بهترین منبع برای تحقیق در تاریخِ اجتماعی ایران متونِ نظم و نثرِ فارسی است که در آن‌ها از عادات و رسوم و به طورِ کلّی زندگانی

مردمِ ایران و اوضاع و احوالِ دربارها و حکومت‌ها تصاویرِ نسبتا گویایی به دست داده شده است، بیش‌ترِ کارِ خود را بر متونِ ادبی و تاریخی متمرکز کردم و از بررسی منابعِ دیگر که در آن‌ها هم احتمالاً اسناد و شواهدی است، به این دلیل و نیز به جهت رعایتِ اختصار پرهیز کردم. امّا محقّقانِ بعدی در این زمینه باید منابعِ دیگری را هم موردِ بررسی قرار دهند. در نتیجه، تحقیقِ حاضر برمبنای متونِ ادبی و مطابق با ادوارِ تاریخ ادبیّاتِ فارسی صورت گرفته است.

اساساً ادبیّاتِ غناییِ فارسی به یک اعتبار ادبیّات هم‌جنس‌گرایی است. در این که معشوقِ شعر سبکِ خراسانی و مکتبِ وقوع در دورهٔ تیموری، مرد است شکّی نیست. امّا ممکن است خوانندهٔ غیرِحرفه‌ای در مورد ادبیّات سبکِ عراقی مثلاً غزلیاتِ امثالِ سعدی و حافظ دچارِ شکّ و تردید باشد. امّا حدود نصفِ اشعارِ این بزرگان هم صراحت دارد که در بابِ معشوقِ مذکّر است زیرا در آن‌ها آشکارا از واژه‌های پسر و اَمرَد [مخنّث یا دوجنسه- ارژنگ] و خطّ عذار و سبزهٔ ریش و این‌گونه مسائل سخن رفته است. امّا بخشِ اعظم آن نصفِ باقی‌مانده هم در مورد معشوقِ مذکّر است منتها خاصیّتِ زبانِ فارسی طوری است که مثلاً به علت عدمِ وجودِ افعال و ضمایرِ مذکّر و مؤنّث ایجادِ شُبهه می‌کند. باید دانست که مسائلی چون رقص و زلف و خال و خدّ و قد و دامن و تیرِ نگاه و ساقی‌گری و امثالِ این‌ها که امروزه به نظر می‌رسد در موردِ زنان است، در قدیم مربوط به مردان هم می‌شده است. بدین ترتیب فقط بخشِ کمی از اشعارِ قدماست که می‌توان در آن‌ها به ضرسِ قاطع معشوق را مؤنّث قلمداد کرد.

ادبیّاتِ سبکِ هندی اساساً ادبیّاتِ عاشقانه نیست و عمدهً جنبهٔ ادبِ تعلیمی دارد، امّا بر طبقِ سنّت در آن هم معشوق غالباً مذکّر است. در دورهٔ بازگشت یعنی ادبیّاتِ دورهٔ قاجار به تبعِ ادبیّاتِ دوره‌های غزنوی و سلجوقی و نیز واقعیّت‌های موجودِ جامعه، معشوق مرد بوده است. لذا می‌توان گفت که فقط در ادبیّاتِ دورانِ معاصر است که در آن به طورِ گُسترده‌ای با معشوقِ مؤنّث مواجهیم.

چنان‌که قبلاً اشاره شد، مسألهٔ شاهدبازی در متونِ تاریخی هم انعکاسِ وسیعی دارد که ما به مناسبت به اهمّ آن‌ها هم اشاراتی داشته‌ایم مثل عشقِ سلطان محمود غزنوی به ایاز یا عشقِ امیریوسف برادرِ سلطان محمود به

غلامِ تُرکش طغرل کافرنعمت که در تاریخِ بیهقی منعکس است. در دورانِ قاجار هم از عشقِ ناصرالدین شاه به غلامعلی‌خان معروف به ملیجک سخن گفته‌اند. به طوری که در متنِ کتاب اشاره کرده‌ام، در دورهٔ صفویّه در برخی از شهرها اَمرَدخانه‌هایی دایر بود که به صورتِ رسمی با مجوّز کار می‌کردند و حکومت از آن‌ها اخذِ مالیات می‌کرد.

به لحاظِ جامعه‌شناسی هم شاهدبازی قابلِ مطالعه است. تا چندی پیش در برخی از شهرهای ایران هنوز شاهدبازی طرفدارانی داشت. در مدرسه‌ها عاشقِ هم‌دیگر می‌شدند، در کوچه‌ها و معابر منتظرِ معشوق می‌ایستادند، به خاطرِ او زد وُ خورد می‌کردند، به دنبالِ او راه می‌افتادند و او را تا دمِ درِ خانه‌اش مشایعت می‌کردند و همهٔ این‌ها داستان‌های مفصّلی دارد که درخورِ بررسی و تحقیق است. یکی از آخرین مآخذ در این باب دیوانِ ایرج میرزاست که اوضاع شاهدبازی را از اواخرِ دورهٔ قاجار تا اوایلِ دورهٔ پهلوی به‌خوبی ترسیم می‌کند. ساخت و مبنا همان ساخت و مبنای قدیم است، امّا ظواهر به مقتضای دوره فرق کرده است. همان‌طور که در قدیم عاشق برای معشوق حکمِ پدر را داشت و او را به سر وُ سامان می‌رساند و از او محافظت می‌کرد، در دیوانِ ایرج میرزا هم عاشق مکلّف است خدمتِ معشوق کند و به قولِ شاعر، هم برای او پدر باشد و هم مادر. به‌هرحال شاهدبازی به استنادِ متونِ موجود حداقل هزار و اندی سال در ایران سابقه دارد و لذا به عنوانِ یک پدیدهٔ اجتماعیِ دیرسال سزاوارِ تحقیق و بررسی است.

چنان که اشاره شد، تحقیقِ ما در این باب که ظاهراً اوّلین تحقیق و بررسی است، اوّلاً فقط بر مبنای متونِ ادبی است که در ضمن مهم‌ترین اسناد در این زمینه هستند، و ثانیاً مبتنی بر اختصار است بدین شرح که همهٔ دواوین را بررسی نکرده‌ایم بل‌که فقط به دواوینِ مهمّ و معروف رجوع کرده‌ایم، و ثالثاً جهتِ پرهیز از اِطناب، در هر مورد به ذکرِ چند نمونه بسنده کرده‌ایم وگرنه حجمِ این کتاب به چند برابر می‌رسید.

در خاتمه ذکرِ این نکته لازم به نظر می‌رسد که قصدِ نویسنده فقط تبیینِ علمیِ یک پدیدهٔ اجتماعی و توضیح سیرِ تاریخیِ آن بوده است و لاغیر، ولی متأسفانه برخی از نمونه‌هایی که مجبور بودیم از عبید زاکانی یا رستم‌الحکما یا ایرج میرزا به دست بدهیم مشتمل بر الفاظِ رکیک است و حذفِ آن‌ها هم ممکن نبود چون به تمامیّتِ علمیِ کتاب لطمه می‌خورد. لذا خوانندگان نباید در این زمینه نویسنده را مقصّر بدانند.

سیروس شمیسما/ مهرماه ۱۳۷۸

لینک‌های دانلودِ کتاب

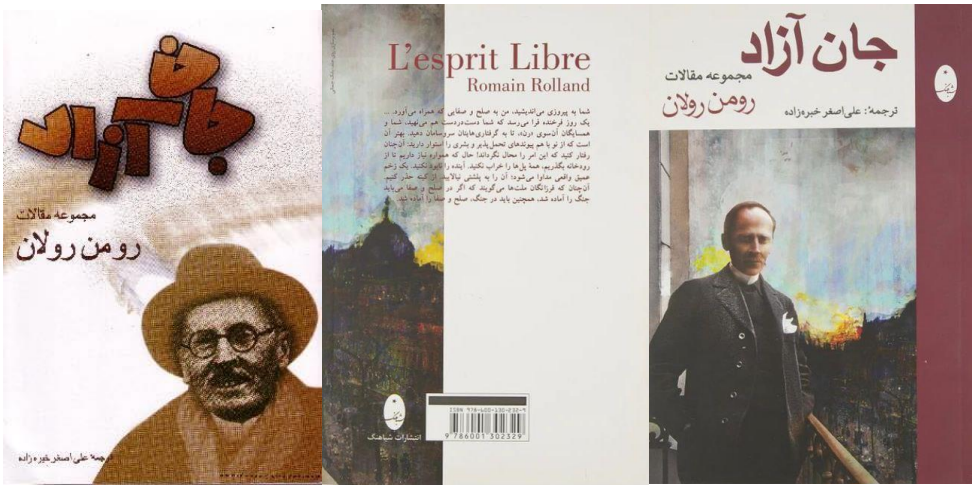
https://t.me/persianbooks1/5041
https://archive.org/details/shaahed-bazi-dar-adabiat

بازگشت به فهرست

جانِ آزاد (مجموعهٔ مقالاتِ رومن رولان)

برگردان: علی‌اصغر خبره‌زاده

یک روزِ فرخنده فرامی‌رسد...حال که همواره نیاز داریم تا از رودخانه بگذریم، همهٔ پُل‌ها را خراب نکنید...



کتابِ ارزش‌مندِ «جانِ آزاد» دربرگیرندهٔ مجموعهٔ مقالاتی درخشان به قلمِ «رومن رولان» است که ویراستِ نخستِ آن در سال ۱۳۸۲ در ۳۶۲ صفحه و تیراژ ۱۵۰۰ نسخه با برگردان علی‌اصغر خبره‌زاده به همّتِ انتشارات اسرارِ دانش در تهران چاپ و منتشر شده که از لینکِ زیر قابلِ دانلود است.

ناشرِ کتاب دربارهٔ این مجموعه نوشته است:

این چاپ مقاله‌های «رومن رولان» را که در سال‌های ۱۹۱۴ تا ۱۹۱۹ نوشته‌شده و پیش از این به نام‌های فراسوی «آشوب» و «پیشگامان» نشر گردیده، در یک کتاب گردآورده است. در سال ۱۹۳۱، «رومن رولان» بالشخصه، این دو کتاب را به زبانِ آلمانی برگردانید و می‌بایست در «روتافل-ورلاگ» «زوریخ» چاپ می‌گردید، امّا ناشرِ سوئیسی که می‌بایست کتاب را در سال ۱۹۳۳ نشر می‌کرد، از سوی حکومتِ آلمان پیش از این‌که «هیتلر» قدرت را به دست گیرد تهدید گردید که اگر کتابِ نامبرده را چاپ و نشر کند همهٔ نشریاتِ زبانِ آلمانی‌اش تحریم خواهد شد. به فرمان وزارتِ کشور آلمان صفحه‌های حروف‌چینی شدهٔ کتاب نابود شد. (ناشرِ سوئیسی چاپخانه‌اش را در یک شهرکِ مرزی آلمان دائر کرده بود) و اخیراً «بوخرگیلد گوتنبرگ» «زوریخ» توانسته است این دو مجموعه مقاله‌ها را در یک جلد منتشر کند.

رومن رولان برای این نشر مقدّمه‌ای نوشته بود که هم‌چنین می‌بایست در نشرِ آیندهٔ مجموعهٔ دوجلدیِ فرانسوی از آن استفاده می‌شد. این نشر تا کنون تحقّق نیافته است. متنِ مقدّمهٔ رومن رولان به صورتِ مقاله‌ای با عنوانِ «وداع با گذشته» در کتابِ «پانزده سال مبارزه» چاپ و در زمانِ اشغال به دستورِ آلمان‌ها نسخه‌های آن نابود شد. ما متنِ این مقدّمه را در جایِ اصلیِ آن به چاپ رساندیم.

لینک دانلود کتاب

https://drive.google.com/file/d/1zY4hamOGFnxCP3YiUqj4f1woOrpqsmiN/view?usp=sharing

بازگشت به فهرست

گفت‌وگو

شعر به روایتِ «جلال سرفراز» در گفت‌وگو با ارژنگ

شاعر، نقاش و عضو کانون نویسندگان ایران

ما به سوی قلّه می‌رویم/ بشکُف ای ستارهٔ سحر/ ای بهارِ سرزمینِ رفته بازگرد...

(از شعرِ «ای‌بهار»، ۱۳۶۳)

ارژنگ: «جلال سرفراز»، (زادهٔ سالِ ۱۳۲۱ در شاهرود)؛ شاعر، نقّاش، روزنامه‌نگار و عضو کانونِ نویسندگان ایران و سپس شورای نویسندگان و هنرمندانِ ایران و نیز مُبتکرِ برگزاری جلساتِ شعرخوانی موسوم به «ده شب» در انستیتو گوته تهران در آستانهٔ انقلاب سال ۱۳۵۷ ایران، از شاعرانِ نوسُرایی است که از چند دههٔ پیش در عرصهٔ شعرِ فارسی حضور دارد. او از نسلِ شاعرانی بود که با هفته‌نامه و شب‌های شعرِ «خوشه» به سرپرستي احمد شاملو (بامداد) و سپس مجلهٔ «فردوسی» مطرح شدند. از جلال سرفراز که در سال ۱۳۶۳ ناگزیر به مهاجرت از میهنِ خود شد و اینک در برلین آلمان سکونت گُزیده، تاکنون شش دفترِ شعر با عناوینِ: «آینه در باد»، «صبح از روزنهٔ بیداری» (که بعداً با تغییرِ عنوان به «صبح از روزنه» منتشر شد)، «باران و شیروانی»، «واهمهٔ مد»، «با همهٔ ابرهای ممکن» و «از ریلِ روبه‌رو» منتشر شده است. جلال سرفراز از اوائلِ دههٔ ۹۰ میلادی و در ایّامِ غربت، شعرش را با نقاشی پیوند زد و با خلقِ آثاری متعدّد، تا کنون چند نمایشگاه خصوصی و گروهی برگزار کرده است. دوماه‌نامهٔ ارژنگ در ادامهٔ گفت‌وگو با صاحب‌نظران، هنرمندان و شاعران پیرامون مقولاتِ هنری و شعرِ فارسی، دراین شماره پُرسش‌های خود را در هشت فراز با «جلال سرفراز» در میان نهاده که با هم می‌خوانیم.

***

****- سُرودنِ یک شعر یا به‌طورِ کلّی آفرینشِ یک اثرِ هنری امری مصنوع و تابعِ اراده و خودآگاهِ هنرمند است و یا از جایی به ناخودآگاهِ هنرمند الهام و وارد می‌شود؟***

هنر «به‌طورِ کلّی» موضوع وسیع و پیچیده‌ای است. من نمی‌دانم یک موسیقی‌دان (کدام موسیقی‌دان؟) چگونه کارش را آغاز می‌کند، و یا یک نقاش و غیره. تصوّر می‌کنم از هر هنرمندی که بپرسی باید خودِ او طرفِ پُرسش باشد، و دربارهٔ خودش، نه دربارهٔ همه. زیرا عادت‌ها و شیوهٔ کار، و چگونگی شکل‌گیری یک اثر در هر هنرمندی می‌تواند با دیگری (یا دیگران) متفاوت باشد. در مورد شعر هم همین‌طور. تنها در یک مورد می‌توان

اتفاقِ نظر داشت: هنر به معنای درستِ کلمه به نُدرت اتفاق می‌افتد. وگرنه تولیداتِ هنری می‌توانست از تولیداتِ صنعتی هم افزون باشد. به‌خصوص در زمینهٔ شعر، که ابزارِ کارش قلم و کاغذی بیش نیست. تا آن‌جایی که به من مربوط می‌شود: نه. نه؛ نمی‌شود تصمیم گرفت و شعری نوشت. در این چند ماهِ اخیر بارها و بارها از من پُرسیده شد: چرا در بارهٔ غزّه شعری نگفته‌ای؟ خُب؛ خودِ من هم کم‌تر از دیگران از خودم نپرسیده‌ام. امّا این اتفاق نیفتاد. انگار سنگ شده بودم. گاهی دست به قلم شدم و کوششی، که بی‌نتیجه بود. شاید به این دلیل که واژه‌ها ظرفیّتِ تصویرِ چنین فاجعه‌ای را نمی‌توانستند داشته باشند.

تجربهٔ من نشان می دهد، که هیچ‌گاه اراده نکرده‌ام تا بنشینم و شعری بنویسم. تا آن‌جا که به یاد دارم همیشه نخستین تصویرها در ضمیرِ ناخودآگاهِ من شکل گرفته‌اند، و در جریانِ آفرینشی حسّی به پایان رسیده‌اند. بگذریم که همیشه در ضمیرِ ناخودآگاه میانِ حسّ و اندیشه تعادلی برقرار می‌شود. نکته این‌که پس از سُرودنِ هر شعر باید فرصتی پیش می‌آمد و بیاید، که در جایگاهِ یک مُنتقد به شعرم نگاه کنم و عیب و ایرادش را بگیرم. گاهی شده که کلمه‌ای به دلم ننشیند و سال‌ها بعد، آن‌هم در یک روندِ حسّی برای آن جای‌گُزینی بیابم. و یا سطرهایی را بردارم و سطرهایی را جانشین کنم، بی آن‌که به ساختارِ اصلی شعر لطمه‌ای وارد شود.

- ظهور جریاناتِ پَسانیمایی مانند شعرِ «سپید»، «حجم»، «گفتار»، «موجِ ناب»، و به تازگی «طَراشعر» و غیره را چگونه ارزیابی می‌کنید؟ آیا می‌توان آن‌ها را جریانِ ادبی یا مکاتبِ نو به شُمار آورد؟

جل الخالق! «طراشعر» دیگر چه صیغه‌ای است؟ به قولِ معروف: هر دم از این باغ بری می‌رسد... خُب. از زمان سُرودنِ «افسانهٔ» نیما تا کنون طبیعی است که می‌بایست جریان‌های متفاوتی در شعرِ امروز فارسی پدید آید. شعرِ نیمایی می‌بایست از یک جریانِ ابتدایی -و البته اساسی و پایه‌ای- متناسب با تجربه‌های گونه‌گون شکل‌های تازه‌تری را تجربه کند. به‌خصوص در این زمانه‌ای که ارزش‌های زیبایی‌شناسانه به سرعت دگرگون می‌شوند. باید یادآور شوم که خودِ نیما دورانِ تجربیِ بزرگی را پُشتِ سر گذاشته. همهٔ شعرهای او به یک روال نیست. نیما گونه‌هایی از شعر را پدید آورد که تا آن زمان متداول نبود. اگرچه چند نفری هم هم‌زمان، یا پیش از او، در این زمینه تجربه‌های محدودی داشته‌اند. او بر آن بود که شعر باید به زبانِ مُحاوره نزدیک شود، و در این زمینه رهنمودهایی را در نوشته‌هایش می‌بینیم. در شعرهای پایانیِ نیما کارهایی است، که با اندکی تفاوت به شیوهٔ «شعرِ سپید» نزدیک است. در شعرهای سپیدِ شاملویی هم شباهت‌هایی به شعرهای موردِ اشارهٔ نیما دیده می‌شود. یعنی شاملو نمی‌توانست خلق‌السّاعه مبتکرِ شعرِ سپید باشد، و باید مراحلی را پُشتِ سر می‌گذاشت تا به «سپید»یِ مورد نظرش دست یابد.

در میانِ شاعرانِ آن زمان دو نفر هستند که به عمد می‌کوشند از سیطرهٔ شعرِ نیمایی خلاص شوند. این دو شاملو و سپهری هستند، که کارهای آغازین‌شان به شدّت متأثّر از نیماست. شاملو زودتر، و سپهری دیرتر توانستند راهِ خود را بیابند. بعدها کسانی چون یدالله رویایی و هوشنگ ایرانی نیز راهِ خود را برگزیدند. «شعرِ حجم» پیشنهادِ زنده‌یاد رویایی بود. «شعرِ زبان» یا «گفتار» هم (البته اگر بتوان این دو را یکی گرفت) با تجربه های براهنی شکل گرفت، و در دوره‌ای تأثیرگذاری‌هایی داشت و دارد. در این میان «موجِ نو» نیز با شعرهای احمدرضا احمدی و بیژن الهی و غیره. نکته این‌که هر کدام از این «جریان»ها در شعرِ یکی دو شاعر متجلّی می‌شوند، نه بیش‌تر. کارِ بقیّه بازی با کلمات است. شعرِ حجم با رویایی و شعرِ سپید با شاملو و موجِ نو با احمدرضا احمدی و غیره. من ترجیح می‌دهم که به‌جای شعرِ حجم بگویم شعرِ رویایی. یا به‌جای شعرِ سپید

از واژهٔ شاملویی استفاده کنم. رویایی، که بی‌تردید یکی از مهم‌ترین تئوری‌پردازانِ شعرِ معاصر ایران بود، خیلی پیگیر بود که شعرِ حجم را مطرح کند. خُب خیلی‌ها هم دنباله‌روی او شدند. امّا بهترین نمونه‌های شعرِ حجم را در کارِ خودِ او می‌توان یافت، و دیگران در بهترین حالت می‌کوشیدند در این جایگاه قرار گیرند. حتّا شاعری را می‌شناسم که به رویایی اختیارِ تامّ داده بود، تا در شعرش دست ببرد، تا شعرِ او هم به عنوان شعرِ حجم شناخته شود.

شاعرِ دیگری را هم می‌شناسم، که ردّ تصحیحاتِ شاملو را در یکی از کتاب‌هایش به روشنی می‌شد دنبال کرد. باید تأکید کنم که تاثیرپذیری امری است غیرِ قابلِ انکار. می‌توان از شاملو و رویایی و نیما و هرکس متأثّر شد، امّا هر شاعری باید راه و رسمِ خودش را پیدا کند. از دیدِ من هنر در فردیّتِ هر هنرمندی ویژگی‌های بارزِ خود را می‌یابد، و نه در پیروی از مظاهرِ مشخّصِ این ایسم یا آن ایسم.

- از نظرِ شما شاخص‌هایی که بتوان بر اساسِ آن‌ها یک شعر، نقاشی، رُمان یا یک نمایش را «اثرِ هنری» نامید چیست؟

پُرسش سختی است. در هر زمینه‌ای، از شعر گرفته تا نقاشی و رمان و نمایش و غیره، مطالعهٔ پیگیر و دستیابی به شناختِ واقعی مِلاکِ تشخیص است. با این حال نگاه‌ها متفاوت است، ارزش‌های هنری ایستا نیست. پیوسته درحالِ دگرگونی است، و هر مُنتقدِ اصیلی هم از دیدِ خود به ارزیابی کارهای هنری می‌پردازد. بنابراین رویارویی دیدگاه‌ها را هم باید جدّی گرفت. از دیدِ من، مهم‌ترین شاخص برای تمیزِ اصالت آثارِ هنری، جدّی‌گرفتنِ نقد و دل‌دادن به گفتهٔ مُنتقدانِ واقعی است، که این‌جا و آن‌جا چهره می‌کنند، و معلوم نیست در میانِ زدوبُندهای مرسوم حتمن به آن‌ها میدانی داده شود.

برای رشد و شکوفاییِ هنر به مُنتقدانی توانمند نیاز است، که اهلِ معامله و نان قرض‌دادن نباشند. هر پدیدهٔ هنری را به درستی به چالش بکشند. قدرتِ کشفِ ناشناخته‌ها را داشته باشند. به‌خصوص در کارِ جوان‌ترها دقّت کنند... باید فرصتِ بحث و گفت‌وگو پیش بیاید. در هر زمینه‌ای دیدگاه‌های متفاوت، حتّا متضاد در برابرِ هم قرار بگیرند. در چنین حالت‌هایی تشخیص سَره از ناسَره می‌تواند راحت‌تر باشد. در غیرِ این صورت، کم نیستند کسانی که در این بازارِ مکّاره ارزش‌های کاذبی را جای‌گُزینِ ارزش‌های اصیل کرده‌اند و می‌کنند و خواهند کرد.

- اگر «تخیّل» را فتیلهٔ چراغِ هنر بدانیم، هنرمند چه باید بکند که این چراغ نه دود بزند و نه خاموش شود؟

این بسته به مهارتِ هنرمند است. در یک اثرِ هنری، مثلن شعر، تخیّل تنها ملاک نیست. این بخشی از کار است. باید خیال را در چارچوبِ فرم و زبان و وزن و ساختارِ عمومی شعر سنجید. این‌ها همه دست به دستِ هم می‌دهند تا شعری شکلِ واقعیِ خود را بیابد. گاهی در شعرهایی که می‌خوانم جمله‌های خوبی می‌بینم که به دل می‌نشیند، امّا پس و پیشِ این جمله‌ها ساختارِ درستی ندارند. یک شعرِ خوب را می‌توان با یک تابلوی خوبِ نقاشی مقایسه کرد. در یک تابلوی خوب، عناصرِ گوناگون، از رنگ گرفته، تا خطوط و فرم‌ها ساختارِ واحدی را می‌سازند، که چشم‌نواز و خیال‌برانگیز است. همین امر در موردِ شعر نیز صادق است. این برداشتِ من از قطعهٔ نیمایی است، و به آن پای‌بندم. باید کلّیتِ شعر را دید، و در این چارچوب به اجزای آن پرداخت.

چنین دیدگاهی همیشه نمی‌تواند در مورد شعرهایی در قالبِ کلاسیک کاربُرد داشته باشد، چرا که در غزل و قصیده و غیره واحدِ شعر بیت است. امّا در بیش‌ترِ شعرهای امروز، واحدِ سنجشِ شعر کلِّ قطعه است.

- انتخاب بین دو جهتِ «فردی» و «اجتماعی» در اثرِ هنری تا چه اندازه اختیاری است؟ آیا «خودبیان‌گری» (Self-expression) هنرمند در تضاد با تعهّدِ اجتماعی هنرمند نیست؟

این یعنی تعیینِ تکلیف برای هنرمند، که در جامعهٔ ما بدجوری متداول بوده و هنوز هم هست. هر هنرمندی خودبه‌خود متأثّر از فضایی است که در آن زندگی می‌کند. شرایطِ اجتماعی-سیاسی هم می‌تواند در ذهنیّتِ شاعر یا هنرمند مؤثّر باشد، امّا این معیارِ ارزیابی یک اثرِ هنری نیست. مگر که بخواهیم از چنین آثاری استفادهٔ ابزاری کنیم. اگر تعهّدی هم در میان باشد، به قولِ رویایی باید از درونِ هنرمند مایه بگیرد، نه آن‌که از بیرون به او تلقین شود. هیچ الزامی نیست که بینِ «خودبیان‌گری» و «تعهّدِ اجتماعی» تعادلی برقرار شود. نباید غافل بودکه شعر و هنر را باید در چارچوبِ ارزش‌های زیبایی‌شناسانه سنجید، و نه غیر. من مشکلی با هنرِ اعتراضی یا اجتماعی-سیاسی ندارم، به شرطِ این‌که از هنر به معنای واقعیِ کلمه فاصله نگرفته باشند. بیش‌ترِ شعرهای فروغ فرخزاد از زندگی خصوصیِ او مایه گرفته‌اند، امّا بر زبانِ بسیاری از شعردوستان جاری است. یا برعکس، کسی از شاملو نخواسته که تعهّدی اجتماعی داشته باشد، امّا ذهنِ او خودبه‌خود درگیرِ مسائلِ اجتماعی-سیاسی است. این هر دو جایگاهِ خود را دارند. من بر آنم که گاهی حتّا غیرِانسانی‌ترین کارها هم می‌توانند از دیدِ ارزش‌های هنری جالبِ توجّه باشند.

- تا چه اندازه آشنایی با دانشِ اِستِه‌تیک (Aesthetics) و مقولاتِ آن‌را (که در فارسی به واژهٔ نارسای «زیبایی‌شناسی» ترجمه‌شده) برای هنرمندانِ ایرانی ضروری می‌دانید؟

این بسته به علاقه و خواستِ هر هنرمندی است. به‌هرحال در هر زمان و زمانه‌ای نوعی یا انواعی از هنر متداول می‌شوند، و شناختِ ارزش‌های زیبایی‌شناسانهٔ نوین ضروری به نظر می‌رسد. منتها چنین ارزش‌هایی در متنِ فرهنگ‌های متفاوت با هم یکی، و یک‌دست نیستند و نباید باشند. در دورانِ اخیر خودبه‌خود برخی ارزش‌های هنری از مرزها عبور کرده‌اند و تأثیرگذار شده‌اند.

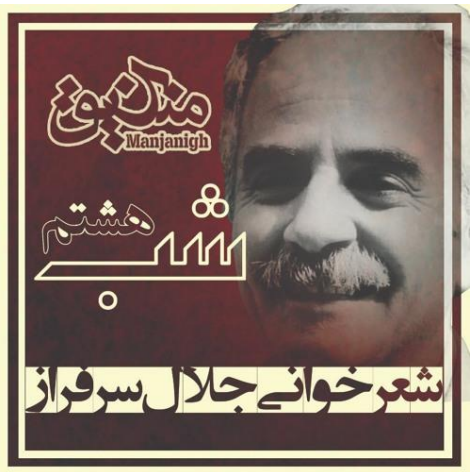
مثلن نیما ایدهٔ اوّلیهٔ دگرگونیِ ساختاری شعرِ فارسی را از برخی شاعرانِ فرانسوی گرفته، امّا فقط در حدّ ایده. کوتاه بلندیِ مصرع‌ها در شعرِ موزونِ نیمایی در پیوندِ قانون‌مند با شعرِ کلاسیکِ فارسی است. هم‌چنین تغییرِ ساختاری شعرِ فارسی در این دوران و اجتماعی‌شدنِ آن در تقابل با یکی دو قرن فترتِ شعرِ کلاسیکِ فارسی، و ضرورتِ جدایی از مدح و ثنای حُکّام است. ایدهٔ رُمان و فیلم و نقاشیِ مدرن و تئاتر و غیره نیز خودبه‌خود از جوامعِ اروپایی گرفته شده، منتها چنین ایده‌هایی در مسیرِ تجربه‌ها به تدریج شکلی بومی گرفته‌اند و به عنوان هنرِ ایرانی متمایز شده‌اند. ما در عصری زندگی می‌کنیم که خودبه‌خود فرهنگ‌های جوامعِ گوناگون، از جمله در زمینهٔ ارزش‌های زیبایی‌شناسانه، بر هم تاثیرگُذارند. بد نیست مثالی بزنم: در صفحاتِ نخستینِ «شازده کوچولو»ی سنت اگزوپری به شکلِ ماری برمی‌خوریم که فیلی را بلعیده است، امّا فیل در شکمِ مار هم هنوز همان فیل است. من بر آنم که ایدهٔ مدرن و مدرنیته و مکتب‌های هنری غیرِایرانی هم مثلِ همان فیل به شکمِ فرهنگِ ما نیز وارد شده اند، و زمانی می‌توانند شکل و شمایی بومی بگیرند که از هضمِ رابع هم بگذرند و به عنوان ارزش‌های جاافتادهٔ بومی پذیرفته شوند.

- تأثیرِهنر در ایجادِ تحوّلاتِ اجتماعی و تأثیرِ متقابلِ انقلابات در رشدِ شناختِ هنری جامعه چیست؟

به‌هرحال هر پدیده‌ای می‌تواند سببِ برخی دگرگونی‌ها در دیگرِ پدیده‌ها شود. هیچ انقلابی بدون پیش‌زمینه‌های لازم انجام نمی‌شود، که به‌خصوص اهلِ هنر و ادبیّات -درست یا نادرست- می‌توانند از جملهٔ پیش‌گامان یا حتّا مخالفانِ آن باشند. مثلن در انقلابِ مشروطه نقشِ شاعران و هنرمندانِ وقت کاملن ملموس بوده. در انقلابِ بهمنِ ۵۷ نیز همین‌طور. از کانونِ نویسندگان گرفته تا فیلم‌سازان و هنرمندانِ تئاتر و غیره و غیره در شکل‌گیری آن نقش داشتند. بگذریم که اغلبِ همین هنرمندان و نویسندگان در زُمرهٔ قربانیانِ این انقلابند. هم‌چنین این انقلاب‌ها در روندی مستمر تأثیرِ چشم‌گیری در تحوّلاتِ فرهنگی و دیدگاه‌ها و کارِ هنرمندان داشته‌اند و دارند. این یک امرِ دیالکتیکیِ گُریزناپذیر است. می‌توان ادّعا کرد که هر انقلابی در هنرِ ضدِّانقلاب هم تأثیرِ جدّی دارد.

- 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؟

امروزه هر شاعرِ جوانی، اگر آینده‌نگر باشد، با انبوهی از تجربه‌های مدرن و معاصر روبروست، و اگر تمام‌وقت هم در کارِ شناختِ این تجربه‌ها باشد، ممکن است وقت کم بیاورد. و اگر بنا باشد به توصیهٔ قُدما ابتدا چندهزار بیت شعر را به خاطر بسپارند، در جریانِ فراگیریِ این فنون و صنایع و قالب‌ها، و غرق‌شدن در متونِ کُهن ممکن است از خیرِ شاعری هم بگذرد. درهرحال، آشنایی با ارزش‌های کلاسیک را باید به شاعرانِ جوان توصیّه کرد. نکته این‌که امروزه کم نیستند شاعرانِ جوانی که مستقیم به قالب‌های کلاسیک روی کرده‌اند و غزل‌های خوبی هم نوشته‌اند، که به خواندن‌شان می‌ارزد. من برآنم که روی‌آوری به شعر و هنرِ مدرن به معنیِ نفیِ ارزش‌های کلاسیک نبوده و نیست.



شنیدن فایل صوتی شعرخوانی جلال سرفراز در جلسات ده شب انستیتو گوته سال ۱۳۵۶
https://i1.sndcdn.com/artworks-qCeV2jDV82wcrVyn-xcPzPw-t500x500.jpg
برخی آثار نقاشی جلال سرفراز
https://www.radiofarda.com/a/f7-jalal-sarfaraz-paintings/25092395.html

بازگشت به فهرست

اجتماعی

افشای اقدامِ ضدّکارگری جدیدِ وزارتِ کار

دسترسی کارفرمایان به شکایاتِ کارگران برای تضمینِ سودِ بیش‌تر برای سرمایه‌داران

اطلاعیه سندیکای کارگران شرکت واحد اتوبوسرانی تهران و حومه

در روزهای اخیر، دستورالعملی از سوی مدیرکل حوزه وزارتی وزارت تعاون، کار و رفاه اجتماعی، به نمایندگی از وزیر کار، در فضای مجازی افشا شده است. این نامه حاوی دستورات وزیر خطاب به معاون روابط کار و مدیران کل کار استان‌های آذربایجان شرقی، اردبیل و خراسان جنوبی است.

در متنِ این نامه آمده است:

«یکی از شیوه‌هایی که به احقاق حقوقِ متقابل میانِ کارگران و کارفرمایان و تسهیلِ تعاملِ کاری منجر می‌شود، اطلاعِ طرفین از سوابقِ کاری یک‌دیگر از حیثِ کمّیتِ ثبتِ شکایت علیه طرفِ مقابل است. اطلاعِ نیروی کار از تعدادِ شکایاتی که سابق بر این کارگران علیه کارفرمای معیّنی ثبت کرده‌اند یا تعدادِ شکایاتی که کارفرمای مذکور علیه کارگران دیگر ثبت کرده، به او کمک می‌کند تا در انتخابِ کارفرما آگاهانه‌تر عمل کند. هم‌چنین اطلاعِ کارفرما از تعدادِ شکایاتی که کارگرِ معیّنی از سایرِ کارفرمایان داشته یا کارفرمایان از او داشته‌اند، می‌تواند به انتخابِ بهترِ نیروی کار توسطِ کارفرما منتهی شود.»

وزارت کار در مقام اجرای قانونِ کار همواره سیاستِ تسهیلِ سودآوریِ بیش‌تر برای سرمایه‌داران را در دستورِ کار دارد و به قیمتِ استثمار و فلاکتِ هرچه بیش‌تر کارگران، این سیاست را به انحاءِ مختلف به اجرا درمی‌آورد. این وزارتخانه به دست‌چین‌کردن اعضای هیات‌های رسیدگی به شکایتِ کارگران برای پایمال‌کردن حقوقِ کارگران بسنده نکرده است و دائماً بخشنامه، دستورالعمل و دستور اداری در تضاد با قانونِ کار خودشان، چه برای تضییع حقوق کارگران در هیات‌های رسیدگی و چه در سیاست‌گذاری در حوزهٔ کار برای تضمینِ سودِ بیش‌تر برای سرمایه‌دار به قیمتِ تضییعِ حقوقِ کارگران، انجام می‌دهد.

آنچه حوزهٔ وزارتی به نمایندگی از وزیرِ کار اخیراً ابلاغ کرده است، پیامدهای منفی گسترده‌ای به همراه دارد. این دستور به کارفرمایان اجازه می‌دهد تا با دسترسی به اطلاعات مربوط به شکایاتِ کارگران در ادارات کار، از استخدام کارگرانی که در گذشته برای احقاق حقوق قانونی خود شکایت کرده‌اند، جلوگیری کنند. در اقدامی

برای فریبِ افکارِ عمومی، این دستورِ ضدّکارگری ظاهراً به صورتِ متقابل عمل‌کرده و به کارگران نیز اجازه دسترسی به پرونده‌های شکایت علیه کارفرمایان را می‌دهد. با این حال، با توجّه به کمبود فرصت‌های شغلی برای کارگران و قدرت و امتیازات گسترده کارفرمایان، چنین امکانی در عمل هیچ منفعتی برای کارگران به همراه نخواهد داشت و تنها به تضعیفِ بیش‌ترِ موقعیّتِ آنان در برابرِ کارفرمایان منجر می‌شود .

اقدامِ بی‌شرمانهٔ وزارت کار به معنای آن است که هر کارگری که برای احقاق حقوق اولیه خود علیه کارفرما شکایت کند، هر کارگری که حقوقش ضایع شده باشد، دستمزدهایش به‌موقع پرداخت نشده یا اصلاً پرداخت نشده باشد، اگر استانداردهای ایمنی محیطِ کار رعایت نشده باشد، اگر تبعیض و ظلم و نقضِ همین قوانینِ موجود که خودشان تصویب کرده‌اند صورت گرفته باشد، آن کارگر باید بداند که این شکایت در سابقه او ثبت شده و در دسترسِ همه کارفرمایان قرار خواهد گرفت.

در شرایطی که حقّ تشکّلِ مستقلِ کارگری به‌رسمیّت شناخته نمی‌شود و اعتراضاتِ کارگری با سرکوبِ مداوم مواجه هستند، این اقدامِ وزارت کار، قدمی فراتر رفته و حتی حقّ اعتراض و شکایتِ فردی کارگران را به ابزاری برای تهدید و مجازاتِ آن‌ها تبدیل کرده و آشکارا نشان می‌دهد که دولت، بدون هیچ‌گونه پرده‌پوشی، بطور تمام و کمال در خدمتِ منافعِ کارفرمایان قرار دارد. این سیاست قصد دارد به گسترش فرهنگ سکوت و تسلیم در میان کارگران دامن بزند و آن‌ها را از ابتدایی‌ترین ابزارهای دفاع از حقوق‌شان محروم سازد. در شرایط اقتصادی بحرانی و نرخ بالای بیکاری، که کارگران پیشاپیش در موقعیتی ضعیف‌تر قرار دارند، این سیاست به کارفرمایان امکان می‌دهد تا با اعمال فشار بیشتر، نیروی کار را به پذیرش شرایط ناعادلانه مجبور کنند و همزمان از هرگونه همبستگی کارگری جلوگیری نمایند. اگر بعنوان طبقه کارگر، متحد و همبسته، در مقابل آن نایستیم، چنین رویکردی میتوند به‌شدت به تضعیف سنت‌ها و فرهنگ‌های مطالبه‌گری در محیط‌های کاری منجر گردد.

در برابر این اقدامِ شنیع، که تجاوزی آشکار به حقوقِ اوّلیه و حریمِ کارگران و تهاجمی مستقیم از سوی وزارت کار دولتِ ضدّکارگری است، باید ایستادگی کرد. این سیاست‌گذاری باید به طورِ گسترده افشا شود، مسئولینِ آن شناخته شوند و این اقدامِ ضدّکارگری فوراً لغو گردد.

چارهٔ کارگران وحدت وتشکیلات است!

سندیکای کارگران شرکت واحد اتوبوسرانی تهران و حومه

۲۳ دی ۱۴۰۳

منبع: کانال سندیکای کارگران شرکت واحد اتوبوسرانی تهران و حومه

بازگشت به فهرست

سقوطِ ۴۰۰درصدی ارزشِ دستمزد در طیِّ ۱۰سال

برای احیای قدرت خریدی که دستمزد کارگران در سال ۱۳۹۳ داشته، امروز باید هر کارگرِ حدّاقل‌بگیر و دارای دو فرزند، نزدیکِ ٤٩ میلیون تومان حقوق بگیرد امّا آن‌چه به چنین کارگری در پایانِ ماه پرداخت می‌شود فقط ۱۰ میلیون و ۹۰۰ هزار تومان وجهِ رایجِ مملکت است!

نسرین هزاره مقدّم

به گزارش خبرنگار ایلنا، «گرانی» چیزِ عجیب و بی‌سابقه‌ای نیست، حدّاقل در یکی دو دههٔ اخیر، هیچ زمان تورّمِ دورقمی دست از سرِ زندگی مردم برنداشته و سال‌هاست که مردم سایهٔ سنگینِ تورّم بالای ۳۰ درصد را بر سرِ زندگیِ آب‌رفته‌ی خود احساس می‌کنند. با این حال، شتابِ تُندِ گرانی در موج‌های اخیرِ تورّمی که پیاپی و بدونِ وقفه از راه می‌رسند، اگر برهه‌های خاص مانند زمانِ اشغالِ ایران توسطِ متّفقین بعد از جنگِ جهانیِ دوّم و قحط و غلای متعاقبِ آن‌را کنار بگذاریم، در تاریخِ مُدرنِ ایران تقریباً بی‌سابقه است.

امروز گرانیِ روزانه و هفتگی آن‌چنان عیان است که دیگر نیازی به بیانِ مفصّل و آوردنِ شاهد و مثال نیست. در ماه‌های اخیر، نان، لبنیات، داروها، قبوضِ انرژی، اقلامِ خوراکی پروتئینی، سیب‌زمینی و گوجه‌فرنگی و هزینه‌های حمل‌ونُقل، پی‌درپی گران شده‌اند. تصویرِ زیر نشان می‌دهد در عرضِ مدّت سه ماه از شهریور تا آذر، کرهٔ پاستوریزه ۱۰۰ گرمی به عنوانِ یک قلم کالای ساده، بیش از ۵۷ درصد گران شده، قیمتِ آن از ۳۸ هزار تومان به ۶۰ هزار تومان رسیده است.

امّا بعد از آذرماه، یک موجِ جدید امّا سنگینِ گرانی دوباره از راه رسید؛ داروها با مجوّزِ دولت برای حذفِ یارانه‌های تولیدِ دارو، تا مرزِ ۴۰۰درصد گران شدند و سایرِ کالاها از جمله روغن، مجوّزِ افزایشِ نرخ گرفتند؛ در میانهٔ دی‌ماه خبر آمد که قیمتِ روغنِ خوراکی مصرفِ خانوار ۱۵درصد و قیمتِ روغنِ صنفی صنعتی ۲۱ درصد افزایش یافته است.

براساسِ داده‌های رسمی مرکزِ آمارِ ایران، در دی ماه ۱۴۰۳ بیش‌ترین فشارِ تورّمی از سمتِ کالاهای خوراکی به خانوارها واردشده به طوری که تورّمِ ماهانهٔ این اقلام در دهک‌ها تا بالای ۳ درصد هم افزایش یافته است. مطابقِ این گزارش، تورّمِ ماهانه در دی امسال به ۲.۹ درصد رسید در حالی که در آذر ۲ درصد بوده است.

بنابراین، نه تنها در دی‌ماه قیمتِ سبدِ مصرفِ خانوارها نسبت به آذر افزایش یافته، بلکه به سرعتِ این رشدِ قیمت نیز افزوده شده است. هم‌چنین، تورّمِ نقطه به نقطه نیز نسبت به آذرماه در سطحِ بالاتری قرار گرفته و به ۳۱.۸ درصد رسیده است. به عبارتِ دیگر، خانوارها در دی‌ماه ۱۴۰۳ نسبت به دی‌ماه ۱۴۰۲ گذشته برای یک سبدِ یک‌سان از کالا و خدمات، ۳۱.۸ درصد بیش‌تر هزینه پرداخت کرده‌اند.

به نظر می‌رسد، در این میان تنها عنصرِ ثابتِ اقتصاد، مزد و حقوقِ کارگران و کارمندان است؛ سقوطِ تاریخیِ دستمزد با شوک‌درمانیِ ارزی ماه‌های اخیر به نحوِ خارق‌العاده و بی‌سابقه‌ای تشدید شده است تا جایی که امروز از قدرتِ خریدِ دستمزد، هیچ باقی نمانده است.

قیاس با قیمتِ سکّهٔ طلا، معیارِ خوبی برای سنجشِ قدرتِ خریدِ دستمزد است؛ مبنا حدّاقلِ دستمزدِ کارگران با دو اولاد است؛ در سال ۱۳۹۳، حدّاقل دستمزدِ مشمولانِ قانون کار از ۴۸۷۱۲۵ تومان به ۶۰۸۹۰۰ تومان افزایش یافت و براین اساس، دریافتیِ کارگران با دو فرزند به ۸۴۵ هزار تومان رسید؛ در بهمن ماه ۹۳، نرخ فروشِ هر قطعه سکّهٔ تمام بهارِ آزادی طرحِ جدید در بازار یک میلیون و ۳۷ هزار و ۵۰۰ تومان بود؛ با این حساب، در سال ۱۳۹۳، حدّاقل دستمزدِ کارگران ۸۱ درصدِ قیمتِ سکّهٔ طلا بوده، یعنی با حقوقِ یک ماهِ کارگر می‌شد ۸۱ درصدِ یک سکّهٔ طلا را خریداری کرد.

دقیقاً ده سال جلوتر می‌آییم؛ در سال ۱۴۰۳ دریافتیِ کارگران با دو فرزند به رقمِ ۱۰ میلیون و ۹۰۰ هزار تومان رسیده است؛ هفتمِ بهمن ماه، سکّهٔ بهارِ آزادی طرحِ جدید در بازار، ۶۰ میلیون و ۴۰۵ هزار تومان قیمت خورد؛ در نتیجه، در سالِ جاری، حدّاقل دستمزدِ کارگران به ۱۸ درصدِ قیمتِ سکّهٔ طلا تنزّل یافته است؛ در واقع یک کارگر با دستمزدی که پایانِ ماه می‌گیرد، قادر به خریدِ ۱۸ درصدِ سکّهٔ طلاست.

در نتیجه‌ی این داده‌ها می‌بینیم که قدرتِ خرید دستمزدِ ماهانهٔ کارگران در طولِ فقط ده سال، از ۸۱ درصدِ قیمتِ سکّهٔ طلا به ۱۸ درصد کاهش یافته است؛ اگر قرار بر احیای قدرتِ خریدِ سال ۱۴۰۳ باشد، باید امروز کارگران همان ۸۱ درصدِ قیمتِ یک سکّهٔ طلای طرحِ جدید یا ۴۸ میلیون و ۹۲۸ هزار تومان حقوقِ ماهانه بگیرند. در واقع اگر امروز حدّاقلِ حقوقِ کارگران ۴۸ میلیون و ۹۲۸ هزار تومان باشد، می‌توانیم ادّعا کنیم قدرتِ خریدِ دستمزد در طولِ ده سالِ اخیر سقوط نکرده یا به عبارتی ثابت مانده است.

این سقوطِ بیش از ۴۰۰درصدیِ دستمزدِ کارگران فقط در عرضِ ده سال، یک پدیدهٔ بی‌سابقه در تاریخِ اقتصادِ ایران است؛ پدیده‌ای بی‌سابقه و بس ناگوار که کارگران را به قعرِ درّه‌ی فقرِ مطلق سوق داده و بدونِ دستاویزی برای ادامهٔ حیات رها کرده است.

برای احیای قدرتِ خریدی که دستمزدِ کارگران در سال ۱۳۹۳ داشته، امروز باید هر کارگر حداقل‌بگیر و دارای دو فرزند، نزدیک ۴۹ میلیون تومان حقوق بگیرد امّا آن‌چه به چنین کارگری در پایانِ ماه پرداخت می‌شود، فقط ۱۰ میلیون و ۹۰۰ هزار تومان وجهِ رایجِ مملکت است!

«علیرضا خرّمی»، فعّالِ کارگری با بیانِ اینکه «سقوطِ سنگینِ دستمزد، یک واقعیّتِ تلخ ولی غیرقابلِ‌انکار است»، در پاسخ به این سوال که احیای قدرتِ خریدِ ده سال قبل پیشکش، امروز کارگران با چه میزان دستمزد می‌توانند زنده بمانند و ادامه‌ی زندگی بدهند، می‌گوید:

«اگر دریافتیِ یک کارگر زیرِ ۳۰ میلیون تومان باشد، به هیچ‌وجه نمی‌تواند امورِ زندگی را بگرداند و خرج‌های ساده را تامین کند؛ برای پرداختِ اجارهٔ خانه، خوراکی‌ها و اقلامِ بسیار ضروری مثلِ دارو، حدّاقل ۳۰ میلیون تومان لازم‌است، البته این‌رقم برای شهرهای کوچک و متوسط است، در کلان‌شهرها به‌خصوص برای مستأجران، درآمدِ لازم برای یک زندگیِ بسیار ساده خیلی بیش از این‌هاست.... و می‌خواهم با تأکید بگویم که هر دستمزدی زیرِ ۳۰ میلیون تومان نه تنها ناعادلانه، بل‌که تجسّمِ روشنِ برده‌داری‌ست.»

سرچشمه: خبرگزاری کارِ ایران (ایلنا)

***

به یک طوطی کلماتِ «عرضه و تقاضا» را یاد بده.

برای خودت یک اقتصاددان درست کرده‌ای!

توماس کارلایل Thomas Carlyle (۱۷۹۵-۱۸۸۱)؛ زبان‌شناس، نویسنده، فیلسوف و مورّخِ انگلیسی

بازگشت به فهرست

بحرانِ دستمزد و معیشت و چشم‌اندازِ جُنبشِ کارگری

مسعود اُمیدی

اشاره: واقعیّت آن است که مسئلهٔ دستمزد و معیشتِ کارگران و بازنشستگان و به طورِ کلّی «مُزدبگیران» در کشور به وضعیّتی عملاً بحرانی تبدیل شده است. مشکلِ معیشت و دستمزد اگرچه ناگهانی شکل نگرفته است، امّا بیانگرِ وضعیّتی است که با رویّه‌ها و سازوُکارهای موجود، اساساً نمی‌توان چشم‌اندازِ روشنی را برای حلِّ آن در پیشِ رو دید و حلِّ آن مستلزمِ تغییراتِ اساسی در وضعیّتِ موجود است. ابعادِ این بحران را می‌توان از زوایای مختلفی چون هزینه‌های سبدِ معیشتِ خانواده‌های کارگری، جمعیّتِ زیرِ خطِّ فقرِ مطلق و توسعه‌ی فقرِ غذایی، پیامدهای اجتماعیِ فقر به‌ویژه در ارتباط با شاخص‌هایی چون ترکِ‌تحصیل، افزایشِ کودکانِ کار، افزایشِ بزه‌کاری‌ها و بسیاری از نابسامانی‌های دیگرِ اجتماعی، کاهشِ شدیدِ بهره‌وری و... موردِ بررسی قرار داد. تردیدی نیست موضوعی که دارای چنین ابعادِ گُسترده‌ای در جامعه هست، وقتی از حالتِ متعارف خارج شود، به راحتی تبدیل به مسئله‌ای دشوار (مُعضل) و بحران می‌شود که سازوُکارهای رایج و متعارف از عهدهٔ حلِّ آن برنخواهند آمد.

داده‌ها و اطلاعاتِ رسمی و غیررسمیِ فراوان از منابعِ متعدّد در درون و بیرون از حاکمیّت در کشور، گواهِ آن هستند که هیچ تردیدی در این حقیقت وجود ندارد که با افزایشِ چشم‌گیرِ تورّم از یک سو و عدمِ افزایشِ دستمزدِ کارگران و بازنشستگان برابرِ الزامِ مادّهٔ ۴۱ قانونِ کار و مادهٔ ۹۶ قانونِ تأمینِ اجتماعی از سوی دیگر، قدرتِ خریدِ کارگران و بازنشستگان هر سال کاهش می‌یابد. این حقیقتِ غیرقابلِ‌انکار و وعده‌های آشکار و تلویحی برای حلِّ آن بارها از زبانِ نامزدهای ریاست‌جمهوری از جمله آقای پزشکیان نیز که امروز در جایگاهِ رئیس‌جمهور قرارگرفته است، در مُناظره‌های انتخاباتی مطرح‌شده و بارها نیز از زبانِ نمایندگانِ مجلس و مسئولانِ حکومتی شنیده می‌شود. در واقع، همه‌ی ارکانِ حاکمیّت از حقیقتِ کاهشِ شدیدِ قدرتِ خریدِ کارگران و بازنشستگان آگاهند و هیچ‌یک از آن‌ها نیز تلاشی برای کتمانِ آن نمی‌کنند، اگرچه گاه برخی از آن‌ها بدونِ شرم و با غیرِمسئولانه‌ترین رویکرد، کارگران و مردم را دربرابرِ تورّمِ افسارگُسیخته، به ریاضت کشیدن دعوت می‌کنند!

اعتراف به بحرانِ معیشت و دستمزد، محصولِ سال‌ها مبارزهٔ کارگران و بازنشستگان، روشنگری فعّالانِ کارگری و اجتماعی، محقّقان و پژوهشگرانِ اجتماعی و اقتصادیِ مردمی، باورمندانِ سوسیالیسم و نیروهای مترقی اجتماعی و مدافع عدالتِ اجتماعی از روزنامه‌نگاران گرفته تا حقوق‌دانان و وکلا و... در این زمینه

است. در نتیجهٔ سال‌ها مبارزهٔ روشن‌گرانه، امروز دیگر بر همگان آشکار شده است که دولت‌ها نه تنها مادّهٔ ۴۱ قانونِ کار برای تعیینِ میزانِ افزایشِ سالیانه‌ی حقوقِ کارگران و بازنشستگان و مادّهٔ ۹۶ قانونِ تأمینِ اجتماعی را رعایت نمی‌کنند، بلکه آشکارا به آن‌ها بی‌توجّهی نشان‌داده و آن‌را نقض می‌کنند! نهادهای نظارتی رسمی چون سازمان بازرسی کلّ کشور و دیوانِ عدالتِ اداری نیز به دلیل عدمِ برخورداری از استقلالِ رأی، نه تنها از اراده‌ای جهت الزامِ دولت‌ها به تن‌دادن به این قوانین برخوردار نیستند، بلکه اساساً در برابرِ این موارد نقضِ آشکارِ قانون، یا ساکت بوده و یا به نوعی تلاش کرده‌اند تا با آن همراهی نشان داده و آن را توجیه کنند. رأی دیوانِ عدالتِ اداری در مورد شکایاتِ هزاران کارگر در ارتباط با عدمِ تمکین دولتِ سیزدهم به مصوّبهٔ شورایِ عالیِ کار در سال ۱۴۰۱ گواهی روشن در این مورد است.

در سایتِ «ایلنا» به نقل از حسن صادقی (معاون دبیرکلّ خانهٔ کارگر و رئیسِ اتّحادیهٔ پیش‌کسوتانِ جامعهٔ کارگری) آمده است: *«فرمولِ ما دربارهٔ سبد معیشت این است که باید بگوییم طیّ یک دههٔ گذشته یا از ابتدای دههٔ ۱۳۹۰، تورّم ۳۹۷ درصد رشد داشته و این درحالی است که مزدِ کارگران ۲۰۷ درصد رشد داشته است. به این معنا ۱۹۰ درصد (یعنی حدود ۲۰۰ درصد) مزد از سبدِ معیشت که بطورِ قانونی باید کاملاً به کارگران پرداخت شود، عقب است و کارگران ۲۰۰ درصد از دولت و کارفرما از ۱۳ سال گذشته مُزدِ افزایش‌نیافته طلب دارند! با این میزان افزایش صورت‌گرفته در این ۱۳ سال، عملاً افزایشِ مزد یا حتّی حفظِ ارزشِ مزد هم نداشتیم، بلکه با کاهشِ ارزشِ مزدِ کارگر مواجه بودیم.»***(۱)**

در گزارشِ دیگری با عنوان «سقوطِ بیش از ۴۰۰ درصدیِ ارزشِ دستمزد فقط در ده سال/ کارگران امروز باید حدود ۴۹ میلیون تومان حقوق بگیرند.» به قلمِ «نسرین هزاره مقدّم» در همین سایت آمده است: *«برای احیایِ قدرتِ خریدی که دستمزدِ کارگران در سال ۱۳۹۳ داشته، امروز باید هر کارگرِ حدّاقل‌بگیر و دارای دو فرزند، نزدیکِ ۴۹ میلیون تومان حقوق بگیرد، امّا آنچه به چنین کارگری در پایانِ ماه پرداخت می‌شود، فقط ۱۰ میلیون و ۹۰۰ هزار تومان وجهِ رایجِ مملکت است!... این سقوطِ بیش از ۴۰۰ درصدی دستمزدِ کارگران فقط در عرضِ ده سال، یک پدیدهٔ بی‌سابقه در تاریخ اقتصادِ ایران است؛ پدیده‌ای بی‌سابقه و بس ناگوار که کارگران را به قعرِ درّه‌ی فقرِ مطلق سوق داده و بدونِ دستاویزی برای ادامهٔ حیات رها کرده است.»***(۲)**

بنابراین عدمِ اجرای مفادّ مذکور از قوانینِ کار و تأمینِ اجتماعی، به هیچ وجه ناشی از وجودِ ناآگاهی یا ابهام در مورد حقیقتِ کاهشِ مداوم قدرتِ خریدِ کارگران و بازنشستگان نیست، چراکه اطلاعاتِ رسمیِ فراوانی در قالبِ جداول و نمودارهای مختلف، حکایت از کاهشِ مداوم قدرتِ خرید و بدترشدن مداومِ وضعیّتِ معیشتِ میلیون‌ها کارگر و بازنشسته و خانواده‌های آن‌ها دارد که بخشِ عظیمی از جمعیّت کشور را تشکیل می‌دهند!

در این میان برخی‌از مدافعانِ برنامه‌های نئولیبرالی و به‌اصطلاح «کارشناسانِ» مدّنظرِ آقای پزشکیان و توجیه‌کننده‌ی وضعیّت موجود نیز با ادّعاهای شبه‌علمی به‌دروغ مطرح می‌کنند که افزایشِ دستمزد برابرِ قوانینِ مذکور، باعث افزایشِ تورّم و متعاقبِ آن رکود و پایین‌آمدن سطحِ اشتغال و افزایشِ بیکاری می‌شود!

با این‌که بر اساسِ برخی پژوهش‌های آکادمیک در ایران *«سهمِ حدّاقلِ دستمزد در توجیه نوساناتِ قیمت‌ها ناچیز (به طورِ متوسط حدودِ ۱ درصد) بوده و در مقابل، سهمِ قیمت‌ها در توضیحِ بی‌ثباتی‌های حدّاقلِ دستمزد قابلِ ملاحظه (به طور متوسط بیش از ۳۴ درصد) است.»***(۳)**، این مدّعیانِ علمِ اقتصاد و علومِ

اقتصادی و کارآفرینی و در واقع مدافعِ برنامه‌های نئولیبرالی، چشمِ خود را بر روی این واقعیّت نیز می‌بندند که بر اساس گزارشِ «مرکزِ پژوهش‌های توسعه و آینده‌نگری سازمان برنامه و بودجه» در یک نشستِ علمی و تخصّصی در ۲۹ فروردین ۱۴۰۲ مطرح شد که *«مارپیچ حقوق و تورم، افسانه‌ای است که کارفرمایان ساخته‌اند! میزان تاثیرگذاری افزایش حقوق سال ۱۴۰۱ بر تورم آن سال، تنها سه درصد بوده است.»* **(۴)**

آن‌ها کاری ندارند به این‌که در همین نشستِ علمی و تخصّصی مطرح شد: *«...سرکوبِ حقوق بر مبنای خطرِ ظهورِ تورّم‌های بالا همواره موردِ توجّهِ سیاست‌گذاران بوده است. لذا مارپیچ حقوق و تورم یک بحثِ دیرینه است و تجربهٔ آن در اروپا و غرب موردِ توجّه سیاست‌گذارانِ غربی بوده است.. در خصوصِ «مارپیچِ حقوق و تورّم»، بر اساس مطالعاتِ انجام‌شده، تأثیرِ میزان افزایشِ حقوق بر میزانِ تورّم ناچیز است و در واقع «مارپیچِ حقوق و تورّم» را نقض می‌کند. بر اساس مطالعاتِ داخلی نیز تورّم، مقدّم بر افزایشّ حقوق و دستمزد است.. «مارپیچ تورّم و حقوق» وجود دارد، نه «مارپیچ حقوق و تورّم». در واقع این تورّم است که بر حقوق تأثیر می‌گذارد...»* **(۵)**

از این‌روست که ادّعای مدافعانِ جهت‌گیری نئولیبرالی در اقتصاد و به فلاکت کشیدنِ زندگی توده‌های وسیع مردم که همواره دوست دارند تا شیپور را از دهانهٔ گشادِ آن بدمند، فاقدِ هرگونه اعتبارِ علمی و پژوهشی در حوزهٔ پژوهش‌های اقتصادی و اجتماعیِ جدّی و مستقل است.

معنای این امر آن است که رویکرد و جهت‌گیری اصلی جُنبش و فعّالانِ کارگری و مدافعانِ عدالتِ اجتماعی، دیگر نمی‌تواند و نباید متمرکز بر روشنگری در این زمینه با ارائهٔ آمارهای تحلیلی متعدّد باشد! این کار عملاً تکرارِ حقایقی خواهد بود که همگان از آن آگاهند و از این منظر چیزی جز نوعی اقدامِ بی‌هوده و بی‌حاصل نخواهد بود!

پُرسشِ کلیدی این است: اگر حقایق در این مورد روشن است، چرا حاکمانِ ما به جای اجرای قانون و ایجادِ بهبودهایی اندک در وضعیّتِ معیشت و زندگی کارگران از طریق افزایشِ قانونی حقوق و دستمزد آن‌ها برابرِ مفادّ قوانینِ جاری، مُصِرّ بر زیرپاگذاشتن و نقضِ این قوانین هستند؟!

بی‌تردید این مفادّ قانونی در زمانی و البته پ از کشمکش‌های فراوان تصویب شده است که هنوز ارکانِ حاکمیّت در ایران تصمیم به اجرای برنامه‌های نئولیبرالی نگرفته بودند که حذفِ دستاوردهای مبارزاتی طبقهٔ کارگر، تنها یکی از مهم‌ترین رویکردهای آن است. به هیچ وجه نمی‌توان تصوّر کرد که چنین مفادّی در نهادهای قانون‌گذاریِ امروز در کشور یا طیّ بیش از سه دههٔ گذشته که پارادایمِ نئولیبرالی بر ترسیمِ چشم‌انداز، هدف‌گذاری، تدوینِ استراتژی، برنامه‌ریزی‌های اقتصادی و اجتماعی (در قالبِ برنامه‌های به‌اصطلاح توسعه) و سیاست‌گذاری‌ها و اقداماتِ اجرایی ارکانِ حاکمیّتی در کشور مسلّط بوده است، موردِ تصویب قرار گیرد.

بنابراین در چارچوب مقرّرات‌زداییِ نئولیبرالی که ارکانِ قدرت‌مندِ نظام نیز آشکارا از آن دفاع کرده‌اند، باید دو کار انجام می‌شد: نخست این‌که باید برخی قوانینِ حامی کارگران و زحمت‌کشان حذف می‌شد که نمونه‌های آن‌را در معافیّتِ کارگاه های زیرِ ده نفر از شمولِ ۴۰ ماده از قانونِ کار می‌بینیم که بخشِ عمدهٔ جمعیّتِ طبقهٔ کارگر را شامل می‌شود. و دوّم آن‌که اگر نتوانستند قوانینی را حذف کنند، آن را نقض کنند و

زیرِ پا بگذارند و اجرا نکنند و با هیچ بازخواستی هم مواجه نشوند. آری، چنین است که از سوی حاکمیّت بر اجرای مادهٔ ۴۱ قانونِ کار و ۹۶ تأمینِ اجتماعی بدونِ هر گونه توجیهِ حقوقی قابلِ دفاعی، چشم فروبسته می‌شود!

در چنین شرایطی چه راهی برای کارگران و بازنشستگان باقی‌مانده است و آن‌ها چه می‌توانند بکنند؟

حقیقت آن است که با توجّه به عقب‌ماندگی چشم‌گیرِ دستمزد از تورّم در دههٔ گذشته، افزایشِ ۷۰ درصدیِ دستمزد، در بهترین حالت ممکن است بتواند تأثیرِ تورّمِ سال ۱۴۰۳ بر هزینهٔ سبدِ معیشتِ خانوارهای کارگری را جبران کند و البته روشن است که براساسِ تجربه، دولت به چنین افزایشی تن نخواهد داد. در چنین وضعیّتی، اگر چه کمپینِ افزایشِ ۷۰ درصدی دستمزد می‌تواند برانگیزاننده و بسیج‌گر باشد، منطقاً محدود و متمرکزشدن بر چنین کمپین‌هایی، می‌تواند بیانگر رویکردی تقلیل‌گرایانه و حدّاقلی باشد. این رویکرد اگر نتواند یا نخواهد به تغییرِ توازنِ قوای ناشی از کُنش‌گری در عرصه‌های جامعه و در محلّ‌های کار و زندگی و خیابان و فضاهای عمومی بیاندیشد، از واقع‌بینی در این حوزه فاصلهٔ جدّی خواهد داشت.

کمپینِ مطالبه‌ی افزایشِ دستمزدِ ۷۰ درصدی حقوقِ کارگران و بازنشستگان در صورتِ تن‌دادن دولت به آن، تنها ممکن است تأثیرِ تورّم بر هزینه‌های سبدِ معیشتِ خانوار در سال ۱۴۰۳ را جبران کند. در نتیجه با توجه به عقب‌ماندگی ۲۰۰ درصدی افزایشِ دستمزد از افزایشِ تورّم طیّ دههٔ گذشته، در واقع بیانگرِ کفِ خواست‌های کارگران و بازنشستگان در مورد افزایشِ دستمزد است. امّا اگر همین گامِ حدّاقلی بتواند اجماعی در طبقهٔ کارگر ایجاد کرده و با بسیج و به‌صحنه‌آوردنِ نیروی آن‌ها، در جهتِ تغییر توازنِ قوای اجتماعی به نفعِ طبقهٔ کارگر مؤثّر افتد، می‌تواند بسیار ارزش‌مند باشد. اگر طبقهٔ کارگر بتواند به ۷۰ درصد افزایشِ دستمزد برای سالِ آتی دست پیدا کند، گرچه به هیچ وجه عقب‌ماندگی‌های افزایشِ دستمزد متناسب با نرخِ تورّم در دههٔ قبل را جبران نخواهد کرد، با این وصف می‌تواند یک موفّقیتِ جدّی محسوب شود.

امّا از آنجا که به احتمالِ بسیار زیاد چنین اتفاقی نمی‌افتد، این وضعیّت می‌تواند سبب شود که باورِ بخش‌هایی از طبقهٔ کارگر که به دلیل ضعفِ آگاهی طبقاتی، هم‌چنان امیدوار به اقناعِ بخش‌هایی از ارکانِ حاکمیّت برای اجرای قوانینِ مذکور هستند، بیش از پیش فرو بریزد و بر شمارِ کارگرانِ مطالبه‌گری که به معترض تبدیل می‌شوند، افزوده شود. آن‌ها درمی‌یابند از حاکمیّتی که اجرای برنامه‌های نئولیبرالی را دنبال می‌کند، انتظاری نمی‌توان داشت. امّا این به معنای آن نیست که با کنش‌گریِ اعتراضیِ متشکل و گسترده در سطحِ ملّی نمی‌توان آن را به عقب‌نشینی واداشت! تجربهٔ جُنبشِ کارگران و بازنشستگان در نیمهٔ اوّلِ سال ۱۴۰۱ برای تحمیلِ افزایشِ ۵۷ درصدی حقوق مصوّبِ شورای عالی کار که دولتِ سیزدهم زیرِ بارِ آن نمی‌رفت، بهترین آزمون در این مورد است. جُنبش کارگری به ناگزیر می‌آموزد که چرا و چگونه باید خود را از حوزهٔ صنفی و معیشتی و دستمزد به حوزه‌های اثربخش‌تری چون تشکّل‌یابی و مشارکتّ اجتماعی و سیاسی فرابروياند!

حقیقت آن است که جُنبشِ کارگری در وضعیّتی قرار گرفته است که به ناگزیر و برای در امان ماندن از تلاشِ بی‌حاصل جهت افزایشِ دستمزدِ قانونی، باید به مرحله‌ای جدید گام بگذارد. مرحله‌ای که در آن باید در این مورد روشنگری کند که چرا نصّ صریحِ مادّهٔ ۴۱ قانونِ کار و مادّهٔ ۹۶ قانونِ تأمینِ اجتماعی، به رغمِ وجود شواهدِ فراوان مبنی بر کاهشِ مداوم قدرتِ خریدِ کارگران، نه تنها به اجرا گذاشته نمی‌شود، بلکه

آشکارا و آگاهانه از سوی ارکانِ حاکمیّت نقض می‌شود؟ گویا مسئولانِ حکومتی واقعاً به این باورِ نادرست رسیده‌اند که باید مردم را گرسنه نگه‌دارند تا بتوانند بر آن‌ها حکومت کنند و کشور را اداره کنند. دیگر روشن شده است که تلاش برای اقناع و روشنگری مسئولانِ حکومتی در مورد واقعیّتِ کاهش قدرتِ خریدِ کارگران در شرایطِ تورّمِ فزاینده و... تلاشی بی‌حاصل است. بلکه باید کارگران، بازنشستگان و توده‌های وسیعِ زحمتکشانِ مزدبگیر را از این حقیقت آگاه کرد که:

کاهشِ مداوم قدرتِ خریدِ کارگران و بازنشستگان و توده‌های وسیع مزدبگیران دقیقاً نتیجهٔ منطقیِ چندین دهه اجرای دستورکارهای نئولیبرالی چون خصوصی‌سازی، آزادسازی بازارها و از جمله بازارِ کار، سپردنِ سازوُکارِ قیمت به دستِ به اصطلاح نامرئیِ اقتصاد (یعنی حرصی بی‌پایانِ صاحبانِ سرمایه)، حذفِ یارانه‌ها، مقرّرات‌زدایی و حذفِ دستاوردهای مبارزاتی کارگران و زحمتکشان در کشور از سوی حاکمیّت است. این آگاهی می‌تواند مبارزاتِ کارگری را از وضعیّتِ صنفی و معیشتی به وضعیّتِ سیاسی تغییرِ جهت دهد.

زمانی که حاکمیّت‌های مجریِ برنامه‌های نئولیبرالی همواره هر کنش‌گری و مطالبهٔ صنفی و معیشتیِ اعتراضی را نیز سیاسی می‌بینند و با آن‌ها شدیداً برخورد می‌کنند، چرا کارگران و بازنشستگان باید کنش‌گری خود را به دایرهٔ بستهٔ مطالبات و اعتراضاتِ صنفی و معیشتی محدود کنند و چرا نباید با توجّه به این همه شواهدِ روشن مبنی بر اجرای دستورکارهای نئولیبرالی و حذفِ آگاهانه و برنامه‌ریزی‌شده‌ی دستاوردهای مبارزاتی طبقهٔ کارگر از سوی حاکمیّت‌ها، در برابرِ آن‌ها مطالبه‌گریِ سیاسی جهت افزایشِ نقشِ اجتماعی و سیاسی خود و برخورداری از تشکّل‌های اتّحادیه‌ای و سیاسی را مطرح و آن را دنبال کنند؟!

کارگران به درستی از خود می‌پرسند: اگر حاکمیّت مجاز است که برخی قوانین را که دربردارندهٔ بخشی از منافعِ آن‌هاست، نقض کند، چرا آن‌ها نباید از طریقِ نافرمانیِ مدنی، قوانینی را که به زیانِ آن‌هاست، نقض‌کنند؟ اهمّیتِ موضوع از آن‌رو بسیار بالاست که بر اساس مطالعاتِ پژوهشی با توجّه به تحدیدِ فرصت‌های قانونی، بیشترین تعدادِ مبارزات در برابرِ نئولیبرالیسم در سطحِ جهان به ناگزیر از طریق مواردِ نافرمانی مدنی بوده‌است!

بدین ترتیب، کنش‌گری مطالباتی و اعتراضی آن‌ها در چارچوبِ قوانین (که البته آن نیز هیچ گاه به رسمیّت شناخته نشده و مجاز دانسته نشده است)، جای خود را به کنش‌گری در چارچوب نافرمانیِ مدنی می‌دهد و عامل و محرّک آن نیز پیش و بیش از همه، خودِ ناقضانِ قانون(مادّهٔ ۴۱ قانونِ کار و ۹۶ تأمینِ اجتماعی) یعنی ارکانِ حاکمیّت هستند!

کارگران و بازنشستگان از طریقِ کنش‌های اعتراضی در چارچوب نافرمانیِ مدنی در اشکالِ مختلف می‌توانند به حاکمیّت تفهیم کنند که قوانین تنها برای رعایتِ آن از سوی مردم نوشته نشده‌اند، بلکه دولت‌ها و ارکانِ حکومتی نیز باید پیش و بیش از مردم موظّف به اجرای آن‌ها باشند! و اگر چنین نکنند، منطقاً باید منتظر نقضِ برخی از قوانین از سوی مردم نیز باشند. آن‌ها بر اساسِ تجربهٔ زیسته و مبارزاتیِ خود به همان نتیجه‌ای می‌رسند که بانگِ بلند آن در دفاعیّاتِ زنده‌یاد «دکتر تقی اِرانی» در بیدادگاهِ رضاشاهی شنیده شد: «**فقط آن قانونی مقدّس است که حافظِ منافعِ توده‌ها باشد!**»

نقدِ جهت‌گیری‌ها و اجرای برنامه‌های نئولیبرالی در کشور بدونِ ارائهٔ رویکردی که با افزایشِ سهمِ مشارکت طبقهٔ کارگر و توده‌های وسیع مردمِ زحمتکش در ساختارِ مدیریّتِ سیاسی و اقتصادی کشور همراه باشد، نیز رویکردی سِتَروَن است که از سوی برخی جریان‌ها و شخصیّت‌های موجود در ساختارِ قدرت یا بیرون از آن دنبال می‌شود.

تردیدی نیست که اپوزیسیونِ ارتجاعی و رسانه‌های مدافعِ آن همواره کوشیده‌اند و خواهند کوشید تا از اعتراضات و جُنبش‌های اعتراضیُ مردم چه در شکلِ مخالفت با «حجابِ اجباری» در جُنبشِ «زن، زندگی، آزادی»، و چه در شکلِ اعتراضاتِ کارگری چون جُنبشِ کارگرانِ هفت‌تپّه، جُنبشِ کارگرانِ پروژه‌ای، جُنبش‌های مدافع محیطِ زیست و... سوءِ استفاده کنند. امّا بی‌شکّ راهِ مقابله با این‌گونه تهدیدها، تعطیل‌کردنِ جُنبش‌های اعتراضی نیست. بلکه باید کوشید از طریق ترویجُ آگاهی طبقاتی و سازماندهی و فعّالیتِ متشکّل و گسترده، وزنِ جُنبشِ مستقلِّ کارگری را در تحوّلاتِ سیاسی کشور افزایش داد و آن را به یک نیروی هژمون و سرانجام آلترناتیو تبدیل کرد.

فعّالانِ کارگریِ آگاه و با تجربه خوب می‌دانند که در شرایطِ تعارضات و چالش‌های داخلی بینِ جناح‌های قدرت در کشور که کارنامهٔ همهٔ آن‌ها گواهِ اجرای برنامه‌های نئولیبرالی و تضییعِ دستاوردهای مبارزاتی کارگران از سوی آن‌هاست، در شرایطِ حسّاسِ منطقه که استقلال و امنیّت و یک‌پارچگی کشور نیز از سوی امپریالیسم و صهیونیسم در معرضِ مخاطرهٔ جدّی قرار دارد، چگونه و با چه رویکردی باید جُنبشِ اعتراضیِ خود را دنبال کنند که از یک سو با اعمالِ فشار بر مجریانِ برنامه‌های نئولیبرالی در کشور آن‌ها را وادار به عقب‌نشینی و تن‌دادن به بخشی از مطالباتِ برحقّ خود کنند، و از سوی دیگر با مرزبندیِ روشن با اپوزیسیونِ ارتجاعی از نوعِ سلطنت‌طلبی و غیرِ آن...، نقشه‌های کثیفِ آن‌ها برای سوءِ استفاده از جُنبش‌های اعتراضیُ خود را با شکستِ محتوم همراه کنند.

۸ اسفند ۱۴۰۳

پانوشت‌ها:

(۱) *B2n.ir/x65308*

(۲) *B2n.ir/x65308*

(۳) *https://ensani.ir/fa/article/500159/*

(۴) *https://cdrf.ir/post/1605/*

(۵) پیشین.

بازگشت به فهرست

مناسباتِ نئولیبرالی، قاتلِ امیرمحمّد خالقی

ژاله (دانشجو)

پس‌از مرگ و به‌قتل‌رسیدنِ هم‌صنف و هم‌رزمِ ما، «امیرمحمّد خالقی»، دانشجوی۱۹سالهٔ خوابگاهی دانشگاهِ تهران، این تنها سوگ و دادخواهیِ او نیست که بردوشِ ماست. و نباید در رویارویی با مرگِ او تنها آن وجه از او و واقعه را بازگو و برآن تاکید کرد که قبلاً حسابش را کرده‌ایم که به سودِ ماست. پس این یادداشت تنها جوانبی محصور را به‌یاد خواهد آورد که سعی در گُم‌نشدنِ آن در سیاههٔ مصادره به‌مطلوب‌گری‌ها و تقلیل‌گرایی‌ها دارد.

هم قاتلین و هم مقتول، هر دو زخم خورده‌ی یک دشنه هستند. «امیرمحمّد»، آن دانشجوی آمده از روستایی در خراسان جنوبی، که درپیِ کار بوده و اخیراً به‌کار در محلّی خارج از دانشگاه پذیرفته شده بود، هرچند به روایاتی خود راهِ رهایی‌اش از وضع موجود را در بازارهای مالی جهانی هم‌چون «فارکس» یافته بود؛ امّا پیش از به قتل رسیدن، چاقویی دیگر زندگی انسانی را از او ستانده بود.

پولی‌شدنِ دانشگاه و زیاده از حدّ بالابودنِ مایحتاج یک زندگی نسبتاً انسانی او را به کار در حینِ تحصیل کشانده بود. (مهلتی برای بحث از «فارکس» و امثالهم در این یادداشت وجود ندارد، هم‌چنان‌که بحثی از ناامنی معبرِ محلِّ وقوع و حادث‌شدن قتل و مرگ نیز به جهتِ بحث از آن توسطِ دیگران به میزانِ کافی، در این یادداشت نخواهد آمد.)

امّا در بحث از «خواستِ دانشجویان» نسبت به تأمینِ امنیّتِ آن معبر و سایرِ معابر حوالیِ دانشگاه‌ها با میلیتاریزه کردنِ آن محلّ‌ها و زیرِ یوغِ دوربین بردن‌شان، به همین میزان سخن بسنده خواهم کرد که، اعتباری به «جمعی از دانشجویان» و حتّی برخی بیانیه‌های شوراهای صنفی نیز نیست، چراکه برای ما فعّالینِ

دانشجویی مسلّم است که به چه میزان «حافظانِ امنیّت» متن‌هایی را برای انتشار به آن‌ها دیکته کرده که منتشر کنند یا با نام «جمعی از دانشجویان» فلان جا منتشر شوند.

علّتِ قتل امّا، نه «ذاتِ خرفت» و نه «بد ذاتی» و «قاتلِ به‌ذات»بودنِ آن «قاتلین» است، بلکه علّت همان علّتی‌ست که «امیرمحمّد» را وادار به‌کار در دوره‌ی تحصیل و «دویدن به‌دنبالِ قاتلین با قلبِ چاقوخورده» کرده است. گرانی، کاهشِ ارزشِ درآمدها، کارِ بی‌ثبات، حقوقِ نابسنده، نابرابری‌های اجتماعی و اقتصادی، دانشگاه و تحصیلِ پولی، خصوصی‌سازیِ آموزش و در یک کلام «مناسباتِ سرمایه‌دارانه‌ی نئولیبرال» و عاملین و آمرین و فاعلینِ آن مناسبات هستند که در واقع قاتلِ «امیرمحمّد» و موجبِ انگیزه‌ی قتلِ «قاتلین»، همان‌ها بوده است. ایدئولوگ‌های وطنی این قتل، عالی‌جنابان «حلقه‌ی نیاوران» و سایر همکاران‌شان و سیاست‌گذاران نظمِ حاکمِ نئولیبرال هستند که «انسان» را وادار به قتلِ «انسان» کرده‌اند و می‌کنند.

«امیرمحمّد» در پی حفظِ عمدهٔ دارایی مالی خود بود و «قاتلین» نیز در پی تصاحب و پیداکردنِ «دارایی‌ای مالی» برای خرج زندگی خود بودند. ممکن است فردا روزی اینان را «معتاد» و «بزه‌کار» نیز بخوانند و بگویند آن «مال» را برای ادامه‌ی آن امورِ خلاف می‌خواستند؛ امّا بانیِ افتادنِ آن افراد به «آن امور» نیز همان مناسباتی خواهد بود که آموزش، بهداشت، مسکن، تغذیه و بهداشت و اصلاً زندگی را با پولی‌کردن، استثمار و سلبِ مالکیّت و دزدی حقوق، از دسترسِ اکثریّتِ جامعه خارج کرده است. قاتلینِ اصلی، همان کمتر از ۴ درصد مالکین و سرمایه‌دارانی هستند که انگلِ کار و مالکیّت ۹۶ درصدِ جامعه‌اند. (این بحث را بیش از این در این‌جا ادامه نخواهم داد.)

مسئله‌ی مهمّ دیگر، اعدامِ «قاتلین» است که حتّی خانواده‌ی «امیرمحمّد» هم به روایتِ رسانه‌ها آن‌را طلب کرده‌اند. این‌جا است که جامعه و صنفِ دانشجو باید بسیار محکم و با صدایی واحد و بلند، «به اعدام نه بگوید.»

«اعدام» نه مجازات است و نه عاملِ پیش‌گیری و درمان و نه مرحمِ هیچ دردی، جز میلِ به خشونت و بازتولیدِ خشونت! «اعدام» خشونتِ برگشت‌ناپذیرِ «انسان» نسبت به «انسان» است، که خودِ جامعه‌ی اعدام‌کننده و درواقع دولتِ اعدام‌کننده باعث افتادنِ هردو «انسان» به دامِ آن اقدام و شرایط شده است. البته که اعدام در قبالِ هیچ جرمی پذیرفته نیست و آن‌را باید با «بازپروری» جایگزین کرد (البته به‌جز بازپروری، پرورشی صحیح در مناسباتِ اجتماعی‌ای صحیح نیز باید فراهم گردد.)

سخنِ نهایی منِ دانشجو خطاب به هم‌صنفان و هم‌رزمان و جامعه‌ام این است:

قاتلِ «امیرمحمّد» نه آن افراد، بلکه مناسباتی اقتصادی-سیاسی است که فقر و خشونت را تولید و بازتولید می‌کند؛ و راهکار آن است که نه «انسان»، بلکه «نئولیبرالیسم» را اعدام کرد.

سرچشمه: کانال شوراهای صنفی دانشجویان کشور

بازگشت به فهرست

گوناگون

وطن پرندهٔ پر در خون(Gypsy)

دربارهٔ اجراهای خوزه فلیسیانو و داریوش اقبالی/ به کوششِ اُمید

موسیقی و ترانهٔ خوزه فلیسیانو ،حِرمان و درد، عشق و شادی و اندوهِ درونِ مهاجران و سیاه‌پوستانِ آمریکایی را بازتاب می‌دهد.

همهٔ ما ترانهٔ زیبا و ماندگارِ «وطن پرندهٔ پر در خون» با صدای داریوش اقبالی را شنیده‌ایم. نسل‌های گذشته و جوانانِ انقلابی آن‌را چه در زمان رژیمِ سفّاکِ پهلوی و چه در کوران انقلاب سال ۱۳۵۷ و سال‌های اخیر بارها شنیده و با خود ترنّم کرده و می‌کنند، امّا شاید کم‌تر با «خوزه فیلیسیانو» خوانندهٔ نابینای پورتوریکویی و سازندهٔ ملودی آن آشنا باشیم. ترانهٔ کولی(The Gypsy) با این ملودی نخستین بار توسط این خوانندهٔ معروف اجرا شده که بعدها ایرج جنّتی عطایی استادانه بر روی این ملودی، ترانهٔ سیاسی «وطن» را خلق کرد و با تنظیمِ واروژان و صدای داریوش اقبالی جاودانه شد.

خوزه مونسراته فلیسیانو (Jose Monserrate Feliciano) به‌واقع یکی‌از مشهورترین خواننده‌ها و نوازندگانِ گیتاری است که دنیای موسیقیِ پاپ تا به‌حال به‌خود دیده است. او که اصلیّتِ لایتن دارد در سال ۱۹۴۵ از پدر و مادری اسپانیایی در پورتوریکو بدنیا آمد و متاسفانه از بدوِ تولّد قربانی «بیماری آب سیاه» بود و خیلی زود در همان ایّامِ نوزادی بینایی خود را از دست داد. در ۵ سالگی به همراه خانواده به محله اسپانیایی نشین هارلم درنیویورک مهاجرت کرد؛ ابتدا شروع به فراگیری نواختن آکاردئون نمود و بعد از مدتی گیتار را بعنوان سازِ اصلی خود انتخاب کرد. پشتِ‌کار بسیاری داشت، تمامِ روز می‌نشست و ساعت‌ها گیتار می‌زد، ۱۴ ساعت در روز!

فلیسیانو اوّلین اجرای جدّی موسیقی خود را در ۹سالگی انجام داد و در ۱۷سالگی برای کمک به مخارج زندگی شروع بکار کرد. پس از مدتی نوازندگی در کلوپ های مختلف، همکاری خود با کمپانی RCA را آغاز کرد و در سال ۱۹۶۴ بطور رسمی در فستیوال Newport Jazz شرکت کرد، چرا که سبک و طریقهٔ نواختنِ گیتارِ او آمیزه‌ای بود از گیتارِ فلامنکو با بداهه‌نوازی‌های Jazz . همان سال اوّلین اجرای حرفه‌ای خود را در Detroit انجام داد و پس از آن منتقدینِ موسیقی این‌گونه نوشتند: *«جادوگرِ ده انگشتی آن‌چنان سیم‌های*

گیتار را در اختیارِ خود دارد که هیچ کس را توانِ مقابله با او نیست. اگر می‌خواهید، باید همین امروز او را بگیرید، چون فردا از این‌جا می‌رود!»

فلیسیانو تا ۲۳ سالگی دو Grammy Award را نصیبِ خود کرده بود، در اقصی نقاطِ جهان کنسرت‌هایی را اجرا کرده بود و به چهار زبانِ مختلف آلبوم‌های موسیقی تهیّه کرده بود امّا این‌ها او را قانع نمی‌کرد. علاقه داشت بیشتر کار کند و در فکرِ خود ورود به عالمِ سینما و تلویزیون را می‌پروراند. او مردمِ جهان را به‌خاطر سبکِ خاصِّ موسیقی‌اش همواره موردِ توجّه خود قرارداده و هم‌چنین با تهیّهٔ چندین اثرِ جدّی سمفونیک که از روی تم‌های زیبای کارهایی چون California Dreamin, Light My Fire, Rain و... ساخته شده بود، توانست توجّهٔ محافلِ موسیقی را نیز به‌خود جلب کند. این مجموعه کارهای سمفونیکِ او توسط بسیاری از ارکسترهای بزرگِ جهان ازجمله فیلارمونیکِ لندن، لوس آنجلس، وین و... اجرا شده است.

خوزه فلیسیانو در مجموع توانسته‌است که تا کنون شش Grammy Award را نصیبِ خود کند، این جوایز را دوبار در سال۱۹۶۸ و مابقی را در سال‌های ۱۹۸۴، ۱۹۸۶، ۱۹۸۹ و ۱۹۹۰ به‌دست آورد.

دو جایزه از این جوایز مربوط به کارهای انگلیسی و بقیه مربوط به کارهای اسپانیایی وی بودند. او هم‌چنین در این سال‌ها ۱۶ بارِ دیگر کاندیدِ دریافتِ Grammy Award در زمنیه‌های مختلف مانند موسیقی پاپ، لاتین، بهترین خوانندهٔ مرد و... شد. هم‌چنین در سال ۱۹۹۶ از طرف Billboard Magazine توانست Lifetime Achievement Award را نصیبِ خود کند، افتخاری که تنها نصیبِ هنرمندانی می شود که تاثیرگذاری‌های پُرارزشی در موسیقی داشته باشند.

فلیسیانو از معدود هنرمندانی است که توانسته در آن واحد در دو زبان انگلیسی و اسپانیایی بصورت پاپ و هم‌چنین کارهای کلاسیک با تولید کنندهای بزرگ موسیقی در جهان قراردهای کاری داشته باشد. شهرت و اعتباری که او دارد آن‌قدر زیاد بود که مقامات شهر نیویورک یکی از مدارسِ موسیقی شهر را The Jose Feliciano Performing Arts School نام نهادند.

او از سال ۱۹۹۵ در تعدادِ زیادی از برنامه‌های تلویزیونی ظاهر شد و هم‌چنین شروع به مسافرت و اجرای کنسرت در خارج از آمریکا مانند کانادا، انگلستان، سوئیس، ایتالیا، آلمان، ژاپن، کره، فیلیپین، شیلی، برزیل و... کرد. هم‌چنین در سال ۱۹۹۹ به همراهِ هنرمندانی چون کارلوس سانتانا و نیز ریکی مارتین، در برنامه‌های مخصوصِ موسیقی شبکهٔ CBS نیز شرکت داشت.

خوزه فلیسیانو در سال ۱۹۷۱ با سوزان امیلیان (Susan Omillian) آشنا شد و تا مدّت‌ها با او دوست بود. این دو در سال ۱۹۸۱ با یکدیگر ازدواج کردند. سال ۱۹۸۸ اوّلین فرزندِ آن‌ها به‌نامِ ملیسا و سال ۱۹۹۱ دوّمین فرزندشان به‌نام جاناتان بدنیا آمد. آن‌ها در خانه ای بسیار قدیمی -بیش از ۲۶۰ سال- در کنارِ رودخانهٔ

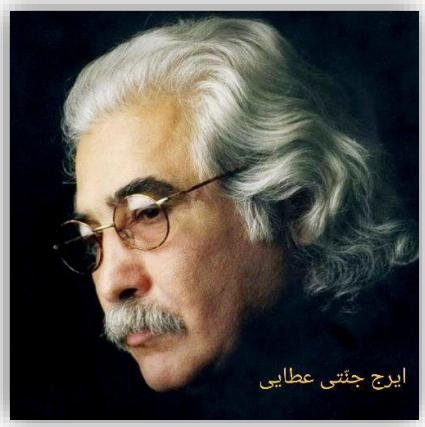
Saugatuck زندگی می‌کنند. آرامش و زیبایی محلّ به او اجازه می‌دهد که با خیالِ راحت به ساخت و ضبطِ موسیقی بپردازد. خوزه و سوزان در سال ۱۹۹۵ برای بارِ سوّم صاحبِ فرزند شدند.

متنِ ترانهٔ وطن از ایرج جنّتی عطایی، ترانه‌سُرا و نمایش‌نامه‌نویس:

وطن پرندهٔ پر در خون
وطن شکفته گُلِ در خون
وطن فلاتِ شهید وُ شمع
وطن پا تا به سر خون
وطن ترانهٔ زندانی
وطن قصیدهٔ ویرانی
ستاره‌ها اعدامیانِ ظلمت
به خاک اگر چه می‌ریزند
سحر دوباره برمی‌خیزند
بخوان که دوباره بخواند
این عشیرهٔ زندانی
گُلْسُرودِ شکستن را
بگو که به خون بسُراید
این قبیلهٔ قربانی
حرفِ آخرِ رَستن را

با دژخیمان، اگر شکنجه
اگر بند است وُ شلّاق‌وُخنجر
اگر مسلسل وُ انگشتر
با ما تبارِ فدایی
با ما غرورِ رهایی
به نامِ آهن وُ گندم
اینک ترانهٔ آزادی
اینک سُرودنِ مردن
امروزِ ما ، امروزِ فریاد
فردای ما، روزِ بزرگِ میعاد
بگو که دوباره می‌خوانم
با تمامیِ یارانم
گُلْسُرودِ شکستن را
بگو، بگو که به خون می‌سُرایم
دوباره با دل وُ جانم

***



حرفِ آخرِ رَستن را
بگو به ایران
بگو به ایران.

مشاهدهٔ کلیپ اجرای اصلی ترانهٔ کولی(*The Gypsy*) با صدای خوزه فلیسیانو

https://www.aparat.com/v/S5eGC

شنیدن فایل صوتی اجرای ترانهٔ کولی(*The Gypsy*) با صدای خوزه فلیسیانو

https://www.ritmahang.com/music/?music=5894

متنِ انگلیسی و ترجمهٔ فارسی ترانهٔ کولی(*The Gypsy*) اثر خوزه فلیسیانو

https://niloufarane.blog.ir/1395/05/12/%D8%AA%D8%B1%D8%AC%D9%85%D9%87-%D8%B4%D8%B9%D8%B1-Gypsy-%D8%A7%D8%B2-Jose-Feliciano

مشاهدهٔ کلیپ ترانهٔ «وطن» با صدای داریوش اقبالی (کنسرت۲۰۲۲ دوسلدورف)

https://www.youtube.com/watch?v=Sm89KImSd5g

منابع موردِ استفاده: سایت‌های هنری و یوتیوب

بازگشت به فهرست

دست ردِّ قاطعِ هنرمندان بر سینهٔ جشنوارهٔ فجر

ارژنگ

همان‌گونه که سازمانِ صداوُسیما در سال‌های اخیر به دلیلِ ابتذال‌گرایی و دروغ‌پردازیِ نهادینه‌شده مخاطبانِ خود را به شکلِ بی‌سابقه‌ای از دست داده و منفورِ اذهان عمومی شده، جشنواره‌های حکومتی فجر در عرصه‌های فیلم و تئاتر و موسیقی نیز با قهرِ گُستردهٔ هنرمندانِ کشورمان مواجه شده‌اند.

در سال‌های اخیر بسیاری از بازیگرانِ زن و حتّی مرد به دلیلِ حمایت از جنبش‌های اعتراضی اقشار و طبقات زحمت‌کش جامعه ممنوع‌التصویر، ممنوع‌البازی و حتّی ممنوع‌المعامله شده‌اند و دایرهٔ «خودی»ها در حوزهٔ فعّالیت‌های هنری و فرهنگی نیز مانند دیگر عرصه‌ها تنگ‌تر و تنگ‌تر شده است.

آخرین نمونه از این تضییقات در برگزاری چهل‌وُسوّمین **جشنوارهٔ فیلم فجر** با حذف اکرانِ فیلمِ «قاتل و وحشی» ساختهٔ سینماگرِ حکومتی «نرگس آبیار» (به‌کارگردانی حمید نعمت‌الله) به دلیلِ نشان‌دادنِ گوشِ لیلی حاتمی در فیلم! بود.

نرگس آبیار پیرو این اتفاق و براساس هشدارِ قبلی استعفای خود از عضویّت در شورای پروانهٔ نمایش را طیِّ نامهٔ سرگشاده‌ای خطاب به رئیسِ سازمانِ سینمایی عملی کرد. از حاشیه‌های دیگر جشنواره فیلمِ فجر ساخت و نمایش کلیپی برای بزرگداشت «خسرو شکیبایی» با کمکِ هوش مصنوعی و متنی عجیب و غریب بود که با اعتراض خانوادهٔ شکیبایی و واکنش تندِ منتقدان و افکارِ عمومی روبرو شد.

امّا در **جشنوارهٔ موسیقی فجر**، برگزارکنندگانِ مراسم برخی از شب‌های جشنواره را به تقدیر از هنرمندانی چون محسن چاووشی، حسین علیزاده و سیمین غانم اختصاص دادند که آن هم با اعتراضِ نام‌بردگان در فضای هنری جامعه مواجه شد و رسوایی دیگری را برای نهادهای ضدِّفرهنگی حاکم به ارمغان آورد.

استاد حسین علیزاده؛ موسیقی‌دان برجسته و مردمی و نوازندهٔ تار و سه تار در واکنش به خبر «تقدیمِ روزِ سوّمِ جشنوارهٔ موسیقی فجر به خود» در توضیحی به تاریخ ۲۵ بهمن ۱۴۰۳ اعلام کرد:

«همه‌ی افتخارم در موسیقیِ ایران همواره عدمِ حضور در جشنوارهٔ موسیقی فجر بوده است؛ این جشنواره فرمایشی‌ست، نه هنری و نه در حدّ و اندازه‌ی هنر. من از هرگونه بزرگداشت از طرف ارگان‌های حکومتی بی‌نیاز هستم و پیوسته سپاس‌گزار مردم آگاهی‌ام که بی‌دریغ پشتیبان هنر و هنرمندشان در هر شرایطی بوده‌اند. با عشق و احترام به ایران سرافراز و هنرمندان آزاده.»

محسن چاووشی، خواننده، ترانه‌سُرا و آهنگ‌سازِ مشهورِ موسیقی پاپِ ایران نیز که قبلا نسبت به استفاده از ترانه‌هایش در برنامه‌های فوتبالی صداوسیما اعتراض کرده بود،در واکنش به تقدیر جشنواره موسیقی فجر در شبِ پنجم مراسم در استوری خود نوشت:

«مطّلع شدم که برگزارکنندگان جشنواره موسیقی فجر از من نامی در روز پنجم این برنامه (با عنوان تقدیم و...) آورده‌اند. نه راضی‌ام به چنین چیزی و نه علاقه به شنیدنِ نامِ خود (به هر بهانه و دلیلی) در چنین موقعیت‌ها و محافلی دارم.

سیمین غانم، خوانندهٔ مشهورِ ایرانی نیز نسبت به اختصاص شبِ پایانی جشنواره موسیقی فجر به خود در فایلی صوتی اعلام کرد: «نیازی به قدرشناسی از طرف مسئولان جشنواره فجر را ندارم.» او با انتقاد از محدودیّت‌هایی که برای آوازِ زنان در ایران وجود دارد گفت حتّی«فرصتِ کنسرت‌دادن» برای زنان هم درسال‌های اخیر نیز از او گرفته‌شده است. متنِ فایلِ‌صوتی سیمین غانم بدین شرح است:

«به نام هستی‌بخش. سیمین غانم هستم. سال‌هاست در سرزمینِ مادری زیستم و علی‌رغمِ محدودیّتِ اجرا که صرفاً برای بانوان بوده ماندم و برای شادیِ دل‌ها چندین سال کنسرتِ مخصوصِ بانوان را اجرا کردم و جایزه‌ام را در تمامِ سال‌های فعّالیتم از مردمِ خوبِ سرزمینم دریافت کردم. ولی در چند سالِ گذشته این فرصت نیز از من گرفته شد و نیازی به قدرشناسی از طرفِ مسئولانِ جشنوارل موسیقیِ فجر را ندارم. با آرزوی رفعِ محدودیّت‌ها برای بانوانِ هنرمندِ کشورم.»

بازگشت به فهرست

نمایشِ آثارِ پابلو پیکاسو در تهران

از نیمهٔ نخستِ اسفندماه در موزهٔ هنرهای معاصر تهران

به گزارش روابط‌عمومی معاونت هنری وزارتِ فرهنگ و ارشاد اسلامی، به نقل از موزهٔ هنرهای معاصرِ تهران؛ در این نمایشگاه بیش از ٦٠ اثر از آثار «پابلو پیکاسو» از دوره‌های مختلفِ کاری این هنرمندِ اسپانیایی که شامل ٢٦ اثر اکواتینت از مجموعه‌ی «تروماکیا» یا «هنرِ گاوبازی» است و تا کنون در ایران نمایش داده نشده است در کنارِ تعدادی دیگر از آثارِ این هنرمندِ برجسته از نیمهٔ نخستِ اسفندماه در موزهٔ هنرهای معاصر تهران به نمایش در خواهد آمد.

مجموعه‌ی «تروماکیا» یا «هنرِ گاوبازی» اثرِ نفیسی شامل ۲۶ قطعه اثرِ آکواتینت است که در قالبِ پورتفولیو با ۲۶۱ ادیشن ساخته شده بوده و در موزه‌های بزرگ دنیا هم‌چون موما نیز موجود است. این نمایشگاه با همکاری و موافقت وزارت میراثِ فرهنگی، صنایعِ دستی و گردش‌گری، کاخ‌موزهٔ نیاوران و به‌عنوان کارِ مشترک بین موزه‌های تهران، در گالری‌های موزهٔ هنرهای معاصرِ تهران برگزار می‌شود. موزهٔ هنرهای معاصرِ تهران با حضورِ متخصّصان، پژوهش‌گرانِ هنر و مستندنگاران در حالِ آماده‌سازی این نمایشگاه است و با برگزاری این نمایشگاه به استقبالِ نوروز و سالِ جدید می‌رود.

پابلو پیکاسو (۱۸۸۱-۱۹۷۳) به عنوانِ نقاش، مجسّمه‌ساز، طراحِ صحنه و متخصّصِ چاپِ دستی و از بزرگ‌ترین و تأثیرگذارترین هنرمندانِ کمونیستِ سدهٔ بیستم به حساب می‌آید که از پایه‌گذارانِ مکتبِ کوبیسم بود؛ هنرمندی که در تمامِ دورانِ زندگی خود دست از جست‌وُجوگری و تجربه برنداشت و خالقِ اثرهای ماندگاری شد. وی در ۱۸۹۷ میلادی تحصیلات خود را در «آکادمی هنرهای زیبای سن فرناندو» در مادرید ادامه داد که در آن زمان برجسته‌ترین آکادمی هنرِ اسپانیا به شمار می‌رفت. در همان زمان آثارِ به نمایش درآمده در موزهٔ پرادو را مطالعه کرد و با هنرمندانی، چون اِل گرِکو، فرانسیسکو گویا، دیه‌گو ولاسکز و زورباران بیشتر آشنا شد. در این دوره او به کشیدنِ پُرتره علاقه داشت و یکی از مدل‌هایش خواهرش لولا بود.

پیکاسو در ۱۹۰۰ میلادی نخستین نمایشگاه خود را در بارسلونا برگزار کرد و در پاییزِ همان سال به پاریس رفت تا در آنجا مطالعاتی در ابتدای سدهٔ جدید داشته باشد و در پاریس اقامت کرد و در آن‌جا به وسیلهٔ آثارِ امپرسیونیستِ خود به شهرت رسید، امّا زندگی و آثارش به چند دوره از جمله دورهٔ آبی‌فام، دورهٔ صورتی، کوبیسم، کوبیسمِ ترکیبی و نئوکلاسیسیسم و سوررئالیسم تقسیم می‌شود.

پیکاسو در پاسخ به این سوال که چرا به حزبِ کمونیست پیوسته گفته بود: «*پیوستنِ من به حزبِ کمونیست در ادامهٔ منطقی خطِّ زندگی‌ام، در تمامِ آثارم قرار دارد، چرا که می‌توانم با افتخار بگویم هرگز نقاشی را به صرفاً به عنوانِ یک هنر برای خوش‌آمدِ خود یا فقط برای سرگرمی در نظر نگرفته‌ام؛ هدفِ من با طراحی و آفرینشِ رنگ‌ها که ابزارهایم به شمار می‌آمدند آن بود که هرچه ممکن است در شناختِ جهان و انسان‌ها پیش‌تر بروم، تا این شناخت بتواند کمک کند ما هر روز آزادتر شویم؛ من تلاش کردم به شیوهٔ خودم آن‌چه را بگویم که مهمّ‌ترین حقیقت می‌دانمش، عادلانه‌ترین و بهترین حقایق، همان چیزی که زیباترین و بزرگ‌ترین هنرمندان به گونه‌ای طبیعی می‌دانند. بله، من آگاهم که همواره برای نقاشی خود به عنوان یک انقلابی جنگیده‌ام، امّا امروز می‌فهمم که این کافی نیست: همهٔ آن سال‌های سرکوبِ دردناک به من نشان دادند که باید نه فقط با هنرم، بلکه با تمامِ وجودم بجنگم.*»

***

دعوت به همکاری

دوماه‌نامهٔ ادبی، هنری و اجتماعی ارژنگ در ششمین سال فعّالیتِ خود اهالی ادب و هنر، شاعران، نویسندگان، منتقدان، و مترجمان میهن‌دوست را به همکاری دعوت می‌کند.

علاقه‌مندان می‌توانند آثارِ قلمی خود را تا بیستم ماه‌های فرد به نشانی ارژنگ ارسال نمایند.

majalleharzhang@gmail.com

بازگشت به فهرست

نقّاشیِ آبرنگ؛ کاری از: نسرین میر