نشریهٔ ادبی، هنری و اجتماعی ارژنگ
ARZHANG
mahnameh-arzhang.com

دوماه‌نامهٔ ادبی، هنری و اجتماعی ارژنگ، دورهٔ اوّل، سالِ ششم، شمارهٔ ۴۲، خرداد-تیر ۱۴۰۴

ایران از پای نمی‌اُفتد، می‌تپد و چون قُقنوس از خاکسترِ خود برمی‌خیزد...

زنده‌یاد محمّدعلی اسلامی ندوشن

زیبایی‌شناسی معاصر(۷) زندگی گالیله(۱۷) دربارهٔ منطقِ عمل(۲۵) هنرِ هراس‌افکنی آلمانِ نازی(۳۶) دربارهٔ قریحهٔ هنری(۴۲) سرچشمه‌های موسیقی(۵۲) مانیفست در ایران (۵۸) فن‌آوری و قدرتِ نرم(۶۵) ایرانی و نیما و شعرِ ققنوس(۶۸) ژانری به‌نامِ «شعرِ کارگری»(۸۰) نگاهی به چهارمقولهٔ مارکسی(۸۲) پیکاسو تحت‌نظرِ پلیس(۹۶) جنگ و صلح(۱۱۵) داغستانِ من(۱۲۷) سُرودِ آتش(۱۴۲) اَصلی و کَرَم(۱۴۹) نقدی بردو کتابِ هراری(۱۶۶) گیسوی رودابه، نامِ دیگرِ مهسا(۱۷۷) سُرودخوانِ مبارزه و مقاومت(۱۹۷) روزهای بی‌قرار(۲۰۹) گفت‌وگوی مارکزو کوروساوا(۲۱۳) درستایشِ خواندن و نوشتن(۲۱۹) نه به تجاوزگری اسراییل اززندانِ اوین(۱۸۶) و سایر مطالب...

با آثاری از:

ع.ف.آزاده/ ز.اکبرزاده/ م.اعتمادزاده(به‌آذین)/ اُمید/ م.امینی/ ش.برادت/ ب.برشت/ م.بصیر/ ع.ر.بهنام/ ب.جلیلی/ د.جلیلی/ ر.حمزه‌تف/ ق.حیدر/ م.خرّمشاهی/ م.داوودی/ ب.دهگان/ ع.ا.راشدان/ س.سرکشیکیان/ س.سلطانی‌طارمی/ ح.سمندریان/ ف.شایان/ ی.طاهریان/ ا.طبری/ ر.عابد/ م.عاطف‌راد/ م.ع.عمویی/ م.ت.فرامرزی/ ح.فروغیان/ م.فلکی/ س.و.فینکلشتاین/ ع.قربانی/ ر.کاکایی/ م.کاکوان/ پ.کاوه/ آ.کوروساوا/ گ.مارکز/ س.مبشّری/ ب.مطلّب‌زاده/ ن.مقدّسیان/ ک.مهتدی/ آ.نوبخت/ م.و.یوسا// ح.یوسفیان/ و دیگران...

ارژنگ

دوماه‌نامهٔ ادبی، هنری و اجتماعی

دورهٔ اوّل، سالِ ششم، شمارهٔ ۴۲، خرداد-تیر ۱۴۰۴

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 دهمِ 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.
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

هان! مشو نومید! چون واقف نِه‌ای زَاسرارِ غیب باشد اندر پرده بازی‌های پنهان، غم مخور!
حافظ شیرازی

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 ۴

مقالات ۶

زیبایی‌شناسیِ معاصر و مبانیِ فلسفیِ آن/ م.اوسیانیکوف- فریدون شایان ۷
زندگیِ گالیله؛ نمونهٔ تئاترِ اپیک-دیالکتیک/ فرنوش مشیری ۱۷
دربارهٔ منطقِ عمل/ احسان طبری ۲۴
نگاهی به مبانی و مباحثِ اصلیِ فلسفه(۱)/ ملیحه بصیر ۳۱
آلمانِ نازی چگونه هنرِ هراس‌افکنی را به کمال رسانید/ شارلوت برادت- داود جلیلی ۳۶
دربارهٔ قریحهٔ هنری و منشاءِ آن/ اُمید ۴۲
سرچشمه‌های موسیقی/ سیدنی والتر فینکلشتاین- محمّدتقی فرامرزی ۵۲
تفاوتِ بینِ علم و هنر با نگاهی دیگر/ محمود فلکی ۵۶
مانیفست در ایران/ برزویه دهگان ۵۸
سلبریتی ها را آنفالو کنیم!/ دکتر سمانه سرکشیکیان ۶۲
فن‌آوری و قدرتِ نرم/ جمعی از نویسندگان- داود جلیلی ۶۵
دکتر تقی اِرانی و نیما یوشیج و شعرِ ققنوس/ مهدی عاطف‌راد ۶۸
آیا ژانری به نام «شعرِ کارگری» وجود دارد؟/ سعید سلطانی طارمی ۷۹
نگاهی به چهار مقولهٔ مارکسی/ کیوان مهتدی ۸۲
پیکاسو تحتِ نظرِ پلیس/ ایرینا بارانچیوا- رحیم کاکایی ۹۶
اقتصادِ تنبلی/ پل داماتوت- آرام نوبخت ۹۹
ضرورتِ مبارزهٔ جدّی با نشرِ جعلیّات(۱۱)/ حسین یوسفیان ۱۰۰
احوال و آثارِ امیرخسرو و نگاهی به ارتباطش با نظام‌الدّین اولیاء/ پوران کاوه ۱۰۸

شعر و شاعران ۱۱۳

شعری از رضا عابد ۱۱۴
جنگ وُ صلح/ محمود داوودی ۱۱۵
شب وُ امید/ ع.ف.آزاده ۱۱۶
شعری از بهاره جلیلی ۱۱۷
هر چه می‌گویی، دیگر چیزی نگو/ شیموس هینی- علیرضا بهنام ۱۱۸
چند اثر از مهتاب خرّمشاهی ۱۱۸
هفت رباعی و یک شعر از پوران کاوه ۱۲۱
برای الهه حسین‌نژاد/ داود جلیلی ۱۲۳
چند شعر از زهرا اکبرزاده ۱۲۵

ادبیّات ۱۲۶

داغستانِ من(۵) / رسول حمزه‌تف- حبیب‌الله فروغیان، بهروز مطلّب‌زاده ۱۲۷
سُرودِ آتش (داستانک) / احسان طبری ۱۴۱
پُشتِ درِ بسته / نرگس مقدّسیان ۱۴۴
اَصلی و کَرَم / بهروز مطلّب‌زاده ۱۴۹
چشم‌های سگ آبی / علی‌اصغر راشدان ۱۵۱
بد بیاری / بهروز مطلّب‌زاده ۱۵۷
رسم وُ رسومات (برای رفیق داود عزیز) / علی‌اصغر راشدان ۱۵۸
من یک فروشنده‌ام / قباد حیدر ۱۶۰
یادی از گذشته‌ها / بهروز مطلّب‌زاده ۱۶۳

نقد و معرّفی ۱۶۵

کمانداری که بُردِ کمانش را نمی‌شناسد! (نقدی بر دو کتاب هراری)/ مازیار کاکوان ۱۶۶
گیسوی رودابه، نامِ دیگرِ مهسا (تقریظی بر مجموعه شعر ژینا دخترِ ایران)/ رضا عابد ۱۷۶
خاطرات ارنستو چه گوارا / برگردان: محمّدعلی عمویی ۱۸۱
زندگی گالیله / برتولت برشت- برگردان: حمید سمندریان ۱۸۲
بیانِ اندیشه در موسیقی / سیدنی والتر فینکلشتاین- محمّدتقی فرامرزی ۱۸۶
«آبادان» (نقدی بر اشعاری از مجموعه چهارشقایق کوش‌آبادی) / احسان طبری ۱۸۷
مقدّمه‌ای بر «سازِ دیگرِ» جعفر کوش‌آبادی / محمود اعتمادزاده(م.ا.به‌آذین) ۱۹۳
سُرودخوانِ مبارزه و مقاومت (دربارهٔ هوشنگ تیزابی) / محمّد امینی ۱۹۶
داغستانِ من / **رسول حمزه‌تف**- حبیب‌الله فروغیان و ژاله اصفهانی ۱۹۹
هشتادوُدو نامه به حسن شهیدنورائی / صادق هدایت- مقدمه ناصر پاکدامن ۲۰۱
تفسیرهای زندگی / ویل و آریل دورانت- ابراهیم مشعری ۲۰۵
بازی‌های ممنوع / فرانسوا بوآیه- قاسم صُنعوی ۲۰۵
روزهای بی‌قرار، اثری فاخر / اُمید ۲۰۹

گفت‌وگو ۲۱۲

گفت‌وگوی گارسیا مارکز با کوروساوا / برگردان: یاسمن طاهریان ۲۱۳
سخن‌رانی ماریو وارگاس یوسا / برگردان: هرمز دیّار ۲۱۸

اجتماعی ۲۲۹

نه به تجاوزگریِ اسراییل از زندانِ اوین / بیانیهٔ چهار زن زندانی ۲۳۰
بیانیهٔ‌مشترکِ نهادهای‌حقوق‌بشری در محکومیّت‌اسرائیل ۲۳۲
بیانیهٔ مشترکِ ۲۱ کشور علیه تجاوز اسرائیل ۲۳۴
جُنبشِ عدمِ تعهّد و تجاوزِ اسراییل ۲۳۵
چه باید کرد؟ / سهراب مبشّری ۲۳۶
از باشگاهِ ادبیّات حمایت کنیم! ۲۴۲

سرسخن

تجاوز ارتش‌های تروریستی اسراییلِ و امپریالیسمِ آمریکا به میهن را بدونِ لکنتِ زبان و قاطعانه محکوم می‌کنیم!

در نخستین ساعات بامداد جمعه ۲۳ خرداد ۱۴۰۴ درحالی‌که همهٔ نگاه‌ها به دور ششم مذاکرات غیرمستقیم ایران و آمریکا دوخته و پدافندِ هوایی کشور نیز از کار افتاده بود، تجاوز نظامی هوایی اسراییل به خاکِ میهن توأم با ترورِ بالاترین مقاماتِ نظامی و دانشمندانِ هسته‌ای، کلِّ جامعهٔ ما را در بُهت و وحشتی سهمگین فُروبرد. ماهها بود که رسانه‌های امپریالیستی-صهیونیستی دو عبارت کلیدی را مرتباً تکرار می‌کردند: *«ایران حقّ ندارد بمبِ اتم داشته باشد!»* و *«اسرائیل حقِّ دفاع از خود را دارد!»*، امّا نیّتِ واقعی متجاوزین چیزی جز نابودی و تسلیم کاملِ کشوری پهناور با موقعیّتی سوق‌الجیشی به نام «ایران» نبوده و نیست. آمریکای دورهٔ دوّمِ ترامپ به عیان اعلام نموده که به کم قانع نیست و همهٔ سفره را می‌خواهد و به اعتراف وقیحانهٔ مِرتِس، صدراعظمِ فاشیستِ آلمان *«این کارِ کثیفی است که اسرائیل برای همهٔ ما انجام می‌دهد...»*

هاروکی موراکامی در کتاب کافکا در کرانه می‌نویسد: *«وقتی توفان تمام شد، یادت نمی‌آید چگونه از آن گذشتی، چطور جان به‌در بردی. حتّی در حقیقت، مطمئن نیستی توفان واقعاً تمام شده باشد، امّا یک چیز مسلّم است: وقتی از توفان بیرون آمدی، دیگر آنی نیستی که قدم به درونِ توفان گذاشت.»* اکنون نیز پس‌از ۱۲ روز توفان نبردِ هوایی نفس‌گیر و خونین که تا روز ۳ تیر ۱۴۰۴ به جان‌باختنِ ۶۱۰ نفر و ۴۷۴۶ نفر مجروح از هم‌میهنانِ ما انجامیده، آتش‌بسی شکننده برقرارشده که با توجّه به رفتارِ جنون‌آمیزِ نتانیاهو نمی‌توان به ادامهٔ آن خوش‌بین بود، ولی باید نگرانِ وضعیّت در داخلِ جامعه باشیم:

از یک‌سو انسجامِ تاریخی و همزیستی اقوام درون ملّتِ ما در جریان تهاجم خارجی چندان ربطی به حکومت‌ها و رژیم‌های سیاسی نداشته و چنان‌که شاهد بودیم بسیاری از معترضان و ناراضیان از عملکرد حاکمیّت در ایّامِ مناقشهٔ نظامی، با هشیاری سیاسی موقتاً اختلافات و مرزهای سیاسی را کنار نهادند و جلوه‌هایی از روحیهٔ همدلی و همبستگی و ایستادگی ملّی درمقابل متجاوزین به مامِ میهن را به‌نمایش گذاشتند و جُنبش‌های صنفی وسیاسی طبعاً درصورت برطرف‌شدن خطرِ خارجی به تنظیماتِ کارخانه برخواهند گشت. ازسویی‌دیگر، طیفی قابلِ توجه از مردم از فرطِ فشارهای اقتصادی و معیشتی و بی‌کفایتی و فسادِ حاکمان، متاسفانه هم‌سو با ویرانی‌طلبان و بی‌وطنان، چشمِ امید به ایجادِ تغییرات در اثر تجاوزِ خارجی

دوخته بودند که نمی‌توان آنها را جاسوسِ موساد و خائن به میهن به‌شُمار آورد. در همین ارتباط و در پی انتشار اخباری از فعّالیتِ جاسوسان و بازداشت حدود ۷۰۰نفر از مأمورانِ موساد در ایران، شاهد رفتارهای نگران‌کننده از سوی حکومت در بازداشت فلّه‌ای افراد عادی و کولبران در تهران و شهرستانها با اتهاماتی «مُدِ روز» چون همکاری با دشمن، عناصرِ متخاصم، افرادِ همسو با دشمن، اخلال‌گرانِ امنیّتی،... هستیم که با رسیدگی قضایی عجولانه و خارج‌ازنوبت، حتّی بازداشتی‌های سال۱۴۰۱ را به‌عنوان «جاسوسِ اسرائیل» به جوخهٔ اعدام سپردند. به‌ویژه اگر مقاماتِ حاکم در اثر فشارِ خارجی مجبور به نوشیدن جامِ زهر و دادن برخی امتیازات به دشمنانِ ایران به‌مانند پذیرشِ قطعنامهٔ ۵۹۸ در جنگ با عراق شوند، انتقامِ آن‌را از معترضان و فعّالینِ صنفی و سیاسی خواهند گرفت و در این جای کوچک‌ترین تردیدی نیست. ترور فرماندهان رده‌بالای نظامی و دانشمندان هسته‌ای در روز نخست تجاوز اسرائیل که یک شکستِ اطلاعاتی بود، و پیش‌از آن ترور فخری‌زاده و اسماعیل هنیه در داخلِ ایران اثبات‌کرد که بیشترین عواملِ نفوذی و جاسوسانِ اسراییل در درونِ حاکمیت و نهادهای انتظامی و امنیتی لانه دارند. واقعیّتی تلخ که چهارسال قبل علی یونسی، وزیر اطلاعات دورهٔ روحانی گوشزد کرد و گفت *«در ۱۰سالِ اخیر نفوذِ موساد در بخش‌های مختلف کشور به حدّی بوده که جا دارد همهٔ مسئولینِ ج.ا برای جانِ خودشان نگران باشند...»*، امّا گوشِ شنوایی نیافت زیرا همان مسئولین مشغول فساد و غارت و تحمیلِ حجاب و سرکوبِ خونینِ معترضان بودند...

در جریان تجاوز اخیر هم‌چنین بسیاری از مفاهیم نیز به‌واسطهٔ تبلیغاتِ حکومتی جابه‌جا شد از جمله سازمان صداوُسیمای دروغ‌پرداز و ضدّملی که در اکثر اعتراضاتِ مردمی «ننگِ ما» شمرده‌می‌شد، یک‌شبه به «رسانهٔ حقیقت‌گوی ملّی» تبدیل شد. فرماندهانِ جنایت‌کاری که در جریانِ جُنبشِ مترقّی زن، زندگی، آزادی دستشان تا مرفق به خونِ زنان و جوانانِ معترض آغشته بود و باید در دادگاه محاکمه می‌شدند، به عنوان قهرمانان عرصهٔ دفاع میهنی یا مدال و درجه گرفتند و یا به درجهٔ رفیع شهادت نائل آمدند...

اینک در روزهای پس‌از آتش‌بس در همان صداوسیما صداهایی دربارهٔ «ضرورتِ تجدید ساختارِ سرمایهٔ اجتماعی» و «آتش‌بسِ داخلی» شنیده می‌شود که به‌جای اتخاذ یک رویکردِ واقعی از سوی حاکمیّت، بیشتر رفتاری نمایشی و احساسی به‌نظر می‌رسد. همهٔ اظهاراتِ امثال خانم مهاجرانی، سخنگوی دولت و یا مجریان و مهمانانی چون عطریانفر، ابطحی، جلائی‌پور و شرکاء در صداوسیما که با تاکید بر واژگان ملّت و پرچم با هدف «تبیینِ علّتِ پیروزی ملّت ایران و شکستِ دشمنان» و «تقویتِ انسجامِ ملّی» بر زبان می‌آورند، زمانی باورپذیر و مؤثّر خواهد بود که در گامِ نخست همهٔ زندانیانِ صنفی-سیاسی-عقیدتی بی‌قیدوُشرط از زندان آزاد شوند، بر فساد وُ غارتِ اموالِ زحمت‌کشان نقطهٔ پایان گذاشته شود و پایگاه‌های اقتصادی و سیاسی امپریالیسم و صهیونیسم و محافل وابسته به سرمایه‌داری نئولیبرال حاکم شناسایی و درهم کوبیده شوند.

به‌هرروی در شرایطِ خطیرِ کنونی که آتش‌بسی شکننده بین ایران و اسرائیل برقرارشده و خطرِ تکرار تهاجمِ نظامی درکمین است، محکوم‌کردن تجاوزاتِ اسرائیل و آمریکا به خاکِ میهن به‌معنای تطهیرِ رفتارهای ضدّدمکراتیک و سرکوب‌گرانهٔ حاکمیّت نیست. وظیفهٔ یکایکِ ما در این لحظاتِ سرنوشتی «دفعِ افسد (متجاوزان به خاکِ میهن) به فاسد (دیکتاتوری حاکم)» است و هرگونه تغییر و تحوّلِ بُنیادین در جامعه تنها از داخل و به دستِ مردمِ آگاهِ ایران رقم خواهد خورد.

شورای دبیرانِ ارژنگ

بازگشت به فهرست

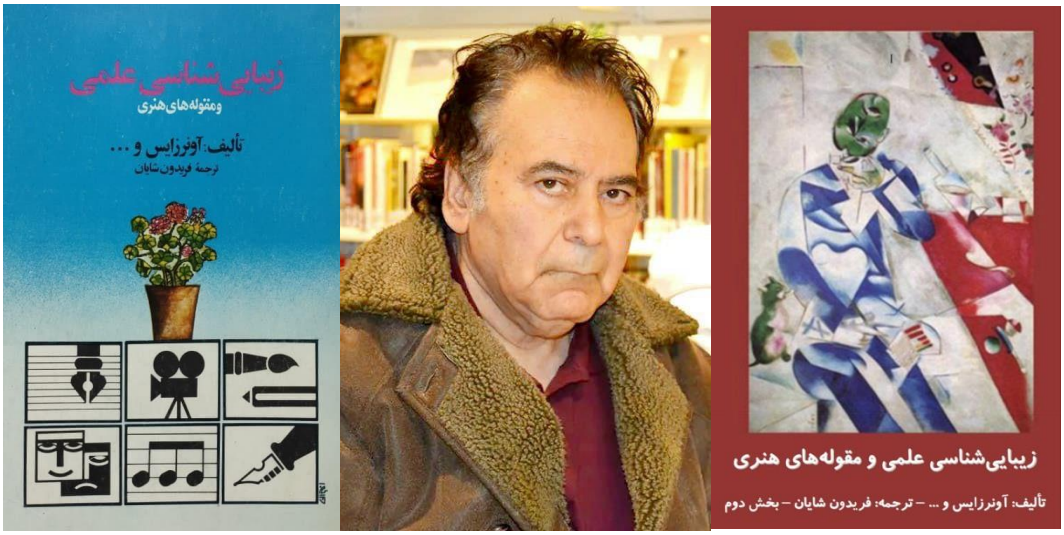
می‌نویسم تا واژه را از تفتیش، از بوکشیدنِ سگ‌ها و از تیغِ سانسور برهانم

نزار قبانی

مقالات

زیبایی‌شناسیِ معاصر و مبانیِ فلسفیِ آن

نوشته: م.اوسیانیکوف/ برگردان: فریدون شایان



ارژنگ: پیرو انتشارِ متوالی متنِ کتابِ بالینی «پایه های هنرشناسی علمی» (*Foundations Of Marxist Aesthetics*) به قلمِ پروفسور آونرِ زیس و ترجمهٔ ک.م.پیوند از ارژنگ شمارهٔ۷، خرداد۱۳۹۹، ضرورتِ پرداختن به تئوری هنر، فلسفه و تاریخِ آن کماکان از اهمّیتِ اساسی برخورداراست. شایانِ ذکر است کتابِ مزبور در همان سال ها توسط زنده یاد فریدون شایان؛ نویسنده، مترجم و پژوهشگرِفلسفه نیز با عنوان «زیبایی شناسیِ علمی و مقولاتِ هنری»(جلدِ اوّل،چاپِ اوّل۱۳۶۳، نشرِ بامداد) به فارسی ترجمه و انتشاریافت که به آن دسترسی نداریم، امّا مترجمِ نامبرده در جلدِ دوّمِ کتاب، مجموعهٔ مقالاتی ارزش مند از دیگر نویسندگان روس را گردآوری و ترجمه نموده که به باورِ ما مطالعهٔ آن ها به فهمِ عمیق ترِ مباحث و مقولاتِ مذکور یاری خواهد نمود. به همین منظور از این شماره مقالاتی را از جلد دوّمِ کتاب مزبور بازنویسی و تقدیمِ نگاهِ خوانندگان می کنیم؛ البته با دو توضیح ضروری زیر:

۱- برگردانِ کتاب موردبحث توسط فریدون شایان متأسفانه به روانی برگردانِ کتاب آونرِ زیس نبوده و ویرایشِ مناسبی هم ندارد. با این حال کوشیده و می کوشیم که با ویرایشِ متنِ مقالات، تا حدودی لنگی‌های ترجمه یا ویرایشِ ناشر را بگیریم و متنی روان‌تر از مقالات را در دست‌رسِ خوانندگانِ خود قرار دهیم.

۲- زنده‌یاد شایان در این ترجمه مانند بسیاری از مترجمانِ دیگر متاسفانه برای وام‌واژهٔ «اِستِه‌تیک» (*Aesthetics*) از معادلِ نارسا و نامناسبِ «زیبایی‌شناسی» استفاده کرده است که ما در ارژنگ شمارهٔ ۵، فروردین ۱۳۹۹ در مقاله‌ای با عنوان «دربارهٔ وام‌واژهٔ استه‌تیک» به جوانب و دلایل بروزِ این اشکالِ ترجمانی پرداخته بودیم و خوانندگان را به آن ارجاع می‌دهیم. علاوه براین، مترجمِ زنده‌یاد در سراسرِ متنِ کتاب از عباراتِ ترکیبی متفاوتی چون «زیبایی‌شناسی»، «زیباشناسی»، «زیبایی‌شناخت» و غیره به عنوانِ معادل برای واژهٔ علمی-فلسفیِ اِستِه‌تیک استفاده کرده که ما متنِ ترجمهٔ مقالات را بدونِ جای‌گزینی واژهٔ استه‌تیک یا هرگونه دخل و تصرّف در متن، عیناً بازنویسی کرده و قضاوت را به برداشتِ خوانندگان فهیمِ خود وامی‌نهیم.

*** اینک متنِ مقالهٔ «زیبایی‌شناسیِ معاصر و مبانیِ فلسفیِ آن» به قلمِ «م.اوسیانیکوف» را از نظر می گذرانید که نویسنده طیّ آن به توصیف «تئوریِ انعکاس» لنین (با نامِ اولیانوف) نیز پرداخته است.**

زیبایی‌شناسیِ معاصر و مبانیِ فلسفیِ آن

نوشته: م.اوسیانیکوف/ برگردان: فریدون شایان

انقلابِ علمی و فنّی معاصر، تحوّلاتِ شگرفِ اجتماعی و پدیدارهای متعدّد دیگر، مُهر و نشانِ خود را بر رشد و توسعهٔ زیبایی‌شناخت حکّ نموده‌اند. زیبایی‌شناسی از این پس نه تنها دستاوردهای علوم را از نظر دور نمی‌دارد، بلکه از روش‌های آن‌ها بهره می‌جوید. این مطلب، هم در رابطه با زیبایی‌شناسی و هم در رابطه با فلسفه به طورِ کلّی مصداق دارد.

توفیق‌های علمِ ریاضی، مکانیک و ستاره‌شناسی در قرن هفدهم و هیجدهم، عمیقاً در فلسفه اثر گذاشت. مثلاً اسپینوزا فلسفهٔ خود را به شیوهای هندسی بیان داشت و هابس(*Hobbes*) عملیّاتِ جمع و تفریق را در اندیشه نیز مشاهده کرد. لامِتری(*La Mettrie*) معتقد بود که انسان یک ماشین است. زیبایی‌شناسی از نفوذِ کشفیاتِ علمی برکنار نماند. چنان‌چه، اندیشه‌های زیبایی‌شناسی نیز و روشِ هنری نویسندهایی چون بالزاک بنا به اعترافِ خودِ او تحت تأثیرِ کوویه(*Cuvier*)، طبیعی‌دانِ معروف بوده است و کارِ هنری استاندال و بینش‌های زیبایی‌شناسانهٔ نویسنده، از نظریه‌های روان‌شناختی عصرِ او متأثّر شده‌اند.

دانش‌های طبیعی با گام‌های بزرگ پیش‌رَوی می‌کنند. در قرنِ نوزدهم کشفیّاتِ سه‌گانه چرخشی بزرگ را رقم زد. این کشفیّات یکی قانونِ بقاء و تبدیلِ انرژی بود، و دو کشفِ دیگر: ساختارِ ملکولی اُرگانیسم‌های زنده و نظریهٔ تکاملیِ داروین هستند. هر سه کشفِ بزرگ در توجیه نظری بینشِ دیالکتیکی طبیعت و جامعه نقطهٔ عزیمتی شدند.

با این‌همه بنا به علل و دلایلی چند، بسیاری از نویسندگان و هنرمندانِ جامعهٔ بورژوایی کشفیّات و نتایج گوناگون دانش‌های طبیعی را به غلط تفسیر می‌نمایند. مثلاً قلب و تحریف‌هایی که در آثارِ امیل زولا به چشم می‌خورد، زادهٔ اسلوبِ ناتورالیستی اوست و این اسلوب، خود تحت تأثیرِ ادراکِ نادرست دستاوردهای زیست‌شناسی پدید آمده است. جک لندن و دیگر نویسندگانِ این قرن، نظریهٔ داروین را به گونه‌ای مکانیکی به پهنهٔ پدیدارهای نوعاً اجتماعی منتقل نموده‌اند. نمونه‌های دیگری نیز در این زمینه وجود دارند که ذکرِ آن از حوصلهٔ کارِ ما بیرون است.

در این‌جا پُرسشی بدین مضمون طرح می‌شود: آیا می‌توان از روشی که خاصّ یک دانش است، در زمینهٔ دانشِ دیگر بهره جُست؟

اندیش‌مندانِ قرنِ هفدهم و هیجدهم در تلاش برای ایجاد نوعی فیزیکِ اجتماعی یعنی کاربُردِ روش‌های دانشِ طبیعی در زمینهٔ پدیدارهای اجتماعی، گامِ بزرگی به جلو برداشتند. این شیوه سبب گردید که دانش‌های اجتماعی، از بندِ تصوّراتِ مربوط به تئولوژی آزاد شود. اشتراکِ معنا در پدیدارهای طبیعی و اجتماعی ثبوتِ وحدتِ جهان را قابلِ تصوّر می‌کرد و این دقیقاً از آن‌رو بود که پاره‌ای از قوانین نه تنها در طبیعت، بلکه در پهنهٔ حیاتِ اجتماعی نیز عمل می‌نمایند. در این صورت با قبولِ این مطلب می‌توان باور داشت که می‌توان به تعمیم‌های کلّی دربارهٔ جهان دست یافت. هم‌چنین می‌توان روش‌های تفحّص و تحقیق را که در این یا آن زمینهٔ خاصّ وجود دارند، به زمینه‌های دیگر بسط داد.

در نتیجه باید گفت که بهره‌جوییِ فلسفه و زیبایی‌شناسی از روش‌های دانشِ طبیعی کاملاً موجّه است و نمی‌توان آن را انکار نمود. امّا همان‌طور که می‌دانیم وحدتِ جهان مبتنی بر کثرت است و این حقیقتی است که چنان‌چه از نظرها پنهان شود، لغزش‌های بزرگی به‌بار می‌آورد که دارونیسمِ اجتماعی، یکی از آن‌هاست. بالزاک این خطر را به خوبی احساس نموده است. وی در مقدّمهٔ «کمدیِ انسانی» می‌نویسد که نباید مقوله‌های زیست‌شناسی را با مقوله‌های اجتماعی مُشتبه ساخت. زولا حزم و احتیاطِ کم‌تری ورزید و برای توارث اهمّیتِ تعیین‌کننده‌ای قائل شد. در نتیجه در نوشته‌هایش تحلیلِ اجتماعی اهمّیتِ کم‌تری یافت و به گونه‌ای مقلوب صورت گرفت.

در روزگارِ ما، زیبایی‌شناسی نه تنها نتایج نظریه‌های گوناگون را جذب کرده، بلکه از روش‌های علومی مانند ریاضیّات، فیزیولوژی، روان‌شناسی و سیبرنتیک نیز بهره جُسته است. امروزه تحلیلِ آثارِ هنری به روش‌هایی نیاز دارد که زادهٔ ساختارگرایی، علامت‌شناسی(*Semiotique*) و نظریهٔ انفورماتیک است. هم‌اکنون به اثرِ هنری به عنوان یک سیستمِ خودتنظیم‌کننده می‌نگرند و مفاهیمی نظیرِ «رقم»(*Chiffre*)، «رمز»(*Code*)، «اخبار»(*Information*) و «علامت»(*Singue*) را دربارهٔ آن به‌کار می‌برند. برخوردِ جامعه‌شناسی با هنر نیز امری بسیار رایج است. هم‌چنین باید گفت که پژوهش‌های زیباشناسی که کم‌وبیش با دانش‌های دقیقه بیگانه باشند، از این پس به جرگهٔ پژوهش‌های سنّتی تعلّق دارند.

امّا دراین باره چگونه باید اندیشید؟ به نظرِ ما تقرّبِ زیباشناسی به دانش‌های مشخّص را باید پدیدارِ مثبتی ارزیابی نمود. نادیده‌انگاشتنِ دستاوردهای علمی به معنای دیده‌فُروبستن بر جریانِ واقعی تکاملِ معرفت در دورانِ ماست. امّا عمل و برخورد بدون روش و قوّهٔ تمیز نیز خطایی عظیم است. زیبایی‌شناسی در سیرِ تکاملی خود مقوله‌ها و مفاهیمِ خاصّ خود را مانندِ جمیل(*Beau*)، تراژیک(*Tragique*)، کُمیک(*Comique*)، و کمالِ مطلوب(*Sublime*) ابداع کرده است. امّا امروزه گاه مشاهده می‌شود که زیبایی‌شناسان از تحلیلِ مقوله‌های بُنیادی دانشِ مربوط به خود روی‌برتافته و راهِ روان‌شناسی، سِمیوتیک و جامعه‌شناسی را پیش گرفته‌اند. با این‌همه باید گفت که علومی مانند روان‌شناسی، جامعه‌شناسی و زیست‌شناسی را نمی‌توان به جای زیباشناسی نشاند و منحصراً این علم است که باید مقوله‌های خاصّ خود را تبیین نماید.

در مورد آن‌چه به ساختارِ آثارِ هنری و تحلیلِ جوهرِ ادراکِ هنری و یا مطالعهٔ روندِ آفرینش مربوط می‌شود، باید به‌یاد داشت که وجهِ اجتماعیِ مسأله از نظر دور نگردد. همان‌طور که می‌دانیم، مبارزهٔ طبقاتی قبل از پیدایشِ مارکسیسم مکشوف شده بود. در حقیقت باید گفت که ستیزه‌ای از این نوع واقعیّتِ جهانِ معاصر است و مُهرِ آن‌را در همهٔ زمینه‌های حیاتِ روحی جامعه و از جمله در رابطه با حیاتِ زیبایی‌شناسی مردم می‌توان مشاهده کرد (بی‌آن‌که از مضمونِ ایدئولوژیکِ دانش‌های اجتماعی سخن گوئیم).

امروز مطلبِ اساسی آن است که دیدگاهِ طبقاتی فراموش نشود. زیباشناسیِ بورژوایی نیز هرگز در بهره‌جویی از اطلاعات و روش‌های پژوهشِ جدیدِ علمی تردید به‌خود راه نداده، امّا تبدیلِ روش‌های ویژهٔ تحقیق به روش‌شناسی به معنای آن است که پدیدارهای زیبایی به گونه‌ای یک‌سویه عرضه شوند و فلسفه‌ای مغایر با واقعیّت از آن استنتاج شود. مثلاً به عقیدهٔ ساختارگرایان، جوهرِ پدیدارها را تنها از رهگذرِ مقولهٔ ساختار می‌توان ادراک نمود. البته تحلیلِ ساختاری در محدوده‌های معیّن، مُنتج به نتایج قابلِ‌ملاحظه شده است. امّا امروز، طرفدارانِ این روش‌ها خود می‌گویند که روش‌هایشان محدود به موادِ کاملاً معیّنی است.

پیش‌رفت‌های علمی و فنّیِ معاصر، دسته‌ای از مسایل را که اهمّیتِ درجهٔ اوّلی دارند در برابر زیبایی‌شناسی نهاده است.

در جامعه، پیش‌رفتِ ذوق و قریحه مرهونِ آن است که انسان از مواهبِ حیات برخوردار گردد و این با رشدِ شالوده‌های مادّی و فنّی جامعه مرتبط است. بهبودِ رفاهِ عمومی، افزایشِ اوقاتِ فراغت، نوسازی انتشارِ هنری و فنونِ مربوط به پخشِ اخبار اموری هستند که در آموزشِ ایدئولوژیک و زیباشناسانهٔ انسان و تحوّل در جهانِ روحی او مؤثّرند.

انسانِ جدید کم‌کم بومیِ زمینه‌هایی می‌شود که به فنون متعلّق‌اند. تکنیک‌ها جذبِ انسان می‌شوند و انسان آن‌ها را در متنی که با احساس و زیبایی توام‌شده می نگرد. از این پس مفهومِ جمیل بسط می‌یابد، زیرا مفهومِ کمال، وضوح و اعتدالِ ساخته‌ها و فرآورده‌های فنّی واردِ آن شده‌اند؛ و منطقِ محکمِ اندیشهٔ علمی و خصلتِ کارکردی تولید و محصولاتِ تولید با آن درآمیخته است.

امروزه وقتی سخن از ارتقاء و تکاملِ تولید به میان می‌آید، منظور از آن این‌است که باید تولید به گونه‌ای صورت گیرد که علاوه بر حوائجِ دیگر، پاسخ‌گوی آن عرف‌های زیبایی‌شناسانه باشد که به آسانی قابلِ جذبند.

بنابر این تجهیزِ فنّی مؤسساتِ صنعتی و رشدِ اتوماتیزاسیون، مستلزمِ سازمان و ترکیبِ زیبایی‌شناسی محیطِ تولید است. تکنیکِ جدید اگر حداکثر استعداد را از کارپیشه می طلبد، به‌نوبهٔ خویش در غناءِ معنویِ وی مؤثّر می‌افتد. بدین‌سان رابطهٔ نوینی به‌تدریج میان ایّامِ فراغت و زمانِ کار مستقر می‌شود. امّا رشدِ فنّ در زیبایی‌شناسیِ تولید صرفاً مرحلهٔ نخست محسوب می‌شود.

اگر بخواهیم این فرآیند را بنا به آرمان‌های جامعهٔ نوین به نقطهٔ پایانِ خود برسانیم، باید آن‌را به گونه‌ای علمی راهبری نمائیم. بنابراین تصادفی نبوده است که رشتهٔ جدیدی به نام زیبایی‌شناسیِ صنعتی تشکیل شده است. در اثرِ مطالعاتی که در این رشته صورت می‌گیرد، زیبایی‌شناسیِ علمی غنی می‌گردد و اهمّیتِ روش‌شناسیِ آن فزونی می‌پذیرد. در این شرایط، زیبایی‌شناسیِ علمی در مقامِ مقایسه با رشته‌هایی که

موضوعشان زمینه‌های خاص‌ترِ زیبایی است، خصلتی را کسب کرده که به آن ماوراءِنظریه(*Metatheorie*) می‌گویند. امروزه این بخش یکی از رشته‌های معرفت محسوب می‌شود.

در این زمینه مطالعهٔ آن جنبهٔ بسیار خاصِّ زیبایی‌شناسی که «دزین» یا «زیبایی‌شناسیِ تولید» نام دارد، واجدِ اهمّیت است. هم‌چنین لازم است که این رشته در رابطه با زیبایی‌شناسی به‌صورتِ سنّتیِ آن و از جمله در رابطه با هنر مطالعه گردد. و نیز لازم است دزین را در همهٔ وجوهِ زیبایی‌شناسانه‌اش و هم‌چنین مسائلِ پیوسته‌ای که به آن‌ها مربوط می‌شود، مطالعه کرد. و این کاری است که ما را ناگزیر می‌سازد که مسائلِ بُنیادی زیبایی‌شناسی را از دیدگاهی تازه بنگریم.

همان‌طور که می‌دانیم، دزین در نظامِ تولیدِ اجتماعیِ بدل به یکی از رشته‌های پراتیکِ اجتماعی شده است. دزین عبارت است از مطالعهٔ موادّی که پاسخ‌گوی مقتضیاتی چند باشد: کارآمدی، راحتی و ظرافت، و در نتیجه چنان‌چه آن‌را در رابطه با تولید به‌کار بریم، رشته‌ای از زیبایی‌شناسیِ صنعتی است. امّا دزین را باید از دیدگاهِ هنری از لحاظِ خودِ ساختارِ زیبایی‌شناسی نیز مطالعه کرد. روابطِ دزین با هنر یکی از مهم‌ترین مسائلِ زیبایی‌شناسی است.

در مورد آن‌چه به دزین مربوط می‌شود، دریافتِ زیبایی‌شناسانه یکی از معیارهایی است که سبب می‌شود که مصرف‌کننده این یا آن فرآورده را ترجیح دهد. امّا این تنها معیار به‌شُمار نمی‌آید، بلکه یکی از شرایطِ مقدّماتی تنظیمِ هر طرح بنا به دیدگاهِ زیباشناسی است. اگرچه دزین در رابطه با شرایط و هدف‌های تولیدِ اجتماعی واقع شده، باید گفت که این رشته از لحاظِ مقتضیّاتِ زیبایی بالنّسبه مستقل است. زیبایی‌شناسانه[بودنِ] فرآورده های دزین، مشروط به سطحِ عمومی فرهنگ و اساساً هنر می‌باشد. تکاملِ اشکالِ اندیشهٔ هنری معاصر را نمی‌توان در وراءِ منطقِ عمومی رشدِ فرهنگ (هنرها، دانش‌ها و فنون) مطالعه کرد و این امر مستلزمِ تحلیلی تاریخی است که در پرتوِ آن بتوان سنّت‌هایی را که امروز ارزشِ خود را نگاه داشته‌اند، بیان نمود. پیش‌رفت‌های علمی و فنّیِ معاصر، فعلیّتِ خاصّی به این مسأله بخشیده است. اکنون کارهای بسیاری انجام‌نشده باقی‌مانده‌اند که انجامشان مستلزمِ وحدتِ عملِ متخصّصان در همهٔ رشته‌های مربوطه است.

روشِ علمی جامع‌الاطرافِ واقعیّت و هنر از لحاظِ رابطهٔ متقابلِ آن‌ها تنها کارِ فلسفه‌ای است که طبیعت را با خودِ طبیعت توضیح داده و از دیالکتیک بهره می‌جوید. و در این رهگذر، هیچ چیزی را ثمربخش‌تر از مقوله‌های این نمی‌توان تصوّر کرد. این شیوه، امکان می‌دهد تا پدیدارها را در جنبه‌های گوناگون‌شان بیازمائیم: ساختار، عملکرد، قانون و نتایج، تصادف و ضرورت، کلّ و جزء، عینیّت، نسبت، مطلق و غیره.

بنا به فلسفه‌ای که ذکرش رفت، اتمام و پایانِ فرآیندِ شناخت امری بی‌معناست. دقیقاً بدان علّت که در این‌جا با فرآیندی دیالکتیکی سروُکار داریم. این موضوع هم‌چنین دربارهٔ زیبایی‌شناسی نیز صادق است. آیا ما همهٔ امکاناتِ دانشِ جدید و روش‌شناسی علمی را پایان بُرده‌ایم، به نظرِ ما چنین نیست. "نظریهٔ انعکاس" در این باره می‌تواند به عنوانِ شالودهٔ روش‌شناسی و فلسفی به‌کار رود. همان‌طور که تجربه نشان داده، امروزه نمی‌توان هیچ یک از مسائلِ زیبایی را بدون بذلِ توجّه به نظریهٔ انعکاس حلّ و فصل کرد.

زیبایی‌شناسی علمی بی‌آن‌که اداراکِ زیبایی‌شناسانهٔ جهان را با شناخت به معنای خاصّ کلمه مُشتبه سازد، در مطالعهٔ دیالکتیکِ بُغرنجِ رابطهٔ انسان و طبیعت بر نظریهٔ انعکاس تکیه می‌نماید. بدیهی است که رشدِ عواطفِ زیبایی‌شناسانه، تعبیری از رابطهٔ انسان و طبیعت است. هنر نیز شکلی از شناخت محسوب می‌شود و آن‌را باید انعکاسِ جهانِ عینی که صورتِ تصویرِ هنری به‌خود گرفته، توصیف کرد. بنابراین، هنر تعبیری از همان رابطهٔ انسان و طبیعت به‌شُمار می‌آید.

از دوران یونانِ باستان تا پایان قرنِ گذشته، هنر شکلِ ویژه‌ای از انعکاسِ واقعیّت تلقّی می‌شده است.

بینشِ ارسطو دربارهٔ تقلیدِ هنر از طبیعت را، حتّی توماداکن(*Thomas d, Aquin*) نیز باور داشته است و این سخن دربارهٔ زیبایی‌شناسانِ رنسانس، فیلسوفانِ عصرِ روشن‌گری و برخی از هنرمندان، نویسندگان و متفکّرانِ برجستهٔ قرنِ گذشته نیز صادق است. البته اصلِ تقلید را به شیوه‌های گوناگون تفسیر می‌کردند، امّا در قرنِ نوزدهم رومانتیک‌ها کوشیدند تا از نفوذِ این اصل بکاهند و اصلِ استحاله و قوانینِ تخیّل را به جای آن نشانند. امّا حتّی اینان نیز از واقعیّت نَبُریدند. گرچه از لحاظِ شکل، گاه تخیّل را به اوجِ خود رساندند.

هنرِ رئالیستی، هنرِ رُمانتیک و هنرِ ناتورالیستی، گرچه از لحاظ کیفیّتِ انعکاسِ دنیای عینی متفاوتند، امّا از لحاظ خودِ انعکاس تفاوتی ندارند. انعکاسِ واقعیّت در شعر، مجسّمه‌سازی، نقاشی و تئاتر اشکالِ گوناگونی می‌پذیرد. بنابر این سرچشمهٔ آفرینشِ هنری را هرچه باشد، باید در جهانِ واقعی و در درونِ واقعیّت جست‌وُجو کرد و این برخلاف نظرِ پندارگرایان است که می‌گویند منشاءِ آفرینشِ هنری وجدانِ کسی است که آفرینندهٔ هنر است. امّا باید گفت ادراکِ عمیقِ دیالکتیکِ روابطِ اجتماعی آن‌سان که در واقعیّت وجود دارند نخستین شرطِ آفرینشِ هنری است.

لوحِ ضمیرِ انسان به خودیِ خود واجدِ هیچ چیزی نمی‌باشد. آن‌چه در وجدان وجود دارد، انعکاسِ جهانِ واقعی است. امّا همهٔ مسأله به این موضوع بازمی‌گردد که آیا این انعکاس به واقعیّت وفادار است یا نه؟ وقتی می‌گوییم که وجدانِ اجتماعی انعکاسِ واقعیّت است، این سخن به هیچ تأویل این معنا را افاده نمی‌کند که هر انعکاسِ واقعیّتی الزاماً حقیقی باشد. گاه ممکن است واقعیّت به‌گونه‌ای مقلوب منعکس شود و این حقیقتی‌است که صحّتِ آن‌را اشکالِ اسطوره‌ای وجدان و یا هنرِ نازل به ثبوت رسانده‌اند.

بنابراین «نظریهٔ انعکاس» معیاری به دست می‌دهد که به‌یاری آن می‌توان عینیّت و وفاداریِ انعکاس را تعیین نمود. همهٔ اشکالِ وجدانِ اجتماعی را می‌توان به‌یاری یک معیارِ اساسی ارزیابی نمود و آن پراتیکِ اجتماعی-تاریخی است.

موافقِ این نظریه باید گفت که ادراکِ زیبایی‌شناسیِ جهان وجهی از معرفت است. هنر که شکلی از وجدان محسوب می‌شود نیز در امرِ دگرگون‌کردنِ جهان مؤثّر می‌افتد. نظریهٔ انعکاس به ما یاری می‌دهد تا دریابیم که چگونه وجدانِ انسان و به‌ویژه در تظاهراتِ هنری اش ممکن است تصویری کاذب از واقعیّت به‌دست دهد.

دراین‌باره نظریه‌ای که ریشه‌های طبقاتی و معرفتیِ ایده‌آلیسم را مطالعه کرده حائزِ اهمّیتِ اساسی است. بدین‌سان که باید گفت خودِ فرآیندِ شناخت وجودِ ایده آلیسم را امکان‌پذیر نموده است. می‌دانیم که شناخت

دو وجهِ اساسی دارد: یکی وجهِ ذهنی آن‌است و دیگری وجهِ عینی. هرگاه یکی از دو وجه مطلق شود، نتیجهٔ آن ایده‌آلیسم است. بُغرنجی و خصلتِ متضادّ عملِ شناخت، تحقّق تصویرِ کاذب از جهان را امکان‌پذیر می‌نماید این امکان در اثر فشارِ منافعِ طبقاتی بدل به واقعیّت می‌گردد، امّا آنچه دراین مورد دربارهٔ فلسفه گفته شده است دربارهٔ وجدانِ هنری جهان نیز صادق است.

تنها از طریق تحلیلِ ریشه‌های طبقاتی و معرفتی هنرِ ضدّرئالیستی می‌توان این هنر را علماً نقد و بررسی نمود. در اواخر قرنِ گذشته، **اولیانوف** (ولادیمیر ایلیچ اولیانفسکی -لنین- ارژنگ) در رابطه با فلسفه به چنین انتقادهایی دست یازید. یادداشت‌های وی دربارهٔ کتاب و.شولیاتیکف (*V.Chouliatikov*)، موسوم به توجیه سرمایه‌داری در فلسفهٔ اروپای باختری «از دکارت تا ماخ» دراین باره راه‌گُشا و الهام‌دهنده است. دراین اثر جنبهٔ طبقاتی مطلق شده بود. به عقیدهٔ شولیاتیکف نظریه‌های فلسفی را به هیچ تأویل نمی‌توان انعکاسِ واقعیّت پنداشت بلکه فلسفه‌ها نظامی از علائمِ قراردادی هستند که منافع طبقهٔ معیّنی را نمایندگی می‌نمایند. بنابراین مصنّفِ مزبور عقیده داشت که نظام‌های فلسفی حائزِ ارزشِ شناختی نمی‌باشند و آن‌ها را مجموعه‌ای از افسانه‌هایی می‌پنداشت که طبقهٔ معیّنی از آن بهره می‌جوید.

اولیانوف دربارهٔ این کتاب می‌نویسد که همهٔ کتاب نمونه‌ای از عامیانه‌سازیِ ماتریالیسم است. دراین‌جا به جای تحلیلِ مشخّصِ دوره‌ها، فرماسیون ها و ایدئولوژی‌ها با عباراتِ توخالی دربارهٔ سازمان‌ها و نزدیک شدن‌های اجباری سروُکار داریم؛ تا حدّی که مطلب به مضحکه بدل می‌گردد و کلامِ خطا تا سرحدّ سخنِ مُهمَل به پیش می‌رود و کاریکاتوری از ماتریالیسم در زمینهٔ تاریخ عرضه می‌شود.

این یادداشت‌ها در ۱۹۰۸ به رشتهٔ تحریر درآمدند و قبل از آن مقالهٔ «*لئون تولستوی؛ آئینهٔ انقلابِ روس*» که نمونهٔ درخشانی از تحلیلِ یک پدیدارِ مشخّص هنری است، انتشار یافته بود. تصادفی نبود که اولیانوف، تولستوی را چنین می‌نامید. وی با این نام‌گذاری می‌خواست ثابت نماید که هنر نه تنها محصولِ محیطِ اجتماعیِ معیّنی است، بلکه شکلی از واقعیّتِ زندگی اجتماعی است.

نتیجهٔ روش‌شناسی که از این سخن به دست می‌آید چنین است: «*اگر ما با هنرمندِ واقعاً بزرگی سروُکار داریم، برای آن است که وی لااقل جنبه‌های اساسی چندی از تحوّلِ بزرگ را منعکس ساخته است.*» بنابراین هر قدر هنرمند بیش‌تر در ژرفای واقعیّت نفوذ کند، عظمتش بیش‌تر است.

از «**نظریهٔ انعکاس**» ضرورتاً چنین برمی‌آید که حقیقت با هنرِ واقعی مُلازماتِ همیشگی دارد. اگر حقیقی نباشد و چنان‌چه وفادارانه واقعیّت را منعکس نسازد، از هنر جز نامی ندارد و یا چنان‌چه تولستوی به درستی خاطر نشان ساخته، از هنر تنها ظاهرِ آن را دارد.

نظریهٔ انعکاس برخورد با مسألهٔ ویژگیِ هنر را امکان‌پذیر ساخته و راهِ حلّ آن را می‌نمایاند. موافقِ این نظریه، هنر مانندِ دانش، انعکاسِ واقعیّت است و شناختِ زندگی را برای بشر ممکن می‌نماید. در هنر امکاناتِ شناختیِ بی‌پایانی وجود دارد و از این نظر اساساً با دانش تفاوتی ندارد. تفاوت در روش و نتایج است و قبل از همه به رابطهٔ کلّی و فردی، عینی و ذهنی، عقلانی و عاطفی مربوط می‌شود که در تصویرِ هنری و مفهومِ علمی هر دو حضور دارند. امّا در هنر وحدتِ کلّی و فردی از طریقِ فردی صورت می‌گیرد. کارِ هنر اصولاً

ناظر بر امرِ فردی است و آن‌را باید انعکاسِ شرایطِ کاملاً معیّنی دانست. امّا هنر در فراسوی فردی، استثنایی و تصادفی، باید احساسی از کلّی و آن‌چه صورتِ قانون دارد به‌دست دهد و خلاصه جوهرِ اشیاء را مکشوف نماید.

تحلیل خودِ مکانیسم آفرینشِ هنری مفهومِ حقیقتِ هنری را بهتر متجلّی می‌سازد. حقیقتِ هنری را در مواقعی نمی‌توان در بازسازی وفادارانهٔ امورِ پدیداری‌های مجزّا جست‌وُجو کرد، بلکه این حقیقت در نمونهٔ تیپیک مجسّم می‌شود اولیانوف دربارهٔ رُمانِ نازلِ وینیچنکو(*Vinnichenko*) به نامِ «دریافت‌های اجدادی» می‌نویسد:

نظریـهٔ انعکـاس بـرای اوّلـین بـار در تـاریخ بـر ضـرورتِ آزادی کامـلِ هنرمند انگشـت نهـاده و محدودیّت‌های واقعـیِ او را نمایانده است.

«البته همهٔ آن‌چه را وینیچنکو از «نفرت» ساخته و پرداخته است، ممکن است در زندگی مشاهده کرد، امّا گردآوری همهٔ نفرت‌ها بدین‌گونه، نقاشی تند و پُررنگ و روغن نفرت‌ها است و این خواننده و تخیّلِ او را می‌رَماند. به سرگیجه انداختنِ خواننده به سرگیجه انداختنِ خود است.»

وینیچنکو دچارِ تصنّع شده است. وی بدین رضایت داده است که مخلوطی از وجوهِ منفردِ واقعیّت را ارائه نماید. او قسمت‌های مختلف را به گونه‌ای مکانیکی به یک‌دیگر جوش داده و این اتّصالِ مکانیکی را به جای دورنمایی از مجموعهٔ جامعه تلقّی کرده است.

مؤلّفِ سابق‌الذکر همین پُرسش را در رابطه با دانش‌های اجتماعی طرح می‌نماید: *«در زمینهٔ پدیدارهای اجتماعی، روشی رایج‌تر و ناموجّه‌تر از آن نیست که پاره‌ای از اموری را که اهمّیتِ کمی دارند جدا کرده و دربارهٔ آن‌ها تأمل می‌کنند. معمولاً گردآوری مکانیکی نمونه‌ها زحمتی ندارد، امّا این کار چنان‌چه منفی نباشد، لااقل کارِ بی‌ارزشی است زیرا باید گفت که همه چیز بستگی به محدودهٔ تاریخی مشخّصی دارد که در آن، امور پراکنده شده‌اند. اگر رویدادها در مجموع و در وابستگی‌شان ملاحظه شوند، نه تنها سرسخت و قابلِ اتکاء، بلکه بی‌تردید، اثبات‌گرند.»*

آن‌چه در مورد آمار و جامعه‌شناسی صحّت دارد، در موردِ هنر نیز صادق است. رئالیسم را اگر به عنوان روشِ هنری در نظر آریم، به هیچ تأویل نباید آن را مبتنی بر رویدادهایی دانست که خودکامانه و یا از روی هوس انتخاب شده‌اند، بلکه بوده‌های موردِ تکیهٔ رئالیسم در رابطه‌ای که با مجموعهٔ تاریخی و اجتماعی دارند قابلِ تصوّر است. هنرهای واقعی انعکاسِ پدیدارهایی هستند که قانونِ آن توسطِ زندگی عرضه شده است و ایماژ، تیپِ نمونهٔ بارزِ چنین انعکاسی است. بدین‌سان که در هنر پرسوناژها به تیپِ هنری بدل می‌شوند، و تیپ بیانِ رابطهٔ رویدادها و بوده‌های بیرونی در یک مجموعهٔ مشخّص است که تاریخاً مصداق دارد. در این رهگذر می‌توان به آثارِ شچدرین، نِکراسف و تورگینیف اشاره کرد.

هم‌چنین باید به اهمّیتِ تخیّل و رؤیا در هنر اشاره کرد، هم‌چنان که این امور در زندگیِ روزانه و دانش نیز اهمّیت دارند.

تجسّم و تخیّل برای انسان موهبتی است و در این‌جا باید توجّه داشت که تخیّلات به اوهام، خرافات و اموری که با جریانِ واقعی اشیاء مغایرند، بدل نشوند. این‌که برخی تصوّر می‌کنند که تخیّل فقط برای شاعر ضروری است، سخت نادرست است. حتّی در ریاضیّات، تخیّل مؤثّر واقع می‌شود تا به جایی که می‌توان گفت که حسابِ انتگرال و دیفرانسیل بی‌دخالتِ تخیّل امکان‌پذیر نبوده است. آن‌چه دربارهٔ رؤیا و خیال بیان داشتیم، برای کسی که بخواهد نقشِ تخیّل را در آفرینشِ هنری بازشناسد و جایگاه و نقشِ کمالِ مطلوبِ هنری را در پراتیکِ اجتماعی به گونه‌ای درست تعبیر نماید، حائزِ کمالِ اهمّیت است.

«فانتزی» یکی از اشکالِ انعکاسِ واقعیّت است و در واقع فانتزی از واقعیّت زاده می‌شود. در این‌جا باید یادآور گردید که پاره‌ای از فیلسوفانِ پندارگرا به فانتزی جنبهٔ مطلقی می‌دهند و تا آن‌جا پیش می‌روند که آن‌را نسبت به واقعیّت مقدّم می‌دارند و با این کار اساسِ مسأله را دگرگون می‌سازند. امّا باید گفت که هر تعمیمی واجدِ بذری از فانتزی است. بدیهی است که امورِ تعمیم از واقعیّت گرفته می‌شوند و به یاری قوایِ ذهنی و از جمله تخیّل موردِ تعمیم قرار می گیرند، امّا دربارهٔ هنر باید گفت که تخیّل به هنرمند امکان می‌دهد تا در فراسوی بازسازی ساده عمل نماید.

هنرمندی که به یاری تخیّل امورِ واقعی را از لحاظِ شکل دگرگون ساخته و شکل‌های تازه بدان‌ها می‌بخشد، تصویرِ کلّی را مخدوش نکرده، بلکه برعکس، عمقِ پدیدارها را بیش‌تر مکشوف می‌دارد و باید گفت که هنرمند با این کار تصویر و یا پرسوناژ را واقعی‌تر می‌نماید و شناختی عمیق‌تر دربارهٔ زندگی به دست می‌دهد.

فانتزی موجدِ کمالِ مطلوب است و می‌دانیم که کمالِ مطلوب تبلورِ کاملِ خطوط و روابطی در درونِ واقعیّت است. خطوط و روابطی که ما آن‌ها را تنها در مرحلهٔ آغازین و ابتداییِ شناخته‌ایم. هنرمندان همیشه با نام و عنوان کمالِ مطلوب آثارِ خود را آفریده‌اند و در کمالِ مطلوب جهان‌بینی و نظراتِ خود را که آثارشان در جهت اثباتِ آن بوده، بیان داشته‌اند.

یکی از نتایجی که از «نظریهٔ انعکاس» حاصل می‌شود مربوط به نقشِ جهان بینی در هنر است.

برخی می‌کوشند تا ثابت نمایند که اولیانوف به اهمّیتِ جهان‌بینی در پراتیکِ هنری باور نداشته است. امّا وی بر عکس، معتقد بود که در شیوه‌های که به یاری آن واقعیّت در هنر منعکس می‌شود، نوعِ ویژه‌ای از وجدان کردنِ واقعیّت موجود است. جذبِ واقعیّت نوعی تعبیر و تفسیرِ هنری دربارهٔ امورِ واقعی است. امّا هر تعبیر و تفسیری مبتنی بر جهان‌بینی است و بنابراین جهان‌بینی نه تنها با انعکاسِ هنری بیگانه نیست، بلکه باید گفت که این انعکاس یکی از اشکالِ جهان‌بینی است. بنابراین وجودِ تناقض میانِ جهان‌بینی و آفریدهٔ هنرمند قابلِ درک نمی‌باشد. اگر تناقضی موجود باشد، این تناقض مربوط به خودِ تصوّری است که هنرمند از جهان دارد و البته در خصلتِ اثر مؤثّر می‌افتد. هرقدر بینشِ هنرمند دربارهٔ واقعیّت و جهان عمیق‌تر باشد، به‌همان اندازه آفریدهٔ او ارزشِ بیش‌تری را داراست. برعکس، بینشِ کاذب، واقعیّتِ پراتیکِ هنری را دست‌خوشِ تباهی می‌نماید. بنابراین اثری هنری که شایستهٔ چنین نامی باشد، همیشه مبتنی بر جهان‌بینیِ پیش‌رفته است.

امّا برخی چنین می‌پندارند که نظریهٔ انعکاس به معنای انعکاسِ پذیرندهٔ واقعیت است امّا بر عکس، بنیان‌گذارِ این نظریه خاطرنشان می‌نماید که باید انعکاسِ طبیعت را در اندیشهٔ آدمی نه به گونه‌ای «مُرده» و «مجرّد»، و نه بدونِ حرکت و تضاد، بلکه در فرآیندِ جاودانهٔ تغییر، ظهورِ تضادها و حلّ آنها تصوّر کرد. به نظرِ اولیانوف، هیچ کاوشی و از جمله کاوشِ هنرمند را نمی‌توان به بازسازی پذیرندهٔ واقعیّت محدود نمود. آن.که جست‌وُجو می‌کند همیشه چیزی را اثبات یا نفی می‌نماید در کاوش و جست‌وُجو، کاوش‌گر پدیده‌ای از واقعیّت را محکوم می‌نماید و پدیدارِ دیگری را در رابطه با کمالِ مطلوبِ اجتماعی، اعتبار می‌نهد.

«...هیچ انسانِ زنده‌ای به جز آن‌که در برابر این یا آن طبقه جهت‌گیری کرده، کاری نمی‌تواند کرد و این البته پس از آن است که روابطِ موجود میانِ طبقات را تشخیص می‌دهد. وقتی این تشخیص صورت گرفت، او دیگر نمی‌تواند از کامیابی‌های این طبقه دل‌خوش نشود و از مصائبش ماتم زده نگردد. او قادر نیست از دشمنانِ آن طبقه نسبت به کسانی که رشدِ طبقهٔ مطلوبِ او را با اشاعهٔ بینش‌های عقب‌مانده کُند کرده و یا متوقّف نموده‌اند، خشمگین نگردد.»

دعوای اولیانف با پوپولیست‌ها را در نظر آریم. وی آن‌ها را قَدَری و عینیّت‌گرا می‌خواند و چنین می‌گفت که بیانِ رابطهٔ علّت با معلول و مشروطیّتِ متقابلِ پدیدارها، هنوز به معنای عینیّت گراییِ مطلق نیست. مطلق عینیّت‌گرایی در آن‌جا آغاز می‌شود که امور را بدونِ ارزیابیِ آن‌ها مشاهده نمائیم.

امّا فلسفه‌ای که صاحبِ کتابِ «فقرِ فلسفه» بنا نهاده خلافِ این را می‌گوید. این فلسفه *«نوعی جهت‌گیری را اقتضاء دارد و ما را ناگزیر می‌نماید که در ارزیابی هر واقعه، آشکارا بر دیدگاهِ اجتماعیِ معیّنی تکیه نمائیم.»* اولیانوف در جای دیگر می‌گوید: *«ما همیشه در ورای انعطاف‌های لفظی و در پسِ پیچ وُ خم‌های احکام و نظراتِ مدرسی، دو گرایشِ اساسی و دو جریانِ اصلی در شیوهٔ حلّ مسائلِ فلسفی مشاهده می‌نماییم.»*

امّا راقمِ سطورِ فوق مسلماً خواهانِ آن نبوده است که اصلِ جهت‌گیری را در فلسفه به گونه‌ای مکانیکی به زمینهٔ هنر منتقل نماید. وی در نوشته‌های خود در این زمینه‌ها اخطار می‌نماید که نباید ویژگیِ هنر به مثابهٔ شکلِ ویژهٔ وجدانِ اجتماعی به فراموشی سپرده شود.

نظریهٔ انعکاس برای اوّلین بار در تاریخ بر ضرورتِ آزادی کاملِ هنرمند انگشت نهاده و محدودیّت‌های واقعیِ او را نمایانده است. واضعِ این نظریه یادآور می‌شود که در ادبیّات و نیز در رشته‌های دیگر باید جای وسیعی را به تمایلاتِ فردی در رابطه با اندیشه، تخیّل، شکل و مضمون واگذار نمود. امّا این آزادی‌ها در خلقِ هنری، همه در جهتِ معیّنی عمل می‌نمایند و آن انعکاسِ راستینِ زندگی به یاری تصویرِ هنری است. پس آزادیِ هنرمند، همان واقع‌گراییِ او است و آزادی در بیرون از ضرورتِ زندگی و طبیعت، چنان‌چه اسپینوزا به درستی بیان داشته است، ضدّ آزادی محسوب می‌شود.

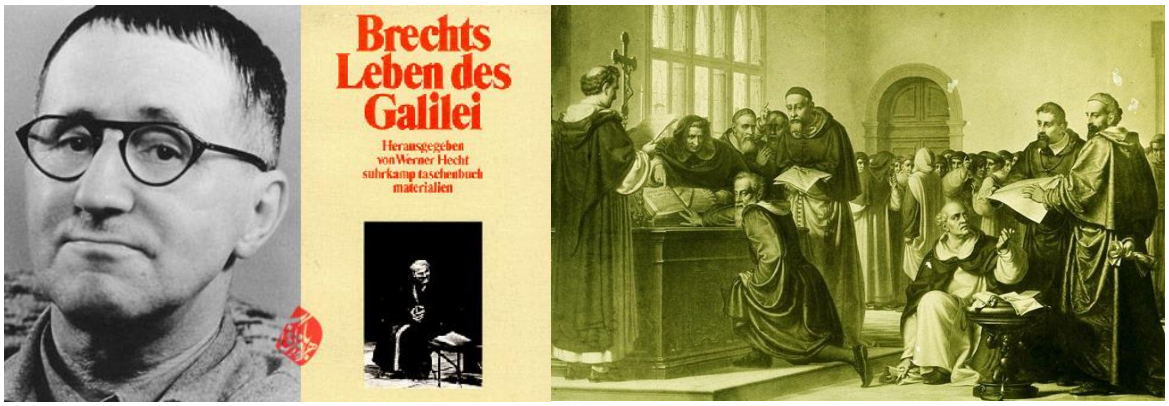
سرچشمه: کتاب زیبایی‌شناسی علمی و مقوله‌های هنری؛ گروه نویسندگان روس، برگردان: فریدون شایان

بازگشت به فهرست

زندگیِ گالیله؛ نمونهٔ تئاترِ اِپیک-دیالکتیک

تحلیلِ ساختارِ نمایش‌نامه

فرنوش مشیری



برشت در ۲۵ فوریهٔ ۱۹۳۹ نوشت: «زندگیِ گالیله از نظرِ تکنیکی گامی به پس و بسیار فرصت‌طلبانه است... نمایش‌نامه را باید دوباره کاملاً بازنویسی کرد. همه چیز باید مستقیم و بی‌واسطه بدونِ پرداختن به درونیّات، فضاسازی و ایجادِ هم‌دردی باشد... تقسیم‌بندی صحنه‌ها می‌تواند به‌همین صورت بماند. شخصیّتِ گالیله نیز همین‌طور، امّا کار، لذّتِ کارکردن، باید به شکلی عملی فهمانده شود...»(۱)

برشت در سال ۱۹۴۴ در آمریکا، نمایش‌نامه را بازنویسی کرد. این‌بار با همکاری چارلز لافتون و به زبانِ انگلیسی. اجرای هنرمندانهٔ چارلز لافتون کمکِ بزرگی بود برای دست‌یافتن به «**ژست**»* مهمِّ گالیله، یعنی همان «لذّتِ کارکردن». در این نسخه، برشت چند عاملِ اجتماعی را نیز به نمایش‌نامه افزود: لودوویکو را به یک اشراف‌زاده تبدیل کرد و دو شخصیّتِ جدید آفرید: فدرزونی، تراش‌گرِ عدسی؛ و ماتی، ریخته‌گر. اگرچه برشت از اجرای هالیوود و به‌خصوص بازی لافتون بسیار راضی بود، امّا هنوز ساختمانِ نمایش‌نامه به‌نظرش قراردادی می‌رسید. او در ژانویهٔ ۱۹۴۵ نوشت: «ساختمانِ صحنه‌ها با این توجّهی که به درونیّات و فضاسازی شده است، از تئاترِ حماسی فاصله گرفته و تأثیرِ تئاتری به‌وجود آورده است.»(۲) و در تابستانِ بعد در مصاحبه‌ای گفت: «به‌هرحال گالیله به‌عنوانِ نمایش‌نامه‌ای درست ضدِّ کارهای تمثیلیِ من جالبِ توجّه است.»(۳)

هنگامی که برشت به وطنِ خود بازگشت، یک نسخهٔ آلمانی نیز از نمایش‌نامه تهیّه کرد. این نسخه‌ها کمابیش همان شخصیّت‌ها و حوادثِ ساختمانِ نسخهٔ آمریکایی را دارد؛ تنها تفاوت این است که از برخی دیالوگ‌های مهمّ نسخهٔ اوّل مجدّداً استفاده می‌کند. در نتیجه می‌توان گفت که برشت هیچ‌گاه ساختمانِ اصلی نمایش‌نامه را تغییر نداد و تغییراتِ جزئی که وارد کرد بیش‌تر در جهتِ محتوای اثر بود تا شکلِ آن.

علی‌رغمِ عدم رضایتِ برشت از ساختارِ نمایش‌نامه، برخی منتقدان، زندگیِ گالیله را نمونهٔ تمام و کمالِ تئاترِ حماسی می‌دانند.(۴) آن‌ها معتقدند که نمایش‌نامه بیش از ۳۰ سال از زندگیِ گالیله را در ۱۵ صحنهٔ مجزّا در بر می‌گیرد. بدونِ آن‌که از عواملی چون تحوّلِ دراماتیک، مرکزِ ثقل، تاثیراتِ در اماتیک و هیجان‌انگیز و مهم‌تر از همه نقطهٔ اوجی که معمولاً روی صحنه واقع می‌شود، سود جوید. آن‌ها هم‌چنین معتقدند که شخصیّتِ گالیله، برخلافِ شخصیّت‌های تئاترِ سنّتی، هیچ‌گاه یک‌سان نیست. «او انسانِ متناقضی است که تا لحظهٔ آخر طفره می‌رود و از خود سئوال می‌کند.»(۵) ارنست شوماخر معتقد است که اگرچه برشت گالیله را نمایش‌نامه‌ای با فاصله‌گذاری‌های محدود می‌دانست (و او خود با برشت موافق است)، امّا نمایش‌نامه به‌عنوان یک تئاترِ دیالکتیکی -که برشت در اواخرِ عمرِ خود به آن علاقه‌مند شده بود-، فوق‌العاده قدرت‌مند است. به اعتقادِ شوماخر، «اگرچه گالیله هنگامی نوشته‌شده است که برشت هنوز تئوری تئاترِ دیالکتیکیِ خود را کامل نکرده بود، امّا با این‌حال، این اثر نمونهٔ کاملِ تکنیکِ تئاترِ دیالکتیکی است.»

برای آن‌که دریابیم: چرا زندگیِ گالیله نمونه نوعی تئاترِ «اپیک-دیالکتیک است، باید در نمایش‌نامه به‌دنبال عواملِ مشخّص‌کنندهٔ این‌گونه تئاتر باشیم، یعنی: تمهیداتی که برای بیگانه‌سازی به‌کار رفته است، ژست‌ها، دیالکتیکِ درونِ صحنه‌ها، رابطهٔ دیالکتیکی میانِ صحنه‌ها و دیالکتیک در شخصیّت‌پردازی.

بیگانه‌سازی تنها به‌وسیلهٔ تمهیداتی در ساختمانِ اثر (مانند صحنه‌های مجزّا از هم، عنوان یا تیترِ صحنه‌ها؛ شعر برای قطع‌کردنِ روندِ عادّیِ نمایش و...) صورت نمی‌گیرد، بلکه اِفکت‌های موسیقی و صدا، دکور (پلاکاردها، فیلم و غیره...) و نیز شیوهٔ مخصوصِ بازی‌گری، از جمله تمهیداتِ بیگانه‌سازی به‌شمار می‌روند. این تکنیک‌ها نمایش‌نامه را از سطحِ وقایع روزمرّه، بدیهی و قابلِ انتظار فراتر می‌برد و با «تاریخی‌کردنِ» وقایع مانع از هم‌ذات‌پنداری تماشاگر با شخصیّت‌ها می‌گردد و این امکان را به او می‌دهد که از نظرگاهی اجتماعی نمایش‌نامه را موردِ انتقاد قرار دهد.

زندگیِ گالیله در وهلهٔ اول نمایش‌نامه‌ای «تاریخی‌شده» است. این «تاریخی»بودن البته به معنای آن نیست که گالیله شخصیّتی تاریخی دارد. بسیاری از نمایش‌نامه‌های تاریخی، «تاریخی‌شده» به مفهومِ برشتیِ آن نیستند. در این‌گونه نمایش‌نامه‌ها اشیاء بی‌زمان‌اند، آدم‌ها به عنوانِ «انسان به‌طورِ کلّی» و موقعیّت‌ها «جهانی» معرفی می‌شوند. شرایطِ مکانی در این آثار اهمّیت ندارند و انسان یک موجودِ کلّی، تغییرناپذیر، و ساکن است. در گالیله، موقعیّت، خاصّ است و هرگز دائمی به‌نظر نمی‌رسد. گالیله هیچ‌گاه یک‌سان نیست، او دائماً در معرض انتقادِ تماشاگر قرار دارد. او زادهٔ شرایط است و شرایط زادهٔ اعمالِ او. در این اثر خواننده یا تماشاگر هرگز نمی‌گوید: «اگر من هم بودم همان‌طور عمل می‌کردم؛ بلکه می‌گوید: «اگر من هم در آن شرایط زندگی می‌کردم...»(۶)

اگرچه تمهیداتِ بیگانه‌سازی در زندگی گالیله نسبت به آثارِ تمثیلیِ برشت که سرشار از آواز و کُر و نمایش در نمایش‌اند، محدود به‌نظر می‌رسند، امّا در این‌جا نیز به چند نوع تمهید برای بیگانه‌سازی برمی‌خوریم:

۱- رابطهٔ میانِ صحنه‌ها به‌وسیلهٔ عنوانِ هر صحنه و اشعارِ مختلف برقرار می‌شود. این عوامل به تماشاگر فرصت می‌دهند که «قضاوتِ خود را به‌کار بَرَد» نه آن‌که با ناتوانی به‌دنبالِ نمایش کشیده شود.»(**۷**) عنوان‌ها از پیش خبر می‌دهند که در نمایشنامه چه اتفاقی خواهد افتاد و در نتیجه تعلیق از میان می‌رود.

۲- صحنه‌پردازی در حکمِ تمهیدی دیگر است. همان‌طور که برشت در «ارغنونِ کوچک» متذکّر شده است: «صحنه‌پرداز... هنگامی که صحنه را طرّاحی می کند دیگر نیازی نیست که تصویری از یک اتاق یا هر محلّی به‌دست دهد، فقط کافی است چند اشاره بکند. این اشاره‌ها به‌مراتب بیش از دکورهای معمولی جنبهٔ اجتماعی و تاریخی دارند... نهر *Neher* ، گالیله را جلوی نقشه‌هایی که با پروژکتور بر پرده افتاده‌اند، و نیز اسناد و آثارِ دورهٔ رنسانس تصویر می‌کند.»(**۸**) برشت همواره خواهانِ صحنه‌ای روشن بود به‌گونه‌ای که انگار در نورِ سفید شُسته شده است. این مانعِ فضاسازی می‌شد. این موضوع آنکقدر برای برشت اهمّیت داشت که در اجرای برلین، از اسلاید استفاده نکرد، زیرا نمی‌خواست صحنه حتّی ذرّه‌ای تاریک شود.

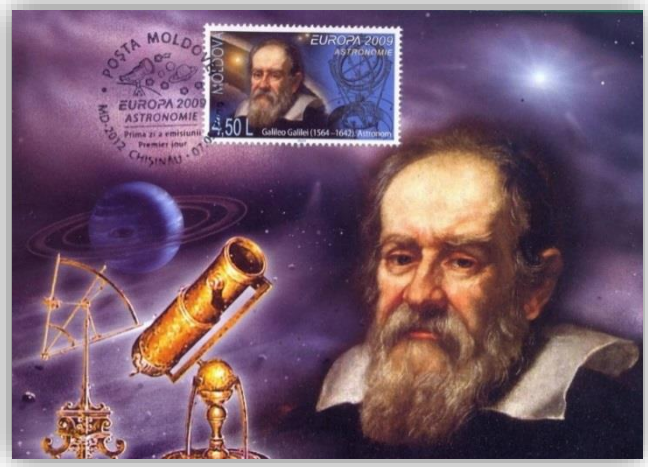
۳- در نظرِ برشت «موسیقی تنها هنگامی اثر را همراهی می‌کند که شکلِ توضیحی داشته باشد. موسیقی نمی‌تواند با رهاکردنِ عواطفی که از وقایعِ نمایش‌نامه گرفته است، صرفاً «خودش را توضیح دهد.» به‌همین جهت است که موسیقی آیسلر در صحنهٔ کارناوال، هنگامی که رژه با ماسک را به یک نوای پیروزمندانه و درعینِ پ‌حال تهدیدآمیز تبدیل می‌کند، در پیوندِ وقایع کمکِ قابل تحسینی می‌نماید. این موسیقی نشان می‌دهد که چطور «قشرهای پائینِ جامعه از تئوری‌های نجومیِ گالیله برداشتی انقلابی کرده‌اند.»(**۹**) آن قسمت‌هایی از نمایش‌نامه که از موسیقی برخوردار است، صحنهٔ کارناوال و مهمانیِ کاردینال است که در هر دو، ماسک و آواز به عنوان تکنیکِ بیگانه‌سازی به‌کار می‌رود. نمونهٔ این نوع بیگانه‌سازی، هنگامی‌است که در مهمانی بال، یک بیت شعر به‌وسیلهٔ پسران خوانده می‌شود. این شعر در روندِ بحرانی‌ترین لحظه‌ها -یعنی هنگامی که گالیله می‌خواهد نسبت به حکمِ کاردینال که نظریهٔ کوپرنیک را پوچ می‌خواند، عکس‌العمل نشان دهد-، وقفه می‌اندازد. یا در صحنهٔ نهم که اوجِ هیجان به‌خاطرِ ازسرگرفتنِ تحقیقات است، آندرا آوازی می‌خواند و با این کار هیجانِ صحنه را از میان می‌برد.

۴- یکی از مهم‌ترین تمهیدات، شیوهٔ خاصّی از بازیگری است که بیگانه‌سازی می‌کند. برشت بازیِ لافتون را به‌خاطرِ استفاده از این تکنیک ستایش نمی‌کرد، به این سبب او را می‌ستود که مسائلِ مهمّ اجتماعی را دقیقاً تشخیص می‌داد. «در این شیوه، بازیگر در دو نقش به صحنه می‌آید؛ در نقشِ لافتون و در نقشِ گالیله... لافتونِ نمایش‌گر در گالیله‌ای که می‌خواهد به نمایش بگذارد پنهان نمی‌شود... لافتون در حقیقت آن‌جاست، روی صحنه ایستاده است و به ما نشان می‌دهد که برداشتِ او از گالیله چیست.»(**۱۰**) حرکات باید با آرامش نشان داده شوند و شخصیّت‌ها نباید وضعیّتِ خود را به سرعت تغییر دهند... برای آن‌که حرکات و گفت‌وگوها برای تماشاگر قابلِ فهم باشند، لازم است که بر ایدهٔ نهفته در هر اپیزود با حرکتی خاصّ تأکید شود. راه‌رفتن، برخاستن، حرکت‌کردن، همه باید معنی داشته باشند و توجّه را جلب نمایند. به این دلیل است که برشت تأکیدِ قاطعی بر اصلِ ژست (حرکت) می‌گذارد: «موضعی که شخصیّت‌ها نسبت به یک‌دیگر اتّخاذ می‌کنند... خواه فیزیکی، با آهنگِ صدا یا حرکاتِ چهره، همه به‌وسیلهٔ یک ژستِ اجتماعی تعیین

شده‌اند.»(۱۱) ژستِ اجتماعی، تماشاگر را وادار می‌سازد که از موقعیّت‌های اجتماعی نتیجه‌گیری‌های لازم را بنماید.

همان‌گونه که برشت در «ساختنِ یک نقش» اشاره می‌کند، ژست‌های اساسی گالیله عبارتند از:

نحوهٔ مشاهده‌کردن، لذّت‌پرستی و نمایش‌گربودن (شومَن‌بودن *Showmanship*) .گالیله مثلِ یک بیگانه به دنیای اطرافِ خود می‌نگرد. او دنیا، مردم و اشیاء را مطالعه می‌کند و همه چیز را قابلِ توجّه و محتاج به توضیح و تفسیر می‌بیند این عادتِ بیگانه‌ساختنِ همه چیز برای بهتر درک‌کردنِ آن‌ها، به او شخصیّتی عجیب و نادر می‌بخشد. ولَعِ گالیله برای کسبِ لذّت، هم در مورد لذّاتِ نفسانی صادق است، و هم لذّاتِ معنوی؛ و این تضاد، شخصیّتِ او را پیچیده می‌کند و در معرضِ انتقاد قرار می‌دهد. خصلتِ نمایش‌گری گالیله، مربوط می‌شود به عادتِ او برای قابل‌فهم و لذّت‌بخش‌کردنِ همهٔ مسائل. نحوهٔ تدریسِ او به‌گونه‌ای است که یک کودکِ خردسال نیز او را می‌فهمد. سخن‌رانی‌ها و آزمایش‌های او همیشه توأم با نوعی نمایش‌گری است. در نخستین صحنهٔ نمایش، این ژست‌ها کاملا نشان داده شده‌اند:گالیله خود را می‌شوید و شیر می‌خورد: ژستی حاکی از لذّتِ نفسانی. در همان زمان مشغولِ سخن‌رانی دربارهٔ عصرِ جدید است: ژستی حاکی از لذّت‌بردن از کارِ فکری. در همین صحنه، ژستِ نمایش‌گری او هنگامی کاملا مشهود می‌شود که او آندرا را دورِ اتاق می‌چرخاند تا به وی نشان دهد که زمین چطور می‌چرخد. ژستِ مشاهده‌کردن هنگامی مشخّص می‌شود که در لودوویگو دقیق می‌شود و روی او مطالعه می‌کند.



در صحنهٔ نهم نمونهٔ خوبی از لذّتِ مادّی و معنوی در گالیله دیده می‌شود: به محضِ آن‌که مطّلع می‌شود پاپِ جدید ممکن است با تحقیقاتِ علمی موافق باشد، از شرابِ خود لذّت می‌برد. یکی از مهم‌ترین ژست‌های گالیله بازی‌کردن با یک گلولهٔ کوچک است که با انداختنِ آن به زمین می خواهد حقیقت را اثبات کند. این ژست در صحنه‌های متعدّدی تکرار می‌شود. در صحنهٔ نهم، گالیله در گوشه‌ای ایستاده است و کشیش‌ها را که شوخی می کنند و به تئوری‌های او می‌خندند، تماشا می‌کند. برشت این نکته را یادآوری می‌کند که «گالیله حتّی این کشیش‌ها را می‌ستاید، زیرا با تظاهر به این‌که روی یک گوی گردان ایستاده‌اند، سعی می‌کنند پوچیِ تئوری‌های او را اثبات نمایند.»(۱۲)

در صحنهٔ چهاردهم، به ژستِ مهمّ دیگری بر می‌خوریم و آن هنگامی‌است که گالیله آندرا را به‌دقّت مطاله می‌کند. او عکس‌العمل‌های آندرا را هنگام تحویل‌دادنِ کتابِ دیسکورسی به‌دقّت تحتِ نظر می‌گیرد. در همین صحنه، هنگامی که گالیله تئوری اخلاقیّاتِ عصرِ جدیدِ آندرا را گوش می‌کند، آن‌قدر به شوق می‌آید

که فراموش می‌کند به صدای گام‌های نگهبان که از آغازِ صحنه متوجّهٔ آن بود، توجّه کند. هنگامی که آندرا صحبتش را به پایان می‌رساند، نوبتِ گالیله است که دربارهٔ عصرِ جدید سخن گوید: ژست‌های کارکردن، فعّالیتِ فکری و نمایش‌گری، هرسه در این قسمت‌ها جلبِ توجّه می‌کنند. گالیله پس از پایانِ سخن‌رانی دربارهٔ عصرِ جدید، بلافاصله مشغولِ خوردن می‌شود و این ژستِ لذّت‌بردن از امورِ نفسانی است. برشت با تأکید بر این ژست‌ها، چه در نوشته و چه در اجرای نمایش‌نامه «به‌جای توجّه به زندگی درونیِ شخصیّت‌ها، رفتارِ آن‌ها را نسبت به یک‌دیگر بررسی می‌کند.»(۱۳) و به این ترتیب به تماشاگر فرصت می‌دهد تا دربارهٔ مسایلِ نمایش‌نامه نتیجه‌گیری کند.

همان‌گونه که قبلاً اشاره کردیم، زندگی گالیله نمونه‌ای است از تئاترِ دیالکتیکی. در نظرِ برشت، تئاترِ عصرِ علم، دیالکتیک را منبع کسبِ لذّت می‌سازد: «غیرِمترقّبه‌بودنِ روندهایی که به‌طورِ منطقی رشدی پیش‌رونده یا زیگزاگی دارند، ناپایداربودنِ موقعیّت‌ها، شوخیِ تضادها...، این‌ها همه راه‌هایی است که می‌توان از طریقِ آن‌ها زنده‌بودنِ انسان، اشیاء و روندها را تماشا کرد و لذّت برد.»(۱۴)

در زندگی گالیله، دیالکتیکِ اصلی، دیالکتیکِ «عصرِ جدید» است. همان‌طور که شوماخر اشاره می‌کند؛ این تئوری -طلوع عصرِ جدید- به‌شکلِ تز، آنتی‌تز و سنتز عرضه می‌شود.

جنگ میانِ عصری نو، امّا هنوز ضعیف و عصری کهنه، امّا قوی درگیر است. با پیش‌روی طرحِ نمایش‌نامه، عصرِ کهن به لرزه می‌افتد و عصرِ نوین به حیاتِ خود ادامه می‌دهد. گالیله که مدافعِ «عقل» است و در مردمِ عادّی نیز همیشه به‌دنبال «عقلِ» آن‌ها می‌گردد، خود با انکارِ «عقل» و پُشت‌کردن به تودهٔ مردم به عصرِ جدید لطمه می‌زند. در خاتمهٔ نمایش‌نامه می‌بینیم که علی‌رغم خیانتِ گالیله، عصرِ جدید آغاز می‌گردد. این نوع روابطِ دیالکتیکی، در ساختمانِ درونی هر صحنه، در رابطهٔ صحنه‌ها با یک‌دیگر، در شخصیّت‌پردازی و در زبانِ نمایش‌نامه نیز به چشم می‌خورد.

اوّلین تضاد در صحنهٔ اوّل ظاهر می‌شود: گالیله، این دانشمندِ سرشناس وسیله‌ای را که جدیداً اختراع شده است (تلسکوپ) می‌دزدد و بی‌شرمانه به نامِ اختراعِ خود به جمهوری می‌فروشد. امّا تضاد در این‌جا به‌پایان نمی‌رسد. سنتزِ آن در صحنهٔ دوّم است: همان وسیله‌ای که گالیله تنها به‌خاطرِ پول فروخته بود، تبدیل به مفیدترین ابزار برای آزمایش‌های علمی او می‌شود. در صحنهٔ دوّم، گالیله دیگر پول را به‌کلّی فراموش می‌کند و به چیزی که شبِ گذشته در تلسکوپِ خود دیده است می‌اندیشد. و سنتزِ این رابطه، کشفی عظیم است. باز صحنهٔ دوّم آنتی‌تزی است برای صحنهٔ نخست، زیرا همان شخصی که ادامهٔ تحقیقات را برای وی ناممکن کرده بود، حالا به او ارج و احترام می‌گذارد. باز در صحنهٔ دوّم، لودوویکو، که این دزدیِ علنی را دیده است، نسبت به دانش و دانشمند مشکوک می‌شود، و در صحنهٔ سوّم، او شاهدِ کشفیّاتی عظیم می‌گردد.

در صحنهٔ سوّم، گالیله از «عقل» دفاع می‌کند و می‌گوید که حتّی کشیش‌ها انسان هستند و ممکن است فریبِ حقیقت را بخورند و در صحنهٔ چهارم، همان کشیش‌ها حتّی حاضر نمی‌شوند درونِ تلسکوپ را نگاه کنند. باز در همان صحنهٔ چهارم، گالیله نسبت به دادگاهی که ابتدا به آن اعتماد کرده بود، سلبِ اعتماد

می‌کند. در صحنهٔ ششم ژزوئیت‌ها، تئوری‌های گالیله را صحیح قلمداد می‌کنند و در صحنهٔ هفتم دکترین کپرنیک را رد می‌کنند. میهمانیِ بال در صحنهٔ هفتم درست عکسِ کارناوالِ مردم است.

در اوّلی کاردینال‌ها اظهار می‌کنند که به گالیله احتیاج دارند، و در دوّمی مردمِ عادی او را قهرمانِ خود می‌خوانند. در همان صحنهٔ بال «انکیزیسیون» به گالیله قولِ حمایت می‌دهد به شرطِ آن‌که او ساکت باشد و در صحنهٔ یازدهم ماتیِ آهنگر که نمایندهٔ بورژوازی مترقّی است به گالیله قولِ حمایت می‌دهد به شرطِ آن که او از منافعِ آن‌ها حمایت کند.

تضادّ مهمّ دیگری که برشت در یادداشت‌های خود به آن اشاره می‌کند، میانِ صحنه‌های هفتم و هشتم است. در صحنهٔ هفتم گالیله با پاسخِ «نه» کلیسا مواجه می‌شود و در صحنهٔ هشتم با پاسخِ «نه» مردم. وقتی کشیشِ کوچک می‌گوید که دهقانان واقعاً چه می‌خواهند، گالیله درمی‌یابد که در جنگ با علم، دهقانان جانبِ کلیسا را گرفته اند.

تضادّ میانِ صحنه‌های نهم و سیزدهم نیز بسیار مهمّ است: در صحنهٔ نهم برشت بر اشتیاقِ شاگردانِ گالیله برای ازسرگرفتنِ تحقیقات تأکید می‌گذارد تا بعداً در صحنهٔ «توبه» عکس‌العمل های آن‌ها را نشان دهد. مسئولیتِ گالیله در قبالِ جامعه که از نکاتِ اساسی نمایش‌نامه است، در رابطهٔ دیالکتیکی میانِ صحنه‌های نهم و سیزدهم نشان داده می‌شود. باز در صحنهٔ نهم تضادّی در درونِ خودِ صحنه است و آن میان فعّالیت‌های علمی گالیله و آیندهٔ دخترش می‌باشد. امّا این تضاد به‌طول نمی‌انجامد زیرا گالیله بی‌درنگ اوّلی را برمی‌گزیند. در صحنهٔ نهم، گالیله واردِ عرصهٔ نبرد می‌شود و در صحنهٔ سیزدهم عرصهٔ نبرد را ترک می‌کند.

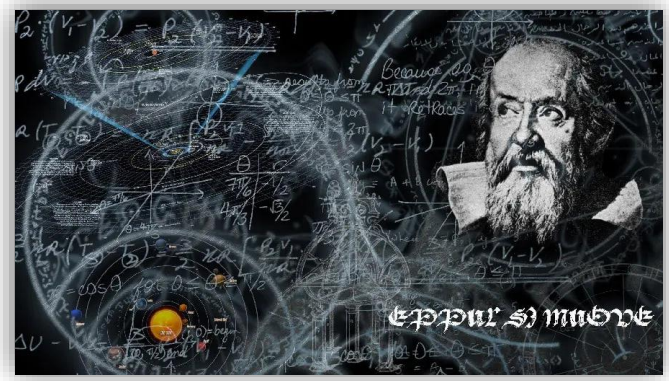
صحنهٔ یازدهم نیز آنتی‌تزی است برای صحنهٔ دهم: گالیله ابتدا واردِ نبرد می‌شود، از مردم دفاع می‌کند، قهرمانِ آن‌ها می‌گردد و بعد در صحنهٔ یازدهم به‌جای مردم به گراندوک تکیه می‌کند. تضادّ درونی صحنهٔ سیزدهم میانِ رابطهٔ گالیله و شاگردانش و گالیله و دخترش است. امّا شاید مهمّ‌ترین تضادّ این صحنه (و به‌طورِ کلّی مهمّ‌ترین تضادّ نمایشنامه) در این معما نهفته باشد: اگر گالیله توبه نکند، به‌عنوانِ یک قهرمان کشته می‌شود، امّا دیسکورسی ناتمام می‌ماند. اگر توبه کند، احتمالاً می‌تواند دیسکورسی را تمام کند، امّا او را ترسو و خیانت‌کار می‌خوانند و مهمّ‌تر از آن به جُنبشِ مردم لطمه وارد می آورد.

شخصیّتِ گالیله نیز متضاد است: همان‌طور که شوماخر یادآور می‌شود، او نشانه‌هایی از گالیلهٔ تاریخی را در خود دارد، امّا درعین‌حال خصوصیّاتِ یک دانشمندِ مدرن را نیز دارا می‌باشد گالیله ترکیبی است از «صبر و بی‌تابی، شهامت و ترس، غرور و بندگی، اعتدال و افراط، علوّ طبع و تنگ‌نظری، مهربانی و بی‌رحمی، بذله‌گوئی و طنزِ تلخ، لذّت‌جوئی و زهد، تعهّد و تردید؛ آزادمنشی و چاکرمنشی، عشق به حقیقت و خیانت به حقیقت.»(۱۵) ولعِ گالیله برای لذّاتِ نفسانی و عشقِ او به تحقیقاتِ علمی، روندی دیالکتیکی است که نتیجه‌اش کارِ خلّاقه می‌باشد.

در صحنهٔ اوّل گالیلهٔ دانشمند و شارلاتان را یک‌جا می‌بینیم. در صحنهٔ سوّم گالیله به‌خاطرِ تحقیقاتِ علمی‌اش نامه‌ای سراپا اظهارِ بندگی به گراندوک -که کودکی نه ساله است- می‌نویسد. در صحنهٔ چهارم

گالیله که همواره مدافعِ «عقل» است، در مقابلِ حماقتِ کشیش‌ها تحمّلی فوق‌العاده از خود نشان می‌دهد. در صحنهٔ پنجم (صحنهٔ طاعون) گالیله ثابت می‌کند که از مرگ نمی‌هراسد، امّا در صحنهٔ سیزدهم آن‌قدر ترسو است که به‌محضِ دیدن وسایلِ شکنجه منکرِ حقیقت می‌شود.

در صحنهٔ نهم در دفاع از حقیقت جملهٔ معروفِ خود را به‌زبان می‌آورد که: *«آن‌کس که حقیقت را نمی‌داند نادان است، آن‌کس که می‌داند و آن‌را انکار می‌کند جنایت‌کار است!»*



در صحنهٔ سیزدهم، او حقیقت را دروغ می‌خواند. در صحنهٔ یازدهم او کمکِ ماتی را رد می‌کند زیرا آسایشِ خود را دوست می‌دارد و نمی‌تواند مانندِ یک پناهنده زندگی کند.

این‌ها و بسیاری جنبه‌های متضادّ دیگر در شخصیّتِ گالیله ما را به یاد نظرِ برشت دربارهٔ شخصیّت و تئاترِ حماسی می‌اندازد: «وحدتِ شخصیّت به‌هیچ‌وجه با عرضه‌کردن رفتارِ متضادّ او خدشه‌دار نمی‌شود. رشدِ شخصیّت است که به او زندگی می‌بخشد.»(۱۶) در حقیقت، به نظر برشت، انسجامِ شخصیّت، تنها با نشان‌دادن جنبه‌های متضادّ خصلت‌هایش به‌دست می‌آید.

در این‌جا می‌توانیم نتیجه بگیریم که زندگی گالیله مطابق قوانینِ متعارفِ نمایش‌نامه‌نویسی نوشته نشده است. در تئاترِ ارسطوئی خاتمهٔ نمایش‌نامه همواره سنگین‌ترین بار را بر دوش می‌کشد در صورتی‌که در گالیله صحنهٔ آخر، صحنه‌ای مستقل است و حتّی شخصیّتِ اصلی در آن حضور ندارد. از این گذشته؛ خاتمهٔ نمایش‌نامه ما را به آغازِ آن باز نمی‌گرداند.

شباهت‌هایی میانِ صحنهٔ اوّل و ماقبلِ آخر وجود دارد، ولی نه میانِ صحنهٔ اوّل و آخر. آن دسته از منتقدان که معتقدند گالیله ساختمانی دایره‌ای شکل دارد و برای اثباتِ این مدّعا به شباهت‌هایی میانِ صحنهٔ اوّل و آخر اشاره می‌کنند، این حقیقت را نادیده می‌گیرند که صحنهٔ آخرِ نمایش‌نامه صحنهٔ پانزدهم است («کتابِ گالیله از مرزِ ایتالیا می‌گذرد.» نه صحنهٔ چهارم.

اوجِ اثر، برخلافِ تئاترِ ارسطوئی بیرون از نمایش‌نامه اتفاق می‌افتد و برشت ترجیح می‌دهد به‌جای نمایش‌دادنِ یک صحنهٔ دراماتیک از توبه‌کردنِ گالیله، عکس‌العملِ شاگردانِ او را نشان دهد.

درست است که برشت وقتی می‌گذارد پنجمین ساعت نیز بگذرد، «کششِ دراماتیک» صحنهٔ توبه را شدید و «ریتمِ آن‌را کُند می‌کند.»(۱۸) امّا او این تمهید را به‌کار می‌برد تا بر «ژستِ» اساسی نمایش‌نامه، یعنی «مسئولیتِ دانشمند در استفاده از علمش برای جامعه یا بر علیه آن»(۱۹) تأکید گذارد.

زندگی گالیله، همان‌گونه که بسیاری از منتقدان معتقدند، نمونهٔ کاملی است از تئاترِ اِپیک-دیالکتیک، زیرا نه تنها قوانینِ نمایش‌نامه‌نویسی تئاترِ حماسی را به‌کار می‌گیرد؛ بلکه یک ساختمانِ فوق‌العاده قدرتمندِ دیالکتیکی را نیز عرضه می‌کند.

* **«ژست» به‌جای *Gest* آمده است که معادلِ فارسیِ آن «حرکت» است.** متأسفانه این معادل برای برآوردنِ مقصودِ برشت دقیق نیست. «ژستِ» فرانسوی که تا حدودی در فارسی نیز استفاده می‌شود، رساتر به‌نظر می‌رسد.

پانوشت‌ها:

۱. *Ralph Manheim and John Willett, eds., Brecht: Collected plays, Vol. 5, (N. Y: Vintage Books, 1974), p. 267.*
۲. *Ibid. p. 269.*
۳. *Ibid.*
٤. *Walter Weideli, The Art of Bertolt Brecht, Trans. by Daniel Russell, (N. Y: University Press, 1963), p. 109. and John Fuegi, The Essential Brecht, (Los Angles: Hennessey & Ingalls, Inc., 1972), p. 161. and H. F. Garten, Modern German Drama, (London: Methuen & Co. Ltd., 1964), p. 213.*
٥. *Walter Weideli*
hossein.y, [05/02/2025 12:26 ق.ظ]
٦. *John Weillett, ed. and Trans., Brecht on Theatre (London: Eyre Methuen, 1964), p. 190.*
۷. *Martin Esslin, The Man and His Work, (N.Y: Double day & Co. Inc., 1960), p. 144.*
۸. *Brecht on Theatre, p. 203.*
۹. *Ibid.*
۱۰. *Ibid. p. 194.*
۱۱. *Ibid. p. 198.*
۱۲. *Brecht: Collected Plays, Vol. 5, p. 247.*
۱۳. *Martin Esslin, The Man and his Work, p. 143.*
۱٤. *Brecht on Theatre, p. 277.*
۱٥. *Ernest Schumacher, "The Dialectics of Galileo" TDR, 12 (1968), 128.*
۱٦. *Brecht on Theatre, p. 100.*
۱۷. *John Fuegi, The Essential Brecht, p. 170.*
۱۸. *Ernest Schumacher, "The Dialectics of Galileo".*
۱۹. *Ibid.*

سرچشمه: فصل‌نامهٔ چهارم شورای نویسندگان و هنرمندان ایران، تابستان ۱۳۶۰

ارژنگ: معرّفی کتاب «زندگی گالیله»، اثر برتولت برشت با برگردان حمید سمندریان در بخش «نقد و معرّفی» همین شماره در دسترس خوانندگان است.

بازگشت به فهرست

دربارهٔ منطقِ عمل

چگونه می‌توان به عملِ اجتماعی، مبنایِ علمی بخشید؟

احسان طبری

به همهٔ رزمندگانِ جوانِ کشور که با عملِ حماسی-انقلابی خود، آیندهٔ بزرگ میهنِ ما را می‌سازند.

یادآوری: این رسالهٔ کوتاه از خوانندهٔ خود توقّع دارد که بدان برخوردِ جدّی شود. بافتِ تاریخِ انسانی از عمل است و عملِ انقلابی یا دگرساز که مجرای تأثیرِ اندیشه و ارادهٔ انسان در این دگرسازی است، خود دارای قانون‌مندی است و این رساله مدّعی است که می‌خواهد این قانون را بشکافد. در شرایطِ کنونی تاریخِ میهنِ ما، مطلب، مطلبِ لازمی است و نویسنده اُمیدوار است که رساله بتواند در حدِّ خود به رزمندگانِ جوانِ ما سود برساند تا پایهٔ علمی و عقلانی عملِ مترقّیِ خود را بالاتر برند. (ط. آذر ۱۳۶۰، تهران)

درآمد

تلاشِ ایثارگرانهٔ یک فرد یا سازمانِ انقلابی، پیش‌از انقلاب و پس‌از آن، عبارت‌است از عملِ کارا، مؤثّر و دارای مبنای علمی و اخلاقی، در سمتِ نوسازی و بِهسازی نظامِ اجتماعی به‌سودِ مردمِ زحمت‌کش و ستم‌دیده. در این راه، کوهی از مشکلات باید از سرِ راه برداشته شود و انبوهی از وظایفِ بسیار بُغرنج باید حلّ گردد.

اگر بخواهیم آن‌را مدّعی «مهندسیِ اجتماعی» بنامیم (چنان‌که در نزدِ جامعه‌شناسانِ غرب مرسوم است)، این یک تعمیرکاریِ کمابیش سطحی نیست، بل‌که باید آن‌را مهندسیِ بُنیادی دانست، که هدفِ آن برپاداشتنِ خانه‌ای نو و زیبا و فراخ و آسوده برای زیستِ تمامِ جامعه و ویران‌ساختنِ خانهٔ تنگ و محقّر و کُهنهٔ گذشته است. این تلاشِ ایثارگرانه در راهِ نوسازی اجتماعی، **عملِ انقلابی** نام دارد. عملِ انقلابی دارای **منطقی** است که اگر به‌درستی مراعات نشود، به‌خطا می‌رود و به شکست می‌انجامد.

عملِ انقلابی اگر کورکورانه باشد، قواعدِ درست و قوانینِ رشدِ اجتماعی را مراعات نکند، نه تنها خود به هدف نمی‌رسد، بل‌که به جامعه نیز زیان می‌رساند. ما این واقعیّت را در روش‌های ماجراجویانه یا ارتجاعی مشاهده

کرده‌ایم و می‌کنیم. چنین طرزِ عملی می تواند بر اثرِ تصادفاتِ مساعد به موفّقیت هم برسد، ولی در تاریخ دوام نمی‌آورد.

در شرایطِ کنونی که انقلابِ ضدّسلطنتی و ضدّامپریالیستی و مردمی در کشورِ ما گام به پیش برمی‌دارد، هدفِ انقلابیون، با هر بینشی که باشند، باید در سمتِ ژرف‌ترکردن و به‌پیش‌راندنِ امرِ انقلاب و نوسازی جامعه به سودِ زحمت‌کشانِ یدی و فکریِ شهر و روستا معطوف گردد تا انقلاب به پیروزیِ نهائی و به تثبیت دست یابد.

لذا پیش‌از دست‌زدن به عملِ انقلابی، ما ناگزیر با مرحلهٔ آگاهی و بررسیِ تئوریک روبه‌رو هستیم. یعنی باید بینشِ انقلابی داشته باشیم و چارچوبِ تاریخی-اجتماعی عملِ خود را بشناسیم.

لذا بحثِ ما در این رساله به دو بخش تقسیم می شود:

- بررسی مرحلهٔ تئوریک

- بررسی مرحلهٔ پراتیکِ عملِ اجتماعی.

در دو فصلِ آینده این بررسی را به کوتاهی انجام می‌دهیم.

فصلِ اوّل- مرحلهٔ تئوریک

مرحلهٔ تئوریک (یا نظری) را می‌توان به نکاتِ زیرین تقسیم کرد:

۱- نکتهٔ اوّل به‌درستی روشن‌ساختنِ **چارچوبِ تاریخی و اجتماعی** فعالیّتِ انقلابی براساس تئوریِ علمی است. ما باید جامعه را **به‌طورِ کلّی** بشناسیم و بدانیم که **خودِ ما** در چه جامعه‌ای زندگی می‌کنیم.

پس از آن‌که دانستیم که جامعهٔ ما اکنون یک مرحلهٔ بسیار دشوارِ گذارِ انقلابی از یک جامعهٔ سرمایه‌داریِ وابسته با بقایای نیمه‌فئودالی و پدرشاهی را به سوی یک نظامِ خلقی طیّ می‌کند، باید بدانیم هدفِ دور (استراتژیک) و نزدیکِ (تاکتیکی) ما چیست. باید بدانیم که از این دو هدف، چه وظایفِ مشخّصی در عرصهٔ اقتصاد، سیاست، ساختارِ اجتماعی و فرهنگ ناشی می‌شود. ضرور است بدانیم که برای نیل به مقاصدِ عادلانهٔ اجتماعی، چه مشکلاتی در سرِ راهِ ماست و خصلتِ این مشکلات از جهتِ پیچیدگی چگونه است و ویژگی‌های انقلابِ بزرگِ کشورِ ما چیست؟

۲- نکتهٔ دوّم متمرکزکردنِ کلِّ توجّهِ ما به **وظایفِ نزدیک و مُبرم** است که حلِّ آن‌ها در برابرِ ما ایستاده است. طبیعی است که افراد «پراگماتیک»(۱) به بخشِ اوّل اهمّیتی نمی‌دهند و تنها به این بخش می‌پردازند. عیبِ کار آن‌است که اگر ما زمینهٔ تاریخی-اجتماعی و دورنمائیِ جامعه و جُنبش را ندانیم، درکِ ما از وظایفِ عاجل و مُبرم هم می‌تواند خطا باشد. در این‌جا نیز باید به‌درستی بدانیم امکاناتِ ما به مثابهٔ نیروی انقلابی چیست و دشواری‌ها و مشکلاتِ ما کدام است. نیروی مادّی و معنویِ موانعی را که در سرِ راه داریم، بدونِ پُربهادادن یا کم‌بهادادن بسنجیم.

۳- اکنون باید از مجموعِ این وظایفِ مُبرم، مشخّص‌ترین وظایفِ روز را در عرصه‌های مختلف معیّن کنیم تا از مرحلهٔ تماشاگریِ نظری خارج شویم و گام در عرصهٔ پُرهیاهو و تاریخ‌سازِ عمل بگذاریم. در این‌جا قاعدهٔ دسته‌بندیِ وظایف، **تعیُن اَلاَهَمّ فِی‌الاَهَمّ** یا *Priorité* مطرح می‌شود. وقتی رهبری همهٔ مطالب را برای سازمان‌گران و اعضای سازمان روشن ساخت، ما از کارِ بررسیِ صرفاً تئوریک، به کارِ بُغرنجِ بررسی فاکت‌های مربوط به اجرای وظیفهٔ مشخّص می‌رسیم.

۴- این بخش، بخشِ **تحلیلِ علمیِ فاکت‌های** مربوط به وظیفه یا وظایفِ **مشخّص** است. بینشِ انقلابی می‌گوید: «**حقیقت مشخّص**» است، یعنی آن‌را باید در تبلورِ اجتماعی و تاریخی لمس کرد و در ذهنِ خود، از آن الگوی تجریدی نساخت.

بینشِ انقلابی می‌گوید اُسلوبِ ما **بررسیِ حقیقتِ مشخّص در وضعِ مشخّص** است. این همان چیزی است که آن‌را در تئوریِ سیستم‌ها «**برخوردِ سیستمی**» نام نهاده‌اند.

در این بُرهه باید همهٔ فاکت‌ها را بررسی کرد. در شخص کششی است به‌سوی یافتنِ فاکت‌هائی که «**فرضیّهٔ نخستین**» او را تأئید می کند. این‌که «فرضیّهٔ نخستین» دربارهٔ این که اوضاع در عرصهٔ معیّن از چه قراری باید باشد، ضرور است، در آن ابداً تردیدی نیست. بدونِ «فرضیّهٔ نخستین» نمی‌توان واردِ تحلیلِ فاکت‌ها شد. ولی خطای فاحشی است اگر ما به این «فرضیّهٔ نخستین» بچسبیم و عنادی داشته باشیم که آن‌را به ضربِ فاکت‌های دست‌چین‌شده، به اثبات برسانیم.

۵- لذا فاکت‌ها را اعمّ از **اثباتی** -که فرضیّهٔ ما را ثابت می‌کند- یا **سلبی** که فرضیّهٔ ما را ردّ می‌کند، باید گِردآوریم؛ همهٔ فاکت‌ها را! چون پدیده غیر از ماهیّت است. ظاهر چیزِ دیگر و باطنِ امر چیزِ دیگر می‌گوید. لذا خودمان، خودمان را فریب ندهیم. ما به کنترلِ فاکت‌ها نیازمندیم. زیرا برخی‌ها از جهتِ ذهنی گرایش به خوش‌بینی، اراده‌گرائی، احساسِ کوه‌قدرتی دارند. برخی‌ها برعکس، گرایش به بدبینی، تسلیم به سیرِ خودبه‌خودیِ حوادث(*Quiétisme*) ، تقدیرگرائی (*Fatalisme*) ، احساسِ شکست دارند. واقعیّتِ تاریخی با حالتِ روحیِ شما کاری ندارد و در مسیرِ خود می‌رود، لذا باید آن‌را با شیوهٔ عینی شناخت تا بررسی همه‌سویه باشد و روحِ شما، شما را فریب ندهد.

۶- در عینِ حال، ما باید به بررسیِ **تکوینی و تاریخیِ** پدیدهٔ مورد توجّهٔ خود دست بزنیم. این مطالعهٔ تکوینی یا ژِنه‌تیک، ما را با خبر می‌سازد که جریان از کجا آغاز شده، چه مراحلی را گذرانده که این‌که به این‌جا رسیده .

این بررسیِ تاریخیِ فاکت‌ها به ما امکانِ نتیجه‌گیریِ منطقی می‌دهد. **تاریخی و منطقی با هم یک جفت دیالکتیکی هستند.**

۷- ممکن است در اثرِ بررسی فاکت‌ها، ما به چند **نتیجهٔ** مُحتمل برسیم. چون بررسی غالباً در جمع انجام می‌گیرد -و بهتر است در صورتِ امکان در جمع انجام‌گیرد-، ای بسا به تعدادِ جمع نتیجه‌گیری وجود داشته باشد .

در این‌جا ما به عملِ «**بِهینه‌سازی**» (*Optimalisation*) ، یعنی انتخابِ پی‌گیرترین و جامع‌ترین نتیجه دست می‌زنیم. این ترازبندی را اداره‌کنندهٔ تحلیل به رأی می‌گذارد.

پس می‌بینیم که تنها مشخّص‌کردنِ چارچوبِ تئوریک و اجتماعی کلّی کافی نیست، بل‌که وظیفه و امرِ مشخّص که باید به عرصهٔ عمل منتقل شود، نیازمندِ بررسی جدّیِ فاکتوگرافیک و تکوینی و بهینه‌سازی است تا به‌صورتِ **تصمیم** درآید.

۸- نکتهٔ چهارم در تحلیلِ تئوریک، **پیش‌بینی** (*Prognostique*) است. اگر نکاتِ چهارگانهٔ ذکر شده را بتوان «تشخیص» یا دیاگنوستیک (*Diagnostique*) نام نهاد، این نکتهٔ آخری را باید «آینده‌نگری» یا «پروگنوستیک» نام گذاشت. البته این عمل، عملِ غیب‌گوئی نیست، بل‌که عملِ بررسیِ **احتمالاتِ مساعد و نامساعد** و مسیرِ مُحتملِ امرِ مورد بررسی است. این‌کار باید موافقِ قاعدهٔ علمی صورت گیرد.

باید دانست که تاریخ پُر از نامنتظرهاست. باید دانست که برای موفّقیت، وقت و فُرجه نمی‌توان معیّن کرد.

باید دانست که تاریخ می‌تواند کامیابیِ امرِ حقّ را -که حتماً سرانجام به نُصرت خواهدرسید-، دیری به عقب بیاندازد، یا به جلو بیاندازد. حتّی‌المقدور برای احتمالاتِ مساعد و نامساعد باید چاره اندیشید و آمادگیِ قبلی داشت.

بدین‌سان ما تمامِ مراحلِ بررسی تئوریکِ عمومی و مشخّص را طیّ کردیم. با دیدگانِ باز می‌دانیم که وظایفِ عاجلِ ما چیست و خصلتِ تاریخی، کنونی و آیندهٔ این وظایف چگونه است. با بینائی و بسیجِ عقلی واردِ عرصهٔ اجراء و اقدام می‌شویم.

فصلِ دوّم - مرحلهٔ پراتیک

مرحلهٔ پراتیک را می‌توان به چهار بخش تقسیم کرد: تدارک، سازمان‌دهی، اجراء و رهبری و سرانجام سبکِ درستِ کار. بکوشیم تا این مفاهیم را با بسط و تفصیلِ بیش‌تری بیان داریم:

۱- در مرحلهٔ **تدارک** برای عمل باید از «**انتخابِ لحظه**» شروع کرد. انتخابِ لحظه یعنی کِی مساعدترین و بهترین وقت برای برداشتنِ «**گامِ نخست**» است. این مسئلهٔ مهمّی است. اگر ما لحظه را نامساعد انتخاب کنیم، عمل را از همان آغاز به شکست محکوم ساخته‌ایم. عمل معمولاً به **تجربه و شمّ** نیازمند است و این‌را سازمان‌گرِ عمل باید درک کند که در فلان عرصه، به فلان عمل کِی باید دست زد.

با مسئلهٔ انتخابِ لحظه، مسئلهٔ «گامِ نخست» همراه است. آخر یک کار را به انحاءِ مختلف می‌توان شروع کرد. در این‌جا **ابتکارِ** سازمان‌گر ضرور است. سازمان‌گرِ بی‌هوش و بی‌ابتکار نوعی عمل را آغاز می‌کند که آن‌را از همان آغاز بی‌جلوه و بی‌اثر می‌سازد. لذا شمّ، تجربه، ابتکار، اختراع، از خصالِ انقلابیون است. پس از گامِ نخست، مسئلهٔ «**گامِ بعدی**» مطرح است که معلوم نیست حتماً ادامه و هم‌سوی گامِ اول باشد. باید خودبه‌خودی و ماشینی و قالبی عمل نکرد و دید که گامِ دوّم چیست.

۲- عمل باید با **سازمان‌دهی** آغاز شود. بدونِ سازمان، عمل ممکن نیست. البته گاه سازمان‌دهی (یعنی تدارکِ **کادرِ** لازم، **برنامهٔ** کار، **رهنمود** و شعار، وسایلِ **مادّیِ** کار) دشوار است. این نباید بهانهٔ بی‌عملی قرار گیرد. ولی این هم واقعیّتی است که بدونِ سازمان، کادر، رهنمود، برنامه و وسایلِ مادّیِ کار، نمی‌شود وظیفه‌ای را از پیش بُرد. لذا **تصمیم** همیشه باید با **تقسیمِ کار** و تخصیصِ وسایلِ لازم همراه باشد و باید دقیقاً حساب شود که کارِ **معیّن** به چه تدارکاتی نیازمند است.

۳- پس ما با **بسیجِ کاملِ مادّی و معنوی** واردِ عرصهٔ اجراء می‌شویم. نکتهٔ مهمّ در **روندِ اجراء، وارسی** (از سوی سازمان) و **خودوارسی** (از سوی اجراءکننده) است. چرا؟ زیرا در روندِ اجراء معلوم شود که تصمیمِ اتّخاذشده، با همهٔ دقّت‌ها، ناقص یا معیوب است. چیزهائی ندیده و غفلت کرده است. لذا در نتیجهٔ وارسی و خودوارسی، **انتقاد و انتقاد از خود**، باید نقائص را کشف و اصلاح کنیم و اگر حتّی لازم شد، عمل را متوقّف گذاریم و تصمیم را از نو بگیریم. یعنی از عمل بیاموزیم که باید تُندتر یا آهسته‌تر رفت، گُسترده‌تر یا محدودتر عمل کرد، عمل را ادامه داد یا متوقّف ساخت.

۴- در جریانِ اجراء، **سبکِ کار** یا **استیل** دارای اهمّیتِ فراوانی است.

در سبکِ انقلابی یک سلسله جُفت های متضادِّ دیالکتیکی با هم همراه است: از سوئی بُرّا و قاطع، ولی درعینِ‌حال انسانی و مهربان.

دراین‌باره سخنِ بسیاری می‌توان‌گفت، ولی ما به‌برخی یادآوری‌ها بسنده می‌کنیم:

الف) عملِ **پیش‌رَوی، عقب‌نشینی** یا **تَرَصُّدِ** فرصت (ترصّدِ فعّال و نه منفعل) وجود دارد. کسی که به هنگامِ یکی، به شکلِ دیگر دست بزند، می‌تواند زیان‌های زیاد برساند. در یک عمل می‌توان به **شیوهٔ قاطع** و سریع یا انقلابی، و می‌توان به **شیوهٔ تدریجی** و آرام یا رفورمیستی عمل کرد. **قانونِ طلائیِ سبکِ عملِ انقلابی، درآمیختنِ استواریِ اصولی با نرمشِ عملی است**. یعنی در اصول سازش نباید کرد، ولی در مسائلِ دیگر در صورتِ ضرورت سازش ممکن است تا کار پیش‌رفت کند.

ب) در عملِ انقلابی، **ارزیابیِ واقع‌بینانهٔ** نیرو و **امکاناتِ** خود و مخالفان شرط است. **پُربهادادن یا کم‌بهادادن** به هر طرفی خطاست. باید در **طیفِ موضع‌گیری‌ها**، دشمن، مخالف، بی‌طرف، موافق و متّحد را به‌درستی شناخت.

قانونِ طلائی در این‌جا **حدّاکثرِ تجمّع** به‌سودِ خود و **حداکثرِ انفراد** به‌زیانِ دشمن است. باید کوشید تا موافق متّحد شود، بی‌طرف موافق گردد، مخالف بی‌طرف شود، دشمنِ فعّال تا حدِّ مخالفِ عادّی برسد.

ج) عملِ انقلابی حرکت از درونِ امکانات به‌سوی **هدفِ مطلوب** است. بیسمارک می‌گفت: «سیاست فنّ امکانات است.» این یک حُکمِ بورژوائی است. ما آرمان‌پرستیم و مطلوبی داریم. ولی مطلق‌کردنِ مطلوب و آرمانِ انقلابی و ندیدنِ امکاناتِ مساعد و نامساعد دیوانگی است. به امکانات، کم یا پُر بها نباید داد.

د) در عملِ انقلابی **شکست و پیروزی** هر دو هست. کسانی که **فقط** برای پیروزشدن آمدند، سخت بر خطا هستند. هنوز ارتجاعِ تاریخی نیرومند است و می‌تواند، ولو به‌شکلِ موقّت، پیروز شود و ضربتی شایستهٔ اخلاقیّاتِ ددمنشانهٔ خود وارد سازد. لذا باید برای ایثار آماده بود. پیمان‌شکنی و خیانت به آرمان نه فقط شخصیّتِ خودِ فرد را خوار می‌کند، بلائی است برای دیگران. فداکاریِ افراد به همهٔ جامعه بال می‌دهد تا به‌سوی اوجِ بیش‌تری پرواز کنند. انقلابی باید صبور، شجاع و بی‌توقّع باشد. در شکست، محکم و چاره‌گر، و در پیروزی، فروتن و هُشیار باشد.

ه) در سبکِ انقلابی یک سلسله جُفت‌های متضادِّ دیالکتیکی با هم همراه است: از سوئی بُرّا و قاطع، ولی درعینِ‌حال انسانی و مهربان، از سوئی لبْ‌دوخته و سِرّنگهدار، و ازسوی دیگر سخن‌گو، مشورت‌گر و مشورت‌دِه، از سوئی متّکی به‌خود، و ازسوئی متّکی به‌جمع و غیره.

پایانِ سُخن

پیدایشِ سازمان و افرادِ انقلابیِ راستین -و نه ماجراجویان و حادثه‌دوستان- در درونِ جامعه، یک **روند** است. طبقاتی که انقلابی هستند، در هر کشور سنّت‌های جاافُتادهٔ خود را برای عمل دارند. ولی برای **انقلابیونِ ترازِ نوین**، هیچ روشِ دیگری جز پیوندِ صمیمِ تئوری و پراتیک روا نیست.

لذا انقلابیِ تراز نوین به **آگاهیِ انقلابی و سَجایای انقلابی** نیازمند است که باید آن‌ها را در خودسازی، به کمکِ سازمان فراگیرد و خود را به صورتِ انسانِ ترازِ نوین درآورد.

دورانِ پُرتنشِ ما، که **دورانِ چرخشِ عظیمِ تاریخ** است، به این زنان و مردان نیازِ وافر دارد تا از سرِ تُندپیچِ بزرگِ تاریخ با سربلندی بگذرند.

بسیار ضرور است که این نوشتهٔ کوتاه با دقّت فرا گرفته شود تا عملِ اجتماعی و انقلابیِ ما جاهلانه و آشُفته نباشد.

پانوشت‌ها:

(۱) پراگماتیسم (*Pragmatisme*) مکتبِ فلسفی آمریکائی عمل‌گرائی ویلیام جیمس و دیوئی است. پراگما یعنی عملی که از جهتِ یک بورژوا سودآور و هدف‌رس باشد و با پراتیک فرق دارد. (احسان طبری)

سرچشمه: جزوهٔ «دربارهٔ منطقِ عمل»، چاپِ اوّل، آذر ۱۳۶۰
متن برگرفته از: جلدِ سوّمِ نوشته‌های فلسفی و اجتماعی

بازگشت به فهرست

نگاهی به مبانی و مباحثِ اصلیِ فلسفه(۱)

ملیحه بصیر

از دیر باز تاکنون فلاسفه پیرامون جهان و پدیده‌ها، انسان و اندیشه، مبداء و ماهیّتِ وجود، و سرشتِ جوهرها، آراء و نظرهای متفاوتی را ارائه داده‌اند. نظریه‌ها حول موضوع اساسی فلسفه یعنی رابطهٔ میان ذهن با جهانِ مادی، ارتباطِ هستی و آگاهی یا تقدّمِ ماده یا ذهن، تاریخ اندیشهٔ فلسفی را میان دو شاخهٔ نظری ماده‌ناباوری(ایده‌آلیستی) و ماده‌باوری (ماتریالیستی یا گیتی‌گرایی) در نوسان قرار داده است. به عبارت دیگر، پرسش‌هایی از قبیلِ ذهن چیست؟ آیا مستقل از ماده و حاکم بر آن است یا خود مخلوق ماده است؟ آیا می‌توان بدون توسل به باورهای غیرِعلمی و وهم‌آلود به شناخت عقلانی از جهان و انسان دست یافت و موانعی را که در مسیر رشد و تعالی آزادانهٔ عقل وجود دارد از میان برداشت؟ و سوالات بی‌شمارِ دیگری که پاسخ به آنها، اندیشه‌های فلسفی را در برابرِ دو انتخاب یا دو دیدگاه فلسفی ایده‌آلیستی و ماتریالیستی قرار می‌دهد که سازش میانِ آن دو از معضلاتِ فلسفه بوده و خواهد بود. نظریه‌ها وفرضیه‌های مختلف فلسفی خود مبیّنِ تعارض و تخالف میانِ این دو جریانِ فکری فلسفی است.

با نگاهی به تاریخ فلسفه و بررسی دیدگاهها، نظام‌ها و مکاتب مختلف فلسفی روشن می‌شود که هر یک از فلاسفه تاکنون به تلاش‌های گسترده‌ای دست زده‌اند تا با زبانی گویا و رسا و با تکیه بر نوع جهان‌بینی‌شان، موضع خود را در قبال شاخه‌های مهمّ فلسفه یعنی منطق، معرفت‌شناسی، سیاست، هنر، علم اخلاق، و مهم‌تر از همه مابعدالطبیعه روشن سازند. حوزه‌هایی که همواره در پیوند و ارتباط تنگاتنگ با یکدیگر قرار دارند:

علمِ منطق، به جستجو و مطالعه در شیوه صحیح تفکر و استدلال‌های استوار و محکم اعم از استدلال‌های استقرایی، قیاسی و انتقادی می پردازد و با بررسی چارچوب‌ها و ساختارهای صوری مبتنی بر تفکّرِ علمی و قواعد درستِ استدلال و استنتاج، می کوشد اندیشه را از کجروی و ناپختگی مصون نگه دارد. فلسفه سیاسی، با پژوهش در ساختار جامعه و ماهیت دولت، نوع حکومت، ترسیم جامعه آرمانی و راههای به تحقق رسیدن آن، ایده‌های اجرایی را در جهت اصلاحات یا تغییرات جامعه ارائه می دهد. فلسفه اخلاق، تعمق وتفحص در پرسش های بنیادین علم اخلاق ومبادی وقواعد آن از قبیل شناخت مصادیق ارزش‌های اخلاقی، معیار و سنجش فضایل و یا رذایل اخلاقی، شناخت خیر وشر، شیوهٔ کسبِ صفاتِ شایسته، تنظیم کردارها و رفتارهای انسان‌ها و در کل بایدونبایدها را در اولویت قرار می دهد.

فلسفهٔ هنر یا زیباشناسی، چیستی زیبایی، چگونگی درکِ زیبایی، ماهیت هنر، نبوغ و ذوق، مبانی نظری حول محور زیباشناختی و ایده ها و احکام مربوط به آن را مورد توجه قرار می دهد. این شاخه از علم نیز با توصیف ها و تحلیل های متفاوتی همراه است

برای مثال عده‌ای مانند "بومگارتن" بنیان‌گذار رشتهٔ زیباشناسی، در این علم یک عنصرِ عینی را جستجو می‌کند و آن را در پیوند با عقل و دانش و استدلال مورد بررسی قرار می‌دهد. او در آغاز کتاب "استتیکا" زیباشناسی را (نظریه هنرهای آزاد، شناخت نازل، هنر زیبااندیشی، هنر استدلال بر اساس قیاس) همانا علم ناظر به شناخت امور محسوس می‌نامد.

اما برخلاف بومگارتن، "کانت" در سومین اثر انتقادی خود تحت عنوان "نقدِ قوهٔ حکم احکام" دیدگاه زیباشناختی خود را با تاکید به تمایز میان زیبایی و شناخت، در معنا و مفهومی گسترده مطرح می کند او در بخش دیالکتیک قوه حاکمه زیبا شناختی،به تعارض (آنتی نومی)احکام‌ذوق می پردازد کانت معتقد است که‌احکام‌زیبا شناختی از کلیت ذهنی برخوردار بوده وبه صورت کلی اعتبار دارند.

در نظر شوپنهاور هنر ابزار مهمی در تسکین آلام بشر و رهایی او از جهان مجادلات و مناقشات است. فلسفه هنر حقایقِ ژرفی را در باره جهان و واقعیت‌های خارجی روشن می سازد وبه فلسفه اخلاق منجر می‌گردد. اما نیچه با برداشت متفاوت از هستی، اخلاق، خودآگاهی، انسان‌شناسی و... بر این باور است که ارزش ها و احکامِ زیباشناختی به ارزش‌های اخلاقی منجر نمی‌شود بلکه اهل هنر می‌تواند با اجتناب از اخلاقیّاتِ سنّتی و اجباری جامعه در افکار و کردار خود زیبایی‌ها را بیافریند و در برابر آرمان‌گرایان و مبادیان اصول اخلاقی مقاومت کند.

نیچه عقایدِ آنان را نشانهٔ بارزی از انحطاط می‌دانست. او هم‌چنین در اثر معروفِ "فلسفهٔ هنر" می‌گوید: «هنر اندیشمند را محزون و اندوهگین می سازد حتی زمانی که جان‌آزاد خود را از هرچه متافیزکی است می پالاید. عمیق ترین تاثیرات هنر ممکن است با زخمه زدن بر سیم های ساز متافیزیکی که برای مدتی دراز خاموش و یا بطور کلی از هم گسیخته شده اند، دوباره آهنگ یکدلی با امر متافیزیکی را سر دهد و از همین موضوع می توان به قدرت متافیزیکی پی برد این که‌طبیعت انسان چه قدر سخت قادر است در وداع نهایی با این نیاز توفیق یابد وبدینسان ممکن است پاساژی از سنفونی نه بتهوون تخیل اندیشه را برانگیزد به گونه ای که‌خود را در فراز زمین و در قلمرو ستاره ها با رویای جاودانگی در دل معلق ببیند.»

نیچه در اثر «زایشِ تراژدی» نیز جملهٔ معروفی دارد که می‌گوید: «جهان فقط به مشابه یک پدیدهٔ زیباشناختی تا ابد قابلِ توجیه است.» و در باورِ اسپینوزا "ذهن هر چه بیشتر منظر جاودانی اشیاء را ببیند، به همان قدر در ابدیت سهیم است".

باری؛ علم مابعدالطبیعه یا متافیزیک(علومِفراطبیعی) بخشِ مهمی از فلسفه است که به بررسی اندیشمندانه از مبادی علل خلقت،پیدایش جهان پدیده ها و پیوندهای میان آنها می پردازد.به عبارت دیگر مابعدالطبیعه به نظریه پردازی در مسئله هستی و مباحثات کلی وجود اطلاق می شود .این واژه از کتاب معروف متاتافوسیکا (آنچه آنسوی طبیعت) ارسطو اقتباس شده است که ارسطو در آن به مفهوم‌ومعنای فلسفه پرداخته است. این لغت در فلسفه غرب به متافیزیک شهرت یافت.

ارسطو می‌گوید از دیر باز تا به حال ما سرگشته و درمانده به دنبال یک‌چیز هستیم یعنی جست‌وُجو در چیستی هستند ها و موجودات. طبق نظر ارسطو فلسفه اولی (متافیزیک)مانند دیگر شاخه های علوم‌که به علوم خاص موسومند نیست زیرا علوم‌خاص مانند علم ریاضی جزئی از موجود را جدا کرده به اعراض این جزء می پردازد.هیچ‌یک از آنها پژوهش در باره هستی به منزله هستی یا واقعیت به مشابه یک کلیت نمی پردازند.فلسفه اولی علمی است که وجود را از حیث اینکه وجود است و با واقعیت به مثابه یک کلیت سروکار دارد را بررسی می کند.یعنی موجود بماهو موجود،علم به حقیقت وجود و اصول و مبداء و

علل و اوصاف آن را مورد توجه قرار می دهد.به دیگر سخن متافیزیک شاخه ای از دانش است که به مطالعه در اعراض ذاتی موجود و هستی به منزله هستی وصفاتی که بواسطه ذات خود هستی مورد توصیف قرار می گیرد ،می پردازد.

ارسطو در اثر "متافیزیک" که با همت استادانه دکتر شرف‌الدین خراسانی، فیلسوف برجستهٔ ایرانی ترجمه شده می نویسد: "آنچه ما می‌جوییم مبادی اولیه و عللِ برترین است پس آشکار است که اینها باید متعلق به طبیعتی باشند که دارای وجود بذاته است... وظیفه ما این است که علل اولیه موجود را از آن جهت که موجود است بیابیم.".

ارسطو ضمن تبیین ارتباط متقابل میان رشته های مختلف علوم ،آنها را از هم متمایز ساخت و به آنها نظم و انسجام بخشید.اوعلوم‌ریاضی طبیعی را فلسفه ثانی نامید. فلسفه را نیز به عنوان پژوهشی در موضوع وجود احوال موجودات به لحاظ اینکه وجود دارند،توصیف نموده وآن را به مثابه مبداء ومبنای علوم دیگر فلسفه اولی نام نهاد پس از آن فلسفه اولی تحت عنوان متافیزیک مورد بحث و بررسی قرار گرفت و هر یک از فلاسفه با نگرش های مختلف تلاش کردند تا در این عرصه به یک جهان بینی جامع و روشنی دست یابند .

در این میان پیشروان نهضت علمی و عصر روشنگری تلاش کردند تا با طرح موضوع آگاهی به تفسیر و تبیین قوانین بنیادین جهان و رازهای هستی پرداخته و بر تناقضات متافیزیکی فائق آیند خصوصا ماده باوران با استدلالات جنجالی و تکیه بر علم و برهان وتعقل در صدد برآمدند تا به جدل های متافیزیکی پایان بخشند. برخی از آنان در نخستین مرحله از پژوهش های علمی و فلسفی شان با بینش مادی و ارج نهادن به قدرت بیکران عقل کوشیدند تا عقل و اندیشه را از پندارهای متافیزیکی قرون وسطایی و جزم اندیشی های زمانه نجات بخشند اما در واپسین مرحله از فعالیت های فلسفی خود به علت ویژگی های خاص دوره ای که در آن می زیستند ناچار شدند عقل را ناتوان در شناخت واقعیت های بیرونی القاء کنند خصوصا کانت در ابتدا (یعنی درنخستین مرحله از تفکرات فلسفی اش که به مرحله پیش از انتقادی معروف است)با اعتقاد به اصالت عقل (راسیونالیسم) از ستایشگران عقل بود. او با شعار جرأت کن که بدانی به عقل نیروی بی پایان و بدون مرز بخشید و مادیت جهان را باور کرد.

او در این دوره وقت خود را به پژوهش در دانش های طبیعی و دستاوردهای علمی وفلسفی دوران روشنگری گذرانید اما روش ها و نگرش های خرگرایانه از جانب فلاسفه و متفکران مابعدالطبیعه از یکسو و رویاهای عامیانه و سنتی از این علم از سوی دیگر او را به فکر چاره جویی در برابر آشفتگی هایی که بر تفکرات متافیزیکی سایه افکنده بود بر انگیخت بخصوص که شیفته این شاخه از فلسفه شده و دفاع از آن را ضروری می دانست.

او متافیزیک را به گردابی بی پایان ودریای ظلمانی تشبیه کرد که نه ساحلی دارد و نه روشنی در آن بچشم می خورد اما امیدوار بود که روزی بتواند به روزنه ای از تابش نور دست یابد.لذا بر آن شد تا متافیزیک پیشین را نابود کرده و با روش ها و اصول نوینی متافیزیک دیگری بنا نهد.او استدلالات متافیزیکی خود را براساس برهان های معروف هستی شناختی (اونتولوژیک) با موضوع الهیات،جهان شناختی (کسمولوژیک)و برهان تئولوژیک و برهان روان شناختی (فیزیکولوژیک) مطرح نمود تا متافیزیک‌را از اسارت قرون وسطایی نجات دهد اما بعدها بحث در باره حدود عقل بشری را به میان کشید و تلویحا به میزان امکان ها و توانایی های عقلی درحوزه شناخت اشاره نمود که مقدمه ای برای فلسفه انتقادی وی گردید.

کانت در مرحله انتقادی با تعیین مرزها، محدودیت ها و اختیارات عقل در شناخت امور فراطبیعی، مواضع ایده‌آلیستی-غیرعقلانی را در پیش گرفت و عاقبت به نوعی ندانم‌گرایی (آگنوستیسیزم) یا لاادریپ‌گرایی خود را اعلام نمود که در بخش دیالکتیک‌کانت به تفصیل از آن سخن گفته خواهد شد.

پیش از کانت یکی دیگر از بانیان راسیونالیسم "و چهره برجسته سده هفدهم یعنی دکارت" نیز در جستوُجوی راه حلی برای تناقضات متافیزیکی بود. او با در میان گذاردن بحث سوژه آگاهی که به عقل واندیشه یک وجودخودمختار می بخشید وبرای فائق آمدن بر شک و تردید، عقل و استدلال وبرهان را پایه استواری برای شناخت می دانست توانست تغییراتی در شیوه نگرش متافیزیکی ایجاد کند.

حکمِ مشهورِ "من می‌اندیشم پس هستم "دکارت برای رسیدن به شناخت حقیقی بجای مبناقراردادن واقعیت‌های عینی، شالودهٔ امور یقینی را بر خودآگاهی و فعالیت های عقلانی اندیشه استوار ساخت و جنجال‌ها و مناقشات بسیاری را برانگیخت. از آنجایی که نظام فلسفی دکارت آمیزه‌ای از تفکرات متضاد فلسفی بود تمایلات ماتریالیستی وتفکرات راسیونالیستی وی از یکسو و گرایشات ایده آلیستی ومتافیزیکی او از سوی دیگر،پیروانش را در دوگروه مختلف فکری قرار داد.برای مثال مالبرانش یکی از پیروان دکارت مصمم شد تا آیین کاتولیک را با توسل به برهان وتعقل به اثبات برساند.

در این میان نیچه با بررسی فرضیه‌ها و نظریه‌های متافیزیکی و عقاید مختلفی که در این شاخه از فلسفه مطرح بوده از جمله چیستی خدا و جهان هستی، اثباتِ ابدیت و... به نفی کلِّ متافیزیک رسید. در نظر او شناخت جهان غیر تجربی تحلیل آراء مربوط به جهان بیرونی که دور از مشاهده وآزمایش عقلانیت واستدلال اند،فاقد اعتبار بوده وموضوعاتی زائد غیر ضروری شمرده می شوند ،هر چند هایدگر اورا آخرین ونامدارترین متافیزیک جهان غرب نامید.

بطورکلی می‌توان‌گفت این رشته از فلسفه به طبیعت واقعی ماده وروان،رابطه میان روح‌وجسم،رابطه زمان‌وفضا, چگونگی تشکیل کل از اجزاء واینکه چگونه واقعی ترین چیزها بوجود می آید و چه‌چیزی واقعی است .....می پردازدو در آن دو نگرش متفاوت ایدآلیستی وماتریالیستی آشکار می گردد.پیروان‌دیدگاه ماده باورانه با آگاهی از سرشت مادی جهان بر این باورندکه‌جهان ورای باورها و تجربه های انسانی عینیت داشته و اندیشه محصول فعالیت مغز انسانی است.در نظر آنها عنصر نخستین وبنیادین‌حیات شامل اجزای مادی است.حال آنکه‌ماده ناباورها بخش ها و اجزای اصلی واقعیت را غیرمادی از قبیل نیروهای فراطبیعی،ایده های فرضی وقدرتهای غیر فیزیکی می دانند.به اعتقاد آنان ذهن انسان امری واقعی،و اندیشه وشعور مقدم بر ماده ومستقل از آن وجود دارد. واقعیت جهان مادی و هستی اشیاء وابسته به عملکردهای ذهن بوده وجهان واقعی نتیجه تکامل عقل محض (خرد مطلق) و یا انعکاس آنست.به عبارتی دیگر مبداء اولیه جز ایده چیز دیگری نیست.

در عرصهٔ تعارض میان دو جریان فکری یا دو شاخه نظری ایده آلیسم وماتریالیسم ذکر این نکته ضروری است که‌برخی از اندیشمندان دینی به ماهیت مادی بودن‌جهان و پدیده ها دست یافته و در مرحله ای از تفکرات خود مانند یک فیلسوف مادی‌گرا به روندهای مادی عالم توجه بیشتری نشان داده اند.فلسفه از پرسش‌های بیشماری که معطوف به گشودن رازهای جهان هستی، آگاهی از سرشت انسان و منشاء وجود اوست، برخاسته است. فلسفه دوستدارانش را در مسیر پُرتلاطم پرسشگری قرار می‌دهد و به آنها می‌آموزد که هرگز به پاسخ‌های داده شده اکتفا نکنند. فلسفه به معنا و مفهوم اصیل کلمه یعنی عشق به دانش‌اندوزی است و فلاسفه فرزانگانی هستند که با ذوق و اشتیاق سرشار در جهت شناخت عقلانی از جهان

وانسان می کوشند و در جستجوی حقیقت اند. فلسفه با تکیه بر علم هیچ جزمیتی را نمی پذیرد و حقیقت را مطلق و جاودانه نمی داند.به دلیل برخورداری از سرشت انتقادی و خصلت عقلایی وآزمون گرایی از هرگونه تقلید وتعبدی اجتناب می ورزد.

فلسفه درصدد است تا در پیکار میان خردگرایان و خردستیزان فلسفه را از لفاظی های وهم آلود و عناصر التقاطی برهاند.فلسفه به تشریح و تبیین نظام های فکری و فلسفی پیشینیان همت می گمارد واز آنها می آموزد اما با رویکرد شک‌گرایی که موضع فلسفی نیرومندی در برابر سطحی نگری ها وباورهای دگم وتعصب آمیز است به باز اندیشی و نقد عقایدی می پردازد که زمانی حقایق بدیهی مسلم شمرده می شدند. لذا برای رسیدن به ساختارهای متقن و شالوده های محرز و استوار با روش و کارافزارهای نوین به تنظیم وتعمیم دانش و آگاهی‌های خود و اسلاف‌اش می‌پردازد بدونِ آنکه خود را در دایرهٔ تنگِ تعصّباتِ زمانه و دانشِ پیشینیان محصور سازد.

فلسفه اصیل یعنی فلسفه مبتنی بر دانش و عقلانیت،با اسلوب ومتدلوژی صحیح بر قلمرو گسترده دانش راه می یابد و با استناد به کشفیات نوین علمی و با تکیه بر براهین منطقی و استدلالات عقلی،بدور از توهمات متافیزیکی به بررسی جهان پدیده ها می پردازد.می تواند ماهیت جهان هستی وقوانین مربوط به تکامل طبیعت،جامعه واندیشه را بشناسد.می تواند نوع تفکر و نیازهای معنوی دوره خویش یا به اصطلاحروح زمانه اش را دریابد و با خلاقیت وپویایی درونی اش نویدبخش تغییر ودگرگونی در جهان باشد. فلسفه‌ای که از علوم و دانش‌های مختلف برمی‌خیزد و از آنها مدد می‌جوید، خود نیز متقابلا به آنها مدد می‌رساند. در چنین صورتی فلسفه به غنی ترین و ناب ترین شکل از شعور ودانش های اجتماعی تبدیل می شود که با در دست داشتن ابزارهایی همچون منطق،استدلال ،تجربه وتعقل قادر خواهد بودجهان هستی را با استناد به واقعیت ها تفسیر و تحلیل کندوچه‌بسا در تغییروتحولات آن نقش تعیین کننده وارزنده ای را ایفا نماید.

در بررسی سیر تاریخی فلسفه در ایران با نحله ها و مکاتب نیمه‌فلسفی و فلسفه‌های التقاطی مواجه می شویم که هر یک از آنها مرز میان علوم عقلی وعلوم‌نقلی را مخدوش کرده با در آمیختن فلسفه با عرفان، تصوف، الهیات، فقه و کلام به استقلال هر یک از آنها آسیب‌های جدی وارد کرده‌اند. در این میان اندیشمندان بسیاری در مخالفت با وحدت دین و فلسفه برآمدند که‌از معروف ترین آنها می توان از غزالی و رازی نام برد با این توفیر که امام محمد غزالی معروف به معاند فلسفه در مقام یک عالم دیندار و چهره برجسته اهل تصوف به جدایی دین از فلسفه تاکید ورزید و به تکفیر فلاسفه و فلسفه پردازان اسلامی از جمله ابن سینا وفارابی ودیگر مشائیان (ارسطو ئیان جهان فلسفه) روی آورد اما رازی در جایگاه یک فیلسوف متعهد مدافع سرسخت فلسفه ،با اندیشه های التقاطی در افتاد و خشم ودشمنی مشائیان ونوافلاطونیان و دیگر اندیشمندانی را برانگیخت که با تفاسیر مختلف از مقوله عقل وعدم اعتقاد به استقلال فلسفه ،در سازش و وفاق بین دین فلسفه تلاش می کردند. عده ای دیگر نیز بنابر الزامات سیاسی و اجتماعی ضمن اینکه فلسفه را کنیزک الهیات می خواندند، در مبارزه با جهان بینی های متحجر زمانه از روح عقلانی وانتقادی فلسفه یاری جسته در وحدت دین و فلسفه می کوشیدند.

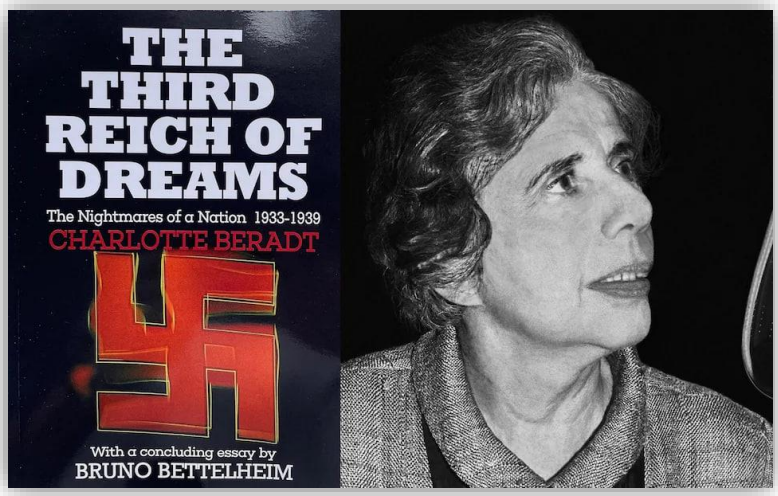
ادامه دارد...

بازگشت به فهرست

آلمانِ نازی چگونه هنرِ هراس‌افکنی را به کمال رسانید

دربارهٔ تأثیرِ وحشتِ تمامیّت‌خواهی بر روانِ انسان

شارلوت برادت/ برگردان: داود جلیلی



سخنِ مترجم

شارلوت برادت *Charlotte Beradt*، روزنامه‌نگار و فعّالِ سیاسی آلمانی، در یکی از مهم‌ترین آثارِ خود، «رایشِ سوّمِ رویاها» *The Third Reich of Dreams* ، تصویری تکان‌دهنده از چگونگی نفوذِ ترس و سرکوبِ توتالیتر به درونِ ذهن و روانِ انسان ارائه می‌دهد. او در سال‌های اوّلیهٔ حکومتِ نازی در آلمان، بدونِ آن‌که آشکارا سیاسی عمل کند، شروع به جمع‌آوری رؤیاهای مردمِ عادّی کرد، رؤیاهایی که به شکلِ ناگفته‌ای تأثیراتِ رژیم را بازتاب می‌دادند.

برادت معتقد بود که رؤیاها، برخلافِ گفتارِ روزمرّه که ممکن است دروغ، خودسانسوری یا انکار در آن دخیل باشد، بازتابی خام و صادقانه از تأثیراتِ روانیِ نظام‌های سرکوب‌گر هستند. او رؤیاهایی را که در آن‌ها افراد از ترسِ سخن‌گفتن در خواب، یا حتّی فکرکردن، به زبان‌های بیگانه متوسّل می‌شدند؛ افرادی که تنها شکل‌هایی هندسی را به‌عنوان محتوای بی‌خطرِ خوابِ خود انتخاب می‌کردند؛ و حتّی کسانی که در خواب نیز از نظارت و مجازات نمی‌گریختند، مستند کرد.

این رؤیاها، به تعبیرِ برادت، نه صرفاً تجربه‌های فردی، بلکه سندی جمعی و تاریخی از اثراتِ «ترورِ خاموش» بودند، حالتی که در آن ترس آن‌قدر درونی می‌شود که افراد خود را ، حتّی در خلوت‌ترین و ناخودآگاه‌ترین ساحتِ وجودشان سانسور می‌کنند. با نگاهی به این رؤیاها، برادت نشان داد که چگونه رژیم‌های تمامیّت‌خواه نه تنها رفتارِ بیرونی، بلکه ساختارِ روانی و خیالِ انسان را نیز هدف قرار می‌دهند. رؤیا، که زمانی امکانی برای رهایی بود، در نظام‌هایی چون رایشِ سوّم به میدانِ نبردی پنهان بدل شد، جایی که حتّی تخیّل نیز ناامن بود.

برادت با کارِ خود، که مرزِ میانِ روانکاوی، تاریخ و ادبیّات را درمی‌نوردد، یادآور می‌شود که وحشتِ سیاسی، اگرچه ممکن است در سطحِ جامعه با شعارها و قانون‌ها پیش برود، امّا در نهایت در سکوتِ ذهن و خوابِ شبانهٔ انسان جای می‌گیرد، و این شاید عمیق‌ترین شکلِ کنترل باشد. این مقاله برگردان فصلِ چهار ازکتابِ «رایشِ سوّمِ رویاها» است که تقدیمِ خوانندگان می‌شود.

***

«نه چیزِ پوشیده‌ای وجود دارد که آشکار نشود، و نه رازی که فاش گردد. از این‌رو، آن‌چه را که در تاریکی گفته‌اید، در روشنایی شنیده خواهد شد؛ و آن‌چه را که در نهان‌خانه‌ها در گوش نجوا کرده‌اید، بر بام‌ها فریاد خواهد شد» (انجیلِ لوقا)

«آشکار است که هیچ راهی برای آن‌که بدانی آیا در هر لحظه تحت نظر هستی یا نه وجود نداشت. حتّی قابلِ تصوّر بود که همگان را پیوسته می‌پایند... باید با این فرض زندگی می‌کردی -و از سرِ عادتی که به غریزه تبدیل شده بود، زندگی می‌کردی- که هر صدایی که برمی‌آوری شنیده می‌شود و هر جُنبشی، جز در تاریکی، زیرِ نگاهِ موشکافانه قرار دارد» (جرج اورول)

تبلیغات -که از پخش‌های رادیویی گرفته تا تیترهای روزنامه‌ها ابزارهایی برای دستکاری ذهنِ انسان هستند- سوژه‌های حکومتِ تمامیّت‌خواه را تا درونِ خواب‌هایشان دنبال می‌کند؛ همان‌طور که سربازانِ نازی نیز به عنوان ابزار اِعمالِ وحشتِ فیزیکی در بی‌شمار خواب‌ها ظاهر می‌شوند. دراین‌جا از پرداختن به آن‌ها صرف‌نظر می‌کنم، چون به‌قدرِ کافی آشکارند (گرچه با این‌حال، بسیاری آن‌ها را خواب می‌بینند).

امّا وقتی یک زنِ خانه‌دارِ میان‌سال خواب می‌بیند که اجاقِ کاشی‌کاری‌شده‌ی اتاقِ نشیمنش به مأمورِ وحشت بدل شده، ما آشکارا با گونه‌ای دیگر از ترور مواجه‌ایم. او خواب دیده بود:

یک سربازِ نازی روبه‌روی بخاری بزرگ و قدیمیِ کاشی‌کاری شده با کاشی آبی در گوشه‌ی اتاقِ نشیمن‌مان؛ درست همان‌جایی که هر شب دورِ هم می‌نشستیم و صحبت می‌کردیم ایستاده بود. او درِ بخاری را باز کرد و با صدایی تیز و گوش‌خراش شروع به صحبت کرد [دراین‌جا نیز، همان صدای نافذی را داریم که یادآورِ بلندگوهای دیروز است]. بخاری همه‌ی آن‌چه را که علیه رژیم گفته بودیم، همه‌ی شوخی‌هایی را که کرده بودیم بر زبان آورد. با خودم گفتم: خدایا، بعد از این چه خواهد گفت؟ آیا به حرف‌های اندکِ من درباره‌ی گوبلز هم خواهد رسید؟

امّا در همان حال دریافتم که گفتنِ یک جمله‌ی بیشتر یا کمتر دیگر تفاوتی ندارد- حقیقت آن بود که آنان از همه‌ی افکار و گفته‌های ما با دوستانِ موردِ اعتمادمان آگاه بودند. درست همان لحظه به یادم آمد که همیشه فکرِ شنود در خانه را به ریشخند می‌گرفتم؛ در واقع، هنوز هم باور ندارم که شنود انجام می‌شود. حتّی زمانی که آن سربازِ نازی مُچ‌هایم را با قلّاده‌ی سگ‌مان بست و می‌خواست مرا همراهِ خود ببرد، باز هم تصوّر می‌کردم شوخی می‌کند، و حتّی با صدایی بلند گفتم: «جدّی نیستی، این نمی‌تونه واقعی باشه!» [همین بی‌اعتمادی به واقعیّتِ باورنکردنی- این گسستِ ذهنیِ نزدیک به اسکیزوفرنی میانِ کسی که چیزی را تجربه می‌کند و کسی که از بیرون به آن می‌نگرد- در اردوگاه‌های کارِ اجباری نیز بارها مشاهده شده بود.]

باید دانست که این رؤیای هولناک به سال ۱۹۳۳ بازمی‌گردد، و ناشی از برآمدِ آتشِ نازی است.

آن‌چه امروز حقیقتی سیاسی و بخشی از واقعیّتِ روزمره است، در آن زمان حتّی در داستان‌ها نیز توصیف نشده بود: نه رمانِ «برادر بزرگ» هماره حاضرِ اورول موجودیّت پیدا کرده بود، و نه ابزارهای مراقبت و ضبطی که در نیمه‌ی دوّمِ سده‌ی بیستم، بدونِ هیچ هدفِ سیاسی ویژه علیه «جامعه‌ی بی‌دفاع» به کارگرفته شدند وجود داشت. (تازه‌ترین پیشرفت در این عرصه، مینیاتوری‌کردن ابزارها تا جایی است که می‌توان آن را

درونِ شیشه‌ی زیتون جای داد.) [نویسنده درآن زمان هیچ تصوّری از ابزارهای کنترلِ کنونی جهان نداشته است- مترجم]

امروز می‌دانیم مردمی که زیرِ سلطه‌ی دیکتاتوری زندگی می‌کردند، الگوی نخستینِ انسان در این «جامعه‌ی بی‌دفاع» بودند. امّا آن زنِ خانه‌دار در این‌جا، یا آن کارمندِ دولتِ فصلِ پیشین که خواب دیده بود نهادی با عنوان «اداره‌ی آموزشِ نصبِ دستگاه‌های شنود در دیوارها» وجود دارد، به‌طورِ آگاهانه هیچ‌کدام از این واقعیّت‌ها را نمی‌دانستند- و با این حال، دقیقاً همان‌گونه که حکومت می‌خواست، آن‌را «می‌دانستند»، و در تاریکی شب، شکلِ تحریف‌شده‌ای از آن‌چه را که پیش از آن در جهانِ تیره‌وتارِ روز تجربه کرده بودند، بازآفرینی می‌کردند.

زنِ خانه‌دار می‌دانست چه چیزی باعثِ این خواب شده بود -و در این مورد، علّتِ آن به‌طرزِ خاصّی روشنگر بود- و خودش داوطلبانه هنگامِ بازگوییِ خواب آن‌را ذکر کرد: «روزِ قبل، پیشِ دندان‌پزشکم، وقتی داشتیم درباره‌ی شایعاتِ مختلف صحبت می‌کردیم، با این‌که نسبت به شنود همیشه بدبین بودم، ناگهان خودم را در حالتی یافتم که خیره به تجهیزاتِ دندان‌پزشکی با خودم فکر می‌کردم نکند دستگاهِ شنودی به این ماشین وصل کرده باشند!»

این‌جا با کسی روبه‌رو هستیم که دقیقاً در میانه‌ی فرآیندی قرار دارد که به قربانی نوعی ترورِ روانی تبدیل می‌شود، هراسی که درکِ آن دشوار است و هنوز هم به تمامی شناخته نشده است: ترسی که نه از نظارتِ دائمی بر میلیون‌ها نفر، بلکه از ندانستنِ میزانِ دقیقِ این نظارت برمی‌خیزد. شاید این زنِ خانه‌دار واقعاً باور نداشت که میکروفن‌هایی وجود دارند، امّا آن روز خودش را در حالِ فکرکردن به این فکر دید که این امر چندان هم دور از ذهن نیست، و بلافاصله همان شب خواب دید که «در حقیقت، آن‌ها از همه‌ی آن چیزهایی که ما فکر کرده بودیم و به آدم‌های موردِ اعتمادمان گفته بودیم، آگاه بودند.» آیا خوابی متناسب‌تر از این برای مقاصدِ یک حکومتِ تمامیّت‌خواه قابلِ تصوّر است؟

رایشِ سوّم نمی‌توانست در خانه‌ی همه دستگاه‌های نظارتی نصب کند، امّا بی‌شک می‌توانست از ترسی که در دلِ مردم کاشته بود بهره‌برداری کند، ترسی که باعث می‌شد خودِ مردم، خود را به وحشت بیندازند.

رژیم، بدونِ این‌که افراد متوجّه شوند، آن‌ها را به هم‌دستانِ داوطلبی در فرآیندِ ترورِ سیستماتیک تبدیل کرده بود، با این ترفند که رژیم را بسیار سیستماتیک‌تر از آن‌چه واقعاً بود جلوه می‌داد. «رؤیای اجاق سخنگو» از این نظر نمونه‌ای از محوشدنِ مرز میانِ قربانی و عامل است: در هر صورت، این حکایت، ظرفیتِ بی‌پایانِ فریب و دستکاری انسان‌ها را آشکار می‌کند. دیری نپایید که چراغ کنارِ تخت یک زنِ خانه‌دارِ دیگر نیز در خیانت به صاحبِ خود به حکایتِ افسانه‌ای اجاق گوشه‌ی دنج پیوست. این چراغ به‌جای آن‌که روشنی‌بخش باشد، همه‌ی حرف‌هایی را که زن در رختخواب می‌زد با صدای بلندگووار افشا می‌کرد:

چراغ مانند یک افسرِ ارتش با صدایی بلند و گوش‌خراش سخن می‌گفت. اوّل فکر کردم کافی‌است آن‌را خاموش کنم و در تاریکیِ امن و بی‌گزند بمانم. امّا بعد به خودم گفتم که این کار فایده‌ای نخواهد داشت. سراسیمه به دیدارِ دوستم که کتابی در تعبیرِ خواب داشت رفتم، و در آن به‌دنبالِ واژه‌ی «چراغ» گشتم: تنها معنای نوشته‌شده در کتاب این بود: «بیماریِ جدّی». این آسودگی بزرگی بود، امّا تنها برای لحظه‌ای؛ چون

به یاد آوردم که این روزها مردم برای حفظِ امنیّتِ خود، از واژه‌ی «بیماری» به‌جای «بازداشت» استفاده می‌کنند. دوباره به‌شدّت نگران شدم، و با این‌که کسی هم برای بازداشتِ من آن جا نبود، اسیرِ آن صدای تیز و بی‌امانی شدم که هرگز از گفتن بازنمی‌ایستاد.

سبزی‌فروشی نیز دقیقاً همان خواب را دید، با این تفاوت که این بار نقشِ اصلی را بالشتِ کوچکی ایفا می‌کرد که شب‌ها در هنگامی که خانواده دورِ هم جمع می‌شدند و با آرامش گفت‌وگو می‌کردند، محضِ احتیاط روی تلفن می‌گذاشتند. امّا، وقتی که بالشی که مادرش با نوارهای ضربدری ظریف، به‌عنوان یادگارِ عاطفی برایش دوخته بود و او آن‌را بر صندلی راحتی‌اش، که تختِ پادشاهیِ خانگی‌اش بود، نگه می‌داشت، به ناگاه زبان باز کرد و شهادت علیه او را آغاز کرد، آسایشِ خانوادگی به ناگهان بدل به وحشت شد. بالش، بی‌وقفه تمامِ گفت‌وگوهای خانوادگی را بازگو می‌کرد -از قیمتِ سبزیجات گرفته تا غذای نیمروزی، تا جمله‌ای که گفته شده بود: «مردک چاق چاق‌تر و چاق‌تر می‌شود.» [منظور: هرمان گورینگ]. و در تمامِ این مدّت، سبزی‌فروش نمی‌توانست باور کند چه بر سرش آمده است، همان‌گونه که زنِ خانه‌دار، کنارِ اجاقِ سخنگو، باور نمی‌کرد.

بارها درباره‌ی اشیای خانگیِ عجیبی از این دست شنیده‌ام:

آینه، میزِ تحریر، ساعتِ رومیزی، تخم‌مرغ عیدِ پاک. در هیچ یک از این موارد، آدمِ خواب‌دیده تمامِ خواب را به یاد نمی‌آورد- تنها این را به یاد دارد که آن شیء داشت او را لو می‌داد. شاید شُمارِ این رؤیاها زمانی که مردم با روش‌های رژیم بیشتر آشنا شدند افزایش یافت. امّا حتّی این نمونه‌ها از زنِ خانه‌دار و سبزی‌فروش، کسانی که خوابِ گوشِ شنوا، اگر نه مشتِ کوبنده‌ی برادر بزرگ را دیده بودند، کسانی که خود نیز در طول روز، سانسور، استبداد، و وحشت را بر خود تحمیل کرده بودند (وگرنه شب‌ها به دشواری می‌توانستند این دیکتاتورهای خانگی تازه را در ذهن بیافرینند)، چیزی فراتر از روش‌های نامرئی ساکت‌کردنِ میلیون‌ها زنِ خانه‌دار و سبزی‌فروش را نشان می‌دهند. آن‌ها شکلِ تیره و تارِ «رضایتِ» این مردم را نیز نشان می‌دهند. نشان می‌دهند که چگونه انسان‌ها، در ترسی کور از شکارچی، خود به بازیگرِ نقشِ شکارچی تبدیل می‌شوند، در کنارِ طعمه‌بودن؛ چگونه به‌طور پنهانی در کارگذاشتن و فعال‌کردنِ همان دام‌هایی که برای به دام انداختنِ خودشان ساخته شده‌اند، همکاری می‌کنند.

به تازگی خوابی از این دسته -که به اندازه‌ای عجیب و غریب است که در رده‌ای خاصِّ خودش قراربگیرد- به دستم رسیده است:

خواب دیدم که نیمه‌شب از خواب بیدار شدم و دیدم دو فرشته‌ای که بالای تختم آویزان بودند، دیگر به بالا نگاه نمی‌کردند -آن‌ها به پایین نگاه می‌کردند و با دقّت مراقبِ من بودند. آن‌قدر ترسیدم که زیرِ تختم خزیدم.

دختری که این خواب را دیده بود، ظاهراً یکی از نسخه‌های پُرطرفدار تصویرِ کودکانِ فرشته (پوتی) از کلیسای سیستین را بالای تختِ خود داشت. این خواب در نگاهِ اوّل چندان عجیب به نظر نمی‌رسد، امّا فقط در نگاهِ اوّل: او هرگز متوجه نشده بود که این فرشته‌هایی که قرار بود در خواب از او مراقبت کنند [*wachen über*]، در واقع ناظران و مراقبانِ او بودند[*überwachen*] ، و چون انگار از جورج اورول آموخته بود که هیچ‌گاه نمی‌توان مطمئن بود که آیا در لحظه‌ای خاصّ تحت نظر هستی یا نه، به زیرِ تخت خزید.

با چرخشِ دیگری بر پیچِ تنظیم، تدابیرِ احتیاطی گوناگونی که در طولِ روز اتخاذ می‌شدند، مانند تغییرقیافه‌ها و پوشش‌ها (که البته در هنرِ مدرن نیز به‌کار می‌رفتند)، قوانینِ عجیب و استادانه‌ای که افرادِ عادّی برای فریبِ قوانین و مقرّراتِ عمومی -چه واقعی و چه خیالی- می‌پذیرفتند، همه‌ی این‌ها نیز در رؤیاها جان می‌گرفتند.

زنِ جوانی، که به عنوان کتاب‌شناسی عالی کار می‌کرد، چنین خوابی دید:

داشتم به دیدنِ دوستی می‌رفتم که اسمش، مثلاً «کلاین» [در آلمانی به‌معنای «کوچک»] بود. در راه که می‌رفتم، فهمیدم نشانی دقیقش را فراموش کرده‌ام. واردِ یک باجه‌ی تلفن شدم تا نشانی‌اش را پیدا کنم، امّا به‌عنوان یک اقدامِ احتیاطی، به‌جای اسمِ او، اسمِ کاملاً متفاوتی مثلاً «گروس» [در آلمانی به‌معنای «بزرگ»] را جست‌وُجو کردم، که البته کاملاً بی‌فایده بود. [این را خودِ آن زن گفت، کسی که کارش اساساً جست‌وُجوی اطلاعات بود!]

این کاری است که به‌معنای واقعیِ کلمه دیوانه‌وار است، چون خودِ عمل، هدفِ عمل را بی‌اثر می‌کند. امّا در دلِ دیوانگی دنیای کسی که خواب می بیند کاملاً معقول به نظر می‌رسد -این کار اصلاً به خاطرِ پوچی پوچ نیست.

در این‌جا نمونه‌ای دیگر است، در یک جمله: داشتم جوکِ ممنوعه‌ای را تعریف می‌کردم، امّا عمداً آن را اشتباه می‌گفتم، طوری که هیچ معنایی نداشت. همان مردی که این خواب را دیده بود، درباره‌ی افرادِ نابینا و ناشنوا نیز خواب دیده بود که آن‌ها را برای دیدن و شنیدنِ چیزهای ممنوعه می‌فرستاد، تا هر وقت لازم شد بتواند ثابت کند که آن‌ها چیزی ندیده و نشنیده‌اند. او جزئیاتِ بیشتری از این روندِ آشکارا مُضحک به یاد نمی‌آورد.

دقیق‌ترین نمونه‌ای که از این نوع خواب شنیدم، در تابستان ۱۹۳۳ از یک کلاه‌دوز بود:

خواب دیدم که در خواب حرف می‌زدم، و برای احتیاط، به زبانِ روسی صحبت می‌کردم. (من اصلاً روسی بلد نیستم، و هرگز هم درخواب حرف نمی‌زنم.) روسی صحبت می‌کردم تا خودم حرف‌هایم را نفهمم و کسِ

دیگری هم متوجّه من نشود، مبادا چیزی درباره‌ی دولت بگویم، چون این کار غیرِقانونی است و باید گزارش شود.

در کتابِ مقدّس گفته می‌شود «بیا فرود آییم و زبان‌شان را آشفته سازیم تا سخنِ یکدیگر را نفهمند.» در دوران تفتیشِ عقاید، مردی به جرمِ «سخنِ کفر گفتن در خواب» تحتِ پیگرد قرار گرفته بود- بی‌تردید کلاه‌دوز از هیچ‌یک از این دو ماجرا خبر نداشت.

با این حال، آن‌چه او در خواب دید، بعدها در آشویتس به واقعیّت بدل شد، جایی که ناممکن ممکن شد:

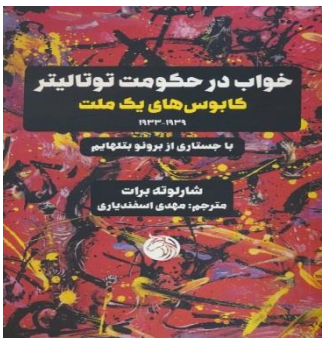
یک زندانیِ زن که در آن‌جا به‌عنوان منشی کار می‌کرد، با ترس از هم‌اتاقی‌اش پرسید که آیا در خواب چیزی درباره‌ی اتفاقاتِ روزِ قبل گفته است یا نه. «چون ما تهدید شده بودیم که اگر کوچک‌ترین حرفی درباره‌ی چیزهایی که در بخشِ سیاسی شنیده‌ایم بزنیم، یا حتّی چیزی را با حالتِ چهره منتقل کنیم، مجازات خواهیم شد.» (نقل از شهادتی در دادگاه آشویتس به نقل از روزنامه دی‌ولت.)

تقریباً در همان زمان، یک مردِ جوان این خواب را دید: خواب دیدم که دیگر درباره‌ی چیزی جز مستطیل‌ها، مثلث‌ها، و هشت‌ضلعی‌ها -که نمی‌دانم چرا همه‌ی آن‌ها شبیه بیسکویت‌های کریسمس بودند- خواب نمی بینم. چون اجازه نداشتیم خواب ببینیم.

این‌جا با کسی روبه‌رو هستیم که تصمیم گرفته است با ندیدنِ خوابِ اشیای فیزیکی، جانبِ احتیاط را حفظ کند.

دربارهٔ نویسنده: شارلوت برادت؛ *Charlotte Beradt* (۱۹۰۷–۱۹۸۶) روزنامه‌نگارِ یهودی و فعّالِ کمونیست اهلِ برلین بود که در دوران رایشِ سوّم فعّالیت می‌کرد. او در سال ۱۹۳۹ به‌عنوان پناهنده به نیویورک گریخت و در آنجا محلّی برای گردهمایی دیگر مهاجرانِ آلمانی از جمله «هانا آرِنت» فراهم کرد. شارلوت برادت در سال ۱۹۸۶ در نیویورک درگذشت.

https://lithub.com/unfree-minds-how-nazi-germany-perfected-the-art-of-inducing-fear/?utm_source=Klaviyo&utm_medium=campaign&utm_id=01JT61WKB4FXZ2Z7A2H7BX4FGH&_kx=loCXhHvAAYoFBJbEw5kZTjvSu7Ykdxto3Sa_fA0u6V8.U5D8ER



ارژنگ: کتابی با برگردان مهدی اسفندیاری با عنوان *«خواب در حکوت توتالیتر- کابوس‌های یک ملّت ۱۹۳۹-۱۹۳۳» (با جُستاری از برونو بتلهایم)/ چاپِ دوّم ۱۴۰۳* توسط انتشاراتِ دمان انتشار یافته که از محتوا و کیفیت آن اطلاعی در دست نیست.

بازگشت به فهرست

دربارهٔ قریحهٔ هنری و منشاءِ آن

اُمید

چنگ وُ قانونِ جهان را تارهاست ناله هر تار در فرمانِ تو...

(مولانا/ دیوانِ شمس)

درآمد

در پیوند با نوشتار «تخیّل و الهام در هنر» که در ارژنگ شمارهٔ ۳۸ عرضه شد، دریافتیم که هنرمند با تصاویر می‌اندیشد و نه مفاهیم، و دیگر این‌که تخیّلِ نیرومندِ هنری، عنصرِ اصلی و تعیین‌کننده در آفرینشِ آثارِ هنری است. امّا پُرسش‌هایی در مبحث فرآیندِ آفرینشِ هنری که موضوع مطالعهٔ دانشِ اِستِه‌تیک است مطرح می‌باشد از جمله این‌که: شَمّ، قریحه، ذوق یا استعدادِ هنری (تالانت=*Talent*) چیست؟ منشاءِ پیدایش و بروزِ قریحهٔ‌هنری در افراد کدام است؟ قریحهٔ‌هنری مقوله‌ای وراثتی-فطری‌است یا اکتسابی-فراگرفتنی؟ آیا همهٔ افراد از بدوِ تولّد دارای قریحهٔ هنری پنهان یا به قولِ ایده‌آلیست‌ها موهبتی «خدادادی» هستند که با آموزشِ کارگاهی و فراگیری اسالیب و قواعد و فوت‌وفنِّ کارِ هنری می‌توانند به یک «هنرمند» تبدیل شوند؟ اگر برای هنرمندشدن پیش‌از فراگیری فنون و قواعد و روشِ کار، «قریحهٔ هنری» لازم است، منشاءِ بروز و ظهورِ آن در افراد چیست؟... و پُرسش‌هایی از این دست که می‌کوشیم در این نوشتار درحدِّ بضاعتِ قلم برای آن‌ها در چارچوبِ فلسفهٔ علمی پاسخی بیابیم.

مدخلِ بحث

نخستین قدم به‌دست‌دادنِ تعریفی موجز و علمی از عنصرِ «قریحهٔ هنری» و جایگاهِ آن در آفرینش و بدعتِ خلّاقانه است که در صورتِ وجود آن بتوان محصولِ کارِ را یک «اثرِ هنری» دانست. تعریفی که احسان طبری از قریحهٔ هنری به‌دست می‌دهد، برای شناخت این پدیدهٔ روان‌شناسی راهگشاست:

«**قریحه**، حالتِ روحیِ شخصی است که برای انواع مختلفِ آفرینش اعمّ از فنّی، علمی، هنری و غیره آمادگی دارد. به قول **الکساندر پوشکین** شاعرِ شهیرِ غنائی، قریحه هم برای هندسه لازم است، هم برای شعر. قریحه، تمرکزِ کاملِ نیروهای نفسانی به ویژه تخیّلِ انسانی است بر روی موضعِ خلاقیت. قریحه نوعی عُلُوّ و اوجِ عاطفی است که به صورت نشاط یا هیجانِ خلّاقیت درمی‌آید و کارِ یدی یا فکری را به شکلِ

حیرت‌انگیزی ثمربخش می‌سازد. در سابق از افلاطون، شلینگ، هارتمان، فروید و دیگران نمونه آوردیم که آن‌ها قریحه را مانند الهام (که گاه درونمایهٔ قریحه است) امری ماوراءِ طبیعی و اسرارآمیز می‌شُمرند، نه یک خاصیّتِ نفسانی بشری که انگیزه‌های مختلف اجتماعی یا انفرادی برای آفرینش و خودِ روندِ کار آن‌را به وجود می‌آورد. ماکسیم گورکی که علاوه بر قریحهٔ بزرگ نویسندگی، از اندیشه‌ورانِ ارزشمند در امور مربوط به استه‌تیک و هنرشناسی است، می‌گوید قریحه، در روندکار موفقیت‌آمیز، نتیجهٔ حاصله از این کار و آن احساسِ لذت و رضایتی است که به انسان دست می‌دهد و او را به ادامهٔ آفرینش‌گری با تلاش و دقّتِ بیشتر و بیشتری وامی‌دارد.

بالاترین درجهٔ موهبت و قریحهٔ خلّاقهٔ انسان را **نُبوغ** (*Genius*) می‌نامند و درجات عادی‌تر آن‌را استعداد و استعدادِ خاص (تالانت) نام‌گذاری می‌کنند. جداکردن این مقولات از هم، بر حسب شدتِ درجه است. **نابغه** کسی است که قادر باشد در روندِ آفرینش آثاری اعم از مادی و معنوی که دارای نوآوری به کلی خاصی است، به کلی ویژه و خودجوش و خودبوده است و به اهمیت تاریخی خاصی در تکاملِ جامعهٔ انسانی دسترسی می‌یابد و برای همیشه در گنجینهٔ مدنی وی پایه‌دار می‌ماند، بوجود آورد. نابغه، اَبَر مَرد نیست، بل‌که کسی است که استعدادهای نفسانی خاص دارد و به تلاش بزرگ دست می‌یازد تا برخی نیازهای جامعه را برآورده سازد و شرایط نیز به این کارکمک می‌کنند. اگر مساعدت شرایط و سازگاری بخت نباشد، ای چه بسا فردوسی‌ها که بی‌سواد می‌مانند و ای چه بسا حافظ‌ها که گُنگ می‌میرند.»(۱)

پروفسور آونر زیس در کتاب بالینی خود با عنوان *Foundations Of Marxist Aesthetics* «پایه‌های استه‌تیکِ مارکسیستی» که در ایران با عناوینی چون «پایه‌های هنرشناسی علمی»(ک.م.پیوند) یا «زیبایی‌شناسی علمی و مقولات هنری»(فریدون شایان) ترجمه شده می‌نویسد: «هر کسی می‌تواند یاد بگیرد که چگونه گِل را قالب بگیرد، یا بومِ نقاشی را به رنگ بیامیزد، امّا برای آن‌که اثر از تجسّمِ هنری لازم برخوردار شود، نه تنها اطلاعِ کامل از صنعت‌گری، بل‌که دارا بودن قریحهٔ هنری نیز ضرور است. تذکرِ گوته که قبلا نقل شد، به راهِ دشواری اشاره می‌کند که مابینِ تصوّرِ یک اثر و تحقّقِ آن موجود است. هر کسی می‌تواند یاد بگیرد که مرمر را شکل دهد، امّا تنها یک میکل آنژ یا رودِن (*Rodin*) می‌تواند بگوید که: «من این تکّه مرمر را برداشته و هر آن‌چه را که زیادی است از آن بر خواهم گرفت». البته عبارتِ «تنها میکل آنژ» یا «تنها رودِن» را نباید به معنای تحت‌اللّفظی آن گرفت. چنین قریحه‌ای کمابیش در همهٔ هنرمندان یافت می‌شود.»(۲)

احسان طبری در مقالهٔ «برخی مسائلِ مربوط به هنر و نقشِ اجتماعیِ آن»(۳) خصوصیّاتِ مختلفِ یک اثرِ هنری را از یک‌دیگر جدا می‌سازد و دراین باره می‌گوید: «اجزای سه‌گانه و لاینفکّ یک اثرِ هنری عبارت است از: محتوای فکری یا اندیشهٔ اثرِ هنری، مختصّاتِ بدیعی یا صرفاً هنریِ آن اثر، و مختصّات فنّی.(۴)

مقصد از **محتوای فکری** یک اثرِ هنری یعنی آن‌که آن اثر چه می‌خواهد بگوید، چه دردی دارد، از چه دفاع و چه چیز را محکوم می‌کند، به چه چیز شما را فرامی‌خواند و هدف‌اش چیست؟ مقصد از **مختصّاتِ بدیعی** یا هنریِ یک اثر یعنی آن اوصاف و تصاویر، چهره‌ها و سَجیّه‌ها، نکات و تشبیهات و تعبیراتِ هنری که هنرمند به کمکِ آن می‌تواند واقعیّت و زندگی را هرچه کامل‌تر، هرچه رساتر و هرچه گیراتر منعکس‌سازد. یابندگی و آفرینندگیِ هنرمند به مثابهٔ هنرمند همانا در همین جاست.

امّا **مختصّاتِ فنّی** در هر هنر، یعنی مجموعهٔ قواعدی که برای به‌کاربُردنِ مصالح اوّلیهٔ هنرِ معیّن لازم است و بدونِ دانستنِ آن، هنرمند از عهدهٔ استفادهٔ به‌جا از آن مصالح و ترکیبِ آن‌ها برنمی‌آید. مختصّاتِ فنّی را می‌توان در اثرِ تحصیل و مُمارست کسب کرد، ولی مختصّاتِ بدیعی ناشی از قریحهٔ هنرمند است و قریحه یا موهبتِ هنری خود محصولِ استعدادِ خاصِّ عصبی و هم‌چنین پرورش و محیطِ مساعد است و به همین جهت اگر قریحهٔ هنری موجود نباشد، آن را نمی‌توان کسب کرد.»(۵)

طبری سپس با طرح این پرسش که در یک اثرِ هنری از این اجزای سه‌گانه (مختصّاتِ فکری، بدیعی، فنّی) کدام مهم‌تر است، می‌نویسد: «بلافاصله باید گفت اگر یک اثرِ هنری فاقدِ مختصّاتِ بدیعی باشد، همه چیز هست به جز اثرِ هنری، زیرا آن ویژگی که اثرِ هنری را به مثابهٔ مظهرِ خاصّی از خلّاقیتِ شعورِ انسانی از انواعِ دیگرِ خلّاقیت‌ها جدا می‌کند، همانا بدیع یا هنری بودنِ آن است، نه این‌که مشتمل بر فکر و اندیشه‌ای است یا حاکی از دانستنِ قواعدِ فنّی معیّن. به همین جهت حقّ است اگر کسی را که موافق قواعدِ فنّی و مراعاتِ علومِ عروض و قافیه و صنایعِ لفظیّه و معنویّه ابیاتی سروده است ولی شعرش از قریحهٔ خلّاقِ شاعرانه، از سوزها و شورها، از یافت‌ها و نکته‌دانی‌ها، از احساسات و تخیّلات، از تعابیر و تصاویرِ بدیع و غیره تُهی است، شاعر ندانیم.(۶) و تنها ناظم بشُمریم. آری، یک اثرِ هنری تنها زمانی درخوردِ چنین نامی است که واجدِ مختصّاتِ ضروری بدیعی، لااقلّ به حدّ مطلوب و کافی باشد.»

و در پاسخ به این پُرسش که اگر «مختصّات بدیعی» جامهٔ زیبایی بر پیکرِ زشتِ اندیشه‌های پوچ، کژ و زیان‌مند باشد چطور؟ آیا باز هم اثرِ هنری است، می‌گوید: «آری، زهری شیرین و افیونی معطّر است، ولی اثرِ هنری است. جامعه حقّ دارد آن‌را تشویق نکند، ولی نمی‌تواند هنری‌بودنش را انکار کند. حال اگر افکاری سالم، درست و سودمند با شورِ هنری همراه، ولی از حلیّهٔ مختصّاتِ فنّی عاری باشد چطور؟ این اثر نیز مثلاً مانند بسیاری از اشعارِ شاعرِ ملّی ما «عشقی» جزءِ آثارِ هنری است، ولی در اثرِ نقایصِ فنّی و عامّی‌گری‌ها و ناشی‌گری‌ها نمی‌تواند به ذُروهٔ [قُلّهٔ] آثارِ درجهٔ اوّل برسد. ضعفِ فنّی آن اثر را از رونق می‌افکند.

لذا سه جزءِ مشروح در فوق هر سه ضروری است و در میانِ این سه جزء، جهتِ بدیعی که موجدِ خصوصیّتِ اثرِ هنری است، جای ویژه‌ای دارد. این شرایط از هم انفکاک‌ناپذیر است و در عمل نمی‌توان یکی را بر دیگری رُجحان داد.

ضرورت‌های اجتماعی گاه پیش می‌آورد که یک اثرِ هنریِ دارای محتوای فکریِ خوب و از جهتِ فنّی قابلِ پذیرش و از جهتِ بدیعی ضعیف را، جامعه موردِ تشویقِ خاصّی قرار داده و یک اثرِ هنریِ دارای محتوای فکریِ بد و از جهتِ فنّی و بدیعی قوی را در سایه گذاشته است. باید در این نوع موارد فوق‌العاده دقیق و محتاط بود و نرمش داشت تا مبادا چنین عملی موجبِ تنزّلِ هنر و تبدیلِ هنر به عرصهٔ موعظه‌ها و میتینگ‌های ارزان‌قیمت و پیش‌پاأفتاده شود. باید دامنهٔ چنین ضرورت‌هایی را فوق‌العاده محدود کرد و جهتِ بدیعی اثرِ هنری را در مقامِ بسی والا، بسی ارجمند قرار داد تا قریحه‌های نیرومند ببالند و بِشکُفند.»(۷)

منشاءِ پیدایشِ قریحهٔ هنری

با این مقدّمه دربارهٔ جایگاه و اهمّیتِ قریحهٔ هنری در آفرینشِ آثارِ هنری، اگر بتوانیم توضیح علمیِ مناسبی برای منشاءِ پیدایش قریحهٔ هنری در افراد بیابیم، بیش‌از نیمی از راه را رفته‌ایم و در این‌صورت، پاسخ به پُرسش‌های دیگر چندان دشوار نخواهد بود.

دکتر محمود فلکی؛ رُمان‌نویس، پژوهش‌گر، شاعر و مدرّسِ زبان و ادبیّات ساکنِ آلمان در پاسخ به این پرسش که آیا پدیدهٔ بغرنج ذوق یا قریحهٔ هنری، تابع جبرِ قوانینِ ژنتیک و حاصل تکاملِ بیولوژیکی انسان است و یا نتیجهٔ تکاملِ اجتماعی آن، در مقاله‌ای با عنوان «استعدادِ هنری»(۸) با اشاره به مقولهٔ وراثت و علمِ ژنتیک می‌نویسد:

«در بین بینش‌های پیروان جهان‌بینیِ علمی در این مورد دو نگرش موجود است:

الف) کسانی که معتقدند «زمینه‌های استعدادِ تفکّرِ آدمیان تابعِ جبرِ قوانینِ ژنتیک است»(۹)

ب) افرادی که در این عقیده استوارند که «مضمونِ فکری یا اجتماعی نفسانیاتِ آدمی که در مسیرِ تکوینِ شخصیّتِ وی پدید می‌آید، در برنامه‌گزاریِ ژنتیکِ او ثبت و ضبط نشده است»(۱۰)

از هنگامی که بشر با ابزارسازی و تکاملِ سیستمِ عالی عصبی از اسارتِ مستقیمِ طبیعت رهایی یافت؛ برای بقاء، دیگر نیاز به تغییر بیولوژیکی نوئی که از حرکتِ مادّه مطابقِ نیازمندی‌ها به‌وجود بیاید، نداشت... بدین ترتیب، عامل تغییرِ بیولوژیک یعنی محیطِ طبیعی، تقریباً نقشی ندارد و حوزهٔ تکاملِ بیولوژیک، جای خود را به تکاملِ اجتماعی داده است. ولی آیا زندگی اجتماعی می‌تواند همان تغییراتی را که در نتیجهٔ تغییر شرایطِ طبیعی در ژن به‌وجود می‌آمده ایجاد نماید؛ یعنی بسیاری از پدیده‌های نوینِ اجتماعی-فکری به عنوان صفاتِ ارثی از طریقِ ژن به نسل‌های بعدی منتقل شوند؟»

فلکی با نقلِ قولی از **بلیایف**؛ آکادمیسین اتّحادِ شوروی در سال ۱۹۷۸ که «زمینه‌های استعدادِ تفکّرِ آدمیان» را «تابع جبر قوانینِ ژنتیک» می‌داند، می‌نویسد: «اگر بپذیریم که *«استعدادِ تفکّرِ آدمیان تابع جبرِ قوانینِ ژنتیک است»*، در این صورت نقش عاملِ اجتماعی بسیار ضعیف و حتّی نادیده گرفته می‌شود. طبقِ این نظر، گرایش‌های روحی، بالقوّه و از آغازِ ولادت تعیین شده‌اند و بنابراین، اگر کودکی را از ابتدای تولد از زندگی اجتماعی دور کنند و مثلاً به دامانِ طبیعت رها سازند، اگر استعدادی در زمینهٔ خاصّی (مثلا هنر) داشته باشد، این استعداد باید خودبه‌خود (بدونِ ارتباط با جامعه) بروز کند.»

فلکی سپس در نقد و ردّ نظرِ بلیایف می‌افزاید: «تصوّرِ چنین پدیده‌ای مُحال می‌نماید؛ زیرا سیستمِ علامت‌دهیِ دومین که با واژگان سروُکار دارد -و با کمک همین علائمِ زبانی‌است که گرایش‌ها و تجربه‌ها از نسلی به نسلِ دیگر منتقل می‌شود، خودبه‌خود به‌وجود نمی‌آید و از زندگیِ اجتماعی نشأت می‌گیرد. بنابراین کودکی که از جامعه جدا می‌افتد، از رشدِ انسانی محروم خواهد شد و هیچ‌گونه تشخیصی از مسائل و پدیده‌های اجتماعی نخواهد داشت و به درجه‌ی انسانیت نخواهد رسید؛ زیرا همان‌گونه که بیان شد، از فراگیری واژگان که عاملِ اصلی انتقالِ تجربه‌ها، گرایش‌ها و آموزش است، محروم می‌شود مانند: «**کاسپار هائوزر** که در سال ۱۸۲۸ کشف شد و ۱۶ سال در دخمه‌ای می زیست و یا **اماله و کماله** که در هند در ۱۹۲۰ کشف شدند و در کنامِ گرگان بار آمده بودند و یا دختری به نام **آنا** از ولایت پنسیلوانیای ایالاتِ متّحده که در ۱۹۳۸ کشف شد. همه‌ی این کودکان، به کلّی فاقد رشدِ انسانی بودند.»**(۱۱)**

بنابراین می‌بینیم که وراثتِ اجتماعی جای وراثتِ زیستی را می‌گیرد. ولی این وراثتِ اجتماعی چگونه منتقل می‌شود و نقشِ نورون‌های دِماغی چیست؟ آیا هنر به عنوان «یکی از اشکالِ آگاهیِ اجتماعی» می‌تواند به صورتِ ارثی منتقل شود؟

فلکی در ادامه ضمن مراجعه به نظریات پاولف می‌نویسد: «درنتیجهٔ غلبهٔ انعکاس‌های شرطی بر اعمالِ غیرِشرطی و مادرزادی، رشدِ مغز و فعالیتِ عالیِ عصبی انسان و پیدایش سیستمِ علامت‌دهی دوّمین که با واژه‌ها سروُکار دارد، تکامل از ژن به نورون منتقل گشت، ولی جایگزینی نورون‌های دِماغی به جای ژن‌ها در تکامل به معنای این نیست که ژن کاملاً وظیفهٔ انتقال صفاتِ ارثی را از دست داده است؛ بلکه منظور این است که با اجتماعی‌شدنِ انسان، نقشِ تکاملی و پدیدشدنِ جهش‌ها از حوزهٔ عملیاتیِ ژن‌ها خارج شده‌است. وگرنه، بسیاری از صفاتِ ارثی مانند صفاتِ ظاهری و مختصّاتِ اُرگانیک، امراض و آسیب‌دیدگی عقلی از طریق انتقال‌گرهای موجود در کروموزوم‌ها به صورتِ وراثت منتقل می‌شوند.

پاولف سلسلهٔ اعصاب را مرکّب از دو سیستم دانست: سیستمِ علامت‌دهنده‌ی نخستین و دوّمین. مطابق آموزشِ پاولف، اشیا و پدیده‌های خارجی به طورِ مستقیم و بی‌واسطه بر اندام‌های حسّی تاثیر می‌گذارند که به شکلِ محسوسات منعکس می‌شوند. این عمل توسط «سیستمِ علامت‌دهی نخستین» انجام می‌گیرد که در واقع با تصویرهای عینی جهانِ پیرامون سروُکار دارد. در نزدِ حیوان، واقعیّتِ خارجی به کمکِ گیرنده‌های اُرگانیسم مانندِ سلّول‌های بینایی، شنوایی و غیره، به‌وسیلهٔ تحریک‌ها و آثاری که تحریک‌ها بر نیمکره‌های مخ می‌گذارند، علامت داده می‌شود (سیستمِ علامت‌دهی نخستین). این همان چیزی است که انسان نیز به صورتِ تأثّرات، احساس‌ها و تصوّرات از جهانِ پیرامون دارد. ولی در انسان، علاوه بر این سیستم، سیستمِ علامت‌دهی دیگری (دوّمین) وجود دارد که بر روی سیستمِ علامت‌دهی نخستین افزوده می‌شود که به طور غیرِمستقیم و با واسطه (با واسطهٔ واژه)، تأثیر به وجود می‌آورد. در واقع این سیستم، با علائم (علائم سیستمِ نخستین یعنی واژه‌ها) سروُکار دارد. اندیشهٔ انسان با واژه همراه است و «کلمات لباسِ مادّیِ اندیشه هستند». **(۱۲)**

البته آن‌چه که بیشتر در این تقسیم‌بندی اهمّیت دارد، وجود دو گروه از انسان‌ها یعنی هنرمندان و متفکّران است؛ و این امر به چگونگی فعّالیتِ نیمکره‌های مخ مربوط می‌شود: به باورِ پاولف: «*نزدِ هنرمند، فعّالیتِ نیمکره‌های مخ، ضمن این‌که بر همهٔ تودهٔ آن‌ها گسترده می‌شود، کمتر از همه از لوب‌های پیشانی را در بر*

می‌گیرد و عمدتاً در بخش‌های دیگر متمرکز می شود. نزدِ متفکّر، این فعالیت برعکس، در لوب‌های پیشانی شدیدتر است.» **(۱۳)**

محمود فلکی چنین نتیجه می‌گیرد که: «هر فردِ به‌هنجار، قابلیّتِ تفکّرِ عینی-تصویری (Concret-Image) و تجریدی-لفظی (Abstract-Verbal) را دارد و مسئله صرفاً بر سر غلبهٔ این یا آن سیستمِ علامت‌دهی و یا قوFت و ضعف تیپ‌ها بر اثر چگونگی فعالیت نیمکره‌های مخ است. از این رو به خاطر غلبه‌ی سیستمِ علامت‌دهی نخستین بر دومین یا غلبه‌ی قوای عاطفی بر سایر قوای اساسی در روان، هنرمند حساس‌تر است؛ یعنی بیشتر با محسوسات، تأثّرات (پاولف واکنش مخِ هنرمند را در مقابل تحریک‌ها به واکنشِ فیلم عکاسی نسبت به ارتعاشاتِ نور تشبیه می‌کند)، و تصوّرات سر وُ کار دارد و به اصطلاح شاخکِ حسّی هنرمند قوی‌تر است. به‌قول بلینسکی «هنرمند با تصاویر فکر می‌کند»**(۱۴)**

احسان طبری می‌گوید: *«مختصّاتِ فنّی هنر را می‌توان بر اثرِ تحصیل و ممارست کسب کرد، ولی مختصّاتِ بدیعی ناشی از قریحهٔ هنرمند است و قریحه یا موهبتِ هنری، خود محصول استعدادِ خاصّ و هم‌چنین پرورش و محیطِ مساعد است و به همین جهت اگر قریحهٔ هنری موجود نباشد، آن‌را نمی‌توان کسب کرد.»* **(۱۵)**

محمود فلکی در ادامه می‌نویسد: «به این ترتیب اگر قریحه یا استعدادِ هنری اکتسابی نیست و استعدادِ خاصی، خصلتِ هنری را به هنرمند می‌دهد، ظاهراً باید به این نتیجه برسیم که استعدادِ هنری فطری است، یعنی از طریق ارث منتقل می‌شود. ولی این نتیجه‌گیری، ساده کردنِ مسئله و نادیده‌گرفتن بسیاری از واقعیّت‌هاست:

پنج ششمِ حجم مغزِ انسانی پس از زایش، به ویژه تا دو سالگی رشد می‌کند. نیمکره‌های مخ دارای قدرت و امکانات وسیعِ ارتباطی، ضبط و ثبتِ برنامه‌ها و اطلاعات اجتماعی است، و شخصیت روانی انسان در طی رشد و تکامل آن شکل می گیرد. به عبارت دیگر، چگونگی عملکردِ سیستم عالیِ عصبی نیز در رابطه‌ی تنگاتنگ و تحت تأثیر محیطِ اجتماعی تعیین می‌شود و شکل‌گیری شخصیتِ انسان در برنامه‌گزاری ژنتیک ثبت و ضبط نشده است؛ وگرنه هر کودکی را اگر پس از زایش از جامعه جدا می‌کردند، مغز در طیِّ رشدِ خود همان راهِ طی‌شده‌ی پیشینیانِ خود را می‌پیمود؛ درحالی‌که این‌گونه کودکان به کلی فاقد شخصیتِ انسانی هستند و مغز آنها در طیِّ تکاملِ خود، برنامه‌ها و اطلاعات محیطِ غیراجتماعی و غیرانسانی را ثبت و ضبط می‌کند. یا اگر کودکی در محیطی دیگر که فرهنگ و زبانِ دیگری غیر از محیطِ اجتماعیِ سنّتی خود دارد پرورش یابد، بایستی از جذبِ فرهنگ بیگانه و خصوصیّاتِ روانی آن عاجز باشد، درحالی‌که می‌بینیم عکسِ این صادق است

در یک کلام، هیچ‌گونه ژنی برای برنامه‌گزاری محتوای روح انسانی وجود ندارد و نفسانیاتِ آدمی مانند مختصاتِ بیولوژیک ازپیش برنامه‌ریزی نشده‌است. بنابراین هرانسان به‌هنجار قبل‌از شکل‌گیری شخصیّتِ فردی یا فرهنگِ شخصی، به‌ویژه در دورانِ کودکی، توانایی تکاملِ روانی را در زمینه‌های مختلف دارد و شکلِ غالبِ شخصیّتِ انسان، بستگی به محیطِ اجتماعی یا عواملِ تعیین‌کننده در نحوهٔ غلبهٔ قوای عقل، اراده و یا عاطفه دارد.

بنابراین وقتی آقای طبری می‌گوید: *«اگر قریحهٔ هنری موجود نباشد، آن‌را نمی‌توان کسب‌کرد»*، به‌معنی فطری‌بودنِ قریحه نیست، بلکه بیش‌تر به این مفهوم است که قریحه یا استعدادِ هنری در زمان شکل‌گیری سیستمِ عالی عصبی در دورانِ کودکی یا نوجوانی به‌وجود می‌آید (بی‌آن‌که بعضی از مختصّاتِ جسمیِ مؤثّر در این امر نادیده گرفته شود). در این دوران است که شخصیّتِ فردی و روانی یا استعدادها و عواطفِ ذوقی شکل می‌گیرند و این استعداد اگر در محیطِ مناسبِ رشد قرار گیرد، خود را در اشکالِ متنوّع هنری متبلور می‌سازد. وگرنه، چه بسیار استعدادهایی که در محیطِ ناسالم و بر اثرِ نبودنِ شرایط لازمِ رشد به هرز رفتند. این را هم باید تاکید نمود که تا زمینهٔ استعدادِ هنری مهیّا نشده باشد، با تمرین و ممارست تنها می‌توان به مختصاتِ فنّیِ هنر دست یافت، و بدونِ آن‌چه که ذاتِ هنر را می‌سازد، یعنی غلبهٔ عاطفه برای اعتلای تخیّل و مختصاتِ بدیعی، هنرمند نمی‌توان بود.

دالگوف به درستی تاکید می‌کند که *«چنان‌چه فردی خصوصیّات و استعدادهای معیّنی برای هنرمندشدن نداشته باشد، آموختنِ چگونگی آفرینشِ یک اثرِ هنریِ واقعی به او غیرممکن است.»***(۱۶)** به این ترتیب، سخن طبری در مورد این‌که *«قریحه یا موهبتِ هنری، خود محصولِ استعدادِ خاصّ و هم‌چنین پرورش و محیطِ مساعد است»*، به درستی تجلّی می‌یابد. بنابراین بی‌آن‌که نقشِ بیولوژیک و مختصّاتِ جسمی را که خود تحت تأثیر محیطِ اجتماعی (کار، ابزار، زبان و غیره) تکامل یافته است نادیده بگیریم، نقشِ قاطع و تعیین‌کننده در تکوینِ استعدادِ هنری را باید به محیطِ اجتماعی داد.»

***

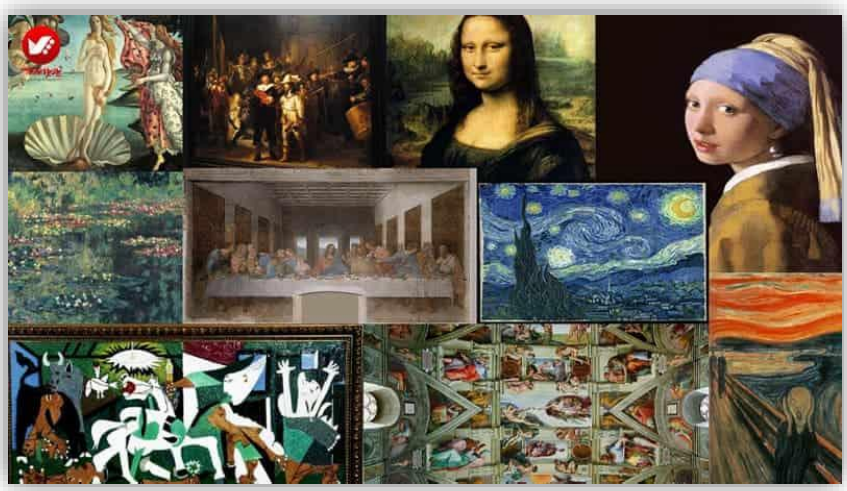
در خاتمهٔ این نوشتار، ضروری است به ارتباطِ قریحهٔ هنری با جهان‌بینی و اندیشهٔ هنری از یک‌سو، و ارتباطِ آن با نیروی پندار یا تخیّلِ هنری نیز اشاره‌ای داشته باشیم و بکوشیم نکاتی را که می‌تواند جنبهٔ رهنمودِ عملی برای هنرجویان داشته باشد، از دلِ این بحث بیرون بکشیم.

پروفسور آونر زایس در کتابِ بالینی خود که در مقدّمه از آن یاد کردیم، بر اهمّیتِ سلامتِ اندیشهٔ هنریِ نهفته در پشتِ یک اثرِ هنری [مختصاتِ فکریِ اثر] تاکید دارد و معتقد است: «در تاریخِ هنر مواردی وجود داشته که اندیشه‌های نادرست، اثرِ هنری را به فقر کشانده یا حتّی موجب شده‌اند که آفرینشِ هنری ضایع شود. حتی یک هنرمندِ نابغه نیز وقتی به‌دنبال یک اندیشهٔ غلط می‌افتد، ناگزیر اثرِ خود را بی‌مقدار می‌سازد. جهت‌گیری نادرست حتّی می‌تواند نیرومندترین قریحه‌ها را زبون سازد. آثارِ هنریِ مبتنی بر اندیشه‌های نادرست، حتّی زمانی که صرفاً از زاویه دیدِ هنری نظاره شوند، ضعیف هستند.»

زایس دربارهٔ ارتباط بین جهان‌بینی و قریحهٔ هنری می‌نویسد: «دفاع از این نظر، سخت و دشوار است که «هر مضمونی»، -حتّی مضمونی را که از حیثِ اجتماعی ناموجّه است- می‌توان به برکتِ عصای جادوییِ «قریحه» به صورت اثرِ بزرگی درآورد... استه‌تیکِ مارکسیست-لنینیستی همان‌طوری که قبلاً متذکر شدیم، از قبولِ نقشِ بسیار مهمّ جهان‌بینیِ هنرمند در فرایندِ آفرینش حرکت می‌کند. البته وجودِ یک جهان‌بینی در نفسِ خود نمی‌تواند کسی را هنرمند سازد. زیرا جهان‌بینی نمی‌تواند جای خالیِ قریحهٔ هنری را پُر کند. لیکن با وجودِ قریحه، خصلت و سمت‌گیری اثرِ یک هنرمند به توسطِ جهان‌بینیِ او تعیین می‌شود. **موریس تورز** [*Maurice Thorez* (۱۹۰۰ـ۱۹۶۴) رهبرِ حزبِ کمونیستِ فرانسه در طیّ سال‌های ۱۹۳۰ـ۱۹۶۴] در بحثی با **هانری باربوسه** [*Henri Barbusse* نویسنده و فعّالِ کمونیست اهلِ فرانسه (۱۸۷۳-۱۹۳۵)]

نکتهٔ به‌جا و استواری را مطرح کرد با این مضمون که «اگر یک جهان‌بینیِ فاقدِ قریحه، سِتَرون است، قریحه نیز به نوبهٔ خود بدونِ جهان‌بینیِ مناسب، راه به جایی نمی‌برد.»

احسان طبری پیرامون ارتباط بین «قریحهٔ هنری» و «تخیّلِ هنری» بینِ آن‌ها نوعی «این‌همانی» می‌بیند. او قریحهٔ هنری را با تخیّلِ هنری (که در مقالهٔ «الهام و تخیّلِ هنری» در ارژنگ شمارهٔ ۳۸ موردبررسی قرار داده بودیم) مترادف دانسته و می‌نویسد: «بدونِ وجود تخیّلِ نیرومندِ هنری، اثرِ هنری ممکن نیست. وجودِ تخیّلِ نیرومندِ هنری یعنی وجودِ «قریحهٔ» (تالانت) هنری. شکّی نیست که قریحه به مثابهٔ فطرت و موهبتی باید در شخصیّتِ روانی هنرمند وجود داشته باشد و آن‌را نمی‌توان اکتساب کرد، ولی قریحهٔ فکریِ «پرورش و رُشدنیافته» به‌جای دوری نمی‌رود و لذا باید آن را با تمامِ قوا پرورش داد.»(۱۷)



طبری خطاب به جوانانِ علاقه‌مند به کارِ هنری و شاعرانِ نوپرداز می‌گوید: «هر عملِ هنری یک آفرینش است که تنها بر پایهٔ وجودِ قریحه(تالانت)، تنها با اتّکاء به دانش و تمرین، تنها بر پایهٔ تجربه و مشاهدهٔ دقیقِ زندگی می‌تواند به کالای معنویِ ارزش‌مندی بدل شود. فرض کنیم نوپردازِ جوانِ ما شوری دارد، ولی آیا این به معنای وجود قریحهٔ شاعری است؟ حال بگیریم که دارای قریحه نیز هست، ولی آیا قریحهٔ خام و ناپرورده کافی است؟ آیا بدونِ اطلاع از ادبِ کلاسیکِ ایران و جهان، بدونِ دانش و قدرتِ تفکّر و پندارِ شاعرانه، بدونِ داشتنِ مضمون‌های گیرا و دلنشین می‌توان چیزِ ارزش‌مندی پدیدآورد؟ اگر شاعری آن قدر آسان بود که دیگر هنری نبود!...

...شورِ تنها یا قریحهٔ ناپرورده ابداً قادر نیست چیزِ درخوردی پدیدآورد، مگر درمواردِ بسیار استثنائی که قریحه‌های نیرومند و زودرَسی پدید می‌شوند و نخستین آثارِ آن‌ها می‌درخشد. باید محجوب بود و خود را [در] زُمرهٔ این نوابغِ زودرس نشُمرد، زیرا نبوغ در اکثریّتِ قریب به تمامِ موارد یعنی تمرین، کارِ صبورانه، گردآوریِ تدریجیِ معرفت و تجربه. به قولِ معروف: «بی‌مایه فطیر است.» به‌علاوه به‌دست‌کردنِ یک یا چند مضمونِ گیرا و نوشتنِ یک یا چند قطعهٔ واقعا شاعرانه، هنوز به معنیِ اوج تا مقامِ «شاعر» نیست. در آن بارگاهی که این همه متفکّرانِ هنرمندِ واقعا بزرگ و ژَرف درآن صف‌به‌صف ایستاده‌اند، با اندک‌مایه نمی‌توان پای نهاد.»(۱۸)

طبری در گفت‌وگویی دربارهٔ داستان‌نگاری نیز خطاب به نویسندگانِ جوان می‌گوید: «کسی که برای نویسندگی و رشته‌های نویسندگی قریحه دارد، نوشته‌اش از همان اوّل خوب از آب درمی‌آید. از همان اوّل هم که آدمِ خیلی خامی هست، نوشته‌اش جالب درمی‌آید، به خصوص اگر یکی دو سال هم تمرین کند. حتماً خیلی جالب از آب درمی‌آید، نظر را جلب می‌کند و وقتی آن نقّاد -نقّادی که [مقامِ] استادی داشته باشد- بتواند اظهارنظر کند و بگوید: *«بله، شما نویسنده هستید، شما می‌توانید نویسنده باشید و به نویسندگی ادامه بدهید»*، در آن صورت باید حتماً ادامه بدهید. پس به استعداد و قریحهٔ اوّلیهٔ خودتان، به عشقی که به این کار دارید، خیلی زیاد اهمّیت بدهید...

...بعضی‌ها هستند که عشق دارند، ولی قریحه ندارند. خیلی‌ها هستند که عشقِ عجیبی دارند و تمامِ عمرشان می‌نویسند، ولی همهٔ عمر بی‌استعداد باقی می‌مانند. بعضی‌ها قریحهٔ خیلی قوی دارند، امّا عشق ندارند، تنبل‌اند. من خیلی اشخاص را در طولِ زندگی دیدم که چیزی بسیار عالی نوشته بودند، ولی هرچه تشویق‌شان کردم که بروید دنبالِ این کار [و] شما می‌توانید یک نویسندهٔ خوب از آب در بیایید، ولی نرفتند. بی‌نهایت تنبل! چنین کسانی هستند، قریحه دارند، ولی شور ندارند. برخی شور و پُرکاریِ عجیب و غریبی دارند، هر روز یک کتاب بیرون می‌دهند، ولی مزخرف! چنین کسانی هم هستند. و ای کاش، کسانی را ما پیدا بکنیم که هم قریحه داشته باشند، و هم شور و انرژیِ کار و خلّاقیت و جست‌وجُو.(**۱۹**)

پانوشت‌ها:

۱- احسان طبری، «در بارهٔ برخی مسائلِ استِه‌تیک و هنر»؛ مجلهٔ دنیا/ شمارهٔ ۲/ سال ۱۳۵۸

۲- آونِر زیس، «پایه‌های هنرشناسی علمی»، برگردان: ک.م.پیوند، چاپ اول، آبان ۱۳۶۰

۳- طبری، «برخی مسائلِ مربوط به هنر و نقشِ اجتماعیِ آن»، مجلّهٔ دنیا، شمارهٔ ۲، سال ۱۳۴۰

۴- در روسی برای این‌جزء اصطلاحاتِ «*Идейность*»، «*Художественность*» و «*Мастерство*» به‌کار می‌رود. معادل‌های فارسی متأسفانه نارساست. شاید بتوان معادل‌های دقیق‌تر و موجزتر یافت.

۵- بُغرنجی پدیدهٔ «قریحهٔ هنری» موجب بود که خلّاقیّتِ هنری را پیشینیان گاه امری سِحری و ماوراءطبیعی و الهی و مرموز و غیرِقابلِ درک می‌شُمردند. نظامی گنجوی در وصفِ قریحهٔ هنری در اثرِ خود «مخزن‌الاسرار» ابیاتِ دلاویزِ زیرین را سُروده است:

پردهٔ رازی که سخن پروری است/ سایه‌ای از سایهٔ پیغمبری است
ز آتش فکرت چو پریشان شوند / با ملک از جمله خویشان شوند
چون به سخن گرم شود مرکب‌اش/ جان به لب آید که ببوسد لب‌اش
از پیِ لَعلی که برآرد ز کان / رخنه کند بیضهٔ هفت آسمان.

۶- ملک‌الشعراء بهار این مطلب را به بیانِ خود در قطعهٔ زیرین چنین وصف می‌کند:

شعر دانی چیست، مُرواریدی از دریای عقل/ شاعر آن افسون‌گری کین طُرفه مُروارید سُفت
شعر آن باشد که خیزد از دل وُ جوشد ز لب/ باز در دل‌ها نشیند هر کجا گوشی شنُفت
ای بسا شاعر که او در عمرِ خود نظمی نبافت/ وی بسا ناظم که او در عمرِ خود شعری نگفت.

۷- نظامی سخت‌گیری نسبت به آثارِ هنری را توصیه می‌کند:

بِه که سخن دیرپسند آوَری/ تا سخن از دست بلند آوَری.

۸– محمود فلکی، فصل‌نامهٔ شورای نویسندگان و هنرمندان ایران/ دفترِ پنجم/ زمستان ۱۳۶۰

۹- طبری؛ «نوشته‌های فلسفی و اجتماعی»، جلدِ اوّل، ص ۱۳۰

۱۰- طبری؛ «ارث و تربیت»، مجله دنیا، ۹ و ۱۰ (آذر و دی ۱۳۵۹)، ص ۱۰۵

۱۱- طبری؛ مجلّهٔ دنیا ۹ و ۱۰ (۱۳۵۹) ص ۱۰۶

۱۲- امیر نیک‌آیین؛ ماتریالیسم دیالکتیک و ماتریالیسم تاریخی، کتاب اول، ۱۳۵۸، ص۱۱۵

۱۳- پاولف؛ رویکردِ پاولفی به روانپزشکی و روانشناسی، ص ۱۶۹

۱۴- وای.پوپوف؛ آموزش فیزیولوژیک پاولف و روانپزشکی، ترجمه مصطفی مفیدی، بازتاب۲، بهار۱۳۵۹

۱۵- طبری، «مسائلی از فرهنگ و هنر و زبان»، مروارید ۱۳۵۹، ص ۱۴

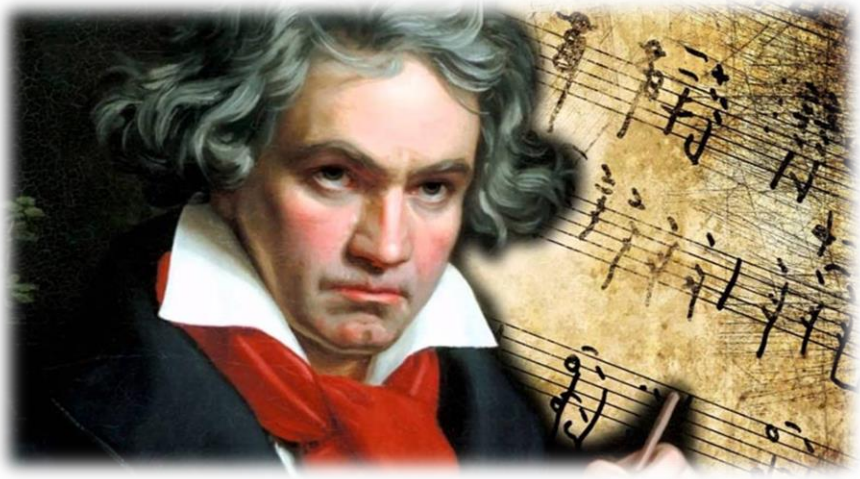
۱۶- ک.دالگوف؛ «آفرینش و نظریهٔ بازتاب»، اتّحادِ مردم، شمارهٔ ۲۳، ۲۷ اسفند ۱۳۵۹

۱۷– طبری، «هنر و علم - وجودِ شباهت و اختلاف»، مجلّهٔ دنیا، سالِ نهم، شمارهٔ ۳، پاییز ۱۳۴۷

۱۸– طبری، «شعر را آئینی است»، مجلّهٔ «دنیا»؛ مرداد ۱۳۵۴، شمارهٔ ۵

۱۹- طبری، «دربارهٔ داستان و داستان‌نگاری» (گفت‌وگو با قصّه‌نویسانِ جوان)؛ چاپِ اوّل، سال ۱۳۵۹

*پانوشت‌های شمارهٔ ۴ تا ۷ از احسان طبری است. (اُمید)



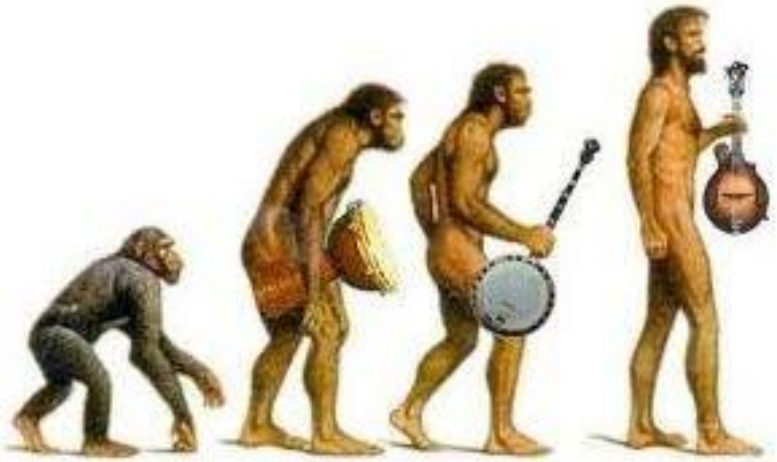
موسیقی مظهری است عالی‌تر از هر علم و فلسفه‌ای. هنرِ موسیقی زبانِ دل و روحِ بشر و عالی‌ترین تجلّی قریحهٔ انسانی است.

لودویگ وان بتهوون

بازگشت به فهرست

سرچشمه‌های موسیقی

سیدنی والتر فینکلشتاین، موسیقی‌شناسِ مارکسیست/ برگردان: محمّدتقی فرامرزی



ارژنگ: کتاب «بیانِ اندیشه در موسیقی» که در بخشِ «نقد و معرّفی» بیشتر با آن آشنا می‌شویم، سرچشمه‌های پیدایش و تکاملِ موسیقی را در ادوارِ کمونِ اوّلیه، برده‌داری، فئودالیسم، سرمایه‌داری و سوسیالیسم موردِ بررسی قرار داده است. یادآوریِ ضروری این‌که در این‌گونه بررسی‌های ادواریِ هنرها باید به «قوانینِ ویژهٔ رشدِ هنر» نیز توجّه داشت. دربارهٔ قوانین مزبور، کارل مارکس در پاسخ به کسانی که «رشدِ هنر را با رشدِ نیروهای مولّده موازی می‌گیرند»، به اتّکای انبوهی از فکت‌ها براین باور بود که «در تاریخ، دوران‌های شکوفایی هنری وجود دارد که به هیچ وجه متناسب با سطحِ تکاملِ عمومی جامعه و یا به‌ویژه رشدِ نیروهای مولّده نیست.». احسان طبری نیز بدون اشارهٔ مستقیم به این کشفِ علمی داهیانهٔ مارکس و با ذکرِ مثال‌هایی، ساده‌کردن این قوانین را «به‌ابتذال کشاندنِ نگرهٔ انقلابی در بارهٔ هنر» ارزیابی‌کرده و می‌گوید: «...گاه بهترین شاعران، نقاشان، رمان‌نویسان، آهنگ‌سازان و معماران در کشورهایی پدید می‌شوند که ابداً در بالاترین سطحِ رشدِ نیروهای مولّده نیستند. روسیهٔ تزاری نویسندگان قدرتِ اوّلِ جهان را عرضه داشت و خود اقتصادی سخت عقب‌مانده داشت. در یونانِ دورانِ بردگی، هنرمندانِ کبیری پدید شدند. در ایرانِ فئودالیِ ما نیز...»

ضمن توصیهٔ مطالعهٔ کتاب، متنِ زیر فصلِ دوّم و برگزیدهٔ ما از این کتاب است که با هم می‌خوانیم.

***

این کتاب مطالعه‌ای است دربارهٔ تکاملِ معنای موسیقی. تاریخ نیست، ولی ضرورتاً باید موضوع را به شیوه‌ای تاریخی بررسی کند و تصوّری از چگونگی جذبِ تجربه‌ها، مسائل و اندیشه‌های نو توسطِ موسیقی در ذهنِ خواننده بیافریند. جز مختصر بحثی که دربارهٔ سرچشمه‌های موسیقی می‌شود، این کتاب، موسیقی اروپا در ۵۰۰ سالِ گذشته و مسائلِ موسیقی در آمریکای امروز را بررسی و مطالعه می‌کند. این، با داستانِ تمام و کمالِ موسیقی خیلی فاصله دارد. ملّت‌های آسیا و آفریقا و سُرخ‌پوستانِ آمریکا دارای فرهنگ‌ها و سنّت‌های موسیقائیِ بسیار سرشاری بوده‌اند.

نظامِ سرمایه‌داری که در طیّ پانصد سالِ گذشته در اروپا و آمریکا رشد یافت، ثروت‌هایش را از غارت و استثمارِ استعماری کشورها و ملّت‌های آسیا، آفریقا و آمریکا به دست آورد. این استثمار با به انقیاد درآوردنِ خلق‌ها و خوارشُمردنِ فرهنگ‌های آنان همراه بود. لیکن سهمی که اروپا در طیّ پانصد سالِ گذشته در پیش‌بُرد و تکاملِ این هنر ایفا کرده، تاریخی و سرنوشت‌ساز است. این سهم را نمی‌توان حاصلِ یک فرهنگ

خاصّ دانست؛ زیرا تأثیرِ عظمیی از موسیقیِ آسیا و اپآفریقا گرفته است. موسیقیِ مذهبی سده‌های میانه بر آوازهای کاتولیکی مبتنی بود که این‌ها نیز به نوبهٔ خود از موسیقیِ یونانی، سوری و عِبری متأثّر بودند. موسیقیِ قومی اروپای شرقی، مرکزی و جنوبِ غربی که آمیخته‌ای از آفریده های موسیقی کلاسیکِ پانصد سالِ گذشته است، خود بر میراثِ موسیقیِ آسیا و آفریقا بُنیان گرفته بود.

یکی از عوامل پیش‌برندهٔ موسیقیِ پیش‌رفتهٔ آمریکا کمکی‌بود که سیاه‌پوستان به آن کردند و سنّت‌های فرهنگی خویش را برآن افزودند. آثارِ بزرگِ موسیقی، با استفاده ازاین گنجینه و مایه‌گرفتن از نبردهای سرمایه‌داری در برابر فئودالیسمِ اروپا جلوه‌گاهِ پیش‌رفتی غول‌آسا و بی‌مانند شدند و مضمونِ اجتماعی موسیقی را به سطحِ جدیدی ارتقا دادند، بر وسعتِ فرم‌های آن افزودند و در نبردِ اندیشه‌ها، نقشی نیرومند به آن دادند. تردیدی نمی‌توان داشت که این میراثِ کلاسیک سرچشمه‌ای از درس‌های آموزنده برای موسیقی در آینده خواهد شد؛ هم‌چنان که خلق‌ها و امکاناتِ موسیقی آسیا، افریقا و آمریکا نیز نقشِ نیرومند و مستقلّی ایفا خواهند کرد.

آرایش و ترکیبِ اصوات و تبدیل‌شان به تصویرهای انسانی، آفریدهٔ زندگیِ اوّلیهٔ قبیله‌ای بود:

در سازمانِ اجتماعی اوّلیه، وسائلِ زندگی و شکار و حوضه‌های ماهی‌گیری و زمین‌های کشاورزی در مالکیّتِ مشترک بودند. تأمینِ نیازهای انسان از طبیعت، کشت و برداشتِ محصول و شکار به شکلِ اجتماعی به‌وسیلهٔ تمامِ اعضای قبیله صورت می‌گرفت. طبیعت که در آن زمان پدیده‌ای ناکاویده و رام‌نشده بود، چنین می‌نمود که نیروهایی پُرتوان، اسرارآمیز و زنده را در خود جای داده است. قبایلِ اوّلیه در کنارِ نخستین گامی که برای مهارکردنِ طبیعت از راه کشفِ رمزِ آتش، ساختنِ تیشه، نیزه، چرخ، قایق و سفال برمی‌داشتند، می‌کوشیدند با توسّل به مراسمِ جادوی دسته‌جمعی نیز طبیعت را به زیر فرمانِ خویش درآورند. در این مراسم شعر و موسیقی و رقص درهم می‌آمیختند و در کنار رنگ‌آمیزیِ بدن و کنده‌کاری صورتک‌های گوناگون، به صورتِ مجموعهٔ واحدی از اعمال درمی‌آمدند.

آن‌چه «**جادو**» شُمرده می‌شد، این اعتقاد بود که اعضای قبیله با تقلید یا تجسّمِ نمادگونهٔ نیروهای اسرارآمیزِ طبیعت به کمکِ کلمات حرکات یا رنگ‌ها خواهند توانست بر این نیروها چیره شوند. همراه با ساختِ ابزارهای کارآمدتر و رشدِ شناختِ واقعاً علمی انسان از جهان؛ جادو چیزی سراپا خیالی شد و به قلمروِ خرافات درغلتید. با این‌حال در زندگیِ انسانِ اوّلیه، جادو هسته‌ای از واقع‌بینی داشت. جادو وسیله‌ای برای سازماندهی کارِ دسته‌جمعیِ قبیله در فعّالیت‌هایی واقعی مانند شکار و کشت بود و سرآغازِ تلاش برای شناختِ طبیعت به‌شُمار می‌رفت. مراسمِ دیگری مانند شکار، جنگ، کشت، برداشت، جشنِ بالغ‌شدنِ جوانان و مراسمِ تدفینِ مُردگان نیز در میان اعضای قبیله رواج داشت. هر یک از این مراسم، رقص و آوازیِ خاصّ خود داشتند.

در مراسمِ قبیله‌ای، دو ویژگی صوتِ سازمان‌یافتهٔ موسیقاییِ -متضاد و درهم‌آمیزنده- دیده می‌شود که مبنای کلِّ هنرِ موسیقی به‌شُمار می‌رود: زیر وُ بَمی و ریتم.

زیر وُ بَمی، اشاره‌ای است به کیفیّتِ بالا یا پائینِ برخی اصوات نسبت به اصواتِ دیگر. هر قدر سرعتِ ارتعاشِ امواج صدا در هوا بیش‌تر باشد، صدا به همان اندازه به گوشِ ما بالاتر خواهد رسید. **ریتم**، اشاره‌ای است به تکرارِ منظّمِ گروه‌هایی از چند تأکید یا ضربه. با آن‌که از لحاظِ تجربی می‌توان موسیقی را با یک نوای واحدِ

تکراری اجرا کرد، ولی در تمامِ انواعِ شناخته‌شدهٔ موسیقی عملاً دو لحنِ متفاوت به‌کار گرفته می‌شود. امروزه حتّی در گفتار، صدای یک‌نواخت، به گوشِ آدمی چیزی مُرده و بی‌روح می‌رسد؛ فقط وجودِ زیر وُ بَمی و آهنگ‌های مختلف در صدای آدمی است که حالتی گیرا و تأثیربخش به کلام وی می‌دهد. هم‌چنین به طریقِ تجربی می‌توان ریتمی مرکّب از یک ضربهٔ تنهای تکرارشونده آفرید، ولی عملاً در تمامِ انواعِ شناخته‌شده ریتمِ موسیقایی، جای‌گزینیِ دستِ کم دو ضربهٔ متفاوت دیده می‌شود، هم‌چنان‌که در ضربانِ قلب، تنفّس، راه‌رفتن، پاروزدن، کشتِ غلّات، بالا وُ پائین رفتنِ تیشه و تمامِ حرکاتِ آدمی به هنگامِ کار نیز چنین است. همین جای‌گزینی تناوب یا کیفیّتِ پس و پیش شوندهٔ ریتم است که نه فقط خصلتِ تقسیمِ زمان به چندین فاصله، بلکه خصلتِ حرکت به جلو را نیز به آن می‌دهد.

در مراسم قبایلِ اوّلیه، زیر وُ بَمی و ریتم از یک‌دیگر تشخیص داده می‌شدند، ولی هرگز کاملاً از یک‌دیگر جدا نشده بودند. کلمات با صدای بلند خوانده می‌شدند و بدین‌سان «آواز» ساخته می‌شد، هر چند کلمهٔ «آواز» در آن روزها معنایی متفاوت با معنای امروزی داشت. آواز در زندگی انسان های اوّلیه عبارتی خوش‌آهنگ بود که ظاهراً تا بی‌نهایت با مختصر تغییراتی تکرار می‌شد و به آهنگ‌های کلام نزدیک بود. این آواز بر محورِ یک لحنِ تنهای تکرارشونده، به عنوانِ مرکز یا تکیه‌گاهی که الحانِ دیگر به گِردش حلقه می‌زدند، تنظیم می‌شد. گاهی این مرکزِ الحان می‌توانست گُسترش یابد و به شکلِ محوری برای دو یا چند لحنِ تکرارشونده درآید.

رقص نیز چیزی بود به معنای یک الگوی ریتمیک که تا بی‌نهایت تکرار می‌شود. ریتم‌های موسیقیِ اوّلیه به پیچیدگیِ بزرگی رسیدند و در این راه از مهارت‌های چشم‌گیرِ انسان‌ها در به‌کارگرفتنِ دست‌ها، انگشت‌ها و پاها و حرکاتِ تو در توی بازوها، انگشت‌ها، سر و بدن در رقص‌های مذهبی کمک می‌گرفتند.

در زندگی انسانِ اوّلیه، آوازها و رقص‌های گوناگونی وجود داشت که هرکدام در جایی به‌کار می‌آمدند:

در شکار، جنگ، کِشت، برداشت، قایق‌رانی، عشق‌بازی یا لالایی‌گفتن برای بچّه‌ها. کاربُردِ این‌گونه الگوهای مشخّصِ موسیقایی در فعّالیت‌های اجتماعی انسان‌ها به پیدایشِ تصویرهای انسانی در موسیقی یا توانایی الگوهایی موسیقایی به برانگیختنِ تصویرهایی از کارهای گوناگون و عواطفِ پیوسته با آن‌ها انجامید. دربارهٔ این‌که آیا تصویرهای انسانی در موسیقی چیزی صرفاً دل‌بخواه و زائیدهٔ رسمِ اجتماعی است یا آن‌که بر ویژگی‌های طبیعی و فیزیکیِ صوت مبتنی است، بحث‌های بسیار شده است. این تصویرها چیزی جز محصولِ مشترکِ هر دو موردِ یادشده نیست.

ملّت‌های مختلف الگوهای موسیقاییِ مختلفی برای عشق‌بازی، جنگ یا خواباندنِ بچّه‌ها دارند. این الگوها آفریدهٔ کلِّ اجتماع هستند. ولی همین‌که می‌بینیم صدا در اثرِ کشش‌های گوناگونِ بدن، سینه، گلو، لب‌ها و

انگشت‌ها تولید می‌شود، نشان می‌دهد که حتماً میانِ این کشش‌های بدنی و گیراییِ الحانی که تولید می‌کنند، رابطه‌ای وجود دارد. تردیدی نیست موسیقی‌ای که ملّتی به هنگامِ جنگ می‌نوازد، نمی‌تواند حکمِ لالایی برای دیگران را داشته باشد. پیش‌رفتِ بزرگی که در دورانِ زندگی انسان‌های اوّلیه به‌دست‌آمد این بود که «آوازها» را فقط نمی‌خواندند، بلکه با سازهای مختلف مثلاً با نِی می‌نواختند و تأثیرِ همان کلمات و اندیشه‌هایی را که موسیقی مزبور در آغاز برای آن‌ها ساخته شده بود، پدید می‌آوردند.

موسیقی از دورهٔ آواز-کلام، یا بازتابِ سادهٔ آهنگ‌ها و تأکیدهای کلام، و تأثیرِ صرف حرکتِ ریتمیک تاکنون راهِ درازی را پیموده است. با این حال، کلیدِ بیان یا رسانندگیِ هر موسیقی، از جمله موسیقیِ سازی این است که زیر وُ بَمی‌های کلام و الگوهای حرکتِ بدن شکلی دائمی به خود می‌گیرند و تصویرهای آدمی تقریباً در تمامِ جنبه‌های زندگی دیده می‌شود. از ضروریاتِ فرهنگِ بالندهٔ موسیقایی، در کنار فرم‌های گیرایی که پدید می‌آورد، کاربُردِ موسیقی توسطِ مردم برای آواز، رقص، راه‌پیمایی، کار و دیگر جنبه‌های زندگی روزمرّه است. بدین ترتیب تصویرسازیِ انسان در موسیقی یعنی کلیدِ راه‌یابی به مضمونِ آن در جریانِ بهره‌گیری مردم از موسیقی تأیید می‌شود.

پس از زندگی اشتراکیِ آغازین، معمولاً جامعه‌های برده‌داری پدید می‌آمدند:

این جامعه‌ها که گاهی به دلیل ساخته‌شدنِ پرستش‌گاه‌ها و کاخ‌های بزرگ، کارگاه‌ها و خانه‌هایی که حلقه‌وار در اطرافِ آن‌ها ساخته می‌شدند، «تمدّن‌های شهری» نام گرفته بودند، امّا کارِ تولیدی عمدهٔشان هم‌چنان کشاورزی بود. برده‌داران لقب‌هایی چون پادشاه، امپراتور و فرعون به خود داده بودند و نایبانِ نظامی و مباشران‌شان طبقهٔ اشرافِ زمین‌دار به‌شُمار می‌رفتند. جنگ بر سرِ تصرّفِ زمین و برده دائماً ادامه داشت و مبارزاتِ شدیدِ طبقاتی میانِ اشرافِ زمین‌دار و دهقانانِ خُرده‌پا را فرجامی نبود. جامعه‌های برده‌داری شاملِ جوامع مصرِ باستان از ۳ هزار سال پیش از میلاد، جامعه‌های بین‌النّهرین و هند، دولت‌شهرهای یونانِ باستان، امپراتوری اسکندر، و سرانجام امپراتوری روم می‌شوند. در این جامعه‌ها صنعت‌گرانی بسیار متخصّص پیدا شدند که بیشترشان برده -از جمله موسیقی‌دانِ آموزش‌یافته- بودند. سازهای دقیق در اثر رشدِ مهارت‌های صنعت‌گران در شکل‌دادن به فلزّات، چوب و سنگ و پیش‌رفتِ دانشِ آدمیان در رشتهٔ ریاضیّات ساخته شد. رشدِ دانشِ ریاضی، محاسبهٔ دقیقِ زیر وُ بَمیِ سازها با استفاده از اندازهٔ نی‌ها و زه‌ها و انتخابِ جای سوراخ‌ها را ممکن گردانید. این پیش‌رفت در ساختنِ سازها، به تربیّتِ صدا و گوش برای شنیدن و بازآفرینیِ زیر وُ بَمی‌های دقیق‌تر کمک کرد.

در این جوامع، موسیقی را هم‌چنان پدیده‌ای با قدرتِ سِحرآمیز می‌دانستند و از آن در مراسمِ گوناگونِ مذهبی استفاده می‌کردند. لیکن در این مراسم دیگر مانندِ گذشته همهٔ مردم مشترکاً دست‌اندرکار نمی‌شدند، بلکه کاهنان و کشیشان، پادشاه و اشراف بر اجرای آن‌ها نظارت می‌کردند تا بر این اعتقاد تأکید کنند که برده‌داران موجوداتی فانی نیستند، بلکه از خدایان و نوادگانِ آن‌هایند.

با آن‌که موسیقیِ جامعهٔ برده‌داری از لحاظ دخالتش در مراسمِ گوناگونِ مذهبی جنبهٔ رسمی‌تری به‌خود گرفته بود، ولی به پیش‌رفت‌های بزرگی در فنونِ سازسازی دست یافت و میدانِ گُسترده‌ای برای تکاملِ تصویرهای انسانی در موسیقی فراهم آورد. الگوهای موسیقاییِ سنّتی که در قبایلِ گوناگون شکل گرفته بود، مبادله می‌شد و تکامل می‌یافت. اشعارِ حماسی -مانند اشعارِ منسوب به هومر- که در توصیفِ کارهای

شگفت‌آورِ پادشاهان و رؤسای قبایل سُروده شده و با اعتقاداتِ مذهبی و جادویی درآمیخته شده بود، در اجتماعاتِ مردم با همراهیِ نوای موسیقی به آواز خوانده می‌شد. مراسمِ مذهبی مستقل نیز تدریجاً در میانِ بردگان، دهقانان و کارگرانِ معادن شکل‌گرفت: مانند پرستشِ اوزیریس در مصر، و پرستشِ دیونوسوس و اورفئوس دریونان. درام‌های بزرگی که از بطنِ کیش پرستشِ دیونوسوس در دولت‌شهرهای یونان -مانندِ آتن- سربرآورد، لبریز از موسیقی بود.

موسیقیِ جامعهٔ برده‌داری چنان‌چه بخواهیم از روی تصاویرِ گروه‌های موسیقی‌دانان قضاوت کنیم، غالباً پولی‌فونیک یا چندصوتی بوده است. چندین خواننده و نوازنده، با هم آغاز می‌کردند و با آن‌که احتمالا همگی با یک آهنگ یا نوای سنّتی آغاز می‌کردند، ولی هر کدام، بسته به نوعِ صدا یا ساز، به بدیهه‌خوانی یا بدیهه‌نوازی می‌پرداخته‌اند.

موسیقی‌ای متشکّل از نواهای پیچیده و درهم‌آمیخته پدید آمد؛ هر چند بازهم بر بدیهه‌نوازی استوار بود و با موسیقیِ چندصوتی و بسیار سازمان‌یافتهٔ سده‌های میانه تفاوتِ فراوان داشت. در همین جوامع بود که نخستین تلاش‌ها برای به‌روی کاغذ آوردنِ موسیقی به عمل آمد. در خطّ موسیقی هیچ کدام از این فرهنگ های اوّلیهٔ زیر وُ بَمی و فاصلهٔ زمانی با دقّتِ لازم برای هر قطعهٔ موسیقی نشان داده نشده است. خطّ موسیقیِ آن روزگار گاهی تصویری از حرکاتِ دست‌وانگشتِ رهبرِ گروهِ نوازندگان یا خوانندگان بود.

یونانیان پیش‌رفته‌ترین خطّ موسیقی را بر اساس محلِّ انگشت‌ها به هنگامِ نواختنِ هر ساز تدوین کردند. موسیقی در این جامعه‌ها نیز دقیقاً ریتمیک بود، حرکاتِ پیچیدهٔ رقص‌های مذهبی را منعکس می‌کرد و در آن نه فقط از انواع گوناگونِ تُنبک و دایرهٔ زنگی، بلکه از انواع زنگ‌ها و زه‌ها نیز استفاده می‌شد و نتیجه‌اش نوعی موسیقیِ آوازی و ضربی بود.

در آفریقا گونه‌ای از موسیقیِ ریتمیک به‌عنوان وسیلهٔ ارتباط شکل گرفت که نوایش از مسافاتِ دور شنیده می‌شد. در این جامعه‌های اوّلیه، موسیقی، شکلی دوگانه به‌خود گرفت که در سراسرِ مراحلِ رشدِ بعدی‌اش، - همچنان که بلا بارتوک(*Bela Bartok*)، آهنگسازِ بلغار می‌گوید- ماندگار شده است. ممکن است «زیرِ نفوذِ زبان واقع شود»، حالت‌های درونیِ بازتابی پدید آورد، یا «زیرِ نفوذِ ریتم واقع شود» و حرکت در جهانِ خارج را به دنبال آورد.

سرچشمه: کتاب «بیانِ اندیشه در موسیقی»، نشرِ نگاه، چاپِ اوّل ۱۳۸۲، صص ۱۹-۲۶ [بخشِ نقد و معرّفی]

بازگشت به فهرست

تفاوتِ بینِ علم و هنر با نگاهی دیگر

محمود فلکی، نویسنده و مترجم

برخی در سخن از تفاوتِ علم و هنر به این نتیجه می‌رسند که علم چیزی خشک است و زیبایی و معنویت را نمی‌شناسد و حتا باعث تخریب زیبایی‌ها می‌شود. برای اینکه نشان دهم که چگونه تفاوتِ زاویه دید باعث می‌شود که پدیده یا سوژه‌ای یکسان را دگرگونه دید یا اینکه چگونه با نگاه فلسفی به پدیده‌ها، جهانِ دیگری در برابرِ ما گشوده می‌شود، گفت‌وگوی کوتاه دو دوست، یکی هنرمند و دیگری دانشمند را در این‌جا می‌آورم. این گفت‌وگو یا این پرسش و پاسخِ کوتاه را از کتاب «کائنات و هیچ» (از زیباییِ کیهان) اثر اشتفَن کلاین (Stefan Klein) از آلمانی به فارسی برگردانده‌ام:

یکی از دوستانِ فیزیکدانِ معروفِ آمریکایی، ریچارد فینمن (Richard Feynman) ، از او پرسید: *«آیا یک دانشمند در پژوهش علمیِ گل سرخ، گل را نابود نمی‌کند؟»*

فینمن پاسخ داد: *«دانشمند هم مانند هنرمند زیبایی را احساس می‌کند؛ منتها دانشمند زیبایی ژرف‌تری را می‌بیند که از طریق درکِ بهترِ آن گل پدید می‌آید. به عنوان مثال او درمی‌یابد که گل‌ها در مراحل تکاملیِ خود، رنگ‌ها را به خود می‌گیرند تا حشرات را به سوی خود جلب کنند. آگاهی نسبت به این موضوع باعثِ پدیداری پُرسش‌های تازه‌ای می‌شود، [ازجمله اینکه] آیا حشرات چیزی مانندِ زیبایی‌شناسی را تجربه کردند؟»*

در این مورد نویسنده‌ی کتاب «کائنات و هیچ» اضافه می‌کند که «فینمن می‌توانست ادامه بدهد که نگاه تیزبینِ دانشمند زیبایی را حتا در چیزی که زشت یا مشمئزکننده به نظر می‌رسد، درمی‌یابد. به‌مثل پژمُرده‌شدنِ گل نشانه‌ی زوال است، امّا اگر کسی خوب بنگرد، متوجه‌ی رشدِ میوه‌ی گلِ سرخ می‌شود که از درونِ همان گلبرگ‌های پژمُرده سربرمی‌دارد. در هر میوه‌ی گل، جنینِ کاملی منتظرِ لحظه‌ای است که آب را بنوشد، خودش را گسترش دهد (کش وُ قوس برود)، پوششِ خود را بشکافد و جوانه را به سوی خورشید بالا بگیرد (بفرستد). هر دانه‌ای در میوه، خود معجزه‌ی [طبیعت] است.»

محمود فلکی- فوریه ۲۰۲۵

متن و عکس برگرفته از: صفحهٔ فیس‌بوک مترجم

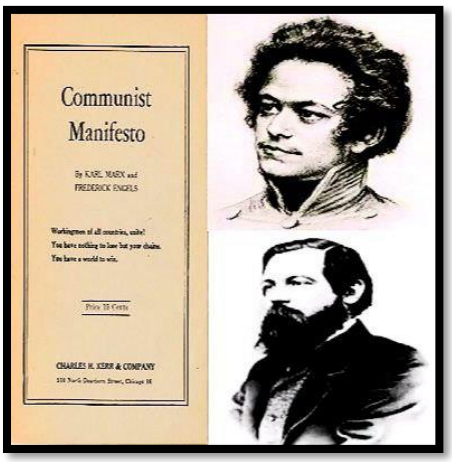
بازگشت به فهرست

مانیفست در ایران

[پژوهشی دربارهٔ تاریخچهٔ برگردانِ متن «مانیفستِ کمونیست» به فارسی در ایران]

بُرزویه دهگان

محمد دهگان، نخستین مترجم فارسی مانیفست



«مانیفستِ حزبِ کمونیست» اثرِ کارل مارکس و فریدریش انگلس در فوریهٔ ۱۸۴۸ در لندن منتشر شد و راهنمای چپ‌ها و کمونیست‌های سراسرِ جهان گردید. به مناسبتِ یک‌صدوپنجاهمین سال‌گردِ انتشارِ این اثرِ تاریخی در سالِ جاری، تاکنون گردهمایی‌های چندی از جمله در برلین، فرانکفورت، آتن و پاریس از طرفِ احزاب، سازمان‌ها، کانون‌ها و مطبوعاتِ چپ برگزار گردیده و مقاله‌های متعدّدی هم نوشته و منتشر شدند. بدین مناسبت، هم‌چنین در نشریه‌های چپِ ایرانی نیز مطالبی به‌چاپ رسیده‌اند. مقاله‌های نگاشته‌شده در نشریه‌های چپِ ایرانی خوانندگان را به‌طورِ مفصّل با «مانیفست» و نظرِ اندیشمندانِ چپ پیرامونِ آن آگاه می‌نمایند. امّا در این نوشته‌ها حقّ مطلب در مورد ترجمه‌های فارسی «مانیفست» ادا نشده است. ترجمه‌های فارسی «مانیفست»(۱) وابسته به یکی از فصل‌های جالبِ تاریخِ پُرفرازونُشیبِ جُنبشِ کارگری و کمونیستی ایران می‌باشند که در زیر به آن می‌پردازم.

پیروزی «انقلابِ مشروطیّتِ ایران» حادثه‌ای مهمّ در تاریخ مبارزاتِ مردمِ ایران و آسیا برای استقلال و آزادی به‌شُمار می‌رود. آزادی‌خواهانِ جهان با علاقه و نگرانی سیرِ حوادثِ انقلاب مشروطیت ایران را پی می‌گرفتند و استقرارِ آن‌را پیروزیِ خود می‌دانستند. مردمِ ایران با حرکتِ خود موفّق شدند تا فرمانِ مشروطیت و تأسیسِ مجلسِ شورای ملّی را به تاریخ ۱۴ و ۱۶ مرداد ۱۲۸۵ به تصویبِ مظفّرالدین شاهِ قاجار برسانند. مرتجعینِ ایرانی و حامیانِ خارجی آن‌ها با به سلطنت رسیدنِ محمّدعلی شاه و توپ‌بستنِ مجلسِ شورای ملّی در تاریخ ۲ تیر ۱۲۸۷ توسط قوای قزّاق توانستند بساطِ استبدادِ صغیر را برپا کنند.

پس‌از این یورشِ ارتجاع، انقلابیونِ تبریز توانستند پرچمِ مبارزاتِ مشروطه‌خواهانِ ایران را برافراشته نگه‌دارند. سوسیال‌دمکرات‌ها جزوِ فعّالینِ اصلی انقلابیون در تبریز بودند. سوسیال دمکرات‌های ایرانی در تبریز از یاری‌های بی‌دریغ ایرانیانِ مقیمِ قفقاز و حزب سوسیال‌دمکراتِ کارگری روسیه برخوردار بودند. در رشت نیز

در اواخرِ سال ۱۹۰۸ میلادی انقلابیون تصمیم می‌گیرند ضمنِ مراجعه به کمیتهٔ ایالتی حزبِ سوسیال دمکراتِ کارگری روسیه در قفقاز از آن‌ها طلبِ یاری نمایند. بنا به تصمیمِ کمیتهٔ باکوی بلشویک‌ها، نخستین گروه مرکّب از ۱۴۰ نفر به سرپرستی «سرگو اورژنیکیدزه»، یکی از رهبرانِ حزبِ سوسیال‌دمکراتِ کارگری روسیه برای کمک به انقلابیونِ گیلان واردِ رشت شدند. تحتِ نظرِ اورژنیکیدزه یک سلسله اقداماتِ انقلابی سودمند مانند ایجاد کلوبِ انترناسیونال برای تماسِ انقلابیونِ ایران و انقلابیونِ خارجی و پخشِ مطبوعاتِ انقلابی خارجی، ایجادِ کلوب‌های سیاسی کارگران و پیشه‌وران در رشت و بندر انزلی، تشکیلِ جلسه‌های بحث برای تبلیغِ مارکسیسم و توضیحِ انقلابِ ۱۹۰۵ روسیه به عمل آمد. اورژنیکیدزه طیّ این مدّت مرتباً با لنین در حالِ مکاتبه بود.

در همین هنگام به سعی او برای نخستین بار در ایران اثرّ مهمّ بانیانِ کمونیسمِ علمی «مانیفستِ حزب کمونیست» به فارسی ترجمه شد. متاسفانه با خروجِ اورژنیکیدزه از ایران، کارِ ترجمه به پایان نرسید. او قریبِ یک سال در گیلان اقامت داشت و در نوامبرِ ۱۹۱۰ ایران را ترک گفت.

بارِ دیگر «مانیفست» توسط محمّد دهگان به تاریخ ۱۳۰۲ شمسی ترجمه شد(۲) و در روزنامهٔ «توفانِ» فرّخی یزدی به طورِ کامل به چاپ رسید. محمّد دهگان از ایرانیانِ پرورش‌یافته در حزبِ سوسیال دموکراسی قفقاز و عضوِ حزبِ «همّت» بود. پس‌از آمدن به ایران به سازمان‌دهی مبارزاتِ سندیکایی کارگران چاپخانه‌های تهران که هستهٔ اصلی مبارزاتِ کارگران را تشکیل می‌دادند، می‌پردازد و اواخرِ سالِ ۱۲۹۸ به رهبری اتّحادیهٔ کارگرانِ چاپخانه‌ها در تهران انتخاب می‌گردد. در مهرِ ۱۳۰۰ شورای مرکزی اتّحادیه‌های کارگری تشکیل می‌گردد تا تمامِ اتّحادیه‌های کارگری کشور را متّحد نماید. محمّد دهگان صدرِ این شورا بود. به همّتِ او شورای مرکزی اتّحادیه‌های کارگری ایران به پروفینترنِ سُرخ (سازمان اتّحادیهٔ سُرخ بین‌المللی) در مسکو می‌پیوندد. در ۹ دی ۱۳۰۰ تنها مدّتی کوتاه پس‌از تشکیلِ شورای مرکزی اتّحادیه‌های کارگری به یاری دهگان، روزنامهٔ «حقیقت» بُنیاد نهاده شد. این روزنامه به مثابهٔ ارگانِ شورای مرکزی اتّحادیه‌ها انتشار می‌یافت [و] او گرداننده و یکی از نویسندگانِ اصلی این روزنامه بود. در این دوران، دهگان عضوِ کمیتهٔ مرکزی حزبِ کمونیستِ ایران بود.

سوّمین بار، «مانیفست» توسطِ حزبِ کمونیستِ ایران به سال ۱۳۱۰ در اروپا منتشر شد. روزنامهٔ «پیکار» چاپِ برلین از ارگان‌های حزبِ کمونیستِ ایران که زیرِ نظرِ مرتضی علوی (برادرِ بزرگ علوی) منتشر می‌گردید، در شمارهٔ ۶، سالِ اوّل، ۱۰ خردادِ ۱۳۱۰ خبر از انتشارِ «مانیفست» می‌دهد. مترجمِ این نسخهٔ فارسی «مانیفست» دقیقاً معلوم نیست، ولی در این دوران مقدارِ زیادی ادبیّاتِ مارکسیستی به فارسی ترجمه و به ایران ارسال می‌شدند. در کارِ ترجمه و چاپِ این آثار، اوتیس سلطانزاده، از رهبران و تئوریسین‌های برجستهٔ جُنبشِ کمونیستی ایران که پُلمیک‌های او در جلساتِ بین‌المللِ کمونیست (کُمینترن) از ارزشِ بالایی برخوردار می‌باشند، نقشِ مهمّی داشت. انتقادهای سلطانزاده به خصوص در مورد تحلیل‌ها و سیاست‌های اشتباهِ حکومتِ شوروی پیرامون حوادثِ ایران طیّ سال‌های فروپاشی سلسلهٔ قاجار و استقرارِ حکومتِ پهلوی، موجبِ طردِ او از جانبِ کمینترن و حکومتِ شوروی می‌گردد. اوتیس سلطانزاده مانندِ تعدادی دیگر از کمونیست‌های ایرانی در شوروی به زندان می‌افتد و در تاریخ ۱۶ ژوئن ۱۹۳۸ (۲۶ خرداد

۱۳۱۷) تیرباران می‌شود. پسرِ او که در حالِ حاضر مجسّمه‌ساز و طراحِ ایستگاه‌های جدیدِ متروی مسکو می‌باشد، در شبکهٔ اوّلِ تلویزیونِ آلمان (ARD) به تاریخ ۲۷ ژوئیه ۱۹۹۷ به دوران اسارتِ پدرش اشاره نمود.

پس از شهریور ۱۳۲۰ و تأسیسِ حزبِ تودهٔ ایران، «مانیفست» برای چهارمین بار توسط عبدالحسین نوشین ترجمه و توسط حزب انتشار می‌یابد. نوشین از بُنیان‌گذاران و فعّالانِ اصلی و اوّلیهٔ حزبِ تودهٔ ایران بود. تئاترِ نوینِ ایران توسطِ او به وجود آمد. ترجمهٔ نوشین از منابعِ اصلی آموزشی در حوزه‌های حزبی بود.

پس از آن، ترجمهٔ «مانیفست» را برای پنجمین بار در اوایلِ دههٔ ۳۰ شمسی محمّد پورهرمزان در اتّحادِ جماهیرِ شوروی انجام داد. این ترجمه بارها توسطِ حزبِ تودهٔ ایران تجدید چاپ شد. ستوان محمّد پورهرمزان جزوِ افسرانی بود که در ۲۹ مرداد ۱۳۲۴ به رهبری علی‌اکبر اسکندانی در گنبدِ کاووس قیام کردند. قیامِ این افسرانِ توده‌ای در تاریخ به نام «قیامِ افسرانِ خراسانی» مشهور است. پس‌از شکستِ این قیام، [پور]هرمزان برای کمک به ارتشِ حکومتِ آذربایجان به آن‌جا می‌رود و پس‌از سرکوبِ جُنبشِ آذربایجان از سوی رژیمِ شاه غیابا محکوم به اعدام می‌شود. بدین علّت در سال ۱۳۲۶ مجبور به مهاجرت می‌گردد.

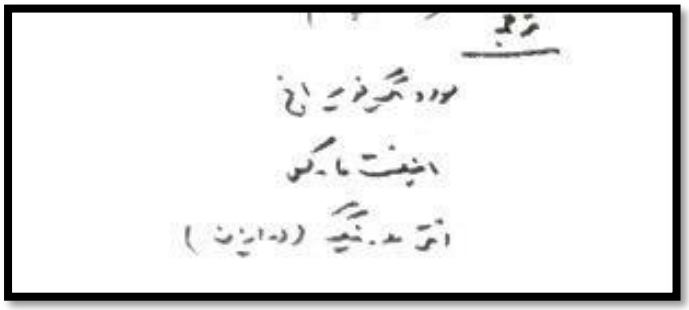
او که دانشگاهِ مارکسیسم را در مسکو به پایان رسانده بود. ترجمهٔ آثارِ کلاسیکِ مارکسیسم-لنینیسم را به فارسی آغاز نمود و طیّ سال‌های طولانی به‌تدریج بیش‌از صد اثرِ لنین و چند اثر از مارکس و انگلس را به فارسی برگرداند. در زمینه‌های ادبی هم ترجمه‌های پُرارزشی مانند رمانِ تاریخی «چنگیزخان» و «پطرِکبیر» از او به جای مانده‌اند. او از نخستین نویسندگان و گویندگان مطالبِ «رادیو پیکِ ایران" بود و پس‌از انقلاب عضوِ کمیتهٔ مرکزی و مسئولِ انتشاراتِ حزبِ تودهٔ ایران بود.

به مناسبت صدمین سال‌گردِ انتشارِ «مانیفست» مقاله‌ای تحت عنوانِ «صدمین سالِ انتشارِ یک شاهکارِ اندیشهٔ بشری» اثرِ اتین فاژون با ترجمهٔ م.بابک در مجلّهٔ ماهانهٔ «نامهٔ مردم» شمارهٔ ۱۹، اوّلِ فروردینِ ۱۳۲۷ به چاپ رسید. در مجلّهٔ «دنیا»، ارگانِ تئوریک و سیاسی حزبِ تودهٔ ایران در نیمهٔ دوّمِ سالِ ۱۳۵۱ شمارهٔ (۲) مقالهٔ کوتاهی با عنوانِ «برنامهٔ کبیرِ برپاداشتنِ جامعهٔ نو» به افتخارِ ۱۲۵مین سالِ انتشارِ «مانیفست» نوشته شد که در پایانِ آن، ترجمهٔ شعرِ «مانیفست» اثرِ برتولت برشت هم به چاپ رسیده است. از طرفِ کمیتهٔ مرکزی حزبِ سوسیالیستِ متّحدِ آلمان یک کنفرانسِ علمی بین‌المللی از ۱۵ تا ۱۶ مارس ۱۹۷۳ به مناسبت ۱۲۵مین سالِ انتشارِ «مانیفست» در برلینِ‌شرقی برگزارشد. دراین گردهمایی ۲۶ حزبِ کمونیست و کارگری، احزابِ ملّی و انقلابی و نمایندهٔ هیئتِ تحریریهٔ مجلّهٔ «صلح و سوسیالیسم» حضور داشتند.

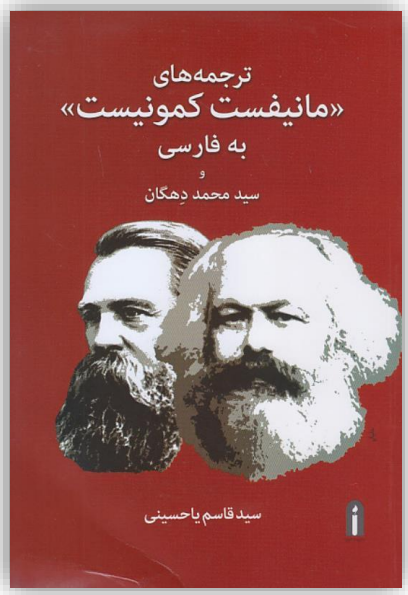
احسان طبری به نمایندگی از طرفِ حزبِ تودهٔ ایران در این اجلاس حضور یافت و به زبانِ آلمانی و با عنوانِ «مانیفستِ کمونیستی یک کتابِ آموزشِ انقلابی» سخن‌رانی نمود. متنِ سخن‌رانی طبری و ۲۹ سخن‌رانِ دیگر مدّتی بعد از پایانِ این گردهمایی چاپ و انتشار یافت.

سرچشمه: نشریهٔ کار، شمارهٔ ۱۸۹، ۲۸ مرداد ۱۳۷۷

توضیحاتِ ارژنگ:



۱- از «مانیفستِ کمونیست»، اوّلین اثر مشترک سترگِ کارل مارکس و فریدریش انگلس تعداد زیادی ترجمه به فارسی انجام شده که اکثرا نامعتبرند و به اذعان خبرگان ترجمه و اهلِ مطالعه معتبرترینِ آن‌ها نسخهٔ زنده‌یاد محمّد پورهرمزان است، امّا کمتر کسی می‌داند که یکی از نخستین ترجمه‌های این اثرِ مهمّ مارکسیستی متعلّق به دانشمندِ فرزانه، زنده‌یاد «احسان طبری» است. متاسفانه نسخه‌ای از ترجمهٔ مزبور در دسترس نیست و در نوشتهٔ فوق نیز به آن اشاره‌ای نشده است. طبری در فهرست نسبتاً کاملی از آثارِ خود و با دست‌خطِّ خود تهیه کرده و نسخه‌ای از آن در اختیارِ ماست، در بخشِ «ترجمه‌ها» به ترجمهٔ سه کتابِ «لودویگ فوئر باخ»، «مانیفستِ مارکس» و «آنتی دورینگ» اشاره کرده است که امیدواریم با تلاشِ دوست‌دارانش نسخه‌ای از آن‌ها یافته و منتشر شود.



۲- کتابی در ایران با عنوان «ترجمه‌های مانیفستِ کمونیست به فارسی و سیدمحمد دهگان» به کوشش آقای سیدقاسم یاحسینی و همت انتشارات «پیام امروز» در ۳۷۵ صفحه در سال ۱۳۹۸ انتشار یافته که متنِ این مقاله نیز در بخش دوّمِ کتاب به چاپ رسیده است.

به علت عدم دسترسی به کتاب مزبور، از صحت و سقمِ اطلاعات مربوط به ترجمه‌های مانیفست به زبان فارسی در آن اطلاعی در دست نیست، امّا عناوین مندرج در فهرست کتاب بدین شرح است: *مقدّمه/ بخشِ اوّل: مانیفست کمونیست و ترجمه‌های آن به فارسی/ بخشِ دوم: نگاهی به زندگی سیاسی و کارنامهٔ فکری محمّد دهقان/ بخشِ سوّم» بیانیهٔ کارل مارکس، نخستین ترجمهٔ مانیفست به زبانِ فارسی/ بخشِ چهارم: ضمیمه‌ها/ پیوست: لادُبن اسفندیاری*

***

پاراگرافِ آخر «مانیفستِ کمونیست»:

کمونیست‌ها پنهان نگاه‌داشتنِ نظریات و نیّاتِ خویش را ننگ می‌دانند و آشکارا اعلام می‌دارند که تحقّقِ هدف‌های آن‌ها تنها از طریقِ سرنگونی قهرآمیزِ تمام نظامِ اجتماعی موجود میسّر خواهد بود. بگذار طبقاتِ فرمانروا در پیشگاهِ انقلابِ کمونیستی بر خود بلرزند. پرولترها در این انقلاب چیزی جز زنجیرهای خود از کف نخواهند داد، ولی جهانی را به چنگ می‌آورند.

بازگشت به فهرست

سلبریتی ها را آنفالو کنیم!

بازتوزیع میدان گفت‌وگو برای نجات فضای عمومی

دکتر سمانه سرکشیکیان

(تحلیلی انتقادی بر جامعه‌ی نمایش در عصر شبکه های اجتماعی)

در عصر شبکه‌های اجتماعی، آنچه میدان اصلی نبرد است، نه حقیقت، بلکه توجه است. در این میدان، سلبریتی‌ها صرف‌نظر از دانش یا تخصص بیشترین سهم را در تصاحب توجه عمومی به خود اختصاص داده‌اند. این پدیده نه تنها کیفیت فضای گفت‌وگوی عمومی را مخدوش می‌کند، بلکه در بلند مدت، به شکل‌گیری نوعی «جامعه‌ی نمایش» منجر شده است؛ جامعه‌ای که در آن ظاهر جایگزین معنا و هیجان جایگزین تفکر می‌شود.

اقتصاد توجه؛ بحران پنهان عصر شبکه‌ها[1]

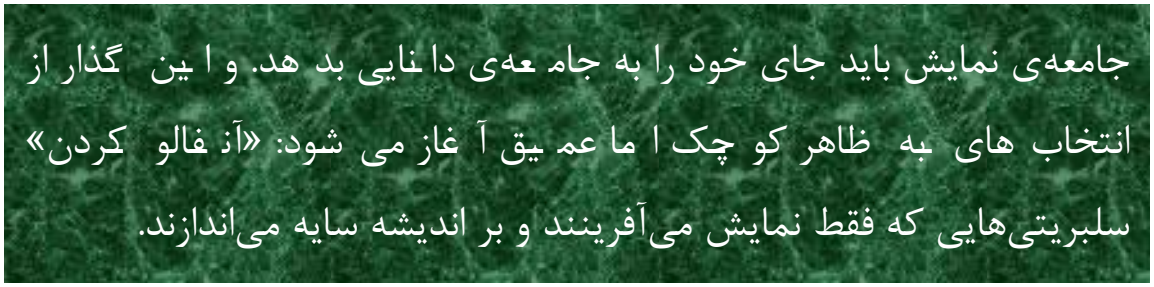
روندهای فرهنگی و اجتماعی در عصر دیجیتال بیش از هر زمان دیگری تابع «اقتصاد توجه» شده‌اند. اگر در گذشته رسانه‌ها عمدتاً بر مبنای محتوا و کیفیت آن قضاوت می‌شدند، امروز سازوکار الگوریتمی شبکه‌های اجتماعی معیار دیگری را جایگزین کرده‌اند: هرآن‌چه توجه بیشتری جلب کند، بیشتر تقویت می‌شود. در این فرایند، سلبریتی‌ها کسانی که به دلایل مختلف (هنری، ورزشی، سرگرمی یا حتی حاشیه‌های شخصی) شناخته شده‌اند به منابع اصلی جذب توجه تبدیل شده‌اند. این روند باعث شده است که فضای عمومی به تدریج از اندیشه‌های متخصصان و تحلیل‌های کارشناسی تهی شود و جای خود را به روایت های سطحی و هیجان‌محور بدهد.

---

[1] - ارژنگ: در بخش "اقتصاد توجه" می‌توان به حجم بالای درآمد افسانه‌ای یوتیوبرها و انفلوئنسرها و سلبریتی‌ها و حتی برخی سیاسیون اشاره کرد که بابت لایک‌هایی که از هوادارانشان می‌گیرند پول به دلار به حسابشان واریز می‌شود. مثلا یوتیوب با بت ویدئوهایی که بالای ۱۰ هزار بازدیدکننده داشته باشد به صورت تصاعدی پول می پردازد. یوتیوبر هایی با حداقل سواد یا تخصص حتی ساکن ایران که در خانه نشسته‌اند و با ساخت و بارگذاری ۵دقیقه ویدئوی پُربازدید ماهیانه تا یک میلیارد تومان و بی‌عرضه‌ترین آن‌ها دستِ کم ماهی ۲۰۰ میلیون درآمد دارند. درآمد ماهیانه سلبریتی‌های کم‌مایه‌ای ازمیان هنرپیشگان (که از ذکر نامشان معذوریم) که فالوور چند میلیونی دارند، چند میلیاردی است. موضوع و محتوای ویدئو هم اصلا مهم نیست. از جوک و لودگی و تبلیغ هرزگی جنسی و لوازم زیبایی تا مطالب تفریحی و گرد شگری و تخصصی و علمی و فنی و هنری و تعمیر لوازم خانگی که بیشترشان هم پایه علمی درستی ندارند.

از اثر متیو تا جامعه‌ی نمایشی

رابرت مرتون، جامعه‌شناس برجسته آمریکایی، پدیده‌ای را به نام «اثر متیو» معرفی کرد. طبق این نظریه، «دارا بودن» موجب «دارا شدنِ بیشتر» می‌شود؛ آنکه دیده می‌شود، باز هم دیده خواهد شد. در شبکه‌های اجتماعی این چرخه به صورت خودکار و توسط الگوریتم‌ها بازتولید می‌شود. بنابراین چهره‌هایی که از ابتدا



به‌واسطه‌ی شهرت دیده شده‌اند، حتی بدون تولید محتوای ارزشمند، باز هم در مرکز توجه باقی می‌مانند.

اما ریشه‌ی عمیق‌تر این مسأله را باید در نظریه‌ی جامعه‌ی نمایش جستوجو کرد. گی دو بور در دهه‌ی ۱۹۶۰ هشدار داد که جوامع سرمایه‌داری مدرن به‌تدریج به نمایش‌هایی بدل می شوند که در آن «تصویر» جایگزین واقعیت می‌شود و زندگی به مجموعه‌ای از صحنه‌ها و نقش‌آفرینی‌ها تبدیل می شود. در جامعه‌ی نمایش، افراد نه به عنوان شهروندان آگاه، بلکه به عنوان مصرف‌کنندگان منفعل نقش ایفا می‌کنند؛ مصرف‌کنندگان تصاویر، اخبار کوتاه، واکنش‌های سریع و روایت‌های سطحی.

امروز، رسانه‌های اجتماعی به‌ویژه اینستاگرام نمود عینی جامعه‌ی نمایش هستند؛ جایی که تولید محتوای بصری زودگذر، بر تفکر عمیق و بحث‌های انتقادی غلبه دارد. نتیجه‌ی این روند، شکل‌گیری شبه‌آگاهی است: آگاهی‌های سطحی و زودگذر که بیشتر مبتنی بر کلیشه‌ها و احساسات لحظه‌ای است تا تحلیل‌های ریشه‌ای.

بحران اقتدار علمی در برابر قدرت سلبریتی‌ها

یکی از پیامدهای خطرناک سلطه‌ی سلبریتی‌ها در میدان توجه، تضعیف صدای متخصصان و اندیشمندان است. پژوهش‌های اخیر نشان می‌دهد که الگوریتم‌های پلتفرم‌ها، نظرات کارشناسی و تحلیل های دقیق را کمتر نمایش می‌دهند، زیرا این محتوا معمولاً جذابیت فوری ندارد. برعکس، اظهار نظر های سطحی، حاشیه‌های جنجالی و اظهارات احساسی سلبریتی‌ها به‌سرعت منتشر می‌شود و تولید «موج های رسانه‌ای» می‌کند.

این وضعیت به‌ویژه در موضوعات حساس مانند مسائل بهداشت عمومی، سیاست یا مسائل اجتماعی خطرناک‌تر می‌شود. در بحران‌هایی مانند پاندمی کرونا یا فجایع اجتماعی، شاهد بودیم که روایت‌های غلط یا ناقص سلبریتی‌ها چطور بر ادراک عمومی تأثیر گذاشتند و حتی در مواردی منجر به گسترش شایعات شدند.

دیرک هلبینگ، فیزیک‌دان و جامعه‌شناس مشهور، هشدار می‌دهد که این وضعیت منجر به شکل‌گیری نوعی اقتدارگرایی الگوریتمی می‌شود؛ جایی که حقیقت نه براساس دانش، بلکه براساس محبوبیت شکل می‌گیرد.

بازتوزیع توجه: چرا آنفالو کردن یک کنش سیاسی است؟

در برابر این بحران، تنها ابزار مؤثر برای شهروندان دیجیتال، بازتوزیع آگاهانه‌ی توجه است. آنفالو کردن چهره‌های غیرمتخصص و پرهیز از مشارکت در بازنشر محتوای سطحی، نه یک عمل فردی، بلکه نوعی کنش سیاسی و اجتماعی است. این کنش به معنای بازگرداندن تعادل به میدان گفت‌وگوست؛ تلاشی برای آن که صدای تحلیل‌گران مستقل، نویسندگان، روشنفکران و کنشگران اجتماعی شنیده شود.

هدف از این بازتوزیع توجه، نه حذف چهره‌های مشهور، بلکه کاهش قدرت انحصاری آنان بر روایت های عمومی است. باید به یاد داشته باشیم که در جامعه‌ی نمایش، قدرت از آنِ کسانی است که «دیده می‌شوند»، نه کسانی که «می‌دانند».

نتیجه‌گیری: از جامعه‌ی نمایش به جامعه‌ی دانایی

اگر قرار است از وضعیت فعلی عبور کنیم، نخستین گام آن تغییر الگو های مصرف محتوا و توجه است. جامعه‌ای که خواهان حقیقت، عدالت و پیشرفت است، نمی‌تواند تماشاگر منفعل صحنه‌ی نمایش سلبریتی‌ها باقی بماند. باید آگاهانه فضا را برای گفت‌وگوهای جدی‌تر باز کنیم. این کار ساده آغاز می‌شود: انتخاب کنیم که چه کسانی را دنبال می‌کنیم، به چه روایت‌هایی گوش می‌دهیم و چه کسانی را برجسته می‌کنیم.

جامعه‌ی نمایش باید جای خود را به جامعه‌ی دانایی بدهد. و این گذار از انتخاب‌های به ظاهر کوچک اما عمیق آغاز می‌شود: «آنفالو کردن» سلبریتی‌هایی که فقط نمایش می‌آفرینند و بر اندیشه سایه می‌اندازند.

بازگشت به فهرست

***

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

زیگموند فروید

فن‌آوری و قدرتِ نرم

جمعی از نویسندگان- برگردان: داود جلیلی

سخنِ مترجم: در دنیایی زندگی می‌کنیم که یکی از شعبه‌های توسعهٔ فن‌آوری، یعنی رسانه و دنیای دیجیتال، هر روز نقشِ برجسته‌تری در تثبیت، تقویت و گسترشِ سُلطه و سَروری نیروهای استعماری و امپریالیستی در گذرانِ روزمرّهٔ تک‌تکِ انسان‌های این کرهٔ خاکی بازی می‌کنند. این بخش از توسعهٔ فن‌آوری و اثرهای آن در جامعهٔ امروز «قدرتِ نرم» خوانده می‌شود. مطلبِ زیر گزیده‌ای از کتاب دردستِ‌ترجمهٔ «هایپر امپریالیسم» است که به گسترهٔ این قدرت در جامعهٔ امروز می‌پردازد.

***

...تحوّلاتِ عظیمی در فناوری و توسعهٔ نیروهای مولّد رخ داد. به‌عنوان نمونه، تراشه‌های نیمه‌هادی، از سال ۱۹۵۴، که نخستین ترانزیستور سیلیکونی کارآمد ساخته شد، تا ژوئن ۲۰۲۳ که تراشه *Apple M2 Ultra* با ۱۳۴میلیارد ترانزیستور عرضه‌گردید، شاهد افزایش صدمیلیاردبرابری در تراکم (چگالی) ترانزیستورها بودند.

قدرت‌یابی بخش فناوری ایالات متحده، نخست به دلیل اهمیت پیشرفت‌های فناورانه برای مجتمع نظامی-صنعتی این کشور، و دوم به واسطه سلطه آمریکا بر تجارت جهانی بود که به آن امکان داد قدرت تجاری خود را برای تقویت جایگاه مرکزی دره سیلیکون به کار گیرد. بدین ترتیب، دره سیلیکون هم نقش تسهیل‌گر در انجام وظایفِ حیاتی اطلاعاتی-نظامی دولتِ ایالاتِ متّحده را ایفا می‌کند و هم یکی‌از بهره‌مندانِ اصلی از آن است.

ماهیت بنیادین آنچه «اثر شبکه‌ای» خوانده می‌شود، امکان شکل‌گیری سریع انحصارها و تولیدکننده‌های انحصاری (به‌ظاهر) «طبیعی» را در بسیاری از حوزه‌های فناوری فراهم کرد. مانند مبادله‌های یک صد سال پیش تلفن، زمانی‌که شرکتی مانند گوگل از آستانه‌ای در سهم بازار جست‌وجو عبور کرد و آن را به درآمدزایی رساند، به یک تولیدکننده انحصاری (الیگوپول) تبدیل شد. فناوری‌هایی مانند رایانشِ ابری *cloud computing* این امکان را به آمازون دادند تا از انحصار صرف در صنعت خرده‌فروشی فراتر رود و گوگل و مایکروسافت را در بازارهای جدید به چالش بکشد.

اصطلاح «قدرتِ نرم» در اواخر دهه ۱۹۸۰ توسط جوزف نای مطرح شد، اما (این عبارت) در واقع صرفاً برچسبی برای عمومیت دادن یکی از ابعاد مفهوم هژمونی نزد گرامشی بر امپریالیسم ایالات متحده است. «صنایع» زیر بخشی از هژمونی جهانی آمریکا را تشکیل می‌دهند: فرهنگ، اطلاعات، سرگرمی، سازمان‌های غیرانتفاعی (اِن‌جی‌اوها)، دانشگاه‌ها و اندیشکده‌ها. تمامی این‌ها بر صنعت ارتباطات متمرکز و مشترکی تکیه

دارند که کابل‌های نوری زیر دریا، ماهواره‌ها، شبکه‌های مخابراتی، مراکز عظیم داده، شرکت‌های ارتباطات دیجیتال مانند توییتر (ایکس)، فیس‌بوک و گوگل را پوشش می دهد.

در قرن گذشته فناوری‌های ارتباطی تقریباً پنج مرحله را طی کرده‌اند:

۱. رسانه‌های جمعی مانند رادیو، تلفن، و «فیلم‌های ناطق» (۱۹۲۰–۱۹۵۰)

۲. تلویزیون و ظهور تبلیغات به سبک خیابان مدیسون (۱۹۵۰–۱۹۷۰)

۳. انقلاب دیجیتال، رشد گسترده اینترنت (که در اصل در سال ۱۹۶۹ به‌عنوان پروژه‌ای نظامی در ایالات متحده آغاز شد) (۱۹۸۰–۲۰۰۰)

۴. موبایل و نسل اول شبکه‌های اجتماعی (۲۰۰۰–۲۰۰۵)

۵. گسترش فراگیر موبایل، دستگاه‌های هوشمند و انحصار پلتفرم‌های پخش ویدئوی اینترنتی (*OTT*) مانند نتفلیکس، آمازون پرایم، دیزنی‌پلاس، شبیه سازی کامپیوتری *CGI* ، واقعیت افزوده و مجازی، و به‌زودی رسانه‌های تحت تأثیر هوش مصنوعی (۲۰۰۵ تا کنون)

هر یک از این پنج نسل فناوری ابتدا تجاری‌سازی و سپس تحت نظارت دقیق نهادهای نظامی و اطلاعاتی ایالات متحده «نظامی‌سازی» (تبدیل به اسلحه) شدند. هالیوود به‌خاطر این پیوندها بدنام است. نسل پنجم فناوری‌ها جهشی کمی و کیفی در ظرفیت‌ها را نشان می‌دهد. شرکت‌های فناوری و رسانه‌ای آمریکایی، که در واقع نقش نمایندگان هژمونی ایالات متحده را ایفا می‌کنند، اکنون عملاً کنترل بخش اعظم صداهایی را که جوانان جنوب جهانی می‌شنوند در دست دارند. اگرچه شبکه‌ای مانند ایکس (توییتر سابق) که دراصل فضایی برای طبقه‌های روشنفکر بود، ممکن است در حال افول باشد، اما فیس‌بوک، اینستاگرام و سرویس‌های پخش مانند نتفلیکس به زندگی میلیاردها نفر از طبقه کارگر نفوذ کرده‌اند.

در ادامه به بررسی مورد هند می‌پردازیم. در ده ماه نخست سال ۲۰۲۳، تعداد ۵۱۰ میلیون کاربر منحصربه‌فرد اینترنت در هند ثبت شد که در مجموع ۳۷۱ میلیارد ساعت صرف مشاهده ۲.۹ تریلیون محتوا کردند. از این میزان، ۱۰۵ میلیارد ساعت در شبکه‌های اجتماعی، ۷۴ میلیارد ساعت در بخش سرگرمی، ۱۰.۵ میلیارد ساعت برای اخبار، ۱۰ میلیارد ساعت برای خرید آنلاین و ۱۲.۸ میلیارد ساعت نیز برای سایر موارد (عمدتاً امور مالی) صرف شد. در ماه اکتبر سال ۲۰۲۳، کاربران ۱۸ تا ۲۴ ساله به‌طور میانگین ۹۴۰ دقیقه در اینستاگرام، ۷۰۸ دقیقه در یوتیوب، ۳۸۷ دقیقه در فیس‌بوک و ۱۱۷ دقیقه در ایکس (توییتر سابق) زمان صرف کردند. میزان استفاده از فیس‌بوک، اینستاگرام و ایکس در میان همه گروه‌های سنی، از ژانویه ۲۰۲۰ بیش از دو برابر شده است. در اکتبر ۲۰۲۳، سرویس‌های ویدیویی آنلاین *OTT* از نظر تعداد بیننده (بر حسب میلیون) به ترتیب زیر پیشتاز بودند: دیزنی- ۱۷۰میلیون ، امایکس پلیر (شرکت هندی که ظاهرا در حال مذاکره با آمازون است) -۹۹ میلیون ، جیوسینما (متعلق به ریلاینس، پارامونت و جیمز مرداک)- ۹۲ میلیون و سایر سرویس‌ها نظیر*ZEE5* ، نتفلیکس و سونی. با وجود رشد بالیوود، هالیوود همچنان در هند حضور دارد.

رسانه‌های غربی در سطح جهانی، از چهار نوع سانسور در شبکه‌های اجتماعی استفاده کرده‌اند:

۱. سایه‌بان (*Shadow banning*) یا شبح‌سازی؛ یعنی سرکوب پنهانی مخاطبان،

۲. ایجاد فهرست‌های سفید و سیاه؛ یعنی اولویت‌دادن به محتوای مطلوب و نشان دادن عدم رضایت از یا حذف محتوای نامطلوب،

۳. دستکاری خصوصی نامحسوس الگوریتمی،

۴. و در نهایت حذف و سرکوبِ مستقیمِ محتوا و یا کاربران.

برآورد می‌شود که حدود ٪۷۳ از ترافیک اینترنتی ازسوی آن‌چه «**بوت‌های بد**»* نامیده می‌شود انجام می‌گیرد؛ از جمله حساب‌های جعلی کنترل‌شده ازسوی دولت‌ها، به‌ویژه ایالات متحده و اسرائیل.

بیش از نیمی از این ترافیک توسط بوت‌هایی صورت می‌گیرد که از شگردهای گریز و استتار برای تقلید رفتار انسانی استفاده می‌کنند. این روش‌ها به‌صورت نظام‌مند در راستای اجرای انواع کارزارهای قدرت نرم ایالات متحده به کار گرفته می‌شوند، از جمله در انتخابات و هدایت احساسات عمومی.

روزنامهٔ فایننشال تایمز با اشاره به «برتری فرهنگی آمریکا» از لحاظ حفظِ هژمونی هشدار می‌دهد:

«در دورانِ پَسازوال برای یک ابرقدرت، داشتن نفوذِ فرهنگی عظیم نعمتی بزرگ است. امّا نکتهٔ کلیدی این است که نباید بر روی آن به خواب رفت.»

با این‌حال، سطح کنترل دقیق بر هر تماسِ تلفنی، پیام و حتّی فشردنِ کلیدها از سوی نهادهای اطلاعاتی ایالات متحده، به پیامدهای پرخطری برای جهان جنوب منجر می‌شود. حق حاکمیت دیجیتال مستلزم توجه جدی است و نمی تواند نادیده گرفته شود.

*«**بوت‌های بد**» برنامه‌های خودکاری هستند که با قصد خرابکاری طراحی شده‌اند و معمولاً به زیان وب‌سایت‌ها، خدمات آنلاین و کاربران عمل می‌کنند. این بوت‌ها می‌توانند برای اهداف متعددی مورد استفاده قرار گیرند، از جمله:
استخراج غیرمجاز داده‌ها (*Data scraping*) از سایت‌ها و پایگاه‌های اطلاعاتی،
پخش هرزنامه (*Spam*) در شبکه‌های اجتماعی، نظرات، یا ایمیل‌ها،
ایجاد بار اضافی یا حمله به سرورها از طریق درخواست‌های مصنوعی (مانند حملات *DDoS*)،
سوءاستفاده از فرم‌ها و ثبت‌نام‌های خودکار با هدف نفوذ یا تبلیغ،
و نیز دست‌کاری در افکار عمومی یا عملیات روانی دیجیتال، به‌ویژه در زمینه‌های سیاسی یا ژئوپولیتیکی.
این بوت‌ها بخش مهمی از تهدیدات سایبری در فضای دیجیتال امروزی به شمار می‌آیند. (مترجم).

بازگشت به فهرست

دکتر تقی اِرانی و نیما یوشیج و شعرِ ققنوس

مهدی عاطف‌راد

دکتر تقی ارانی پس از پایان یافتن تحصیلش در دانشگاهِ برلین و دریافتِ پایان‌نامه‌ی دکترا در رشته‌ی شیمی، در سال ۱۳۰۸ خورشیدی به ایران بازگشت و در تهران، به عنوان دبیرِ فیزیک و شیمی، به استخدام وزارتِ معارف درآمد و به تدریس درس‌های فیزیک و شیمی در دبیرستان ایرانشهر و دارالمعلمین (دانشسرا) و درسِ تکنولوژی در هنرستانِ صنعتی (هنرستانِ قورخانه) پرداخت. پدرم در سال ۱۳۱۱ در دبیرستان ایرانشهر، در رشته‌ی علمی، سالِ آخرِ دبیرستان را می‌گذراند و دکتر ارانی دبیرِ فیزیکشان بود. آن زنده‌یاد خاطره‌هایی از شیوه‌ی جالبِ تدریس و درس‌پرسیدن و امتحان‌گرفتنِ دکتر ارانی را، در سال‌هایی که محصّلِ دبیرستان بودم، برایم تعریف کرده بود و من هنوز آن خاطره‌ها را به‌یاد دارم.

در نیمه‌ی نخست سال ۱۳۰۹، لادبُن اسفندیاری، پس‌از سال‌ها اقامت در اتّحادِ شوروی، مخفیانه به تهران بازگشت. نیما یوشیج هم که با همسرش -عالیه- در لاهیجان زندگی می‌کرد و همسرش مدیرِ مدرسه‌ی دوشیزگانِ دولتی در این شهر بود، پس از فرارسیدن دوره‌ی تعطیلاتِ تابستانی مدرسه‌ها، با عالیه به تهران آمد و پس از نزدیک به ده سال دوری، برادرش را دید و دو-سه ماهی را با برادرش در تهران گذراند. گمان می‌کنم که در دیدارهای بینِ دو برادر، لادبُن اسفندیاری که از رهبران حزبِ کمونیستِ ایران بود، از دکتر ارانی به عنوان مردی دانشمند برای نیما یوشیج تعریف کرده و برادرش را نادیده با دکتر ارانی آشنا کرده بود. بر پایه‌ی این گمان، نخستین آشنایی غیرِحضوری نیما یوشیج با دکتر ارانی به عنوان معلّمی دانشمند و محبوب، و با جایگاهِ والا و معتبرِ علمی‌اش، در تابستان سال ۱۳۰۹ بود.

در ۲۶ آذر ۱۳۱۰، نیما یوشیج در بخشی از نامه‌ای که از آستارا به پرویز خانلری که در تهران بود، فرستاد، نوشت:

«نوشتن برای این‌که در دیگران اثر کند، طریقه‌ها دارد و الّا فریادِ بیهوده و نفسِ زیاد زدن است. هیچ شکارچی بدونِ نشانه‌رفتن و بدونِ مواد، وسایل و شرایطِ لازمه صید نمی‌کند. صیدِ دل‌ها کم از صیدِ بُزِ کوهی و مرغِ وحشی نیست. وقتی که کرشمه‌ی چشم انسان ندارد، کرشمه‌ی فکر و زبان لازم است که داشته باشد. اگر نویسندگان عالی‌مقام تهران برخلافِ این رویه فکر می‌کنند و مغلطه‌ی آنها باطل را به صورتِ

حقیقت به دیگران تحویل می‌دهد، دلیلِ آن دوربودنِ آنها از جریانِ ترقّیات است. تصوّراتِ ساده و ناشی از معلوماتِ متداوله‌ی عصری، آن‌هم در ایران، چنان‌که در هندوستان و آفریقا که آلوده به انواع و اقسامِ اغراضِ استثماری است، به حلّ این مطلب موفق خواهد شد. این قبیل افکار را باید اساسن انتخاب کرد و بعد، مفصلن، به تجربه و دریافتِ شرح و جزئیات آن پرداخت. برای این کار رفیقی مثلِ دکتر، شما دارید که در بعضی بابت‌ها ربطی به من ندارد و به منزله‌ی استاد است. اگر افکار و تاریخ پُرمشقّت و هیاهوی حیاتِ او را در نظر بگیریم، حقیقتن در ایران منحصر به فرد است. می‌توانید خیلی از او استفاده کنید.» (نامه‌های نیما یوشیج- ص ۹۴)

باز هم گمان می‌کنم که منظورِ نیما یوشیج از «رفیقی مثل دکتر دارید» که «به منزله‌ی استاد است» و «حقیقتن در ایران منحصر به فرد است»، دکتر ارانی بوده است. ایرج پارسی‌نژاد هم در کتاب «نیما یوشیج و نقدِ ادبی» همین گمان را کرده و همین احتمال را داده است:

«نیما در اشاره به تصورات «نویسندگان عالی‌مقام تهران» که مانند هندوستان و آفریقا، آلوده به انواع اغراض است، استفاده از دانش کسی را توصیه می‌کند که احتمالن اشاره‌ی او به دکتر تقی ارانی است.» (ایرج پارسی‌نژاد- نیما یوشیج و نقد ادبی- ص ۲۷۱)

در خرداد سال ۱۳۱۱، دکتر ارانی کتاب «اصولِ علمِ روح- پسیکولوژی عمومی» را با هزینه‌ی خودش، توسط مطبعه‌ی سیروس تهران، منتشر کرد. به نوشته‌ی حمید احمدی، دکتر ارانی، با چاپ و نشر این کتاب، نخستین شخصی بوده که روانشناسی را به عنوان یک دانش مستقل به جامعه‌ی علمی ایران معرفی کرد. (حمید احمدی- تاریخچه‌ی فرقه‌ی جمهوری انقلابی ایران و گروه ارانی- ص ۱۷۳)

کتاب دکتر ارانی، در همین سال ۱۳۱۱، به دست نیما یوشیج رسید و او آن‌را خواند و بعد نامه‌ای درباره‌ی این کتاب برای دکتر ارانی نوشت و فرستاد. درباره‌ی چگونگی رسیدنِ این کتاب به دستِ نیما، در آستارا، نوشته‌ای در دست نیست، ولی بر اساس نشانه‌های موجود در نامه‌های نیما، گمانِ من این است:

خواهر کوچک نیما و لادبن (بهجت اسفندیاری- و بعد از ازدواج با دکتر جلال افشار، ثریّا افشار) به طریقی با دکتر ارانی آشنا بوده (شاید از طریق یکی از خواهرانِ دکتر ارانی) و دکتر ارانی می‌دانسته که او خواهرِ لادبن است، به همین سبب، پس از چاپِ کتابش، نسخه‌ای از آن‌را به او داده بود تا برای لادبن که در یوش بوده، بفرستد. ثریا هم توسط آشنایان یوشی قابلِ اعتمادی که برای انجامِ کارهایشان از یوش به تهران می‌آمدند و پس از پایان کارشان به یوش برمی‌گشتند، کتابِ دکتر ارانی را برای لادبن، به یوش فرستاده بود. به این ترتیب کتاب دکتر ارانی به دستِ لادبن، در یوش رسیده و او آن‌را خوانده بود. سپس، وقتی در سال ۱۳۱۱ لادبن به آستارا سفر کرد تا پس از دیداری چند روزه با نیما و عالیه، از رودِ ارس بگذرد و به اتّحادِ شوروی برگردد، کتاب دکتر ارانی را به نیما یوشیج داد و درباره‌اش با نیما گفت‌وگو و نکته‌هایی را که به نظرش رسیده بود، با برادرش مطرح کرد. نیما مدتی پس از گذشتن برادرش از رودخانه‌ی ارس و رفتنش به آن سوی مرز، کتاب را خواند و تحت تأثیر آن قرار گرفت و برای قدردانی از دکتر ارانی و بیان همفکری خودش با او، نامه به دکتر ارانی را نوشت و برای خواهرش- ثریا- فرستاد تا او آن را به دکتر ارانی بدهد. درباره‌ی این‌که این کتاب توسط لادبن به نیما رسیده و نیما پس از گذشتن دوباره‌ی او از مرز و بازگشتش به آن

سوی مرز، نامه‌اش به دکتر ارانی را نوشته، در متنِ نامه، جمله‌ی سربسته‌ای وجود دارد که به حدّ کافی گویا و تأییدکننده‌ی گمانِ من است:

«در این خصوص، آن شخص سومی که از او اسم نمی‌برم و الان غایب است، خیلی نظریات داشت. در حواشی کتاب شما، مخصوصن علامت سوآل‌هایی گذاشته است که من به آنها نمی‌پردازم.» (نامه‌های نیما یوشیج- ص ۸۶)

نیما، در این نامه، ضمن بیان نظر انتقادی‌اش درباره‌ی بعضی از جنبه‌های متن کتاب، دکتر ارانی را ستود و از او قدردانی کرد و او را رفیق و هم‌فکر خود نامید و آرزوی دیدارش را کرد.

در کتاب «نامه‌های نیما یوشیج»، تاریخ بالای این نامه، سال ۱۳۱۰ نوشته شده ولی این تاریخ درست نیست و نیما نامه‌اش به دکتر ارانی را در سال ۱۳۱۱ نوشت، زیرا کتاب دکتر ارانی در تهران، در خرداد سال ۱۳۱۱ منتشر شد و در سال ۱۳۱۰ هنوز این کتاب منتشر نشده بود:

«گفتنی است که دکتر ارانی نخستین شخصی است که روانشناسی را به مثابه یک علم مستقل به جامعه‌ی ایران معرفی کرد... وی پس از مراجعت به ایران، کتاب «پسیکولوژی فردی (علم الروح)» را که در دسامبر ۱۹۲۷ (۱۳۰۶) در برلین منتشر کرده بود، تکمیل کرد و در ۳۶۸ صفحه، تحت عنوان «اصول علم روح-پسیکولوژی عمومی» در خرداد ۱۳۱۱، در مطبعه‌ی سیروس تهران چاپ کرد و شخصن نشر داد.» (حمید احمدی- تاریخچه‌ی فرقه‌ی جمهوری انقلابی ایران و گروه ارانی- ص ۱۷۳)

نشانه‌ی دیگری که نشان می‌دهد که نیما نامه به دکتر ارانی را در سال ۱۳۱۱ نوشته و نه در سال ۱۳۱۰ این است که در نامه‌ی نیما به دکتر ارانی، به نام «ثریا افشار»- خواهر کوچک نیما- اشاره شده و با توجه به این‌که او در سال ۱۳۱۰ هنوز ازدواج نکرده بود که نیما از او با نام «ثریا افشار» نام ببرد، و در سال ۱۳۱۱ با جلال افشار ازدواج کرد، بنابراین مشخص است که این نامه را نیما در سال ۱۳۱۰ ننوشته، بلکه در سال ۱۳۱۱ نوشته است.

همین تاریخ اشتباه ۱۳۱۰ در بالای نامه‌ی چاپ شده در کتاب «نامه‌های نیما یوشیج» توسط سیروس طاهباز، حمید احمدی، نویسنده‌ی کتاب «تاریخچه‌ی فرقه‌ی جمهوری انقلابی ایران و گروه ارانی» را به اشتباه انداخته و او چنین نوشته است:

«دکتر ارانی کتاب «پسیکولوژی» خود را قبل از تجدید چاپ، برای نیما یوشیج فرستاد. نیما، طی نامه‌ای از آستارا (سال ۱۳۱۰) خبر دریافت کتاب را بدون ذکر نام آورنده‌ی آن، به اطلاع وی رساند و اظهار تمایل کرد که دیداری با دکتر داشته باشد...» (حمید احمدی- تاریخچه‌ی فرقه‌ی جمهوری انقلابی ایران و گروه ارانی- ص ۴۳ و ص ۴۴)

واقعیت این است که همان‌طور که از نامه‌ی نیما یوشیج به دکتر ارانی برداشت می‌شود، دکتر ارانی، تا زمان نوشتن نامه‌ی نیما، او را نمی‌شناخته که بخواهد قبل از تجدید چاپ کتابش را برای او بفرستد، و قرار بوده رساننده‌ی نامه‌ی نیما به او- یعنی ثریا افشار- نیما را غیابی به او معرفی کند. خواهر نیما هم در سال ۱۳۱۱ با جلال افشار ازدواج کرده و نامش ثریا افشار شده، پس در سال ۱۳۱۰ نه کتاب دکتر ارانی چاپ شده بوده و نه دکتر ارانی شناختی از نیما یوشیج داشته که بخواهد کتابش را پیش از تجدید چاپ برای او بفرستد.

اینک نگاهی گذرا کنیم به متنِ نامه‌ی نیما به دکتر ارانی:

نامه‌ی نیما به دکتر ارانی، با عنوان «به دکتر تقی ارانی- رفیق من» شروع شده است. در نخش نخست نامه، نیما به این موضوع پرداخته که صدای آن‌دو برای هم آشناست و آنها رفاقت فکری دارند و همفکرند و ارتباط فکریشان بسیار مفید است، و چنین نوشته:

«به دکتر تقی ارانی - رفیقِ من!

قبل از این‌که اسمِ مرا بدانید، این کاغذ معرّفِ من است. منتقل می‌شوید که این صدا، صدای آشناست. همان‌طور که تألیفاتِ شما، صدای آشنا به گوشِ من می‌رساند. با این اصول و طرزِ تفکّر، مثلِ این‌که این تألیفات را برای من نوشته‌اید. در این وادی خواسته[اید] صدا بزنید، ببینید ممکن است در میان هزارها سر، سری هم وجود داشته باشد که بجنبد، ولی ابدن من در خیالِ این کار هم نمی‌افتم. برای این‌که زیر وُ روی ایران را خوب شناخته‌ام. در این صورت، این را اعتراف خواهید کرد که با فقدانِ انسانِ هم‌فکر، چه‌قدر ارتباط در بینِ شما و من و یک سومی از نقطه نظرِ اجتماعی مفید است. در این ساعت که من کتاب «معرفةالروح» شما را می‌خوانم، بیشتر به این نکته پی می‌برم، زیرا که مطالب برای صحت خود باید از جروبحث بگذرند. این است که با استعمال کلمه‌ی «رفیق من، دکتر ارانی» شما را به بعضی مطالب و فصول این کتاب متوجه می‌دارم...» (نامه‌های نیما یوشیج- ص ۸۲)

در بخش بعدی نامه که بیش از هفتاد درصدِ آن‌را به خود اختصاص داده، نیما به طرح دیدگاه‌های انتقادی‌اش درباره‌ی بعضی از نوشته‌های کتاب و متدِ طرحِ موضوعها در آن- یا به بیانِ خودش، به «جرّوبُحث» درباره‌ی موضوع‌هایی از متن کتاب- پرداخته است.

در بخش پایانی نامه، نیما به تعریف ستایش‌آمیز از کتاب «پسیکولوژی» پرداخته و از دکتر ارانی خواسته که به جای وارد شدن به حوزه‌ی سیاست و دخالت در آن، به حوزه‌های نظری بپردازد و به «تأسیس حیات جدید ایدئولوژی ایران» کمک کند و در این راه «پیش‌رو» باشد. در پایان هم اظهار امیدواری کرده که در آینده‌ای نزدیک با هم ملاقات کنند:

«... با وجود همه‌ی اینها، برای تعریف کتاب شما، همین یک سطر کافی است که در ایران امروز خواننده‌ای که بفهمد، ندارد. به این جهت، شما می‌توانید بدون دخالت در بعضی مسائل که ایجاد زحمت می‌کند و بدون این‌که فکر کنید، چرا دخالت ندارید، بدون مانعی، در تأسیس حیات جدید ایدئولوژی ایران، کمک بکنید و در این اقدام خودتان، مثل یک پیش‌رو باشید، بهتر از یک سرباز که کشته می‌شود و به مراتب لازمتر از هزاران قطعه شعر و غزل که فلان شاعر قدیمی‌مسلک معاصر نشر می‌دهد، خدمت بکنید. شعر امروزی در حقیقت یک سوآل اقتصادی است- برای تأمین اقتصادی شخصی، ولی من و شما باید به اندازه‌ی خود کار کنیم. شاید بیش از مقدار زحمات شما در رشته‌ی خودتان، من هم در خصوص تجدید بنای پوسیده و بی‌فایده‌ی شعر و ادبیات فارسی، زحمت کشیده و می‌کشم. اگر زیاد اسم مرا نشنیده باشید و ثریای افشار برای اولین دفعه به شما بگوید، این گمنامی هم صفت ممتازه و عمومی حیات مردمان زحمتکش در ایران است. من با امید به ملاقات نزدیکی، به این سطر آخر که آخرین نگاه دوستانه‌ی من به شما است، خاتمه می‌دهم. از این طرف دریا، همیشه سیمای یک روزِ خیالی را در نظر می‌گیرم. - نیما یوشیج» (نامه‌های نیما یوشیج- ص۸۶-۸۷)

خسرو شاکری در کتاب «تقی ارانی در آینه‌ی تاریخ» منکر این واقعیت شده که نویسنده‌ی این نامه نیما بوده و چنین به نظرش رسیده که «این نامه توسط لادبُن نوشته شده بوده باشد.» نوشته‌ی خسرو شاکری درباره‌ی این نامه، دربرگیرنده‌ی اشتباه‌های پی‌درپی حیرت‌انگیز است و نیاز به بررسی انتقادی دارد. اینک متن نوشته‌ی او دراین باره:

«از نامه‌ی چند ماه بعد نیما (مورخ ۲۰ مهر ۱۳۰۹) مستفاد می‌شود که لادبن طی سفری به ایران آمده و با او ملاقاتی کرده بود. این ملاقات ظاهرن در شهر آستارای ایران انجام گرفته بود، زیرا از اول مهرماه آن سال، نیما در آن شهر به تدریس مشغول شده بود... در میان نامه‌های چاپ شده‌ی نیما، نامه‌ای هست به تاریخ ۱۳۱۰ (بدون ذکر ماه و روز) خطاب به دکتر ارانی. سیروس طاهبار که این نامه را به چاپ رسانده است نگارش این نامه را به نیما نسبت می‌دهد، به‌ویژه آن‌که نامه از آستارا ارسال شده بود. اما توجه دقیق به محتوای نامه که عبارت است از نقد نوشته‌های ارانی، نشان می‌دهد که نمی‌تواند کار نیما بوده باشد، زیرا نوشته‌ی دیگری از او در دست نیست که معلوم دارد او به این مسائل علاقه داشته یا وارد بوده باشد، به‌راستی، نامه‌های قبلی وی یأس او را از مسائل سیاسی و اجتماعی کاملن آشکار می‌کند. به نظر می‌آید که این نامه توسط لادبن نوشته شده باشد، آن هم از آستارای شوروی پیش از ملاقاتش با ارانی در تهران... به هر تقدیر، پس از بازگشتش از ایران به اتحاد شوروی، لادبن نامه‌ی دیگری به تاریخ ۲۹ اسفند ۱۳۱۰ به نیما نوشت و ظاهرن دیگر خبری از او به خانواده‌اش نرسید.» (خسرو شاکری- تقی ارانی در آینه‌ی تاریخ- ص ۲۳۷ و ص ۲۳۸ و ص ۲۳۹)

اینک می‌پردازم به چند تا از اشتباهاتِ مهمّی که در این نوشته‌ی خسرو شاکری وجود دارد:

نخست این‌که ملاقات نیما با لادبن، پس از بازگشت لادبن به ایران، نه در شهر آستارا بلکه در شهر تهران صورت گرفت و نیما پس از این‌که مدت کوتاهی (حداکثر سه ماه تابستان) را در تهران با برادرش گذراند، با استخدام در وزارت معارف، به آستارا سفر کرد. نخستین جمله‌ی نامه‌ی ۲۰ مهر ۱۳۰۹ نیما به لادبن، به روشنی این موضوع را نشان می‌دهد:

«برادر عزیزم! بعد از ده سال، دوره‌ی ملاقات خیلی کوتاه بود. من با کمال تأسف به آستارا آمدم...» (دنیا خانه‌ی من است- نامه‌های نیما یوشیج- ص ۱۱۰)

همین جمله نشان می‌دهد که نیما پس از یک دوره ملاقات با برادرش، به آستارا آمده بود و از این بابت متأسف بود. نیما در نامه‌ی ۲۶ فروردین خود از لاهیجان، به برادرش لادبن در اتحاد شوروی، نوشته بود که تابستان برای انتشار کارهایش و برای امرار معاش به تهران می‌رود. (دنیا خانه‌ی من است- نامه‌های نیما یوشیج- ص ۱۰۳)

هم‌چنین، در نامه‌ی ۲۷ فروردین، نیما، از لاهیجان به مادرش که در تهران بود، نوشت که خیال دارد اول تابستان به تهران برود. (دنیا خانه‌ی من است- نامه‌های نیما یوشیج- ص ۱۰۵)

با توجه به این دو نامه، مشخّص است که نیما در تابستان ۱۳۰۹ در تهران بوده و لادبن هم از این موضوع خبر داشته و تا این زمان صحبتی هم از رفتن نیما به آستارا نبوده، پس برای چی لادبن برای دیدار نیما به آستارا رفته باشد؟ آن هم وقتی که هنوز نیما به این شهر نرفته بوده و در تهران بوده است.

توصیفِ نیما از شهر آستارا و مهم‌تر از آن، نوشتنِ آدرسش در آستارا، در پایان نامه‌ی ۲۰ مهر ۱۳۰۹ به روشنی نشان می‌دهد که ملاقاتِ نیما با برادرش نه در شهر آستارا که در شهر تهران صورت گرفت و پس از مدتِ کوتاهی که با هم بوده‌اند، نیما به آستارا سفر کرد و نامه‌ی ۲۰ مهر ۱۳۰۹ را برای برادرش نوشت. سفرِ لادبن به آستارا در پایانِ سفرش به ایران و هنگامی که قصد داشته دوباره به اتّحادِ شوروی بازگردد، یعنی در سال ۱۳۱۱ انجام گرفت.

سپس این‌که برخلاف نظر خسرو شاکری، نامه‌ی مورد بحث به چند دلیل، به‌طور قطع و بی‌هیچ تردیدی نوشته‌ی نیماست و نوشته‌ی لادبن نیست و چنین اظهارنظری نشان می‌دهد که خسرو شاکری نه با سبک نوشته‌های نیما در نامه‌هایش آشنایی دارد، نه با چگونگی جمع‌آوری و نشر این نامه‌ها، و نه متنِ نامه را به دقت خوانده و نه به واقعیت‌های تاریخی مربوط به زمانِ نوشته‌شدنِ آن توجه کرده است.

امّا دلیل‌هایی که اثبات می‌کند که این نامه به‌طورِ قطع و بی‌تردید نوشته‌ی نیماست و نه لادبن:

یک- همان‌طور که سیروس طاهباز در مقدمه‌ی مجموعه‌های «نامه‌های نیما یوشیج»، «دنیا خانه‌ی من است» و «کشتی و توفان» تصریح کرده *«نیما از هر نامه‌ای که برای هرکس می‌نوشت، نخست به اصطلاح خود «مینوتی» تهیه می‌کرد و سپس آن را پاکنویس می‌کرد و می‌فرستاد. یا هم‌زمان با نوشتن نامه، کپیه‌ای از آن برای خود نگاه می‌داشت. همین یادگارهاست که امروز اساس کار ما در نشر این مجموعه‌هاست.»* (نامه‌های نیما یوشیج- یادداشت آغاز کتاب)

بنابراین نامه‌ی مورد بحث هم یکی از این نامه‌هایی‌ست که «مینوت» یا کپیه‌ی آن در میان نامه‌های باقی‌مانده از نیما یافت شده و در پایانش هم او آن را امضا کرده است. اگر این نامه را لادبن به دکتر ارانی نوشته بود، چرا نسخه‌ای از آن به خط نیما و در بین نامه‌های نیما یافت شده و امضای او در پایان نامه است؟ آیا همین دلیل به تنهایی کافی نیست برای اثبات این‌که این نامه را نیما به دکتر ارانی نوشته است، نه لادبن؟

دو - در بخش پایانی نامه نوشته شده که *«اگر زیاد اسم مرا نشنیده باشید و ثریای افشار برای اولین دفعه به شما بگوید این گمنامی هم صفت ممتازه و عمومی حیات مردم زحمت‌کش در ایران است.»* این جمله را به طور قطع و بی‌تردید لادبن نمی‌توانسته در سال ۱۳۱۱ نوشته باشد، «آن هم از آستارای شوروی پیش از ملاقاتش با ارانی در تهران»، زیرا همان‌طور که از نامه‌های دیگر نیما مشخص است، به طور قطع و بی‌تردید لادبن از تابستان سال ۱۳۰۹ تا پاییز سال ۱۳۱۰ در تهران بود و پس از آن هم چند ماهی در مازندران و یوش بود و تا سال ۱۳۱۱ از ایران خارج نشده بوده است.

(نگاه کنید به نامه‌ی نیما به لادبن به تاریخ ۲۰ مهر ۱۳۰۹ از آستارا به تهران (کتاب «دنیا خانه‌ی من است»- ص ۱۱۰)- و نامه‌ی نیما به لادبن به تاریخ ۱۵ بهمن ۱۳۰۹ از آستارا به تهران (کتاب «ستاره‌ای در زمین»- ص ۹۸) و نامه‌ی نیما به لادبن به تاریخ ۱۳ فروردین ۱۳۱۰ از آستارا به تهران (کتاب «ستاره‌ای در زمین»- ص ۱۰۰)

بنابراین در سال ۱۳۱۱ (سال واقعی نوشته شدن این نامه) یا سال ۱۳۱۰ (که به اشتباه بالای متن منتشرشده‌ی نامه نوشته شده) نه اصلن لادبن در آستارای شوروی بوده (آن هم «پیش از ملاقاتش با ارانی

در تهران») و نه برای دکتر ارانی ناشناس بوده، بلکه از سال ۱۳۰۹ یا ۱۳۱۰ دکتر ارانی را از نزدیک می‌شناخته و او را دیده و با او ملاقاتهایی داشته و برایش نشریه آورده بوده است. لادبن طبق آنچه در کتاب «یادداشتهای روزانه‌ی نیما یوشیج» آمده، در سال ۱۳۱۱ از رود ارس گذشت و به آن سوی مرز رفت.

سه- هنگامی‌که که هنوز لادبن به ایران و تهران نیامده بوده و هنوز دکتر ارانی را ملاقات نکرده بوده، هنوز کتاب «پسیکولوژی» دکتر ارانی منتشر نشده بوده که به دست لادبن در آستارای شوروی رسیده باشد، و او توانسته باشد در آستارای شوروی آن را خوانده و درباره‌اش به دکتر ارانی نامه نوشته باشد. کتاب «پسیکولوژی» دکتر ارانی در خرداد ۱۳۱۱ منتشر شد و لادبن از تابستان ۱۳۰۹ تا پاییز ۱۳۱۰در تهران بود و پس از آن، و در زمان انتشار کتاب دکتر ارانی، در یوش مازندران بود.

چهار- در بخش پایانی نامه چنین نوشته شده: *«شعرِ امروزی در حقیقت یک سوآلِ اقتصادی است. برای تأمین اقتصادی شخصی، ولی من و شما باید به اندازه‌ی خود کار کنیم. شاید بیش از مقدار زحمات شما در رشته‌ی خودتان، من هم در خصوص تجدید بنای پوسیده و بی‌فایده‌ی شعر و ادبیات فارسی زحمت کشیده و می‌کشم.»* (نامه‌های نیمایوشیج- ص ۸۶)

آیا همین چند جمله برای اثبات این‌که نویسنده‌ی نامه به طور قطع و بی‌تردید نیما بوده، کافی نیست؟ آیا جز او کسی بوده که در خصوص «تجدید بنای پوسیده و بی‌فایده‌ی شعر و ادبیات فارسی زحمت» کشیده باشد؟ آیا لادبن در این زمینه کاری کرده و زحمتی کشیده و اصلن کار اصلی‌اش پرداختن به شعر و شاعری بوده است؟

پنج- در بخشی از نامه که پیش از این هم آن را آوردم، نویسنده‌ی نامه به دکتر ارانی چنین توصیه کرده است: *«... شما می‌توانید بدون دخالت در بعضی مسائل که ایجاد زحمت می‌کند و بدون این‌که فکر کنید چرا دخالت ندارید، بدون مانعی در تأسیس حیات جدید ایدئولوژی ایران کمک بکنید و در این اقدام خودتان مثل یک پیش‌رو باشید. بهتر از یک سرباز که کشته می‌شود و به مراتب لازمتر از هزاران قطعه شعر و غزل که فلان شاعر قدیمی مسلک معاصر نشر می‌دهد، خدمت کنید.»*

در واقع، نویسنده‌ی نامه به دکتر ارانی پیشنهاد داده که در کنشهای سیاسی- تشکیلاتی دخالت نکند و خود را از این‌گونه کنشها کنار بکشد و به جای آن، به امر «تأسیس حیات جدید ایدئولوژی در ایران» کمک کند و پیش‌رو این راه باشد. آیا چنین پیشنهادی را می‌توانسته لادبن که خودش یکی از فعالان و رهبران سیاسی و تشکیلاتی بوده، به او بدهد؟ و آیا چنین پیشنهادی از سوی لادبن به دکتر ارانی مضحک نبوده است؟ همین به‌روشنی اثبات می‌کند که نویسنده‌ی این نامه لادبن نیست و نیماست. جالب این‌جاست که شبیه همین مطلب را نیما در نامه‌ای که در ۲۹ اسفند سال ۱۳۱۰ (چند ماه پیش از این‌که نامه به دکتر ارانی را بنویسد) از آستارا، به لادبن در یوش نوشته، به برادرش هم پیشنهاد داده است:

«وضعیت کنونی با حاضر نبودن مبانی مادی برای پیش‌رفت و تولید یک نتیجه و مقصود اجتماعی، بیش از هر چیز محتاج به اصلاح معنوی است. به اصطلاح تهیه‌ی نتیجه و مقصود از راه تبدیل ایدئولوژی طبقاتی منظور است. در همچو دوره‌ای نویسنده می‌تواند به‌خوبی سر و کارش با قلم باشد و با قوه‌ی قلم خود منفعت برساند.» (کشتی و توفان- نامه‌های نیما یوشیج- ص ۱۰۹)

پیشتر از آن هم در نامه‌ی دیگری به لادبن، به تاریخ اواخر حوت ۱۳۰۱، نیما نوشته بود که فعالیت جمعی راه درستی برای رسیدن به مقصود نیست، زیرا هم‌راهان مناسبی ندارد. در بخشی از این نامه، نیما به لادبن چنین نوشته است:

«چون می‌دانم هنوز نتوانسته‌ای از نتیجه‌ی زحمت خودت آن‌طور که می‌خواهی خوش‌حال شده باشی، به نظر من علت از بدی انتخابهاست. هم‌راهان تو خیلی هنر داشته باشند این است که سالم باشند و فرق است میان کاری که یک شخص سالم برای جمعیت می‌کند با کاری که از یک شخص هم سالم و هم متفکر ناشی می‌شود. گذشته از سلامتی باطن، برای کسی که پیشوای مردم می‌شود، فکر بزرگ هم لازم است و من هنوز جز یک غفلت‌زدگی و رقابت در همراهان تو کمتر توانسته‌ام صفتی پیدا کنم که به خوبی انتخاب آنها امیدوار باشم.» (ستاره‌ای در زمین- نامه‌های نیما یوشیج- ص ۲۵)

شش- خسرو شاکری نوشته: «توجه دقیق به محتوای نامه که عبارت است از نقد نوشته‌های ارانی، نشان می‌دهد که نمی‌تواند کار نیما بوده باشد، زیرا نوشته‌ی دیگری از او در دست نیست که معلوم دارد او به این مسائل علاقه داشته یا وارد بوده باشد.»

نخستین پرسشی که از خواندنِ این عبارت به ذهن می‌رسد این است که آیا از لادبن نوشته‌ای در دست هست که معلوم دارد او به این مسائل علاقه داشته یا وارد بوده؟ پس به چه دلیل «به نظر می‌آید که این نامه توسط لادبن نوشته شده باشد»؟

اگر کسی یک‌بار با دقت کتاب «ارزشِ احساسات در زندگیِ هنرپیشگان» نیما را بخواند یا نامه‌هایی را که او در تاریخ ۱۰ حمل ۱۳۰۴و ۱۸ بهمن ۱۳۱۰ به لادبن نوشته، یا کتاب «یادداشتهای روزانه‌ی نیما یوشیج» را مطالعه کند، درمی‌یابد که نیما به بحثهای فلسفی و روان‌شناختی چه‌قدر علاقه‌مند بوده و چه‌طور در این نوع بحثها خود را صاحب نظر می‌دانسته است.

این نوشته‌ی خسرو شاکری که «به هر تقدیر، پس از بازگشتش از ایران به اتحاد شوروی، لادبن نامه‌ی دیگری به تاریخ ۲۹ اسفند ۱۳۱۰ به نیما نوشت و ظاهرن دیگر خبری از او به خانواده‌اش نرسید» اشتباه است و نامه‌ی ۲۹ اسفند ۱۳۱۰ را نیما از آستارا به لادبن که در یوش بود، نوشت و نه لادبن به نیما.

***

نیما یوشیج در اردیبهشت سال ۱۳۱۲ از آستارا، از راه رشت، به تهران آمد و ساکن تهران شد. در ماه بهمن ۱۳۱۲ دکتر ارانی، با یاری و همراهی رفیقان هم‌راه و هم‌فکرش- ایرج اسکندری و بزرگ علوی- نخستین شماره‌ی ماه‌نامه‌ی «دنیا» را در تهران منتشر کرد. انتشار این ماهنامه‌ی نظری که هدفش بحث در «مسائل علمی، صنعتی، اجتماعی و هنری از نظر اصول مادی» بود، تا خرداد سال ۱۳۱۴ ادامه یافت و پس از آن دیگر منتشر نشد.

نیما یوشیج هم در تهران مجله‌ی دنیا را دید و خرید و خواند و آن را هم‌فکر خود یافت ولی به دلیل‌هایی که برای خودش داشت (و شاید ملاحظه‌کاری و محتاط بودن از جمله‌ی این دلیلها بود) نخواست با آن همکاری کند و نوشته‌ای یا سروده‌ای برای آن بفرستد.

او، در ۲۸ فروردین ۱۳۱۳، در پاسخ به نامه‌ی دوستش- رسّام ارژنگی- که پس از شش ماه بی‌خبری- دریافت کرده بود، نوشت:

«در تهران، حتا در جریان فکری یک مجله‌ی هم‌فکر خود- مثل مجله‌ی دنیا- هم نخواسته‌ام شرکت داشته باشم.» (ستاره‌ای در زمین- نامه‌های نیما یوشیج- ص ۱۵۱)

روز هجدهم اردیبهشت ۱۳۱۶ دکتر ارانی بازداشت شد. روز بیست و یکم اردیبهشت خبر بازداشت دکتر ارانی به مدرسه‌ی صنعتی تهران رسید. با توجه به این‌که مدرسه‌ی صنعتی تهران با نظارت شعبه‌ی تعلیمات «اداره‌ی صناعت» اداره می‌شد و دکتر ارانی رئیس این شعبه بود، همه‌ی معلمان و کارکنان مدرسه او را می‌شناختند، بنابراین خبر بازداشت دکتر ارانی خیلی زود به مدرسه رسید. به روایت بزرگ علوی که دبیر همین مدرسه بود و در بیست و یکم اردیبهشت همین سال بازداشت شد:

«بالأخره یک روز- بیست و یک اردیبهشت ۱۳۱۶- وقتی در ساعت ده صبح در مدرسه‌ی صنعتی، پس از ساعت دوم درس و موقع تنفس، وارد اتاق معلمین شدم یکی از معلمین... با رنگ پریده گفت: «دکتر ارانی را گرفته‌اند... چندین نفر را گرفته‌اند. گویا Foyer (کانون) کمونیستی داشته‌اند.» (باقر مؤمنی- دنیای ارانی- ص ۱۶۴)

نیما هم که در دفتر مدرسه بود، از شنیدن این خبر تعجب کرد و متأسف شد و گفت:

«چه مملکتی! دکتر ارانی را توقیف می‌کنند.» (خاطرات بزرگ علوی/ به کوشش حمید احمدی- ص ۱۴۳)

در چهاردهم بهمن ۱۳۱۸ دکتر تقی ارانی را در زندان قصر به قتل رساندند. خبر مرگ دکتر ارانی در روزنامه‌ها منتشر شد و در همه جا پیچید و به نیما هم که به او دلبستگی عاطفی و فکری داشت و او را گرامی می‌داشت، رسید و نیما را بسیار متأثر کرد. در بهمن ۱۳۱۸ نیما شعر آزاد «ققنوس» را سرود و، برای رد گم کردن، زیر آن تاریخ بهمن ۱۳۱۶ را گذاشت. شعر «ققنوس» در شماره‌ی دوم از سال دوم (اردیبهشت ۱۳۱۹) مجله‌ی «موسیقی» چاپ شد.

به گمانِ من شعرِ «ققنوس»، نخستین محصولِ ادبیِ این تأثّر و تأسّفِ عمیقِ درونی نیما از مرگِ دکتر ارانی بوده است:

ققنوس، مرغ خوش‌خوان، آوازه‌ی جهان
او ناله‌های گم‌شده ترکیب می‌کند
آواره مانده از وزش بادهای سرد
از رشته‌های پاره‌ی صدها صدای دور
بر شاخ خیزران
در ابرهای مثل خطی تیره روی کوه
بنشسته است فرد
دیوار یک بنای خیالی
بر گرد او به هر سر شاخی پرندگان.
می‌سازد.
از آن زمان که زردی خورشید روی موج

کم‌رنگ مانده است و به ساحل گرفته اوج
در چشم می‌نماید و صبحِ سفیدشان.

بانگ شغال و مرد دهاتی
حس می‌کند که زندگی او چنان

کرده‌ست روشن آتش پنهان خانه را
مرغان دیگر ار به سر آید

قرمز به چشم شعله‌ی خردی
در خواب و خورد

خط می‌کشد به زیر دو چشم درشت شب
رنجی بود کز آن نتوانند نام برد.

وندر نقاط دور

خلقتند در عبور
آن مرغ نغزخوان

او، آن نوای نادره، پنهان چنان که هست
در آن مکان ز آتش تجلیل یافته

از آن مکان که جای گزیده‌ست، می‌پرد
اکنون به یک جهنم تبدیل یافته

در بین چیزها که گره خورده می‌شود
بسته‌ست دم‌به‌دم نظر و می‌دهد تکان

با روشنی و تیرگی این شب دراز
چشمان تیزبین.

می‌گذرد
وز روی تپه

یک شعله را به پیش
ناگاه چون به‌جای پر و بال می‌زند

می‌نگرد.
بانگی برآرد از ته دل سوزناک و تلخ
که معنی‌اش نداند هر مرغ ره‌گذر

جایی که نه گیاه در آنجاست، نه دمی
آن‌گه ز رنجهای درونیش مست

ترکیده آفتاب سمج روی سنگهاش
خود را به روی هیبت آتش می‌افکند

نه این زمین و زندگی‌اش چیزِ دل‌کش است
باد شدید می‌دمد و سوخته‌ست مرغ

حس می‌کند که آرزوی مرغها چو او
خاکسترِ تنش را اندوخته‌ست مرغ

تیره‌ست همچو دود اگرچند امیدشان
پس جوجه‌هاش از دل خاکسترش به‌در.

چون خرمنی ز آتش

(مجموعه‌ی آثار نیما یوشیج- دفتر اول- شعر- از ص ۳۰۶ تا ص ۳۰۸)

به این ترتیب نیما، در بهمن ۱۳۱۸، چند روز پس از شنیدن خبر مرگ دکتر ارانی، یکی از گوهرهای بسیار نفیس و درخشان گنجینه‌ی شعر آزادش را سرود و همان‌طور که برای دکتر ارانی نوشته بود، گام بلند دیگری در راه «تجدید بنای پوسیده و بی‌فایده‌ی شعر و ادبیات فارسی» برداشت و پی بنای نوین شعر آزاد را با این شعر درخشان و بی‌همتا ریخت.

او در شعر «ققنوس» از مرغی جان‌باز و ایثارگر سخن گفته که در سرزمینی که از آتش تجلیل یافته و اکنون به یک جهنم تبدیل یافته، زندگی می‌کند و حس می‌کند که اگر در این خراب‌آباد، زندگی‌اش هم‌چون مرغان دیگر در خواب و خورد به‌سرآید، رنجی که می‌کشد رنجی پست و حقیر خواهد بود و ارزش مانا شدن و ماندگار به یادها ماندن و نام بردن را نخواهد داشت، به همین دلیل برای این‌که برای رنجش معنا و ارزشی والا و یادمان بیافریند، جانش را فدا می‌کند، و خود را در میان شعله‌های آتش می‌افکند تا جوجه‌هایش از خاکسترش سر به در آرند و جان بگیرند.

بعضی از مفسران شعر ققنوس گمان کرده‌اند که نیما این شعر را درباره‌ی خودش سروده و «ققنوس» تمثیلی از اوست، در صورتی که آنها که با شعرهای نیما آشنایی کافی دارند به‌خوبی می‌دانند که نیما هرگز در شعرهایی که درباره‌ی خودش سروده، از خود تصویر یک قهرمان فداکار و جان‌باز را ارائه نداده، بلکه تصویری چون رود «ماخاولا» که گنگ می‌سراید و کسی با زبانش آشنا نیست، یا تصویری چون «تیزپرواز» که سر زیر بال کشیده و به خواب زمستانی فرو رفته، از خود ترسیم کرده است. به این دلیل، تردیدی ندارم که نیما شعر «ققنوس» را درباره‌ی شخصیت فداکار و ایثارگر دکتر ارانی و تحت تأثیر رنجی که او در جهنم زندان انفرادی و زیر شکنجه می‌برده، سروده و «ققنوس» را به عنوان نماد شخصیت او برگزیده است.

یکی از علتهای این‌که نیما، به عمد، تاریخ سرودن شعر «ققنوس» را به جای «بهمن ۱۳۱۸»، «بهمن ۱۳۱۶» نوشته هم، به گمان من، این بوده که پلیس سیاسی و دستگاه سانسور مطبوعات حکومت، از روی تاریخ سرودن شعر «ققنوس» (بهمن ۱۳۱۶) متوجه نشود که نیما این شعر را به مناسبت مرگ دکتر ارانی و متأثر از آن سروده و از این بابت خطری امنیتی متوجه نیما نشود و مشکلی هم برای مجله‌ی «موسیقی» پیش نیاید.

در سیزدهم بهمن سال ۱۳۲۰، یک روز مانده به دوّمین سال‌گردِ مرگِ دکتر ارانی، نیما یوشیج شعرِ «نه، او نمُرده است» را به یاد رفیقِ همفکرش سُرود و در آن شعر بر این نکته تأکید کرد که دکتر ارانی با وجود مرگِ جسمانی از نظرِ فکری و اثرگذاری نمُرده و هرگز مرگ بر او دست نمی‌یابد. با بخش‌هایی از این شعر، این نوشته را به پایان می‌برم:

دو سال از نبودِ غم‌انگیزِ او گذشت.
روزِ سفید آمد از نو به سیر وُ گشت.
روی مزارِ او
بر ساحتِ جبینِ جوانی
دو بار برگ‌های خزان ریخته شدند.
خطّ دگر نوشت.
سه سایه‌ی شکسته‌ی گریان
بر شاخه‌های سایه‌ی دیگر
مانند این‌که آن که تو دانی نمُرده است.
آویخته شدند.
هرکس به یادش آید گوید
...
دو سال رفت وُ لیک ارانی نمُرده است.
دو سال- مثلِ آن‌که دو روز- از غمش گذشت.

نه، او نمُرده، او ز نهان‌خانه‌ی وجود
بس فکرهای ویران گلشن شدند از او

بر پای خاسته‌ست.
مانند آن‌که همین آرزوش بود.

او از برای زندگی ما
پرید از برابرِ زندان

تا بهره‌ورتر آییم
مرغِ شکسته‌پر که همه رنج و جوش بود

دارد هنوز هم سخنی گرم می‌کند.
تا روی بامِ دیگر آید ز نو فرود

این تیره‌جوی سنگ‌دلان را
زان‌جا به رنگِ دیگر با ما کند سخن.

دارد به حرف مردمی‌یی نرم می‌کند.
...

نه، او نمُرده است، آن‌که دلی زنده می‌کند

دو سال شمع زندگی‌اش را به روشنی
*هرگز بر او نیابد بَدروی مرگْ دست.**

مردم ندید لیک
خرداد ۱۴۰۴

بس شمع‌های دیگر روشن شدند از او

منبع‌هایی که برای نگارشِ این متن از آن‌ها استفاده کرده‌ام:

یک- دنیا خانه‌ی من است- نامه‌های نیما یوشیج- انتشارات کتاب زمان- چاپ سوم- سال ۱۳۵۴

دو- کشتی و توفان- نامه‌های نیما یوشیج- انتشارات امیرکبیر- چاپ اول- سال ۱۳۵۱

سه- ستاره‌ای در زمین- نامه‌های نیما یوشیج- انتشارات توس- چاپ اول- سال ۱۳۵۴

چهار- نامه‌های نیما یوشیج- نشر آبی- چاپ اول- سال ۱۳۶۳

پنج- یادداشت‌های روزانه‌ی نیما یوشیج- انتشارات مروارید- چاپ اول- سال ۱۳۸۷

شش- مجموعه‌ی آثار نیما یوشیج- دفتر اول- شعر- نشر ناشر- چاپ اول- ۱۳۶۴

هفت- دنیای ارانی- باقرمؤمنی- انتشارات خجسته- چاپ اول- سال ۱۳۸۴

هشت- تقی ارانی در آینه‌ی تاریخ- خسرو شاکری- نشر اختران- چاپ اول- سال ۱۳۸۷

نه- تاریخچهٔ فرقهٔ جمهوری انقلابی ایران و گروه ارانی-حمید احمدی- نشرِ اختران- چاپ اول- سال ۱۳۷۹

ده- خاطرات بزرگ علوی- به کوشش حمید احمدی- انتشارات دنیای کتاب- چاپ اول- ۱۳۷۷

یازده- نیما یوشیج و نقد ادبی- ایرج پارسی‌نژاد- انتشارات سخن- چاپ اول- سال ۱۳۸۸

* بَدرویِ مرگ: رویِ بدِ مرگ - یعنی هرگز رویِ بدِ مرگ بر او دست نیابد. **(ارژنگ)**

بازگشت به فهرست

آیا ژانری به نام «شعرِ کارگری» وجود دارد؟

سعید سلطانی طارمی

نمی‌پرستم خدایی که/ فاصلهٔ دست و دهانِ پدرم را/ زیاد گرفته بود. (اسماعیل شاهرودی)

کوتاه‌ترین پاسخِ منطقی این است: بله، وقتی «شعرِ شبانی» وجود دارد، چرا «شعرِ کارگری» وجود نداشته باشد؟

به ما آموخته‌اند که در هنرهای کلامی [شعر، داستان، نمایشنامه، فیلم‌نامه، و حتّی ترانه] سخنِ هرکسی باید متناسب با پایگاهِ اجتماعی، میزانِ تحصیلات و شغل و... او باشد تا قبولِ خاطرِ مخاطب افتد و تأکید کرده‌اند سخن و رفتارِ یک اشراف با سرمایه‌دار، هردوی آنان با کارگر، و کارگرِ شهری با دهقان، و تک‌تکِ آنان با یک لمپن باید تفاوت‌های قابلِ تشخیص و قبولی داشته باشند. در این سخن یک نکته‌ی بسیار مهمّ هست و آن جز این نیست که هریک از آنان باید نماینده‌ی فرهنگ و ادبیّاتِ پایگاهِ اجتماعی خود باشند.

اما در کنار یا برابرِ این حقیقتِ قابلِ فهم، یک دشواریِ نسبتاً پیچیده هست که عبارت است از گرفتاری آن در جنگ و مبارزه‌ای که بین طبقه‌ی حاکمِ جهانی (امروزه می‌شود وجودِ آن را اثبات کرد) و طبقه‌ی کارگر و طرفدارانش که زمانی بر بخشی از جهان حکم می‌راندند، در جریان است. در واقع راندنِ شعر و داستان بر لایه‌های پرتوهّمِ ذهنِ نویسندگان و شاعرانِ فردگرای هیچ و پوچ‌انگار که از انسانِ اجتماعی فرار می‌کنند و ترجیح پُرسروُصدای آن بر هنرِ کلامی‌ای که روی واقعیّت‌های اجتماعی خیال‌ورزی می‌کند و فردیّتِ هنرمند، حسّ، اندیشه و معرفتِ هنری او را از موقعیّت فردی به سوی بازتابانیِ زیست و کردارِ جمعی هدایت می‌کند، بخشی از ستیزِ سراسری طبقه‌ی حاکمِ جهانی علیه طبقاتِ محکوم است تا آنان را در یک لمس‌شدگیِ ذهنیِ ابدی، قرنطینه کند. در این وضع، اگر ادبیّات و شعرِ کارگری بتواند نیروی زیستی و امیدِ فیروزی را در او تقویت کند، دست‌کم در جلوگیری از هجومِ طبقه‌ی حاکم به باقیمانده‌ی دارایی‌های اجتماعی و فردی زحمتکشان به آنان کمک خواهد کرد.

ژانری به نام «شعرِ کارگری» می‌تواند وجود داشته باشد چرا که طبقه‌ی کارگر در سراسرِ جهان ویژگی‌های فرهنگی نسبتاً مشترکی دارد. واژه‌ی نسبتاً و نسبی بر میزانِ توسعه‌یافتگی جوامع و داشته‌ی فرهنگی پیشاکارگری آنها نظارت دارد وگرنه، استخوان‌بندی داشته‌ها، تقاضاها و آرزوهای طبقه‌ی کارگر در سراسرِ جهان یکی‌ست. و برای تولید اثرِ هنریِ کلامی نیاز به واژه و دنیای ارتباطی خاصِّ واژه‌هاست که کارگران آن‌را دارند و می‌توانند هنرِّ کلامی خاصِّ خود را داشته باشند..

اگر شعر عنصری خودبسنده و خودآیین نیست، پس یک نمود و پدیدارست از بود وُ هستی‌ای که در اعماقِ وجود فردِ اجتماعی جریان دارد و با معرفتِ شعری که مبتنی بر تخیّل است، قابلِ شناخت و بیان می‌باشد.

این‌جا دلم می‌خواهد به دو نکته اشاره کنم:

اوّل این‌که: کارگر و طبقه‌ی کارگر پدیده‌ای مدرن است. جست‌وُجوی ادبیّاتِ کارگری در شاهنامه و پوشاندنِ لباسِ کارگری به کاوه‌ی آهنگر برای کارگر حقّانیتی پدید نمی‌آورد. چرا که تقسیماتِ اجتماعی در آن جامعه چیزِ دیگری بوده و کاوه هم کارگرِ کسی نبوده. پیش‌بند چرمی‌اش هم خاصِّ استادکارها و پیشه‌ورهاست، نه کارگران، تقاضاهایش هم پهلوانی‌ست نه کارگری. با اوست که دورانِ پهلوانی شاهنامه آغاز می‌شود. تقریبا می‌توان مطمئن بود که اوّلین شاعری که در ایران «شعرِ کارگری» به معنی خاصِّ آن گفته است، ابوالقاسم لاهوتی است.

نکته‌ی دیگری که بسیار موردِ تأکید قرار می‌گیرد -این بار از طرفِ مخالفین مطرح می‌شود-، آن است که کسانی که در ایران در باره‌ی کارگران داستان نوشته یا شعر گفته‌اند، هیچ ربطی به طبقه‌ی کارگر نداشته‌اند و نمی‌توانسته‌اند درکِ درستی از دنیای کارگران داشته باشند.

آنان که این چیزها را می‌نویسند، می‌دانند سخن‌شان درست نیست، امّا آنان که باور می‌کنند، نمی‌دانند که هیچ‌کدام از شاعرانِ شناخته‌شده‌ی شعرِ شبانی یا پاستورال چوپان نبوده‌اند. لزومی هم ندارد. کافی‌ست که شاعر یا نویسنده دنیای حسّی و روابطِ بیانی یک طبقه یا صنف یا جمع را با دقّت یاد بگیرد و درونی یا ملکه کند. در یک رمان آدم‌های زیادی از نظامی تا روحانی می‌توانند حضور داشته باشند آیا نویسنده می‌تواند دنیای تک‌تکِ آنها را تجربه کند؟ این حرف‌ها بخشی از آن ستیزِ جهانی‌ست که بی‌وقفه جریان دارد. امّا اگر محصولِ کارِ نویسنده و شاعر ضعیف یا معیوب است این نقد بر او وارد است و باید گفت: آقا یا خانم ایکس شناختی از دنیای کارگران ندارد یا اطلاعاتِ کمی دارد یا اجرایش ضعیف است و...

گفته می‌شود وقتی اِما بواری خودکشی کرد، تمام علائمِ مسمومیّت در گوستاو فلوبر مشاهده شد. آیا کسی می‌تواند ادعا کند که فلوبر دنیای اِما بواری را تجربه کرده بود یا زمانی زنی از صنف وُ سِنخِ او بوده؟...

بازگشت به فهرست

نگاهی به چهار مقولهٔ مارکسی

کیوان مهتدی

«هرچند پُرسشِ «ازکجا» چندان مشکلی پیش نمی‌آورد، امّا پُرسشِ «به‌کجا» منشاءِ آشفتگیِ فراوان است.»

(کارل مارکس، نامه به روگه)

مقدّمه

چهار مفهوم از خودبیگانگی، بت‌وارگی کالا، موجود نوعی، و نظریه استثمار در دوران سرمایه‌داری، علاوه بر تصویری کلّی از افکارِ مارکس، می‌توانند سویه‌های مناقشه‌برانگیزی از آن‌را برجسته سازند. در این چهار یادداشت، هنگام تعریف این مفاهیم به جای خلاصه‌برداری از ارجاعات به این مفاهیم، تلاش می‌شود تا حد ممکن خود این مفاهیم در بستری تاریخی قرار گیرند، و پیش‌زمینه ظهور آنها در اندیشه مارکس، و تاریخ متعاقب آنها مطرح گردد. در ادامه نیز ضمن طرح پرسش از نسبت آنها با یکدیگر، تلاش می شود کلیت اندیشه مارکس از خلال مواضعی که این مفاهیم اشغال می‌کنند، تبیین گردد. منابع دست اول مورد استفاده در این یادداشت سه کتاب دستنوشته‌های اقتصادی-فلسفی ۱۸٤٤، گروندریسه، و کاپیتال هستند، که هر یک در یک دهه از فعالیت نظری مارکس نوشته شده‌اند، اما جملگی به اشکال مختلف با این منظومه مفهومی درگیر هستند.(۱)

دو مفهومِ ازخودبیگانگی، و موجودِ نوعی در دستنوشته‌های اقتصادی-فلسفی ۱۸۴۴ ظاهر می‌شوند، و دو مفهوم بت‌وارگی کالا و نظریه استثمار در دوران سرمایه‌داری در کتاب کاپیتال (منتشر شده در سال ۱۸۶۷) (۲) تکرارنشدن مفاهیم به‌اصطلاح فلسفی‌تر در کارهای متاخر مارکس، برخی شارحان را به این باور رساند که گسستی ریشه‌ای میان آرای مارکس جوان و مارکس متاخر وجود دارد؛ به ویژه با توجه به اینکه دستنوشته‌ها برای نخستین بار در سال ۱۹۳۲ منتشر شد، و تا آن زمان درک مشخصی از نظریه مارکس در قالب ماتریالیسم دیالکتیکی تثبیت شده بود که توجه چندانی به مبنای فلسفی اندیشه‌ی مارکس (حتی مفهوم متاخر بت‌وارگی کالا) نداشت و به جای آن بر درک تکامل‌گرایانه از روند تاریخ تاکید می‌کرد. انتشار دستنوشته‌ها (و چند سال بعد انتشار گروندریسه) منجر به بازنگری در فهم آرای مارکس از جانب برخی

متفکران مارکسیست (به ویژه در مکتب فرانکفورت) شد، به‌گونه‌ای که عدم تکرار مفاهیمی همچون از خودبیگانگی در کاپیتال، نه به دلیل کنار گذاشتن مفاهیم و نگاه فلسفی، بلکه صرفاً به خاطر شیوه ارائه موضوع در کارهای متاخر مارکس دانسته می‌شد. به این اعتبار، ارتباط یا عدم ارتباط میان این دو دسته از مفاهیم می‌تواند به معنای دو نگاه متفاوت و گاه متضاد از افکار مارکس در نظر گرفته شود.

از خودبیگانگی

برای فهم از خودبیگانگی ابتدا باید به مفهوم بیگانگی بپردازیم. احتمالاً این واژه را بارها در زندگی روزمره، به ویژه در بحث‌های روانشناسی، شنیده‌ایم. اما در حوزه جامعه‌شناسی و فلسفه، نظریه بیگانگی بیش از همه با نظریات هگل و مارکس تداعی می‌شود. بنابه‌تعریف بیگانگی باید واجد یک جدایی باشد، و این جدایی باید مساله‌دار باشد، وگرنه ضرورتی برای ضرب یک مفهوم وجود نمی‌داشت، برای مثال بعید است کسی برای افتادن یک میوه از درخت از اصطلاح «بیگانگی» استفاده کند. پس بیگانگی یک رابطه مساله‌دار و مبتنی بر جدایی است. فاعل و مفعول این جدایی می‌تواند یک فرد، یک جمع، یا مجموعه‌ای از روابط و نهادها باشند، که هر یک دلالت‌های خاص خود را خواهد داشت، برای مثال می‌توانیم بگوییم «اقلیت‌های جنسی نسبت به جامعه خود احساس بیگانگی می‌کنند.» یا «کیوان نسبت به محیط کار خود احساس بیگانگی می‌کند.»(۳)

آلن وود در کتاب خود درباره کارل مارکس•، ضمن تشخیص دو واژه مجزا در دستنوشته‌ها یعنی *entfremdung* (معادل *estrangement*) و *Entausserung* (معادل *externalization*) که هر دو به بیگانگی یا *alienation* ترجمه شده‌اند، توضیح می‌دهد که هر دو واژه «حکایت از جدا شدن چیزهایی می‌کنند که به‌طور طبیعی متعلق به یکدیگرند.» (آلن وود ۱۳۸۷، ۶۱) *[وود، آلن. ۱۳۸۷. کارل مارکس. ترجمه شهناز مسمی‌پرست. تهران: انتشارات ققنوس. نسخه pdf: https://t.me/taleaeh/57653]*

کیفیت «غیرطبیعی» این جدایی سومین نکته‌ای است که در تعریف این مفهوم باید مد نظر داشت.

تشریح دقیق مفهوم بیگانگی در نظام فکری هگل از توانایی و صلاحیت این یادداشت خارج است، اما می‌دانیم برای هگل بیگانگی بین دو پدیده مجزا نیست، بلکه بیگانگی با خویشتن است، چنانکه تاریخ همچون روند آشتی این «باخودبیگانگی» ظاهر می‌شود. به بیان دیگر آشتی یا بیگانگی‌زدایی در اندیشه هگل روند ضروری و قطعی تاریخ را تشکیل می‌دهد (روند آگاهی از آزادی). به‌علاوه هگل بیشتر از عبارت Entausserungبه معنای بیرونی‌سازی استفاده می‌کند، که آن را باید در پیوند با مفهوم objectificationیا عینی‌سازی فهم کرد. فعالیت بشری - که در قالب مفهومِ کار برای مارکس جایگاه کلیدی پیدا می‌کند- همواره نوعی دست بردن در طبیعت را به همراه دارد. این فعالیت در محصول خود عینیت می‌یابد، که معادل بیرونی‌سازی افکار و ذات انسان است.(۴) بیگانگی زمانی است که این آفریده عینیت‌یافته و بیرونی‌شده، به‌گونه‌ای مستقل شود که خود برای بشر تعیین تکلیف کند. این فرایند حکمرانی آفریده‌ی دست بشر بر او ویژگی دیگری است که در تعریف مورد نظر ما از بیگانگی نقشی تعیین‌کننده دارد. هگل در قلمروی سیاست دولت را واجد چنین کیفیتی می‌داند، در حالی‌که برای بسیاری از متفکران پیشین

و معاصر او، دولت یا تجلی اراده خداوند و خارج از حیطه انسانی بود، و یا در حکم تجلی اراده عمومی به‌کل موجودی بیرونی نسبت به اعضای آن جامعه به حساب نمی‌آمد.

فوئرباخ بیگانگی را در حوزه مذهب تبیین می‌کند. به باور فوئرباخ انسان ذات الهی هبوط کرده نیست که باید با خود آشتی کند، بلکه برعکس، خدا انسان از خودبیگانه است، یعنی کیفیات انسانیِ بیگانه‌شده است که اکنون در قالب یک موجود مستقل بر زندگی انسان حکم می‌راند. به این ترتیب، علاوه بر قلمروی سیاست، بیگانگی در قلمروی مذهب نیز به مفهومی تعیین‌کننده بدل می‌شود.

مارکس در تزِ چهارم [منبع برای تز چهارم: https://t.me/taleaeh/57614] از تزهایی درباره فوئرباخ می‌نویسد: «فوئرباخ بنا را بر واقعیتِ [فاکتومِ] ازخودبیگانگیِ دینی می‌گذارد، یعنی مضاعف‌شدنِ جهان درهیأت یک جهانِ دینی و خیالی و یک جهانِ واقعی. کار او عبارت است از منحل‌کردنِ جهانِ دینی در شالودهٔ دنیوی‌اش. او این نکته را نادیده می‌گیرد که پس از به‌انجام‌رساندنِ این کار، مسألهٔ اصلی هم‌چنان برجا می‌ماند که باید به انجام رسد.» به باور مارکس، ماتریالیسم فوئرباخ از روند پویای تفکر هگلی محروم است، چنانکه در مقاله نقد دیالکتیک و فلسفه هگل در کل اشاره می‌کند، هگل «خودآفرینی انسان را هم‌چون یک فرآیند، عینیت‌یافتگی را همچون ناپیدایی ابژه، همچون بیگانگی و فراگذشتن از این بیگانگی.» دریافته بود.

سنجش صحت و سقم نقد مارکس به فوئرباخ نیازمند مطالعه آثار فوئرباخ، برخی هگلی‌های جوان مانند موزس هس، و البته خود هگل است. با این مقدمه بسیار کوتاه صرفاً می‌توانیم تصویری داشته باشیم از اینکه مارکس فرایند حاکم شدن آفریده‌های دست بشر در هیات چیزی بیرونی را از فوئرباخ می‌پذیرد، اما برای او تازه مساله از اینجا شروع می‌شود، زیرا این جهان ازخودبیگانه دینی تنها «بر پایهٔ ازخودگسیختگی و تناقض‌بانقسِ این شالودهٔ دنیویْ تبیین‌پذیر است.» برای فهم این شالوده، مارکس روش هگلی را پویاتر از فوئرباخ می‌داند چون می‌تواند این شالوده دنیوی را در عین تناقض‌اش تبیین کند. اما زدودن این تناقض (یا بیگانگی‌زدایی چنانکه پیش‌تر اشاره شد) تنها به شیوه‌ای عملی و در جهان رفتارهای واقعی انسان‌ها صورت می‌گیرد، نه در جهان ایده‌ها. هم از این رو است که مارکس مفهوم بیگانگی را در قلمروی اقتصاد به کار می‌برد. مارکس در مقاله کار از خودبیگانه در دستنوشته اول از دستنوشته‌ها مفهوم از خودبیگانگی را در بطن منظومه‌ای از مفاهیم کلیدی نقد اقتصاد سیاسی قرار می‌دهد، یعنی ارتباط درونی «میان مبادله و رقابت، میان ارزش و بی‌ارزش‌سازی انسان»، و البته «میان کل این بیگانگی، و نظام پولی»؛ گویی با یک «ارتباط مستقیم میان بی‌ارزش‌سازی جهان انسان‌ها و افزایش ارزش جهان اشیا» مواجه هستیم. به این اعتبار، بیگانگی به عنوان پیامد شکل خاصی از فعالیت‌های بشری فهمیده می‌شود، که طی آن انسان از محصول کار خویش بیگانه می‌شود، و در نهایت محصول این کار به عنوان موجودی مستقل بر زندگی انسان حاکم می‌گردد. بیگانگی انسان را از سوژه‌ای فعال به ابژه‌ی فرایندهای اجتماعی بدل می‌سازد. مارکس چهار مرحله را در روند بیگانگی تبیین می‌کند، نخست بیگانگی از محصول کار، زیرا به تولیدکنندگان آن تعلق ندارد، سپس بیگانگی از خود فعل و فرایند تولید، زیرا هر کارگری صرفاً یکی از چرخ‌دنده‌های فرایند تولید به حساب می‌آید و با کلیت آن احساس بیگانگی می‌کند (چارلی چاپلین در فیلم عصر جدید تصویر دقیقی از

این بیگانگی ارائه می‌دهد)؛ این روند بیگانگی فعالیت انسانی، او را از انسان در حکم موجود نوعی بیگانه می‌سازد. در بخش بعد به این مفهوم خواهیم پرداخت، اما در این روند مشخص می‌شود، که چرا از خودبیگانگی در مفهوم مارکسیِ آن صرفاً یک شکل از بیگانگی نیست، بلکه ذات و روند ضروری بیگانگی را ترسیم می‌کند؛ در نهایت بیگانگی از موجود نوعی یا ذات بشری، فرد را نسبت به سایر هم‌نوعان و جهان انسانی خود بیگانه می‌سازد.

به این اعتبار، چند ویژگی مهم درباره مفهوم بیگانگی نزد مارکس حائز اهمیت هستند: ۱- بیگانگی بنا بر منطق درونی خود مستلزم ازخودبیگانگی است. ۲- ازخودبیگانگی مفهومی است برای تشریح سازوکار اقتصادی و اجتماعی در کلیت جهان سرمایه‌داری ۳- انسان از خودبیگانه دیگر انسان نیست، چون از ذات خود بیگانه شده است. ۴- هرچه انسان‌ها بیشتر برای تحقق ذات خود در قالب این جامعه تلاش کنند (کار مزدی) شرایط انقیاد خود را بیش از پیش تثبیت و تشدید خواهند کرد. ۵- ازخودبیگانگی زندگی نوعی انسان را به ابزاری در خدمت بقای فرد تبدیل کرده است و به این اعتبار انسان از خودبیگانه از تاریخ نیز بیگانه شده است.

در عین حال، پرسش‌های زیادی در این رابطه مبهم باقی می‌ماند. پرسش اول اینکه مارکس در تبیین بیگانگی از فرد شروع می‌کند، اما آیا موضوع بیگانگی افراد است، یا کلیت جامعه؟ آیا بیگانگی یا نشانه‌های آن قابل شناسایی و اندازه‌گیری است و می‌توان درکی ملموس از میزان بیگانگی در یک فرد یا جامعه داشت؟ آیا برای مارکس نیز به سیاق هگل بیگانگی‌زدایی یک فرایند قطعی است، و در آینده برطرف خواهد شد؟ حتی اگر این آینده قطعی نباشد، در یک آینده آرمانی، اگر بیگانگی‌زدایی را احیای جایگاه فرد در مقام سوژه فعال بدانیم، آنگاه نمی‌توان متصور شد که در جهان سوسیالیستی نیز افرادی به انتخاب خود بخواهند ازخودبیگانه شوند؟ همچنین از خودبیگانگی درباره کیفیتی ذاتی از انسان صحبت می‌کند یا صرفاً مشخصه یک دوره‌ی تاریخی است؟ از سوی دیگر، مارکس نیز همچون هگل یک متفکر نظام‌مند با مفاهیم زیربنایی و پروژه‌ی فکری هدفمند است. بنابراین غیاب مفهوم ازخودبیگانگی در نوشته‌های متاخر مارکس (در کتاب کاپیتال این مفهوم استفاده نشده است)، نشان می‌دهد که یا این مفهوم از جانب مارکس به کل کنار گذاشته شده، چون نقش کلیدی در منظومه مفهومی مارکس نداشته است، و یا باید اشکال استحاله یافته آن را در مفاهیم دیگری همچون بت‌وارگی جستجو کرد.

مفهوم از خودبیگانگی پس از مارکس نیز تاریخ پرفراز و نشیبی داشته است. هرچند تا دهه ۱۹۳۰ این مفهوم به‌کل بی‌اهمیت جلوه داده می‌شد، اما گئورگ لوکاچ یک دهه پیش از انتشار دستنوشته‌ها در کتاب تاریخ و آگاهی طبقاتی به مفهوم شی‌شدگی (*reification*) پرداخته است. می‌توان این مفهوم را در میان دو مفهوم ازخودبیگانگی و بت‌وارگی خواند. انتشار دستنوشته‌ها نیز به نوبه خود به درگیری‌های فراوانی منجر شد. هرچند استالینیسم اهمیت این مفهوم را انکار می‌کرد، اما پس از جنگ جهانی دوم و با ظهور فلسفه اگزیستانسیالیسم مفهوم از خودبیگانگی مجددا مورد توجه قرار گرفت. امروزه دیگر کمتر کسی این مفهوم را بی‌اهمیت می‌داند، هرچند قرار دادن آن در کانون اندیشه مارکس کماکان محل مناقشه است.

بُت‌وارگی کالا

مفهوم بت‌وارگی کالا یا خصلت بت‌واره‌ی کالا در بخش پایانی فصل اول کتاب کاپیتال معرفی می‌شود، یعنی پس از سه بخشی که به مفاهیم کلیدی نظریه ارزش مارکس می‌پردازند، و درست پیش از آنکه کتاب وارد فرایند مبادله شود. بنابراین ابتدا به اختصار نظریه ارزش مارکس را مرور می‌کنیم، تا جایگاه مفهوم بت‌وارگی درکنار این مفاهیم روشن گردد.

مارکس نظریه ارزش مبتنی بر کار را تبیین می‌کند، نظریه‌ای که پیش‌تر آدام اسمیت مطرح ساخته بود. حتی مفاهیمی همچون ارزش مبادله‌ای نیز ابتدا با تعریفی دیگر در کتاب ثروت ملل آدام اسمیت ظاهر شدند. نکته جالب اینجا است که مقدمه کتاب ثروت ملل با توضیح ثروت هر ملت آغاز می‌شود: «کار سالیانه هر ملت، سرمایه و پولی است که در اصل تمام مایحتاج و وسایل زندگی که آن ملت در آن سال مصرف می‌کند برایش فراهم می‌سازد.» جمله آغازین کاپیتال شباهتی به سرآغاز ثروت ملل دارد: «ثروت اجتماعاتی که در آنها تولید سرمایه‌داری حکم‌فرما است به شکل «توده عظیمی از کالا» جلوه‌گر می‌شود.» تفاوت در نقطه شروع دو نویسنده حاوی نکته مهمی در فهم جایگاه کالا در اندیشه مارکس است. مارکس نیز همچون آدام اسمیت باور دارد که ثروت یک جامعه را کار انسان‌های آن جامعه خلق می‌کند، اما شروع پروژه خود را نه منشا این ثروت، بلکه تجلی نهایی آن یعنی کالا قرار می‌دهد. همان ابتدا مارکس از خارجی بودن کالا نسبت به ما صحبت می‌کند. و اینکه کالا باید نیازی از ما را برطرف کند، یعنی باید استفاده‌ای داشته باشد. پس کالا همواره واجد نوعی «ارزش استفاده» است. اما کالاها فقط استفاده نمی‌شوند، کالاها باید همچنین در بازارها خرید و فروش شوند. برای مثال من می‌توانم از این لپ‌تاپ برای نوشتن این یادداشت استفاده کنم، یا آن را در بازار فروخته یا با کالایی دیگر که نیاز دارم مبادله کنم. بنابراین کالا علاوه بر ارزش استفاده، نوعی «ارزش مبادله‌ای» نیز دارد، هر چه مورد نخست کیفی و قیاس‌ناپذیر جلوه می‌کند، دومی کمّی به نظر می‌رسد. ارزش مبادله و ارزش استفاده ضمن تضادی که با یکدیگر دارند (من یا می‌توانم از لپ‌تاپ استفاده کنم یا باید آن را مبادله کنم)، به یک مفهوم مشترک اشاره می‌کنند که همان ارزش است. ارزش یک کالا به باور مارکس (و آدام اسمیت) نه در کیفیات طبیعیِ نهفته در آن کالا، بلکه به کار انعقاد یافته در آن اشاره می‌کند. به این اعتبار ارزش معادل «زمان کار اجتماعاً لازم» برای تولید آن کالا است. طبعاً مدت زمان کار لازم برای تولید یک کالای مفروض در اعصار و جوامع مختلف با توجه به سطح تکنولوژی و آنچه می‌توان هوشمندی کل آن جامعه در نظر گرفت متفاوت است؛ همچنین کارها می‌توانند ساده یا تخصصی باشند که میزان ارزش‌افزایی آنها متفاوت خواهد بود، ولی در این معادله آنها را با ضریبی به یکدیگر تقلیل داده‌ایم (مثلا هر یک نفر-ساعت کار تخصصی معادل ۱۰ نفر-ساعت کار ساده)؛ افزون بر آن، زمان لازم به یک مقدار میانگین اشاره می‌کند، نه زمان دقیق اندازه‌گیری شده در تولید هر کالای مشخص.

اما هر کالایی محصول کار انضمامی، یعنی فعالیت زنده افرادی از نوع بشر نیز هست که قابل تقلیل به کار مجرد نیستند. به بیان دیگر همان تناقضی که ابتدا میان ارزش استفاده و ارزش مبادله‌ای مشاهده کردیم، درون خود کار نیز حفظ می‌شود: کار از یک سو فعالیت زنده بشری در زمان و مکان واقعی است، و از سوی دیگر در حکم کار انعقادیافته در یک کالا، کار مجرد و همسان با تمام کارهای دیگر است.

حال بازگردیم به مثال لپ‌تاپ که پیش‌تر اشاره شد: تا وقتی از منظر ارزش استفاده به آن نگاه می‌کنیم، هیچ نکته خاصی جز کیفیت و قابل استفاده بودن آن برای نوشتن این یادداشت به چشم نمی‌آید؛ اما وقتی آن را در ویترین مغازه می‌بینیم، هیچ چیزی از مناسبات اجتماعی تناقض‌آمیز نهفته در دل خود به ما نشان نمی‌دهد. برعکس، تمام این مناسبات اجتماعی، و محصول کار زنده‌ی بشری در هیأت ویژگی‌های طبیعی و درونی این لپ‌تاپ ظاهر می‌شوند: «پس صفت اسرارآمیز شکل کالا فقط در این کیفیت است که شکل مزبور خصلت اجتماعی کار بشر را در نظر انسان به شکل صفات مادی محصولات کار و خواص اجتماعی ذاتی خود این اشیا منعکس می‌سازد.» بنابراین مناسبات اجتماعی بین انسان‌ها (تولیدکنندگان) به صورتی بیگانه با ایشان و در قالب رابطه اجتماعی بین اشیا ظاهر می‌شود. در این جا شباهت مفهوم بت‌وارگی با مفهوم ازخودبیگانگی آشکار می‌شود: در جهان کالاها نیز همچون جهان مذهبی «محصولات دماغ انسانی زندگی خاصی یافته همچون چهره‌های مستقلی بین خود و با انسان در رابطه قرار گرفته‌اند». به این اعتبار، بت‌وارگی کالا به ویژگی رازآلود کالایی اشاره می‌کند که مستقل از مناسبات اجتماعی تولیدکنندگانش ظاهر می‌شود، و این مناسبات را همچون کیفیات درونی خود نشان می دهد به‌گونه‌ای که روابط اجتماعی میان انسان‌ها در حکم روابطی میان اشیا یا همان کالاها ظاهر می‌شود.

مارکس بت وارگی را در خلصت رازآلودگی که در کالا وجود دارد، می داند که این رازآلودگی سبب می شود ویژگی اجتماعی کار انسانی در ذهن انسانها همچون ویژگی ای ابژکتیو (عینی) پدیدار شود. مارکس می گوید این رازآلودگی در سه مرحله رخ می دهد: ابتدا با برابری کار انسانی که محصولاتشان با هم برابر در نظر گرفته می شوند، یک شکل فیزیکی به خود می گیرد. در مرحله دوم میزان کار انسانی که بوسیله زمان اجتماعی اندازه گیری می شود، مقدار ارزش محصولات را به خود می گیرد. در مرحله سوم، ارتباط بین محصولات که ویژگی اجتماعی کار آنها در چهارچوب آن قرار می گیرد، یک رابطه اجتماعی بین محصولات کار پدید می آورد. این بدان معناست که کالا ها از منظر کار انسانی اجتماعی در نظر گرفته نمی شوند و ویژگی آنها بخاطر ویژگی درونی کالاها در نظر گرفته می شود و کالاها اکنون دیگر تنها با همدیگر ارتباط دارند و کار اجتماعی آنها نادیده گرفته می شود. مارکس این مسئله را همچون قلمرو مذهب برای پرستش ساخته ذهن انسان میداند و آن را بت وارگی می نامد. بت وارگی با محصولات کار انسانی به محض اینکه به عنوان کالا تولید می شد، ظاهر می شود و آن بصورت اجتناب ناپذیری از محصولات کالا جدا است. مارکس می گوید بت وارگی که در جهان کالاها وجود دارد، بسیاری از اقتصاد دان ها را در نقش مبادله بین کالاها گمراه کرده است و شکل مبادله را بصورت یک شکل طبیعی در نشر می گیرند، در حالیکه ارزش مبادله یک رابطه اجتماعی معینی است برای بیان کاری که در کالا موجود است.

مارکس همچنین بحث بت وارگی را در مورد شکل پولی ارزش نیز وارد می داند و می گوید در این قلمرو هم بت وارگی بصورت پنداشتن ماهیت ذاتی پول پدیدار می شود. مارکس که شکل پولی ارزش را همچون هر کالای دیگری ناشی از زمان کار اجتماعاً لازم برای هر کالایی می داند، پول را جایگزین فلزهای قیمتی می داند که در حقیقت ارزش آنها بواسطه صرف نیروی کار و زمان اجتماعی برای تولید آن برآورد می شود. برای مثال یک اونس طلا ارزش ذاتی ندارد و ارزش آن تنها بواسطه زمان کار اجتماعی که برای تهیه آن

صرف شده است محاسبه می گردد. او راز ماندگاری طلا را تنها دلیل برای این مسئله می داند که چگونه طلا و یا نقره در عین اینکه دارای ارزش استفاده (برای مثال در قطعات الکترونیکی و زینتی و دندانپزشکی) هستند، دارای یک ارزش مبادله عام است که می تواند هم ارز سایر محصولات کار قرار بگیرد و مقادیر مختلفی از آن در برابر ارزش استفاده سایر کالاها قرار گیرد. بدین ترتیب طلا و در پی آن پول (که در برابر ارزش طلا قرار می گیرد)، فاقد هرگونه ارزش ذاتی و درونی هستند و هنگامی که به آنها ارزش ذاتی نسبت می دهیم وارد قلمرو بت وارگی کالاها می شویم.

بت‌وارگی کالا مشخصا به مناسبات تولید کالایی در جهان سرمایه‌داری اشاره دارد. و از چشم‌انداز تجلی نهایی و بی‌واسطه این مناسبات در هیات کالا تبیین می‌شود، یعنی تصویر دقیق و عینی از فرایند حکم‌رانی محصول دست بشر بر او ارائه می‌دهد. و ضمن اینکه هیچ نگاه جبرگرایانه به برطرف شدن بت‌وارگی در جامعه انسانی ندارد، کلید حل آن را تنها با تغییر تمامیت مناسبات حاکم بر جامعه سرمایه‌داری ممکن می‌داند. برای همین مفهوم بت‌وارگی حتی پیش از انتشار دستنوشته‌ها برای برخی متفکران اهمیت ویژه‌ای داشت و آن را کلید فهم و نقد ایدئولوژی‌هایی می‌دانستند که جامعه سرمایه‌داری با اتکا به آن پابرجا است. در واقع بت‌وارگی جنبه‌ای از روش نقد مارکس را تبیین می‌کند که در حوزه‌هایی فراتر از اقتصاد هم‌چون هنر و زیبایی‌شناسی، نقد فرهنگ، یا روانشناسی اجتماعی نیز کاربرد داشته باشد.

موجودِ نوعی

مفهوم موجودِ نوعی هنگام تشریح ازخودبیگانگی تعریف می‌شود.

در فیلم‌ها و داستان‌های علمی‌تخیلی بارها با این پرسش روبه‌رو می‌شویم که انسان چیست و چگونه می‌توان مرز میان انسان و ماشین، یا انسان و طبیعت را ترسیم کرد؟ می‌توان ادعا کرد که تعریف انسان و نسبت او با آفریده‌های بشری به یک معضل پیچیده در تمام سطوح حیات فردی و اجتماعی آدمیان بدل شده است. هم از این رو است که برای مثال یکی از مهم‌ترین کتاب‌های معاصر درباره مفهوم به ظاهر اقتصادی «بدهی» به قلم یک انسان‌شناس نوشته شده است.(۵) اما در حوزه علوم انسانی، همانطور که از عنوان این حوزه پیدا است، نمی‌توان تفکری نظام‌مند را تصور کرد که مستقیم یا غیرمستقیم به پرسش بنیادین «انسان چیست؟» یا «کدام جنبه از انسان از منظر این تفکر اولویت دارد؟» نپرداخته باشد. از چشم‌انداز این پرسش، برخی متفکران نگاه بدبینانه‌ای به انسان دارند (مانند هابز که انسان را گرگ انسان می‌داند)، حال‌آنکه برخی با خوش‌بینی به سرشت و آینده بشری می‌نگرند؛ مارکس ظاهراً به دسته دوم تعلق دارد. اما مستقل از کیفیت این نگاه، اگر مارکس ذاتی برای انسان قائل است، چطور می‌تواند ادعا کند هیچ‌چیزی فراتر از تاریخ وجود ندارد؟ و اگر قائل به ذاتی فراتاریخی برای انسان نیست، چطور می‌تواند درباره گسست همیشگی بشر از تاریخ ستم و تبعیض و بهره‌کشی گمانه‌زنی کند؟

موجود نوعی نزدیک‌ترین مفهومی است که مارکس برای توضیح انسان به کار برده است. این مفهوم در دستنوشته‌ها مطرح شده، و در نوشته‌های بعدی مارکس به ندرت ظاهر می‌شود. نخستین نکته‌ای که جلب توجه می‌کند اینجا است که موجود نوعی هنگام توضیح یکی از وجوه از خودبیگانگی ظاهر می‌شود، به بیان

دیگر، مارکس نخست سرشتی ایجابی برای انسان تعریف نمی‌کند تا با اتکا به آن بیگانه شدن انسان از این سرشت را توضیح دهد. برعکس، موجود نوعی در قالب امری از دست رفته در فرایند ازخودبیگانگی ظاهر می‌شود. همانطور که در تعریف ازخودبیگانگی اشاره شد، پس از بیگانگی انسان با محصول کار خود، و همچنین بیگانگی از فعل تولید و فعالیت انسانی، انسان از زندگی نوعی‌اش بیگانه می‌گردد: «کار بیگانه‌شده نه تنها ۱- طبیعت را از انسان و ۲- انسان را از خودش، از کارکرد فعال‌اش، از فعالیت حیاتی‌اش، بیگانه می‌سازد؛ به این علت کار بیگانه شده انسان را از نوعش بیگانه می‌سازد.» پرسش‌هایی که هنگام تعریف ازخودبیگانگی ظاهر می‌شدند، اینجا نیز طنین‌انداز هستند، چه بسا به‌شکل شدیدتر، چون موجود نوعی بنابه تعریف باید نوعی طبقه‌بندی کلی انجام دهد، به‌گونه‌ای که هم شامل انسان‌های متفاوت در طول تاریخ گردد، و هم بتواند وجه ممیزه انسان را با سایر حیوانات مشخص سازد.

مارکس خود در دستنوشته¬ها می‌نویسد که عبارت «موجودِ نوعی» (*Gattungswesen*) را از فلسفه فوئرباخ وام گرفته و این مفهوم هم‌زمان به تک‌تک انسان‌ها و نیز به کلیت نوع بشر اشاره می‌کند. فوئرباخ هنگام تشریح بیگانگی دینی به یک تناقض در ذات انسان اشاره می‌کند، گویی بشر از یک سو بی‌حدوحصر است و از سوی دیگر محدود و مقید به قوانین طبیعت. به این اعتبار، دین بیرونی‌ساختن سویه بی‌حدوحصر ذات بشری در قالب یک موجود بیگانه است. فلسفه فوئرباخ ذات دینی را در ذات بشری منحل می‌کند. اما مارکس در تز ششمْ فوئرباخ را نقد می‌کند که باید خود «این ذات دنیوی» را نیز موضوع نقد خود قرار دهد، در غیر اینصورت ذات بشری به یک امر انتزاعی تقلیل می‌یابد که «کثرت افراد را صرفاً به طور طبیعی به هم پیوند می‌زند و وحدت می‌بخشد.» مارکس در تز بعدی اعلام می‌کند که به زعم او «خلق‌وخوی دینی خود یک محصول اجتماعی معین است» و فرد انتزاعی مورد نظر فوئرباخ «در واقعیت متعلق به یک شکل معین از جامعه است».

به این اعتبار، موجود نوعی نزد مارکس به رابطه میان فرد و جامعه، یا ارتباط انسان به عنوان یک موجود منفرد و طبیعی و حیات اجتماعی او می‌پردازد. ضمن اینکه مارکس در ایدئولوژی آلمانی این مقوله را به نسبت میان ساختار و عامل در تاریخ تعمیم می‌دهد، اما اگر صحبت از جامعه و تاریخ در حکم یک امر کلی باشد، آنگاه پیوند میان کلیت و تاریخمندی چگونه تبیین می‌شود؟ از سوی دیگر اگر تنها ویژگی موجود نوعی همان است که انسان در شهر و اجتماع زندگی می‌کند، آیا می‌توانیم چنین نتیجه بگیریم که موجود نوعی همان حیوان سیاسی است؟ در اینصورت تفاوت زندگی فردی و نوعی انسان چیست؟

برای پاسخ به این پرسش‌ها باید مجدداً به سراغ هگل برویم. پیش‌تر به مفهوم عینیت‌بخشی (*objectification*) نزدِ هگل اشاره شد. این مفهوم به فعالیت مولد آدمیان در این جهان اشاره می‌کند، به این اعتبار نوعی میانجی میان نوع بشر و جهان طبیعی به حساب می‌آید. هگل برای ترسیم این شکل از ارتباط از مفهوم «موجود ابژکتیو» (*objective being*) استفاده می‌کند. این مفهوم نشان می‌دهد که به رغم جدایی ظاهری انسان از طبیعت، نمی‌توان انسان را به شکل انتزاعی از زمینه خود منفک ساخت. برعکس باید اصل را بر وابستگی متقابل میان انسان و طبیعت و میان آدمیان با یکدیگر قرار داد. هم از این رو است که تناقضْ جایگاهی مرکزی در حیات انسانی پیدا می‌کند: انسانی که همواره ناقص است، همواره به

ابژه‌هایی نیاز دارد و همواره باید خود را در آنها عینیت بخشد. به این ترتیب: ۱- جهان انسانی و به طبع آن سرشت انسانی در نسبت و وابستگی متقابل با جهان به ظاهر بیرونی طبیعت و اجتماع تعریف می‌شوند. و ۲- این نسبت نه یک مفهوم انتزاعی بلکه ماحصل فعالیت‌ها و برهمکنش‌های انسان و طبیعت است. یعنی آنچه آدمی هست را باید با آنچه تولید می‌کند و اینکه چگونه تولید می‌کند تعریف کرد، که هر دو مورد در پیوندی تنگاتنگ هستند با نسبت آدمی با طبیعت و نسبت آدمی با هم‌نوع خود.

با این مقدمه، گزاره آشنای «انسان ذاتاً موجودی است اجتماعی» را بار دیگر بررسی کنیم. در نگاه اول گویی انسان مطابق با ذاتی درون خود (مثلا ناتوانی در تامین امنیت یا نیازهای خویش) به شکل ارادی یا غیرارادی به سمت اجتماعی از انسان‌ها حرکت می‌کند. در واقع، انواع انسان‌شناسی، خواه خوش‌بیانانه و خواه بدبینانه، مجموعه‌ای از ویژگی‌ها را به انسان نسبت می‌دهند، یعنی انسان همچون ظرفی حامل این ذات یا ویژگی‌های ملازم آن خواهد بود. حتی انسان‌شناسی به‌غایت بدبینانه آنگلوساکسون وقتی از نزاع برای بقا یا بقای اصلح صحبت می‌کند، کماکان انسان را همچون ظرفی حامل این گزاره می‌داند. مارکس این نگاه به انسان را انتزاعی و با عبارت «رابین‌سون‌بازی»[۲] مردود می‌شمارد. از نقطه‌نظر او، اجتماعی بودن ذات انسان به معنای بیرونی یا ابژکتیو بودن سرشت بشری است، یعنی آن را باید در جهان طبیعی و بیرون از انسان جست، و نه در درون یک انسان انتزاعی.

به باور مارکس حیوانات فاقد این فرایند عینیت‌بخشی هستند، یعنی «حیوان با فعالیت حیات خود بی‌واسطه یکی است و خود را از این فعالیت جدا نمی‌کند.» اما انسان واجد آگاهی نوعی است، یعنی «زندگی‌اش در حکم ابژه‌ای برای او است» و هم از این رو است که فعالیت او فعالیتی آزادانه به حساب می‌آید. مارکس از دو عبارت «کالبد ارگانیک» و «کالبد غیرارگانیک» برای توضیح این رابطه استفاده می‌کند.(۶) کالبد ارگانیک بشر همچون تمام حیوانات بدن و هستی طبیعی انسان را در برمی‌گیرد، اما جهان طبیعت، نه در حکم یک موجود مستقل و بیگانه، بلکه همچون «کالبد غیرارگانیک» انسان و شرط بقای او ظاهر می‌شود. هر نوع منفک کردن کالبد ارگانیک و غیرارگانیک انسان به تعریفی انتزاعی از او منجر خواهد شد. به‌علاوه، می‌توان موجود نوعی را شیوه میانجی‌گری میان کالبد ارگانیک و غیرارگانیک دانست. هم از این رو است که مارکس سرشت انسان را «در مجموع مناسبات اجتماعی» می‌داند، و این مناسبات را در قالب «شیوه تولید» در دوران مختلف حیات اجتماعی انسان‌ها صورت‌بندی می‌کند، بنابراین ضمن صحبت از کلیتی به نام موجود نوعی، این کلیت را تاریخمند می‌سازد.(۷)

اگر اکنون به بخش مربوط به موجود نوعی در مقاله «کار از خودبیگانه» بازگردیم، شکل ظهور این مفهوم را در اندیشه مارکس بهتر درک می‌کنیم. تا پیش از کار از خودبیگانه تفاوتی میان حیات نوعی و حیات فردی انسان وجود نداشته است، زیرا « انسان خود را نه تنها از لحاظ فکری، در آگاهی‌اش، بلکه فعالانه و عملاً بازتولید می‌کند.» کار از خودبیگانه فعالیت آزادانه و خودجوش انسان را به وسیله‌ای برای بقا تقلیل می‌دهد، یعنی زندگی نوعی او را در ازای بقای فردی‌اش گروگان می‌گیرد.(۸)

استثمار یا بهره‌کشی- تئوری استثمار در دورانِ سرمایه‌داری

امروز اشکال مختف استثمار یا بهره‌کشی و راه‌های مقابله با آن به بخشی از ادبیات روزمره ما بدل شده‌اند. اما واژه استثمار (*exploitataion*) قدمت به نسبت اندکی دارد، و در واقع پیش از قرن نوزدهم به ندرت به کار رفته است. طبعاً منظور این نیست که این مفهوم به کل از حیات فکری یا عملی انسان‌ها غایب بوده؛ متفکران در اعصار مختلف بارها به عادلانه یا ناعادلانه بودن روابط یا مبادلات اقتصادی میان انسان‌ها پرداخته‌اند. اما برای درک این مفهوم باید استثمار را از اشکال دیگر ستم انسان بر انسان دیگر یا دزدی و غارت اموال آنها تمیز داد، و آن را به استفاده ناعادلانه از محصول کار دیگری محدود ساخت.

به‌علاوه، برای تبیین «تئوری استثمار در دوران سرمایه‌داری» نزد مارکس نمی‌توان این عبارت را تجزیه، تعریف و سپس مجددا ترکیب کرد؛ مثلا نمی‌توان از یک تعریف کلی از استثمار به معنای سواستفاده انسان‌ها از یکدیگر شروع کرد و بعد به دوران سرمایه‌داری رسید، یا از استثمار فردی شروع کرد و بعد نظریه استثمار را به مجموعه بهره‌کشی‌های افراد اطلاق کرد. به این اعتبار ما با یک نظریه ساختاری درباره دوران سرمایه‌داری مواجه هستیم، که مدعی است نهادهای سیاسی و اقتصادی این فرماسیون اجتماعی مشخص از اساس استثمارگرانه هستند، یعنی بر پایه امتیازدهی به اقلیتی در قبال محرومیت اکثریت بنا شده اند. با این دو مقدمه اکنون به نظریه ارزش مارکس بازمی‌گردیم تا جایگاه تئوری استثمار در دوران سرمایه‌داری را تبیین کنیم.(۹)

در تعریف مفهوم بت‌وارگی کالا به نظریه ارزش مبتنی بر کار پرداختیم، و دیدیم که ارزش یک کالا معادل کار اجتماعاً لازم برای تولید آن است. اکنون به جهان مبادله میان کالاها قدم می‌گذاریم. فرض می‌کنیم که فریب یا زوری در کار نباشد و تمام مبادلات داوطلبانه صورت گیرند، و قیمت تمام کالاها منطبق با ارزش آنها و برابر با کار اجتماعاً لازم برای تولید آنها تعیین شده باشد. در این صورت، من قاعدتاً حاضر نیستم لپ‌تاپ خود را با کالای دیگری مبادله کنم که ارزشی کمتر از کالای من داشته باشد. بنابراین مبادله اصولاً میان کالاهای هم‌ارزش صورت می‌گیرد. پول نیز تغییری در این اصل ایجاد نمی‌کند، زیرا صرفا یک شیوه بازنمایی ارزش است؛ یعنی ممکن است من لپ‌تاپ خود را در ازای مقداری پول فروخته و با آن پول کالای مورد نیاز خود را تهیه کنم، اما اصولاً حاضر نیستم مقدار پولی که در این میان دریافت می‌کنم، کمتر از آن باشد، یا هنگام مبادله دوم پولی بیشتر از کار اجتماعاً لازم برای تولید کالای دوم پرداخت کنم. تمام این مبادلات در نهایت برای ارزش استفاده هستند، یعنی پس از انجام مبادلات، کالا از چرخه بازار خارج شده و استفاده می‌شود. اما من اگر وارد تجارت لپ‌تاپ شوم، دیگر مبادله من نه به قصد ارزش استفاده بلکه با نیت سود خواهد بود. بنابراین تلاش خواهم کرد لپ‌تاپ‌ها را به قیمتی ارزان‌تر خریده و بعد آنها را به قیمتی بالاتر بفروشم. در واقع، رشد سرمایه‌داری تا حد زیادی وابسته به گسترش تجارت‌های راه دور و کالاهایی بود که ارزش وزنی زیادی داشتند (مانند فلفل یا ابریشم). در این تجارت بخش زیادی از سود، وابسته به مناسبات سیاسی حاکم به ویژه بر مستعمرات بوده است که سبب می‌شد عده‌ای اجازه داشته باشند این کالاها را با قیمت بسیار ارزان از آن کشورها تهیه کرده و با قیمت بازار در مقصد بفروشند. اما ما در اینجا به شرایط آزمایشگاهی خود بازمی‌گردیم، یعنی فرض می‌کنیم قیمت یک کالا برابر یا متناسب با ارزش آن باشد، و

ارزش آن نیز معادل زمان کار اجتماعاً لازم برای تولید آن است. در این صورت اگر لپ‌تاپ را با قیمتی ارزان‌تر در یک شهر تهیه کنم و بخواهم آن را به قیمتی بیشتر در شهری دیگر بفروشم، اختلاف قیمت این دو معادل هزینه مسافرت و جابه‌جایی و نگهداری این لپ‌تاپ خواهدبود. بنابراین بازهم تجارتِ‌من شکست‌خورده‌است وصرفاً مبادله میانِ اجناس برابرخواهد بود.

یک کارخانه‌دار نیز همچون تاجر با پول خود به مبادله می‌پردازد، و این مبادله را برای کسب سود انجام می‌دهد و نه برای ارزش استفاده. او ابتدا مواد اولیه، و امکاناتی را می‌خرد که برای تولید یک کالای مشخص (مثلا یک لپ‌تاپ) نیاز دارد. بعد از ترکیب این مواد اولیه و دانش و تولید لپ‌تاپ، محصول نهایی را به بازار برده و می‌فروشد. بنا به اصلی که ذکر شد، امکان ندارد افراد زیادی حاضر باشند مخاطرات و دشواری‌های تولید را به جان بخرند تا در نهایت پولی به همان میزان اولیه به دست آورند. پس این ارزش اضافه‌تر از کجا ظاهر شده است؟ دو فرایند مبادله را با جزئیات مرور کنیم: ابتدا کارخانه‌دار با پول خود نیازهای تولید را تهیه می‌کند؛ این نیازها شامل محل تولید، مواد اولیه، سخت‌افزار، دانش و نرم‌افزار ضروری، هزینه نگهداری و استهلاک تجهیزات، و هزینه نیروی کار هستند. پس از تولید کالا ارزش محل تولید و ابزار تولید (با ملاحظه استهلاک) به همان صورت قبلی حفظ می‌گردد، مواد به کار رفته نیز در کالای نهایی مجددا حضور دارند، بنابراین از فهرست تمام خریدها تنها یک کالا هست که به شکل جادویی ارزشی بیشتر از خرید خود تولید می‌کند: نیروی کار. در جهان سرمایه‌داری کار همچون سایر کالاها در بازار کار خرید و فروش می‌شود. ارزش نیروی کار، همچون هر کالایی، زمان کار اجتماعاً لازم برای تولید آن است، که در این مورد مشخص به معنای زمان لازم برای بازتولید نیروی کار کارگر است. پس بهایی که کار در بازار کار خرید و فروش می‌شود معادل حداقل مقداری است که برای بازتولید این نیروی کار (به لحاظ خوراک، سرپناه، پرورش نسل آینده و...) مورد نیاز است. اما همانطور که در تعریف موجود نوعی دیدیم، کار هم‌زمان فعالیت زنده انسانی نیز هست. نیروی کار تنها کالایی است که مصرف آن معادل فرایند عینیت‌بخشی و کار زنده‌ی انسانی خواهد بود، یعنی به جای از میان رفتن ارزش، ارزش بیشتری خلق خواهد شد. اما چه کسی مالک برحق این ارزش اضافی است؟ توزیع ارزش اضافی یکی از محل‌های مناقشه میان دو قطب کارگر و کارفرما است، مثلا وقتی کارگران برای حقوق بیشتر یا ساعت کار کمتر مبارزه می‌کنند، در واقع سهم بیشتری از ارزش اضافی را مطالبه می‌کنند.

بنابراین، استثمار معادل تصاحب ارزش اضافی تولید شده در فرایند تولید سرمایه‌داری است. چه بسا در دوران پیشاسرمایه‌داری اموال مردم عادی بارها به بهانه‌های واهی تصاحب و غارت می‌شد، اما هیچ‌کدام اینها را نمی‌توان استثمار به معنای دقیق کلمه به حساب درآورد، زیرا استثمار به معنای ربودن از درآمد یا از کار ارزش‌افزای دیگری است، و نه تصاحب اموال (حتی اگر آن اموال محصول کار آن فرد بوده باشد). به علاوه شدت استثمار الزاماً با شدت ستم و رنجی که مستقیماً بر آدمیان تحمیل می‌شود متناظر نیست؛ طبعاً در بسیاری از جوامع پیشاسرمایه‌داری کار اجباری و رنج بیشتری بر مردمان تحمیل می‌شد، اما تنها در جهان سرمایه‌داری است که زندگی نوعی انسان به ابزاری در خدمت بقای فرد تبدیل شده است. برای درک میزان استثمار، مارکس تغییر ظاهراً کوچکی در فرمول اقتصادی نرخ بهره داده است: صورت این کسر با اختلاف یا

سود حاصل از مجموع فروش کالا و مجموع خریدهای اولیه به دست می‌آید، و مخرج آن کل سرمایه‌ای است که سرمایه‌دار در چرخه تولید سرمایه‌گذاری کرده است. اما همانطور که پیش‌تر اشاره شد، زمین یا تجهیزات یا دانش قبل و بعد از فرایند تولید (به جز استهلاکی کوچک) فرسودگی نخواهند داشت، و دلیلی ندارد در مخرج کسر نرخ بهره مجدداً محاسبه شوند. اگر سرمایه ثابت را از مخرج کسر کنیم، نتیجه آن اختلاف ارزش تولید شده تقسیم بر هزینه سرمایه متغیر (شامل نیروی کار) خواهد بود که این عدد با نرخ استثمار برابر خواهد بود. نرخ استثمار نشان می‌دهد که میزان ارزش‌افزایی بسیار بیشتر از اعداد رایج نرخ بهره است. به علاوه نشان می‌دهد شدت استثمار فقط به هزینه نیروی کار بستگی ندارد بلکه به ثروت خلق شده در کل فرایند نیز وابسته است. برای مثال، چنانچه هزینه نیروی کار (مخرج کسر) دو برابر شود، و میزان ارزش اضافی تولید شده چهار برابر گردد، هرچند در نگاه اول دریافتی کارگران افزایش یافته، اما در واقع بر شدت استثمار آنها افزوده شده است. اگر این روند را به کل تولید یک جامعه تعمیم دهیم، در انتهای فرایند، هرچند کارگران پول بیشتری به دست آورده‌اند، اما سهم‌شان از ثروت جامعه نسبت به قبل کمتر شده و در واقع فقیرتر شده‌اند. مارکس این گرایش را موتور محرکه تولید سرمایه‌داری و پیشرفت‌های تکنولوژیک و به اصطلاح افزایش بهره‌وری می‌داند. هم از این رو است که تاکید می‌کند کارگران هرچه بیشتر تولید کنند، در واقع شرایط فقر و بیگانگی خود را تشدید خواهند کرد.

بنابراین این موارد را درباره نظریه استثمار در دوران سرمایه‌داری باید مدنظر داشت: ۱- استثمار به ربودن سهمی از درآمد یا محصول کار دیگری مربوط می‌شود و شامل اشکال دیگر بی‌عدالتی نمی‌گردد. ۲- لازمه آن بازار به اصطلاح آزاد نیروی کار خواهد بود که فروشنده و خریدار نیروی کار بتوانند به شکلی ظاهراً داوطلبانه در آن به خرید و فروش نیروی کار بپردازند. ۳- گرایش به استثمارِ بیشتر خود منشأ ساختاریِ پویایی تولید در دوران سرمایه‌داری است، به بیان دیگر، سرمایه‌داران در هر وهله‌ای سرمایه خود را به سمتی هدایت می‌کنند که نرخ استثمار آن بیشتر باشد، بنابراین نمی‌توان آن را یک اثر جانبی نامطلوب در روند تولید سرمایه‌داری به حساب آورد. ۴- تئوری استثمار به ما می‌گوید که خلق ثروت در شیوه تولید سرمایه‌داری، لاجرم با خلق فقر برای عده زیادی همراه خواهد بود، زیرا هر چه تولید بیشتر باشد، ارزش اضافی ربوده شده نیز بیشتر خواهد بود و به این اعتبار تولیدکنندگان از محصول کار خویش بیش از پیش محروم و بیگانه می‌گردند.

جمع‌بندی:

مسألهٔ اصلی یا گُسستِ شناخت‌شناسانه

عاملیت فرد یا افراد در تاریخ چگونه تبیین می‌شود؟ آیا «فرد» عزیمت‌گاه تاریخ بشری است، یا اینکه خود دستاورد تاریخی یک دوره مشخص یعنی جامعه بورژوایی است؟ آیا تغییر شیوه تولید (در حکم فرماسیون اجتماعی قالب در یک دوران) نتیجه نوعی تکامل جبری در تاریخ است؟آیا تحول در شیوه تولید نیازمند انقلاب سیاسی است، یا به شکل خودانگیخته اتفاق می‌افتد؟ پیوند فرماسیون اجتماعی سرمایه‌داری با تاریخ مشخص غرب چیست، و کدام مفاهیم به جوامع غیرغربی یا به اصطلاح پیرامونی قابل تعمیم هستند؟

شیوه‌های مختلف صورت‌بندی یا پاسخ به این پرسش‌ها به برداشت‌های متفاوتی از اندیشه مارکس منجر شده است. اما از خلال چهار مفهومی که در این یادداشت‌ها معرفی شد، می‌توان دو رویکرد یا گرایش عمده را نسبت به کلیت اندیشه مارکس تشخیص داد. همانطور که اشاره شد، مفاهیم از خودبیگانگی و موجود نوعی در نوشته‌های متاخر مارکس به نفع مفاهیم انضمامی‌تر کنار گذاشته می‌شوند. اما آیا این تغییر مفاهیم، چنانکه لویی آلتوسر می‌گوید، نشانه‌ای است از یک گسست شناخت‌شناسانه در اندیشه مارکس؟

برای سنجش این موضوع ابتدا برخی از خطوط فکری مشترک میان این چهار مفهوم را صورتبندی می‌کنیم:

۱-تمامیت: هیچ کدام از این مفاهیم به توضیح یک جز یا بخش از این جهان محدود نمی‌شوند، بلکه جملگی مفاهیمی برای تبیین تمامیت آن هستند: از خودبیگانگی در دو مرحله نهایی خود به تمامیت جهان آدمی اشاره دارد؛ موجود نوعی پلی است میان امر کلی و تاریخمندی بشر؛ بت‌وارگی کالا نمی‌تواند شامل بخشی از کالاها شود، بلکه وضعیت کلی جهان تولید کالایی را توصیف می‌کند؛ نظریه استثمار در دوران سرمایه‌داری نیز به بهره‌کشی ناهمگون تک‌تک سرمایه‌داران اشاره ندارد، برعکس نشان می‌دهد مستقل از ویژگی‌های شخصی آنها، استثمار نقشی ساختاری و ریشه‌ای دارد .

۲ -جامعه بورژوایی: «جهان» برای این مفاهیم جامعه بورژوایی است. به بیان دیگر جامعه بورژوایی صرفاً به عنوان یکی از دوره‌های زندگی انسان‌ها معرفی نمی‌گردد، بلکه در حکم چشم‌انداز ضروری دانش تاریخی مطرح می‌شود. عزیمت‌گاه تمام این مفاهیم جامعه بورژوایی است.

۳ -شیوه تولید سرمایه‌داری: برای فهم انسان باید تمامیت مناسبات او را در جامعه و زمینه زندگی‌اش تشریح کرد، و فهم این مناسبات معادل با تبیین شیوه تولید غالب در آن جامعه است. به بیان دیگر شیوه تولید یک جامعه در کلیت خود حکم شیوه میانجی‌گری بین انسان و طبیعت را ایفا می‌کند. به این اعتبار، حتی مفاهیم به ظاهر کلی همچون موجود نوعی و ازخودبیگانگی تنها در نسبت با تولید مادی در جامعه بورژوایی و در نسبت با مفاهیمی همچون مالکیت خصوصی و تقسیم کار قابل فهم هستند.

۴- جابه‌جایی سوژه و ابژه: تمام این مفاهیم به تشخیص یک گرایش روبه‌رشد از سوی مارکس اشاره می‌کند: اینکه چگونه در امتداد تولید مادی جامعه بورژوایی، آفریده‌های دست بشر (کالا) نسبت به او بیگانه شده، تا جایی که روابط اجتماعی بین تولیدکنندگان را همچون روابط درونی میان خود جلوه دهند، و در مقابل انسان‌ها همچون ضمیمه‌ای بر محصولات دست خویش و به میانجی آنها با یکدیگر ارتباط برقرار می‌کنند. در واقع هر چه کارگران ثروت بیشتری تولید کنند، شرایط محرومیت و بیگانگی و فقر خود را تقویت کرده‌اند. این خطوط بیانگر اهمیت جایگاه تمامیت در اندیشه و نقد مارکس هستند. به بیان دیگر، گسست در این خطوط به معنای از دست رفتن نقد مارکس به تمامیت است. برای نمونه اگر شیوه تولید سرمایه‌داری را بدون مفهوم موجود نوعی، و کالبد ارگانیک و غیرارگانیک یا شیوه میانجی میان انسان و طبیعت تبیین کنیم، این نظام دیگر نه در قالب یک کلیت تاریخی، بلکه همچون مجموعه‌ای از عوامل همچون انباشت بدوی، گسست تکنولوژیک و .. ظاهر می‌شود. در مقابل، اگر نقد مارکس به تمامیت این جهان را در مرکز توجه خود قرار دهیم، آنگاه اینکه مارکس در دوره‌ی متاخر از این مفاهیم مستقیماً استفاده

نکرده، نمی‌تواند به معنای حذف این چهارچوب مفهومی از اندیشه مارکس تعبیر گردد، برعکس برای فهم نسبت مفاهیمی همچون استثمار با تمامیت این نظام نیازمند همان مفاهیم به اصطلاح «فلسفی‌تر» هستیم.

پانوشت‌ها:

۱- درادامه متن هنگام ارجاع به «دست‌نوشته‌های اقت صادی-فل سفی ۱۸۴۴» به اخت صار از دست‌نو شته‌ها استفاده شده است.

۲- مارکس در کتاب دست‌نوشته‌ها به موضوع کار مزدی و استثمار نیز پرداخته است، اما آنچه به عنوان نظریه استثمار در دوران سرمایه‌داری می‌شناسیم در کتاب کاپیتال صورتبندی دقیق شده است.

۳- در ادامه خواهیم دید که از دیدگاه مارکس ازخودبیگانگی صرفاً یک شکل از بیگانگی نیست که فاعل و مفعول آن یک فرد یا جامعه واحد باشند، بلکه ازخودبیگانگی به حیث بیگانگی از هم‌نوعان و ذات انسان حد غایی بیگانگی است.

۴- پیوند این فرایند عینیت‌بخشی با ذات بشری در حکم موجود ابژکتیو یا عینی در تعریف مفهوم موجود نوعی تشریح خواهد شد.

۵- منظور کتاب بدهی: پنج هزار سال نخست است که دیوید گرابر انسان‌شناس آمریکایی آن را منتشر کرده و در آن به لحاظ تاریخی رابطه بدهی را با نهادهای اجتماعی مختلف از خانواده گرف ته تا برد گی و قانون بررسی می‌کند.

۶ - در کتاب گروندریسه، ارتباط میان دو کالبد ارگانیک و غیرارگانیک به واسطه تحولات در مالکیت بررسی می‌شود.

۷- *Rabinsonite* مارکس بارها در نوشته‌های خود برای توضیح نگاه انتزاعی به انسان از مثال رابینسون کروزوئه استفاده می‌کند. این اصطلاح به‌طور مشخص در گروندریسه مطرح شده است.

۸ - این استدلال را نباید به معنای آزادانه بودن فعالیت‌های انسان در اعصار پیشین درک کرد. برعکس، در دوران سرمایه‌داری با ظهور ازخودبیگانگی، و انسان برای نخستین بار می‌تواند تاریخ و حیات نوعی خود را در قالب چیزی بیرون از خود تجربه کند و به این ترتیب امکان فعالیت آزادانه را درک کرده و احیاناً به شکل عملی به سمت آن حرکت کند

۹- این دو رویکرد متفاوت در مواجهه با بسیاری از مفاهیم مارکس وجود دارند، مثلا می‌توان از ماتریالیسم دیالکتیکی و ماتریالیسم تاریخی نام برد. با این وجود، مفاهیم از خودبیگانگی، موجود نوعی، و بت‌وارگی کالا، در کنار مفهوم «شی‌شدگی» که لوکاچ آن را پیش از انتشار دست‌نوشته‌ها و با نگاهی ریشه‌ای به فصل بت‌وارگی در کاپیتال تبیین کرده، و شکل تبیین ارتباط این مفاهیم با نظریه ارزش مارکس (مفهوم نظریه استثمار در دوران سرمایه‌داری) محور اصلی دو رویکردی است که در ادامه تشریح خواهد شد.

بازگشت به فهرست

پیکاسو تحتِ نظرِ پلیس

دربارهٔ صفحاتِ ناشناختهٔ زندگی این هنرمندِ مشهور

ایرینا بارانچیوا/ برگردان: رحیم کاکایی

در طول تقریباً ۴۰ سال، پلیسِ فرانسه پابلو پیکاسو را تحتِ نظر داشت. کتاب «پیکاسو.بیگانه» نوشته‌ی نویسنده‌ی فرانسوی، آنی کوهن- سولال، بر اساس مطالبی که پیشتر ناشناخته بودند و به چندین زبان از جمله روسی ترجمه‌شده، دراین باره می‌گوید. هم‌زمان، یک نمایشگاهِ هنری ترتیب داده‌شد که پس‌از بازدید از پاریس، نیویورک، میلان و مانتوا، اکنون به رم رسیده‌است و جایی‌که به آن بخشِ جدیدی به همکاری این هنرمند با موسسهٔ س.ر.دیاگیلف اختصاص داده شده بود. این نمایشگاه تلاشی است برای نگاه‌کردن به زندگی یکی‌از مشهورترین و متضادترین چهره‌های سدهٔ بیست از منظری متفاوت. در سالن‌ها، نقاشی‌ها و آثارِ گرافیکی، مجسّمه‌ها و سرامیک‌های این استاد که مراحلِ مختلف کارِ او را بازتاب می‌دهد، اسنادی از بایگانی... پلیسِ پاریس به نمایش گذاشته شده‌اند و به بازدیدکنندگان این امکان را می‌دهند که رابطهٔ بین پیکاسو و دولت فرانسه را بهتر درک کنند.

با خواندن گزیده‌ای از گزارش‌های خبرچین‌ها و نگهبانان محله، این تصور به وجود می‌آید که زندگی هنرمند در دو جهتِ موازی حرکت کرده است:

از یک سو، شهرت او به عنوان یک هنرمند به طور پیوسته افزایش یافته و در سراسر جهان گسترش پیدا می کرد. از سوی دیگر، برای فرانسه‌ی بوروکراتیک، درست تا پایان جنگ جهانی دوم، او نه تنها یک غریبه، بلکه آدمی مشکوک باقی ماند که لازم بود «تحت نظر قرار بگیرد». پیکاسوی ۱۹ ساله نخستین بار در سال ۱۹۰۰ برای نمایشگاه جهانی به پاریس آمد. او به همراه دوستان کاتالان خود، که در میان آنها آنارشیست نیز بودند، در مونمارتر اقامت گزید و از این رو بلافاصله مورد توجه پلیس قرار گرفت. او نه تنها به خاطر ارتباطات وی، بلکه به این که فرانسوی صحبت نمی‌کند، گستاخانه رفتار می‌کند، دیر به خانه برمی‌گردد و روزنامه‌های خارجی دریافت می‌کند، مشکوک به نظر می‌رسد.

نقاشی «گروه کاتالان‌ها در مونمارتر» اثر پیکاسو به این دوره برمی‌گردد، جایی که او خود را با شال‌گردنی که تقریباً تا چشمان اش بالا رفته بود، به تصویر کشید، گویی که سعی داشت صورت خود را از چشم جاسوسان پنهان کند. در سال ۱۹۰۴، پیکاسو سرانجام به پاریس نقل مکان کرد. او مانند گذشته در مونمارتر زندگی می‌کند، اما اکنون در خوابگاه هنرمندان «باتئو-لاووار» است. به تدریج، برخی از منتقدان و فروشندگان آثار

هنری به او علاقه‌مند شدند و سپس مجموعه‌دارانی از آلمان، اتریش-مجارستان، ایالات متحده آمریکا و... روسیه نیز به او علاقه‌مند شدند. روزی، سرگئی ایوانوویچ شوکین، مجموعه‌دار مشهور و «سلطانِ پارچه»، که از اولین مروجان این هنر جدید بود، برای دیدن او به اینجا آمد. پیش از انقلاب، مجموعه شوکین شامل ۵۱ تابلو از پیکاسو بود که اکنون بین موزه هنرهای زیبای پوشکین تقسیم شده است. پوشکین و ارمیتاژ. و خانه او در زامنکا در مسکو به خوبی شناخته شده بود، زیرا در روزهای خاصّی درهای آن به روی بازدیدکنندگانی که مایل به آشنایی با این مجموعه بودند، باز می‌شد. به جرات می‌توان گفت که در آن زمان پیکاسو خریداری وفادارتر و سخاوتمندتر از او نداشت. شاید از این رو است که او در تمام طول زندگی‌اش علاقه و تمایل خود را به روسیه حفظ کرد. با این وجود، موفقیت روزافزون پیکاسو - هنرمند، به هیچ وجه بر روابط او با پلیس تأثیری نداشت. او هنوز «مورد سوءظن» بود. پس از هر مقاله جدیدی که درباره او در مطبوعات منتشر می‌شد، پلیس علاقه شدیدی به زندگی خصوصی او نشان می‌داد. در طول سال‌های متمادی، داده‌های مربوط به درآمد پیکاسو، مالیات‌هایی که پرداخت می‌کرد، وجوهی که به خارج از کشور منتقل می‌کرد (به‌ویژه برای حمایت از جمهوری‌خواهان در اسپانیا)، خرید املاک توسط او، حتی خدمتکارانش، روی میزهای کمیسرهای بعدی قرار می‌گرفت...

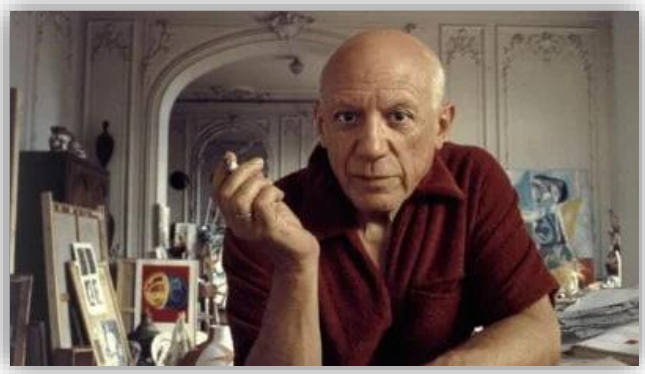
ناگزیز از خود می پرسی: چرا؟ آخه پیکاسو با دنیای جنایتکاران ارتباطی نداشت، هیچ مشکلی با پلیس نداشت و هرگز قانون را زیر پا نگذاشته بود. با این وجود، برای بوروکرات‌های فرانسوی او همچنان آدمی «عجیب» بود. هنرمندی که تصاویر نامفهومی را می کشد که آکادمیسین های سرشناس، آن را «توهینی به سلیقه زیبایی‌شناسی فرانسوی» می‌دانستند. در یکی از گزارش‌ها برای نمونه، به عنوان «چیزعجیب» او، فاکتی که ارائه می شود این است که او بازیگران سیرک را بتصویر می کشد. دردوران جنگ جهانی اول، پیکاسو به عنوان یک خارجی احساس آسیب‌پذیری خاصی می‌کرد. اگرچه اسپانیا کشوری بی‌طرف بود و خود او آسیبی ندید، اما نماینده او ، دانیل هنری کانوایلر، که از خانواده‌ای آلمانی بود، خسارت دید. گالری او بسته شد و تمام آثارش، از جمله تابلوهای پیکاسو، توسط دولت مصادره شد. بعداً این آثار در حراج فروخته شدند و درآمد حاصل از آن به وزارت دفاع رسید.

علاوه بر این، به دلیل جنگ، فروش تابلوهای او به شدت کاهش یافت، زیرا خریداران اصلی او در خارج از کشور بودند. این هنرمند بحران عمیقی را پشت سر می‌گذاشت، اما در آن لحظه روس‌ها بودند که دوباره به کمک او آمدند. پیکاسو از طریق دوست خود، شاعر و نویسنده «ژان کوکتو»، با «سرگئی پاولوویچ دیاگیلف» آشنا شد که به او پیشنهاد همکاری با موسسه خود داد. در سال ۱۹۱۷، این هنرمند به همراه کوکتو، دیاگیلف و طراح رقص، «لئونید ماسین»، به سفری به ایتالیا رفت و در طی آن، آنها روی خلق یک باله تک‌پرده‌ای به نام «رژه» با موسیقی «اِ.ساتی» کار کردند.

نخستین نمایش باله در ماه مه همان سال در پاریس برگزار شد... و با رسوایی به پایان رسید و منجر به گزارش پلیس شد. با این وجود، پیکاسو دوران خوشی را در زندگی خود سپری می‌کرد. در گروه دیاگیلف، او با بالرین اولگا خوخلووا آشنا شد که خیلی زود همسر او و منبع الهام دوره «رز- صورتی» نقاشی او شد. سال‌ها گذشت، و سپس دهه‌ها... پیکاسو که شهرتی جهانی داشت، همچنان در فرانسه یک «بیگانه» باقی ماند. اسناد او که در نمایشگاه گذاشته شد، نشان می‌دهند که او برای گرفتن آنها حتی مجبور بود اثر انگشت بدهد. همچنین اشاره شد که او حق کار و دریافت حقوق ندارد. ابراز تمایل آشکار او به اتحاد جماهیر شوروی

نیز نگران کننده بودند. از یک گزارش می‌فهمیم که پیکاسو علناً در کافه ای از نهادهای قدرت فرانسه انتقاد کرده و نهادهای شوروی را ستوده است، که به خاطرهمین از سوی یک مهاجر لهستانی مورد حمله قرار گرفته بود. آیا پیکاسو از این گزارش‌ها و درباره اینکه تحت نظر است، خبر داشت؟ اگر هم می‌دانست، به سادگی به آن توجه نکرد. پاریس مکان مناسبی برای کار بود و خلاقیت او بیشتر مورد توجه بود. او به اسپانیایی ماندن خود افتخار می‌کرد و درخواست شهروندی فرانسه نکرد. با این وجود، اوضاع در سال ۱۹۴۰ زمانی که آلمان به فرانسه حمله کرد، تغییر یافت. در اسپانیای فرانکو و آلمان نازی، او چهره‌ای ناپسند بود. با درک این موضوع، او پس از تقریباً چهل سال زندگی در آن کشور، تصمیم گرفت درخواست تابعیت فرانسه کند. پس از پاسخ به فهرست بلندی از پرسشهای پرسشنامه، او خیلی زود پاسخ منفی دریافت کرد.

یک مقامِ وزارتی، با استناد به گزارش‌های پلیس، به فرماندار می نویسد که: «این هنرمند به اصطلاح مدرن که میلیون‌ها دلار درآمد داشت (و در خارج از کشور ذخیره کرده بود)، در طول جنگ به ارتش نپیوست، بلکه به پرورش ایده‌های افراطی، عمدتاً با ماهیت کمونیستی، ادامه داد. این خارجی باید در سطح دولتی عنصری مشکوک تلقی شود... او هیچ کار مفیدی برای فرانسه انجام نداده است».



اکنون این مسئله مهمل و بی معنی به نظر می‌رسد، اما در آن زمان فرانسه واقعاً پیکاسو را قبول نمی کرد. فقط دو تا از تابلوهای او در موزه‌ها بودند. شناخت خیلی دیرتر حاصل شد... اما درآن لحظه، در آستانه اشغالِ پاریس توسط آلمان نازی، جایی که تابلوهای پیکاسو را بطور علنی در ملاء عام سوزاندند، او این امتناع را به عنوان خنجری از پشت تلقی کرد. شاید از این روست که پس از پایان جنگ، پیکاسو تصمیم گرفت از پایتخت به ناحیه دورافتاده‌ای نقل مکان کند تا به مردم عادی، به پیشه وران، نزدیک‌تر باشد تا به نخبگان سیاسی و روشنفکر. او به سرامیک علاقه‌مند بود، «کبوترِ صلح» معروف خود را خلق کرد و به طور فعال در جنبشِ صلح شرکت کرد... و هنگامی که در سال ۱۹۵۸ فرانسه سرانجام به این هنرمند تقریباً هشتاد ساله تابعیتِ خود را پیشنهاد داد، او خود آن را رد کرد...

منبع. نشریه اطلاعاتی و تحلیلی بنیاد چشم‌اندازهای تاریخی

https://www.stoletie.ru/kultura/pikasso_pod_kolpakom_policii_240.htm

متن فارسی برگرفته از: صفحهٔ فیسبوکِ مترجم

بازگشت به فهرست

اقتصادِ تنبلی

پل داماتوت/ برگردان: آرام نوبخت

کارل مارکس و فردریش انگلس در مانفیستِ کمونیست نوشتند: «معترض شده‌اند که اگر مالکیّتِ خصوصی لغو گردد، آن‌گاه همهٔ کارها متوقف می‌شود و تنبلیِ فراگیر بر همه‌جا حاکم خواهد شد.» اگر ادّعای رقابتی‌بودن و حرص و ولع طبیعی ذاتِ بشر را کنار بگذاریم، اعتراضِ بالا شاید هنوز هم رایج‌ترین استدلال علیه امکان‌پذیری سوسیالیسم باشد. البته مدافعین سرمایه‌داری توجه نمی‌کنند این دو ایده که «انسان‌ها ذاتا تنبل هستند» و «مردم ذاتا اهلِ رقابت‌اند»، هر یک دیگری را نقض می‌کنند! پاسخِ هوش‌مندانهٔ مارکس به استدلالِ «تنبلی» هنوز هم بهترین پاسخ است: «اگر این درست باشد؛ جامعهٔ بورژوایی به علّتِ تنبلی و تن‌آسایی باید مدت‌ها پیش منقرض شده باشد؛ چرا که در جامعهٔ بورژوایی کسانی که کار می‌کنند، هیچ‌چیزی به دست نمی‌آورند، و کسانی که همه‌چیز به‌دست می‌آورند، کار نمی‌کنند!»

به علاوه تنبلی، اگر از زاویهٔ دیگری به آن نگاه کنیم، الزاما هم چیز بدی نیست. به عنوان مثال اگر اختراعی پیدا شود که بتواند مقدار کار لازم برای اجرای یک وظیفهٔ معین را کاهش دهد، آیا این دیگر تنبلی نیست و بالعکس یک انگیزه برای اختراع محسوب می‌شود؟ چندان دشوار نیست که صحت این مشاهده را در جامعهٔ سرمایه‌داری ببینیم، چرا که برای کارگران، اختراعات نه به عنوان وسیله‌ای برای کاهش ساعات کار، بلکه صرفا برای تشدید تولید یا افزایش میزان کاری که هر کارگر قادر به انجام آن در یک زمان معین است، ظاهر می‌شوند. اختراعِ وسایل صرفه‌جویی کار، باری از روی دوش طبقهٔ کارگر برنمی‌دارد، بلکه صرفا به فرد سرمایه‌داری که آن‌ها را استخدام می‌کند اجازه می‌دهد که با کاهش قیمت محصولات و از میدان به در کردن رقبا، سهم خود را از بازار افزایش دهد. مادام که سود، انگیزهٔ اختراع است، نتیجهٔ امر برای اکثریت- یعنی نود درصدی که مجبورند برای گذران زندگی کار کنند- نه افزایش وقت آزاد، که صرفا نرخ‌های بالاتر استثمار است.

غالبا جوامع شکارورز باستانی را به عنوان جوامعی تصویر می‌کنند که دائما در لبهٔ پرتگاه مرگ از گرسنگی زندگی می‌کردند و محکوم به رنجی بی‌پایان برای به تعویق انداختن فاجعه بودند. واقعیت این است که این جوامعِ دائما در جستجوی غذا، در زمینهٔ درک حداقل کار ضروری برای تداوم زندگی آسودهٔ قبیله، خیلی خوب بودند و وقت آزاد فراوانی برایشان باقی می‌ماند. مثلا یکی از شاهدان زندگی بوشمن‌های صحرای کالاهاری می‌گوید: «یک زن، در روز غذای کافی برای تغذیهٔ خانواده‌اش به مدت سه روز را جمع آوری می‌کند و باقی زمان خود را صرف استراحت در اردوگاه، بافندگی، دید و بازدید از سایر اردوگاه‌ها یا سرگرم‌کردن مهمانان از سایر اردوگاه‌ها می‌کند.» این زن تقریبا سه ساعت در روز را صرف انجام سایر وظایف می‌کرد.

و در مورد مردان: «برای یک مرد غیرعادی نیست که یک هفته را با اشتیاق صرف شکار کند و سپس به مدت دو یا سه هفته دست به شکار نزند. طی این دوره، دید و بازدید، سرگرمی و به خصوص رقص، فعالیت‌های اصلی مردان هستند.» در جامعه‌ای که بازار الغا شده و اجناس با یک برنامهٔ اجتماعی طبق نیاز انسان تولید و توزیع می‌شود، اختراع، وسیله‌ای خواهد شد که به واسطهٔ آن کار ضروری همهٔ افراد- یعنی کار لازم برای بازتولید مایحتاج ابتدایی زندگی نظیر غذا، سرپناه، حمل و نقل و آموزش- به طور ممتد کاهش پیدا می‌کند، و بخش بیشتر و بیشتری از وقت آزاد را به ارمغان خواهد آورد که طی آن هر فردی آزاد است علاقه‌مندی‌ها و خواسته‌های خود را دنبال کند، حالا می‌خواهد موسیقی، هنر، رقص، و موج‌سواری باشد یا چُرت زدن. حتی کارهای رقت‌انگیزتری نظیر جمع‌آوری زباله و معدن‌کاری هم وقتی که کارگران از کنترل بر فرایند کار برخوردار باشند، دیگر رقت‌انگیز نخواهد بود.

مجموع کنترل بر شرایط و فرایندهای کار، بکارگیری سریع‌ترین و ایمن‌ترین روش‌ها، کاهش ساعات کار و نهایتا گردش افراد در بین این مشاغل به نحوی که هیچ فردی در یک کار خاص گیر نکند، حتی این قبیل کارها را هم به مراتب لذت‌بخش‌تر از آن‌چه اکنون هست، خواهد کرد. به دنبال چنین تغییراتی، کار به دلیل خصلت اجتماعا لازم آن، بیشتر رضایت‌بخش و ارزشمند و کمتر پراضطراب و ننگین می‌شود.

یکی از مضحکه‌های بازار سرمایه‌داری، انگیزهٔ دائمی هر سرمایه‌دار به فروش بیشتر و بیشتر یک محصول است. در این صورت اختراع هم تنها به صِرف اختراع‌کردن صورت می‌گیرد. طبیعتِ برخی صنایع این چنین است که نسخهٔ جدیدی از یک چیز، بدون آن‌که الزاما تفاوت چندانی با نسخهٔ قدیمی‌تر داشته باشد، به طور دوره‌ای عرضه می‌شود و هر کسی که نسخهٔ قدیمی را دارد، تشویق به خرید نسخهٔ جدید می‌شود، حتی اگر آن چه دارد شکسته یا خراب نشده باشد. ویژگی دیگر این هیجان‌زدگی و تب و تاب برای فروش، چیزی است که کهنگیِ برنامه‌ریزی‌شده نامیده می‌شود، یعنی درست کردن چیزهایی که دوام ندارند. طبیعتا به نفع اکثریت مردم نیست که وسایل‌شان بشکنند یا خراب شود. در جامعه‌ای بدون انگیزهٔ سود، برنامه‌ریزی به مراتب منطقی‌تر خواهد بود. یعنی زمان، صرف ساخت چیزهایی می‌شود که تا حد ممکن دوام دارند. این خود مقدار کل کار اجتماعا الزم برای رتق و فتق جامعه را کاهش خواهد داد.

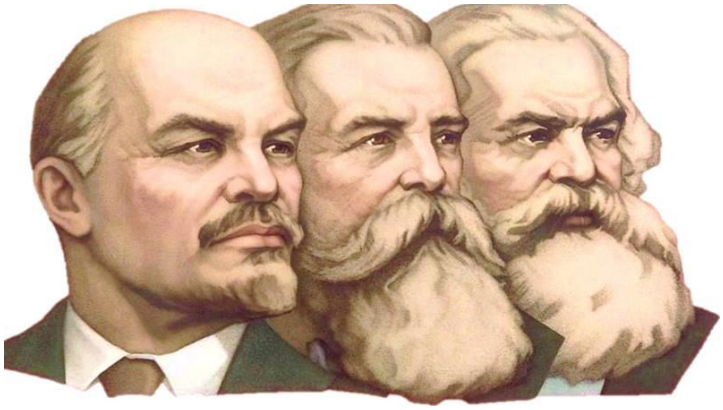
در سرمایه‌داری، کارِ فکری و یدی از یک‌دیگر جدا شده‌اند و هر کسی در مشاغلِ معینی طبقه‌بندی می‌شود. مارکس و انگلس نوشتند: «هر فردی یک حوزهٔ انحصاری و ویژهٔ فعالیت دارد که به او تحمیل می‌شود و راه گریزی از آن ندارد، او یک شکارچی است، ماهیگیر، چوپان یا منتقد، و چنان‌چه نمی‌خواهد ابزار معیشت خود را از دست دهد، باید هم باقی بماند.» با این‌حال، «در جامعهٔ کمونیستی، جایی که هیچ‌کسی یک حوزهٔ انحصاری فعالیت ندارد، اما هر کسی می‌تواند در هر شاخه‌ای که مایل است موفق شود؛ جامعه، تولید عمومی را تنظیم می‌کند و بنابراین، این امکان را به من می‌دهد که امروز یک کار و فردا کاری دیگر انجام دهم.... بدون آن‌که به یک شکارچی، ماهیگیر، چوپان یا منتقد بدل شوم.» هیچ‌کسی نمی‌تواند انکار کند که مردم تا وقتی درگیر فعالیتی باشند که از آن لذت می‌برند و وادار به انجام آن نیستند، دیگر بی‌حوصله نمی‌شوند. سوسیالیسم، این اضطرار و جبر را محو می‌کند. از این طریق است که نه «تنبلی فراگیر» ، بلکه بالعکس شکوفاییِ خالقیت فراگیر را به بار خواهد آورد.

برگرفته از: کانال تلگرامی ادبیّاتِ دیگر

بازگشت به فهرست

ضرورتِ مبارزهٔ جدّی با نشرِ جعلیّات(۱۱)

حسین یوسفیان



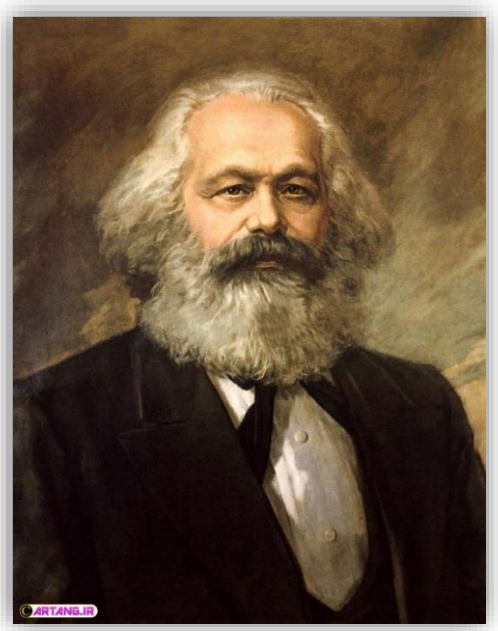
پدیدهٔ جعل و انتسابِ نادرست اگرچه به‌مددِ فضای مجازی در شبکه‌های اجتماعی رشدِ چشم‌گیری یافته و پای آن به کتاب‌های درسی و صداوُسیما و جامعهٔ هنری هم رسیده، امّا سابقهٔ آن به گذشته‌های بسیار دور بر می‌گردد. از روایت‌های دروغ باستان‌گرایانِ علاقه‌مند به دورانِ آریایی و هخامنشی (که برای ۱۴سطرِ باقی‌مانده از کتیبهٔ کورش بیش‌از ۵۰سطر ترجمه جعل کرده‌اند) و جعلیّاتِ متعدّدِ تاریخی در آثاری چون تاریخ جهان‌گشا، تاریخِ طبری، اصولِ کافی، دو قرن سکوت؛ تا ادّعای کذب نصبِ دو بیت شعرِ مشهور سعدی بر سردرِ سازمانِ ملَلِ متّحد؛ متأسفانه روندِ انتشارِ جعلیات و انتساب مطالب نادرست به بزرگان ادبی و هنری و علمی، شاملِ حالِ بانیانِ فلسفهٔ علمی چون مارکس و انگلس و لنین نیز شده که در این شماره به شرح مواردی از آن می‌پردازیم.

مارکس: من مارکس هستم نه مارکسیست!

از زمان زندگی و فعّالیتِ کارل مارکس تا امروز، چه در جهان و چه در ایران، بوده و هستند افراد و جریانات و احزابی که افکار و رفتارِ خود را به مارکس و مارکسیسم منتسب می‌کردند. در کشور ما هم در کنار جریاناتِ انحرافی رنگارنگ از تروتسکیستی، مائوئیستی، تروریستی، ماکیاولیستی، آنارشیستی، حکمتیستی و نحله‌های کمونیسمِ کارگری و سایر تشکّل‌های چندنفرهٔ پروناتوئی، تا جریاناتِ موسوم به «چپِ محورمقاومتی» (که با مطلق‌کردن مبارزهٔ ضدّامپریالیستی به تعبیر زنده‌یاد فریبرز رئیس‌دانا «متّحدِ ارتجاع و دیکتاتوری حاکم» هستند) روی دیگرِ سکّهٔ انحراف از مارکسیسم-لنینیسم محسوب می‌شوند، همگی خودرا «مارکسیست‌تر از مارکس» و «بُلشویک‌تر از لنین» معرّفی می‌کنند، درحالی‌که هیچ نسبت و سِنخیّتی با سیرهٔ علمی و عملیِ آن‌ها ندارند.

در زمان حیات کارل مارکس هم بودند کسانی چون کائوتسکی و لافارگ که درحالی‌که خود را «مارکسیست» می‌دانستند، نظرات یا اقدامات بی‌ربطِ خود را به «مارکس» و «مارکسیسم» نسبت می‌دادند. معروف است که گویا مارکس به آنها که پس از شکستِ کمونِ پاریس به انگلستان گریخته بودند و خود را خیلی «مارکسیست» و «انقلابی» جلوه می‌دادند ولی در واقع افرادی بودند لجوج و غیرِمنطقی که از امکاناتِ

فوری برای «دورخیزِ بعدی» و به‌ثمررساندنِ انقلابِ پرولتاریائی در فرانسه لاف می‌زدند، گفته بود: *«آن‌چه می‌دانم این است که من مارکسیست نیستم.»*



اگرچه لنین در آثارش زیاد به «مارکسیسم» اشاره می‌کند، ولی پژوهش‌های تاریخی نشان می‌دهد که واژهٔ «مارکسیسم» را کارل کائوتسکی رواج‌داد که در مقابلِ برنشتاین(رویزیونیست) خودش را مارکسیستِ «اصولی» (ارتودوکس) می‌دانست. انگلس از به‌کاربُردنِ چنان واژگانی انتقاد می‌کرد و معتقد بود که چنین واژه‌ای، وسیله‌ای است برای ایجادِ تفرقه میان پیروانِ «واقعیِ» مارکس و دیگران.

انگلس در نامه‌ای نوشته است که مارکس از پُل لافارگ که خودش را «مارکسیست» می‌خواند انتقاد می‌کرد و می‌گفت که اگر دیدگاه‌های لافارگ را «مارکسیستی» بدانیم، درآن‌صورت *«یک چیز قطعی است و آن این‌که من مارکسیست نیستم.»* (مجموعهٔ نامه‌نگاری‌های مارکس و انگلس، ۱۸۹۰، در نامهٔ انگلس به سی.اشمیت).

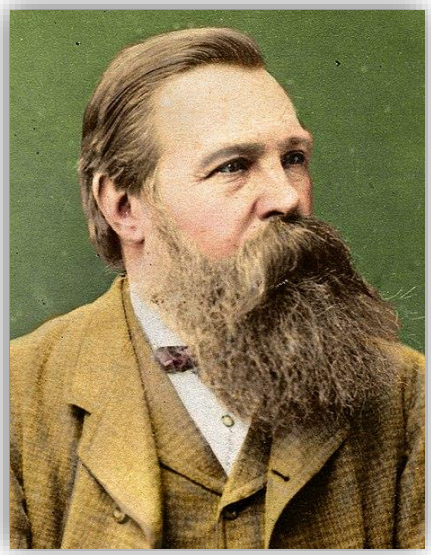
لنین درکِ خود از مارکسیسم را در جایی چنین بیان می‌کند: *«به‌نظرِ ما تئوری مارکس به‌هیچ‌وجه پایان‌یافته و دست‌نخوردنی نیست، برعکس، ما اطمینانِ تامّ داریم که او فقط سنگ‌پایهٔ علمی را نهاده است که سوسیالیست‌ها اگر نخواهند از زندگی عقب بمانند، باید آنرا از هر سو گسترده‌تر سازند. ما معتقدیم که ضرورت بر سوسیالیست‌های روس حکم می‌کند تئوری مارکس را مستقلاً گسترش دهند، زیرا این تئوری فقط اصولِ کلّی را بیان می‌کند، امّا شیوهٔ به‌کاربستنِ آن در انگلستان با فرانسه فرق دارد و چگونگی کاربردِ آن در آلمان با نحوهٔ تحقّقِ آن در روسیه متفاوت است.»*

لنین در سخنرانی دربارهٔ برنامهٔ حزب در هشتمین کنگره حزب کمونیست روسیه/ ۱۹مارس۱۹۱۹ نیز می‌گوید: *«کمونیسم را نمی‌توان از راهِ زور معمول ساخت. یکی از بهترین رفقای کمونیست لهستانی، وقتی به وی گفتم: «شما طورِ دیگری عمل خواهید کرد»، به من پاسخ داد: «نه، ما همان کاری را خواهیم کرد که شما کردید، ولی بهتر از شما.» من به این برهان هیچ اعتراضی نتوانستم بکنم. باید امکان داد که این تمایلِ محجوبانهٔ خود را عملی سازند یعنی حکومتِ شورایی را بهتر از ما مستقر نمایند. نمی‌توان این کیفیّت را به حساب نیاورد که در آن‌جا تکامل از راهِ نسبتاً خودویژه‌ای انجام می‌گیرد و لذا نمی‌توان گفت: مُرده باد حقّ ملل در تعیینِ سرنوشتِ خویش...»*

انگلس: من و مارکس چنین ادّعایی نکردیم!

مخالفانِ مارکس و انگلس در همان زمان آن‌ها را متّهم می‌کردند که گفته‌اند: «عاملِ اقتصادی تنها عاملِ موثر در تکاملِ تاریخی جوامع است!» (نقل به مضمون) در حالی‌که آن‌ها هرگز چنین مطلبِ نادرست یا

ناقصی را ننوشته و نگفته بودند. پیش‌از پرداختن به این اتّهام باید اشاره کنیم که بین مارکس و انگلس در پاره‌ای از تعاریف و برداشت‌ها اختلافِ نظر هم وجود داشته که امری طبیعی است و البته خوراکِ خوبی در دست اهلِ سفسطه و دشمنانِ مارکسیسم تا بتوانند با پروبال‌دادن به آنها برای خود افسانه‌سُرایی کنند. احسان طبری در مقاله‌ای با عنوان «دربارهٔ پویایی بینشِ مارکسیستی» در تبیین این موضوع با ذکر یک نمونهٔ جالب می‌نویسد:



«برخی از مُلّانَقطی‌های ما می‌کوشند در بین متونِ نوشته‌های مختلف [کلاسیک‌ها] تفاوت‌های لفظی یا عبارتی بیابند و آن‌را به «دستک وُ دُنبک» برای جدل و مناظره بدل کنند. گویا آن‌ها غافلند که از جهت تعریفِ مقولات، حتّی بینِ کلاسیک‌ها (و نیز در نزدِ هر کدام از آن‌ها به‌طورِ جداگانه) می‌توان اختلاف و تفاوت، و گاه اختلافِ بسیار جدّی یافت. مثلاً در قبالِ این سؤال که آیا شرایطِ طبیعی و جغرافیائی و زیستی (بیولوژیک) را باید جزءِ زیربنای اجتماعی واردساخت یا نه، مارکس صریحاً پاسخِ منفی می‌دهد، زیرا زیربنا را مجموع مناسباتِ تولیدی، ساختارِ اقتصادی جامعه می‌داند و بس؛ و حال‌آن‌که انگلس می‌نویسد: «در زیرِ عنوانِ روابطِ اقتصادی که ما آن‌را زیربنای تعیین‌کنندهٔ تاریخ می‌دانیم، پایهٔ جغرافیائی نیز وارد می‌شود و روابط تولیدی معیّنی بر این پایه گسترش و تحوّل می‌یابد.» ما امروز عواملِ طبیعی و زیستی را از «شرایطِ» پیدایش و تکاملِ جامعه و تمدّنِ انسانی می‌دانیم که البته با آن فعل وُ انفعالِ متقابل دارد و آن‌را واردِ مفهومِ «زیربنا» نمی‌سازیم.» (نوشته‌های فلسفی و اجتماعی، چاپِ دوّم، سال ۱۳۸۶)

امّا آن‌چه مارکس دربارهٔ نظریّه‌اش که بُنیادِ اسلوبیِ بررسیِ تاریخ است، گفته چنین است:

«افرادِ انسانی در تولیدِ اجتماعیِ زندگی خود واردِ مناسباتِ معیّنی می‌شوند که ضرور و مستقل از ارادهٔ آن‌هاست. این مناسبات، مناسباتِ تولیدی است که به مرحلهٔ معیّنی از رشدِ نیروهای مولّد مادّی آن‌ها مربوط است. مجموعِ این مناسباتِ تولیدی، ساختِ اقتصادیِ جامعه را به‌وجود می‌آورد. این ساختِ اقتصادی پی و بُنیادی است که روبنای قضائی و سیاسی بر روی آن قرار دارد و شکلِ معیّنی از شعورِ اجتماعی از آن مشتق می‌شود. شیوهٔ تولیدِ زندگیِ مادّی، روندهای اجتماعی، سیاسی و روحیِ زندگی را به طورِ اعمّ، مشروط و معیّن می‌سازد. شعورِ افرادِ انسانی نیست که هستیِ آن‌ها را معیّن می‌کند، بل‌که برعکس، هستیِ انسان‌هاست که شعورِ آن‌ها را معیّن می‌کند. نیروهای مولّدهٔ جامعه در مرحلهٔ معیّنی با مناسباتِ تولیدی موجود که تجلّیِ قضائیِ آن نیروها است، یعنی با آن مناسباتِ مالکیّتی که تا آن زمان در داخلِ آن رشد می‌کرده‌اند، واردِ تضادّ می‌شود. این مناسبات از اشکالِ رشدِ نیروهای مولّده به پابندِ آن مبدّل می‌گردند. دراین موقع که دورانِ انقلاباتِ اجتماعی فرامی‌رسد، با تغییرِ پایه‌های اقتصادی با سرعتی کم وُ بیش تحوّل در سراپای روبنای عظیمِ جامعه واقع می‌گردد.» (کلّیات مارکس و انگلس، چاپِ دوّم به روسی ، جلدِ ۱۳، صفحات ۶ تا ۸)

انگلس در نامه به ژوزف بلوک -لندن، سپتامبر ۱۸۹۰- دربارهٔ نظرِ مشترکِ خود و مارکس درباره نقش عامل اقتصادی در تاریخ و در بحث زیربنا و روبنای جامعه تصریح می‌کند که:

«...بر اساس درکِ مادّی از تاریخ، عاملِ تعیین‌کنندهٔ نهایی در تاریخ عبارت است از تولید و تجدیدِ تولیدِ زندگی واقعی. نه مارکس و نه من هیچ گاه چیزی بیش از این را ادّعا نکرده‌ایم. لذا اگر کسی این مطلب را تغییر داده و بگوید که عاملِ اقتصادی تنها عامل است، موضوع را به یک عبارت بی‌معنی و مجرّد و مسخره تبدیل کرده است. وضع اقتصادی زیربنا را تشکیل می‌دهد، امّا عناصرِ گوناگونی از روبنا -یعنی اشکالِ سیاسی مبارزاتِ طبقاتی و نتایج آن‌ها از قبیل تشکیلاتی که به دست طبقهٔ فاتح پس از یک نبرد پیروزمندانه تأسیس می گردند و غیره، هم چنین اشکال حقوقی، و به خصوص بازتاب های تمام این مبارزات طبقاتی در مغزهای شرکت کنندگان، از نظر تئوری سیاسی، حقوقی و فلسفی و عقایدِ مذهبی و تحوّلِ بعدی آن‌ها به نظام‌های خشک و جزمی- هم‌چنین تأثیراتشان را بر روی مسیرِ مبارزاتِ تاریخی اعمال می‌نمایند و در بسیاری موارد به طورِ اخصّ شکلِ آن‌را تعیین می‌کنند. در میان تمامِ این عناصر، تأثیراتِ متقابلی وجود دارد که در آن، از میان مجموعهٔ حوادثِ بی شمار (یعنی چیزها و اتفاقاتی که ارتباطِ متقابلِ درونی‌شان آن قدر نادر و یا غیرقابلِ اثبات است که می‌توان آن‌را نادیده گرفت). حرکتِ اقتصادی بالاخره ناگزیر به تأکیدِ خود است. در غیرِ این صورت به‌کاربُردنِ تئوری درمورد هر دورهٔ تاریخی، ساده‌تر از حلّ یک معادلهٔ یک‌مجهولی خواهد بود.» (به نقل از «کارل مارکس و فردریش انگلس؛ دربارهٔ تکاملِ مادّی تاریخ، برگردان: خسرو پارسا، نشرِ دیگر، صفحه ۱۵۹).

احسانِ طبری دربارهٔ زیربنا و روبنای جامعه براین باور است که زبان و علم و هنر که خصلتِ ایدئولوژیک و مبنای طبقاتی ندارند، با تحوّلِ زیربنا الزاماً تغییر نمی‌کنند. طبری در آخرین اثرِ تئوریکِ خود پیش‌از بازداشت در سالِ ۱۳۶۲ می‌نویسد:

«در جریان تکاملِ جامعه نمی‌توان امورِ معنوی و مادّی را از هم جدا ساخت. هر محصولِ مادّی ثمرهٔ اندیشه و کارِ هدف‌مندِ انسان است و در هر محصولِ معنوی وسایلِ مادّی است که به تحقّقِ وجودِ آن یاری رسانده است. لذا مسئلهٔ تقدّمِ مادّی بر معنوی امری کلّی، نسبی و اعتباری است. خودِ تاریخِ انسان نشان می‌دهد که اشکالِ مختلفِ جادو و هنرِ رقص و نقاشی و آداب و رسومِ قبایل و نطفه‌های افکار و رفتارهای سیاسی در مرحلهٔ نازل یعنی در تکاملِ اجتماعی گلّه‌های انسانی و خاندان‌های بزرگِ غارنشین تشکّل می‌یابد. گواهیِ تاریخی در این زمینه فصیح و بلیغ است. لذا اصلِ تقدّمِ هستیِ مادّی جامعه بر هستیِ معنوی آن، ابداً با اصلِ درآمیزی یا تأثیرِ متعاکسِ این دو موضوع منافات ندارد.

*امّا نکتهٔ مهمّ دیگر آن است که در هستیِ معنوی جامعه همه چیز دارای خصلتِ روبنایی یا خصلت ایدئولوژیک نیست. یعنی ضرور نکرده است که با تحوّلِ زیربنا، کلّ حیاتِ معنوی جامعه تغییر کند. مثلاً زبان و علم و هنر و بسیاری جهاتِ اخلاقی یا شیوه‌های سیاسی و حقوقی که دارای مبنای طبقاتی نیست، صفتِ ایدئولوژیک ندارد و عوض نمی‌شود، یا تغییرِ آن به عواملِ دیگری وابسته است. سفسطه‌گران چنین جلوه می‌کنند که: **۱.** جامعه‌شناسی علمی به تقدّمِ مطلقِ هستیِ مادّی بر هستیِ معنوی معتقد است؛ **۲.** هستی معنوی را صرفاً منفعل می‌داند؛ **۳.** واقعیّاتِ مادّی را از واقعیّاتِ معنوی به کلّی جدا می‌شمرد؛ **۴.** همهٔ*

هستیِ معنوی را روبنای ایدئولوژیک می‌داند، لذا مثلاً علم را هم طبقاتی می‌شمرد. این چهار نسبت به جامعه‌شناسیِ علمی دروغ است.» (دربارهٔ انسان و جامعهٔ انسانی، چاپِ دوم ۱۴۰۲، ص۱۲۲)

طبری در مقاله‌ای دیگر با عنوان «عوامل و مشخصاتِ تکاملِ جامعه» دربارهٔ استقلالِ نسبی روبنای ایدئولوژیک از زیربنای اقتصادی جامعه، «علم» را به دلیلِ نقشِ آن در رشد و تکاملِ نیروهای مولّده، جزیی از زیربنای اقتصادی جامعه می‌داند و می‌نویسد:

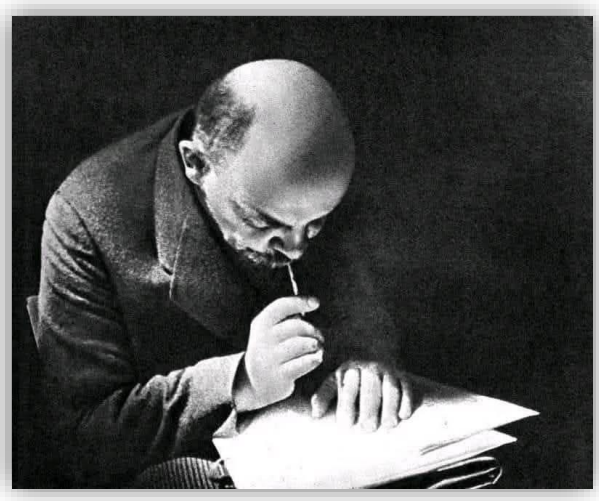
«مارکسیسم در مقابلِ زیربنای اقتصادی، از روبنای ایدئولوژیک سخن می‌گویدکه به طورِ عمده تابعِ زیربناست ولی ابداً منفعل صرف نیست، بلکه استقلالِ نسبی دارد و تازه مارکسیسم همهٔ حیاتِ معنوی جامعه را وارد روبنا نمی‌کند و بسیاری از بخش‌های علم و هنر و فرهنگ و زبان جنبهٔ روبنایی یعنی طبقاتی ندارد و همه‌بشری است و علم از آن جمله در دورانِ ما خود وارد قوای مولّده شده، یعنی به جزئی از زیربنا تبدیل گردیده است. کلاسیک های مارکسیسم با نمونه‌های مشخّصِ تحلیلِ خود نشان داده‌اند که برخوردِ آن‌ها در جریان تحلیلِ پدیده‌های تاریخی هرگز چنین نیست که بخواهند همه‌چیز را از درون عاملِ اقتصادی بیرون کشند. انگلس بارها تکرار کرده است که عاملِ اقتصادی در آخرین تحلیل عاملِ تعیین‌کننده و مشروط‌کننده است. در آخرین تحلیل، یعنی آن‌که مابین رخ دادهٔ تاریخیِ موردِ بحث و عاملِ تاریخی، ممکن است یک سلسله عواملِ دیگر که خصلتِ اقتصادی ندارد و مربوط به نقشِ رجال و یا تأثیرِ سُنَنِ تاریخی یا محصول شرایطِ مکانی و یا نتیجهٔ تصادفات و غیره است، مؤثّر باشد. توصیه‌ای که مارکسیسم می‌کند آن است که نخِ راهنمای حیاتِ اقتصادی و مبارزهٔ طبقاتی در جریانِ تحلیل، دیده و نشان داده شود، نه این که مطلق گردد و عواملِ دیگر (که اگرچه در بُنیاد نباشند ولی در شکل‌دادن به حادثه و تندوُکندکردنِ آن مؤثّرند) مسکوت بمانند.» (نوشته‌های فلسفی و اجتماعی، جلدِ دوّم، چاپِ سوّم، ۱۳۸۶)

بنابراین با وجودِ نقشِ مهمّی که مارکس و انگلس برای عاملِ اقتصادی و مبارزهٔ طبقاتی در تاریخِ بشر قائل شده‌اند، این سخن ابداً به معنای نفیِ عواملِ دیگر یا تابع و منفعلِ صِرف‌بودن عواملِ دیگر نیست. این را مارکس و انگلس بارها و بارها در آثارِ خود تصریح کرده‌اند، ولی «ردّکنندگانِ» مارکسیسم چون ردّکردنِ یک فکرِ ساده‌شده و لذا غلط را آسان‌تر می‌یابند، لذا توجّهی به این زنهارباش‌ها ندارند. مثلاً انگلس دربارهٔ رابطهٔ عواملِ فکری و ایدئولوژیک با پایهٔ اقتصادی چنین می‌نویسد:

«هر قدر که گُسترهٔ تحقیقِ ما از اقتصادیّات دورتر می‌شود و بیش‌تر به امورِ خالص و مجرّدِ ایدئولوژیک نزدیک می‌گردد، در بسط و گسترشِ آن بیش‌تر به عواملِ تصادفی برخورد می‌کنیم و منحنیِ آن پُرتَضاریس‌تر می‌شود. اگر ما محورِ متوسطِ این منحنی را رسم کنیم، به‌این نتیجه می‌رسیم که دورانِ موردِ بررسیِ ما هر قدر طولانی‌تر باشد، حیطهٔ پژوهشِ ما هر قدر وسیع‌تر باشد، این محور، به محورِ رشدِ اقتصادی

نزدیک‌تر می‌شود و بیش‌تر به موازاتِ آن پیش می‌رود.» (کارل مارکس و فریدریش انگلس، مکاتباتِ منتخب، سال ۱۹۵۳، صفحهٔ ۴۷۱)

انتسابِ سخنِ دروغ کینز به لنین



کانالِ تلگرامی امتداد که با حدود ۲۰هزار فالوور نمایندهٔ بخشی از اصلاح‌طلبانِ حکومتی است، در یادداشتی با عنوان «طولانی‌ترین دورهٔ تورّمِ بالای ۳۰ درصد ثبت شد/ تضعیفِ اقتصاد در ماراتُنِ تورم»، ضمنِ نقدِ تورّمِ چند سالِ گذشته نوشته است: «*جان مینارد کینز، اقتصاددان مشهور انگلیسی در کتاب «پیامدهای اقتصادی صلح» به نقل از لنین می‌گوید: «بهترین راه برای نابودی نظام سرمایه‌داری، بی‌ارزش‌کردن پولِ رایج است. با تداومِ تورّم، دولت‌ها می‌توانند بخشِ مهمّی از ثروتِ شهروندان خود را مخفیانه و بدونِ مشاهده مصادره کنند. با این روش، آن‌ها... درحالی‌که بسیاری را فقیر می‌کنند، درواقع برخی را ثروتمند می‌کنند. مشاهدهٔ این تغییرِ خودسرانهٔ ثروت نه تنها به امنیّت، بلکه به اعتماد به توزیع موجودِ ثروت نیز ضربه می‌زند.*»

حسن مرتضوی در یادداشتی تحت عنوان «تورّم، کینز، لنین و مابقیِ ماجرا» در کانال تلگرامی خود (جغدِ مینروا) در افشای چنین انتسابِ رذیلانه‌ای می‌نویسد: «چند سال پیش خانمی به نام زهرا عبدی همین مطلب را در اینستاگرام خود نوشتند و من هم پاسخی نوشتم. فکر می‌کنم تکرار آن بی‌فایده نباشد:

خانمی به نام زهرا عبدی که نویسنده هستند و با ۴۲۴۰۰ فالوئر در اینستاگرام، اخیراً مطلبی درباره لنین نوشته‌اند. ایشان می‌فرمایند: لنین دربارهٔ بالارفتن قیمت ارز گفته بود: «بهترین راه برای ازبین‌بُردنِ نظامِ سرمایه‌داری؛ تخریبِ ارز است، با ادامهٔ روندِ تورّم، دولت می‌تواند به صورتِ خودسرانه و مخفیانه بخشِ مهمّی از ثروتِ شهروندان را مصادره کند...»

یعنی لنین می‌گوید که استراتژی موثر برای نابودی سرمایه‌داری بالابُردنِ قیمتِ ارز است! خانمِ یادشده رفرنس نمی‌دهند و فقط شلتاق‌کنان چپ‌ها را می‌نوازد که «*لنین نبودی ببینی. نبود؟؟ نه.، نه بودی و فسادی را که داشت تا حلقت بالا می‌آمد دیدی. امّا به روی خودت نیاوردی مُردی.*» و بعد نصیحتِ مشفقانه که «*لنین نبودی تا آخرِ قصّه‌ای را که تو و هم‌سلکانت برای مردم ساخته و پرداختید، ببینی. چطور بالا و بالاتررفتنِ ارز، باعث فقیرشدن هولناک شِهروندان عادی و ثروتمندترشدن اغنیا شد.*»!!! (لنین، جمهوری اسلامی، ارز ۲۶ هزار تومان در ۲۰۲۰ چه ربطی به‌هم دارند، بمانند!)

و بعد انبوهِ کامنت‌ها زیر پستِ ایشان در فحش به لنین و چپ‌ها که چه به روزِ ما آوردید و از گرانی ارز در ایران به نفرینِ کلِّ چپ‌ها رسیدند. البته به خانم زهرا عبدی باید این موفّقیتِ سِتُرگ را در برانگیختن احساساتِ راست‌های آماده به حمله تبریک گفت، امّا خُب ما اندکی عقل در سرمان هست که جوگیر نشویم و کمی تحقیق کنیم.

ماجرا چیست؟ این جمله که راهِ مبارزه با سرمایه‌داری از طریقِ نابودی ارز است، برای اوّلین بار از زبانِ جنابِ کینز در کتابِ «پیامدهای اقتصادی صلح» (۱۹۱۹) ص. ۱۴۸ مطرح شد. کینز می‌گوید:

Lenin is said to have declared that the best way to destroy the capitalist system was to debauch the currency. By a continuing process of inflation, governments can confiscate, secretly and unobserved, an important part of the wealth of their citizens.

این تقریبا همان چیزی است که خانم عبدی گفته‌اند. این جمله را بعدها هایک، رایت، هیلبرونر، هلازلیت و لکاچمن از اقتصاددانان آمریکایی و هلویش، ادولف وبر، والتر اویخن از اقتصاددانان آلمانی نه یک بار بلکه دهها بار تکرار کرده‌اند. در ابتدا نقلِ‌قول از زبانِ کینز گفته می‌شد، به این صورت که «کینز می‌گوید گفته می‌شود لنین....»! کمی که گذشت همین نقلِ‌قول تبدیل شد به اینکه «لنین می‌گوید...»!! تا جایی که شومپیتر از آن به عنوان یک استراتژی سیاسی سوسیالیستی یاد کرد. (هاهاها!!!)

بیش از ۵۰ سال مدام گفته شد که لنین می‌گوید که فلان و بهمان. عجیب آن‌که تا سال ۱۹۷۴ در روزنامهٔ تایمز و سپس در مقاله‌ای در ۱۹۷۷ هیچ‌کس به خود زحمت نداده بود که تحقیق کند آیا لنین اساساً چنین سخنی گفته است؟ در لفّاظیِ اقتصاددانان و سیاستمدارانِ دستِ راستی کمترین شکّی نبود که لنین و تروتسکی باید چنین چیزی را گفته باشند.

در سال ۱۹۷۷ مورخ اقتصادی فرانک دبلیو فتر در مقاله‌ای اعلام کرد که در کلِّ مجموعهٔ آثارِ لنین چنین جمله‌ای وجود ندارد و جنابِ کینز کلِّ این نقل‌قول را برپایهٔ داستان‌هایی مطرح کرده که در کنفرانسِ صلح پاریس در ۱۹۱۹ از زبانِ مفسّرانی شنیده بود که حدس می‌زدند بلشویک‌ها باید چنین بگویند! اکنون احتمال می‌رود کینز اظهارنظرِ خود را برپایهٔ تفسیرهای روزنامه‌نگاران از مصاحبهٔ با لنین در آوریل۱۹۱۹ در روزنامه‌های لندن و نیویورک داده است (مصاحبه‌ای که پس از ۱۹۱۹ هرگز در غرب بازچاپ نشد!)

این کلِّ خاستگاهِ دروغی است که بیش از ۵۰ سال به لنین نسبت می‌دادند و اکنون راستِ ایرانی در یافتنِ سلاح‌های ایدئولوژیکِ خود، بارِ دیگر این سلاحِ زنگ‌زده را در دست گرفته است.

طبیعی است که از دلِ نظامِ سرمایه‌داری غرب؛ کینز، هایک، شومپیتر بیرون می‌آیند و از دلِ نظامِ فکسنی و زنگ‌زده‌ی سرمایه‌داری ایران مُریدانِ وطنی حزبِ کارگزاران! امّا بامزّه این است که چه ایدئولوگِ غربی چه ایدئولوگِ کارگزارانی در حماقت و تنگ‌نظری خود هیچ فرقی با هم ندارند.»

بازگشت به فهرست

احوال و آثارِ امیرخسرو و نگاهی به ارتباطش با نظام‌الدّین اولیاء

پوران کاوه

توضیح: آن‌چه در ادامه می‌خوانید متن سخنرانی سرکار خانم پوران کاوه در سال ۱۳۹۳ در دانشگاه علیگره-هند است که برای اولین بار در داخل کشور منتشرمی‌شود.

هنگامی که پس از طیِّ مسافتی طولانی و سفری زمان‌گیر به سرزمینی می‌رسی که نشانه‌ای از فرهنگ و تمدّنِ ایران در آن به چشم می‌خورَد، برای هر ایرانی بسیار لذت‌بخش و شادی‌آفرین است. به ویژه این‌که آن مکان مقبرهٔ شاعری گرانقدر مثل امیرخسرو دهلوی باشد؛ برای رسیدن به مقبرهٔ این شاعرِ عالی‌مقام می‌بایست از لابه‌لای پارچه‌های سنّتی گذر کرد که زیبائی‌های خاصِّ خود را دارد و عدّهٔ زیادی از مسلمانان به گونه‌ای احترام‌آمیز به زیارتِ این مقبره مشرّف می‌شوند که دال بر علاقه و ارادتِ ایشان به مقامِ خواجه می‌باشد. این بنا دارای زیبائی‌های بسیاری است و گروه‌های قوّالی در محوطهٔ اطراف و در برابرِ مقبرهٔ خواجه با شور و احساسِ فراوان برنامه‌های زیبائی اجرا می‌کنند که مورد توجهٔ بازدیدکنندگان و گردش‌گرانِ خارجی واقع می‌شود... و آن‌چه بیشتر از همه حسِّ زیبای غرور و سابقهٔ تمدّنی ایران را زنده میکند و موجب افتخار می‌گردد اشعاریست که به زبانِ فارسی بر چهارسوی مقبرهٔ امیرخسرو نقش بسته است. در این‌جا به پاره‌ای از این اشعارِ ارزشمند اشاره می‌کنم و متأسفم که افرادی که اکنون می‌توانند شنوندهٔ این اشعارِ گران‌بها باشند، معدودند. ای‌کاش می‌توانستم صدایم را به گوشِ همهٔ دنیا برسانم:

ای چهرهٔ زیبای تو، رَشکِ بُتانِ آذری

هرچند وصفت می‌کنم، در حُسن از آن بالاتری

آفاق را گردیده‌ام، مهرِ بُتان ورزیده‌ام

بسیار خوبان دیده‌ام، امّا تو چیزِ دیگری

خسرو غریب است وُ گدا، افتاده در شهرِ شما

باشد که از بهرِ خدا، سوی غریبان بنگری

امیر ناصرالدین ابوالحسن خسرو بن امیر سیف‌الدین محمود دهلوی، از عرفا و شعرای نام‌آورِ پارسی‌گوی هند از نیمهٔ دوم قرنِ هفتم تا اوایل قرنِ هشتم هجری است. نام پدرِ او سیف‌الدین محمود بود که از امیرانِ قبیلهٔ لاچین و از ترکانِ ختائی ماوراءالنهر بود و در شهر «کش» سکونت داشت و به همین دلیل به (امیر لاچین) معروف بود. امیرخسرو در سال ۶۵۱ هجری قمری (۶۳۱ شمسی، ۱۲۵۳میلادی-ارژنگ) در پتیالی هند زاده شدکه ثمرهٔ ازدواجِ امیر سیف‌الدین با دختر عمادالملک بود از امیرانِ آن دوره... امیر سیف‌الدین هم‌چنین غیر از امیر خسرو از زن یا زنان دیگری صاحب دو پسرِ بزرگ‌تر از امیرخسرو بود به نام‌های عزالدّین علی‌شاه و نصیرالدین محمود. وقتی امیر سیف‌الدین در سال ۶۵۸ در هشتادوپنج سالگی در یکی از جنگ‌های هند کشته شد. پسرش عزالدین علی‌شاه جانشین او شد و امیرخسروی هفت ساله زان پس تحت سرپرستی جدِّ مادری‌اش قرارگرفت.

در زمان حملهٔ مغول و تاتار به ایران امیر سیف‌الدین محمود مثل بسیاری دیگر از ساکنان نواحی شرقی فلات ایران به هندوستان رفت که مصادف بود با زمان پادشاهی شمس‌الدین اِلْتُتمِش طیّ سال‌های (۶۳۳ - ۶۰۷)، سیف‌الدین محمود در خدمت شمس‌الدّین اِل تُتمِش درآمد و در پتیالی اقامت گزید، به استنادِ «غرّه المال» اثرِ امیرخسرو، پدرش سیف‌الدین محمود او و دو برادرش را در همان دورهٔ خردسالی به دست‌بوسی سلطان‌المشایخ معروف به «نظام اولیاء» بُرد و ازآن پس تا پایان حیات امیرخسرو ارادتِ خود را به نظام اولیاء حفظ کرد و از مریدانِ آن شیخ بود تا حدّی‌که خود نیز از شمارِ بزرگان این سلسله درآمد و در خدمت این پیر بود که با خواجه حسن دهلوی، شاعر معروف و ضیاءالدّین ابنِ رجب برنی صاحب کتاب تاریخ فیروزشاهی که در تاریخ سلاطین دهلی تألیف شده، آشنا شد. امیرخسرو با وجود سنّ کم‌اش بسیاری از علومِ رایج دورانِ خود را فرا گرفت.

وقتی به سنّ بلوغ رسید به دربارِ غیاث‌الدین بَلَبَن راه یافت و سپس به خدمت پسر بزرگش ملک محمدقاآن درآمد. وقتی این شاهزاده به حکومت (مولتان) منصوب شد امیرخسرو نیز به همراه خواجه حسن دهلوی با این شاهزاده به سوی آن دیار رفت و در سال ۶۸۴ هجری ملک محمد در جنگ با مغولان کشته شد و امیرخسرو و خواجه حسن دهلوی اسیر شدند و پس از دو سال که آزاد شدند به دهلی بازگشتند. در سال ۶۸۶ هجری غیاث‌الدین بَلَبَن درگذشت و امیرخسرو در درگاهِ معزالدّین کیقباد و پس از آن به خدمت جلال‌الدین فیروزشاه خلجی درآمد و در شمارِ امیران قرار گرفت و عنوانِ «امیر» را از همان زمان گرفت و به امیرخسرو مشهور شده و در دستگاه حکومت پادشاهان مختلف در دهلی مورد عزت و احترام فراوان بود و پس از بازگشت از سفری در جوار غیاث‌الدین تَغلَق شاه از بنگاله در سال ۷۲۵ هجری خبر مرگ پیر و مرادش نظام‌الدین اولیاء را شنید و از همانجا ترک خدمت شاه را کرد و به دهلی برگشت و کنار آرامگاه پیرش زندگی را ادامه داد و هرچه در تمام عمرش ذخیره کرده بود تمام ثروتش و همهٔ دارائی‌اش را به نیازمندان بخشید و شش ماه بعد یعنی در ذیقعده ۷۲۵ هجری (مهر۷۰۴ شمسی- ارژنگ) درگذشت و او را درکنار قبرِ نظام‌الدین اولیاء به خاک سپردند.

آن‌چه در زندگی امیرخسرو دهلوی بسیار ارزشمند است و بیش‌از همه اهمّیت دارد این است که این شاعرِ توانمند ضمن گذراندنِ روزگارش همه در خدمتِ شاهان، هیچ‌گاه از هم‌نشینی و کسبِ فیض از پیر و مرادش

نظام‌الدین اولیاء غافل نبود و آن‌قدر در نظر او ارزش و احترام داشت که محرمِ اسرارِ او شد و هر اثری را که به پایان می‌رساند به نزدِ شیخ می‌بُرد تا او تأیید کند و این ارج و قرب و نزدیکی تا پایانِ عمر ادامه داشت.

امیرخسرو علاوه بر این‌که زبان‌های فارسی، ترکی و عربی را می‌دانست، به زبانِ سانسکریت نیز تسلط داشت و هم در نظم و هم در نثر بسیار توانا بود. هم‌چنین در موسیقی هندی و ایرانی چیره‌دست بود. به او صدائی خوش نیز نسبت می‌دهند که بالغ بر سیزده پرده و نغمه را ابداع کرده است و تعداد آثارش آن‌قدر زیاد بوده که هیچ سخن‌وری به پای او نرسیده است، جامی می‌گوید که امیرخسرو ۹۹ کتاب تصنیف کرده است و خودِ شاعر در مورد شعرش گفته که بیش‌تر از ۴۰۰ هزار بیت شعر دارد که میرزا بایسنقر پسر شاهرخ با سعی و تلاش بسیار تنها توانسته ۱۲۲ هزار بیت از اشعارِ او را گردآوری کند. شاید در مورد او نیز هم‌چون رودکی مبالغه شده است.

مجموع آثار امیرخسرو دهلوی به دو دستهٔ نظم و نثر تقسیم می‌شوند. دیوان امیرخسرو شامل انواع مختلف شعر او به جز مثنوی است که در پنج دفتر ترتیب یافته به شرح زیر:

تحفه‌الصغر: اشعار او از ۱۶ تا۱۹ سالگی‌اش

وسط الحیات: اشعار او از ۲۰ تا ۳۴ سالگی‌اش

غرّه‌الکمال: حاوی اشعارش تا ۴۳ سالگی و خلاصه‌ای از سرگذشتش

بقیه‌ی نقیه: اشعاری مربوط به دوران پیری شاعر است که به‌خاطر وجود مرثیه‌ای در سوگ محمد بلخی تا حدود سال ۷۱۵ هجری ادامه داشته است .

نهایهٔ الکمال: اشعار مربوط به سال‌های آخر عمر امیر خسرو

بعد از کلیات دیوان امیر خسرو باید به ۱۰ مثنوی او اشاره کرد که ۵ مثنوی را در نظیره گوئی پنج گنج نظامی سروده است و بقیه در شرح اتفاقات و حوادث روزگارخود اوست.

مثنوی‌ها عبارتند از:

- قِران السعدین، که در لا به لای آن چندین غزل نیز با وزن‌های مختلف آمده و در عنوان فصل‌ها و باب‌های آن نیز قصیده‌ای به دست آمده که شاعر این مثنوی را طی ۶ ماه در سال ۶۸۸ سروده است و خود در باره پایان یافتن آن چنین گفته است:

ساخته گشت از روش خامه‌ای از پس ۶ ماه چنین نامه‌ای

دررمضان شد به سعادت تمام یافت قِران نامه‌ی سعدین نام

آن‌چه به تاریخ ز هجرت گذشت بُد سنه‌ی ششصدو هشتادوهشت

موضوع این مثنوی مربوط است به زمانی‌که معزّالدّین کی‌قباد پسر بغراخان پس از دست یافتن به پادشاهی طریق عیش و عشرت را در پیش گرفته بود و بغراخان که در بنگال فرمانروائی می‌کرد برای تنبیه فرزند به سوی دهلی به راه افتاد، معزّالدّین کی‌قباد با جسارت تمام به مقابله پیرلشکرکشید اما هنگامی که دو سپاه به هم رسیدند کدورت آن‌ها از بین رفت و این جنگ به صلح ختم شد و امیر خسرو این برخورد را با عنوان قِران سعدین ذکر کرد و باآن که در سی و شش سالگی و در زمانی کوتاه نگاشته بود اما قدرت و مهارت و ذوق بی حد شاعر درآن به خوبی نمایان است.

- منظومه دُوَل رانی خضرخان که داستان عشق و شیفتگی خضرخان پسر علاء الدین محمد شاه خلجی با دُوّل دی دختر راجه‌ی گجرات است. امیر خسرو نام این منظومه را از ترکیب این دو نام برگزیده و در سال ۷۱۵ هجری و شامل۴۵۱۹ بیت است به نام «عشقیه».

- تاج الفتوح، این منظومه را در سال۶۸۹ و به‌عنوان اولین سال جلوس سلطان جلال‌الدین فیروز شاه سرود.

- منظومه نُه سپهر، که در ۹ باب در سال ۷۱۸ به نام قطب الدین مبارک شاه خلجی سرود.

-تُغلق نامه، شرح حال زندگی غیاث الدین تُغلق شاه موسس پادشاهان تغلیه دهلی است.

- مطلع الانوار، بر وزن و شیوه‌ی مخزن الاسرار در۳۳۱۰ بیت که طی دو هفته سروده است.

- شیرین و خسرو،که باز به تقلید خسرو و شیرین نظامی سروده است در۴۱۲۴ بیت، در ماه رجب سال ۶۹۸ هجری سروده است.

- مجنون و لیلی، که تقلید دیگری از لیلی و مجنون نظامی است در۲۶۶۰ بیت در سال ۶۹۸ سروده است.

- آئینه سکندری، بر وزن و شیوه اسکندرنامه نظامی سروده، اما هدفش بیان زندگی اسکندر بوده در۴۴۵۰ بیت، در سال۶۹۹ هجری سروده است.

- هشت بهشت، به تقلید از هفت‌پیکر نظامی، در۳۳۵۲ بیت و در سال ۷۰۱ هجری سروده است.

پس از این منظومه‌های دهگانه باید به مجموعه اشعار امیرخسرو که در موضوعات مختلف است اشاره کرد که جواهر خسروی نام دارد و بدین شرح است:

نصاب بدایع العجایب، منظومه‌ی کوتاهی‌ست مرکب از ۶۷ رباعی و علاوه بر آثار منظومه خود کتاب هائی نیز به نثر داردکه عبارتند از:

_خزاین الفتوح معروف به تاریخ علائی و موضوع اش در تاریخ سلطان علاءالدین محمد بلخی است.

کتاب دیگرش افضل‌الفواید است که سخنان پیرش نظام الدین اولیاء را درآن گردآورده است و دیگری رسائل الاعجاز یا اعجاز خسروی است که موضوع‌اش بیان قواید انشاء فارسی و در سه جلد است در سال ۷۱۹ هجری نگاشته شده است.

امیر خسرو دهلوی بزرگ‌ترین شاعر پارسی‌گوی هند و از شاعران شیرین سخن ادب پارسی است. امیرخسرو از شاعران بسیاری تقلید کرده و پیرو بسیاری از آن‌ها بوده است که خودش در آثارش به این موضوع اشاره کرده است و به گفته خود او این شاعران عبارتند از:

در غزل از سعدی/ در مثنوی از نظامی/ در موعظه و پند و اندرز از سنایی و خاقانی .../ و در قصاید از رضی‌الدین نیشابوری و کمال‌الدین اسماعیل معروف به خلّاق المعانی.

امیر خسرو ذوقی سرشار داشت و طبعی روان و در دیوان او به سبک‌های مختلف شعری بر می‌خوریم که نشان از آن دارد که او از اوان کودکی چنین طبعی روان و روحیه‌ای شاعرانه داشته و از آن‌جا که آثار بزرگان و دیوان‌های پیشینیان در دسترس‌اش بوده با مطالعه آن‌ها تحت تأثیرشان قرار می‌گرفته و این تأثیر پذیری را صادقانه اذعان داشته است و همیشه نظامی را به چشم استاد خود می‌نگریسته و حتی خود را به منزله فرزند او به‌حساب می‌آورده است.

در پایان با خوانش شعری از امیرخسرو با توجه به توانائی‌های منحصر به فرد او و اندیشه والا و ویژه‌اش و قدرت قلم‌اش و مشاهده خلاقیت و نوآوری‌هائی که در شعر و نثر ایجاد کرده جا دارد که از او به عنوان اسطوره‌ای فناناپذیر یادکنیم، زیرا که در پهنه ادبیات‌مان، همگان به این باور رسیده‌ایم که امیرخسرو دهلوی یعنی «کسی که مثلِ هیچ‌کس نبود.»

و اینک شعری از وسط الحیاه را با هم مرور می‌کنیم:

بسی شب با مهی بودم کجا شد یارب آن شب‌ها — کنون هم هست شب، اما سیه از دود یارب‌ها

خوش آن شب‌ها که با وی بودمی گه مست گه سرخوش — جهان بر من شود تاریک چون یاد آرم آن شب‌ها

همی‌کردم حدیث ابرو وُ مژگان او هردم — چو طفلان سوره‌ی نون و القلم خوانان به مکتب‌ها

چه باشدگر گهی پرسد که در شب‌های تنهائی — غریبی زیر دیوارش چگونه می‌کِشد تب‌ها

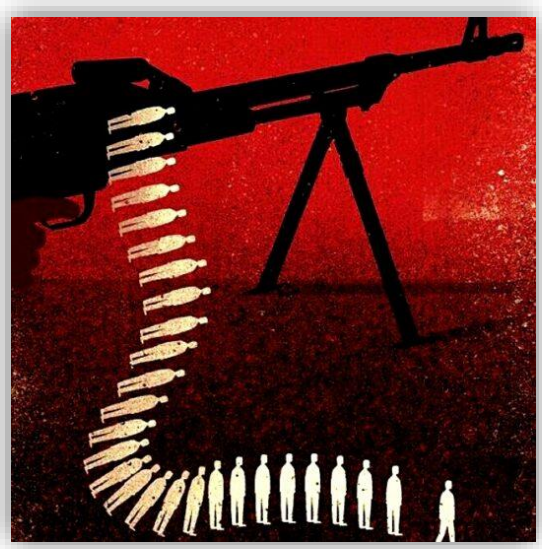
مرنج از بهر جان خسرو اگر چه می‌کُشد یارت — که باشد خوبرویان را بسی زین‌گونه مذهب‌ها

بازگشت به فهرست

شعر و شاعران

شعری از رضا عابد

ما صدای «نه به جنگ» بودیم
صدا
تا کودکی که لِیْ لِیْ می‌کرد
به ساعتی هم لالا
صدا
تا مادری که لالایی می‌خواند
«ای مهسای ناز قندی
اسبت وُ کجا می‌بندی؟
زیرِ درختِ نرگس
داغ تو نبینم هرگز»
پرتاب می‌کرد
برای همه کودکان «بی سنِّ» فردا
صدا
تا...
زیستن‌مان پر از پس لرزه بود
در سرزمین خنده و غش! که گل و بلبل و گریه را
هم قاطی داشت
و
داغ پنهان بود پشتِ درفش
مهساها یک به یک شدند آرمیتا
و آرمیتاها شدند بی‌شمار نام
تا نامی ازه مه بی نامی سنجاق شده بر پ یراهنِ
خونی
و
این لج صدای دیگر بود
«ویران باد همهٔ دل‌های عاشق!»
تا
آشفتگی



تا
تب وُ تبخال
تا
ادبار...
تا
موشکی که با داغ وُ خیال وُ ترفند پرتاب می‌شد
به نامِ جنگ
به نامِ حیلت وُ رسوایی وُ تجارتِ فراگیر
تا
شعری که تلف شد
«فغان ز جُغدِ جنگ وُ مُرغوای او...»
در سرزمین خسته.

بازگشت به فهرست

جنگ وُ صلح

محمود داوودی

وقتی که جنگ شد؛
اوّل پرندگان رفتند
بعد شهردار و عیالش رفتند
بعد آدم‌هایی که باهوش بودند وُ پرنده نبودند رفتند
بعد آدم‌های معمولی رفتند
بعد مادرانِ بی‌فرزند رفتند.

وقتی که صلح شد؛
شهردار و عیالش برگشتند
آدم‌هایی که باهوش بودند وُ پرنده نبودند برگشتند
آدم‌های معمولی برگشتند
مادرانِ بی‌فرزند برگشتند
امّا پرندگان هرگز برنگشتند.

بازگشت به فهرست

شب وُ امید

تقدیم به زنانِ مبارزِ میهنم

ع.ف.آزاده

دیرگاهی‌ست که شهر
شهرِ تب‌کرده‌ی ما
زیرِ سرنیزه وُ تزویر
به بندی‌ست گران.

در درونِ شبِ شهر
کودکی می‌گرید
پدری گُم شده است
مادری لیک به عمقِ دلِ شب می‌خوانَد:
کودکم! در پسِ هر ابرِ سیه،
خورشیدی‌ست
که سحرگاه به نور
می‌شکافد دلِ این تیره‌شبِ وحشت را

پدرت رفت سحر را
پَرِ پرواز شود
به سر آرَد شبِ سنگین وُ سیه را با جان
پدرت رفت امّا،
چشمِ امیدِ من وُ تو
به درِ بسته‌ی شب دوخته است
که سحر باز شود.

بر فرازِ سرِ شهر
ابر سنگین وُ سیه می‌مانَد
پدران گمشدگانند هنوز
کودکان گریانند
مادران لیک به آوازِ رسا می‌خوانند...

سرچشمه: کانال تریبون سرزمین من

بازگشت به فهرست

شعری از بهاره جلیلی

کوله‌بارم را باز می‌کنم
کوچ کرده‌ام
از دیروز
از ناأُمیدی
از حسرت،
به نور
به شادی
به خورشید.

هر صبح،
پرده را که کنار می‌زنم،
خورشید را می‌بینم
که آرام،
مست وُ غزل‌خوان،
از شرق طلوع می‌کند.

و هر شب،
وقتی پسرم را
در تخت می‌گذارم،
چشم در چشمانِ ماه می‌دوزم
که به من لبخند می‌زند.

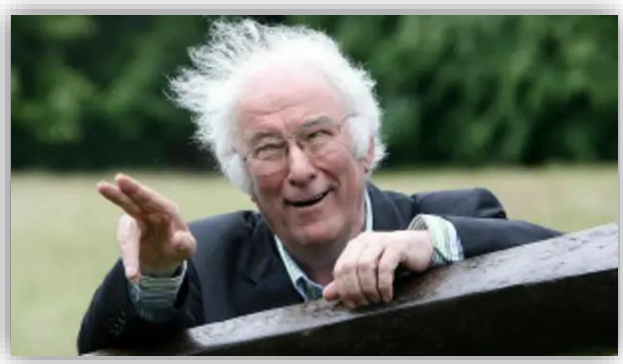
سپتامبر ۲۰۲۴

بازگشت به فهرست

هر چه می‌گویی، دیگر چیزی نگو

بخشی از یک شعر شیموس هینی- برگردان: علیرضا بهنام

دارم می‌نویسم بعد از تماس
با خبرنگاری انگلیسی به دنبال خبر درباره مساله ایرلند
زمستان است، برگشته‌ام به مناطقی که خبر بد دیگر خبر مهمی نیست
جایی که رسانه‌ای‌ها و گزارشگران دماغشان را می‌گیرند و می‌گذرند
جایی که لنزهای زوم، ضبط‌صوت‌ها و علاقه‌مندان پیچیدگی تلنبار شده‌اند در هتل‌ها
زمان‌ها به هم نمی‌رسد، اما من بیشتر متوسل شده‌ام به دعای حضرت مریم
از دست نت‌نویسی و تحلیل‌های
سیاستمداران و روزنامه‌نگارانی
که سویه‌های تحلیل را
از نفت و اعتراض‌های طولانی
کشانده‌اند به مواد منفجره و مسلسل دستی
ما از نگاه آن‌ها به وضوح وحشی، نفرت‌انگیز، و
سرکوبگر هستیم
سازندگان "دوقطبی" با "نفرتی دیرپا"
اما هنوز من اینجا زندگی می‌کنم، نه تن‌ها
زندگی می‌کنم، آواز هم می‌خوانم
با زبانی تقریبا مدنی با همسایگان متمدن
روی سیم‌های طولانی اولین گزارش‌های بی‌سیم
در حال فرودادن طعم دروغ، رایحه دروغین آن گزارش‌های تحریم‌شده، قدیمی و پرحاشیه
آه، این شرم آور است، حتما، من موافقم!
"کی قرار است تمام شود؟" بدتر می‌شود
آن‌ها قاتلند، بازداشت‌کنندگان بی‌دلیل، همان‌طور که همه می‌دانند
ندای عقل دارد خش برمی‌دارد



*- شیموس هینی (۲۰۱۳-۱۹۳۹) شاعر و نویسنده معروف اهل کشور ایرلند شمالی و برنده جایزه نوبل ادبیات در سال ۱۹۹۵ بود.

بازگشت به فهرست

چند اثر از مهتاب خرّمشاهی

۱

خنده‌هایم
تکرارِ حرف‌های زنی‌ست
که در چین‌های چهره‌اش مچاله می‌شوند
به وسعتِ دروغ
در هنگامِ فاجعه
و من که با قدم‌های شکسته
از زخمْ خاطره می‌سازم.
اشک‌هایم
اندوهِ غریبِ شعری ست
که در سوگِ بهار
با نیلوفرانِ سیاه‌پوش
مرثیه می‌خواند
و من که با قدم‌های شکسته
از زخمْ خاطره می‌سازم.
ناگفته‌هایم
آه!
کودکِ آواره‌ای ست
که در میدانِ مین
فریاد می‌زند: مادر!
و گفته‌هایم
به مانند گدازه‌های درد
می‌جوشد از عمقِ نگاه
و من که با قدم‌های شکسته
از زخمْ خاطره می‌سازم.

***

لطافت بهار
بر گرگ و میش
قلب‌های تفته نمی‌وزد
زندگی
در خاکِ زخمی
چون آفتاب نمی‌روید
شبِ دیررس
در کابوسِ پنجره
چشم‌انتظارِ ماه نمی‌ماند
سپیده دَم
هر دَم
با شمارشِ معکوس
در نفس‌های آخِر می‌میرد
کاش فردا
روز دیگری باشد
روزی که شهر برای تمامِ فصول نگرید.

***

۲

امشب آشوب‌های جهانِ نزیسته‌ام طغیان کردند چشم‌هایم نه وحشت را می‌دیدند، نه خستگی، نه گریه‌هایی که نفس زدن‌های بی نظم را خاموش کنند. من آسیابان پیری شده بودم که آردها را بر در و دیوار زندگی فلاکت‌زده‌اش می‌پاشید. امشب جنون زنجیرهایی بودم که حلقه‌ها را یکی یکی از آواره‌های جمجمه‌ی سنگواره‌ای در قرون تاریخ پاره می‌کرد، تا درد از زهدان زخمی نعره بزند و فردا خورشید دوباره خنجر پوزخندش را در قلب هزار تکه شده فرو نکند.

من امشب زنی شدم به هیبت صُوَرِ فلکی از سال‌های بی نور که هر شهاب‌سنگ صورتم را می‌خراشید. زنی که از سیاه‌چاله‌ها آمده بود تا مرگ را با همه‌ی رعشه‌هایش جیغ بزند. در شبی که دوباره روز شد، استخوان‌های شکسته، پایم را به بیگ بنگ پرتاب می‌کنند تا در انفجار یادها و بادها و فریادها مفقود شود. دست‌های متورم دود زده‌ام سیگار را در لب‌هایم می‌پیچند تا پک‌های غلیظ به آهستگی نخ‌های ریه‌ام را بریسند و زهرخند بر جان تشنه‌ام به‌ماسد. زنی که دیگر گلویش را غده‌های هراس زا گرفته بود تا نترکد و زشتی‌های زگیل سکوت بیرون نزند.

امشب زنی در انتهای شبی که روز را پس می‌زد چهره‌ی زنی را دید که از مرگ خودخواسته با طناب‌های دار یا قرص‌های خواب بی‌تفاوت عبور می‌کند، از اعتراض‌های بی وقفه که موهایش نسل‌ها را می‌بافت کلامی نمی‌گوید. زنی که از مادران کار متولد شده بود تا عار نباشد در دنیای دست‌ها و تن‌های بی‌عار. از پدرانی نسل به نسل کشیده شده بود تا در گورهای بی نشان موها و صداها و خنده‌ها و گریه‌هایش بپوسند.

من امشب زنی بودم در ابتدای روزی که نمی‌دانست زن‌بودن پاداش است یا مجازات؟ زنی که حتی نمی‌داند جرمش چیست، و با کدام وصیت از خود دفاع کند؟ در ابتدای روزی که انتهای شب است افسانه آفرینش در گوشم می‌خواند بخواب، بخواب که تو نیز مانند من افسانه‌ای بیش نخواهی بود! و چشم‌هایم به خواب مصنوعی می‌روند.

***

۳

چیزی در من زنده نیست
که به مرگ بیندیشد
لبخندی که بروید
در امتدادِ اندوهِ پنجره
زنده نیست
هر تپش که با آه جا می‌ماند
از نگاه
در من چیزی زنده نیست
که خشم را بر دیوارِ شهرِ مُردگان بکوبد
خلوتِ سایه‌ها را
در کوچه‌های بی بن وُ بست بشکند
از دارِ خیابان‌های کور با صدای سوتِ چراغ‌ها نیاویزد
زنده نیست در من چیزی
جز سکوت
که می‌لغزد در سوگِ زنده‌کشی.

بازگشت به فهرست

هفت رباعی و یک شعر از پوران کاوه

بایدکه ز نیرنگ وُ ریا دور شوم
بهتر که از این ستاره‌ها دور شوم
هرچند به طالعم نوشته «طاووس»
با رنگِ کلاغی ز شما دور شوم

+++++

مدهوش بمان که قسمتِ ما این‌ست
شب بال گشوده سهمِ دنیا این‌ست
شاعر نشدم که عشق را رنگ کنم
تقدیرِ من و شما در این‌جا این‌ست

+++++

از بس که به تکرار سرم خورد به سنگ
آدم شدم وُ رها شدم از هر ننگ
بر هیچ رهی تو بی خبر پای منه
حتی که اگر شود تو را قافیه تنگ

++++++

می‌آئی و از نور خبر می‌آری
می‌رقصی و از شوق سخن‌ها داری
حالاکه ز غصّه چون شبح در گورم
دیرست که حرفِ عشق بر لب آری

+++++++

از فقر وُ فلاکت وُ ستم می‌گوئیم
از بی خبرانِ بیش وُ کم می‌گوئیم
هیهات به جای شور وُ مستی وُ طرب
بی وقفه زمرگ وُ زخم وُ غم می‌گوئیم

+++++++

هر چند ز خوب وُ بد همه بی‌زارم
هر چند هوای خوبِ رفتن دارم
جز تو دگرم نیست خیالِ یاری
از حالِ دلت تو بی خبر مگذارم

+++++++

رفتم فکری به حال این غم بکنم
رفتم که کمی ز دردِ خود کم بکنم
تصمیمِ مرا زمانه از بَر شده بود
گفتا که به تقدیر کمر خم بکنم.

***

گره خورده‌ام در جنون
جلوه‌ای دروغینم از جهان
کلمات هی می‌تراشندم
که برخاسته به دشمنی با خود
نمی‌گذارند
جنونی‌ام
دست به یکی کنم با هشیاری‌ام
روئیده روی مجازها

و گریزنده
از این همه عقیده وُ تضادها
جنونی‌ام
که ذوب می‌شوم در آهی سرد
و تبخیر از انحنای این همه درد
کجایند کوه‌ها
تا پا به پای من بگریند
در فراخوانیِ رودها
کجایند ستاره‌ها
تا شاید دستِ دلی را بگیرند
در سیاهی این روزها
نبضم را می‌گیرم
می‌زند، یعنی هستم
اما نمی‌دانم
چشم‌هایم را کجا جا گذاشته‌ام!!!

***

شناخت‌نامهٔ مختصری از پوران کاوه:

شاعر، نویسنده، مترجم و نقاش؛ متولد ۲۲ خرداد۱۳۳۰ بروجرد، ساکن تهران.

مجموعه اشعار: (صدای فاصله‌ها – ۱۳۷۰)، (بیا شبیه آفتاب باشیم– ۱۳۷۳)، (ازسکوت ترانه می‌سازم– ۱۳۸۲)، (گاهی شبیه رویای تو می‌شوم – ۱۳۸۳) ، (بانوی پنجره‌های بی‌تاب – ۱۳۸۵)، (هوا طعم قهوه می‌دهد– ۱۳۹۰)، (هیچ آینه‌ای تکرار من نیست – ۱۳۹۲)، (اعتراف - ۱۳۹۳)،(از تماشای تو بر می‌گردم – ۱۳۹۴ ، چاپ دوم ۱۳۹۹)، (باران نبار – زمین جای خوبی نیست – ۱۳۹۴، چاپ دوم ۱۳۹۶)، (من - تو ، آه از خط فاصله - ۱۳۹۶)، (چیزی شبیه دلتنگی– ۱۳۹۷)، (قرارمان رآس ساعت دلواپسی– ۱۳۹۸)، (گزینه اشعار– ۱۳۹۹، چاپ دوم ۱۴۰۲، چاپ سوم ۱۴۰۳)، (کلاویه‌های خاموش– ۱۴۰۱)، (سایه نشین حروف بی‌صدا – ۱۴۰۳) و (حواس پنجگانه، خاطرات و روزنوشت‌ها – ۱۳۹۹)

ترجمه‌ها: (گزیدهٔ اشعار معاصر جهان-انگلیسی به فارسی– ۱۳۸۷)، (رازِ مولانا – ۱۳۹۹، چاپ هفتم ۱۴۰۲)، (بیست شعر عاشقانه‌ی پابلو نرودا – ۱۴۰۱، چاپ دوم ۱۴۰۳)، (جایگاه دوم- ۱۴۰۱)، (جنایت در روز روشن – ۱۴۰۲)، (شب بی پایان – ۱۴۰۳)، (قتل در زمین گلف – ۱۴۰۳)، (قتل آسان است – ۱۴۰۳)، (ساعت‌ها – ۱۴۰۳)

نمایشگاه‌های نقاشی: (برپائی نمایشگاه در تالار اجتماعات انکس آبادان – ۱۳۵۶)، (در تالار صدا و سیمای دبی– ۱۳۷۰)، (گالری کمال الملک - ۱۳۷۳)، (گالری بامداد- ۱۳۷۴)، (نمایشگاه گروهی در موزه هنرهای معاصر– ۱۳۷۵)، (نمایشگاه بین‌المللی تهران– ۱۳۷۶)

لوح تقدیرها : (فرهنگ‌سرای منطقه۳ ، بزرگداشت فردوسی – ۱۳۸۵)، (دانشکده مطالعات جهان ، دانشگاه تهران – ۱۳۸۹)، (همایش ادبی– فرهنگی کشور کُره– ۱۳۸۹)، (سمینار امیرخسرو دهلوی، دانشگاه علیگره هند – ۱۳۹۳)

داوری جشنواره‌ها: (داور جشنواره شعر لیراو-از سال ۱۳۸۸ تا ۱۳۹۵)، (مسئول صفحه شعر هفته نامه آوای پراو – از سال ۱۳۹۶ تا ۱۴۰۲

سخنرانی‌ها: سخنرانی و ارائه مقاله در دانشگاه علیگره هند، سخنرانی و ارائه مقاله بزرگداشت فردوسی در فرهنگ‌سرای منطقه ۳ ، سخنرانی برای بزرگداشت فروغ در جلسات ادبی پوران فرخزاد، سخنرانی در رونمائی مجموعه شعر محمود معتقدی در پاتوق فرهنگی، سخنرانی در بزرگداشت فرهاد عابدینی در عصر روشن، سخنرانی در بزرگداشت عمران صلاحی در موسسه فرهنگی بهاران، سخنرانی در بزرگداشت امیر عشیری در فرهنگ‌سرای اوین

همکاری مطبوعاتی با: روزنامه‌های پُرشمارگان و مجلّه‌های زندگی‌نو ، بخارا، تجربه، مهرنامه، دنیای سخن، آدینه، تکاپو، روزگارِ وصل، گوهران، شوکران، نافه و بامدادِ جنوب

مصاحبه با روزنامه‌های: آرمان، ایران، همشهری، ستارهٔ صبح، زندگی‌نو، عصرآزادگان، چوک و آرمان ملی.

ارژنگ: در تاریخ ۲۶ مرداد ۱۴۰۱در نشستی با حضور نویسندگان و پژوهشگران ادبی کارنامه فعالیت ۳۰ ساله پوران کاوه نقدوبررسی شد. در این جلسه احمد پوری و اسدالله امرایی، از مترجمان ادبی به تحلیل برخی ترجمه‌های پوران کاوه، محمود معتقدی، شاعر به بررسی اشعار وی و ایرج شهبازی، مولف و پژوهشگر ادبیات عرفانی نیز به بررسی کتاب «رازِ مولانا» با ترجمهٔ کاوه پرداختند.

بازگشت به فهرست

برای الهه حسین‌نژاد

داود جلیلی

پلّه، پلّه
اضطراب را فریاد می‌کشم.
هیولایی امنیّتِ شب را می‌جَوَد،
دخترانِ غرقه در خون،
سنگ‌فرش‌های خیسِ خیابان را
گریه می‌کنند.

کابوس؟
نه واقعیّتِ عریانی است
که آشفته،
چهارستونِ بدنِ سیمانی شهر را می‌لرزاند.

مادرانِ سیه‌پوش
با ضربه‌های دفِ وحشت،
هیاهای مرگ را
بدرقه می‌کنند!

آیا رژه‌ی سوارانِ نور
آغاز خواهد شد؟

۱۷ خرداد ۱۴۰۴

بازگشت به فهرست

چند شعر از زهرا اکبرزاده

۱

در جنگلِ چشمانت
چقدر درخت روئیده
آوازِ عشق می‌خواند آفتاب.

۲

در پرده‌های مه‌گرفته
صدای رویشِ خنده‌ی جوانه‌ها
حکایتی‌ست
ماندنی...

۳- سایه

ما سال‌ها زیر سایه‌ایم!
با درختانی که
دستان‌شان گُل نداد
و جوانه‌های کبود
نقش‌بند زمین شدند
وقتی عدالت خودکشی می‌کند
درد از هر طرف نوشته می‌شود
از راست به چپ، از چپ به راست
و بغضِ پُف‌کرده‌ی مهتاب
از خوابِ ستارگان می‌گوید وُ
از گرگانِ تیزدندان.
ما، سال‌ها در سایه
زیرِ سایه‌ایم!
با فریادهای امواجِ خاموش‌شده
و نیلوفرانِ آتشین در آب
نازنینِ من بگو،
با کدام آبِ اقیانوس
می‌توان امواجِ آتش‌گرفته را

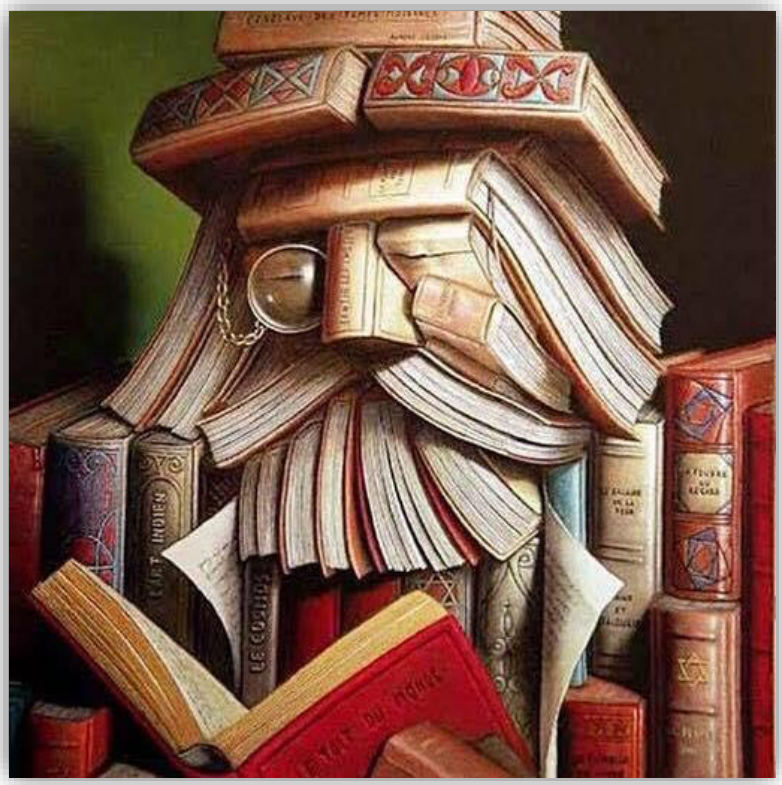
خاموش کرد؟
۱۴۰۳/۱۰/۷

۴

با باران‌های سُرخ
تنها سفر می‌کنم
از خانه‌های سیاهِ شطرنجی
با شمعدانی‌هایی که-
در شب گُل می‌دهند
و نقطه‌های سفیدی که-
شیپور می‌زنند.
در افق
با آهنگِ پاره‌پاره‌ی باران
که مُحاله خواهد کرد
غبار را
این اتّفاق ساده نیست

بازگشت به فهرست

.

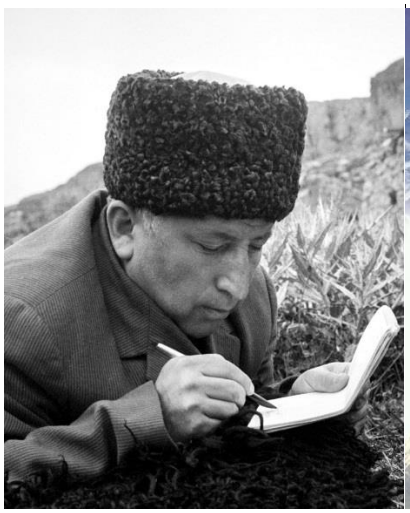


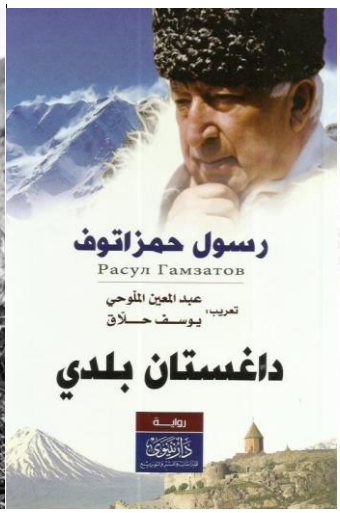
ادبیّات

داغستانِ من(۵)

سه گنجینهٔ داغستان

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 در شمارهای پیش انتشارِ بخش‌هایی از آن‌را آغاز کردیم. برگردانِ کتاب در دو جلد در سال ۱۹۸۶ در قطعِ جیبی و در ۶۵۰ صفحه از طرف نشرِ «رادوگا» در مسکو به چاپ رسیده که ترجمهٔ بخش عمدهٔ اشعار این کتاب توسط زنده‌یاد «ژاله اصفهانی» (۱۶ اسفند۱۳۰۰-۷ آذر۱۳۸۶) انجام پذیرفته است.

***

داغستانی‌ها همیشه در سفر هستند. برخی برای به‌دست‌آوردنِ مال وُ منال راهی سفر می‌شوند، گروهی برای کسبِ شهرت و گروهی در پیِ حقیقت.

آنهایی که برای به‌دست‌آوردنِ مال وُ منال راهی سفر شده بودند، ثروتمند برگشته‌اند و از دستاوردهای سفرِ خویش لذت میبرند.

آنهایی که برای کسبِ شهرت راهی سفر شده بودند، شهرت را کسب کرده و فهمیده‌اند که شهرت هیچ ارزشی ندارد و بیهوده آن‌همه سعی و کوشش به کار برده بودند.

و امّا آنهایی که در پی حقیقت راهی سفر شده بودند، راهی بسیار دراز و بی‌پایان در پیش دارند. آنهایی که در پی حقیقت راهی سفر شده بودند، محکوم به آنند که همیشه در سفر باشند.

وقتی یک نفر داغستانی عزمِ سفر میکند، البته الاغش را هم با خود می‌برد. الاغِ باوفایش در جلوی او گام برمی‌دارد، و کیسه و انبان و کوزهٔ کوچکی بارِ الاغ است.

در یک ولایت ثروتمند وقتی داغستانی از الاغ خود دور شد، چند جوانِ سیر و بیکاره به آزار و اذیتِ الاغ دست زدند. با سیخ نوک تیز و خار به جانِ الاغ افتادند. الاغ جفتک و لگد می‌انداخت و آن ناجوانمردان تصوّر می‌کردند که الاخ از سیخ زدنِ آنها می‌رقصد.

داغستانی دید که دوستِ وفادارِ او را اذیت میکنند، خنجر را از غلاف کشید و گفت:

-اگر شما خرس را به خشم می‌آوردید، برایتان بهتر بود تا داغستانی را.

اما جوانانِ بیکاره و مهمل ترسیدند و با سخنانِ چرب و نرم تقاضای عفو و بخشایش کردند تا بالاخره داغستانی خنجر را خلاف کرد. وقتی آشتی کردند و سرِ صحبت باز شد، جوانان گفتند:

- بارِ الاغت چیست؟ به ما بفروش.

- زر و سیمِ شما برای خریدنِ بارِ الاغ من کافی نیست.

- قیمتش را بگو، بعد می بینیم.

- این قیمت ندارد.

- توی کیسه‌های تو چی هست که هیچ قیمت ندارد؟

- میهنِ من، داغستانِ من.

جوانان قاه قاه خندیدند و گفتند:

- میهن بار الاغ شده؟ میهنت را نشان بده ببینیم!

داغستانی سرِ کسیه را باز کرد و جوانان دیدند که درکیسه خاکِ معمولی است. اما آن خاک، خاکِ معمولی نبود. سه چهارمِ آن ریگ بود.

- همین ؟! گنجینهٔ تو همین است؟

- بله، این خاکِ کوهستانِ من است. نخستین دعای پدر، نخستین اشکِ مادر و نخستین سوگندِ خودِ من است. آخرین چیزی است که پدربزرگِ من باقی گذاشته و آخرین چیزی است که من برای نوهٔ خودم باقی میگذارم.

- این دیگر چیست؟

- اول سرِ کسیه را می‌بندم.

داغستانی سرِ کسیه را بست و کیسه را روی الاغ گذاشت، بعد درِ کوزه را باز کرد و همه دیدند که در کوزه آبِ معمولی است. امّا آب شورمزّه بود.

- تو آبی را با خود میبری که حتّی نمی‌شود خورد!

- این آب دریای خزر است. داغستان در این دریا، چون در آئینه منعکس میشود.

- خوب توی انبان چیست؟

- داغستان از سه جزء تشکیل شده است: اوّل خاک، دوّم دریا، و سوّم همه چیزهای دیگر.

- پس همه چیزهای دیگر توی انبان است

- بله، درست است.

- آخر چرا این بار را با خودت میبری؟

- برای آنکه میهنم همیشه با من باشد، اگر در راه بمیرم روی گورم خاکِ میهن را می‌ریزند و سنگِ گورم را با آب دریا می‌شورند.

داغستانی کمی از خاکِ میهن برداشت، آن را با انگشتانش سائید و سپس با آبِ کوزه آب کشید.

- چرا این کار را میکنی؟
- دستی که به دستِ آدمهای مهمل و بیکاره خورده باشد، باید این‌طور شست.
داغستانی به راهِ خود ادامه داد. او هنوز هم در راه است. باری، سه گنجینهٔ داغستان؛ کوه‌ها، دریا، و همهٔ چیزهای دیگر.
داغستانی‌ها سه ترانه هم دارند. آنان که دعا می‌خوانند، سه دعا دارند، و آنان که راهی سفر میشوند، و مثالِ شهرت و حقیقت. سه هدف: مال وُ منال، شهرت و حقیقت.
وقتی کودک بودم، مادرم می‌گفت : داغستان مُرغی است که در بالِ آن سه پَرِ گران‌بها هست.
پدرم می‌گفت: سه استاد از سه چیزِ گران‌بها داغستان را ساخته اند.
البته، چیزهایی که داغستان ازآن تشکیل یافته، به‌مراتب بیش ازاین است. من در یک تجربهٔ تلخِ خودم، به این مطلب ایمان آوردم:
درحدود بیست و پنج سال پیش از من خواستند که یک نمایشنامهٔ سینمایی بنویسم، و من نوشتم. بحث و بررسی نمایشنامه آغاز و نطق های فراوانی ایراد شد.
بعضی می‌گفتند گل و لاله در آن نیست، برخی می‌گفتند زنبور عسل ندارد، و برخی دیگر می‌گفتند، درخت کم دارد. هرکس معتقد بود که نمایشنامه چیزی کم دارد، یا گذشته کم نشان داده شده و یا زمانِ حال بطورِ باید و شاید نشان داده نشده است. بالاخره معلوم شد که در نمایشنامه الاغ و ماچه الاغ نیست، و داغستانِ بی‌الاغ و ماچه‌الاغ داغستان نیست!
اگر همهٔ آن چیزهایی را که آن وقت می‌گفتند، نشان می‌دادیم، فیلم‌برداران تا کنون هم مشغول برداشتنِ آن فیلم بودند.
با همهٔ اینها داغستان از سه جزء تشکیل یافته است: کوه‌ها (خاک)، دریا (دریای خزر) و همه چیزهای دیگر. بله؛ زمین، کوه‌ها، درّه و ماهورها، کوره راه‌ها و صخره‌هاست.
با همهٔ این‌ها، این سرزمینِ میهن است که با عرقِ جَبین و خونِ نیاکان آبیاری شده. معلوم نیست که بر روی این سرزمین عرقِ جَبین بیشتر ریخته شده یا خون. جنگ‌های طولانی و شورش‌های کوتاه مدت، انتقامِ خون... داغستانی‌ها طیّ صدها سال برای زیبائی خنجر به کمر نمی‌بستند. در یک ترانهٔ ملّی گفته می‌شود :

چو بذرافشان شوی بر خاک، یادآر، *پدرم دربارهٔ سرزمینِ ما نوشته است:*
ازآن خون‌ها که شد بر خاک جاری. *در این‌جا شده دفن، بس پا وُ سر،*
بسا چابک‌سواران خون فشاندند *بُوَد کُشته از مُرده‌ها بیش‌تر. (*ترجمه از ژاله)
*زمین را تا نمایند آبیاری. (*ترجمه از ژاله)

در کتابِ درسی جغرافی نوشته شده است که یک سوّمِ خاکِ داغستان را صخره‌های غیرِحاصل‌خیز پوشانده است. من نیز در این باره نوشته ام:

در آن‌جا، درّه‌ها، بی‌رنگ وُ عریان. *هزاران چشمه چون چشمِ پرنده،*
درختان، خشک، چون شاخِ گوزنان. *چو یالِ شیرِ شَرزه، آبشاران*
و کوهستان چو کوهانِ شترها، *چنان خم‌گشته هر صخره به راهی،*
مسیرِ پُرنَشیبِ رودباران، *که گوئی راه آویزان به سنگ است.*
چو گرگِ حمله‌ور گشته به گلّه، *ز پُشتِ تپّه‌ها، آید صداها*
بُوَد وحشی وُ ظالم موج غرّان،

به گوشِ هر که او گوشش به زنگ است. (ترجمه از ژاله)

***

صبح رادیو خبر میدهد که در خونزاخ برف می‌بارد و در آختی باران، در دربند گل‌های زردآلو شکُفته و در کوموخ هوا داغ است.

درعین حال در سرزمینِ کوچکِ داغستان هم پائیز است و هم زمستان، هم بهار است و هم تابستان. این «فصولِ سال» را کوه‌های سنگِ چخماق، کوه‌های آرام و کوه‌های پُر سر و صدا، کوه‌های آشیانهٔ عقاب ها از یکدیگر جدا می‌کنند.

واژهٔ آواری «مئر» دو معنی دارد: کوه و بینی.

پدرم با استفاده از تجنیسِ کلام می‌گفت: کوه‌ها جهان و هر حادثه و هر تغییرِ هوا را بو می‌کشند.

حاجی مراد می‌گفت: دشت‌ها سر بلند کردند تا ببینند کی به سوی آن‌ها می‌آید. و بدین ترتیب کوه‌ها به وجود آمدند. مادرم روی گهواره زمزمه می‌کرد:

به اندازهٔ کوه بزرگ بشو. *دلِ من، دلِ بینوایم، چرا؟*
تو ای جوی کوچک، کجا می‌روی؟ *چرا آبِ نادان، به جایی‌روی*
ترک خورده از تشنگی صخره‌ها *نخواهی کسی را که خواهد ترا*
چرا آبِ نادان، به جائی روی، *چرا می‌روی سوی آن دلیری،*
که دریا گرفته است جای ترا؟ *که بُگریزد از تو سوی دیگری.* (ترجمه از ژاله)

مادرم وقتی میدید که بالخارها کوزه و گلدان و دوری می‌فروشند، می‌گفت:

«چطور آنها حیفشان نیامد این‌همه خاک را مصرف کنند؟ کاش چشمم کسانی را که خاک را می‌فروشند، نمی‌دید!.»

البته بالخارها کوزه‌گرانِ هنرمند و ماهری هستند، امّا در کوهستان که خاک فوق‌العاده کم است، همیشه برآن بودند که خودِ خاک از کوزه‌های آنها گران‌بهاتر است.

در روزگارانِ قدیم سواری به تاخت واردِ ده شد. در آن وقت همهٔ مردان در مسجد بودند و نماز می‌خواندند. سوار با چارق (او چویان بود) به درون مسجد دوید. ملا داد زد:

- ای مرتد، مگر نمی‌دانی که هنگام ورود به مسجد باید کفشت را در بیاوری؟!

- خاکِ درّهٔ زادگاهم بر روی چارقم نشسته است. این خاک گران‌بهاتر از این قالی‌ها است زیرا دشمن به آن حمله کرده است.

داغستانی‌ها از مسجد بیرون ریختند سوار بر اسب شدند و به تاخت رفتند.

ابوطالب اغلب میگوید: «دوستی که از راهِ دور آمده، عزیزتر است». شادی بزرگ، عشقِ بزرگ یا غمِ بزرگ موجب آمدنِ مهمان از راهِ دور می‌شود. آدمِ بی‌علاقه از راهِ دور نمی‌آید.

چنین رسمی نیز هست: اگر مهمان در خانهٔ تو از چیزی خوشش آمد و از آن تعریف کرد، باید از آن چیز دل بکنی و به مهمان بدهی. می‌گویند که جوانی نامزدِ خودش را به مهمانِ عزیزش هدیه کرده زیرا مهمان نامزدِ او را سرچشمه دیده و از او خوشش آمده بود. امّا لابد آن جوان دویست درصد داستانی مافوقِ داغستانی بوده است.

مهمان پُررو همیشه ممکن است از رسم و عادتِ دیرینِ ما سوء استفاده کند. اما داغستانی ها هم حالا عاقل‌تر شده اند، آنها چیزهای زیبا را جلوی چشمِ مهمان نمی‌گذارند.

باری، مدت‌ها پیش مهمانی از کوموخ به دهی آمد و به تحسین و تعریفِ هر چیزی که به چشمش می‌خورد پرداخت. همهٔ چیزهایی را که موردِپسندِ مهمان واقع شده بود، به او هدیه کردند. امّا قبل از آن‌که مهمان از ده برود، او را وادار کردند تا خاکِ کفش‌هایش را پاک کند و به او گفتند:

«خاک را هدیه نمی‌کنند، خاک برای خودِ ما کافی نیست. اگر همهٔ خاک‌ها را با کفش‌هایشان بِکِشند و ببرند، ما کجا گندم بکاریم؟»

یک نفر خارجی خاکِ ما را کیسهٔ سنگی نامید. بله، در سرزمینِ ما لطافت و ظرافت کم است. در کوه‌ها به ندرت به درخت برمی‌خوری. کوه‌ها به سرِ تراشیدهٔ مُریدان و به پشتِ صافِ فیل‌ها شباهت دارند. زمین برای کشت و زرع کم است و محصولِ آن نیز ناچیز.

در گذشته می‌گفتند: «محصولِ این بینوا حتّی برای پُرکردن سوراخ‌های بینی همسایه کفایت نمی‌کند.»

البته، بینی داغستانی‌ها هم عظیم و بزرگ است. دشمن از دور از صدای خُرخُرِ داغستانی‌ها می‌فهمید که آنها خوابیده اند، گاهی با استفاده از این علامت، حمله می‌کرد.

یک بار ابوطالب مردِ آبله‌روئی را دید و گفت: تمامِ گندم‌های مزرعهٔ پدرِ من به صورت این بینوا فرورفته و آثارِ آن بجا مانده است.

***

سرزمینِ داغستانی‌ها کوچک و فقیر است. در این باره داستانی نیز وجود دارد که بارها شنیده شده زیرا مدت‌ها است که این داستان در سراسرِ جهان از یک زبان به زبانِ دیگر و از پشتِ یک بامِ هموار به پشتِ بامِ دیگر در گردش است. من هم نمی‌توانم آن را نقل نکنم بگذار. آنهایی که داستان را شنیده اند، مرا سرزنش و سلامت کنند.

یک نفر داغستانی تصمیم گرفت مزرعهٔ خود را شخم بزند. مزرعه از ده دور بود، و داغستانی شب به آنجا رفت تا صبحِ زود دست به کار بشود. داغستانی به مزرعه رسیده شولای خودش را پهن کرد و خوابید. صبح برخاست که شخم بزند، امّا مزرعه نبود. به هرسو نگریست امّا مزرعه نبود که نبود. داغستانی با خود اندیشید که یا خدا مزرعه را از او گرفته است تا او را به سزای گناهانش برساند، یا شیطان بُرده است تا یک آدم پاک و بیگناه را ریشخند و مسخره کند.

داغستانی چاره ای نداشت، جز آن‌که با غم و اندوهِ فراوان راهِ برگشت به خانه را در پیش بگیرد. شولا را از زمین برداشت و -پروردگارا!- مزرعهٔ خود را دید، مزرعه زیرِ شولا بود!

گرچه زندگی در زمینِ کوهستانی و سنگلاخ داغستان سخت و دشوار است، امّا این زمین برای داغستانی‌ها قیمت ندارد. کسانی که به داغستان می‌آیند، از دیدن مزرعه‌های پلکان مانند در سرازیری کوهها و حتّی روی صخره‌ها، از دیدن باغ‌هایی که در سنگلاخ‌ها پرورش داده شده، از دیدن گوسفندانی که در کوره‌راههای بالای پرتگاه‌ها پراکنده شده و با مهارتِ بندبازان از سربالایی‌های عمودی بالا میروند، حیرت و تعجب میکنند. همه اینها برای تماشا فوق‌العاده زیبا و برای آن آفریده‌شده که در وصفش شعر بگویند، امّا برای کشت و زرع و پرورش دشوار است. اما اگر به داغستانی کوه‌نشین پیشنهاد کنید که در دشت، یا به اصطلاحِ امروزی در زمینِ صاف رَحلِ اقامت بیافکند، او این پیشنهادِ شما را تحقیر به خود می‌شمارد.

می‌گویند، پسری از شهر آمد و کوشید پدرِ پیرش را قانع کند که به شهر برود. داغستانیِ پیر جواب داد: «اگر تو شکمِ مرا با خنجر سفره می‌کردی بهتر از آن بود که با این‌گونه سخنان جانِ مرا بیازاری». این مشکل وجود دارد و بسیار بغرنج است.

سال‌هاست که یک شعارِ زیبا در ده‌های کوهستانی پخش کرده‌اند: «از کیسه‌های سنگی بیرون بخزیم و بر روی قالی‌های گلدار بنشینیم!» هر یک از اهالی دهکده در مورد این شعار سخنِ ویژه‌ای گفت. برخی از آن سخنان این‌است:

«من آنجا کجا سنگ پیدا کنم که به سگ بزنم؟»، «در کوهستان جلوی اجاقِ پُردود بهتر است تا در دشت جلوی بخاری خوب». «هر کس به فکرِ شکم است. بگذار به آنجا برود، و هرکس به فکرِ دل است اینجا می‌ماند!»، «ما هیچ کس را نکشته‌ایم و خانهٔ هیچ‌کس را آتش نزده‌ایم، پس به چه جرمی ما را از خانه و کاشانهٔمان آواره می‌کنند؟» «ماشین‌ها اینجا هم میتوانند کار بکنند». «چراغ های برق اینجا هم می‌توانند از تیر آویزان باشند». «تلگرام از اینجا هم به مقصد می‌رسد». «ما برای آن به دنیا نیامده‌ایم که طعمهٔ پشه و مگس باشیم». «دودِ پشکل از دودِ بنزین بهتر است». «گلهای کوهستانی خوش‌رنگ‌تر هستند». «آبِ چشمه از آبِ لوله شیرین‌تر است». «ما از اینجا به هیچ جا نمی‌رویم!»

بدین ترتیب به شعارِ «از کیسه های سنگی بیرون بخزیم و بر روی قالی های گل دار بنشینیم!» هر یک از آن داغستانی‌ها مطابقِ فهم و سلیقهٔ خودش جوابی داد.

داغستانی ها نزد پدرِ من هم می‌آمدند تا مشورت کنند که کوچ بکنند یا بمانند. پدرم می‌ترسید جوابِ مشخّصی به آنها بدهد، و با خود می‌گفت:

«اگر به آنها بگویم که بمانند، بعد که می‌فهمند زندگی در مجلگه بهتر است، به من بد و بیراه خواهند گفت. اگر بگویم که بروند، ممکن است در آنجا زندگی بدی داشته باشند، بازهم به من بد و بیراه خواهند گفت».

آن وقت حمزه تساداسا به آنها جواب داد:

- خودتان فکر کنید.

زمانه تغییر می‌کند و زندگی نیز. نه فقط کلاه‌ها تغییر کرده (کاسکت با پاپاخ عوض شده)، بلکه افکارِ زیرِ کلاه‌های جوانان نیز تغییر کرده است. خون‌های مختلف، قبایل و خلق‌های گوناگون با یکدیگر درمی‌آمیزند. گورِ فرزندانِ ما دم‌به‌دم دورتر و دورتر از دهکده‌های آبا و اجدای به چشم می‌خورد. سنگ‌ها و تخته‌سنگ‌ها، سنگ‌های عظیم و سنگ‌های کوچک، سنگ‌های گرد و سنگ‌های نوک تیز برای آنکه روی این سنگ‌ها محصولی کشت کنند، خاک را با سبد از پائین به دوش می‌کشند. پائیز و زمستان علف‌های دامنه‌های کوهها را آتش می‌زنند، تا در بهار علف بهتر بروید. این آتش‌های بی‌شمار در کوهها را به یاد دارم. جشنِ نخستین شیار را نیز به یاد دارم. بهار فرا رسیده است. پیران به سوی یکدیگر کلوخ پرتاب می‌کنند.

در داغستانِ ما دربارهٔ آدم‌های فعال می‌گویند: «او کوهها و رشته‌کوههای فراوانی را زیرِ پا گذاشته است».

دربارهٔ آدمِ غیرِ فعال می‌گویند: «او یک بار هم بیل و کلنگ به سنگ نزده است.»

بهترین دعای داغستانی این است: «الهی در مزرعهٔ شما آنقدر غلّه بروید که جا برای خوشه‌ها تنگ باشد!»

و بدترین نفرین این است: «الهی زمینت خشک شود و حاصل ندهد!»

مهمترین سوگند این است: «به این خاک سوگند می‌خورم!» کشتنِ الاغی که به مزرعهٔ کسی می‌رفت، هیچ مجازاتی نداشت. یک داغستانی فریاد برآورد: «اگر حتی خرحاجی مراد پا به زمین من بگذارد، هرچه دیده ازچشم خودش دیده است»

در هر ده و دهکده قوانینِ ویژه‌ای حکم‌فرما بود، امّا در همه جا خسارت و آسیب به مزرعه و به زمین، بزرگ‌ترین جریمه را داشت.

در ماه اوت سال ۱۸۵۹ امام شامل در کوهِ گوئیب از اسبِ جنگی خود پیاده شد و مانند اسیرِ بزرگ جلوی شاهزاده بریاتینسکی ایستاد. شامل پای چپ خود را کمی جلو آورد و روی سنگی نهاد، دستِ راستِ خود را روی قبضهٔ شمشیر گذاشت، نگاهی مه‌آلود به کوههای اطراف انداخت و گفت:

«سردار! من بیست و پنج سال برای حفظِ شرف و افتخار این کوهها و این کوهستانی‌ها جنگیدم. نوزده زخم من درد می‌کند و هرگز خوب نخواهدشد. اکنون من تسلیم می‌شوم و سرزمینِ خود را به دستِ شما می‌سپارم.»

- غصه نخور، خیلی سرزمینِ خوبی داری، همه اش صخره و سنگ است.

رسول حمزه‌تف در سوریه

- سردار، بگو در این جنگ حقّ با کدام یک از ما بود؟

- حق با ما بود که این سرزمین را بهشتِ برین میدانستیم و در راه آن میمردیم، یا حق با شما بود که آن را به می‌دانستید و بازهم در راه آن می‌مردید؟

شامل اسیر یک ماهِ تمام در راه بود تا به پتربورگ رسید. درپتربورگ امپراطور از او پرسید :

- کشور را چگونه دیدی؟

- کشور بزرگ است، بسیار بزرگ است.

- امام، بگو اگر تو می‌دانستی که کشورِ من چنین بزرگ و نیرومند است، این‌همه وقت علیه آن جنگ می‌کردی یا عاقلانه و به موقع اسلحه را زمین می‌گذاشتی؟

- شما با وجود آنکه می‌دانستید کشورِ ما کوچک و ضعیف است، این‌همه وقت با ما جنگ می‌کردید؟

یکی از نامه‌های شامل یا صحیح‌تر، نامه و داعیهٔ او نزد پدرِ من بود. آن نامه و داعیه این است:

«داغستانی‌های من! صخره‌های وحشی و لخت و بی‌گیاهِ خود را دوست بدارید. این صخره‌ها نعمت‌های کمی به شما داده‌اند، امّا سرزمینِ شما بدونِ این صخره‌ها شباهتی به سرزمینِ شما نداشت، و داغستانی‌های بی‌نوا بدونِ این سرزمین آزادی نداشتند. در راهِ این صخره‌ها پیکار کنید، آنها را حفظ و نگهداری کنید. بگذار چَکاچاکِ شمشیرهای شما خوابِ ابدی مرا شیرین کند».

شامل بارها چَکاچاکِ شمشیر داغستانی‌ها را شنیده است، گرچه داغستانی‌ها در راه هدف‌های دیگری پیکار می‌کرده‌اند. حالا میهنِ داغستانی‌ها گسترش یافته است. گورهای آنها در دشت‌های اوکرائین، بلاروس، حومهٔ مسکو، مجارستان، لهستان، چکسلواکی، در کوه‌های کارپات و در بالکان و نیز در حومهٔ برلن پراکنده شده اند.

- قبلا اهالی یک دهکده برای چه با یکدیگر پیکار می‌کردند؟
- برای یک وجب زمین میانِ مزرعه‌های دو داغستانی، برای یک وجب سنگلاخ پُرشیب، برای یک سنگ.
- قبلا اهالی دو دهکدهٔ همسایه برای چه با هم پیکار می‌کردند؟
- برای یک وجب زمین میانِ مزرعه‌های دهکده‌ها.
- داغستان برای چه با مردمانِ دیگر جنگ می‌کرد؟
- برای یک وجب زمین در مزرعه‌های خود و داغستان.
- بعداً داغستان برای چه جنگ می‌کرد؟
- برای یک وجب زمین در مرزهای کشورِ بزرگِ شوراها.
- حالا داغستان برای چه مبارزه می‌کند؟
- برای صلح در سراسرِ جهان.

دو پسرِ شامل نیز همراهِ او اسیر شدند. سرنوشتِ آنها مختلف بود. محمد شافی، پسرِ کوچک، ژنرالِ ارتشِ تزاری شد. قاضی محمد، پسرِ بزرگ به ترکیه رفت.

یک بار پیرزنی که لباسِ ترکی برتن داشت، نزدِ من آمد. این زنِ گرجی در اوانِ جوانی به یک نفر ترک شوهرکرده و چهل‌سال در اسلامبول زیسته بود. بعد شوهرش مُرده و زن که تنها مانده بود به گرجستان برگشته بود. این زن نزدِ من آمد. علتِ آمدنش این بود: وقتی در اسلامبول می‌زیسته با اعقابِ شامل از نسلِ کوچک‌ترین پسرِ او آشنا شده بود. من پرسیدم :

- حال و کار و بارشان چطور است؟
- بد.
- چرا؟
- برای آن‌که بی داغستان هستند. اگر شما می‌دانستید که آنها در آنجا چقدر دلتنگ هستند! گاهی صاحب منصبان آنها را می‌آزارند و تهدید می‌کنند که زمین‌هایشان را بگیرند. اعقابِ امام جواب می‌دهند: «بگیرید، درهر صورت ما بی داغستان هستیم، و زمین‌های دیگر برای ما ارزشی ندارد». - زنِ گرجی ادامه داد:
- وقتی آنها فهمیدند که من به میهن برمی‌گردم، از من خواهش کردند به داغستان بیایم، به دهِ زادگاهِ شامل و به کوه‌هایی که او در آنجا جنگ می‌کرده بروم و شما را نیز پیدا کنم. آنها این دستمال را به من دادند که شما قدری از خاکِ داغستان درآن بپیچید و برای آنها بفرستید. من دستمال را باز کردم روی آن با خطِّ عربی دوخته شده بود: «شامل».

گفته‌های زن گرجی مرا متأثّر ساخت. من قول دادم قدری خاک بفرستم. در این مورد با بسیاری از پیرمردان مشورت کردم و پرسیدم:

- آیا فرستادن خاکِ میهن برای کسانی که در سرزمینِ بیگانه زندگی می‌کنند، صلاح است؟

پیرمردان جواب دادند:

- برای دیگران نمی‌بایست فرستاد، امّا برای اعقابِ شامل بفرست.

یکی از پیرمردان یک مُشت خاک از دهکدهٔ زادگاهِ شامل آورد و ما خاک را در دستمال با نامِ شامل پیچیدیم. پیرمرد گفت:

- خاکِ میهنِ ما را برای آنها بفرست، امّا بگو که هر ذرّهٔ آن قیمت ندارد! و بنویس که حالا زندگی دراین سرزمین تغییر کرده، دورانِ نوین فرارسیده، همه چیز را بنویس، بگذار بدانند. امّا احتیاج به نوشتن پیدا نشد. بزودی خودم به ترکیه رفتم و هدیهٔ گران‌بها را با خود برداشتم.

من اعقابِ شامل را پیدا کردم، امّا موفق به دیدنِ آنها نشدم. به من گفتند که نبیرهٔ شامل به مسافرت، گویا به مکّه رفته است. و نبیره‌های دیگرش نژوت و نژیت نیز نزدِ من نیامدند. گفتند که یکی سرش درد می‌کند و دیگری قلبش گرفته است. خاکِ میهن را به کی بدهم؟ در آنجا چند نفر آواری هم بودند، امّا آنها داوطلبانه خاکِ داغستان را ترک گفته بودند. آن‌وقت من فهمیدم که شاملِ من و شاملِ آنها، شامل‌های مختلف هستند.

من در ترکیه، دور از میهن، یک مشت خاکِ داغستان عزیز را در دست داشتم. در این ذرّهٔ خاک دهها دهکده‌های ما، گونیب، چیرکی، آختی، کوموخ خونزاخ تسادا، تسونا، چارادا و ... را میدیدم.

این خاک میهن من است. من درباره خاک میهن بسیار چیزها نوشته ام و بازهم خواهم نوشت. حالا دیگر نمیتوان آن را مانند آن داغستانی ساده دل از داستان خنده دار قدیمی با شولا پوشاند.

دوّمین گنجینهٔ داغستان دریا است.

چنین مکالمات تلفنی میان مسکو و گونیب صورت می‌گیرد:

- آلو، آلو، گونیب؟ عمر، تو هستی؟ صدای مرا می‌شنوی؟ روز چطور است، روحیه و حالتان چطور است؟

- می‌شنوم. خوب است، امروز از صبح دریا را می بینیم!...

یا:

- آلو، گوتیب؟ فاطمه تویی؟ کار و بارتان چطوراست، روحیه و حالتان چطور است؟

- ای زیاد خوب نیست، هوا مه آلود است. دریا دیده نمی‌شود.

جمال‌الدین پسرِ شامل گفت:

- پدر، دریا را نمی‌بینم.

جمال‌الدین بعنوان گروکان نزدِ تزار بود، در آموزشگاهِ افسری درس می‌خواند و وقتی به داغستان برگشت، مبارزهٔ پدرش و داغستانی‌ها را علیه تزار کارِ بیهوده‌ای می‌شمرد. شامل در جواب او گفت:

- پسرجان، از دیدگانِ من بنگر، آنگاه خواهی دید.

از کوهِ گونیب تا دریا صدوپنجاه کیلومتر است. روز باید چقدر روشن، دریا چقدر لاجوردی و درخشان، چشم چقدر باید تیزبین و کوه چقدر باید بلند باشد که بتوان به سادگی گفت: «دریا را می‌بینم».

حتی در دهکده‌هایی که از آنجا دریا را اصلا نمی‌توان دید، وقتی از حال و روحیهٔ کسی می‌پرسند، گاهی جواب می‌دهند: بسیار خوب است، گوئی دریا جلوی دیدگانم است.

چه چیز چه چیز را می‌آراید: دریای خزر داغستان را، یا داغستان دریای خزر را؟ کی به کی افتخار می‌کند: داغستانی‌ها به دریا، یا دریا به داغستانی‌ها؟

وقتی دریا را می‌بینم، سراسرِ جهان را می‌بینم. وقتی دریا ناآرام است، تصوّر می‌رود که در جهان همه‌جا نا آرام و هوا توفانی است. وقتی دریا آرام است، تصوّر می‌رود که در همه جا آرامش حکم‌فرماست.

من وقتی هنوز کودک بودم، از کوره راههای پرشیب و مارپیچ کوهستانی به زیر آمدم و به کنار دریا رفتم. از آن زمان پنجره های خانه من همیشه به سوی دریا باز است. پنجره های خود داغستان نیز به سوی دریا باز میشود. وقتی صدای دریا را نمی‌شنوم، به زحمت خوابم می‌برد.

- داغستان پس تو چرا نمی‌خوابی؟

- دریا صدا نمی‌کند، خواب نیست.

رنگِ درخشان را به دریا تشبیه می‌کنیم. صدای بلند و شدید را به دریا تشبیه می‌کنیم. دشت‌های پهناور چاودار را به دریا تشبیه می‌کنیم. عمقِ دانش و فهم و جان و دل را به دریا تشبیه می‌کنیم. حتی آسمانِ صاف را نیز به دریا تشبیه می‌کنیم.

وقتی گاوِ ما زیاد شیر می‌داد، مادرم او را «دریای من» مینامید. مادرم را با کوزه‌ای پُر از خامه در دست در ایوانِ خانه به یاد می آورم که کره می‌گرفت تا به ما بچه‌ها که دور و برش بازی می‌کردیم خوراک بدهد. گلوی سُفالیِ آن کوزه به گردن‌بندی از گوش‌ماهی دریا آراسته بود. مادرمان به ما توضیح می‌داد که گوش‌ماهی‌ها برای آن است که کره زیادتر گرفته شود و نیز می‌گفت که گوش‌ماهی از چشم شور حفاظت می‌کند.

سینهٔ سنگی داغستان نیز به طوقی از گوش‌ماهی، به طوقی از سنگ‌های ساحلی، به طوقی از امواج کف‌آلود آراسته است. داغستان به همهمهٔ امواج دریای خزر خوگرفته، در سکوت و آرامش نمی‌تواند خوب بخوابد و اگر از دریا محروم می‌شد، اصلا نمی‌توانست بخوابد.

شما، ای موج ها، با چه زبانی
به من هر لحظه می‌گوئید اسرار؟
هیاهوی شما در پای صخره
بُوَد مانندِ آن یک «شعبه بازار»
که اهلِ دهکده جمعند و جوشان.
همه با چل زبان در گفت‌وگویند،
خدا هم بی‌خبر از حرفهاشان.
زمانی دیگر آرامی تو - دریا،
چو آن گلبوته‌های دشت وُ صحرا،
گهی آشفته وُ زاری وُ گریان،
بسان مادرِ فرزندمُرده.
گهی گردی چو مردی سال‌خورده،
که از مرگ پسر باشد پریشان.

گهی خندان و گاهی تُرش‌روئی
بگو دریا چه می‌خواهی بگوئی.
دلِ من را به عُمقات آشنا کن،
نگو با رازِ تو ناآشنایم
که من هم می‌شوم آشفته چون موج،
چو در شیب وُ فرازِ صخره‌هایم،
همانند است شادی وُ غمِ ما،
تو می‌دانی وُ من می‌دانم این را،
چه اسراری که در اعماقِ دور است!
چرا از هم بگویم؟ تشنه‌ام من
که دریا را بنوشم، گرچه شور است. (ترجمه از ژاله)

قطاری که از مسکو می‌آید سپیده دم به ماخاج قلعه می‌رسد. شب قبل از رسیدنِ قطار برای من بی‌پایان‌ترین شب است. نیمه شب برمی‌خیزم به پنجرهٔ تیره و تار می‌نگرم درآن سوی پنجره هنوز دشت است. قطار عبور می‌کند و باد در آن‌سوی دیواره واگن صفیر می‌کشد. بارِ دوّم برمی‌خیزم و به پنجره نگاه می‌کنم. باز هم دشت است. بالاخره بارِ سوّم برمی‌خیزم؛ دریا را می‌بینم، پس این دیگر داغستانِ من است.

سپاس بر تو ای دریای نیلگون! ای پهنهٔ بیکرانِ آب! تو قبل از همه به من خبر می‌دهی که به خانه رسیده‌ام. پدرم دوست داشت بگوید: «آن کسی که دریا دارد. همیشه مهمانانِ فراوان خواهد داشت».

ابوطالب سخن او را ادامه می‌داد: «آن کسی که دریا دارد، زیبا و غنی زندگی می‌کند. فقط کوهها می‌توانند از دریا زیباتر باشند امّا ما کوههای فراوان نیز داریم».

این دو پیرمرد -پدرِ من و ابوطالب- اغلبِ اوقات بی آن‌که قبلا قراری گذاشته باشند، همین‌که به یکدیگر برمی‌خوردند، به کنارِ دریا و به بالای تپّه‌ای می‌رفتند که از آنجا همهٔ کشتی‌هایی که به بندر می‌آمد دیده می‌شد. بوی ماهی و نمک از دریا به مشامِ آن دو پیرمرد می‌رسید. آنها ساعت‌های متوالی می‌نشستند و سکوت می‌کردند تا فقط دریا سخن بگوید.

خموش باش چو دریا به گفت‌وگو آید.
نَیار یاد ز غم‌های خویش وُ شادی‌ها .
شبان خلوتِ ساحل سکوت کن در جمع
که بشنوی سخنِ موج‌های پُرغوغا،
دو جاودانِ هنرمند - دانته و پوشکین
همیشه خامُش بودند، بر لبِ دریا،
سکوتِ نابغه‌ها بود و موج نغمه‌سُرا . (ترجمه از ژاله)

پدرم می‌گفت: بیاموز که وقتی به دریا گوش می‌دهی، بفهمی دریا چه می‌گوید. دریا خیلی چیزها دیده و خیلی چیزها می‌داند.

بگو دریا چرا آبِ تو شور است؟
- در امواجم بُوَد اشکِ فراوان
بگو از چیست این نقش وُ نگارت؟
- درونم پُر بُوَد از دُرّ وُ مرجان.
- بگو دریا چرا آشفته‌ای تو؟
- به گردابم بسا مردان که مُردند،
یکی در آرزوی آبِ شیرین،
یکی در جست‌وُجوی دُرِّ رنگین،
در امواجِ پریشم جان سپُردند . (ترجمه از ژاله)

دو داغستانیِ موسپید، دو شاعر مانند دو عقابِ پیر بر روی تپّه نشسته‌اند. ساکت و آرام و بی‌حرکت نشسته‌اند و به دریا گوش می‌دهند. دریا همهمه می‌کند و آنها را وامی‌دارد به زندگی بیاندیشند. زندگی که به دریا می‌ماند و باید از یک ساحل تا ساحلِ دیگر شنا کرد. با هر هوایی که در پهنهٔ باز و خطرناکِ آن روبه‌رو بشوی، باید شنا کنی. تفاوتِ زندگی با دریا در آن است که در زندگی لنگرگاه و بندرگاه وجود ندارد. خواه و ناخواه باید شنا کرد. فقط یک لنگرگاه -واپسین لنگرگاه، فقط یک بندرگاه- واپسین بندرگاه وجود دارد.

دریای خزر همهمه می‌کند. رودها به آن می‌ریزند، از یک سو ولگا و اورال از سوی دیگر کور، آتَرک و سولاک، همهٔ آنها به‌هم درآمیخته‌اند و حالا نمی‌توان آنها را از یکدیگر تمیز داد. برای آنها نیز دریا نوعی واپسین

بندرگاه است، گرچه آبِ آنها نابود نمی‌شود، نمی‌میرد، آرام نمی‌گیرد، درحرکت خواهد بود و به صورتِ امواج نیلگون سر بر خواهد داشت و کشتی‌های بزرگ بر روی این امواج به اقصی نقاطِ عالم خواهند رفت.

داغستانی‌ها، فرزندانِ داغستان! مگر سرنوشتِ شما به سرنوشتِ این رودها شباهت ندارد؟ شما نیز در دریای واحدِ برادری کبیرِ ما به‌هم درآمیخته و تنِ واحدی شده‌اید. دریای خزر همهمه می‌کرد. دو مردِ موسپید، دو شاعرِ ایستاده و لب فُروبسته بودند. من نیز که نوجوانی بودم در کنارِ آنها قرار داشتم. بعد وقتی به خانه رفتیم، ابوطالب به پدرم گفت:

- پسرت دارد بزرگ می‌شود. امروز او به احساسِ بزرگ پی بُرد.

پدرم به ابوطالب جواب داد:

- جایی که ما ایستاده بودیم هیچ کس حق ندارد کوچک باشد.

حالا وقتی به کنار دریا می‌آیم، همیشه تصوّر می‌کنم که کنارِ پدرم ایستاده‌ام

میگویند دریای خزر سال به سال کم‌عمق می‌شود. حالا در جاهایی که زمانی آب زمزمه می‌کرد، خانه‌های شهر ساخته شده است. لابد همین‌طور هم هست. امّا من باور نمی‌کنم که دریا زمانی دیگر دریا نباشد. شاید دریا کم‌عمق بشود، امّا کوچک و حقیر نمی‌شود.

من به مردم نیز همیشه می‌گویم: کوچک و حقیر نباشید، حتّی اگر عدّهٔ شما کم است.

مردِ عالم تکان دهد سر را،
شاعرِ افسرده وُ پریشان است،
و نویسنده می‌خورد افسوس،
که خزر از چه می‌شود کوچک؟
به گمانم نمی‌شود هرگز،
خزرِ سال‌خورده کوچک‌تر.
بیمناکم ز خُردیِ افکار
که درآن‌هاست رشته های خطر. (ترجمه از ژاله)

***

ماخاچ هم از دریا سخن می‌گفت. او نخستین کمیسرِ انقلابی داغستان بود و حالا پایتختِ جمهوری ما به نام اوست. قبلا این شهر پرت پتروفسک نام داشت. در دوران جنگِ داخلی ماخاچ آن‌را به دژِ غیرقابلِ فتحی تبدیل کرد. ماخاچ دربارهٔ دریا چنین گفت: «دشمنان هرقدر باشند، همه را به دریا می‌ریزیم. دریا عمیق است و در ته دریا جا کافی است».

وقتی داغستانی‌ها جلوی مسجد یا زیرِ درختِ کهنسال گردمی‌آیند تا به بحث دربارهٔ کار و بار و زندگی بپردازند، ما این گردهم‌آیی را «گودکان» می‌نامیم. یک بار در«گودکان» از داغستانی‌ها پرسیدند کدام صدا دل‌انگیزتر است؟ داغستانی‌ها پس از لحظه‌ای تفکّر، به ترتیب جواب دادند:

- جرنگ جرنگِ نقره
- شیههٔ اسب
- آوای دوشیزهٔ محبوب
- صدای برخوردِ نعلِ اسب به سنگهای درّه،
- خندهٔ کودک.

- لالائیِ مادر
- زمزمهٔ آب.

و یکی از داغستانی‌ها گفت:

- صدای دریا، زیرا در دریا همهٔ صداهایی که شما برشُمردید، وجود دارد.

یک بار دیگر در «گودکان» از داغستانی‌ها پرسیدند: کدام رنگ دل‌آویزتر است؟ داغستانی ها پس از لحظه‌ای تفکّر، به ترتیب جواب دادند:

- آسمانِ صاف
- قلّهٔ سفیدِ پوشیده از برف
- چشمانِ مادر
- گیسوانِ فرزند
- درختِ هلوی پوشیده از گل
- درختِ بیدِ پائیزی
- آبِ چشمه

و یکی از داغستانی‌ها گفت:

رنگِ دریا، زیرا در دریا همهٔ رنگ‌هایی که شما برشُمردید، وجود دارد.

وقتی در«گودکان» از رایحه و بو از مشروبات و یا از چیزِ دیگری صحبت پیش می‌آمد، همیشه مسئله به دریا پایان می‌یافت. دریا در پیدایشِ افسانه‌های بسیار خوب، جوان و دختِ دریا و مرغ لاجوردی که به هرجا منقار می‌زد چشمه‌ای بیرون می‌آمد، الهام‌بخشِ مردم بوده است.

البته در «گودکان»ها هر کس سمندِ تیزپای خویش را می‌ستاید.

آیا من هم در ستایشِ دریای خزرِ خودم همین کار را نمی‌کنم؟ گاهی به من می‌گویند: دریای خزر هم شد دریا! خزر اصلا دریا نیست، یک دریاچهٔ بزرگ است. دریای واقعی دریای سیاه است.

درست است که دریای خزر مانند دریای سیاه، دریای آدریاتیک، و یا مثلا دریای یونان، چندان مخملی و لطیف نیست، اما آخر مردم به آن دریاها بیش‌تر برای استراحت و آب‌تنی می‌روند و به دریای خزر بیش‌تر برای کار، دریای خزر دریای ماهی‌گیر، دریای نفت‌گر، دریای زحمت‌کش است. بهمین دلیل خصائلِ آن نیز خشن‌تر است. چه می‌توان کرد هر ورزگاوی عادتِ ویژه، هر مردی خوی و خصلتِ ویژه، و هر دریایی سیما و رفتارِ ویژه‌ای دارد...

مگر کوههای داغستان از لحاظ ویژگی‌های خود با کوههای گرجستان، آبخاز، و سایرِ کوهها، متفاوت نیستند؟ اما اگر حقیقت را بخواهید همهٔ دریاها به نظرِ من شبیه به یکدیگر هستند. وقتی در دریای سیاه شناور هستم دریای خزر را به یاد می‌آورم، و وقتی در دریای خزر شناورم، می‌توانم حتی پهنهٔ اقیانوس را به یاد بیاورم، دریای ما هیچ چیزش بدتر از دریاهای دیگر نیست. در دریای ما هم برای یادگار و برای آنکه طبق معتقدات بازهم به آنجا برگردند سکّه می اندازند.

پدرم می‌گفت: اگر دریا به نظرِ کسی نازیبا بیاید، معلوم می‌شود که خودِ آن آدم نازیباست. یک بار شخصی به ابوطالب گفت:

- امروز دریا صدای نفرت‌انگیزی دارد.

ابوطالب جواب داد:

- تو با گوشِ من گوش کن.

باری، به دریای خزر با چشمانِ داغستان بنگرید، آن وقت دریا به نظرتان بسیار زیبا می‌آید.

قهرمان ناخدا دوّم محمّد حاجی‌یف، افسرِ زیردریایی از ده مگب داغستان، در تمام نیروی دریایی شوروی مشهور است. او هم در دریای بالتیک، هم در دریای شمال و هم در دریای بارنتز جنگ می‌کرد. چندین کشتی فاشیست‌ها با اژدرهای محمّد حاجی‌یف غرق و درآبهای سرد به گور رفتند. زیردریائی او نخستین زیردریایی بود که در تاریخ جنگِ کبیرِ میهنی مردمِ شوروی به جنگ روی آب با ناو بخشِ فاشیست‌ها پرداخت. او برای خودش قاعده و قانونی داشت که تا یک کشتی دشمن را غرق نکند، سبیلش را نتراشد.

یک بار من محمد حاجی‌یف را دیدم. آن وقت من در دانشسرای شهر بویناکس به نام آباشیلوف درس می‌خواندم. محمّد حاجی‌یف به مرخصی آمده بود. ما او را به دانشسرای خودمان دعوت کردیم. ما از او پرسیدیم:

- چگونه شخصی که در میانِ صخره‌ها بزرگ شده و پرورش یافته ناوی شده است؟

- من در کودکی از روی قلّهٔ یک کوه دریای خزر را دیدم و باورم نمی‌شد که چشمم درست می‌بیند. دریا مرا به سوی خود خواند و من رفتم. نمی‌توانستم در برابر ندای دریا مقاومت کنم.

محمد حاجی‌یف، داغستانی، قهرمانِ اتّحادِ شوروی در دریای بارنتز شهید شد. مجسّمهٔ یادبودِ او که در ماخاچ قلعه، جلوی کارخانه‌ای که به نامِ او ساخته شده، به پهنهٔ دریای خزر می‌نگرد. در شهر سورومورسک، مدرسه‌ای به نام او وجود دارد.

رسول حمزه‌تف و سفیر الجزایر

شیردلان به دریا می‌روند امّا همهٔ آنها برنمی‌گردند. به این دلیل داغستانی‌ها نخستین گلهای بهاری را به دریا می‌اندازند، به همهٔ شهدا تقدیم می‌کنند. گلهای من نیز بارها برروی امواج شناور بوده‌است. کشتی‌ها در دریای بارنتز، آن جایی که محمد حاجی‌یف و رفقای او شهید شدند برای احترام و تجلیلِ خاطرهٔ آنها توقف می‌کنند. در دریای خزر نیز چنین قاعده‌ای وجود دارد. توقف و سه دقیقه سکوت برای یادبودِ کسانی که شهید شده‌اند.

شهرِ ما، ماخاچ قلعه، مانند کشتی در بندرگاه قرار دارد. پوشکین از پارکِ ساحلی به دریا می‌نگرد، سلیمان ستالسکی در فاصلهٔ کمی از پوشکین ایستاده و پدرِ من از بولوار به دریای خزر می‌نگرد.
می‌گویند زمانی در جایی که امروز دریا است، کویرِ غم‌انگیز و بی‌آب و علفی بوده است. بعد کوهها را دیده و از شادی پهنهٔ نیلگون خود را در دامنهٔ کوهها به تموّج و زمزمه درآورده است.
مادرم در کنارِ گهوارهٔ من می‌خواند:

پسرم بزرگ بشو
مثه اون کوهِ بلند.
مثه دریای فراخ. (ترجمه از ژاله)

دوشیزه برای چابک سوار جوان می‌خواند:

تو رو کوه زاده شدی،
کمی کج کردی پاپاخ،
که بگوئی با غرور،
مردِ آزاده شدی. (ترجمه از ژاله)

چابک سوار برای دوشیزه زیبا می‌خواند:

موجِ دریاست مگر؟
روحِ دریائی تو.
من ندیدم پری،
به دل‌آرائی تو. (ترجمه از ژاله)

من در یک جلسه، چنین گفت‌وگوئی شنیدم:
- چرا ما مرتّب از کوه‌ها و دریا، از دریا و کوه‌ها دم می‌زنیم؟ ما دریا و کوه‌های دیگری نیز داریم که از آنها نیز باید سخن بگوئیم، ما دریای باغ‌های لزگی، دریای اغنام و احشام، کوه‌های پشم داریم.
امّا درست می‌گویند که: «خودت هر سه ترانه را نخوان، یکی را هم برای ما بگذار، خودت هر سه نماز را نخوان، یکی را هم برای ما بگذار».

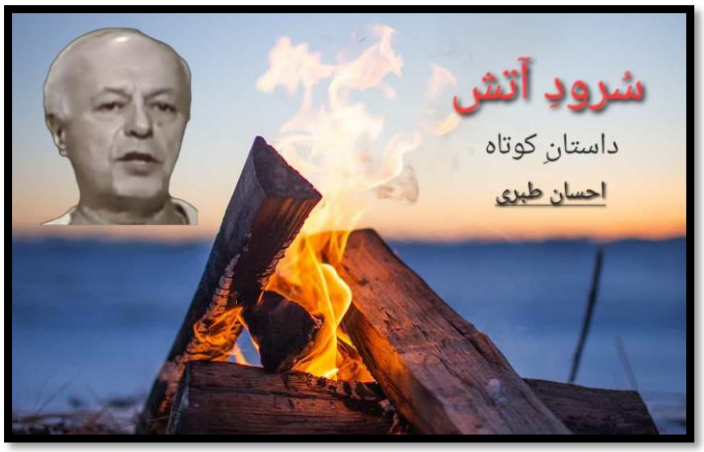
***

من دو جزءِ عمده از اجزای ترکیبی داغستان را شرح دادم. جزءِ سوّم همهٔ بقیهٔ چیزهاست. مگر از راه‌ها و رودخانه‌ها و گیاهان کم می‌توان سخن گفت!؟ سراسرِ زندگی برای شرحِ همهٔ آنها کافی نیست.
ترانه نیز به همین گونه است. در جهان فقط سه ترانه وجود دارد:
نخستین ترانه، ترانهٔ مادر، دوّمین ترانه، ترانهٔ مادر، و سوّمین ترانه، همهٔ ترانه‌های دیگر.
داغستانی‌ها وقتی مهمانی را به خانهٔ خود دعوت می‌کنند، می‌گویند: «تشریف بیاورید، کوه‌های ما، دریای ما، قلب‌های ما، از آنِ شماست. خاکِ ما خاک است، خانهٔ ما خانه، اسبِ ما اسب، و انسانِ ما انسان، و هیچ چیزِ سوّمی میانِ آنها وجود ندارد».

بازگشت به فهرست

سُرودِ آتش (داستانک)

احسان طبری



چند اخگرِ درخشان، بازماندهٔ شُعله‌ها و آتش‌های دیگر، در کنارِ تَلّی هیزم قرار گرفتند. هیزم‌ها خاموش وُ سرد، مغرور وُ بی‌اعتنا بودند زیرا در آن‌ها زندگی، حادثه، تحوّلی نبود و تنها می‌توانستند مصالحِ گُنگِ واقعه‌ای باشند که می‌بایست رُخ دهد.

اخگرهای سوزان و درخشنده، کوچک و ناچیز در کنارِ این تودهٔ انبوه، سِرتِق، عبوس و تیره‌رنگ قرار گرفتند. شاید کوته‌نظرانی که فقط لحظهٔ کنونی را می‌بینند و از تماشای مناظرِ آتی عاجزند، یا آن شکّاکانی که به وجودِ قدرت‌های تحوّل‌انگیز در بطنِ حوادثِ خاموش و آرام باور ندارند، اگر این منظره را می‌دیدند نزدِ خود چنین می اندیشیدند: *«این جرقّهٔ بی‌رمق نخواهد توانست از عهدهٔ این کُنده‌های زُمخت برآید، زیرا حقیر و ناچیز است، ولی این کُنده‌ها قطور و خشن‌اند. مسلّماً جرقّهٔ پُرمدّعا به زودی خواهد فهمید که خیالاتِ عبثی در سر دارد و بی‌شک در ثقلِ این کُنده‌ها خفه خواهد شد...»*

ولی اشتباهِ آن کوته‌بینان و شکّاکان در آن‌جاست که از گوهرِ این ذرّاتِ فُروزنده که مانندِ ستارگانِ تابنده در سایهٔ نیلگونِ تلّ هیزم سوسو می‌زنند، غافلند و نمی‌توانند تفاوتِ اصلی این دو عنصر را درک کنند. آری، اخگرِ نَزار و ناچیز است، ولی می‌سوزاند، در وجودش فروغ و گرما ذخیره شده، قدرتِ آن‌را دارد که سوزشِ درونِ خویش را به دیگران سرایت دهد. دارای خصلتِ انقلابی است، یعنی قادر است پیرامونِ خود را دگرگون کند و حال آن‌که کُنده‌های سرد و بی‌جان، خرفت و بی‌کاره‌اند، می‌توانند مدّت‌ها در کنارِ هم و روی‌هم، بی‌تفاوت، لاقید و خون‌سرد قرار گیرند، نه خود دگرگون شوند و نه دیگری را دگرگون سازند قادر نیستند در اخگرها تأثیر بخشند، ولی ناگزیرند تأثیرِ جان‌فُروزِ آن‌ها را بپذیرند.

نکته این‌جاست که اخگرهای درخشنده می‌دانند از چه راه تأثیرِ خود را رخنه دهند. طبیعی است که پیچ‌ها و گره‌های سرد و سختِ هیزم‌ها نخستین آماج‌های آن‌ها نیست. آن‌ها در جست‌وُجوی مزاج‌های مستعد و عناصرِ آماده‌اند. این‌جا و آن‌جا در برخی تراشه‌های خشک و بعضی شاخه های تُرد تأثیر می‌کنند. پس از کندوُکاوهای طولانی آن‌ها، سرانجام از میانِ تودهٔ خاموش و سرد، نخستین شُعله، ترسان و هراسان زبانه می‌کشد و تاجِ لرزانِ زرّینِ خود را از لابه‌لای هیمهٔ تاریک نشان می‌دهد. گویی در خطاب به کوته بینان و شکّاکان می‌گوید: *«می‌بینید؛ علی‌رغم تنگ‌نظری و تردیدِ شما پدید آمدم.»*

نخستین شُعله! او نیز مانند مادرِ خود، اخگرهای فروغناک، ضعیف و نَزار است، ولی هیجانی شگَرف دارد در رقص و پیچ‌وتابِ دایمی است. خود را به جلدِ سخت و عبوسِ کُنده‌ها می‌زند. چون ماری به گِردِ کُنده‌ها می‌خزد و با زبانهٔ سوزانِ خود آن‌ها را می‌گزد، بر آن‌ها می‌پیچد و با زبانی حریص آن‌ها را می‌لیسد، بر آن‌ها اخگرهای کوچک می‌ریزد و می‌گریزد. او به تأثیرِ خود، به نیروی خود، به رسالتِ خود مطمئن است. اگر مادرش، آن اخگرِ سوزان، با همهٔ ناچیزیِ ظاهری توانست او را ایجاد کند، پس او نیز بی‌شکّ خواهد توانست شُعله‌های دیگری به‌وجود آورد.

امّا در لحظاتی چنین به‌نظر می‌رسد که شُعله از عهدهٔ پوستهٔ سخت و تسلیم‌ناپذیرِ هیزم برنیامده و دیگر از تاب‌وتوان افتاده و کم مانده که خاموش شود و دم درکشد. سرانجام نقاطِ مساعدی در کُنده‌ها می‌یابد که در آن‌ها رخنه کند و فروغ و سوزِ درونیِ خود را در دلِ آن‌ها جای دهد و آن‌ها را از خود کند، به خود مبدّل سازد.

شُعله نیرو می‌گیرد. شُعلهٔ دوّم و سوّم این‌سو و آن‌سو پدید می‌شود. اینک هیاهوی طربناک‌شان به گوش می‌رسد. گویی با زبانِ آتشین به شیوهٔ خود سُرودی می‌خوانند که به غرّشِ مُبهمی شبیه است. با آن‌که نوای پُرنشاطی است، ولی هیمنه‌ای شگَرف دارد. درست مانند مارش‌های انقلابی که با آن‌که شادی می‌آورند، ولی در الحان‌شان خبرِ پُر اُبهّتی از توفان‌ها و تحوّلاتِ دوران‌ساز درج است و موی را براندام راست می‌کند. امّا کُنده‌های خرِفت کماکان بی‌اعتنا هستند. گویی اطمینان دارند که این موجوداتِ اثیری، رقصان، بی‌وزن، پُرتکاپو و خستگی‌ناپذیر که جز سوز و فروغ چیزِ دیگری نیستند، نمی‌توانند در جرمِ محکم و متینِ آن‌ها تأثیر کنند و پنداری خشم‌ناک‌اند و نزدِ خود می‌ژکند و می گویند: *«اصلا این کودکانِ پُرجنب‌وجوش به چه سبب ساحتِ آرامِ ما را برای بازی عبثِ خود برگزیده‌اند و چرا گورِ خود را گُم نمی کنند؟»*

ولی شُعله‌ها به مثابهٔ تمامِ مظاهرِ نو، آینده را از آنِ خود می‌دانند، از هیبتِ نظامِ موجود که محکوم به زوال است نمی‌هراسند. آن‌ها در کارِ خود ماهر و به هدفِ خود مطمئن‌اند. شیوهٔ آن‌ها همیشه یکی است: از مساعدترین نقاط رخنه می‌کنند. به تدریج راه می‌گشایند، سِمِج و پیگیرند، پُرتکاپو و خستگی‌ناپذیرند. دایما می جهند و می‌کوشند. مشغولِ کارند، مُستغرق در پیکارند.

کُنده‌ها دیگر نمی‌توانند در مقابل هجومِ شُعله‌ها خون‌سرد بمانند. جرمِ تاریک و متراکمِ آن‌ها در مقابل عنصرِ لطیف و نورانی شُعله‌ها تسلیم می‌شود. دود، خونابه، چکاچاک آغاز می‌گردد. بوی معطّرِ صَمغ در هوا می‌پیچد. کُنده‌ها می‌نالند، بند از بندشان جدا می‌شود. نغمهٔ غم‌انگیزِ آن‌ها با هلهلهٔ نیرومندِ شُعله‌ها سخت متفاوت است. گاه از میان دودِ تیره ای که برخاسته، شُعله‌های آبی‌رنگ سرمی‌زند. این شُعله‌ها دیگر از جلد و مغزِ خودِ کُنده‌ها برخاسته است و از رخنهٔ عمیقِ آتشِ سوزان و فروغناک در سامانِ تیره و تارِ هیمه‌ها خبر می‌دهد.

آری، دورانِ پیش‌رفتِ ظفرمندِ شُعله هاست، دیگر از هر گوشه‌وکنار با غرور و اطمینانِ بالا می‌افرازند. زبانه‌های دراز و پهناور و نورانیِ آن‌ها همهٔ اطراف را روشن ساخته، بر فرازِ تودهٔ هیزم به دست‌افشانی و پایکوبیِ فرح‌انگیزی مشغولند. سراپای هیزم غرقِ در دریای شُعله‌های زرد و سُرخ است. هیزم دودآلود، نالان، عرق گریز اشک‌بار، تنِ خود را تسلیم می‌کند. پوستهٔ خارجی سوخته و عنصرِ سیّال به اندرونِ آن‌ها راه یافته. کُنده‌ها با خروش می‌ترکند، خُرد می‌شوند، فرو می‌ریزند و استحالهٔ عمیقی در آن‌ها روی می‌دهد.

اینک از شُعله، فرزندِ نوینی می‌زاید: آتش! قطعاتِ سردِ چوب در کورهٔ شُعله‌ها به پاره‌های یاقوت مبدّل شده‌اند. آتشِ سُرخِ پرتوفشان، آتشِ گرمابخش، آتشِ «بزرگ سود» که زرتشت آن‌را با آن همهٔ سُرودهای دل‌انگیز در اوستای کهن ستوده، آتشی که پرومته آن‌را به خاطر و به خیرِ انسان از اجاقِ خدای خدایان ربوده...

آری، تحوّلِ عظیمی روی داده، قدرتی که در کمونِ هیزم ها نهان بوده فعلیّت یافته، کُنده‌ها به نیم‌سوزهای دودآلود و نیم‌سوزها به زغال‌های افروخته و زغال‌ها به گل‌های ارغوانیِ آتش بدل شده‌اند و اینک پرتوِ نشاط‌آورِ آن چند گز اطرافِ بخاری را گرم‌می‌کند و نسیمی ازآن، پوستِ چهره‌وُدست‌های مرا نوازش می‌دهد.

دیگر آخرین شُعله ها فُرونشسته‌اند. از تَلِّ هیزم نیز اثری برجای نمانده. تنها مخملِ شَنگَرفیِ آتش در آن‌جا مانند گنجی از عقیق می‌درخشد. استحاله‌ای که باید رخ دهد، رخ داده و به اوجِ خود رسیده. جرمِ ظلمانی تا آخرین ذرّاتِ باطنیِ خود به عنصرِ نورانی مبدّل گردیده است و تمامِ گنجِ قدرت و مایهٔ فعّالیتِ خویش را تا آخرین درم مصرف کرده است.

و اینک عفریتِ سرسپیدِ لب‌فُروبسته‌ای از میانِ این گنجِ عقیقی آهسته ظاهر می‌شود: خاکستر! این جسمِ سرد و سپید و مرتعش و ناتوان، ستیزهٔ مکّارانه و بی‌هیاهوی خود را با قطعاتِ سوزانِ آتش آغاز می‌کند. همان‌طور که اخگرها و شُعله‌ها، این مظاهرِ زندگی و جُنبش به قدرتِ مثبتِ خود مطمئن بودند، او، این مظهرِ مرگ و سکون نیز به نیروی منفیِ خویش باور دارد. با بی‌رحمیِ خموشانه‌ای فروغ‌ها را به ظلمت بدل می‌کند، پردهٔ تاریک و کدرِ خود را بر نور و گرما می‌کشد. سیاهی و سردی و سکون را در اجرامِ فُروزنده رخنه می‌دهد و از آن خرمنِ پُررنگ‌وُزیب، توده‌ای بی‌جان باقی‌می‌گذارد. تیرگی، سرما و خموشی جای روشنی و گرما و هیاهو را می‌گیرند. ازآن‌همه زیبایی که شُعله‌وآتش با خود داشت، اینک تنها توده‌ای نَژَند برجاست.

ولی پیش‌از آن‌که خاکسترِ مرگ، آخرین اخگرها را خاموش سازد، برخی از آن‌ها به کمکِ دست‌های کوشندهٔ انسانی یا وزشِ نسیم و یا مجاورت با پُشته‌ها و هیزم‌های دیگر، به منبعِ نوینِ شُعله و سوز بدل می‌شوند و جریانی که هم‌اکنون پایان یافته بود، تکرار می‌گردد. مانند تکرارِ خستگی‌ناپذیرِ امواجِ اقیانوس! منتها این تکرار در پروسهٔ تاریخ واقعیِ طبیعت و بشریّت تکرارِ مکرّر نیست، بلکه تکرارِ تکاملی است و اخگرهای نو و شُعله‌های نو در مقامی والاتر از اخگرها و شُعله‌های پدیدآرنده خویشند. در قبالِ این تکرارِ تکاملی است که خاکسترِ مرگ، ناتوان، منکوب و مقهور است.

مرگِ مطلق در آزمایش‌گاهِ طبیعت و جامعه موجود نیست. طبیعت و جامعه در هر خاکستری نیروی یک آتش‌سوزی عالی‌تر را نهان دارد و هر خاکستری را نیز به مصالحِ یک آتش‌سوزیِ بالاتری تبدیل می‌کند. اگر نیروی نفی‌کنندهٔ مرگ نبود، قدرتِ آفریننده و اثبات‌کنندهٔ زندگی جای خود را هر آن تنگ‌تر می‌یافت و فورانِ ابدی تکامل، تپشِ پُرتوانِ خود را هر دم بیش‌تر از دست می‌داد. مرگ عرصه را برای جولان پدیده‌های کامل‌تر می‌روید پس مرگ نیز خادمِ زندگی است. تنها زندگی و حرکت و تکامل است که جاوید است. این است آن سُرودِ جان‌بخشی که آتش می‌سُراید.

سرچشمه: کتاب «سفرِ جادو»؛ نشر آلفا، سال ۱۳۵۹

بازگشت به فهرست

پُشتِ درِ بسته

نرگس مقدّسیان

مامان و بابا این قدر به هم فحش دادند که نگو! مامان گفت: «کرایه‌خونه دیر شده.» گفت: «قسط مونده. چرا سرِ کار نمی‌ری؟» گفت: «من هر روز می‌رم جان می‌کنم.» گفت: «فردا اگه سرِ کار نرفتی از اینجا برو! بچه هم نمی‌خوام. مالِ خودت، بردار برو!»

من را با دست نشان داد گفت: «بچه هم مالِ خودت، بردار ببر!»

بابا که تندتند سیگار می‌کشید و صورتش زردتر از همیشه بود گفت: «دهنت رو ببند!» و دستش را طوری بلند کرد که فکر کردم می‌خواهد توی دهان مامان بزند. مامان باز گفت: «بچه مالِ خودت.». بابا گفت: «خفه شو!» و رفت بیرون.

توی کنسلوسازی ، آقاهه دنبالم می‌دوید، می‌خواست گوش‌هام را ببرد، بیندازد توی قوطی کنسلو. فرار کردم، رفتم میان زن‌ها. زن‌ها همه یک‌جور لباس پوشیده بودند، داشتند تکه‌های ماهی را توی قوطی کنسلو می‌گذاشتند. هرچه گشتم مامان نبود. پیداش نکردم. زن‌ها تندتند کار می‌کردند. اصلاً نگاهم نمی‌کردند. هرچه لبه‌ی مانتو یا پیش‌بندشان را می‌کشیدم، به‌م نگاه نمی‌کردند. می‌گفتم: «مامانم چی شد؟ مامانم چی شد؟» جوابم را نمی‌دادند! گریه‌ام گرفت، اما به زور جلو خودم را نگه داشتم. از توی زن‌ها درآمدم، دنبال مامان از پله‌ها بالا و به طبقه دوم رفتم. گشتم تا اتاق آقای قلچماق را که کت و شلوار طوسی پوشیده بود پیدا کردم. هرچه در زدم هیچ‌کس در را باز نکرد. گفتم: «مامان، مامان، بیا بیرون. چرا نمی‌آی بیرون؟!» این قدر بغض گلوم را گرفته بود که نگو! بعد صدایی خرخری از توی اتاق شنیدم، گفتم حتماً آن قلچماق گلوی مامانم را گرفته و دارد خفه‌اش می‌کند. های‌های گریه کردم و محکم در زدم. یادم آمد بابا و دایی‌احسان توی چاه فاضلاب خیابان کار می‌کنند. دلم خنک شد. دویدم کنار پنجره، هی داد زدم، هی داد زدم، اما صدای ماشین آسفالت‌کَن آن‌ها آن قدر بلند بود که صدام را نشنیدند. دوباره دویدم پشت در. صدای خرخر مامان حالا آن‌قدر بلند شده بود که نگو!

> چشم‌هام را باز می‌کنم، می‌بینم عزیز کنار پشتی دیواری دراز کشیده و دهانش مثل چاه باز است. طوری خرخر می‌کند که چروک های صورتش تکان‌تکان می‌خورند. قلبم تندتند می‌زند.

چشم‌هام را باز می‌کنم، می‌بینم عزیز کنار پشتی دیواری دراز کشیده و دهانش مثل چاه باز است. طوری خرخر می‌کند که چروک‌های صورتش تکان‌تکان می‌خورند. قلبم تندتند می‌زند. آن قدر دهانم تلخ شده که استفراغ دارم. می‌خواهم عزیز را بیدار کنم، می‌بینم کم‌کم دارم بهتر می‌شوم. قوطی‌های کنسلو، زن‌ها، قلچماق، چاه فاضلابِ خیابان، فحش‌های مامان بابا، صورت زرد بابا، کنسلوهای بی‌سر، سینی‌های گوشت تکه‌تکه، همه دور سرم می‌چرخیدند. تکه‌های گوشم روی ماهی‌ها، توی سینی بود!

دست‌هایم را می‌برم دو سمتِ سرم، گوش‌هایم سرِ جایشان هستند.

عزیز همان‌طور با دهانِ باز خُرخُر می‌کند. به ساعت عزیز روی تاقچه‌ی بالای سرش نگاه می‌کنم. می‌خواهم تلویزیون را روشن کنم، یادم می‌آید تلویزیون عزیز خراب است.

توی آشپزخانه، پشت سینی عزیز که به دیوار تکیه داده، کنسلو ماهی را که برای عزیز آوردیم می‌بینم. مامان از کنسلوسازی آورده است.

کنسلوسازی خیلی دور است، دورِ دور. صبح‌ها مامان با مینی‌بوس می‌رود آنجا. هر روز خدا می‌رود، صبح زود که من خوابیده‌ام. اما بابا بعضی وقت‌ها می‌رود سر کار. چاه‌کنی می‌رود. وقتی بابا سر کار می‌رود، من باید بیایم اینجا پیش عزیز. دوست ندارم پیش عزیز بیایم. عزیز خیلی غر می‌زند. از دست غرهایش سردرد می‌گیرم. همین‌که بابا از در بیرون می‌رود غرغر عزیز هم شروع می‌شود. حالا اگر بیدار بود، حتماً داشت غر می‌زد. دهان گشادش را باز می‌کرد: «فقط سربار منند. بمیرم کاری برام نمی‌کنند. دست تنها نمی‌رسم به همه چی، این خانه مثل خودم کلنگیه، چکه می‌کنه همه‌جا. کمرم درد می‌کنه، دکترم دیر شده، قرصام گرون شده. تلویزیونم خراب شده.» وای، آدم سرسام می‌گیرد.

به هر چیزی دست می‌زنم می‌گوید: «دست نزن پسر!» همیشه‌ی خدا می‌گوید: «دست نزن! شیطانی نکن!» وقتی پشت سر بابا حرف می‌زند، دوست دارم گازش بگیرم. حالا خوب است که بابا هر دفعه چیزی برایش می‌آورد. صبح هم خودم دیدم کنسلو به‌ش داد. الان از پشت آن سینی معلوم است.

مامان یک روز، مجبوری مرا با خودش به کنسلوسازی برد. چون بابا سر کار چاه‌کنی رفته بود و عزیز هم مریض بود. مثل یک آشپزخانه‌ی خیلی خیلی بزرگ بود. پنجاه، صد تا، شاید هم هزار تا بزرگ‌تر از آشپزخانه‌ی عزیز بود. اما از آن قلچماق که کت و شلوار طوسی پوشیده بود، خیلی بدم آمد. از وقتی به بابا گفتم، هی سیگار می‌کشد.

مامان به‌م گفته بود به بابا نگویم، به عزیز نگویم، به هیچ‌کس نگویم. گفت: «هیچ وقت دیگه نباید بیای اینجا. به‌خاطر همین یه باری که اومدی نزدیک بود بیرونم کنند. اینجا جای بچه نیست!» بعد گفت: «حقوقم رو گرفتم برات یه گوشی می‌خرم«.

می‌روم پشتِ سینی را نگاه می‌کنم، دو تا کنسلو سرِ جایش هست.

آنجا که مامان کار می‌کند این قدر کنسلو چیده بودند! یک عالم! یک طرف قوطی‌های کنسلو ردیف، پشت هم داشتند می‌رفتند. همه‌شان بی‌سر بودند. داشتم دنبالشان می‌رفتم ببینم کجا سرشان را می‌چسبانند که یکهو آقایی به‌م گفت: «هی پسر، بیا اینجا ببینم!» بعد گوشه‌ای را نشانم داد و با اخم گفت: «برو آنجا، برو آن گوشه بشین تا مامانت بیاد! از اونجا تکان نخور!» گفت: «اگه تکان بخوری گوشاتو می‌برم، می‌ندازم تو این کنسروها«!

مامانم را از دور دیدم که داشت کار می‌کرد. دوروبرش چند تا زن دیگر هم بودند. داشتند تکه‌های ماهی رو توی قوطی می‌گذاشتند، بعد آن‌ها رو توی سینی‌ها می‌چیدند.

عکس کوچک دایی‌احسان روی تاقچه است. دایی‌احسان اگر اینجا بود خیلی خوب می‌شد. می‌گذاشت به همه‌چیز دست بزنم. غر نمی‌زد تازه. عزیز هم آن وقت‌ها زیاد غر نمی‌زد. دایی حالا رفته یک جای خیلی دور. آنجا کار پیدا کرد. الان بیست روز، نه خیلی، چهل پنجاه روز است که رفته آنجا. اسمش چه بود؟! عسلیه! نه عسلویه. تازه بابا هم گفت: «یک کمی دیگه می‌رم اونجا، می‌رم عسلویه پیش دایی. چون که اینجا کار پیدا نمی‌شه.»

یواشکی می‌روم آلبوم عکس را از روی تاقچه‌ی بالای سر مادربزرگ برمی‌دارم. صورت دایی‌احسان توی عکس، قشنگ و تمیز است، مثل وقت‌هایی که از سر چاه خیابان برمی‌گشت کثیف نیست. عزیز می‌گفت: «آه، آه، چرا این قدر خاکی شدی؟! زود برو حمام!» دایی‌احسان می‌گفت: «بابا ولم کن، دستم رو خوب شستم که. حالا یه لیوان چایی بیار، بعد می‌رم حمام.»

دهان عزیز مثل چاهی که بابا و دایی‌احسان توش کار می‌کردند باز مانده. حالا دیگر بابا تنها سر کار چاه‌کنی می‌رود، چون دایی‌احسان نیست.

> می‌روم گوشه‌ی اتاق، از پشت سینی، کنسلوها را نگاه کنم. شکل و قیافه و نوشته‌ی رویشان مثل مال خودمان است، تکه‌های ماهی. اگر امشب اینجا بمانم، عزیز حتماً به من هم می‌دهد.

مورچه‌ها گوشه‌ی دیوار، یک سوسک کوچولو را دوره کرده‌اند. یک عالم مورچه‌ی ریز روی شکم و بال‌های یک سوسک مرده وول می‌خورند. آن‌طرف‌تر روی دیوار، دو تا سوسک قهوه‌ای با یک سوسک کوچولو که حتماً بچه‌شان است، سمت مورچه‌ها می‌روند. وسط راه یکهو می‌ایستند. یکی از سوسک‌ها طرف راست و یکی طرف چپ می‌رود. بچه می‌ماند هی کله و شاخک‌هایش را چپ و راست می‌گرداند، به این طرف، آن طرف نگاه می‌کند. نمی‌داند طرف کدامشان برود.

آهسته می‌روم آشپزخانه، دنبال بطری خالی می‌گردم. پیدا نمی‌کنم. اگر یک بطری داشتم، آب می‌کردم، این دو تا سوسک را می‌انداختم توش.

یکی از سوسک‌ها را که نمی‌دانم مامان یا بابای بچه‌سوسک است، از روی دیوار برمی‌دارم، توی مشتم می‌گیرم، آرام‌آرام به طرف عزیز می‌روم و نزدیک دهانش می‌برم.

لعنتی، حیف، عزیز یک دستش را بلند می‌کند، با پشت دستش لبش را می‌خاراند و دهانش را می‌بندد.

آلبوم را ورق می‌زنم. مامان و بابا دست هم را گرفته‌اند، خنده می‌کنند. مامان لباس سفید عروسی پوشیده. بابا هم یک کت و شلوار تازه‌ی طوسی پوشیده. کروات هم زده.

توی عکس، بابا و مامان دست هم را محکم گرفته‌اند.

دیشب بابا و مامان یک عالم به هم فحش دادند. مامان گفت: «کرایه‌خونه دیر شده. قسط‌ها رو ندادیم.» گفت: «من هر روز می‌رم جان می‌کنم...» گفت: «فردا اگه سر کار رفتی رفتی، نرفتی دیگه تو این خونه نیا! راه تو جدا، راه من جدا! دیگه باهات زندگی نمی‌کنم.» گفت: «بچه هم مال خودت، بردار با خودت ببر!»

می‌روم گوشه‌ی اتاق، از پشت سینی، کنسلوها را نگاه کنم. شکل و قیافه و نوشته‌ی رویشان مثل مال خودمان است، تکه‌های ماهی. اگر امشب اینجا بمانم، عزیز حتماً به من هم می‌دهد.

توی کنسلوسازی، یک عالم زن داشتند کار می‌کردند. اصلاً پیرزن مثل عزیز با صورت چروکی تویشان نبود. همه جوان بودند. بعضی‌ها هم صورتشان خیلی صاف و خوشگل بود. همه مثل مامانم لباس پوشیده بودند. مثل مامانم پیش‌بند زده بودند. کنسلو ماهی درست می‌کردند. تازه مربا، آب میوه، زله‌زله، رب‌گوجه و چیزهای دیگر هم درست می‌کردند. من زله‌زله خیلی دوست دارم. از تُن ماهی هم بیشتر دوست دارم.

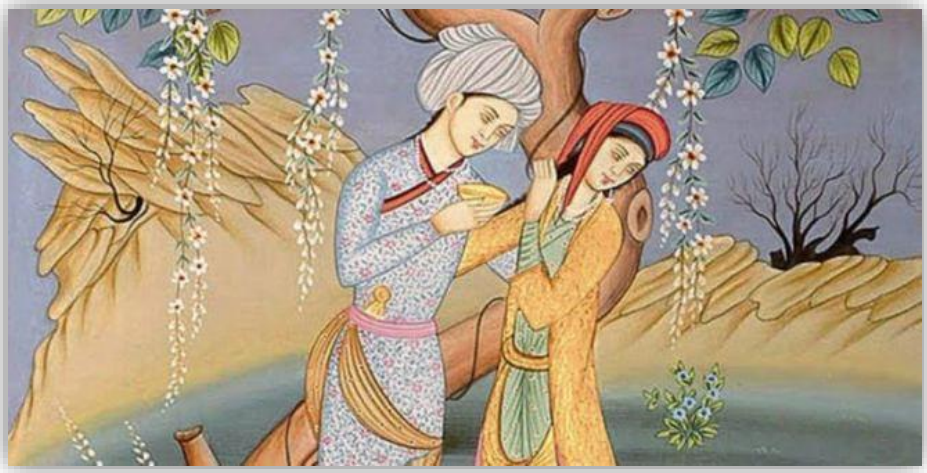
توی کنسلوسازی، پا بلندی کردم، ماهی‌ها را روی میز دیدم. یک عالم ماهیِ تکه‌تکه. هرکدام از زن‌ها یک عالم ماهی جلوش بود، توی یک سینی گنده، اندازه‌ی ده تا بزرگ‌تر از این سینی مادربزرگ. زن‌ها ماهی را تکه‌تکه می‌کردند، توی سینی می‌چیدند. من از دور مامانم را دیدم، اما تکان نخوردم. چون آقاهه بهم گفت: «از سر جات تکان نخور، وگرنه گوشاتو می‌برم، می‌ندازم تو قوطی کنسلو!»

آخرسر مامانم دستش را برام تکان داد که از سر جام تکان نخورم. بعد رفت به آقایی که از آن نزدیک‌ها رد می‌شد، چیزی گفت. بعدش هم یک آبمیوه برام آورد، باز هم گفت از جام تکان نخورم تا بیاید دنبالم. آبمیوه خوردم و آن‌ها را نگاه کردم. آب آلبالو بود. خوشمزه بود. یک ساعت، دو ساعت، چهار ساعت شد. خیلی خسته شدم. بالاخره مامان کارش تمام شد، آمد. دستم را گرفت از کنار دستگاه‌ها گذشتیم رفتیم طبقه‌ی بالا. مامان در زد. یک آقا که صداش کلفت بود گفت: «بفرما!» مَرده خیلی گنده بود! قلچماق بود! کت و شلوار طوسی پوشیده بود، مثل کت و شلوار عروسی بابام. صورتش مثل صورت زن‌ها سفید و صاف بود. با خودکارش داشت روی کاغذ جلوش چیزی می‌نوشت. بعد به مامانم گفت: «بشین !» من بغل مامان سرپا ایستادم. بعد چیزهایی به مامانم گفت که هیچی نفهمیدم! فقط وقتی چشمم به صورت مامان افتاد، دیدم سرخ شده! قلچماق توی حرف‌هاش گفت: «یه عالمه زن و مرد الان از خداشونه بیان اینجا کار کنند.» مامانم بلند شد. من هم جلوتر از مامان از در بیرون آمدم. قلچماق باز چیزهایی به مامان گفت. مامان چیزی نگفت. بعد من رفتم ستون‌های بیرون را که رنگاوارنگ و قشنگ بودند، نگاه کنم. وقتی از لای در توی اتاق را نگاه کردم، دیدم..! مامانم صورتش مثل لبو سرخ بود. چشم‌هاش انگار آتش گرفته بود. خیلی ناراحت بود. اما قلچماق با پاهای درازش در را زود بست. صدایش را شنیدم که گفت: «ای بابا، این در مگه بسته نبود؟!»

بازگشت به فهرست

اَصلی و کَرَم

بهروز مطلّب‌زاده



حکایتِ «اَصلی و کَرَم» داستانِ عاشقانه‌ای است از جنسِ «لیلی و مجنون»، «شیرین و فرهاد»، «ویس و رامین» و... که روایت‌ها و ژانرهای گوناگونی از اثرِ تراژیک، در میان ملّت‌های مختلف سرزمینِ شرق وجود دارد.

به‌طور مثال در آذربایجانِ ایران و در جمهوری آذربایجان در آن‌سوی ارس، در کشورهای ترکیه، گرجستان، ارمنستان و نیز در برخی از کشورهای آسیای میانه و ماوراء قفقاز، روایت‌های متنوّعی از آن وجود دارد. امّا اصلِ ماجرا به چند صد سال پیش از این و اگر دقیق‌تر بگوئیم، به اواسط قرنِ پانزدهمِ میلادی باز می گردد.

این داستان پر سوز و گدازِ تراژیک، به مرور و در اثرگذشت زمان، در میان ملت های گوناگون ساکن قفقاز، آسیای میانه و آسیای صغیر، رنگ و بو و اشکال مختلفی به خود گرفته است.

«اصلی»، دختری است ارمنی‌تبار، و «کَرَم» جوانی است مسلمان‌زاده. اصلی و کَرَم، به یک‌دیگر دل می‌بازند، عشقی سوزان و پُرشکوه که سرانجامِ آن، با شعله‌ورشدن، و سوختنِ جان وُ جهانِ کَرَم پایان می یابد.

خلاصهٔ ماجرا چنین است:

«کَرَم»، جوانی مسلمان، عاشقِ دختری ارمنی‌تبار به نام «اصلی» می‌شود، کاری که یک سنّت‌شکنی آشکار است و همین سنّت‌شکنی و عصیان علیه عقب‌ماندگی و دنائتِ قرون وسطائی آلوده به مذهب، «اصلیِ» دل‌باخته را رودرروی خانواده او قرار می‌دهد.

خانوادهٔ مسیحی‌تبارِ «اصلی» به سختی با این عشق مخالفند و دستِ آخر نیز برای به سنگ کوبیدنِ این جامِ شرابِ عاشقانه، و برای برهم‌زدن این پیمانِ عاشقانهٔ «عشقِ ممنوعه»، بی‌خبر از همه، از محلِّ زندگی خود، به مکانِ نامعلومی کوچ می‌کنند.

«کَرَم» مجنون‌وار، سال‌های آزگار، با شور و شیدائی یک عاشقِ دل‌سوخته به دنبالِ «اصلیِ» خود می‌گردد.

سرانجام «کَرَمِ» مجنون، لیلای خویش را می‌یابد، امّا، پنداری چرخِ بازیگر، بازی‌های بسیارِ دیگری در چنتهٔ خویش دارد. و از همین‌جا است که اوجِ تراژیک این داستان نیز آغاز می‌شود.

در روندِ این ماجرا، و در اثر نفرین و طلسمِ «قره ملیک» پدرِ «اصلی»، «کَرَم» آتش به جان می‌شود، می‌سوزد و خاکستر می‌گردد.

«اصلی» که نظاره‌گرِ ماجراست، در حال و هوای آن لحظات، واگویهٔ حیرت‌انگیزی سرمی‌دهد و در وصفِ «کَرَمِ» خود که در میان شُعلهٔ آتش می‌سوزد، آن را با سوز وُ گداز بر زبان می‌آورد...

و از آن پس، نامِ این واگویه با نامِ «یانیق کَرَم»، (کَرَمِ شُعله‌ور و یا کَرَمِ سوزان) بر زبان‌ها جاری می‌گردد و در زبان‌ها به ترنّم درمی‌آید و در نهایت تبدیل می‌شود به بخشی از موسیقی سنّتی آذربایجانی با عنوانِ «یانیق کَرَم».

و از آن پس، عاشیق‌های خُنیاگرِ آذربایجان و دیگر کشورهای تُرک‌زبان، آن‌را با زخمه‌های تار و یا سازِ خود، به اشکالِ گوناگون می‌نوازند و می‌خوانند.

در زیر لینک یکی از زیباترین و شورانگیزترین اجراهای «یانیق کَرَم» را که توسطِ نوازندهٔ بی‌نظیرِ ساز، خانم عاشیق «زولفیه» اجرا شده را قرار می‌دهیم. آن‌را بشنویم و از آن لذّت ببریم.

https://www.youtube.com/watch?v=lKJ_NxSTIHQ&list=RDlKJ_NxSTIHQ&start_radio=1

https://youtu.be/HQLOGxZoie8?si=wmt4hh34O_KljaZX

بازگشت به فهرست

چشم‌های سگ آبی

گابریل گارسیا مارکز/ برگردان: علی‌اصغر راشدان

نگاهم کرد. فکرکردم اولین بار است نگاهم می‌کند. هم‌زمان که پشت شمعدان برگشت، از بالای شانه نگاه چرب و لغزنده‌اش را رو پشتم حس کردم. فهمیدم بار اولم است که نگاهش می‌کنم. سیگاری روشن کردم. دود پرنفس خراشنده‌ای فرو دادم.

پیش از چرخاندن صندلی، رو یکی از پایه‌های عقبش میزانش کردم. متوجه شدم تمام شب‌ها از کنار شمعدان نگاهم می‌کرده.

چند دقیقه‌ی دراز غیر از نگاه کردن به‌هم کاری نکردیم. از رو صندلی‌ام نگاهش کردم و باز یکی از پایه‌های عقب صندلی را میزان کردم. بلند شد. دستی دراز رو شمعدان گرفت و نگاهم کرد. پلک‌های رنگینش را شبیه همه‌ی شب‌ها دیدم. مثل همه‌ی شب‌ها، به یاد آوردم و گفتم « چشم‌های سگی آبی »، دستش را از رو شمعدان پس نکشید و گفت « کاملا درسته. هیچ‌وقت این‌و فراموش نمی‌کنم. » از افق دیدم بیرون رفت و آه کشید «چشم‌های سگی آبی. همه جانوشته‌مش» نگاهش کردم. به‌طرف میزتوالت رفت. دیدمش که تو ماهِ گِرد آینه ظاهر شد. از میان شمعدان ریاضی، جا به جا زیر نظرم داشت. دیدمش که با چشم‌های خاکستری شعله‌ور بزرگش نگاهم می‌کرد. جعبه کوچک خاتم‌کاری گُلی رنگ صدفی را باز که می‌کرد، نگاهم کرد. دیدمش که بینی‌اش را پودر مالید. کارش تمام که شد، جعبه کوچک را بست و بی‌حرکت نشست. دوباره به طرف شمعدان رفت وگفت:

«من وحشت دارم. یکی این اطاق رو تو رویا می‌بینه و لوازمو به هم می‌ریزه. » دست دراز لرزانش را بلندکرد. پیش ازنشستن جلوی آینه، دست دراز لرزانش را رو شعله گرفته و گرم کرده بود. گفت « تو سرما رو حس نمی‌کنی.»

گفتم « معمولا این‌طوره.»

گفت « اما حالا باید حس کنی.»

متوجه شدم چرا نتوانسته بودم تنها رو صندلی بنشینم. سرما اطمینان به تنهائیم را به وجود آورده بود.

گفتم « حالا تو رو حس می‌کنم و عجیبه. شب پر از سکوته. احتمالا ملافه از روم کنار رفته.»

جواب نداد. دوباره خود را به طرف آینه کشاند. صندلی را با خودم چرخاندم و پشتم به طرف او ماند. بدون دیدنش، فهمیدم چه می‌کند. فهمیدم دوباره جلو آینه نشسته. هر از گاه و تو فرصت‌های مناسب، نگاهش را از عمق آینه به طرف مقابل بر می‌گرداند و پشتم رانگاه می‌کرد و باز نگاهش را به عمق آینه بر می‌گرداند-

پیش از آن‌که دست فرصت کند برای بار دوم خود را پس بکشد- حالا از زمان پس رفتن بار اول دست، لب‌ها قرمز دودی شده بودند. رو به‌رویم را دیواری لغزنده دیدم. شبیه آینه دوم کور بود. توش چیزی نمی‌دیدم. پشت سرم نشست. خود را جلو کشیدم. به همان جائی که قبلا به جای دیوار آینه بود و آن‌جا می‌نشست.

گفتم « خودمو می‌بینم.»

از پشت دیوار دیدمش که چشم‌هاش را بالا گرفته و از پشت صندلی نگاهم می‌کند. صورتش را تو عمق آینه به طرف دیوار برگرداند. دیدمش که دو باره پلک‌هاش را پائین آورد و بالاتنه‌اش را نگاه کرد. خود را برگرداندم و گفتم:

« تو رو می بینم.»، دو باره نگاهش از بالاتنه‌اش بالا رفت و گفت:

« غیر ممکنه»، ازش پرسیدم « چرا؟»، باز چشم‌هاش را رو بالا تنه‌اش پائین برد و گفت « واسه این که تو نگاهتو به طرف دیوار برگردوندی.»

صندلیم را به طرفش چرخاندم. سیگار بین لب‌هام بود. جلو آینه ایستادم. دوباره کنار شمعدان بود. دست‌هاش را شبیه بال‌های خروسی بالای شعله گرفته وگرم می‌کرد. سایه انگشت‌هاش رو صورتش می‌پرید، گفت:

«فکر می‌کنم باید واسه خودم روشن کنم که این‌جا باید شهری یخزده باشه.»

صورتش را برگرداند. پوست مسی رنگش ناگهان اندوهگین شد. گفتم:

»واسه این قضیه راه حلی پیدا کن.«

شروع کردبه کندن لباس‌هاش. تکه تکه، ازبالا تنه‌ش شروع کرد.

گفتم « من رو به دیوار بر می‌گردم.»

گفت « نه. به هرصورت منو می بینی. همون‌طورکه قبلانم پشتت به من بوده، منو دیده ای،...» حرفش را تمام نکرده، کاملا لخت شده بود. شعله‌ها پوست مسی رنگ درازش را لیسه می‌زدند.

«می‌خوام تو رو همیشه همین‌طور ببینم. با شکم پر از حفره‌های عمیق. به همون شکل که بارها خودتو سوراخ سوراخ کردی .»

پیش از این که متوجه شوم که در برابر برهنگی‌ش، ابلهانه است، درجاش بی‌حرکت ماند. خود را با پرتو شمعدان گرم کرد.

گفت «معمولا فکر می‌کنم ازآهنم.» ، لحظه‌ای خاموش ماند. دست‌هاش را رو شعله اندکی جابه جاکرد.

گفتم «من رویاهای دیگری رو باور داشتم. تو پیکره‌ی بُرنزی‌ئی هستی تو گوشه‌ی موزه‌ای. احتمالا به این خاطر سردته.»

گفت « رو قلبم که می‌خوابم، حس می‌کنم اندامم پوک و پوستم شبیه تیغ می‌شه. قلبم تو خونم که می‌تپه، انگار یکی با قوزک‌هاش رو شکمم می‌کوبه، روتخت صدای تلق- تلوق خودمو می‌شنوم. همون‌طورکه تو گذشته‌م بوده. همون‌طورکه گفتی از حلقه‌ای فلزیه.» بیشتر به شمعدان نزدیک شد. گفتم:

«دوست دارم متعلق به تو باشم.»

گفت « دوباره که باهم برخوردیم، ساعتو بگذار رو دنده‌هام، رو طرف چپم که بخوابم، بالا و پائینم را می‌شنوی. همیشه آرزو کرده‌م تو یه مرتبه این‌و امتحان کنی.»

حرف که می‌زد، صدای تنفس عمیقش را می‌شنیدم. گفت که سال‌های زیادی کار دیگری نکرده. زندگی‌ش وقف وظائفی بوده که با واقعیت رو در روش کند، تولابه لای کلمات شاخص«چشم‌های سگی‌آبی.»، خواسته بود این را با صدای بلند تو خیابان فریاد کند. متوجه شد که این یگانه راه و شیوه گفتنش به آدم‌های متشخص بوده.

گفتم « من هر شب وارد رویاهائی شده‌م که بگویم:

«چشم‌های سگی آبی!»

گفت تو رستوران پیش ازسفارش خوراک، به پیشخدمت می‌گوید « چشم‌های سگی‌آبی »، پیشخدمت تعظیمی محترمانه می‌کند. به یاد نمی‌آوردکه این را تو رویا گفته یا بیداری. بعد آن را رو دستمال سفره می‌نویسد و رو پهنای میزلاک الکلی با قلم‌تراش حک می‌کند: «چشم‌های سگی آبی»، رو شیشه‌های شیر، رو شیشه هتل‌ها، ایستگاه‌های قطار، رو تمام ساختمان‌های عمومی، باانگشت اشاره می‌نویسد «چشم‌های سگی آبی». گفت یک مرتبه رفته داروخانه‌ای و بوئی شبیه آن را حس کرده و من را تو خواب دیده که تو اطاقش نفس می‌کشیده‌ام. باخود گفته « باید همین نزدیکا باشه.» موزائیک کف تمیز داروخانه را که می‌بیند، به طرف فروشنده می‌رود و می‌گوید« همیشه خواب مردی رو می‌بینم که به من می‌گه: چشم‌های سگی آبی. فروشنده چشم‌هاش را نگاه کرده و می‌گوید « سینیوریتا، چشم‌های شما واقعا همون‌طوره!»، به فروشنده می‌گوید:

»من باید این مرد رو که تو خوابام دقیقا همین‌و بهم می‌گه ببینم.«

فروشنده می‌خندد و می‌رود پشت پیشخوان طرف دیگر. کف موزائیکی تمیز را نگاه می‌کند و بو را با نفس عمیق بالا می‌کشد. درِ کیف دستی‌اش را باز می‌کند و رو زمین زانو می‌زند. با رژلب قرمز دودی‌ش، با حروف درشت، رو کف موزائیکی می‌نویسد « چشم‌های سگی آبی.»، فروشنده به جای اولش بر می‌گردد، بالای سر او می‌ایستد و می‌گوید « سینیوریتا، شما کف موزائیکی را کثیف کردی. »، کهنه‌ی خیسی بهش می‌دهد و می‌گوید «حالا پاکش کن!»

هنوز کنار شمعدان‌ها ایستاده بود. گفت که تمام بعد از ظهر را رو زانو بوده و کف موزائیکی را پاک می‌کرده و می‌گفته « چشم‌های سگی آبی.»

مردم جلو داروخانه جمع شده وگفته بودند او دیوانه است.

حرف‌هاش که تمام شد، مثل همیشه تو گوشه‌ی خودم نشستم و صندلیم را میزان کردم. گفتم:

»هر روز صبح که بلند می‌شم، سعی می‌کنم کلماتی رو که با هاشون می‌تونم با تو رو در رو شم، به خاطرمی‌آرم. حالا باور می‌کنم که صبح‌ها اونا رو فراموش می‌کنم. بعد از اون همیشه با خودم تکرارکرده‌ام و بیدارکه شده‌ام همیشه فراموش کرده‌ام. با تو که رو در رو شده‌ام، کلماتش عوض شده.«

گفت « خودت اولین بار اون‌و حسش کرده‌ای.«

گفتم « اون‌و حس کرده‌م و بعدش چشمای خاکستری تو رو دیده‌ام. هیچ‌وقت صبح بعدش اون حالت خودم‌و به یاد نمی‌آرم.«

کنار شمعدان، بامشت‌های تو هم شده، نفس عمیق کشید:

«الاکن می‌تونم کم‌تر به یاد بیارم که تو کدوم شهر اون‌و نوشته‌ام.«

دوباره سیگار کشید. نگاهش کردم. جلو شمعدان ایستادم. از بالا رو به پائین نگاهش کردم. مثل همیشه به رنگ مس بود. دیگر نه از فلزی سرد و سخت، که خالص، سبک و برنجی رنگ بود.

دندان‌های تو هم فشرده‌اش بالای شعله درخشیدند. گفتم:

»می‌خوام الان لمست کنم.«

صورتش را که تو شعله گلگون دیده می‌شد بالا گرفت، نگاه شعله‌ور و دست‌هاش را که شبیه خودش گرما گرفته بود، بالا آورد.

حس کردم مرا که تو گوشه و جای همیشه‌م نشسته‌ام و صندلیم تکان می‌خورد می‌پاید.

گفت: « این‌و هیچ‌وقت بهم نگفته‌ای.«

گفتم « حالا می‌گم و این واقعیته.«

از طرفِ دیگر شمعدانی سیگاری خواست. ته سیگار بین انگشت‌هام ناپدید شده بود. یادم رفته بود سیگار می‌کشم.

گفت « نمی‌دونم واسه چی نمی‌تونم اون‌جا رو به خاطر بیارم، جائی رو که اون‌و نوشته‌ام.«

گفتم « به همون دلیل که من صبحای زود نمی‌تونم کلمات و به‌خاطر بیارم.«

با اندوه گفت « نه. فکرکنم به این خاطره که منم اون خواب رو دیده‌ام.«

بلند شدم و به طرف شمعدانی رفتم. او هم بلند شد و کمی فاصله گرفت. سیگار و کبریت تو دست، بی توجه به شمعدانی، جلو رفتم. سیگاری بهش دادم . سیگار را بین لب‌هاش گیرداد و رو به جلو خم شدکه به شعله برسد. پیش ازاین که فرصت کنم سیگار را آتش بزنم، گفت:

«تو دنیا باید یه شهری باشه که این کلمات رو دیواراش وایستاده باشه:« چشم‌های سگی آبی.«

گفتم « صبحا که اون‌جا رو به خاطر می‌آرم، تو رو تو اختیارم می‌گیرم.«

دو باره سرش را بالاگرفت و سیگار آتش زده را بین لب‌هاش نگاه‌داشت « چشم‌های سگی آبی»، سیگار به لب و با چانه نگاه‌دارنده آن و یک چشم نیمه بسته، آه کشید و یادآوری کرد. پُک پُر نفسی به سیگار بین

انگشت‌هاش زد. گفت « این یه چیز دیگه‌ست. داغم می‌کنه. » ، این را باصدائی بی تفاوت و گریزنده گفت، انگار در واقع چیزی نگفته و تنها رو تکه‌ای کاغذ نوشته. کاغذ راکه می‌خواندم، به شعله نزدیک کرد.

گفتم « می‌خوانمش.»

کاغذ را میان شست و انگشت اشاره‌اش گرفت و گرداند، خوانده بودمش که آتش گرفت...

گفت « داغه. »، تکه کاغذ کوچک مچاله و چروکیده را رو زمین انداخت، به کُپه ریز خاکستری تبدیل شد.

گفتم « این جوری بهتره. از دیدنت کنار شمعدان لرزان می‌ترسم. سالای زیادیه که هم‌دیگه رو می‌بینیم. هر از گاه که با هم بودیم، یکی تو بیرون قاشقی رو می‌انداخت و بیدار می‌شدیم. هرچه بیشتر می‌گذشت، می‌فهمیدیم که دوستی مون به چیزا و حوادث ساده وابسته ست. برخوردمون همیشه با افتادن قاشقی کوچک تو گرگ و میش صبح پایان می‌یافت.»

ازکنار شمعدان نگاهم کرد. به یادم آمدکه قبلاهم همین‌طورنگاهم کرده، تو هر رویای دوری، صندلیم را رو به پشت پاهام می‌چرخاندم و رو در روی ناشناسی با چشم‌های خاکستری می‌نشستم. تو این رویاها معلوم بودکه اولین بار از او پرسیدم:

« توکی هستی؟»

گفت « خودمو به خاطر نمی‌آرم.»

گفتم « فکر می‌کنم قبلا هم دیگه رو خوب می‌شناختیم.»

گفت «فکر می‌کنم من یه مرتبه تو و این اطاق‌و تو خواب دیده‌ام.»

گفتم « دقیقا همین‌طوره. دارم به خاطر می‌آرم.»

گفت « فوق العاده‌ست. ما تو رویای دیگه‌ای هم‌دیگه رو دیده و شناخته‌یم«.

دوباره سیگارکشید. نگاهش کردم. جلو شمعدان ایستادم. از بالا رو به پائین نگاهش کردم. مثل همیشه به رنگ مس بود. دیگر نه از فلزی سرد و سخت ،که خالص، سبک و برنجی رنگ بود.

دوباره گفتم » می‌خوام لمست کنم.»

گفت « همه این کارا رو واسه هیچ می‌کی.»

گفتم « حالا دیگه فرق نمی‌کنه، تنها برگردوندن متکاهامون لازمه تا دوباره باهم رو در رو شیم« .

دست‌هام را بالای شمعدان از هم بازکردم. خودش را تکان نداد. پیش از این که بتوانم لمسش کنم، گفت «بی‌خود این همه کوشش می‌کنی. پشت شمعدان که برگردی، احتمالا در جائی از جهان، زهره ترک شده از خواب پریده‌ایم.»

پافشاری کرد م « این قضیه هیچ نقشی تو اصل موضوع نداره.»

گفت « متکاها رو که برگردونیم، دوباره باهم رو در رو می‌شیم. اما تو بیدارکه بشی، فراموشش می‌کنی.»

به طرف گوشه حرکت کردم. تو جاش ماند و دست‌هاش را رو شمعدان گرم کرد. من کنار صندلیم بودم و گفته‌هاش را از پشت سر شنیدم:« نصف شب که بیدار شم، خودمو تو تختخواب می‌چرخونم تا تکه پارچه زخم زانوم سائیده شه و تا پهن شدن روز دکلمه می‌کنم «چشم‌های سگی آبی.»

با صورت رو به دیوار پافشاری کردم. بی این‌که نگاهش کنم، گفتم:«داره روز می‌شه، ساعت دو ضربه که زد، بیدار بودم، خیلی از اون‌وقت نمی‌گذره.»

به طرف در رفتم. دستگیره را که چرخاندم، صدای یک‌نواخت و تغییر نکرده‌ش را شنیدم « این در رو بازنکن، راه پر از خوابای سنگینه!»

گفتم « این‌و از کجا می‌دونی؟»

گفت « واسه این‌که یه لحظه اون‌جا بودم و باید برمی‌گشتم، کشف کردم که غرق خوابم« .

در را نیمه بازکردم. کمی به طرف آستانه رفتم. نسیمی ملایم و سرد، بوی تازه خاک باغ و مزرعه نمناک را با خود آورد.

دوباره حرف زد. راهم را ادامه دادم. لولای لغزنده در را بی صدا حرکت دادم و گفتم « فکر می‌کنم بیرون راهی نیست. من بوی مزارع آزاد را حس می‌کنم.»

کمی رو به جلوحرکت کرد و گفت:

«من این‌و از تو بهتر می‌دونم. این جوره که تو بیرون، یه زن رویای مزرعه می‌بینه.»

بازوهاش را رو شمعدان صلیب و حرفش را دنبال کرد « این‌جا زنی‌ست که همیشه آرزو داشته تو یه خونه روستائی باشه و هیچ‌وقت از شهر بیرون نرفته.»

از خاطرم گذشت که این زن را تو یکی از رویا های گذشته‌ام دیده‌ام. اما کنار در نیمه باز فهمیدم که تو نصف از نیم ساعت، دخل صبحانه می‌آید. گفتم: « به هرحال، واسه بیدار شدن باید از اینجا برم بیرون.»

در بیرون، لحظه‌ای وزش باد متوقف شد. نفس‌های خفته‌ای روی تختخواب به گوش می‌رسید. وزش نسیم به داخل متوقف و بوی خوش ناپدید شد. گفتم:

« فردا می‌شناسمت. خواهمت شناخت. زنی را تو خیابان می‌بینم که رو دیوارها می‌نویسه «چشم‌های سگی آبی.» تو رو خواهم شناخت!»

با خنده‌ای اندوهگین، خنده‌ای از شیفتگی به ناممکن‌ها و دست نیافتنی‌ها گفت «و بعد، تو تموم روز هیچ چی به یادنمیاری.»

دست‌هاش را رو شمعدان گرفت. چهره‌اش از مه تلخی تیره شد. گفت:

«تو تنها مردی هستی که به خاطر هیچ و چیزائی که تو رویا دیده، خود تو بیدار کردی...»

بازگشت به فهرست

بد بیاری

بهروز مطلّب‌زاده

کار و بار که کساد بود هیچ، حالا این به قولِ ترک‌ها، ارّابه یا نان‌دانیِ ما هم در تعمیرگاه لالا کرده است، و این یعنی قوزِ بالا قوز...

البته، همیشه این‌طور بوده، از دوشنبه تا جمعه چیزی خراب نمی‌شود. هیچ اتّفاقِ خاصّی نمی‌افتد، هرچه هست، می‌ماند برای آخرِ هفته و روزهای تعطیل! خرابیِ ماشین، رسیدنِ مهمانِ ناخوانده، آمدنِ طلب‌کار و دردِ زایمانِ اهلِ منزل و هزار و یک مسئلهٔ دیگر، در روزهای جمعه یا برای ما «فرنگی‌نشین»ها روزهای یک‌شنبهٔ هفته اتفاق می‌افتد.

این بار هم همین‌طور شد. جمعه از ساعتِ شش بعدازظهر، نون‌دونی نازنینِ ما هم خوابش گرفت، لالا کرد و هرچه تلاش کردیم، بیدار نشد که نشد. و این معنی‌اش این بود که باید ببریمش شفاخانه، یعنی همان تعمیرگاه. و ما هم بُردیم و بستریش کردیم.

و حالا به دلیل خوابِ قیلولهٔ ماشین در تعمیرگاه، من برای این‌که بیکار نمانم و از کیسهٔ خلیفه نخورم، از امروز صبحِ زود، تاکسیِ همکارِ فلسطینی‌ام «صلاح» را گرفته‌ام و تا الان که ساعت نزدیک به دهِ صبح است، کارم شده جنازه‌کشی!

چند مسافری که تا به حال گیرم آمده یکی از آن دیگری آنتیک‌تر بوده‌اند. از مستِ پاتیل و مَشَنگِ لایَعقَل گرفته، تا نیمه‌مستی که فقط می‌توانست کلّه‌سیاه بودنِ من، خارجی بودنِ مرا تشخیص دهد. و چون من حوصلهٔ جواب دادن به مزخرفات‌شان را نداشته ام، فقط در سکوت نگاهشان می‌کرده‌ام، می پرسیدند:

- ببینم، تو اصلا آلمانی بلدی؟

و من که حال و حوصلهٔ ورّاجی‌شان را نداشتم، در جواب‌شان به فارسی می‌گفتم:

- لطفا زِر نزن ...

و طرف چون حرفِ مرا نمی‌فهمید، آن را به حسابِ زبان‌نفهمی من می‌گذاشت و بعدش هم مرتّب «شایزه»* بود که به نافِ من می‌بست.

جالب‌تر از همه، مسافرِ ماقبلِ آخرِ من بود. «دخترِ جوانِ» بی‌دندانِ ۷۰-۶۰ ساله‌ای که اصرار داشت تا هر جور شده با من ازدواج کند. او از همان لحظهٔ اوّل که درِ ماشین را باز کرد و نشست، مرتب می‌پرسید:

- ها!... چی میگی؟ نوه‌هام هم موافق‌اند، بیا دیگه، بیا برویم با هم ازدواج کنیم!...

طفلک از هفت آسمان خلاص بود. بالاخانه را اجاره داده بود. اصلاً بالاخانه بی بالاخانه. در دل، به بدشانسیِ خودم لعنت فرستادم، انگار درست گفته اند که «سیبِ سُرخ نصیبِ دستِ چلاق میشه!...»

خلاصه، وقتی به مقصد رسیدیم، با هر مکافاتی که بود، توانستم کرایه‌ام را از او بگیرم و پیاده‌اش کنم و از شرّش خلاص شوم. به محضِ پیاده‌شدنِ او، سریع با ماشین دور می‌زنم و درعینِ دورزدن، نگاهش می‌کنم. از دور برایم دست تکان می‌دهد و بوسه‌ای برایم می‌فرستد.

خنده‌ام گرفته است. همه را زنبور می‌گزد، مرا خرچوسونه و حالا این حکایتِ منِ منِ کلّه گُنده است!... به سرعت می‌رانم و خودم را به نزدیک‌ترین ایستگاهِ تاکسی می‌رسانم تا هم قهوه‌ای بخورم، و هم کمی کتاب بخوانم.

در ایستگاهِ تاکسی، همکارِ افغانستانی‌ام «ادیب» را می بینم که جلوتر از همه در نوبتِ اوّل ایستاده است. از ماشین پیاده می شوم، «ادیب» تا چشمش به من می‌افتد، نیشش تا بناگوش باز می‌شود. همدیگر را خیلی وقت است که می‌شناسیم، او هر وقت که مرا ببیند، با صدای بلند میگوید :

- «او خلقی، چطور اَستی، چی حال است؟ جانَکَت جور است؟»

و این بار هم تا ماشین را در ایستگاهِ تاکسی پارک می‌کنم و پیاده می‌شوم تا برای گرفتنِ قهوه به کیوسکِ بغل ایستگاه بروم، «ادیب جان» چشمش به من می‌افتد، نیشش باز می‌شود، شیشهٔ ماشینش را کمی پائین می‌دهد و خنده بر لب، همان جملهٔ همیشگی را تکرار می کند:

- «او خلقی، بیادر قند، چطور استی؟ جانّکّت جور؟»

و من که اصلا حال و حوصلهٔ شوخی ندارم، لبخندی آبکی می‌زنم و با صدائی که به زور از تهِ گلو بیرون می‌آید می‌گویم :

- جووووورِ جوروووووو... چه جورم، عالی... دیگه بهتر ازاین نمیشه!...

این را می‌گویم و دوباره به طرف ماشین برمی‌گردم، پشتِ فرمان می‌نشینم، درِ ماشین را محکم می‌بندم و جلدِ دوّمِ کتاب «قطره اشکی در اقیانوس»، نوشتهٔ «مانس اشپربر» با ترجمه زیبای خانم روشنک داریوش را به‌دست می‌گیرم...

بازگشت به فهرست

رسم وُ رسومات (برای رفیق داود عزیز)

علی‌اصغر راشدان

"دیر کردی، مگه نمی‌دونی تو این‌جور مراسم، خیلی زود تموم میزا اشغال می‌شه، شانس آوردی، ما یه صندلی اضافی کنار میز سه نفره مون نگا داشتیم. پا به پا مکن، چلو کباب ایرونی تو دستت سرد می‌شه و از دهن می‌افته، بعد تا جشن سال دیگه و مراسم و بازارِ روزش، باید خمیازه و انتظار بکشی"...

"دستتون بی بلاکه این صندلی رو نگا داشتین، وگرنه تو این هوای بارونی باید رو چمنا غذا می‌خوردم، یا یه گوشه‌ای وایستاده و سرپا غذا می‌خوردم، عجب جای دنج و خوبیم گرفتین. حالا نشستم، اگه هر نفر یه لقمه نخورین، اصلا و ابدا ازگلوم پائین نمی‌ره ".

"ببینم، تو ایرونی هستی؟ "

"از کجا فهمیدی رند روزگار؟ "

"فقط ایرونیا غذاشون رو به دیگرون تعارف می‌کنن و می‌دن. ما همین پیش پای تو غذا خوردیم، نوش جونت، تا سرد نشده، بخور ".

"اصلا از گلوم نمی‌ره پائین، باید حتما یکی یه لقمه وردارین، وگرنه بلن می‌شم می‌رم یه جای دیگه غذا می‌خورم ".

"ای بابا، کُشتی مارو با این تعریف تعارفات، مثل ماباش ".

"حالا شد، همین یه لقمه‌ی کوچیک که ور داشتین، راه گلومو واز کرد. این سُنت و فِطرت مامردم ایرونیه، دست خودمون نیست، از پدراندر جدمون بهمون ارث رسیده، می‌باس رعایت کنیم و تحویل نسلای بعدیمون بدیم. کاریشم نمیشه کرد ".

"مگه رسم و رسومات ماچشه که بعد از حول و حوش بیست سال، هنوزم پیرو سنتای اجدادیت هستی؟ "

"مگه رسم و رسومات شوما چی‌جوریه ؟"

"حالا خوب برو تو نخ اون میز رو به روئی، خوب دل بده نگاه کن ".

"چنتا میز رو به روی ماست، کدومشو میگی؟ "

"همون که یه زن و شو هر جوون و یه بچه پنج شیش ساله کنارش نشستن و غدا می‌خورن ".

"آها، حالا دیدم، دارن غذا می‌خورن، مگه چشونه؟ "

"بادقت دل بده وخوب نگا کن، می فهمی چشونه ".

"من که چیزی حالیم نیست، با اون‌همه پشت میزنشینای دیگه فرقی نمی‌بینم ".

"واسه این که خنگِ خدائی، یه همبرِ گُنده دست زنه‌ست و گازای کله کلاغی می‌زنه، یه بشقاب پر فرنچ فرایزم جلوشه، هرگازکه می‌زنه، چنتا سیب زمینی سرخ کرده‌م پشت بندش می‌کنه و می‌چپونه تو دهن گشادش، بچه‌م باپاکت چیپس خودش مشغوله وکاری به کار پدر- مادرش نداره، مرده‌م کنار میز رو صندلی نشسته، هیچ چی جلوش نیست، از وجناتشم پیداست که چیزی نخورده، یه جور خاصی زنه رو نگا می‌کنه، کمی قبل دوسه تا ازخلالای سیب زمینی برداشت که بخوره، زنه باچنگال زد رو دستش و گفت: حواست

کجاست؟ مگه نمی‌دونی این غذای منه؟ گشنته؟ بلن شو دست بکن توجیبت، برو واسه خودت بخر، اون‌ها، اون‌جاست! مرده خلالای سیب زمینی را برگردوند سرجاشون و تموم وقت غذا خوردن زنشو تماشاکرد ".

"فکر نکنم اونا زن و شوهر باشن. هیچ زن و شوهر ایرونی یه همچین کاری نمی‌کنن، گاهی یکی خودش گشنه ست، غذاشو می‌گذاره جلو جفتش، اگه یکی‌شون یه همچین کاری بکنه و دور اطرافیا و فامیل و در و همسایه بفهمن، همه طردش می‌کنن و دیگه تو صورتش نگا نمی‌کنن ".

"این‌جا این کار خیلی عادی و سُنته، نه دور اطرافیا و نه فامیل و طرف مقابل، هیچ‌کدوم ناراحت نمی‌شن. زن و شوهر مثل یه جفت هم اطاق و شریک باهم زندگی می‌کنن، از اجازه و هزینه‌های مشترک هرکدوم سهم‌شو می‌ده، حقوق‌شم هرکدوم می‌گیره و جداگانه تو حساب خودش واریز می‌کنه و مستقل و هر جور دلش می‌خواد، خرج می‌کنه، هیچ کسم به این قضیه اعتراض نداره، بهترم هست، هرکدوم استقلال خودشو داره، مثل تو و به قول خودت، ایرونیای دیگه، تعریف تعارف و در نتیجه دایم خرخره کشی ندارن، راحت و سبک زندگی می‌کنن، هر وقتم یکی ناراحت شد، راحت می‌گه: من از با تو بودن خسته شدم و رفتم. اصلا و ابدا خرخره و نعره کشیم ندارن، خیلی راحت صورت هم‌دیگه رو می‌بوسن، هرکی می‌ره دنبال یه زندگی تازه‌ی دیگه، بعد از جدائیم باهم دوستن ".

"اصلا و ابدا باب مذاقم نیست، با رسم و رسومات ما قابل مقایسه نیست، فرق بچه‌ی آدمی‌زاد باحیونا همین‌است دیگه " .

"مثلا رسم و رسومات شوما کجاش بهتر از ایناست؟ "

"یه نمونه شو که همین امروز شنفتم بهت می‌گم".

"اوکی، خیلی حرف زدیم، چلوکباب سرد شده خوردی، ته مونده شم تموم کن، بعد اون قضیه‌ئی که همین امروز شنفتی و تازه از تنور در اومده و هنوز داغه رو تعریف کنه ".

"خیلی خب، ته چلوکباب وطنی رو درآوردم، حالا دیگه شومام آبجو دارین، خیالم راحته، لیوانای آبجو رو به سلامتی همدیگه بریم بالا تا قضیه دوستمو تعریف کنم ".

"سه تائی بریم بالا، بره اونجا که درد و بلا نباشه. به سلامتی " .

"اتفاقا تعریفم در باره درد و کسالت دوستمه ".

"خیلی خب، گوش ما جفتی باکلمات گوهر بار شوماست، تعریف کن تا ببینیم این قضیه بکر سُنتیت که ادعا می‌کنی از رسم و رسوم ما بهتره، از چه قراره".

"دوستم شیش هفت ماه مریض احواله و گلوشو عمل جراحی کرده، همین امروز تعریف می‌کرد: اگه همت، گذشت، محبت وکمک و نوازش دوستای دور و نزدیک نبود، امکان خوب شدن دوباره‌م خیلی کم بود. خواهرم با این‌که خودش مریض احواله، تو تموم مدت بیمارستان، عمل جراحی و پرستاریای بعدیش، عین‌هو یه شمع روشن، همیشه مراقب و بالای سرم بود و نوازشای بی‌کرانش بهم زندگی دوباره داد، موندم که با چی زبون و بیان و اشاره‌ئی، از پس این‌همه گذشت و محبت و نوازش و فداکاری هاش ور بیام، این‌همه محبت همه‌ی دوستا و آشناها، چشمامو غرق اشک کرده، نمی‌دونم چیکارکنم..."

ایناست رسم و روسومات مردم ولایت من..."

*این حکایت بارِ نخست در اخبار روز منتشر شد.

بازگشت به فهرست

من یک فروشنده‌ام

قباد حیدر

به نورِ خزیده به سقفِ اتاق نگاه می‌کنم. کلید روی در جامانده. بوی گند از زیر درِ توالت بیرون می‌زند و مشامم را آزار می‌دهد. چیزی توجه‌ام را جلب می‌کند. شاید هم به چیزی فکر نمی‌کنم. این‌که در همه‌حال فرصتی برای خلاء و رهایی از خیال نیست کلافه‌ام می‌کند .حتماً زیرِ چشمانم از ترکیبِ سیّالِ اشک و ریمل سیاه شده! طناب را سفت می‌کنم و مثلِ تسبیح شروع می‌کنم با عاج‌های پیچانِ طناب وررفتن: منصور، مهران، شیدا، پدرم، اسب، خر، سگ و درشت‌ترین دشنامی را که بلدم به کسی که نمی‌شناسم می‌دهم و روی نیمکت می‌روم. حالا تاب می‌خورم. پس چرا پاندول شده‌ام و هیچ اتفاق نمی‌افتد؟!

همه‌چیز به ترتیب انجام شده بود: یَأس، اندوه، خشم، فکرکردن به پایانم، تصمیم و بعد هم که چهارپایه را چپه کردم. اما حالا لنگ در هوا تاب می‌خورم، درحالی‌که نه نفسم تنگ می‌شود، نه گردنم می‌شکند و نه دردی در جایی که باید و نباید احساس می‌کنم. حتی آن‌قدر بی‌خیال تاب می‌خورم که یاد قبض برق می‌افتم؛ همان که قرار بود منصور با خودش ببرد و بپردازد. پس منصور قرار بود تاوان آمدنش را با چه بدهد؟ چرا قبض را نبرده؟! یادم آمد آن دشنام درشت را به منصور داده بودم که مربوط به مادرش می‌شد. در یک فاصله‌ی عرضی کوتاه تاب می‌خورم. ناگهان ادرارم می‌گیرد! شرایط مضحکی دارم: پاندول بینِ هیچ و هیچ‌تر و حالا ادرارِ بی‌موقع! خب اگر می‌مُردم به هیچیم نبود، امّا نمُرده‌ام و دردسرُ ول‌کردنش گردنِ خودم می‌افتد، شُستنِ موکت و بوی گند، اما راهی غیراز این نیست که از انتهای ران‌هایم گرمای شور و شیرینی حرکت کند و از حالت تک نهری به یک رودِ وسیع مبدل شود و برود تا واژه‌ی شرشر و بعد هم چک، چک، چک. اما حیرت‌زده احساس می‌کنم تمام فضای زیرزمین، یعنی محل سکونت من، معطّر می‌شود! آن‌هم بوی عطرِ زنانه‌ی «کلوهه» (*Chloe*)! البته به این دلیل می‌گویم «کلوهه» که فقط بین عطرهای زنانه اسم این یکی را بلدم و هیچ‌وقت هم از نزدیک با آن آشنا نشده‌ام. کاش می‌شد جوراب‌هایم را درآورم، خیسِ‌خیس، لباس‌های زیرم که بدتر. به این فکر می‌افتم که شاید مُرده‌ام و این بوی معطّر دنیای دیگر است. چرا که نه؟ معلّق‌بودن به یک طناب که نمی‌تواند تا ابد ادامه داشته باشد! یعنی این سرآغازِ مرگ است؟

دستانم در هوا تاب می‌خورند و با آن‌ها می‌توانم کارهای زیادی انجام بدهم. اما طناب کله‌ام را به سمت سقف ثابت نگه داشته، درست در فاصله‌ی بیست - سی سانتی‌متری سقف گچی، کنار لامپِ آویخته‌ی سقفی، و زل

زده‌ام به یک تَرَکِ کج که حاصل نشست ساختمان است. چاه فاضلاب پُر شده و بویش با عطرِ کلوهه‌ی من درآمیخته. یعنی سهم من این است که تا آخرین لحظه‌ی نفس‌کشیدن یک ترک ذهنم را اشغال کند که در انتها به خود پیچیده و با شکلی تهدیدکننده، دیگر خطوط و ترک‌های سقف را تهدید می‌کند؟ بوی عطر آن‌قدر از طرف پایین به بالا می‌آید که نفس‌ام تنگ می‌شود. احمقانه است! دلم می‌خواهد ماجرا همین جا تمام شود و مثلاً یک تکان بخورم و طناب حسابی خفه‌ام کند و زبانم لای دهانم بیفتد و کبود شوم. اما فکری به سرم می‌زند. اگر بتوانم پایین بیایم و تولیدم را در شیشه‌های قشنگ بریزم و به فروش برسانم تمام مشکلاتم حل می‌شود! حالا که یک معدن خودجوش معطّر دارم چرا بمیرم؟ در اصل آن اسامی هم الکی بود، یعنی کشک!

منصور و شیدا و مهران و پدرم کجا بود! من هیچ‌کس را ندارم. یک خودفروشنده‌ام که از فروش کالایم خسته شده‌ام و مشتری‌ها آزارم می‌دهند و از خودم متنفرم و بازار خوب نیست و درآمدم چنان نیست که مرا از این زیرزمین بیرون بکشد. زن همکارم می‌گفت :«یک فروشنده باید بداند کالایش را به چه کسی و با چه قیمتی بفروشد که اوضاعش روبه‌راه شود.» اما من تازه‌کارم، انتظار دارم خود مشتری ارزش کالا را بداند و بهایش را بپردازد؛ مثل همین احمقی که قبض را با خودش نبرد. البته مثل این‌که این کسب چندان هم بی‌مزد نبوده، حاصل آن پایگاه بده‌بستان زشت مبدل به تولیدِ کالایی معطّر شده است! حالا معلقم بین زمین‌وآسمان! صدای زنگِ در می‌آید. چه کسی می‌تواند باشد؟! یک‌بار، دوبار. التماس می‌کنم: بزن، هر کس هستی به کمکم بیا.

صدای پا را می‌شنوم که به طرف زیرزمین می‌آید. حتماً همان مردک منصور است، دوباره برگشته! شاید مردانگی‌اش گل کرده و به سراغ قبض برق آمده! شاید هم دوباره هوس معامله‌ی دیگری به سرش زده! به درِ چوبی می‌کوبد و مرا آهسته صدا می‌زند: مینا! شاید هم رعنا! نمی‌دانم چه اسمی به او گفته‌ام، اما با تمامِ توانم کوشش می‌کنم و به سمتِ در برمی‌گردم. تازه متوجه می‌شوم رنگِ طناب سبز است. صدایی مثلِ کمک، کمک، از گلویم خارج می‌شود. انگار منصور شنیده باشد. بلندتر می‌گوید: «مینا، در را...» ادامه می‌دهم: «کمک، کمکم کن.»

صدای پای عجول و هراسانش را می‌شنوم که از در دور می‌شود. تتمه‌ی صدای پایش از داخل حیاط شنیده می‌شود که می‌دود. طناب به جای اول برمی‌گردد. اشکم سرازیر می‌شود. دوباره مایع گرمی از انتهای پاهایم جویبارمی‌شود تا سر زانو و می‌رود تا جوراب‌ها و چک، چک، چک، و بوی عطر در فضا چندین برابر می‌شود. با خودم می‌گویم شاید پروسه‌ی مرگ با طناب و دار همین باشد. شاید هم همان لحظاتِ اول مُرده‌ام و مابقی ادامه‌ی مرگ است. اشک‌هایم همین‌طور پایین می‌ریزند از گردنم، سینه‌ام و نمی‌دانم کجایم. دوباره صدای پا می‌آید، این بار چند نفر و چندین نفر و صدای ضرباتی که به در می‌خورد و ناگهان در گشوده می‌شود. رمقی برای برگشتن به سمتِ در ندارم. صدایی آشنا می‌گوید: «ببین احمق با خودش چه‌کار کرده!» و دیگری که می‌گوید: «زنده است؟» و صدای زنی که می‌گوید: «خفه شدم! آه آه، چه فضای معطّری!»

آخرین جمله تسکینم می‌دهد: هنوز زنده‌ام و یک حوضچه عطرِ کلوهه دارم.

بازگشت به فهرست

یادی از گذشته‌ها

بهروز مطلّب‌زاده

خیلی سالِ پیش بود. این‌که دقیقا چه سالی؟ اصلاً یادم نمی‌آید، حدودا ۶۰ و اندی سال پیش از این، من خیلی کم سنّ و سال بودم. شاید ۸ یا ۹ ساله، یا کمی بیش‌تر، گفتم که دقیق یادم نیست.

سال‌هائی که مثلِ یک رؤیا گذشت. سال‌ها و روزهائی که مثل آب‌های جاریِ صاف و بلورینِ کوهساران که از لابلای ریگ‌زارها و سنگلاخ‌ها سرریز می‌کنند و سرانجام از آبشارها سرازیر می‌شوند. سال‌هائی که تا چشم باز کردیم به سرعت گذشتند و ما حتّی نفهمیدیم که چگونه؟...

یادِ آن روزهای رؤیائیِ زودگذر به‌خیر، روزهائی که فقط سایهٔ ناچیزِ رؤیاگونه‌ای از خود به‌جا گذاشته‌اند. تا ما سر از تخم درآودیم و چشم بازکردیم، دیدیم که برفِ پیری بر سروُروی‌مان نشسته و فقط یادِ حسرت‌بارِ آن روزها باقی است که همواره در برکهٔ دل‌مان جوانه می‌زند.

ما، درآن زمان، در یکی از فقیرترین محلّه‌های کارگری جنوبِ شهرِ تهران زندگی می‌کردیم. در محلّه‌ای به نامِ «جوادیه راه‌آهن»، محلّه‌ای فقیرنشین که برای خود، نامی پُرآوازه داشت و روزگاری در میانِ کارگران و زحمت‌کشان ساکنِ آن‌جا به «استالینگرادِ» تهران معروف بود. محلّه‌ای در جنوبی‌ترین نقطهٔ تهران که اگر اهالی پُر فیس وُ افادهٔ شمالِ شهرِ تهران تفِ خود را پرتاب می‌کردند، به راحتی می‌توانست در یکی از کوچه پس کوچه‌های تنگ و تاریک آن، روی سرِ یکی از ما بیفتد.

یکی از آن محلّه‌های فقیر و نکبت‌زده‌ای که وقتی آفتابِ زندگی‌بخش، خسته از پرتوافشانیِ روزانه، خود را به پشتِ کوه ها می‌رساند تا برای طلوع در صبحی دیگر آماده شود، تاریکی و ظلمات از راه می‌رسید. شبِ پلیدِ سیاه و قیراندود، شولای تیره و تارِ خود را به روی شهر می‌افکند و پاهای زمخت و چرکین و متعفّنِ خود را بر سینهٔ جان‌های فرسوده و خسته از کارِ ساکنینِ این محلّه می‌گذاشت و خُرناسه می‌کشید.

ما، ده-بیست‌تا بچّهٔ ریز و درشت بودیم. بچه های قدّ و نیم قدّی که از صبح تا شب، با هیاهوی پایان‌ناپذیرِ خود، کوچه پس کوچه‌های محلّه را قُرُق می‌کردیم و بعدازظهرهای گرمِ تابستان هم کوچه ها را روی سرمان می‌گذاشتیم و در و همسایه‌ها از دستمان عاصی بودند.

در یکی از آن روزها، در محلّهٔ ما چو افتاد که «احمد ظاهر»، خوانندهٔ محبوب و شناخته‌شدهٔ افغانستان قرار است در نزدیک پارکِ شهر، در سالنِ کشتی محمّدرضاشاه، برنامه اجرا کند، ما بی‌آن‌که از صحّت و سقمِ قضیّه خبر داشته باشیم و دقیقا بدانیم که احمد ظاهر کیست، به جنب وُ جوش افتادیم. خلاصه هرچه که بود، این خبر، آب در لانهٔ ذهنِ بچه‌گانهٔ ما ریخت. بچه‌ها به هم که می‌رسیدند، شروع می‌کردند به خواندنِ ترانهٔ «مُلّاممّدجان» و به همراهِ خواندن آن خبر و قبیله می‌آمدند...

ما بچه‌های پاپتی، پولِ پرداخت بلیطِ ورود به سالن و از این چیزها را هم که نداشتیم، ما تعدادی از همین بچه‌های پایتی و کون‌لُختی بودیم که از صبح تا شب کوچه را روی سرمان می گذاشتیم و در و همسایه را از زندگی بی‌زار می‌کردیم.

سرانجام روزِ موعود فرا رسید، جمع شدیم و تصمیم گرفتیم تا برای دیدن «احمد ظاهر» پیاده تا پارکِ شهر برویم. راه افتادیم. حدودِ ده-دوازده بچهٔ ۱۰- ۸ ساله، وقتی به سالن کشتی محمّدرضاشاه که گفته می‌شد محلِّ برگزاری کنسرت است رسیدیم، تا خواستیم داخلِ سالن بشویم، چند پاسبانِ مسلّح به باطوم که در جلوی درِ ورودی سالن ایستاده بودند جلوی‌مان را گرفتند و مانع از ورودمان شدند. اوّل به خاطرِ این‌که بچه بودیم و کم‌سنّ، و بعد هم باید برای ورود به سالن می‌بایستی بلیط بخریم که ما پولی در بساط‌مان نداشتیم.

یکی دو تا از بچه‌ها که زِبر و زرنگ از همه بودند با استفاده از شلوغی جلوی در، می‌خواستند هرطور شده داخل شوند. پاسبان‌ها، ابتدا کوشش کردند تا ما را از آن‌جا دور کنند، ولی مگه ما از رو می‌رفتیم؟؛ چنان قشقرقی به پا کردیم آن سرش ناپیدا...

خلاصه بعد از کلّی کِش و واکِش، ما به دو دسته تقسیم شدیم. تا پاسبان‌های باطوم‌به‌دست، برای دورکردنِ دستهٔ اول، آن‌ها را دنبال می‌کردند، دستهٔ دیگر فریاد می‌زد: «سرکارا! تو رو وُژدان‌ات!»

و تا به طرف دستهٔ دیگر برمی‌گشتند، آن دستهٔ دیگر فریاد می‌زد: «گوشت‌کوب تو کوموژدان‌ات!»

خلاصه یکی دو ساعتی کارمان شده بود همین. پاسیان‌ها ما را دنبال می‌کردند و ما که زورمان به آن‌ها نمی‌رسید، از چنگ‌شان فرار می‌کردیم فریاد می‌زدیم:

«سرکارا! تو رو وُژدان‌ات - گوشت‌کوب تو کوموژدان‌ات!»

این جنگ و گریزِ خیابانی یکی دو ساعتی ادامه داشت، ما بچه‌ها انگار که بازی‌مان گرفته باشد، با سردادنِ آن شعار، پاسبان‌ها را به دنبالِ خودمان می‌کشاندیم و صدای فریادمان به آسمان بلند بود.

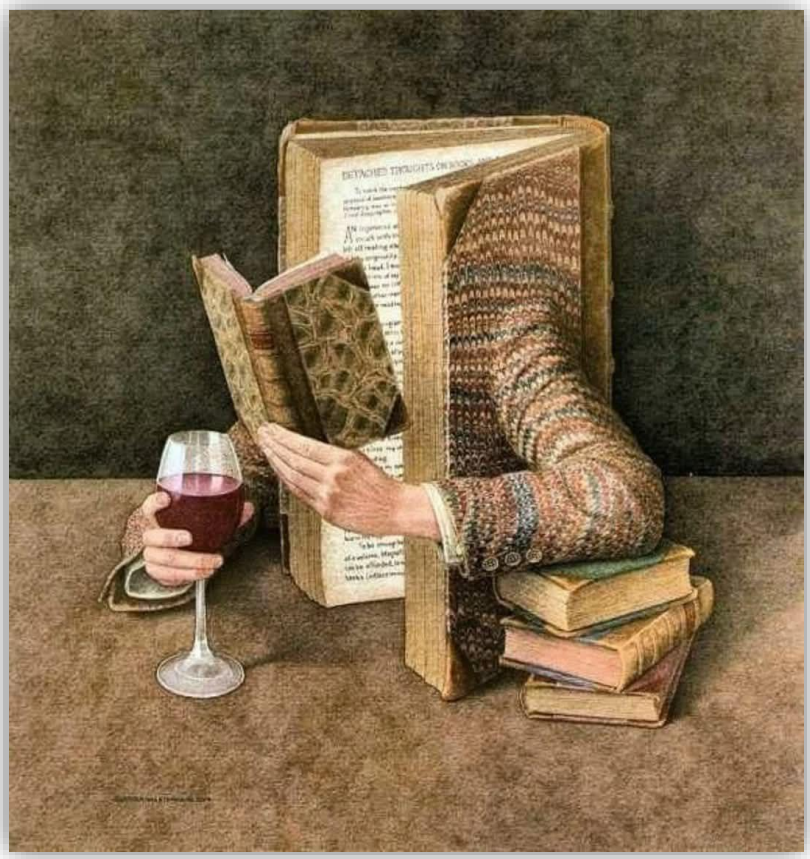
هوا داشت تاریک می‌شد. ما رجالِ خردسال و پابرهنه و کون‌لُختیِ جوادیه به محلّه رسیدیم، ولی انگار هنوز بازی ادامه داشت، زیرا هر کدامِ ما با داخل‌شدن به حیاطِ خانه با صدای بلند فریاد می‌زدیم:

سرکار تو رو وُژدان‌ات... گوشت‌کوب تو کوموژدان‌ات!

سرکار تو رو... گوشت کوب... و چه روزگاری بود...

آهای دوران زیبای بچگی؛ کجائی؟...

بازگشت به فهرست



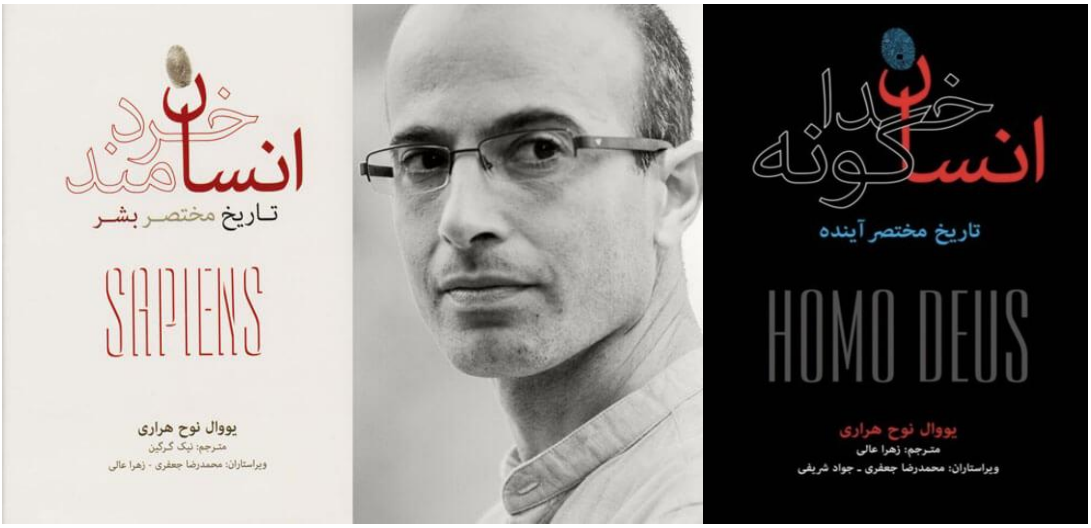
نقد و معرّفی

کمانداری که بُردِ کمانش را نمی‌شناسد!

نقدی بر دو کتاب یووال نوح هراری: «انسانِ خردمند» و «انسانِ خداگونه»

مازیار کاکوان

آقای هراری بر خلاف سبکِ نگارشِ یکدست و مُنسجمش، اساساً فاقدِ یک دستگاهِ نظری و اُسلوبِ پژوهشی مُنسجم و منطقی است.



این دو کتاب از نظر سبکِ نگارش منسجم است و چفت وُ بست دارد. هراری قلمی روان و نثری ساده دارد. او روایت‌گری توانا و هوشمند است و می‌داند چه‌گونه مباحثِ فنّی پیچیده و متنوع را با به‌کارگیری اصولِ تداعی و استناد به تمثیل‌ها برای عامّهٔ مخاطبان ساده کند. امّا به‌کارگیری این «منطقِ» آموزشی جز فروکاستنِ مفاهیمِ علمی به تعاریفِ عوامانه معنایی ندارد و نمی‌تواند محملی منطقی برای دستیابی به معرفتِ علمی باشد. دو کتاب انسانِ خردمند (تاریخ مختصرِ انسان) و انسانِ خداگونه(تاریخ مختصرِ آینده)، روایتی‌است از روندِ تحوّل‌گونهٔ انسان به انسانِ خداگونه و «پاسخی» است به چگونگی غول‌شدنِ انسان در پرتوِ انسان‌شناسی، تاریخ، انقلابِ علمی و فن‌آوریِ نوین.

آقای هراری این «تاریخ» را در سه بخش روایت می‌کند:

۱- انقلابِ شناختی ۲- انقلابِ کشاورزی ۳- انقلابِ علمی

گستردگی دامنهٔ بحث هم از نظر تنوع موضوعات و هم پهنه‌ی زمانی آن، کاربرد پژوهش میان رشته ای و بررسی تاریخ انسان در مقیاس کلان را ناگزیر می کند. اما آقای هراری با روایت داستانهای سرگرم‌کننده و جذاب از این ناگزیری می‌گریزد. «انسانِ» آقای هراری روایتی است مبتنی بر اطلاعاتِ میان‌رشته‌ای، امّا اطلاعاتی که تنها بیانگرِ آشنایی نویسنده با این رشته‌ها است، نه احاطه‌اش بر آنها. این دو کتاب از نظرِ سبک نگارش منسجم است و چفت و بست دارد. هراری قلمی روان و نثری ساده دارد. او روایت گری توانا و هوشمند است و می داند چه گونه مباحث فنی پیچیده و متنوع را با بکارگیری اصول تداعی و استناد به تمثیل‌ها برای عامه مخاطبان ساده کند. اما به کارگیری این «منطقِ» آموزشی جز فروکاستنِ مفاهیمِ علمی به تعاریفِ عوامانه معنایی ندارد و نمی‌تواند محملی منطقی برای دستیابی به معرفتِ علمی باشد. آقای

هراری بر خلاف سبکِ نگارشِ یکدست و مُنسجمش، اساساً فاقدِ یک دستگاهِ نظری و اُسلوبِ پژوهشیِ مُنسجم و منطقی است.

در این نوشتار نخست می‌کوشیم به خطوطِ کلّی حاکم بر دیدگاه و اسلوبِ پژوهشی آقای هراری اشاره کنیم و آن گاه به مواردِ مشخّصِ آن در این دو کتاب بپردازیم.

۱- آقای هراری استاد تاریخ است و مدعی طرح پرسشهای اصلی تاریخ در مقیاس کلان. اما نگرش او به تاریخ، غیر تاریخی است. نمی توان تاریخ را بدون استناد به شرایط مادی، شواهد مستند و پژوهش‌های علمی دوره بندی کرد و حکم داد که "انقلاب شناختی" در ۷۰ هزار سال پیش، یکی از سه انقلاب دگرگون کننده ی زندگی بشر بوده است. اراده انسان (اعم از تاریخ‌ساز و تاریخ نگار) مشروط است. تاریخ را انسانها در شرایط عینی معینی می سازند که خودشان انتخاب نکرده‌اند اما در عین حال با نوع زندگی شان و اراده و عمل شان بر آن اثر گذشته اند. در تحلیل های این دو کتاب، نقش شرایطی که اراده انسانها (بویژه نویسنده) را مشروط کند، بسیار کمرنگ است. کاش آقای هراری به عنوان استاد تاریخ به این هشدار کالینگ وود، مورخ بزرگ، گوش می سپرد: *''اگر انسان، وضعیت (شرایط عینی) را نادیده بگیرد، وضعیت او را نادیده نخواهد گرفت. این، از خدایانی نیست که کفر را بی کیفر گذارد''* . (کالینگ وود، مفهوم کلی تاریخ)

۲- نگرش آقای هراری به تاریخ چنان است که انگار تاریخ، شاخه ای از علوم طبیعی است نه علوم اجتماعی. اما تاریخ علمی نیست که روند تحولات آن را بتوان با داده های آزمایشگاهی محاسبه کرد و به نتیجه رسید. مورخ بر خلافِ پژوهش‌گر علومِ طبیعی، درونِ سوژه‌اش قرار دارد.

۳- معیارهایی تعیین کننده در تحلیل و داوری تاریخ در هر دو کتاب آقای هراری چه درباره ی نقش انقلاب کشاورزی و چه در باره ی کشاورزی صنعتی مدرن، نه بر پایه ی علم تاریخ و تحولات عینی آن بلکه متکی بر ارزشداوری های ذهنی و ''اخلاقی" است؛ ''انقلاب کشاورزی، بزرگترین فریب تاریخ بود''.

۴- آقای هراری طیف تحولات جهان امروز را اساساً از منشور فناوری می بیند وبر منطق اقتصادی ناظر بر نحوه ی کاربرد این تکنولوژی و فراتر از آن، مناسبات اقتصادی – اجتماعی حاکم بر جوامع انسانی چشم می بندد. او گاه به طور مجرد از عوارض ضایعه بار تکنولوژی مدرن شکوه می کند، بی آن که نامی از تاراجگران طبیعت و جامعه ببرد. این تکنولوژی را هیولا می نامد، بی آن که فرانکشتینی را که این "هیولا" را آفریده است، معرفی کند.

۵- نگرش آقای هراری به تاریخ معاصر از نظر محتوای سیاسی، علی‌رغم تظاهر نو گرایانه اش، یک رویکرد محافظه کارانه نو لیبرالیستی است که گاه حتی در پوشش یک جهان بینی بودیستی مدرن در باره چرخه حیات و نوید پیامبرانه رهایی از رنج نیز نمود می یابد. او که مدعی "بی طرفی" است و از رنج بشری "ناشی از تمدن پیشرفته" شکوه می کند، در سراسر این دو کتاب، از سهم سرمایه‌داری نو لیبرال در تشدید رنج های بشری سخنی نمی گوید. و آن جایی که از عوامل مشخص استثمار و تبعیض سخن به میان می آید، پای یک موجود انتزاعی به نام '' انسان خرد مند" را پیش می کشد. او را بر صندلی اتهام می نشاند و زیر این نام کلی، مجرم و قربانی را به یکسان محکوم می کند و نام آن را بی طرفی عالمانه می گذارد.

۶- روایت آقای هراری از تاریخ در این دو کتاب، داستان است(Story) و نه تاریخ (History).

به تعبیر آندره ژید: "داستان، تاریخی است که ممکن بود روی دهد. اما تاریخ، داستانی است که رخ داده است". آنچه روی داده و آنچه ممکن بود روی دهد، دو چیز است. نمی توان هر دو را تاریخ نامید.

اما می توان تاریخ را در قالب داستان ریخت و نمایشنامه یا رمان تاریخی جذابی پدید آورد. برای نمونه آقای اروین یالوم، روان پزشک و نویسنده چیره دست آمریکا یی، بی آنکه مدعی نگارش تاریخ فلسفه باشد، در قالب سه داستان "(مسئله اسپینوزا"، "درمان شوپنهاور" و "وقتی نیچه گریست") تصویر زنده و گیرایی از جهان فلسفی این سه فیلسوف، در پیوند با روانشناسی و تاریخ مدرن به دست می دهد.

یالوم در "مسئله اسپینوزا" جذابیت فلسفه اسپینوزا برای گوته را، در ذهن بیمار آلفرد روزنبرگ (تئوریسین ناسیونال سوسیالیسم) به یک معما بدل می کند .و از آن، آوردگاهی برای رویارویی دو نگرش فلسفی متضاد نسبت به انسان می‌سازد.

اسپینوزا و روزنبرگ هر دو از تبار انسان اندیشه ورزند اما با دو جهان بینی و دو کارنامه تاریخی متضاد در دو قطب ممکن اندیشه ورزی. اروین یالوم جهان فلسفه را می شناسد. بر نظریه‌های روانشناسی احاطه دارد. با تاریخ معاصر خوب آشنا است. نثری پر احساس و قلمی روان دارد. فراتر از همه اینها معلمی است که شیوه و زبان آموزشی را می‌شناسد و می‌داند که چه گونه این رشته‌های دانش را به هم پیوند دهد و "رمانهای آموزشی "تاثیرگذار بنویسد.

آقای هراری نه بر دیرینه شناسی و تاریخ احاطه دارد و نه بر جامعه شناسی و سیاست. اما فن نگارش را خوب می‌داند و با دنیای فناوری نوین آشنا است .شاید در عرصه نگارش داستان های علمی- تخیلی بتواند کتابهای مهیج و سودمندی بنویسد.

اما دو کتاب " تاریخ" آقای هراری را، که با استقبال میلیونی خوانندگان رو به رو شده و تأثیرگذار نیز بوده اند -اگر پای محک علمی به میان آید- نه می‌توان در زمره کتابهای درسی تاریخ جای داد و نه حتی در زمره رمان‌های آموزشی. آقای هراری داستان پرداز هوشمند و موفقی است. اما کاش نام این دو داستان را تاریخ نمی‌گذاشت. عیب بزرگ آقای هراری این است که کاری خطیر را بس آسان گرفته و مصّر است به پشتوانهٔ اطلاعات دانشنامه ای وسیع اما کم عمق خود و به اتکای قدرت داستان پردازی و شیوه ی جذاب روایتگری‌اش، تیرش را بر هدف بنشاند.

امّا او کمانداری است که بُردِ کمانش را نمی شناسد.

- بنا به روایت آقای هراری، در حدود ۷۰ هزار سال پیش، انقلابی به نام "انقلاب شناختی" رخ داد که تاریخ بشر را دگرگون کرد. او چگونگی وقوع این انقلاب را این گونه شرح می دهد: "بر اساس رایجترین نظریه پذیرفته شده، جهش های ژنتیکی اتفاقی، سیم‌کشی داخلی مغز انسانهای خردمند را تغییر داد و آنها را قادر ساخت که به شیوه‌ها ی نوینی بیندیشند و با به کارگیری یک نوع زبان کاملا تازه با هم ارتباط بر قرار کنند". (انسان خردمند، صفحه ۴۷).

نویسنده روشن نمی کند که منبع این "رایج ترین نظریه پذیرفته شده " کدام اسناد و پژوهش‌ها ی انسان شناسانه ی نوین بوده و کدام انسان شناس و یا نهاد انسان پژوهی معتبری آن را پذیرفته است. و مهمتر آن که این جهش ژنتیکی کدام تحول انقلابی دورانسازی را پدیده آورده است؟

مثلا انقلاب نوسنگی، انقلابی بود که تولید خوراک را جانشین شکارگاری و گردآوری خوراک کرد. این انقلاب در اثر رشد فناوری و گسترش ابزار سازی (چرخ، قایق سازی، سفالگری، ریسندگی و بافندگی) و کشاورزی و دامداری (اهلی کردن گیاهان و جانوران) گامی غول‌آسا در جهت تمدن را موجب شد. اما آنچه آقای هراری تحت عنوان "انقلاب شناختی" روایت می کند، تحولاتی است که در اثر "یک جهش ژنتیکی مهم" رخ داده و به تغییرات فرهنگی و اجتماعی معینی بویژه در عرصه زبان، انتقال تجارب و گسترش رابطه‌ها منجر شده است. با وجود این، نمی توان این تحول را نقطه عطفی دورانساز در کنار انقلاب نوسنگی، و انقلاب صنعتی نهاد. تحولات مربوط به " انقلاب شناختی" را، انسان شناسان اساساً به قید احتیاط مطرح می کنند. و تغییرات اجتماعی، فرهنگی و بویژه اقتصادی، از دوران میان سنگی تا ۱۲ هزار سال پیش را نه همچون یک انقلاب بلکه روندی تدریجی و طولانی می دانند. مثلا جولیان جینز یکی از نظریه پردازان برجسته تکامل سیستم عصبی و آگاهی انسان در کتاب "خاستگاه آگاهی در فروپاشی ذهن دو جایگاهی "بر آن است که" مرحله تکامل زبانی از ۷۰ هزار سال تا ۸ هزار سال پیش از میلاد را در بر می گیرد". (خاستگاه آگاهی....، صفحه ۱۸۰، ترجمه گروهی از مترجمان).

- آقای هراری در بخش دوم کتاب انسان خردمند "انقلاب کشاورزی را به مثابه ی بزرگترین فریب تاریخ" محکوم می کند:

‘‘کشاورز معمولی سخت تر از خوراک جوی معمولی کار می کرد. و در عوض غذای بدتری به دست می آورد. انقلاب کشاورزی بزرگترین فریب تاریخ بود".(صفحه ۱۲۴).

این، البته حکم یک استاد تاریخ است نه داوری تاریخ. انقلاب کشاورزی آغازگر یکجانشینی، پیدایش آبادیها (روستاها و شهرها)، افزایش تولید، افزایش امنیت اقتصادی و اجتماعی و ثبات جامعه بود. انقلاب کشاورزی نقطه عطف مهمی در پیدایش فرهنگ و تمدن انسانی بود نه یک فریب. اقتصاد تولید خوراک بی تردید مرحله ای تکامل‌یافته تر از اقتصاد گردآوری خوراک بود و این شیوه تولید، مناسبات اجتماعی پیشرفته‌تری را به ارمغان آورد؛ (فرهنگی متمایز از دوره توحش، فرهنگی انسانی تر). آنچنان که کشاورزی در برخی زبانها با فرهنگ مترادف شده است:

واژهٔ فرهنگ (در انگلیسی:culture) با کِشتوکار (cultivation) هم‌ریشه است که از واژهٔ لاتین (cultus) گرفته شده است.

- در بحث فلسفه‌ی تاریخ، آقای هراری بار دیگر علم تاریخ را در حد شرح وقایع فرو می کاهد: در صفحه ۳۳۲ انسان خردمند می خوانیم: " تاریخ دانان می توانند توصیف کنند که چطور مسیحیت بر امپراتوری روم چیره شد. اما نمی توانند توضیح دهند چرا این انتخاب خاص صورت گرفت".

تاریخ به مثابه یک علم، نه نقل روایت و توصیف روی دادها بلکه برخورد نقادانه و مبتنی بر عقل با رخدادهاست و توضیح علّی آنها. از زمان توسیدید به بعد توضیح "چرایی" روندها و رویدادها کار اصلی تاریخ دان است و همین رویکرد علمی است که راه او را از راهیان و راویان سیر خطی رخدادها جدا می کند. کار علم درنگ بر چرایی تحولات است نه صرفا شرح وقایع. و این کار را توسیدید در سده پنجم پیش از میلاد با اثر درخشانش "تاریخ جنگهای پلوپونزی" آغاز کرد. در باره چرایی رواج مسیحیت در امپراتوری روم هم، بر خلاف نظر آقای هراری، تاریخ دانان سده های اخیر بارها نوشته اند.

- در صفحه ۳۳۴ کتاب انسان خردمند شاهد یک ارزیابی تاریخی بی پایه درباره علل شکست بیزانس و قدرت گیری اعراب مسلمان هستیم:

"در واقع اگر ارتش بیزانس می توانست یورش های اولیه اعراب مسلمان را خنثی کند، شاید اسلام فرقه گمنامی باقی می ماند که فقط اهل فن از آن اطلاع داشتند".

این ارزیابی، حاکی از بی خبری این "استاد تاریخ جهان" از علل برآمدِ اعراب، شکست بیزانس و فروپاشی شاهنشاهی ساسانی است.

در اثر جنگهای ۲۴ ساله ی میان ساسانیان و بیزانس (روم شرقی) در دوره خسرو پرویز هر دو امپراتوری از نفس افتاده بودند. ستاندن مالیاتهای سنگین از مردم برای هزینه‌های نظامی، زندگی مردم را اسف بارتر و آنان را در مانده تر کرده بود. خطای سیاسی خسرو پرویز در تضعیف خاندان بنی لحم در حیره)اعراب متحد ساسانیان) نیز سپر دفاعی ساسانیان در برابر مهاجمان مسلمان را از کار انداخت. و افزون بر آنها کار نامه منفی دستگاه روحانیت زردشتی و کشاکش های درونی خاندان سلطنتی (بویژه از زمان سرکشی بهرام چوبین به بعد (نیز دو عامل درونی دیگر در شکست ساسانیان بود.

پس از آن جنگ های فرساینده امپراتوری بیزانس نیز به هیچ وجه در موقعیتی نبود که بتواند یورشهای پیاپی اعراب مسلمان را تاب آورد. چه رسد به آن که سر کوبشان کند. این شکست ها به هیچ وجه تصادفی نبود. این "اگر" غیر تاریخی آقای هراری یک اگر موهوم است که حکایت از بی خبری او از شرایط تاریخی واقعی آنروز این دو امپراتوری دارد.

- آقای هراری می نویسد: "موفقیت بزرگ امپراتوری عرب (مسلمان) در این بود که اتباع غیر عرب، فرهنگ ابداعی امپراتوری عرب را قلبا پذیرفتند و خود به استقرار و توسعه و ترویج آن ادامه دادند". (صفحه ۲۸۸)

آنچه اعراب مسلمان با خود آوردند، دین اسلام بود که به زور شمشیر و تحمیل مالیات سرانه و جزیه رواج یافت نه یک "فرهنگ ابداعی که توسط اتباع غیر عرب، قلبا پذیرفته" شده باشد. اگر آقای هراری تاریخ های معتبر مربوط به سده های نخستین اسلامی بویژه کتاب "مالیات سرانه و تاثیر آن در گرایش به اسلام "را می‌خواند، این حکم باطل را نمی داد.

- در صفحه ۲۸۸ انسان خردمند آمده است: "در طی قرن بیستم آن گروه های بومی که ارزش های غربی را پذیرفتند، به حکم همان ارزشها خواستار برابری با فاتحان اروپایی شدند... درست همان طور که مصری ها و ایرانیها آن فرهنگ امپراتوری (اسلامی) را که از فاتحان عرب به ارث برده بودند، پذیرفتند و با خود سازگار کردند".

- مقایسه مصری ها و ایرانی هایی که مغلوب اعراب مسلمان شدند، با بومیان تحت سلطه مهاجمان اروپایی قیاسی مع الفارق است .این، "مصری ها و ایرانی ها" نبودند که وارث فرهنگ امپراتوری اسلامی شدند بلکه برعکس، فرهنگ اسلامی میراث خوار فرهنگ های پیشرفته ترمصری و ایرانی شد. خلافت امویان (در دمشق) و سپس عباسیان (در بغداد) اساساً بر پایه فرهنگ و آیین کشور داری قلمروی بیزانس (در شام و شمال آفریقا) و ساسانی (در ایران) شکل گرفت.

و فاطمیان و مملوک های مصر نیز میراث خوار تمدن آن سرزمین بودند. آیین کشورداری امویان و سپس عباسیان بر اساس الگوهای اداری پیش رفته و پیچیده روم و ایران پی‌ریزی شد. به تدریج و ناگزیر "اهل شمشیر" (فاتحان عرب) در اداره کشور تابع تدبیر "اهل قلم" (دیوانیان و دبیرانی چون برمکیان) شدند.

- و اما دیدگاه سیاسی آقای هراری پیرامون مسائل جهان امروز بسیارعجیب تر و اسف انگیزتر از نگرش تاریخی اوست.

او در صفحات ۳۶۴ و ۳۶۵ کتاب انسان خردمند می نویسد:

"ژنرال‌های آمریکایی به رئیس‌جمهور هری ترومن گفتند که حمله به ژاپن به قیمت جان یک میلیون سرباز آمریکایی تمام خواهد شد و دامنه ی جنگ را به سال ۱۹۴۶ خواهد کشاند. ترومن تصمیم گرفت که از بمب جدید استفاده کند. دوهفته بعداز انفجار دو بمبِ اتمی، ژاپن بدونِ قیدوُشرط تسلیم شد و جنگ خاتمه یافت".

این، جز تحریفِ تاریخ برای توجیه کاربرد سلاح هسته ای معنایی ندارد. جنگ جهانی دوم با شکست قطعی آلمان در ۹ ماه مه ۱۹۴۵ عملا به پایان رسیده بود .در ماه های مه، ژوئن و ژوئیه ارتش ژاپن در همه ی جبهه‌ها شکست خورده و از نفس افتاده بود. نیروهای شوروی تا شبه جزیره کره پیش رفته بودند. آمریکا نگران بود که مبادا پیشروی نظامی شوروی در شرق دور(همانند شرق اروپا) موجب به هم خوردن توازن قوا به نفع شوروی شود. کاربرد سلاح هسته ای در پایان جنگ جهانی دوم اهمیت سیاسی استراتژیک داشت نه نظامی. و انگیزه آن نه صرفاً)تسلیم بی قید و شرط ژاپن) بلکه فراتر از آن نمایش برتری استراتژیک بی چون و چرای آمریکا بر قدرت های رقیب بود.

این داستان ژنرالهای ترومن، پس از بروز رسوایی اخلاقی آمریکا در کشتار ده ها هزار غیر نظامی شهر های هیروشیما و ناگازاکی برای انحراف افکار عمومی جهانیان ساخته شد.

- پس از توجیه بمباران اتمی ژاپن در کتاب اول، آقای هراری یک گام جلوتر می‌رود و در کتاب دوم (انسان خدا گونه) این علاقه، به اعتیاد در کاربرد بمب هسته ای بدل می‌شود.

در صفحه ۳۲۹ کتاب انسان خدا گونه، آقای هراری می نویسد:

‘‘لیبرال دموکراسی را فقط سلاح های هسته ای نجات داد. ناتو آموزه ی تخریب حتمی متقابل را در پیش گرفت که طبق آن حمله شوروی، حتی با سلاح های متعارف نیز با حمله هسته ای کامل پاسخ داده می‌شد... لیبرال دموکراسی و بازار آزاد توانستند پشت این سپر مهیب در آخرین دژهایشان مقاومت کنند... بدون سلاح های اتمی نه وودستاک می بود و نه بیتلز و نه فروشگاه های لبریز از کالا’’.

این کلمات را یک ژنرال جنگ طلب دست راستی ناتو ننوشته است بلکه نوشته ی یک استاد مدعی صلح و انسان دوستی به نام آقای هراری است؛ توجیه “توسل به سلاح اتمی حتی در برابر سلاح های متعارف”؟!

این، مدح بربریت مدرن است. این مدرس تاریخ نمی خواهد از تاریخ درسی بیاموزد. ارزشی که با چماق حفظ شود چه ارج و حرمتی دارد؟ او حتی نمی‌گوید که لیبرالیسم و دموکراسی غربی بقایش را مدیون دستاوردهای مدنی، اقتصادی، علمی، فنّی، حقوقی و هنری است بلکه برعکس همهٔ آنها را مدیونِ مَهابتِ چماقِ اتمی می‌داند.

پیکر بیتل بلند آوازه جان لنون نجیب و صلح جو از “دفاعیه” این رجزخوان حربه به دوش، در گور می لرزد.

وقتی یک استاد تاریخ با چنین منطقی به جنگ تاریخ می رود و از ناتو و ‘‘کاربرد سلاح هسته‌ای حتی در برا بر سلاح های متعارف” دفاع می کند، بدیهی است که داستان کذایی ژنرال های مشاور ترومن در بمباران هیروشیما نیز می تواند از قالب داستان به در آید و جامه تاریخ بپوشد.

- آقای هراری علل لشکرکشی آمریکا به عراق را با استفاده از یک تمثیل عامه فهم این گونه شرح می دهد:

‘‘تروریست‌ها به مگسی می مانند که سعی می‌کند یک چینی فروشی را نابود کند. این مگس آن قدر ضعیف است که نمی‌تواند حتی فنجانی را از جا بجنباند، پس گاوی را گیر می‌آورد و داخل گوشش می‌رود و شروع به وزوز می کند. گاو از ترس و خشم وحشی می شود و چینی فروشی را ویران می کند. آن چه در ده هه گذشته در خاور میانه روی داد همین بود. مرتجعان اسلامی که نتوانسته بودند به تنهایی صدام حسین را به زیر بکشند، با حملات ۱۱ سپتامبر خشم ایالات متحده آمریکا را برانگیختند و آمریکا به نفع آنها چینی فروشی خاورمیانه را نابود کرد. حالا تروریست‌ها دراین ویرانه خوش و خرّمند’’. (انسان خداگونه، صفحه ۲۶)

چنین است منطق تحلیل و اسلوب آموزشی استاد هراری؛ استفاده از تمثیل برای ساده کردن معادلات و فرو کاستن مسائل پیچیده به تعابیر عوامانه و مبتذل. وگرنه یک مورخ جدی که تحلیلش بر پایه توضیح علّی روند هاست، خیلی خوب فرق میان علت و دستاویز را می داند.

نه تنها کارشناسان تاریخ بلکه همه جهانیان گواهند که چه گونه تاریخ جهان پس از ۱۱سپتامبر ابعادی فاجعه بارتر یافت. حمله تروریستی ۱۱ سپتامبر دستاویز شعار”جنگ علیه تروریسم” (جنگ بی پایان) شد که نقض غرض بود زیرا خود جنگ موهش ترین و آشکارترین شکل تروریسم است. و این تنها در فرهنگ تعابیر اروِلی (Orwellian) معنا می یابد.

مسائل گرهی و مزمن خاور میانه نفت خیز که با مسئله فلسطین حادتر نیز شده است، را تنها می توان با تمثیل چینی فروشی و گاو و مگس تحریف کرد، نه تعریف.

- مسئله فلسطین را نیز آقای هراری در برابر چشم جهانیان تحریف می کند:

"سرزمین بین مدیترانه و رود اردن (منطقه فلسطین و (کشور اسراییل) در آتش جاه طلبی های دو قوم می سوزد". (انسان خردمند، صفحه ۲۷۱)

پیچیدگی مسئله فلسطین را در"جاه طلبی های دو قوم" (یهودیان و فلسطینیان (خلاصه کردن، فرو کاستن این معضل تاریخی مزمن به یک مشکل روانشناسانه است .استاد هراری با این تصویر ساده شده و ذهنی، بر روی سه معضل اجتماعی – سیاسی مهم سر پوش می گذارد:

۱ـ استقرار صهیونیسم به مثابه دین حکومتی از سال ۱۹۴۸ و بویژه از ۱۹۶۷ به این سو در منطقه خاور میانه.

این که یهودیان دارای کشوری باشند حق آنهاست اما این که صهیونیسم (بر خلاف پیشینه تاریخی اش) به یک دین حکومتی بدل گردد و شهروند اسراییلی بودن تنها در هویت یهودی خلاصه و تعریف شود ناقض حقوق شهروندان غیر یهود بوده و هست و از این همین رو مسئله آفرین شده است.

۲ـ مستعمره سازی (شهرک سازی در مناطق اشغالی) و راندن غیر یهودیان از سکونت گاه هایشان. از سال ۱۹۹۳ تا سال ۲۰۰۰ شمار مستعمره نشینان در مناطق اشغالی دو برابر شد.

۳ ـ آپارتاید: دیوارکشی(حقیقی‌وحقوقی) میان شهروندان یهودی و فلسطینیان (بویژه از سال ۱۹۹۳ به بعد.)

شواهد عینی تاریخی، اجتماعی و سیاسی پدید آورنده مسئله فلسطین را به "جاه طلبی دو قوم" فرو کاستن و آن دو قوم را به یکسان مقصر شمردن داوری بی طرفانه ای نیست و این از زبان یک "استاد تاریخ جهان" به هیچ وجه یک خطای سهوی نیست.

- ارزیابی آقای هراری از نظام سرمایه‌داری حاکم بر جهان امروز در این دو جمله خلاصه می شود:

"ما شاید سرمایه‌داری را دوست نداشته باشیم اما نمی‌توانیم بدون آن زندگی کنیم." (انسان خردمند، صفحه ۴۵۷)

سرمایه‌داری حاکم بر جهان امروز در این دو کتاب آقای هراری مترادف است با لیبرال دموکراسی. او علاقه ای به درنگ در مختصات نولیبرالیسم و تمایز آن با لیبرالیسم ندارد و به کارنامه فاجعه بار آن در سه دهه ی اخیر نیز اشاره‌ای نمی کند. لیبرال دموکراسی کلاسیک مخالف دخالت دولت در اقتصاد بازار بود و لیبرالیسم دموکراتیک کینز مدافع نظارت دولت بر اقتصاد بازار. اما نولیبرالیسم نه تنها مخالف دخالت دولت در اقتصاد بازار نیست بلکه خواهان وارونه کردن شعار "بازار تحت نظارت دولت" به "دولت تحت نظارت بازار" است.

به تعبیر میشل فوکو: "نو لیبرالیسم بر آن است که عمل کلی قدرت سیاسی را از اصول اقتصاد بازار الگو برداری کند... و هدف آن خصوصی سازی سیاست اجتماعی است." (جان بلامی فاستر، سرمایه‌داری مطلق، ترجمه هومن کاسبی)

برخلاف نظر آقای هراری سرمایه‌داری امروز مظهر لیبرال دموکراسی نیست بلکه بر آن است که "دولت، تجسم بازار و ضامن نهایی چیرگی آن باشد". نه ابزار حاکمیت مردمی و اهرم حمایت اجتماعی. از رهگذر قدرت گیری جهانی نو لیبرالیسم در سه چهار دهه ی اخیر، طبیعت، جامعه انسانی و به‌ویژه مفهوم سیاست و دولت آسیب های ضایعه باری دیده اند؛ نو لیبرالیسم مفهوم سیاست را که "قواعد ناظر بر زندگی گروهی و منافع جمعی و در واقع اصول با هم زیستن است"، بکلی مخدوش کرده است و می‌کوشد دولت را به عنوان اهرمی برای تبدیل اقتصاد بازار به جامعه ی بازار به کار گیرد.

جامعه ی بازار یعنی تبدیل همه نیازهای مصرفی و ارزش های جامعه انسانی به کالا. نو لیبرالیسم متکی بر بنیاد گرایی بازار، نامش لیبرال دموکراسی نیست بلکه بربریت واقعاً موجود است. اقتصاد بازار به عنوان بخشی از حیات اقتصادی جهان امروز پذیرفتنی است اما جامعه ی بازار هرگز.

- نویسنده کتاب های تاریخ مختصر انسان بارها و بارها از معضلاتی که گریبانگیر جامعه بشری است سخن می‌گوید اما هیچ گاه علل آن را نمی کاود و با کلی گوی از معرفی عوامل مشخص آن طفره می رود.

"از گرمای جهان زیاد سخن به میان می آید اما انسانها در عمل تمایلی به از خود گذشتگی های جدی اقتصادی یا اجتماعی یا سیاسی برای متوقف کردن این فاجعه ندارند." (انسان خدا گونه، صفحه ۳۳۰)

او" انسانها" را سرزنش می کند نه شرکت – دولت‌های غول پیکر ذی نفع را .نه دولتمردانی را که تعهدات بین‌المللی زیست بومی را زیر پا می گذارند. نه راهزنان زیست بومی را که ذخایر منابع ژنتیکی جهان را به سود انحصارات دارویی بزرگ غارت می کنند. و نه غولهای رسانه ای دروغ پرداز را که هشدارهای پیاپی دانشمندان را به سخره می گیرند و خطر فزاینده گرمایش زمین را انکار می‌کنند.

- در صفحات پایانی کتاب انسان خداگونه که عمدتاً معطوف به پیش بینی آینده انسان است نیز، آقای هراری پایش را از معبد فناوری دیجیتال بیرون نمی گذارد؛

"علم اکنون حول محور این عقیده فراگیر متمرکز می شود که موجودات زنده الگوریتم اند و زندگی یعنی پردازش اطلاعات." (انسان خدا گونه، صفحه ۴۹۴)

"عادت‌های لیبرالی مانند انتخابات دموکراتیک منسوخ خواهد شد زیرا گوگل می‌تواند حتی عقاید سیاسی من را بهتر از خودم نمایندگی کند و من را از اشتباه در رای دادن برهاند...رای گوگل بر اساس احساسات و منافع مجموعه ای از الگوریتم های زیست شیمیایی است که "من" نامیده می شوند." (انسان خدا گونه، صفحه ۴۱۹)

الگوریتم که از نام خوارزمی (به عربی الخوارزمی) ریاضی دان بزرگ سده دوم هجری گرفته شده و در لاتین به صورت الگوریسم (Algorism) و الگوریتمی در آمده، روش محاسبه ریاضی برای رسیدن به جواب است. این دستورالعمل محاسبه یا پردازش گری مرحله به مرحله و دقیق برای حل مسائل ریاضی را خوارزمی به کار برده و به نام او معروف شده است.

الگوریتم اساساً متکی بر مختصات و مقادیر معلوم است. عملیات محاسباتی بر اساس داده های معین با تکیه بر دستورهای شرطی و دستور های تکرار شونده صورت می گیرد تا به نتیجه‌ای معین برسد. پرسش این است که آیا می‌توان با محاسبات مربوط به فعل و انفعالات زیست شیمیایی برای همه رویکردها و علائق آدمی پاسخ یافت؟ به نظر آقای هراری انسان نیز الگوریتم است و احساسات و منافع اش نیز محاسبه پذیر. چون، "زندگی یعنی پردازش اطلاعات."

هر چند علوم اجتماعی بسیار پیچیده‌تر از علوم طبیعی است اما روش تحلیل آقای هراری در عرصه تاریخ، اقتصاد و سیاست پایبندی او به چنین تمایزی را نشان نمی دهد. او همان اسلوب پژوهشی علوم طبیعی را در علوم اجتماعی نیز به کار می گیرد. مثلا وقتی از مضار مسابقه تسلیحاتی سخن می‌رود می‌نویسد:

"مسابقه تسلیحاتی یک الگوی رفتاری است که طبق معیار تکاملی بقا و تکثیر هم چون ویروس از کشوری به کشور دیگر سرایت می‌کند... مسابقه تسلیحاتی هم مثل ژن دارای آگهی نیست." (انسان خردمند، صفحه ۳۴۰)

این متد تحلیل همانند دیدگاه‌های اقتصادی و اجتماعی آقای هراری متاثر از اسلوب نظریه پردازان نو لیبرالیسم است. اصحاب مکتب شیکاگو (فریدمن و...) بر آن بودند که اقتصاد علمی همانند علوم طبیعی بویژه فیزیک است. و می‌توان در آن رفتار انسانها را محاسبه و پیش‌بینی کرد و روندهای اقتصادی آتی (از جمله خصوصی سازی اموال عمومی و مقررات زدایی از سرمایه) را سازمان داد.

همین نگرش و روش را آقای هراری در ارزیابی توانِ پردازشگری رفتارِ اجتماعی انسانها دارد. کار پردازشگر متکی بر داده های معلوم و دستورهای شرطی و تکراری مشخص در راستای کشف مجهول است. دستگاه هوشمند به اتکای ریاضیات عالی و حساب احتمالات می‌تواند پیچیده‌ترین مسائل ریاضی را حل کند و استادان شطرنج را نیز مات کند. اما هر پاسخی نهایتا به پرسشگر بر می‌گردد و پرسشگر، انسان است نه ماشین؛ انسانی با پرسشهایی نو، پرسشها یی که به ریاضیات، نجوم و بیوتکنیک محدود نمی شود. علوم انسانی عرصه مقولات محاسبه پذیر نیست. حتی اگر رفتار اقتصادی گروههای اجتماعی معینی در این یا آن مقطع زمانی محاسبه پذیر باشد، معنایش محاسبه پذیری روندها ی اقتصاد کلان نیست.

نه پل ساموئل سون، برندهٔ جایزه نوبل اقتصاد ۱۹۷۰ می‌توانست بحران رکود تورمی ناشی از بحران عمومی انباشت سرمایه را در دهه ۷۰ پیش‌بینی کند و نه نظریه پردازان نو لیبرال انتظار بحران بزرگ مالی ۲۰۰۸ را داشتند. بحران بزرگ ۲۰۰۸ موجی بود که خانه‌های شنی مهندسان "رفتار اقتصادی" مکتبِ شیکاگو را فروریخت.

برتراند راسل در یکی از خاطراتش گفته بود: من اول میخواستم اقتصاد بخوانم. دیدم ساده است. به ریاضیات روی آوردم. این اندیشمند بزرگ که نه تنها در ریاضیات بلکه در فلسفه و بویژه در منطق صاحب‌نظر بود، در درک علم اقتصاد رویکردی ساده نگرانه و غیر منطقی داشت .راسل در کتاب "قدرت" از "اقتدار مدیران" سخن می‌گوید بی آن که در نظر آورد که این "اقتدار"، امتداد قدرت سرمایه است نه مستقل از آن. و آنچه این قدرت را نافذ می‌کند سلطه مناسبات اقتصادی – اجتماعی سرمایه‌داری است.

امروز به پشتوانه‌ی همین مناسبات و از رهگذر فن‌آوری دیجیتال شاهد تعرض بیش از پیش شرکت-دولت‌ها برای سمت دهی رفتار اقتصادی و سیاسی مردم هستیم .اطلاعات و تجربه‌های روزمره و شخصی میلیون ها کاربر رایانه به عنوان منبع رایگان مواد اولیهٔ داده‌های رفتاری، واردِ چرخه هوشمندِ پردازشگری اطلاعات می‌شود تا "رفتارِاقتصادی" و "آرای‌سیاسی" مردم را پیش‌بینی‌کند، سمت‌دهد و مُهرِمنافعِ خودرا برآن بکوبد.
همهٔ تأکیدِ نویسنده کتابِ انسان خداگونه بر اهمیت فی نفسه ساز و کار پردازشگری هوشمند است و پیشگویی این که با تداوم این روند چه سرنوشتی در سال ۲۰۵۰ در انتظار انسان خواهد بود. او نگران آن است که در آینده هوش ماشین هوشمند بر شعور انسان اندیشمند چیره گردد. و ابزار هوشمند، انسان سازنده ی ابزار را به ابزاری جاندار بدل کند و این البته به هیچ وجه مسئله کم اهمیتی نیست، هرچند طرح آن تازگی ندارد. اما آقای هراری از شاخ و بال فناوری به زیر نمی آید تا به ریشه‌ها برسد و رابطه میان این فناوری شگفت‌انگیز را با مناسبات فاجعه بار حاکم بر جهان امروز ببیند.
در معرفی تبلیغاتی کتاب های آقای هراری آمده است که شخصیت‌هایی چون بیل گیتس خواندن آن را به دیگران توصیه کرده‌اند. تعجبی هم ندارد. چون آقای بیل گیتس مبلغ تز "سرمایه‌داری بدون اصطکاک" است و آن را رهاورد خدمات اینترنت می‌داند. او تنها این خدمات یعنی امکان دسترسی کاربران به اطلاعات بازار را زیر نورافکن می‌گیرد اما واقعیت کریه راهزنی اطلاعاتی غول های دیجیتال از کاربران و فروش آن به شرکت‌ها و دولت‌ها را در سایه می‌اندازد.
آقای بیل گیتس که ترجیح می‌دهد به جای آرمانشهرهای اجتماعی از آرمانشهرهای فنی سخن بگوید و شکاف فزاینده ی اجتماعی ناشی از انباشت ثروت از یک سو و تراکم فقر از سوی دیگر را نادیده انگارد، می‌تواند کتاب های آقای هراری را که روایت جذاب دیگری از ناکجاآباد فناوری است، گواه بگیرد و سرمایه‌داری بدون اصطکاک و معاف از ستیز طبقاتی را بشارت دهد.

***

اما کتاب‌های آقای هراری فراتر از تلقی و توصیهٔ این یا آن شخصیّتِ مشهور، بازتابِ بسیار گسترده‌ای در جهان نشرِ کتاب داشته است که خود، حادثه‌ای غریب و پدیده‌ای جالب در دنیای کتاب بود. شاید از این رو که آقای هراری در مقام داستان‌پردازی هوشمند و چیره‌دست، می‌داند که چه گونه به جای درسنامه‌های خشک، ماجرا بیافریند و خوانندگان را در دیزنی‌لندِ جذّابیت‌ها و شگفتی‌های فناوری دیجیتال با فیگورهای هوشمند سرگرم کند و هیجانِ آمیخته با شگفتی و تحسینِ آنان را برانگیزد!
برگرفته از: سایت اخبار روز

بازگشت به فهرست

گیسوی رودابه، نامِ دیگرِ مهسا

تقریظ رضا عابد بر مجموعهٔ شعر ژینا دخترِ ایران

«ژینا دخترِ ایران» عنوان مجموعهٔ شعر جنبشِ اعتراضی ایران است که به‌همّت علی‌اکبر جانوند؛ شاعر، نویسنده و پژوهش‌گر معاصر در سال ۱۴۰۳ توسط «نشرِ آفتاب» نروژ روانه‌ی بازار کتاب شده است. در این مجموعه از ۴۷ شاعر نام آشنای مقیم ایران و خارج از کشور شعرهایی با تعداد و حجم متفاوت چاپ شده است که فصل مشترک غالب شعرها در این مجموعه دارابودنِ «مضمونِ اعتراضی» است.

شعر کلامی مخیّل است و همواره به ساختِ عمقی زبان نظر دارد که از زیستِ شاعرانه و انباشتگی‌اش در ذهن و زبانِ شاعر شکل می‌گیرد. تعبیرِ «گره‌خوردگی اندیشه با عاطفه و خیال در کلامی آهنگین» که توسط دکتر اسماعیل خویی برای «تعریفِ شعر» پیشنهاد داده شده است، به نوعی می‌تواند کارآمد باشد برای پی بردن به دقایقِ حیاتِ شعری و جلوه‌گری آن، که در این میان نقشِ پُررنگِ اندیشه همواره نمودِ خود را داشته است. این جوهر اندیشه‌ورزی و سامان دانایی است که شاعران را وادار می‌سازد تا نسبت به جهان پیرامون و جغرافیای زیست و محیط زندگی خود واکنش نشان دهند و در روند کار هم بحث ارجاعات شعری شکل بگیرد. شعر و هنر به عنوان زبانی جهانی، همواره محمل و ابزاری برای انعکاس واقعیت‌ها و چالش‌های موجود در جوامع انسانی بوده‌اند و نظر به جنبش‌های اعتراضی وسیعی که در سال‌های اخیر جامعه ما را در بر گرفته است، هنرمندان مردمی وارد کارزار در این عرصه شده‌اند و از این روست که شاعران حاضر در این مجموعه با توجه به پیوند و همبستگی اشاره رفته در شعرهای خود نسبت به جنبش اعتراضی رو به رشد موضع جانبدارانه داشته‌اند و جان و بیان شعری خود را با جهان و زبان این جنبش گره زده‌اند. در مربع

تاریخ، شاعر، متن و خواننده، هر کدام از این شعرها می‌توانند سندی گویا باشند برای خون منتشر در خیابان‌ها و مبارزه‌ای که برای احقاق حقوق از کف رفته در وسعت سرزمینی انجام گرفته است. و باز از منظری هم این شعرهای منتخب می‌تواند یک شمای کلی به دست بدهد از آنچه که در حوزه‌ی ادبیات جدی این مرز و بوم جریان دارد و هر آینه تلاش می‌ورزد تا پیوند خود را با نبض پر تپش جامعه در گذار و «شدن» مستحکم‌تر سازد.

جانوند در فرازی از پیش‌گفتار منتشر شده در کتاب آورده است:

«...پاییزِ ایران خونین شد. جامعه‌ی ایرانی و جهان متاثر از جنبش جاری، واکنش نشان داده و هر کس در قامت و لباسی و جایگاهی، به شکلی پیامد را بروز داده و با جنبش اعتراضی همراه و هم‌صدا شد. کارگر و کارمند و کسبه با اعتصاب، سینماگر با حضور یا عدم حضور، خواننده با حنجره‌اش، هنرمندان دیگر رشته‌ها، با هنرهای فردی خود، هر کسی به شکلی کنش‌گری شد تا بتواند فریاد بزند و اعتراض خویش را بیان کند...»

مؤلّف در همان پاساژ به درستی اشاره داشته است که این جنبش اخیر و بی‌سابقه که در ایران با نام و شعار «زن، زندگی، آزادی» شکل گرفت و خود را عریان ساخت، یک جریانِ کُنش‌گرانه در جامعه‌ی ایران و برخاستن مردم از پس اختناق سالیان در جامعه بود که به سبب حقانیت‌ش در کوتاه مدتی بسط و گسترش یافت و پس از بروز جامعه‌ی هنری را هم با خود همراه کرد و در این میان زبانِ شعر که در طول تاریخ این سرزمین گره‌خوردگی زیادی با زبان مردم داشته است و همواره با بیان آمال و آرزوها و خواسته‌هاشان مددرسان حرکت‌های اجتماعی و سیاسی شده و برای تداوم‌بخشی مبارزه در کنار دیگر هنرها قرار گرفته، به تعبیر شاملوی بزرگ یک‌بارِ دیگر «شیپور» شد برای بیداری، نه لالایی برای خواب. شعر در مصاف میان جهل و تاریکی با روشنگری و نور، جانب آن نیروی پیش‌رونده و موتورِ محرّکِ تاریخی را گرفت. شعرِ متعهّدِ ایران زمین در همراهی با جوانان و مردم زیرِ ستم نشان داد که پویا و سرزنده است و پذیرفت که همه چیز در گذار و «شدن» یا صیروت است و لاجرم باید در تقابل با آن دسته‌ای برخیزد که می‌خواهند سدّ راه شوند تا در وهمِ خود انسانِ ایرانی را ریشه‌کن کنند و یا به تبعیدِ تاریخی بفرستند. زهی خیالِ باطل برای تاریک‌اندیشانی که هنوز باور ندارند شعر بنا بر جوهره‌اش، خود ریشه است و در «شدنِ» خود یک بنیانِ وجودی می‌گردد و در رژه‌ی کلامی‌اش هم چنان حضورِ محکمی را به نمایش می‌گذارد تا انسان را از نیستی و محوشدن برهاند. جریان شعر را می‌توان در کلّیتِ خود شن‌زارِ وسیعی دانست برای ثبت‌کردنِ سایه‌ها.

همگان در جنبشِ اعتراضی این حضور وسیع را به مفهومِ زیباشناسانه‌اش در کنار بعد جامعه‌شناسانه شاهد بودند.

جانوند در همان پیش‌گفتار به مراسمِ شعرخوانی «همگام با جنبشِ جهانی شعر» که در ۲۳ تیر ماه ۱۴۰۲ به همّتِ او و محمّد زندی و رضا عابد برگزار شد هم اشاره دارد و در آن به چگونگی مراسم پرداخته و به جریان شعرخوانی‌ها اشاره کرده و می‌نویسد: «*در آن مراسم، شاعرها با گلویی گرفته و صدایی بغض‌آلود تا پاسی از شب شعر خواندند...*» و در دنباله هم می‌آورد: «*...اتفاقِ درخورِ تأمّل آن‌که مضمونِ اکثر شعرها، بدونِ آن‌که از پیش تعیین یا هماهنگی شده باشد، جنبشِ زن، زندگی، آزادی بود! شاعرها با شعرِ اعتراضی خود با جنبش، هم‌درد و هم‌صدا شده بودند.*»

از همین‌جا می‌توان دریافت که آبشخور این اقدام کجاست و ایده‌ی گردآوری کتاب چگونه شکل گرفته است و چه نیت و خواسته‌ای هم در پس و پشتِ آن جریان داشته است تا بر آن اساس به همّتِ والای جانوند درود فرستاد و در ضمن ستایشی هم کرد از اقدام آن دسته از عزیزانی که دستِ یاری دادند و با ارسالِ شعر به شکل‌گیری این مجموعه مدد رساندند تا دفتری پُر و پیمان از شعرهای خواندنی فراهم آید با مؤلّفه‌هایی بارز و به یاد ماندنی و ویژگی‌های درخور که به ادبیّت رسیده‌اند.

در تقطیعِ شعرها به مُفردات‌شان ما با بَسامدِ واژه‌گانی مشترکِ زیادی هم روبرو هستیم که این رویدادهای تکراری در کتاب که از همان مضمونِ مشترک در شعرها نشأت گرفته است، قابلِ مکث می‌باشند که در ارتباط جزء به جزء با یکدیگر مجموعه‌ی بی‌پایانی از کلّیت‌های شعری را شکل‌داده‌اند که حضور هر کدام‌شان، شعرهای مجموعه را قادر می‌سازند تا به سبب جست‌وُجوی معنای تازه و دور از کارکردِ متداول توان و ظرفیت برای ورود به «قلمرو زدایی» را انجام دهند. چنان‌که می‌دانیم این اصطلاح «قلمرو زدایی» از ژیل دلوز، فیلسوف فرانسوی است و اشعار دارد که خارج شدن از کارکردهای عادی و پرتابِ دال‌ها به دال‌های دیگر برای گشودگی متن است تا بیان و معنایی نو را با «شدن» و تغییر رصد کنیم. بَسامدهایی چون: خون، خیابان، مرگ، پیروزی، اتحاد، سرزمین، فریاد، گلوله، رقص، گور، تیر، ایران، ممنوع، گیسو، مبارزه، آزادی، زن، زندگی و... که در کل کتاب تلالو دارند در کنار ترکیب «زن زندگی آزادی» یک «غیریت» یا «تفاوت» را برای کل کتاب جهت شاخص شدن در آفرینش ادبی فراهم آورده‌اند که دستاورد خوبی است.

در پایانِ این مقال بد نیست شعری را از هرمز علیپور، یکی از پیش‌کسوت‌های شعر و شاعری ایران، به سبب همان شاخصه‌های برشمرده به دیدار آوریم.

تنها به شناسنامه‌های‌تان
فرمانِ ایست داده
خونِ شما امّا
و گیسوان به اهتزاز وُ در فرازتان

جهان را دارد به
به تسلیم وا می‌دارد
و تحسینِ سرزمین‌مان...

مشخّصاتِ شناسنامهٔ کتاب:

نام کتاب: **ژینا دختر ایران**/ گردآورنده: **ع.الف. جانوند**/ نوع ادبی: **شعر**/ نوبت چاپ: **چاپِ اوّل**/ **۱۴۰۳**
صفحه‌آرایی: **مهتاب محمدی**/ طرح روی جلد: **امیر محمد قاسم‌زاده**/ اجرای طرح روی جلد: **نادیا ویشنوسکا**/ شابک: **978-1-4457-3576-4**

نحوهٔ تهیّهٔ کتاب:

برای خرید این کتاب به سایت «نشرِ آفتاب» رفته و روی تصویر جلد کتاب کلیک کنید. در پنجرهٔ بعد، زیرِ تصویر نوشته شده است: *BUY ON LULU* روی آن کلیک کنید و کتاب را به قیمت ۲۵ دلار از فروشگاه آنلاین شرکت لولو خریداری کنید. البته می شود مستقیم به سایت فروشگاه که در زیر می‌آید رفت و کتاب را خرید. آدرس فروشگاه آنلاین شرکت لولو:

https://shorturl.at/T0CLN

دوستانی که ساکن ایران‌اند برای خرید نسخه الکترونیکی کتاب، کافی است به نشر افتاب ایمیل بفرستند تا برای پرداخت ۴۵ هزار تومان قیمت کتاب در ایران، راهنمایی شوند.

آدرس سایت نشر آفتاب: www.aftab.pub

آدرس‌های پست الکترونیکی نشر آفتاب: info@aftab.pub و aftab.publication@gmail.com

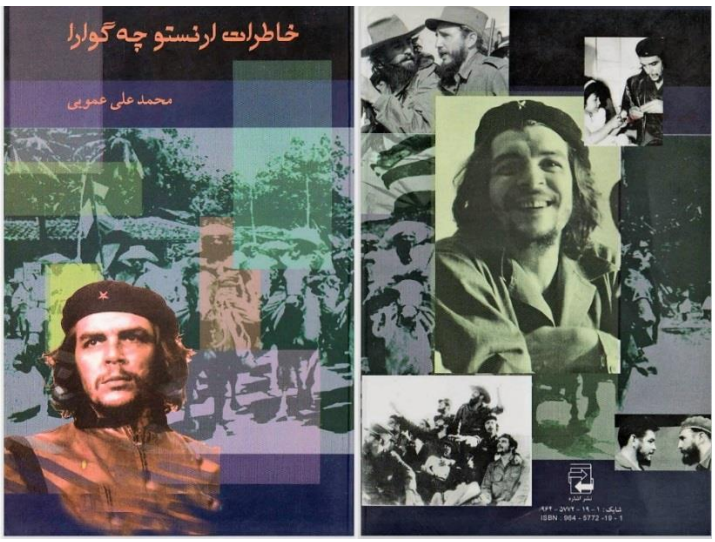
مهسا (ژینا) امینی، دخترِ ایران‌زمین و اهلِ سقزِ کردستان بود که در تاریخ ۲۲شهریور۱۴۰۱ توسط گشتِ ارشاد نیروی انتظامی در تهران بازداشت شد و سه روز بعد در ۲۵شهریور بر اثر ضرباتِ وارده به سرش به قتل رسید.

بازگشت به فهرست

خاطرات ارنستو چه گوارا

روزشُمارِ عملیّاتِ رزمی در بولیوی بر اساس دست‌نوشته‌های چه گوارا

برگردان: محمّدعلی عمویی/ معرّفی کتاب از: اُمید



کتاب خاطراتِ «ارنستو چه گوارا» حاوی روزشُمارِ عملیّاتِ رزمی در بولیوی بر اساس دست‌نوشته‌های چه گوارا در حینِ نبرد است که با برگردان محمدعلی عمویی به فارسی در ۳۲۳ صفحه توسط «نشرِ اشاره» با شمارگان ۲۲۰۰ نسخه در ایران انتشاریافته و نسخهٔ پی دی اف چاپ دوم، سال ۱۳۸۳ از لینک انتهای این معرفی قابلِ دانلود است. کتاب با «*پیش‌گفتاری ضرور بر خاطراتِ «چه» از فیدل کاسترو*» آغاز و در انتهای کتاب تصاویر تاریخ متعدّدی به همراه توضیحِ مربوط به هر عکس افزوده شده است.

<u>در فهرست کتاب، بعداز پیش گفتار فیدل کاسترو این عناوین به چشم می‌خورد</u>: *بدرودنامهٔ چه گوارا به فیدل کاسترو/ روزشُمارِ فشردهٔ خاطراتِ چه گوارا/ خاطراتِ چه گوارا: روزشمارِ عملیّات در بولیوی/ اسناد: اعلامیه‌ها، نامه‌ها/ رهنمودهایی برای کادرهای مناطقِ شهری.*

در بخش رهنمودهایی به کادرها، متن نامه‌های چه گوارا به فیدل کاسترو و دیگران گنجانده شده و در بخشِ تصاویر انتهای کتاب (از صفحهٔ ۲۹۵ به بعد)، تصویر ۱۴ نقشهٔ جغرافیاتی از مناطقی که عملیّاتِ رزمی انجام شده به چاپ رسیده است. محمّدعلی عمویی که با ۳۷ سال سابقهٔ زندان و شکنجه در دو رژیم گذشته و کنونی، خود از مبارزان پُرسابقه و پیگیر در راهِ آزادی، عدالت و سوسیالیسم در میهنِ ماست و عمرش فُزون باد، در دو مقدّمهٔ خود دربارهٔ ناشرِ خارجی کتاب (موسسهٔ *Pathfinder*) و محتوای آن، به توصیفِ شخصیّتِ انقلابی و مجاهدت‌های چه گوارا و هم‌رزمانش پرداخته و چنین نوشته است:

درآمد

خاطراتِ روزانهٔ چه گوارا شرحِ جزء به جزیی است از همهٔ عملیّاتِ رزمی، شناسایی، تمرینی و تدارکاتی که با نام جنبشِ رهایی‌بخشِ ملّی بولیوی(ELN) ، ارنستو چه گوارا را در مبارزهٔ چریکی بولیوی همراهی می‌کرد. یادداشت‌ها، اعلامیّه‌ها و نامه‌هایی که در این کتاب آمده‌اند، به گفتهٔ فیدل کاسترو، همه دست‌نوشته‌های چه گوارا در فاصلهٔ کوتاهِ عملیّاتِ چریکی و اغلب در شرایطِ سختِ جسمی، اقلیمی و رزمی بوده‌اند.

کتاب، با عنوانِ *The Bolivian Diary of Ernesto Che Guevara* از انتشاراتِ موسسهٔ پَث فایندر (*Pathfinder*)، علاوه بر «یادداشت‌های روزانهٔ چه گوارا» و اسناد مربوط به *ELN* ، شاملِ نوشته‌های چندتن از هم‌رزمانِ او در بولیوی نیز هست. در ترجمهٔ این کتاب به منظور حفظِ اصالت عنوانِ کتاب جز برگردانِ پیش‌گفتاری از فیدل کاسترو، از ترجمهٔ دیگر نوشته‌ها که در پیوستِ یادداشت‌های چه گوارا آمده بود، خودداری شده است.

آن‌چه مترجم را به برگردانِ یادداشت‌های چه گوارا به فارسی واداشت، نه هم‌نظری و موافقت با شیوهٔ مبارزه یا پاره‌ای از آرا و نظریاتِ او، بل‌که نخست ارج‌گذاشتن به خصیصهٔ فداکاری، ازخودگذشتگی و مقاومت در راهِ آرمانی والا و با هدفِ رهاییِ خلق‌ها از ستمِ ستمگران؛ و دیگر، بازشناسی عمل و روحیّاتِ زنان و مردانِ مبارزی است که به‌رغمِ شرکتِ داوطلبانه در پیکاری خون‌بار و جان‌فرسا، انسانهایی بودند چون دیگر آدمیان با همهٔ ضعف‌ها و قوّت‌های بشری باشد که تأمّلِ تاریخی از نوشته بازگرفته نشود.

ارنستو «چه» گوارا

ارنستو «چه» گوارا در ۱۴ ژوئن ۱۹۲۸ در آرژانتین زاده شد. در ۱۹۵۳ از مدرسهٔ پزشکی فارغ‌التحصیل و سپس راهی سفر به دیگر کشورهای آمریکا شد. در سال ۱۹۵۴، زمانی‌که در گواتمالا بود، با پشتیبانی از حکومتِ جاکوب آربنز (*Jacob Arbenz*) که منتخبِ مردم بود، قدم به عرصهٔ مبارزاتِ سیاسی گذاشت. آربنز در نتیجهٔ توطئه و مداخلاتِ تجاوزکارانهٔ سیا سرنگون شد و «چه» به مکزیک گریخت. اندکی بعد به فیدل کاسترو و دیگر انقلابیونی پیوست که با جُنبشِ ۲۶ ژوئیه در پیِ براندازی دیکتاتوری کوبا، فولژنسیو باتیستا (*Fulgencio Batista*) بودند. گوارا در دسامبر ۱۹۵۶ از جمله مبارزانی بود که به منظور آغاز مبارزهٔ چریکی، از عرشهٔ کشتی کوچکِ گرانما (*Granma*) قدم به خاکِ کوبا گذاشتند. او که در اساس پزشکِ گروه بود، هم‌چون یک فرماندهٔ ارتشِ شورشی ظاهر شد.

در پی سقوطِ باتیستا در ۱۹۵۹، چه گوارا یکی از رهبرانِ مرکزی حکومتِ تازهٔ کارگران و دهقانان شد و پست‌های دولتی متعدّدی جون ریاستِ بانکِ ملّی و وزارتِ صنایع به او واگذار شد. چه گوارا بارها به نمایندگی کوبا در مجامعِ مختلف، چون سازمانِ مللِ متّحد و دیگر مجامعِ بین‌المللی شرکت کرد. او در مقامِ یکی از رهبرانِ جُنبشِ ۲۶ ژوئیه به برگزاری گردهمایی‌های گروه‌های سیاسی -که سرانجام در ۱۹۶۵ به بُنیادگذاری حزبِ کمونیستِ کوبا انجامید- یاری رساند.

گوارا در اوایلِ ۱۹۶۵ از همهٔ مسئولیت‌ها و پست‌های دولتی کناره گرفت و به منظور کمک به پیشبردِ مبارزه‌های ضدّامپریالیستی و ضدّسرمایه‌داری در دیگر کشورها، کوبا را ترک کرد و همراه با داوطلبانی که بعدها در بولیوی به او پیوستند، نخست به کنگو (زئیر) رفت و در جُنبشِ ضدّامپریالیستی آن کشور به رهبری پاتریس لومومبا شرکت جُست. از نوامبر ۱۹۶۶ تا اکتبر ۱۹۶۷ جُنبشِ چریکی بولیوی را بر ضدّ دیکتاتوری نظامی آن کشور رهبری کرد. گوارا در ۸ اکتبر ۱۹۶۷ در عملیّاتِ رزمی سیا(*CIA*)ساخته به دستِ نظامیانِ بولیوی زخمی و دستگیر و روزِ بعد تیرباران شد.

لینک دانلود کتاب

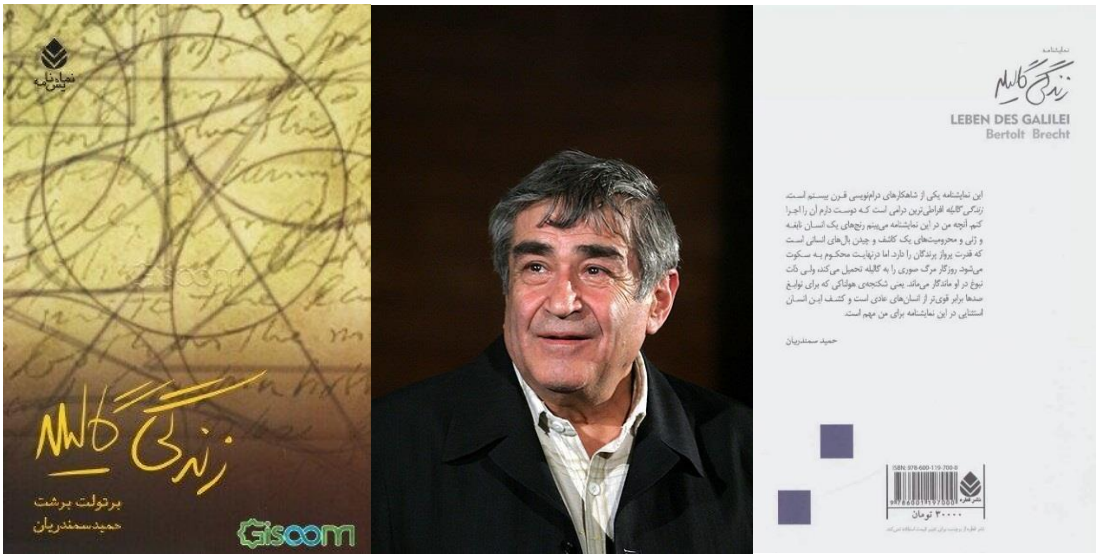
https://iran-archive.com/sites/default/files/khaterate-cheh-guara-amuii-1383.pdf

بازگشت به فهرست

زندگی گالیله

برتولت برشت/ برگردان: حمید سمندریان

کاردینال: خورشید از افق بر می‌آید و به جایگاهِ خودش بازمی گردد. این گفتهٔ سلیمان است، گفتهٔ گالیله چیست؟
گالیله: عالی‌جناب! وقتی که پسربچهٔ پانزده‌ساله‌ای بودم بر قایقی نشسته و فریاد زدم ساحل از من دور شد. امروز می‌دانم که ساحل ایستاده بود و این قایق بود که دور می‌شد...



کتاب «زندگی گالیله» آخرین نمایش‌نامهٔ «برتولت برشت» با برگردان «حمید سمندریان»، (نشرِ قطره، ۱۳۹۵ که در سال ۱۴۰۳ در ۱۹۶ صفحه به چاپ یازدهم خود رسیده)، از مطرح‌ترین ادبیّاتِ نمایشی جهان است که ماجراهای آن در ایتالیای قرنِ ۱۷ می‌گذرد. در این نمایشنامه با داستان معروف رویارویی گالیله، ریاضی‌دان و منجّمِ ایتالیایی با کلیسای مسیحیت روبه‌رو هستیم. او که با تحقیقات و دستیابی به ابزارهای جدید برخلاف عقاید آن زمان کلیسا به این نتیجه رسیده بود که زمین به‌دور خورشید می‌چرخد، محاکمه شد... روایت برشت از این جریان، برداشتی متفاوت از چهره‌ی گالیله نشان می‌دهد. گالیله‌ی برشت نه قهرمان است نه پایبند به اصولش. این روایت جدید از یکی از تاثیرگذارترین نمایشنامه‌نویسان دنیا، با ترجمه‌ی روان کارگردان معروف تئاتر، زنده‌یاد «حمید سمندریان» خواندنی و جذاب است.

برتولت برشت (*Bertolt Brecht*) این نمایش‌نامه را در سال ۱۹۳۸ میلادی نوشت و برای اولین بار در سال ۱۹۴۳ به اجرا درآمد. محور اصلی داستان همان‌طور که از نامش پیدا است زندگی دانشمند نامدار ایتالیایی گالیله است و شما در ۱۵ صحنه در این نمایشنامه با برش‌هایی از زندگی او آشنا می‌شوید.

به باور بسیاری از منتقدان «زندگی گالیله» پخته‌ترین اثر برشت است. این نمایشنامه که در سال ۱۹۳۸ نوشته شد، سرشار از دیالوگ‌های ماندگار است و شاید مشهورترین این دیالوگ‌ها «بدبخت ملتی که نیاز به قهرمان دارد» باشد. برشت در این نمایشنامه به زیبایی هرچه تمامتر مشکلات دانشمندان قرون وسطی و مصائب کار علمی در فضایی را که آزاد اندیشی وجود ندارد، در قالب اثری نمایشی شرح می‌دهد. برشت این

نمایشنامه را پس از آنکه مارکسیست شد، به رشته تحریر درآورد. اولین پرده نمایشنامه از سحرگاه شروع می‌شود. در آن زمان گالیله چهل‌وشش سال دارد. آخرین پرده در تاریکی شب روایت می‌شود و گالیله هفتادوسه سال دارد .

داستان با شروع تحقیقات گالیله از سال ۱۶۰۹ آغاز و به سال ۱۶۱۰ می رسد پس از آن صحنه ای از اتاق گالیله به همراه دوست صمیمی اش ساگردو در برابر دیدگان مخاطب نمایان می شود؛ آن جایی که گالیله در یافته است که آسمانی نیست و ماه از خورشید نور می‌گیرد. بحث سر عقایدی است که حکومت تمامیت خواه کلیسا تاب تحمل آن را ندارد. نِگرش ماتریالیستی برشت رخ نشان می‌دهد و خواننده، گالیله را در خلال حرف‌هایش روشن‌ضمیر درمی یابد. در یک برش قابل تأمل از این نمایش گالیله مطرح می کند: وقتی بنا باشد برای گذراندن زندگی ام توی مخ هر کله خری فرو کنم که دو خط موازی در بی نهایت همدیگر را قطع میکنند، فقط برای گذراندن امورات زندگی روزانه ام، چطور میتوانم پیشرفت کنم؟

گالیله بشارت دهنده دنیای جدید است. او در جای جای این نمایشنامه وعده می دهد که دنیای تازه ای آغاز شده و نور آگاهی بر تاریکی جهالت مهر پایان می زند. او اما تنها وعده دهنده و پیام آور این دنیای تازه نیست. او پیشقراولی است که دروازه های ورود به این دنیای تازه را می سازد. از این روست که از اخلاقیات تازه نیز چه در کلام و چه در عمل، پرده برمی دارد. اخلاقیاتی که برخلاف اخلاق اسطوره ای فایده انگارانه هستند. او اختراع شخص دیگری را به دربار می فروشد، نامه های متملقانه به آنها می نویسد تا بودجه لازم برای تحقیقاتش را به دست آورد. به جای شهادت و شکنجه توبه می کند و بدون هیاهو و سر و صدا و قهرمان سازی به نتیجه دلخواه خود می رسد. فایده انگاری ویژه ای که تا پیش از این جایی در اخلاق نداشته، به مدد اعتقاد به انسان، در دنیای تازه پذیرفته می شود. اخلاقی ویژه انسانی از گوشت و خون که زندگی‌کردن برایش مهم تر از آرمان‌ها و ایده‌آلیسم است.

دربارهٔ مترجمِ کتاب

(حمید سمندریان که با حسرتِ اجرای گالیله بـه خوابِ ابدی رفت)

حمید سمندریان، روز نهم اردیبهشت ماه ۱۳۱۰ در تهران به دنیا آمد. از دوره‌ی دبیرستان بود که به سمت و سوی هنر کشیده شد. موسیقی و تأتر، درحد نمایش‌های دبیرستانی و بعدتر شرکت در کلاس‌های بازیگری تأتر که زیرنظر عبدالحسین نوشین اداره می‌شد. دوره‌ی دبیرستان را که تمام کرد به آلمان رفت، ظاهراً برای مهندس‌شدن اما خیلی زود از کنسرواتوار عالی موسیقی و هنرهای نمایشی سردرآورد و همان‌جا بود که دانست بیش از موسیقی شیفتهٔ تأتر است و باید که با موسیقی خداحافظی کند و کرد، و یک سر دل به تأتر بست و تا پایان زندگی‌اش هم‌چنان دل بسته ماند تا آن سوی عشق. عشقی که هر روز عمیق و عمیق‌تر شد.

حمید سمندریان، ۶ سال در کنسرواتوار عالی موسیقی و هنرهای نمایشی آلمان درس خواند و روی صحنه رفت تا اصول و مبانی کارگردانی و بازیگری را بیاموزد و آموخت و بعد از ۶ سال به دعوت اداره هنرهای نمایشی اداره کل هنرهای زیبا به ایران برگشت تا آموخته‌هایش را به دیگران بیاموزد. سمندریان بلافاصله پس از ورود به ایران نمایشنامه دوزخ اثر «ژان پل سارتر» را در تالار اداره‌ی کل هنرهای زیبا به روی صحنه برد و چندی بعد با کمک دکتر مهدی فروغ، هنرستان آزاد هنرهای دراماتیک را به عنوان آموزشکده‌ای وابسته به هنرهای زیبای کل کشور بنیان گذاشت و در پی آن با همکاری مهندس مهدی برکشلی و مهدی نامدار، دانشکده‌ی تأتر دانشگاه تهران را تشکیل دادند. سمندریان از آن پس کار تدریس را پی گرفت و هیجده سال قبل آخرین گام را در جهت آموزش بازیگری و تأتر با تشکیل کلاس‌های آزاد بازیگری برداشت و از همین کلاس‌ها بود که بازیگران بسیاری به صحنه تأتر و سینمای ایران آمدند.

حمید سمندریان سالیانی طولانی را با آرزوی اجرای نمایش «زندگی گالیله» اثر معروف برتولت برشت سپری کرد. اما این آرزو هرگز برآورده نشد و «زندگی گالیله» که او آن را وصیت‌نامه هنری‌اش نامیده بود هیچ‌گاه به صحنه نرفت. اوایل سال ۸۹ بود که اعلام شد حمید سمندریان که هفت سال پیش‌تر «زندگی گالیله» را برای اجرا تمرین کرده بود، می‌تواند تمرین این نمایش را از سر بگیرد و در زمستان همان سال در سالن سمندریان تأتر ایرانشهر به روی صحنه ببرد و این در حالی بود که یک سال قبل از آن یعنی در سال ۸۸، محمدباقر قالیباف شهردار تهران در مراسم بزرگداشت حمید سمندریان در تماشاخانه‌ی ایرانشهر و در حاشیه‌ی نام‌گذاری سالن شماره ۲ این تماشاخانه به نام او، گفته بود شهرداری تهران برای اجرای زندگی گالیله حمایت‌های مادی و معنوی لازم را انجام خواهد داد، اما نه زندگی گالیله به روی صحنه رفت و نه شهرداری تهران کاری برای حمایت از این اجرا انجام دارد و حسرتِ اجرای گالیله در دلِ استاد ماند و ماند تا ۲۲ تیرماه همان سال که چشم بر هر آرزویی فروبست.

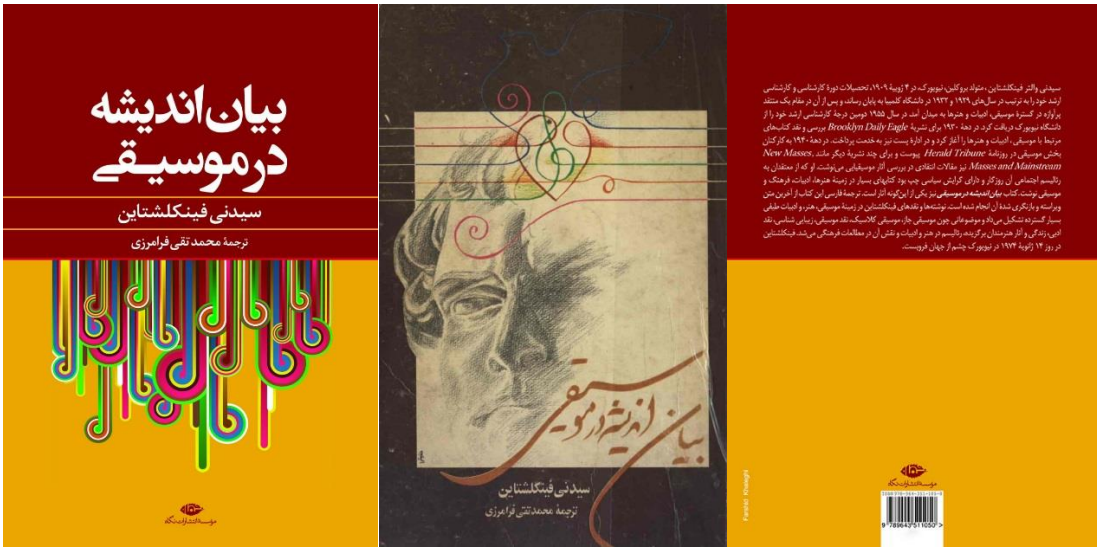
در پشت جلد کتاب این توضیح از زبان زنده‌یاد حمید سمندریان آمده است:

«این نمایشنامه یکی از شاهکارهای درام‌نویسی قرنِ بیستم است. زندگی گالیله افراطی‌ترین درامی است که دوست دارم آن را اجرا کنم. من در این نمایشنامه می‌بینم رنج‌های یک انسانِ نابغه و ژنی و محرومیّت‌های یک کاشف و چیدنِ بال‌های انسانی‌است که قدرتِ پروازِ پرندگان را دارد، امّا در نهایت محکوم به سکوت می‌شود. روزگار مرگِ صوری را به گالیله تحمیل می‌کند، ولی ذاتِ نبوغِ در او ماندگار می‌ماند. یعنی شکنجهٔ هولناکی که برای نوابغ صدها برابر قوی‌تر از انسان‌های عادّی است و کشفِ این انسانِ استثنایی دراین نمایشنامه برای من مهمّ است.»

بازگشت به فهرست

بیانِ اندیشه در موسیقی

سیدنی فینکلشتاین، موسیقی‌شناس مارکسیست/ برگردان: محمّدتقی فرامرزی



کتاب «بیانِ اندیشه در موسیقی» اثرِ سیدنی والتر فینکلشتاین، موسیقی‌شناسِ آمریکایی برابر با پیش‌گفتارِ نویسنده در ویرایش جدید(۱۹۷۰) تجدیدنظر برپایهٔ اطلاعاتِ جدید و بازنویسی مجددِ بخش‌هایی از کتابی است که سالها پیش منتشر شده بود. چاپِ اوّل این کتاب با برگردان محمّدتقی فرامرزی در ۲۲٤ صفحه در سال ۱۳٦۲ توسط نشرِ نگاه چاپ و منتشر شده است که فایلِ آن در لینکِ انتهای این معرّفی قابلِ دانلود است. این کتاب در سال ۱۳۹۹ به چاپِ چهارم خود نیز رسیده است.

این کتاب شامل ۱۰ فصل با عناوین زیر است: فصل۱. موسیقی و تصویرهای انسانی/ فصل۲. سرچشمه های موسیقی/ فصل۳. دهکده، دربار و کلیسا/ فصل۴. آهنگساز در مقام هنرمند و صنعتگر/ فصل۵. موسیقی ناب و ستیز اجتماعی/ فصل۶. هنر برای هنر و بی فرهنگان/ فصل۷. ارتجاع در زندگی، ترقی در هنر/ فصل۸. موسیقی و آزادی ملی/ فصل۹. مدرن تا کجا مدرن است؟/ فصل۱۰. موسیقی در ایالات متحد آمریکا

نویسنده در فصلِ دوم دربارهٔ کتاب حاضر می‌گوید:

«این کتاب مطالعه‌ای است دربارهٔ تکاملِ معنای موسیقی. تاریخ نیست، ولی ضرورتاً باید موضوع را به شیوه‌ای تاریخی بررسی کند و تصوّری از چگونگی جذبِ تجربه‌ها، مسائل و اندیشه‌های نو توسطِ موسیقی در ذهنِ خواننده بیافریند. جز مختصر بحثی که دربارهٔ سرچشمه‌های موسیقی می‌شود، این کتاب، موسیقی اروپا در ۵۰۰ سالِ گذشته و مسائلِ موسیقی در آمریکای امروز را بررسی و مطالعه می‌کند. این، با داستانِ تمام و کمالِ موسیقی خیلی فاصله دارد. ملّت‌های آسیا و آفریقا و سُرخ‌پوستانِ آمریکا دارای فرهنگ‌ها و سنّت‌های موسیقائیِ بسیار سرشاری بوده‌اند. نظامِ سرمایه‌داری که در طیّ پانصد سالِ گذشته در اروپا و آمریکا رشد یافت، ثروتهایش را از غارت و استثمارِ استعماری کشورها و ملت‌های آسیا، آفریقا و آمریکا به دست آورد. این استثمار با به انقیاد درآوردنِ خلق‌ها و خوارشُمردنِ فرهنگ‌های آنان همراه بود. لیکن سهمی

که اروپا در طیّ پانصد سالِ گذشته در پیش‌بُرد و تکاملِ این هنر ایفا کرده، تاریخی و سرنوشت‌ساز است. این سهم را نمی‌توان حاصلِ یک فرهنگِ خاصّ دانست؛ زیرا تأثیرِ عظمیی از موسیقیِ آسیا و آفریقا گرفته است...»

دربارهٔ نویسنده:

سیدنی فینکلشتاین، متولد ۱۹۰۹ در بروکلین، منتقدی برجسته در حوزه موسیقی، ادبیات و هنر بود که با قلمی تیز و دغدغه‌ای عمیق در مسائل اجتماعی، به نقد آثار مختلف می‌پرداخت. او در طول زندگی پربار خود، علاوه بر فعالیت به عنوان منتقد، کتاب‌های متعددی در زمینه‌های مختلف فرهنگی به رشته تحریر درآورد و در حزب کمونیست ایالات متحده نیز به عنوان نظریه پرداز موسیقی و فرهنگ فعالیت می‌کرد. فینکلشتاین پس از گذراندن دوره‌های تحصیلی در دانشگاه‌های سیتی نیویورک و کلمبیا، در دهه ۳۰ به عنوان منتقد کتاب در روزنامه *Brooklyn Daily Eagle* مشغول به کار شد. در دهه ۴۰ به جمع منتقدان *موسیقی Herald Tribune* پیوست و همزمان برای نشریات دیگری مانند *New Masses* و *Masses and* Mainstreamنیز قلم می‌زد.

گرایش‌های سیاسی فینکلشتاین به سمتِ چپ بود و او از طرفدارانِ سرسختِ رئالیسمِ اجتماعی در هنر به شمار می‌رفت. این دیدگاه در کتاب‌های متعددی که در زمینه موسیقی، ادبیات، فرهنگ و هنر به نگارش درآورد، به وضوح مشهود است. «جاز، موسیقی مردم» (۱۹۸۴) از جمله مشهورترین آثار اوست. فینکلشتاین بین سال‌های ۱۹۵۱ تا ۱۹۷۳ در *Vanguard Records* ، شرکت ضبط موسیقی مشهوری که در زمینه جاز و موسیقی کلاسیک فعالیت می‌کرد، به کار مشغول بود. در سال ۱۹۵۷ به دلیل وابستگی به حزب کمونیست، به کمیته فعالیت‌های غیرآمریکایی احضار شد. فینکلشتاین در ۱۴ ژانویه ۱۹۷۴ درگذشت و میراثی گرانبها از نوشته‌ها و نقدهای تامل‌برانگیزش برجای‌گذاشت. دیدگاه‌های او در زمینهٔ هنر، موسیقی و جامعه، تحت تاثیر عمیق باورهای مارکسیستی او، به درکِ عمیق‌تر این مفاهیم در میان مخاطبان آثارش کمکِ شایانی کرد.

فینکلشتاین نزدیک به دوازده کتاب و چندین مقاله نوشته و عنوان برخی از آثار او چنین است:

کتاب‌ها: بیانِ اندیشه در موسیقی/ هنر و جامعه/ پیکاسو جوان/ چه کسی به شکسپیر نیاز دارد؟/ اگزیستانسیالیسم و بیگانگی در ادبیّاتِ آمریکا/ رئالیسم در هنر/ آهنگساز و ملت: میراث عامیانه موسیقی و.../ **مشارکت در نوشتن:** جیمز فنیمور کوپر: داستان‌های کوتاه از رمان‌های او. **مقالات:** مجله کارگر (۶ مارس ۱۹۴۹) «ترانهٔ فولک برای ماندن بازگشته است»/ «پاسخ به حمله به مارکسیسم -شهر نیویورک»، کارگرِ روزانه (۱۴اکتبر۱۹۴۹)/ «هنرِ انسانی چارلز وایت»/ «هنر چگونه آغاز شد»/ «یادداشت‌هایی دربارهٔ موسیقی معاصر»،

لینک دانلود کتاب

https://drive.google.com/file/d/1KojL4E1LANd8VkTiEl2-HjST9wlbNLvJ/view?usp=sharing

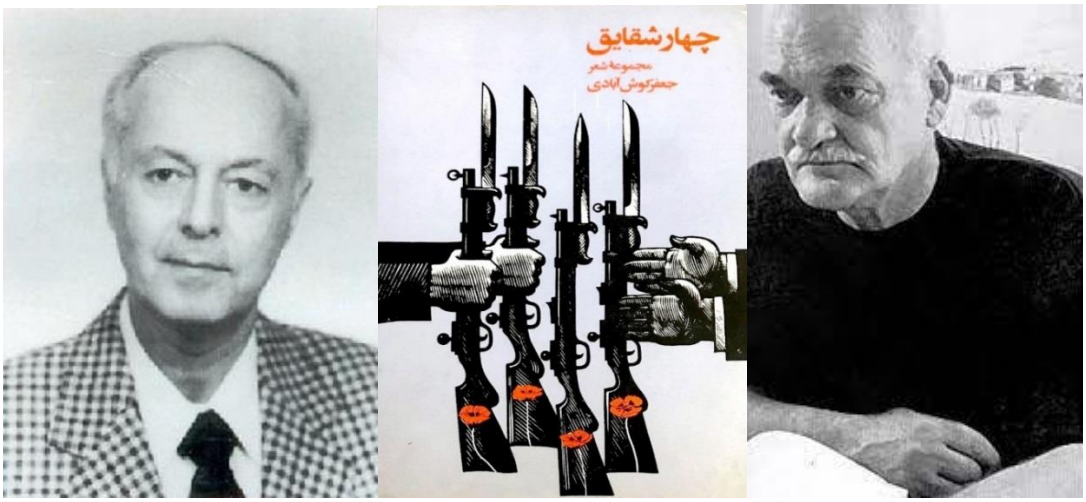
ارژنگ: مقالهٔ «سرچشمه‌های موسیقی» برگرفته از این کتاب را در بخشِ «مقالات» می‌خوانید.

بازگشت به فهرست

«آبادان»

نقدِ احسان طبری بر چند قطعه شعر جعفر کوش‌آبادی از مجموعهٔ «چهار شقایق»

ارژنگ: در گرامی‌داشت یاد جعفر کوش‌آبادی در شمارهٔ قبل، محدودیّتِ صفحات اجازه نداد تا دو نوشتهٔ خواندنی دیگر را تقدیم کنیم: نقدِ احسان طبری بر دفترِ «چهار شقایق»، و مقدمهٔ محمود اعتمادزاده (م.ا.به‌آذین) بر دفترِ «سازی دیگر» که اینک از نظر می‌گذرانید.



«شعری‌است ساده و مهربان، و در نهایتِ معصومیّت: بی‌پَروا و پَرده‌دَر؛ هم‌چون شمعِ روشنِ آبگیر، و آبگیر اگرچه دریا نیست، باز فضای پیرامُنِ خود را هرچه بیش‌تر دربرمی‌گیرد و پاک‌دلانه باز می‌نماید.»

به‌آذین – مقدّمه بر «سازِ دیگر» کوش‌آبادی، نوشتهٔ مهرماه ۱۳۴۷

در سال‌های مهاجرتِ طولانی، نگارندهٔ این سطور که خود را (بی‌اندک غمزهٔ خودسازانه) جز مُتشاعری بیش نمی‌شُمرد، به سببِ علاقه‌ای که به تکاملِ شعرِ امروزینِ پارسی داشت، با بررسیِ روزنامه‌ها و مجلّات و جزواتِ اشعار که به حدّ کافی در دسترس بود، این روند را دنبال می‌کرد.

سال‌های آغازینِ این مهاجرت با بسطِ فعّالیت و تاثیرِ ادبیِ نیما یوشیج همراه بود. نیما از آن گوشهٔ ناشناختگی که هم سیاستِ رژیم‌های ارتجاعی و تنگ‌نظر و هم سطحِ نازلِ فرهنگِ جامعه او را بدان‌جا رانده بود، بیرون آمد و توانست ستایشِ قریحهٔ نوآورِ خود را در محیطِ شاعرانِ جوانِ آن روز لمس کند. پیش‌از مرگِ زودرس، این برای نیما سعادتِ معنویِ بزرگی بود.

در تاثیرِ شعرِ نیما و برداشتِ او در زمینهٔ آفرینشِ هنری، گروهی از شاعرانِ جوانِ نوپرداز که برخی از آنان در فضای جُنبش و حزب با نفسِ نیرومندِ عصرِ ما هم‌دَمی کرده بودند، روانهٔ تازه‌ای در شعرِ فارسی پدیدآوردند که بی‌کم‌ترین تردید دارای توجیه و اصالت و بُرد و حقّ اهلیّت است. از آن زُمره‌اند شاعرانی مانند: سیاوش‌کسرایی،

هوشنگ ابتهاج، فروغ فرّخزاد، احمد شاملو، مهدی اخوان‌ثالث، شاهرودی، نادر نادرپور، محمّد زُهَری، سهراب سپهری، شَرَف، مفتون امینی، داریوش نراقی، رویایی، مُنشی‌زاده، منوچهر آتشی، فریدون مشیری، م. آزاد، منصور اوجی، حمید مصدّق، م. آزرم و دیگران.

نگارنده آثارِ این نسلِ تازه و نوآورِ شاعران را که در محیطِ ادبی بازتابی مُساعد و نامُساعد برانگیخته بودند، در مطبوعات یا در مجموعه‌ها می‌خوانْد و گه‌گاه دربارهٔ آن‌ها بیش‌تر از دیدگاهِ سیاسی واکنشی می‌کرد. پس‌از بازگشت به ایران، طیفِ آشنایی من با نسل‌های جوان‌ترِ شاعرانِ نوپرداز گسترش یافت. در سال‌های ۱۳۵۶ و ۱۳۵۷ (به‌ویژه در سالِ اخیر) که برف‌گدازِ یک استبدادِ حیله‌گر انجام می‌گرفت، دفاترِ فراوانِ شعر منتشر شد و اینک با اطمینان می‌توان از یک جریانِ نیرومندِ شعرِ نوپردازان در تاریخِ شعرِ فارسی سخن گفت که نیما مهم‌ترین سلسله‌جُنبانِ آن است و هم اکنون سه نسل را دربرگرفته و از میانِ آن‌ها شاعرانِ نیرومندی پدید شده‌اند که در تاریخِ ادبی کشورِ ما جایی پایدار خواهند داشت و این امر به خواست و ناخواستِ احدی مربوط نیست.

شاعرانِ جوان از نسلِ دوّم و سوّم بی‌میل نیستند داوری نسلِ مرا دربارهٔ آفرینشِ خود بدانند، با آن‌که در این زمینه هرگز خاموش و بی‌واکنش نبوده‌ام، ولی اعتراف می‌کنم که پای هِشتَن در وادیِ داوری‌های نقّادانه در مورد آثارِ شاعرانِ نسل‌های پس‌از نیما کاری است بُغرنج و پُرمسئولیت که از عهدهٔ یک تن خارج است، ولی کم‌ترین تردیدی در ضرورتِ این کار نیست.

آفرینشِ هنری در همهٔ اشکالِ متنوّعِ آن بدونِ تردید به نقدِ سازنده (و نه ویران‌گر)، به نقدِ عینی و مُنصفانه (نه بر اساسِ سلیقهٔ شخصی یا اَغراضِ ذهنی)، به نقدی فنّی و خبره (و نه از سرِ ناشی‌گری و بی‌اطّلاعی به قوانین و مقولاتِ روندِ هنری)، به نقدی منظّم و از جهتِ منطقی مفهوم (و نه فلسفه‌بافی‌های تجریدی و ادراک‌ناپذیر)، که جان‌دار و شجاعانه و صائب باشد، نیازِ حیاتی دارد. تجربهٔ همهٔ ملّت‌ها نشان داده است که بدونِ چنین نقدی رویش و بالشِ هنر می‌تواند نابه‌هنجار انجام گیرد. در کشورِ ما آن **دو ظلمتِ معروفِ نکراسوف**: ظلمت در بالا (استبداد) و ظلمت در پایین (جهل و سطحِ نازلِ فرهنگی)، نقد را هم مانند همه چیزِ دیگر مسخ کرده بود. تا سرنوشتِ آتی‌اش چه باشد.

نقدهای کلّی سودمند نیست و نقد باید شاعر به شاعر، کتاب به کتاب، اثر به اثر در زمینهٔ موضوع (تِماتیک)، شکل، زبان، تعابیر و تصاویر، آهنگ، ترکیب (کُمپوزیسیون) و غیره انجام گیرد تا شاعر بتواند از آن بهره‌ور شود.

در محیطِ اجتماعی امروز، بر دشواری‌های نقدِ هنری مشکلاتِ ویژهٔ دیگران نیز افزوده می‌شود. نقد در این زمانه باید با مسئولیّت و با درکِ سیاسی گام‌بردارد، شیوهٔ متداول دورانِ رژیمِ گذشته، هنگامی که رژیم نقد را وسیلهٔ تفرقه‌افکنی و انتقام‌جویی می‌کرد، به درد نمی‌خورَد. اکنون باید به نحوی عمل کرد که نه **کیفیّتِ فنّیِ نقد** زیان ببیند، و نه در محیطِ حسّاس و شکنندهٔ ما **عواقبِ نامطلوب** ولی احترازپذیر ایجاد کند. سنتزِ دشوار، ولی لازمی است.

در این نوشته ما ابداً قصد نداریم نقدی با این همه شاخص‌ها در مورد آفرینشِ شعری آقای جعفر کوش‌آبادی عرضه داریم، بل‌که قصدِ ما بیانِ یک تاثیر و گزاردنِ یک سپاس به‌عنوانِ خواننده است.

جعفر کوش‌آبادی یکی از برجسته‌ترین نمایندگانِ شاعرانِ دورانِ اخیرِ استبداد است که شاید بتوان او را به حسابِ نسلِ دوّم گذاشت. وی با مجموعهٔ «سازِ دیگر» در سال‌های ۴۰ به میدان آمد.

همان مجموعه ویژگیِ این شاعر را نشان داد: او شاعری است که با زبانِ کُنکرِت و ملموس، مسائلِ اجتماعی را روشن و در عینِ حال کاملاً شاعرانه مطرح می‌کند و نمونه‌های جالبی از اجتماعی‌نویسیِ (پابلی‌سیستیک) هنری به وجود آورده است که آن‌را باید در ردیفِ بهترین نمونه‌ها تلقّی کرد.

کوش‌آبادی پس‌از فراز وُ نَشیبی که در توفانِ سرنوشت پیمود، راهِ خود را ادامه داد. غیر از مجموعهٔ «**سازِدیگر**»، دو دفترِ دیگر(یعنی «**چهار شقایق**» و منظومهٔ بلندِ «**کوچک‌خان**») از این شاعر در دورانِ پس‌از انقلاب نشر یافت. منطقِ اجتماعیِ قریب به ۴۰ قطعه‌ای که در این سه دفتر چاپ شده، یکی‌است. همان که در «سازِ دیگر» گفته است:

«من، به هر راه، که خوش‌بختی را

به زمین باز آرَد، ایمان دارم.»

مجموعهٔ «چهار شقایق» با قطعهٔ «آبادان» آغاز می‌گردد. قطعه‌ای کوچک، محجوب که ناگهان پیچ وُ تابِ شگفت‌انگیزِ زمان به آن حجمی تازه عطاء کرده است. آبادان در کنارِ «خونین‌شهر» به مرکزِ پایداریِ مردمی انقلاب‌کرده علیهِ رژیمِ بعثیِ صدّام (که سرمایهٔ بین‌المللی مامورش ساخته است بنای نوبُنیادِ انقلاب را با آن شُگونیِ شومش برای غارت‌گرانِ روی زمین بر سرِ افرازندگانش ویران کند) بدل شده است.

سطورِ اوّلِ این قطعه در این بُعدِ تازه طنینی لرزاننده کسب می‌کند:

ای شکارِ لبِ شطّ

کاکُل‌ات: شُعله وُ دود

مُرغِ تاراج‌شده

حرف بزن!

آن زمان که شاعر، «**آبادانِ**» صلح‌آمیز را می‌سُرود، ترکیباتِ «شکارِ لبِ شطّ»، «مُرغِ تاراج‌شده»، «کاکُلِ شُعله وُ دود» از غارت‌گری امپریالیستی و جوشِ تولیدی در یکی از مهمّ‌ترین پالایشگاه‌های جهان سخن می‌گفت، ولی امروز همین واژه‌ها معنایی تازه کسب می‌کنند.

همین دوگانگیِ تصویر در سطورِ دیگر نیز ادامه می‌یابد:

و تو آیا به چه می‌اندیشی، آبادان؟

آرزوهای بلندی که شکست؟

نهرِ خونی که فرو رفت در اندیشهٔ خاک

و شقایق شد، در شیونِ باد؟

آه، ای آبادان!

ای به دستانِ خیابانت خوناب ِگل ابریشم

گیسوی سبزِ درختانِ بلند تو، مشوّش در باد...

و گویی با شنیدنِ پچپچهٔ شومِ رازگوی تاریخ، شاعر می‌بیند که آبادان با چه وظیفهٔ تاریخیِ شگَرفی روبروست:

گر که با خنجرِ فریاد امروز

سینهٔ تاریکی را نَدَری،

سهمِ آزادی فردای برادرها را باخته‌ای.

این نوعی «نوزیستیِ» شعرِ آبادان در پویهٔ حوادث است: دیروز تاراجِ غارت گرانِ جهانی و ضرورتِ نبردِ نفت‌گران و فقرِ کوی "احمدآباد" کوش‌آبادی را به اندیشیدن و سُرودن و فراخواندن وا می‌داشت. امروز خمپاره و خَمسه‌خَمسه و موشک‌های نابودکنندهٔ ارتشِ متجاوزِ یک رژیمِ فاشیستیِ دست‌نشانده به کلماتِ او رنگ می‌دهد. هر دو سر به‌هم گره خورده است و این دوزیستیِ شعرِ آبادان نتیجهٔ هیچ‌گونه تصادفی نیست. به قولِ نیما «داستانی نه تازه.»

من به این تعبیرِ غریب و رازوارانه دربارهٔ نخستین قطعهٔ مجموعهٔ شعرِ کوش‌آبادی برای آن دست زدم که فعلیّتِ شعرِ او را برجسته کنم. خواه در منظومهٔ بلندِ **«کوچک‌خان»** و خواه در مجموعه‌های **«سازِ دیگر»** و **«چهار شقایق»**، این فعلیّت و اکنونی‌بودن تاریخی، این سوز وُ فُروزِ سیاسی-اجتماعی که در حریرِ تعابیرِ شعری پیچیده شده است، شاخصِ آفرینشِ شعریِ کوش‌آبادی است.

در قطعهٔ دوّم و سوّمِ مجموعهٔ **«چهار شقایق»** به نامِ «خون وُ فقر» و «گلادیاتورها»، قطعه‌هایی سخت گیرا و شاعرانه دربارهٔ مرگِ کاظم، برادرِ شاعر که *«باغِ شهر را، آتش‌فشانِ برگِ درختانِ سوخته را با زندگیِ پُر التهابِ خویش تذهیب می‌نمود»*، بارِ دیگر خوزستان، این بار شهرِ اهواز، بارِ دیگر شَتَک‌های خون، این بار در اهوازی که در آن *«پیچ وُ تابِ قامتِ رقّاصه‌های لُخت در پشتِ میزِ بار»* دیده می‌شود، به میان می‌آید.

سخن از رویدادهای دیگری‌است در ایرانی که «دشمن بر تختِ خویش ناظِر» میدان است، این بار نیز مرگِ برادر، شاعر را بدان‌جا می‌کشد که انسان‌ها را به برادری و خودداری از کُشتنِ یک‌دیگر فراخوانَد، بانگی‌است امروزی.

تا کِی با هم به جنگ، ای همه پیوند

مردمِ هم سرنوشت

مردمِ همراه؟

امّا افسوس.

هیچ کسی را هوای گُفتهٔ من نیست.

قصدِ سیر وُ سفرِ دور وُ دراز در ۱۸ قطعهٔ مجموعهٔ «چهار شقایق» که در آن نگارگریِ شاعرانه، با اندیشه و زنهارباش، با عاطفهٔ سوزان برای سعادتِ انسان همراه است، نیست. با اطمینان می‌توان گفت که کوش‌آبادی از نمایندگانِ موفّقِ شعرِ اجتماعیِ ماست که در هر دو عنصرش، هم عنصرِ «**شعریّت**» و هم عنصرِ «**اجتماعیّت**»، اصیل و مرغوب و سهلِ مُمتنع باقی می‌مانَد.

جا دارد نقّادانِ شعری ما دربارهٔ منظومهٔ «کوچک‌خان» که فراخوانی به رستاخیز، در دورانی بود که شاعر بارِ دیگر خود رستاخیز کرده است، توجّه کنند در این عبارت به یادِ سخنِ گوته بودم که از زبانِ فائوست در روزِ عیدِ فِصح، در خطاب به شاگردش، انبوهِ رنگینِ مردم را در صحرای سبزِ بهاری نشان می‌دهد و می‌گوید:

«*امروز که خداوندِ ما مسیح رستاخیز کرده است، به رستاخیزِ بزرگِ مردم بنگرا*»

و سپس می‌گوید:

«*این‌جا من انسان‌ام، جایِ من این‌جاست.*»

از آبادان در جنوب تا دهکدهٔ ماسوله در شمال، کوش‌آبادی همه‌جا در کنارِ مردم است.

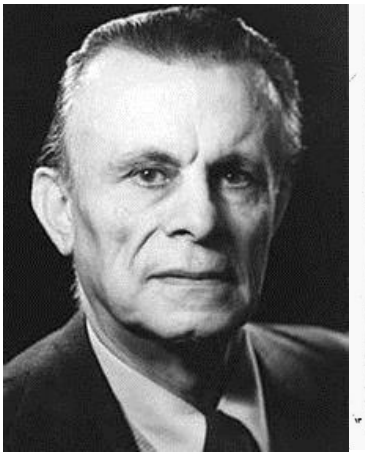
احسان طبری

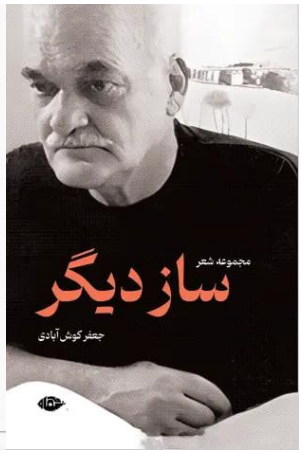
سرچشمه: فصل‌نامهٔ شورای نویسندگان و هنرمندان ایران/ دفترِ سوّم/ بهار ۱۳۶۰

بازگشت به فهرست

مقدّمه‌ای بر «سازِ دیگرِ» جعفر کوش‌آبادی

محمود اعتمادزاده (م.ا.به‌آذین)





شعری است ساده و مهربان، و در نهایتِ معصومیّت بی‌پروا و پرده‌در، هم‌چون چشمِ روشنِ آبگیر. و آبگیر اگر چه دریا نیست، باز فضای پیرامُنِ خود را هر چه بیش‌تر در بر می‌گیرد و پاک‌دلانه باز می‌نماید. و آن تکّه از آسمان که در آن سَرَک می‌کشد، گاه ژرف‌تر و نیلی‌تر از خودِ آسمان است و تیرگی‌های ابر شاید سیاه‌تر و سهمگین‌تر. دریای بی‌پایان در کشاکشِ موج‌های بلندش دور و بیگانه است، می‌کوبد و می‌رماند، امّا لرزشِ اضطرابی که به هر باد بر سینهٔ آبگیر می‌نشیند، به دل نزدیک‌تر است و آسان بدان راه می‌یابد.

باری، چنین می‌بینم این شعر را در زیبائیِ آزرم‌گینِ خویش، شعری آشنا که هم‌چون دشت آغوشی بازدارد و با گرما و آهنگ زندگی می‌تپد. و به‌راستی این شعر، روی‌هم با برهنگی بی‌تکلّفِ خود، رنگین‌تر و حقیقی‌تر از هر آن‌چه دیگران گاه استادانه‌تر هم سُروده‌اند، شعرِ زندگی است؛ زندگی در همین روزگار. و در این مرز و بوم که فراخنای ناهم‌گونش با رنج و شکیبائیِ قرن‌ها به‌هم بافته است، و همان اندوهِ سایه‌گُستر که یار و دم‌سازِ دیرینِ مردمِ ماست، در هر ورقِ این دفتر هست، اما گران‌جانی نمی‌کند، سبک گرفته می‌شود و در جهشی به‌سوی شادی‌های بسیار ساده، به هر بهانه واپس زده می‌شود. و آن‌چه به‌ویژه دل را می‌فشارد، بوی گرسنگی و حسرت‌زدگیِ این شادی‌های ناچیزِ رویایی است که سفره‌اش به همان سبزی و نان رونق می‌گیرد، چشم‌هایش بر «قندرون و بادکنک‌های گلی-آبی» وَغ زده می‌ماند، ماه را «سیبِ قندکِ درشت» می‌بیند و گونهٔ آفتاب برایش و «چغندرِ پُخته» یا «گوشتِ لُخم» است.

خوش‌بختانه این مرحله‌ای است که می‌گذرد. تازگی و شگفتیِ سخن (قُل‌قُلِ شبانهٔ دیزی - خانه‌های خشتی غریب خواب - آفتابِ زردِ چوبه ای - بوی نانِ تازه از تنورهای دور...)، زودتر از آن که معتاد و مبتذل گردد، به چشم‌اندازهای گُسترده‌تری راه می‌برد. شعر، با همان رگهٔ بیانِ توده‌وارش، واقعیّت‌های بُغرنج‌تری را دربرمی‌گیرد و معنای عامّ‌تری به‌دست می‌آورد، به موثّرترین وجه اجتماعی و کنونی می‌شود، امّا با دیدی که پاک تازگی دارد و به یک اندازه از سکونِ یخ‌بسته، از نفی و انکارِ بی‌جان تا زندگانِ دیروز، و از دروغ و هیاهوی مشغله‌سازانِ امروز به‌دور است. و به‌راستی، آن‌چه در این دفتر در بیان می‌آید -و هر چه بیش‌تر

رویم روشن‌تر و مُصرّانه‌تر، بی‌تابیِ نیروهای جوانی است که می‌کوشد از تنگنای سرنوشتِ امروزِ خود به‌در جهد. چه باید کرد؟ راه کدام است؟

از یک‌سو شیارِ «حقیقت» را چنان تنگ گرفته و آستانش را چندان دور بُرده‌اند که واقعیّتِ زنده را به هیچ رو در آن راه نیست:

خسته‌ای می‌پُرسد

رستگاری‌مان کو؟

به عبث قلّهٔ کوهی را در پیلهٔ مِه

می‌نمایانیمش

و کسی نیست بگوید باری

رستگاری قدمی است.

که زجا بر کندت.

و از سوی دیگر، مرغِ «اندیشه» را در قفسِ آهنِ وِزر کرده‌اند، و با دستِ نوازشی که به گلویش می‌برند، بیمِ آن است که جز مُشت‌پری از آن برجا نماند:

سر بگردانی مانند برادرهایت

که به بیداری می‌بالیدند

مرغِ پرچیدهٔ دشمن‌کامی خواهی بود

در قفس‌ها که به چشمانِ تو می‌آرایند.

یکی در حماسهٔ ناتمامِ دیروز نشسته است و با تکرارِ همان شیوه‌ها و شعارها، با همان سردرگمی در ارزیابی و به‌کارگرفتنِ نیروها، از بن‌بستِ شکست بیرون نمی‌آید. و دیگری با فراهم‌آوردن تریشه‌های نو طرح با زنده‌پاره‌های شکوهِ باستان، مُرقّعی بر قامتِ امروز می‌دوزد که به هر حرکتی ناگزیر پاره‌شدنی است.

گروهی -بازیگرِ از بازی رانده- هر دگرگونی را در زندگیِ مردم چهره‌آرائی دستِ نیرنگ می‌شُمارد یا همانا لنگری که انداخته می‌شود تا کشتیِ توفان‌زده‌ای در دریای بی‌آرام یک دم ثباتی یابد. و گروهِ دیگر -ناخدای تجربه‌آموز- برای آن‌که از روبرو با توفان در نیفتد، می‌کوشد تا در شیارِ موج‌ها شنا کند. و در این تلاشِ هول که بیمِ غرق می‌رود، طُرفه آن معرکه‌آرایان که به هزار زبان تملّق می‌گویند موج را مائیم که بند گُسسته‌ایم! و ما خود می‌دانیم آن چه می‌دانیم...

باری، در این میان آن‌چه از هر دوسو به هیچ گرفته می‌شود، بینشِ فطری و خواستِ تعلّل‌ناپذیرِ مردم است و جُنبشِ قهری جامعه ، با چنان نیروهای بزرگی که از درون و بیرون در آن کارگرند. و این نیروها، اگر هم امروز ناهماهنگ یا کر و کور، باری به بهای گزافِ لطمات و تلفات که در حسابِ طبیعت روی‌هم به چیزی نیست، به پیشمان می‌برند و خواهند بُرد. امّا چه بهتر که این مرحله دانسته، با چشم و گوشِ باز و با آرایشِ

هماهنگِ نیروها به‌سر رود، که راه به‌درجات هموارتر و کوتاه‌تر خواهد بود. و دانستن و گفتن و بازگفتنِ این‌که دگرگونی‌های امروز واقعیّتی است اصیل، بیرون و برتر از تعبیرتراشی‌های این یا آن گروه، چه بسا اندیشه و بازوی کارآمد که رها خواهد ساخت و بر چه بسا اشتباهات دردناک که راه خواهد بست! ولی می‌بینیم که هم‌چنان هر گروهی اسیرِ پندارهای دست‌آموزِ خویش است و بی‌هوده می‌کوشد سرنوشتِ ملّتی را با آن پندارها گره بزند، و این شدنی نیست. تاریخ نمی‌پذیرد، از آن جمله، دگرگونی‌ها -خواه به دیدهٔ تاییدش بنگرند یا انکار-، انگیزه‌هایی بس نیرومندتر و ریشه‌دارتر از خواستِ یک تن دارد. در جامعه هیچ جُنبشی جز در جهت خواست‌های بُنیادی مردم صورت پذیر نیست. مردم به راهی که تاریخ به رویشان می‌گشاید -یعنی دست و بازوشان را برای گشودنِ آن به‌کار می‌گیرد-، کشیده می‌شوند و در تار و پودِ احوالِ تازه‌ای که چهرهٔ فردایش شناخته نیست جای می‌گیرند. اکنون ما در مسیرِ چنین احوالی هستیم ، -نه به خواستِ این یا آن، به خواستِ دربندماندهٔ مردم که در آستانهٔ شکستنِ بندها بودند.

چهرهٔ فردامان چه خواهد بود؟ - نمی‌دانم. ولی در بینش و آزمون و تلاشِ هر روزه می‌توانیم دست‌اندرکارِ ساختن و پرداختنِ تدریجیِ آن باشیم. این وظیفهٔ ماست. نباید در سردابه‌های سکوت رنجیده کز کرد و کار را به دستِ مدّعیانی واداد که زندگی را تا نکشند و مومیایی نکنند، تحمّل نمی‌توانند. در این صلای دگرگونی:

به هوای تازه

باز باید نقبی دیگر زد

و بدونِ پروا

به صداهای بلندِ کوچه

و دگرگونی باید پیوست.

امّا پیوستن بر چه گونه؟ تسلیم؟

من به تسلیم نمی‌اندیشم...

می‌توان تا پایِ جان جنگید

و به تاریکی تسلیم نشد.

اکنون در زندگی مردم ما نشانه‌های راستینِ صبحی تازه هست. ولی البته هنوز:

در سپیده‌دَمِ باریکی ره می‌سُپریم

می‌توان در آنِ واحد گفت

روشنائی هست وُ تاریکی.

وظیفهٔ عاجل، گذارِ هرچه زودتر از بقایای تاریکیِ قرونِ‌وسطایی است. به هیچ بهانه، به عذرِ هیچ دوستی یا دشمنی، نمی‌توان در پی کُندکردنِ این جریان بود ، یا دست به دستِ کسانی داد که سنگِ راهِ این

دگرگونی‌اند. چنین پیوندی خلافِ طبیعت است، و جز شکستِ حقارت‌آمیز، جز بُریدن و منفردماندن از مردم، راه به‌جایی نمی‌برد. باید به پیشوازِ روز رفت، از هم اکنون فردا را ساخت و تا رسیدن به شاهراهِ بزرگِ دور، می‌توان از جاده‌های خاکیِ موجود گفت:

من به هر راه که خوش‌بختی را

به زمین بازآرد ایمان دارم.

و خوش‌بختی، در نخستین گام، آزادی است. - آزادی‌ای که چهرهٔ آدمی را می‌سازد و بدو سرفرازیِ مسئولیّت می‌دهد. و در کشورِ ما سالهای بس درازی است که:

چشم‌های نگرانی شب وُ روز

وسعتِ دشتِ آزادی را می‌نگرند

باید مردم را به‌سوی این چشم‌اندازِ گُسترده کشاند و به هر زبان بدیشان تلقین کرد:

سختی ماهی دریایی را

که درونِ تُنگی زندانی است

و به دریا وُ به آزادیِ ماهی‌ها می‌اندیشد.

و پیش از همه باید آزاد بود و بهای آن‌را -که در این روزگار اندیشهٔ در بند و زبانِ به‌فرمان گزاف هم هست-، به تنِ خویش پرداخت. همان آزادبودنِ یک تن در گوشه و کنار با پرتوافشانیِ نمونهٔ خاصّ خویش، دل‌هایی را در پیرامُنِ خود روشن خواهد کرد. و روزی -شاید نه چندان دور-، این پرتوها به هم خواهد پیوست.

ماه جُفتش را در آینهٔ تاقچه‌مان خواهدجُست

ماه جُفتش را در آینه ها خواهدجُست.

این همه با نومیدیِ گوشتالوی مُدِ روز که زیرکانه هم دامن زده می‌شود، یا سکونِ آسودهٔ دوستانِ خوبی که:

جای ره‌گُشودن از میانِ جنگلی غمین،

نقشهٔ بنای آسمان‌خراش

می‌ریزند، بی‌شک سازگار نیست. ولی -خشم یا هم‌داستانی- کاش انگیزهٔ تکانی گردد و افسونِ ترس و ناباوری و بدبینیِ چندین ساله را باطل کند، تا بارِ دیگر:

طراوتِ جوانه‌های سبز وُ لاله‌های سُرخ

به باغِ ما بازآید.

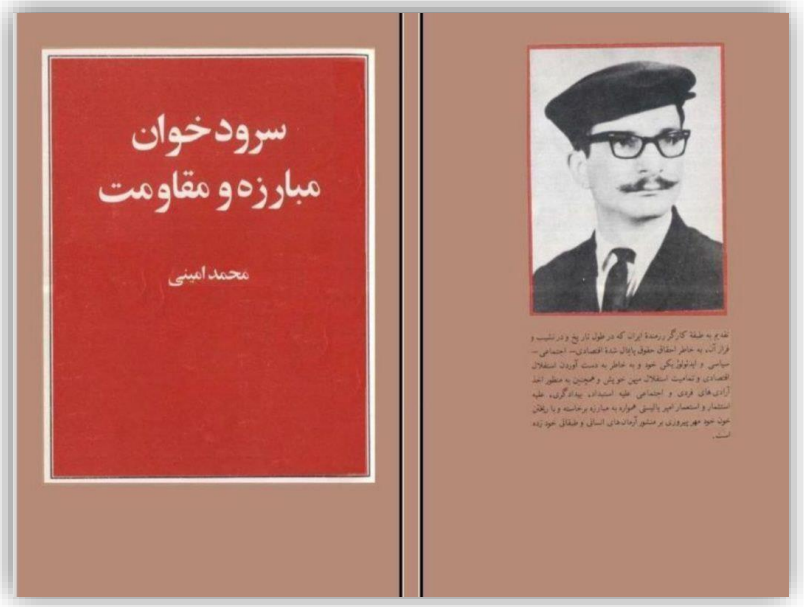
م.ا.به‌آذین/ مهرماه ۴۷

بازگشت به فهرست

سُرودخوانِ مبارزه و مقاومت

کتابی در گرامی‌داشت ۷تیرماه، ۵۱مین سالروز شهادت زنده‌یاد هوشنگ تیزابی

محمّد امینی



کتاب «سُرودخوان مبارزه و مقاومت»، در گرامی‌داشت ششمین سال شهادت هوشنگ تیزابی به کوشش محمّد امینی در سال ۱۳۵۹ تهیّه شد و چاپ اول آن با ۵۰۰۰ تیراژ توسط انتشاراتِ پویا در تهران انتشار یافت که لینک پی‌دی‌افِ آن در انتهای این معرّفی در دسترسِ خوانندگان است.

در قسمتی از پیش‌گفتارِ کتاب چنین می‌خوانیم:

در میان ارتشِ جانبازانِ راهِ خلق، هوشنگ تیزابی، نمونه‌ای از نسلِ جوان این زمان بود که با افکارِ انقلابی و انترناسیونالیستی خود در در دورانِ سیاه دودمانِ منفور و ضدّخلقی پهلوی، یعنی در آن شرایطِ شومی که هیچ روزنهٔ مساعدی برای کارِ کمونیستی وجود نداشت؛ دیکتاتوری، ارتجاع و عواملِ سرکوب‌گر و بازدارنده‌اش (ساواک) هر ترنّمِ آزادی‌خواهانه‌ای را در گلو خفه می‌کرد، رفیقِ شهید با به‌دست‌گرفتن درفشِ خونبارِ مبارزه نه در یک سنگر بلکه سنگرهای مختلف، به نبردی دلیرانه ولی نابرابر، علیه یکی از خون‌آشام‌ترین رژیم‌های وابسته به امپریالیسمِ آمریکا برخاست. رفیق با درکِ صحیح از اندیشه‌های دوران‌سازِ مارکسیسم-لنینیسم و بردنِ تئوری انقلابی به میانِ توده‌ها، افقِ گسترده‌ای برای کارِ خلّاقهٔ آنها فراهم ساخت و نیز برای مبارزاتِ توده‌ای ارزش به‌سزایی قائل شد.

رفیق تیزابی، عمیقاً اعتقاد داشت که توده‌های مردم ضرورتِ حزب و نقشِ آن را در مبارزهٔ طبقاتی یک‌باره درک نمی‌کنند و هرقدر توده‌ها آگاه‌تر شوند، به اهمّیت و ضرورتِ وجودِ حزب بیش‌تر ارج می‌نهند. رفیق تیزابی با الهام از اندیشه‌های آموزگارانِ کبیرِ خود به این واقعیّت رسیده بود که بورژوازی خواهانِ تیره‌کردن

شعورِ سیاسی توده‌هاست و با انواع وسایل می‌کوشد تا شیوه‌های برخوردِ منفی نسبت به حزب را تبلیغ و دوری از حزب را ستایش کند.

اطلاعات

درجریان برخورد و تیر اندازی

هوشنگ تیزابی خرابکار فعال کشته شد

یک خانه امن توسط ماموران کشف شد

در خانه امن تعدادی عکسهای خمینی و ترجمه آثار جه‌گوارا بدست آمد

هوشنگ تیزابی

رفیق در بحبوحهٔ تب وُ تاب جنگ‌های چریکی و در ردّ نظریاتِ شبه‌مارکسیستی و غیرِعلمی سازمان چریکهای فدایی خلق تحت عنوان شکستِ سیاهکل (خرداد۵۱) که رفقای چریک عللِ شکستِ سیاهکل را دو عامل: یکی عدمِ توجّه به تحرّکِ لازم و دیگر بی‌اطمینانیِ مطلق می‌دانستند، نوشت:

«آنها با تکیه روی این امر دستِ خود را کاملاً رو کرده و تلویحاً به غیرِخلقی بودنِ مشیِ خود اذعان کرده‌اند. آنها باید بدانند که درست برعکس، حتّی در مساعدترین شرایطِ اجتماعی برای مبارزهٔ چریکی هم؛ بدونِ کمکِ اهالی، بدونِ وجود پیوندِ عمیق بینِ اهالی و چریک، و بدونِ وجود اعتماد و اطمینانِ آن‌ها نسبت به همدیگر (و نه بی‌اطمینانیِ مطلقِ آنها نسبت به یک‌دیگر)، هیچ کاری از پیش نمی‌رود. حال اگر در شرایطِ فعلیِ ما، این یا آن روستایی "چریک‌های" ما را گرفته و کَت‌بسته تحویلِ ژاندارم ها می‌دهند، این به هیچ وجه گناهِ روستاییانِ نا آگاه نبوده، بلکه گناه خود آن «چریک‌هایی" است که به جای مطالعهٔ دقیقِ شرایطِ عینی و ذهنی انقلاب در میهنِ خود، به بررسی به‌اصطلاح «استراتژیکیِ» کوه و جنگل می‌پردازند.» (بسوی حزب علل اساسی شکست جریان سیاهکل)

اصولاً برخوردِ چپ‌روها با واقعیّت، تنگ‌نظرانه است، آن‌ها قادر به ایجادِ رابطهٔ زنده و واقعی با محیطِ ملموس و واقعیّتِ عینی پیرامونِ خود نیستند، همه چیز در محدودهٔ تنگِ تصوّرات و برداشت‌های ذهنی و غیرِعلمی آن‌ها خلاصه می‌شود. هنگامی که آرمان‌های چپ روهای افراطی با جریان گسترشِ واقعیّت در تضادّ عمیق قرار می‌گیرد و در جریانِ مبارزه، تحقّق آرمان‌های خود را نمی‌بینند، به ماجراجویی کشیده شده و بیش از پیش در انزوا قرار می‌گیرند.

این حقیقتی است که هر مارکسیستِ واقعی، خود را در چنبرِ عینیّت می‌بیند و از هرگونه ماجراجویی و اراده گرایی احتراز می‌جوید. او پیش‌برد و گسترشِ امرِ انقلاب و مبارزه را در پاسخ به ضرورت‌ها، که تاریخ و عینیّت در برابر او قرار داده است جست‌وُجو می‌کند. یک جریانِ مارکسیست-لنینیستی، حرکت و سمت‌گیری خود را بر اساس شرایطِ عینی و در ارتباطِ آگاهانه با تغییراتِ تدریجی و واقعیّتِ پیرامونِ خود قرار می‌دهد.

توانایی هر جریانِ صحیح انقلابی را ضرورتاً در کیفیّتِ حلّ مسائل و تحلیلِ موقعیّتِ مناسب و درست و دست‌یابی بر استراتژی و تاکتیکِ مساعد بر اساسِ شناختِ مرحلهٔ جُنبش و ارتقای سطحِ مبارزه و بسیج توده‌های زحمت‌کش تا پیروزی نهایی، بایستی ارزیابی کرد.

با چنین دیدگاهی بود که رفیق تیزابی در همان زمان نوشت:

«شکستِ جریانِ سیاهکل تنها شکستِ مبارزینی که در راهِ آن شهید شدند نبود. این شکست در واقع آغازِ شکست‌های عملیِ پیاپی آن کسانی بود که با نظراتِ غیراصولی و ضدّ حزبی خود می کوشیدند و هنوز هم می‌کوشند تا به جای سوق‌دادنِ جوانانِ پُرشور و فداکار به سوی مبارزهٔ اصولی، به سمتِ مشیِ مبارزاتی کارگری، آن‌ها را در سراشیبِ لجام‌گسیخته‌ترین عملیّاتِ ماجراجویانه خرده‌بورژوا‌پسندانه و ضدّکارگری، بغلتانند.»

همان‌هایی که ادّعا داشتند موتورِ کوچکِ روشنفکران خرده‌بورژوا، قطارِ انقلابِ پرولتری را به‌حرکت درمی‌آورد، آن‌هایی که سازمان و حزبِ طبقهٔ کارگر را تحت عنوان تئوری بقاء تخطئه و رد می‌کردند و پیشاهنگ را خدا می‌دانستند، به تجربه دریافتند که با دشمنِ نیرومند رودررو هستند، ولی هرگز نفهمیدند که تا جُنبشِ توده ای آغاز نشود، تا شرایطِ عینی و ذهنی آماده نشود، روشنفکرِ خرده‌بورژوا به مثابهٔ پیشاهنگ و آغازکنندهٔ جُنبشِ مسلّحانه نمی‌تواند با یک حرکتِ هر چند قاطع، سریع و فداکارانه، مسیرِ تاریخ را عوض کند. و سرانجام پس از یک دهه مبارزه دیدیم، هنگامی که شور و حرارتِ چریک‌های فدایی خلق در حالِ فروکش بود، قیامِ حماسه‌آفرینِ خلق‌های زیرِ ستم رژیمِ سفّاکِ وابسته به امپریالیسم شروع شد و توده‌های میلیونی با دستِ خالی به خیابان ها ریختند و در یک رویارویِ تمام خلقی و طیّ مبارزاتِ سیاسی، اقتصادی و سرانجام نظامی، رژیمِ جابرانهٔ شاهنشاهی را به شکست واداشتند، و با آخرین تیرِ خلاص در ۲۱ بهمن ۵۷، به حکومتِ سفّاکِ دودمانِ پهلوی برای همیشه پایان دادند...

لینک‌های دانلود کتاب

سُرودخوانِ مبارزه و مقاومت، اثر محمّد امینی، انتشارات پویا، چاپِ اول، سال ۱۳۵۹

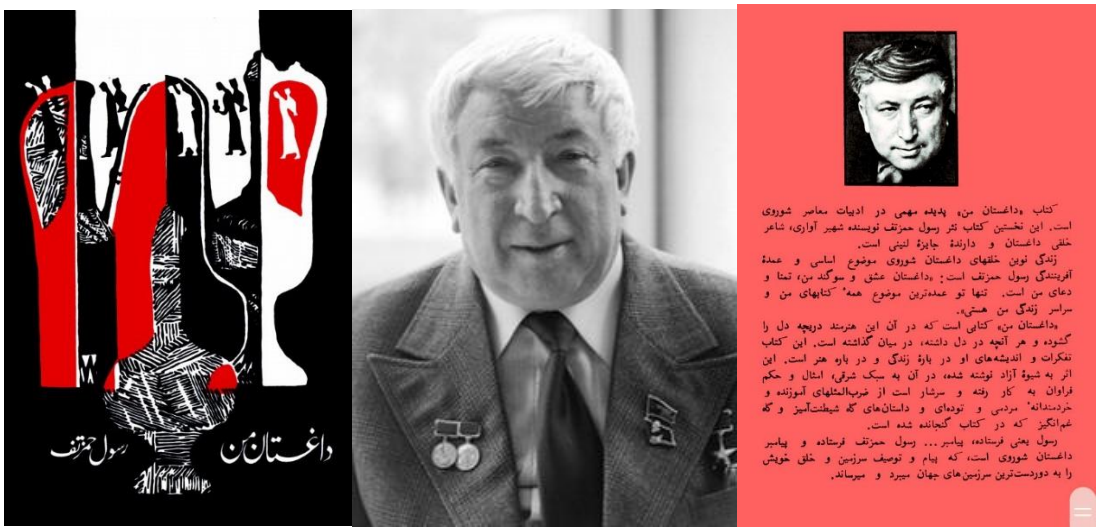
https://dn790005.ca.archive.org/0/items/sorud-khan-moghavemat-tizabi/Sorud%20khan%20Moghavemat-%20Tizabi.pdf

https://persianbooks2.blogspot.com/2020/05/blog-post_27.html

بازگشت به فهرست

داغستانِ من

رسول حمزه‌تف/ برگردان: حبیب فروغیان و ژاله اصفهانی



کتابِ ارزش‌مندِ «داغستانِ من» اثری از «رسول حمزه‌تف»، (۸ سپتامبر ۱۹۲۳ - ۳ نوامبر ۲۰۰۳) 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. برگردانِ کتاب در دو جلد در سال ۱۹۸۶ در قطعِ جیبی و در ۶۵۰ صفحه از طرف نشرِ «رادوگا» در مسکو به چاپ رسیده که ترجمهٔ بخش عمدهٔ اشعار این کتاب توسط زنده‌یاد «ژاله اصفهانی» (۱۶ اسفند ۱۳۰۰-۷ آذر ۱۳۸۶) و مابقی اشعار توسط روبه فاطمی انجام پذیرفته و تا کنون گُزیده‌هایی از متنِ کتاب را در بخش «ادبیّات» ارژنگ تقدیم خوانندگان کرده‌ایم.

رسول حمزتف یکی از مشهورترین و محبوب‌ترین شاعرانِ اتّحادِ شوروی است. او به مقام عالی شاعرِ خلقیِ داغستان نائل آمده است. میهن بالاترین جایزه‌های اتّحادِ شوروی یعنی جایزهٔ لنین و جایزهٔ دولتی را به رسول حمزتف اهدا کرده است. مردم رسول حمزتف را به عالی‌ترین ارگانِ حاکمیّت یعنی شورای عالی اتّحادِ شوروی برگزیده‌اند. رسول حمزتف قهرمانِ کارِ سوسیالیستی و عضو هیئت رئیسهٔ شورای عالی اتحاد شوروی است.

دیوان‌های اشعارِ رسول حمزتف به‌ویژه چهاربیتی‌های حاوی حکمت و خِرَدِ بسیار عالی او به بسیاری از زبان‌های جهان ترجمه شده است.

کتاب داغستانِ من پدیدهٔ مهمّی در ادبیّاتِ معاصرِ شوروی است. این نخستین کتابِ نثرِ رسول حمزتف، نویسندهٔ شهیرِ آواری، شاعرِ خلقی داغستان و دارندهٔ جایزهٔ لنینی است.

عمدهٔ زندگی نوینِ خلق‌های داغستانِ شوروی موضوع اساسی و آفرینندگی رسول حمزتف است: «*داغستان عشق و سوگند من تمنّا و دعای من است. تنها تو عمده‌ترین موضوع همهٔ کتاب‌های من و سراسرِ زندگی من هستی.*»

داغستانِ من کتابی است که در آن این هنرمند دریچهٔ دل را گشوده و هر آن‌چه در دل داشته در میان گذاشته است. این کتاب تفکّرات و اندیشه‌های او دربارهٔ زندگی و دربارهٔ هنر است. این اثر به شیوهٔ آزاد نوشته‌شده در آن به سبکِ شرقی امثال و حَکَم فراوان به کار رفته و سرشار است از ضرب‌المثل‌های آموزنده و خردمندانهٔ مردمی و توده‌ای، و داستان‌های گاه شیطنت‌آمیز و گاه غم‌انگیز که در کتاب گنجانده شده است.

رسول یعنی فرستاده، پیامبر ... رسول حمزتف فرستاده و پیامبرِ داغستانِ شوروی است که پیام و توصیفِ سرزمین و خلقِ خویش را به دوردست ترین سرزمین‌های جهان می‌برد و می‌رساند.

داغستانی‌ها در کوهستان‌های سربه‌فلک‌کشیدهٔ قفقاز زندگی می‌کنند. در داغستان نزدیک به چهل خلق سکونت دارند که یکی از آن‌ها آواری‌ها هستند. در این‌جا در دهکده آواری تسادا که در گردنه‌های رشته کوه‌های قفقاز واقع است، در سال ۱۹۲۳ میلادی در خانوادهٔ حمزه تساداسا شاعرِ خلقی داغستان سوّمین پسر پا به جهان گذاشت و او را رسول نامیدند.

رسول پسربچه یازده‌ساله‌ای بود که نخستین شعرِ خود را سُرود. رسول حمزتف پس از پایانِ دبستان برای ادامهٔ تحصیل ابتدا به ماخاچ قلعه پایتختِ داغستان و سپس به مسکو رفت. وارد دانشکدهٔ ادبیّات به‌نام ماکسیم گورکی، جنب اتّحادیهٔ نویسندگانِ اتّحادِ شوروی شد و آن را به‌پایان رساند.

لینک دانلود کتاب از باشگاهِ ادبیّات

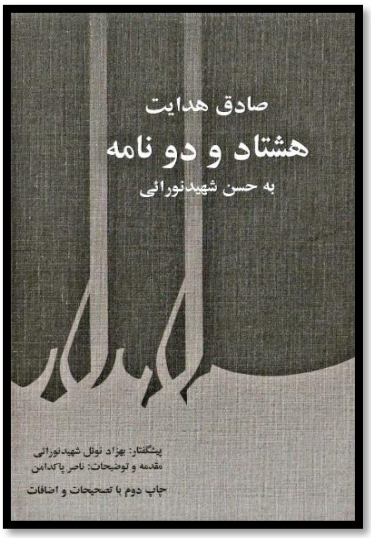
انتشارات پروگرس(میر)، رادوگا، اداره نشریات به زبان‌های خارجی، شوروی

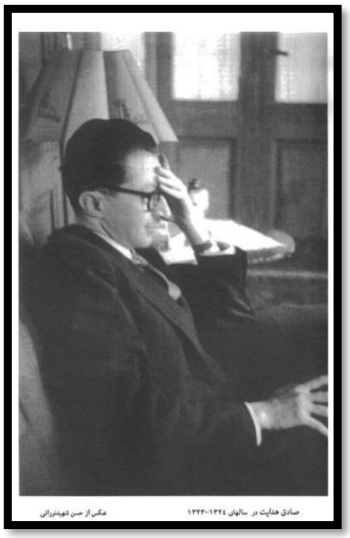
https://www.bashgaheadabiyat.com/product/daghestane-man

بازگشت به فهرست

هشتادوُدو نامه به حسن شهیدنورائی

صادق هدایت/ پیش‌گفتار: بهزاد نوئل شهیدنورائی/ مقدّمه: ناصر پاکدامن





کتاب «هشتاد وُ دو نامه» حاوی نامه‌های صادق هدایت به حسن شهیدنورائی (استادِ دانشکدهٔ حقوق دانشگاه تهران و دوست صمیمی هدایت)، با پیش‌گفتار بهزاد نوئل شهیدنورائی و مقدّمه و توضیحات ناصر پاکدامن (هر دو بلند) گردآوری شده و چاپ دوم آن با تصحیحات و اضافات در زمستان ۱۳۷۹ توسط انتشارات «کتاب چشم‌انداز» در پاریس چاپ و منتشر شده است.

در ابتدای متنِ پیش‌گفتارِ کتاب به قلم بهزاد نوئل (فرزند حسن شهیدنورایی) چنین می‌خوانیم:

«در خانوادهٔ نیمه‌ایرانی و نیمه‌برتانیِ ما که در اوایلِ دههٔ پنجاه میلادی در پاریس مستقر شد، دو چیز شبه‌اُسطوره شده بود: شیئیِ نخست مورد علاقهٔ کسی نخواهد بود هر چند که یاقوتِ امپراتورِکشور کره بود. راست است که احتمالا عقیقِ سُرخی بود. به علاوه هیچ کس و هیچ چیز نمی‌توانست تایید کند که این عقیقِ سُرخ حقیقتاً به شوهرعمهٔ مادری اهلِ برتانی ما «داده» شده بود که با کشتیِ جنگی به جهانگردی به آن صفحات رفته بوده است. بالاخره چندان هم یقین نیست که آن شوهرعمهٔ مادری افسرِ نیروی دریائی اصلاً اهلِ برتانی بوده چرا که کورتز (*Cortez*) نام داشته است. امّا تفاوتی نمی‌کند. این یاقوتِ قلّابیِ یک دریانوردِ فرضی، ما را بیش از همهٔ داستان‌های سراسر حادثه دست‌خوشِ رؤیا می‌کرد. چهار پنج سالِ پیش یاقوت را دزدیدند و همراهِ آن، رؤیاهای کودکی ما و بخشی از افسانه‌های خانوادگی هم ناپدید شد...

شیئیِ دوم و به ظاهر پیش‌پاافُتاده‌تر را، رمز وُ رازِ بیش‌تری احاطه می‌کرد. کارتُنی بود بنددار، به رنگِ عنّابی که هیئتِ زمخت و بوی چسبِ ارزان‌قیمت آن حکایت از محصولی می‌کرد کارِ ایران سال‌های سی و چهل میلادی. این کارتنِ کم‌وُبیش آسیب‌دیده، حاوی ورقه‌های نازکِ پُستِ هوائی بود. سراسر پوشیده از علائمی که در نظرِ ما از خطِ هیروگلیف هم ناخواناتر بود. ما از سرِ نخوتی جاهلانه، این علائمِ دسترس‌ناپذیر را

«ورمیشلِ ایرانی» می‌نامیدیم؛ فقط این‌جا و آن‌جا چندتایی اسم یا کلمه قابلِ خواندن، امّا عاری از معنی پدیدار می شدند: *cafard, nausée, Camus, Malraux Sartre* و غیره...

این نامه‌ها - همان‌طور که حدس زده می شود- نامه‌های هدایت و پدرِ ما و یا به استثنای یک مورد فقط نامه‌های هدایت بود. در نظرِ ما، نویسندهٔ آن‌ها شخصیّتِ مهمّی نبود؛ بلکه پیرمردی بود با چهره‌ای گرفته و مغموم و سبیلی کوچک و غریب. گاهی هدیه‌ای می داد: زیرسیگاری چینی مارکِ «وج وود» (*Wedgewood*) به مادرم و عرقچینِ دهاتی ایرانی به من، چیزهای کوچکِ بی‌مقدار. فقط این مواقع بود که لبخندی می‌زد و حتّی این لبخند هم غمگین بود. این سایه را هاله‌ای از رمز وُ راز فراگرفته‌بود: چرا وقتی پدرمان بیمار بود این پیرمرد آن‌قدر به خانهٔ ما می‌آمد؟ او که هرگز سخنی نمی‌گفت؟ چرا همان روزِ مرگِ پدرِ ما را برای خودکشی انتخاب کرده بود (یا روزِ پیش یا روزِ بعدش، فرقی نمی‌کند)؟ میانِ این دو رویداد رابطه‌ای عِلّی وجود داشت و یا یک هم‌زمانیِ ساده بود؟...»

ناصر پاکدامن نیز در قسمتی از مقدّمهٔ کتاب داستان نامه‌های هدایت به شهیدنورائی را این‌گونه روایت می‌کند:

«در نظر بسیاری، نامه‌های هدایت به شهید نورائی را باید از جمله نوشته‌های مهمّ او دانست. متن‌هائی با ارزشِ ادبی مسلّم. در [سال] ۱۳۵۸ که صحبت از فراهم‌آوردنِ مطالبی برای اختصاص «شمارهٔ ویژهٔ» نشریه‌ای به صادق هدایت بود، غلامحسین ساعدی قول می‌داد که دربارهٔ این نامه‌ها بنویسد که در نظرش ارزشِ آثارِ بزرگِ هدایت را داشت. کاتوزیان هم بر قدر و ارج ادبی اعلا و والای نامه‌ها تکیه می‌کند که برخی از بهترین نمونه‌های نثرِ هدایت را دربردارند. می‌بایست بر صحّتِ این داوری مُهرِ تایید گذاشت که در این نامه‌ها با نوشته‌های کسی روبرو هستیم که در به‌کاربردنِ کلمات و پرداختنِ اندیشه ها و بیان‌کردن تأثّرات و تألّمات راه و شیوهٔ خود را دارد.

سبکِ هدایت در این نامه‌ها بهتر و یکدست‌تر از هر جای دیگر به‌چشم می‌خورد. در اینجا قلمِ هدایت در مرزِ زبانِ محاوره و زبانِ کتابت به شرح احوالات می‌پردازد و در جملاتی کوتاه و به سبکی ساده از آن‌چه بر او و در برابرِ او می‌گذرد می‌نویسد. این سخن نادرست نیست که برخی از بهترین و پخته‌ترین نمونه‌های نثرِ هدایت را در این نامه‌ها می‌توان یافت، هم‌چنان‌که او جهائی از طنزِ تلخِ او را و رنج شکنجه‌آمیزِ هستی او را.

انتشارِ ۱۲ نامه از نامه‌های هدایت به شهید نورانی در اردیبهشت ۱۳۳۴ در ماهنامهٔ سخن حادثه‌ای پُراهمّیت در حیاتِ فرهنگی ایران بود. نخستین بار بود که نامه‌های خصوصی نویسنده‌ای، آن‌هم نویسنده‌ای با مقام و اعتبارِ یکتای هدایت انتشار می‌یافت و خوانندگان سطوری را در برابرِ چشمان داشتند که برای طبع و نشر نوشته نشده بود و در نتیجه با فضاهای ناشناخته‌ای در دنیای هدایت آشنا می‌شدند. بر همین نکته هم هست که در مقدّمهٔ کوتاهِ سخن بر این نامه‌ها تاکید می‌شود از روی این نامه‌ها می‌توان قیافهٔ حقیقی صادق هدایت را چنان‌که بود ترسیم کرد.

آیا نامه‌ها صادق هدایت را چنان‌که بود ترسیم می‌کند؟ و از سوی دیگر برای فهم و درک نوشته‌های هدایت چه نیازی به شناختنِ «قیافهٔ حقیقی» صادق هدایت داریم؟ پرسش‌هایی که پاسخی ساده و آسان ندارند چرا که، هم با چرائی و چگونگی آفرینشِ هنری سر و کار پیدا می‌کنند، و هم با رابطهٔ میان آفریده و آفریننده!

این نامه‌ها درهرحال از دو کس و دوستی میانِ آن دو خبر می‌دهد: صادق هدایت و حسن شهیدنورائی.

از زندگی هدایت بسیار نوشته‌اند؛ که بود و چه کرد و چه نوشت؟ پس در این‌جا حاجتی به بازگوئی آن‌چه زندگی او بود نداریم. در آغازِ این مکاتبه هدایت ۴۳ سال دارد. تولّد ۲۹ بهمن ۱۲۸۱ / ۱۷ فوریه (۱۹۰۳). نویسنده‌ای است سرشناس و سخت مورد احترامِ روشن‌فکرانِ ترقی‌خواه. این‌که دوستی حسن شهید نورائی تولّد: ۲۵ حمل - فروردین ۱۲۹۱ / ۱۴ آوریل (۱۹۱۲) با هدایت از چه زمانی آغاز شده است، هیچ نمی‌دانیم.

در سال‌های نخستین بازگشتِ شهید نورانی به ایران (۱۳۱۸-۱۳۱۹) کافهٔ فردوس در خیابان اسلامبول محلِّ رفت و آمدِ بسیاری از روشن‌فکران و فرنگ‌دیده‌ها بود. شاید که آشنائی این دو از آن زمان و در آن‌جا آغاز شده باشد. شاید هم که نه. درهرحال با شهریور ۱۳۲۰ فضای سیاسی-اجتماعی تازه‌ای در ایران پدید آمد و سخنانِ دیگری بر زبان‌ها جاری شد...

حسن شهید نورایی در دقایق پایانی روز دوشنبه ۱۹ فروردین ۱۳۳۰ / ۹ آوریل ۱۹۵۱ در پاریس درمی‌گذرد و آن زمان چند ساعتی است که در گوشه‌ای دیگر از همین شهر، جسمِ بی‌جانِ صادق هدایت را یافته‌اند که دو یا سه روز پیش به زندگی خود پایان داده است...»

لینک‌های دانلود کتاب

http://www.mediafire.com/?d40sg608y3f8b57

https://t.me/BashgaheAdabiyat/27015

لینک‌های شنیدن متنِ نامه‌ها در یوتیوب در ۲۲ بخش

https://www.youtube.com/watch?v=xPs8TkFDJrg

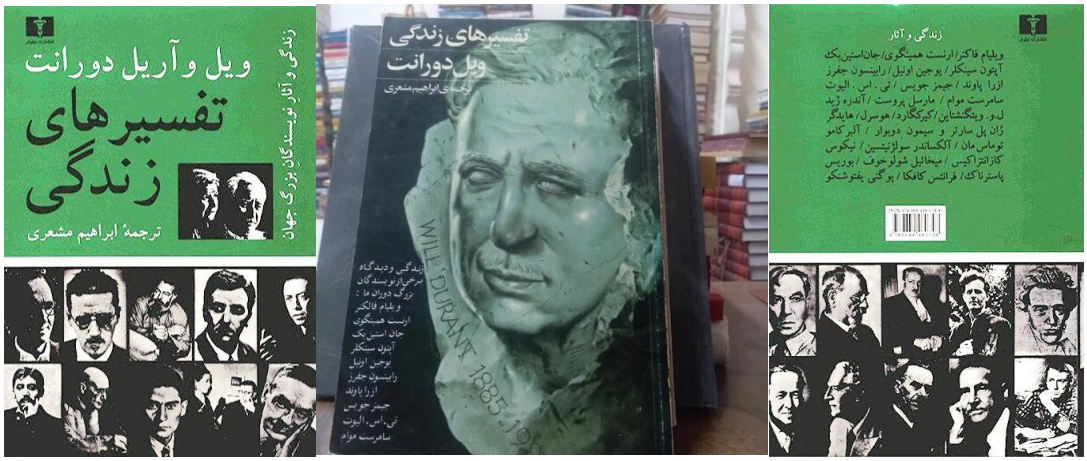
https://www.youtube.com/watch?v=9Q8rWfscdyQ

بازگشت به فهرست

تفسیرهای زندگی

دربارهٔ زندگی و آثار نویسندگانِ بزرگِ جهان

ویل و آریل دورانت/ برگردان: ابراهیم مشعری



«تفسیرهای زندگی» اثر مشترک «ویل دورانت» و همسرش «آریل دورانت»، با برگردان ابراهیم مشعری (در ۶۰۰ صفحه، نشرِ نیلوفر، سال ۱۳۶۹ که در سال ۱۴۰۳ به چاپِ یازدهم خود رسیده)،کتابی است که به شرح زندگی و افکار و آراء و آثار تعدادی از بزرگترین نویسندگان ادبیات داستانی قرن اخیر پرداخته است. به گفته خود «دورانت»، در انتخاب این نویسنده‌ها، یکی از ملاک‌های اصلی این بوده که نویسندگانی باشند که در آثارشان از دغدغه‌های بشرِ امروز و مسائلِ عمیق حرف زده باشند و در واقع نویسنده‌هایی که به فلسفه لباسِ ادبیّات پوشانده باشند و حتّی از این‌هم فراتررفته و به افرادی که به‌طورِ رسمی فیلسوف شناخته می‌شوند هم پرداخته است، چهره‌هایی مانند «کیرکه‌گارد» و «ویتگنشتاین» و ... به گفتهٔ «دورانت»، نویسنده‌هایی مدّنظر نبودند که قصد داشته‌اند؛ «به مددِ هنرشان، زیبایی میرنده را برای دلخوشی نسل‌های بعد، شکیل جلوه بدهند.»

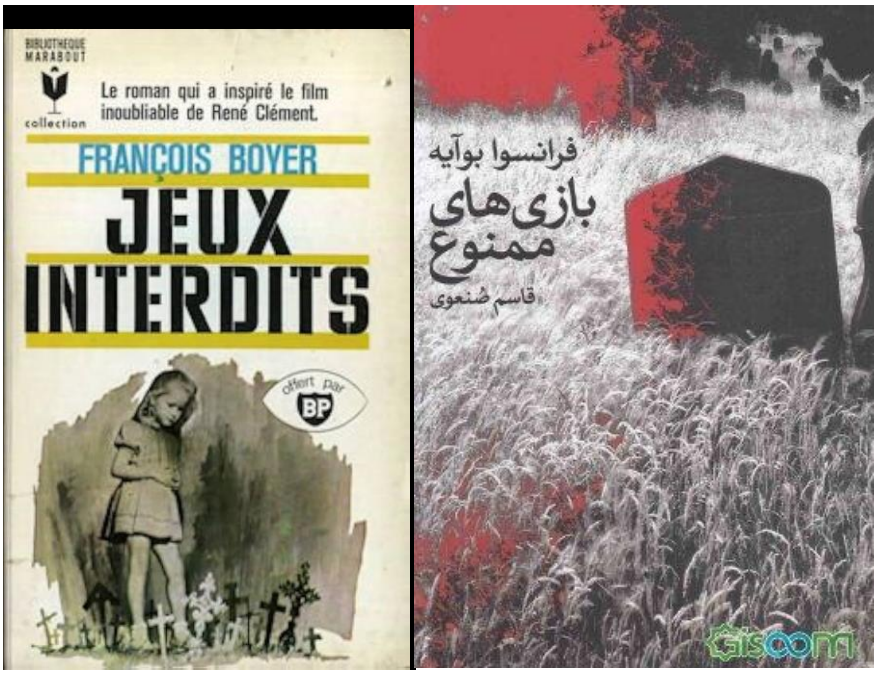
برخی از نویسنده‌هایی که در این اثر زندگی و افکار و آثارشان مورد بررسی قرار گرفته عبارتند از:

«ویلیام فاکنر»، «ارنست همینگوی»، «جان اشتاین‌بک»، «ازرا پاوند»، «تی.اس.الیوت»، «جیمز جویس»، «سامرست موآم»، «مارسل پروست»، «فرانتس کافکا»، «آندره ژید»، «ژان‌پل سارتر»، «سیمون دوبووآر»، «آلبر کامو»، «توماس مان»، «نیکوس کازانتزاکیس» و... بخشِ انتهایی کتاب نیز با عنوان «ادبیّاتِ اتّحادِ شوروی»، به «شولوخف»، «پاسترناک»، «سولژنیتسن» و «یوتوشنکو» اختصاص دارد. یکی از مزایای برجستهٔ این کتاب این است که به کارِ هر سطحِ مخاطبی می‌آید، یعنی اگر کسی با این نویسنده‌ها و شیوهٔ نگارشی و اندیشه‌هایشان آشنا نباشد، به وسیلهٔ این کتاب می‌تواند با زندگی و طرزِ فکر و آثارشان و نیز خیلی از مسائل مطرح شده در آثارشان آشنا شود. خودِ «دورانت» نیز تاکید کرده که در این کتاب به هیچ وجه قصد نقدِ ادبیِ تخصّصی ندارد، امّا همان تحلیل‌های کلی و روان وی به قدری عمیق و همه‌جانبه هستند که دستِ کمی از نقدهای فنّی ندارند.

بازگشت به فهرست

بازی‌های ممنوع

فرانسوا بوآیه/ برگردان: قاسم صُنعوی



رِمانِ «بازی‌های ممنوع» اثر «فرانسوا بوآیه» با برگردان قاسم صُنعوی در سال ۱۳۹۲ در ۱۵۸ صفحه به همت انتشارات گل‌آذین در دسترس علاقه‌مندان است. داستانی لرزاننده دربارهٔ جنگ و مصائبِ آن، از جمله آوارگانی که مانند مردم غزه در مسیرِ آوارگی توسط بمباران هواپیماهای دشمن ناجوانمردانه به قتل می‌رسند، و روایتِ کودکانِ معصومی که به جای بازی و شادی و حضور در کلاس درس، شاهد صحنه‌های هولناکِ مرگ و جنازهٔ هموطنان خود هستند. رُمانی که بر اساسِ آن فیلمِ موفّقی نیز در سال ۱۹۵۲ ساخته و اکران شده است. (**لینک مشاهدهٔ تریلر فیلم**)

یادداشتِ مترجم:

ماجرای «بازی‌های ممنوع» به ژوئنِ ۱۹۴۰ مربوط می‌شود و این زمانی بود که نیروهای آلمانی در خاکِ فرانسه پیش می‌آمدند و مردمِ وحشت‌زدهٔ خطّه‌هایی که خطرِ اشغال تهدیدشان می‌کرد -به‌خصوص ساکنان پاریس- گروه‌گروه شهرهای مواجه با تهدید را ترک می‌کردند و به سوی نقاطی که احساس می‌کردند در آن‌ها امنیّت خواهند داشت هجوم می‌بردند. امّا هواپیماهای نیروهای اشغال‌گر این گروه‌های آواره را در جادّه‌ها هدفِ مسلسل‌های خود قرار می‌دادند و قربانیانِ بسیار می‌گرفتند. در میان این گروه‌های کوچ‌کننده که در طولِ راه هدفِ مسلسل‌ها قرار می‌گرفتند، دخترکی نُه ساله وجود دارد که تنها، بی‌یاور و بی‌هدف هم‌چنان پیش می‌رود.(در فیلمِ رنه کله‌مان، پولت خُردسال‌تر است.م)

دنیای پولت، این دخترِ خردسال، دنیای معصومیّت و بی‌خبری است. تردیدی وجود ندارد که او عمقِ فاجعه‌ای را که برایش از راه رسیده نمی‌تواند درک کند؛ دیدی هم که از ماجرا دارد تا حدودِ زیادی محو و مبهم است. از این رو آن چه او می‌بیند و در ذهنِ خود به تحلیلِ آن‌ها می پردازد برای آدم‌های بزرگ غیرِمنطقی است و همین نکته ارزشی شاعرانه به اثر می‌دهد.

در دنیایی که فرانسوا بوایه این اثرش را برای ما می‌آفریند، تخیّل، سهمِ به‌سزایی دارد. دو کودک بر اثرِ تصادفی که چیزی جز جنگ نیست، در روستایی کوچک و دورافتاده به هم می‌رسند تا سلسله رویدادهای این تراژدی-کمدیِ زیبا و شاعرانه را به وجود آورند. دنیای پولت و میشل یادآورِ دنیای قصّه های پریان است، امّا جنگ این احساس را هم در ذهنِ کودک به جا می‌گذارد که هر مُرده‌ای باید به خاک سپرده شود، و سگِ مُردهٔ او نیز باید گوری از آنِ خود داشته باشد. و از این‌جاست که یکی از «بازی‌های ممنوع» آغاز می‌شود...

***

فیلمی که رنه کله‌مان از این رمان تهیّه کرده، با اثر تفاوت‌هایی دارد و این هم امری کم‌سابقه نیست، زیرا درحالی‌که برخی سینماگران عقیده دارند فیلم باید دقیقاً تصویرِ تجسّمِ اثرِ مکتوب باشد، برخی هم بر این عقیده اند که فیلم اگر نسخهٔ بدل و کُپیهٔ اثر باشد، به زحمتِ ساختنش نمی ارزد.

باری، همان طور که اندکی بعد خواهیم دید، رمان مستقیماً با توصیفِ صحنه هایی از کوچِ مردمِ بیم‌ناک آغاز می‌شود؛ حال‌آن‌که در فیلم، ابتدا ساحلِ یک جزیرهٔ کوچکِ پُردرخت را می‌بینیم و دو کودکِ آراسته را که در چنین محیطی سرگرمِ خواندن و تماشای کتابِ مصوّری هستند که ماجرای فیلم در آن نقل شده است. و در پایان، باز همین دو کودک را می‌بینیم که کتابشان را می‌بندند.

دخترک که ماجرای پولت، قهرمانِ کتاب اندوه‌گینش کرده، می‌گرید و پسر که چند سالی از او بزرگ‌تر است می‌کوشد او را تسلّی دهد و به او می‌گوید: *«این فقط داستان است، نباید این طور گریه کنی»* و بعد هم برای کتاب دنباله‌ای از خودش می‌سازد: *«پولت، میشل را یافته است، هر دو گُریخته‌اند و پنهان شده‌اند و کسی پیدایشان نکرده»*، و دخترک با آن‌که کاملاً قانع نشده، اشک هایش را پاک می‌کند و می‌گوید: *«کاشکی به آن‌ها می‌گفتیم که با ما... به جزیرهٔ ما بیایند... دوست‌شان خواهیم داشت، موافقی؟... راهِ آمدن را نشان‌شان می‌دهیم...هیچ کس نمی تواند اذیّت‌شان کند...»* (فیلم‌نامهٔ کاملِ اثرِ رنه کله‌مان چند دهه پیش منحصراً برای استفادهٔ دانشجویانِ یک مدرسهٔ عالی به همین قلم ترجمه شده، امّا هرگز به چاپ نرسیده است. **م**)

دربارهٔ نویسنده: فرانسوا بوایه (*Francois Boyer*) ، زادهٔ سال ۱۹۲۰ در سزان(۱)، پس از تلاش در زمینه‌های گوناگون وارد انستیتوی بررسی‌های عالی سینماتوگرافی شد و متعاقبِ آن به مثابهٔ دستیارِ کارگردان به کار پرداخت. در ضمن همکاری‌اش با مجلّهٔ «اکران فرانسه» را هم آغاز کرد. نخستین موفّقیتِ بزرگِ او به مثابهٔ رمان‌نویس در سال ۱۹۴۷ و با کتاب «بازی‌های ممنوع» روی نمود. این اثر در همان دوران به ۱۲زبان ترجمه شد و فیلمی هم که رنه کله‌مان(۲) ازآن تهیّه‌کرد به‌صورتِ یکی از آثارِ کلاسیکِ سینمایی درآمد.

بوایه پس از نوشتنِ این کتاب، آثارِ دیگری چون «شورش» ۱۹۵۳، «ایستگاهِ آسمان» ۱۹۵۴، «به‌بر واو منیبوس» (*Bebert et omnibus*) ۱۹۶۳، عرضه کرد. بوایه در ضمن به مثابهٔ سناریست و دیالوگ‌نویسِ فیلم، شهرتِ بسیار کسب کرد و براساس رمان‌هایی چون «سگ‌های گمشدهٔ بی‌قلّاده» و «میمونی در زمستان» برای فیلم‌هایی که با همین عنوان‌ها ساخته شدند، سناریوهایی با موفّقیت و فراموش‌نشدنی نوشت. فرانسوا بوایه در سالِ ۲۰۰۳ درگذشت.

۱- *Sezanne*، مرکزِ بخش در استانِ مارن *Marne* واقع در شمالِ فرانسه و از توابع شهرستانِ اپرنه واقع بر ساحلِ رودِ اوژ (م)

۲- *R.Clement* ، کارگردانِ فرانسوی (۱۹۱۳) - (۱۹۹۶) که آثارش غالباً شکستِ فردِ تنهایی را که در جست‌وُجوی آزادی است بیان می‌کند.(م)

برای تهیهٔ کتاب با نشرِ گل‌آذین، ناشر تخصّصی علومِ اجتماعی، مطالعاتِ زنان و ادبیّات تماس بگیرید:
آدرسِ انتشارات: خیابان انقلاب، خیابان ابوریحان، پلاک ۶۱، واحد۳ / تلفن : ۶۶۹۷۰۸۱۶_۰۲۱

بازگشت به فهرست

روزهای بی‌قرار، اثری فاخر

فریادِ این غم‌خانه خاموشی نخواهد داشت/ فرهادِ این افسانه بی‌شیرین نخواهد ماند

علیرضا قربانی/ آهنگ: احسان ناصری/ شعر: حسین غیاثی/ معرّفی از: اُمید

علیرضا قربانی، استادِ آواز و خوانندهٔ موسیقی سنّتی و پاپ ایران با صدایی پُرسوز و استثنایی را کسی نیست که نشناسد. هنرمندی که در کنسرت‌هایش فریاد «مرگ بر دیکتاتور» و شعار «زن، زندگی، آزادی» از طرفِ جمعیت حاضر طنین‌انداز بوده و با انتخاب‌های سنجیدهٔ خود همواره در مسیرِ خدمت به مردم و سمتِ درستِ تاریخ قرار گرفته است. همان‌جایی که به تعبیر احسان طبری « هنر با تاریخ هم‌مضمون می‌شود» و نتیجه‌اش خلقِ آثاری ماندگار برای نسل‌ها خواهد بود. از این خوانندهٔ خوشنام و مردمی که دوسالِ پیش همسرش را از دست داد، آثارِ ماندگارِ بسیاری منتشر شده که می‌توان از تصنیفِ «ارغوان» با شعر زنده‌یاد امیرهوشنگ ابتهاج (ه.ا.سایه) در آلبومِ «حریقِ خزان» یاد کرد و یا قطعاتِ دوصدایی متعدّدی که با خوانندگان زن و مردِ غیرِایرانی اجرا کرده است. یکی‌از زیباترین قطعاتِ دوصدایی ترانهٔ فارسی-اسپانیولی باعنوان *El Sueno* اِل سُوِینیو به معنای «رؤیا (خواب)» با آواز قربانی و هم‌خوانی خوانندهٔ آرژانتینی، سولانژ مِردینیان *Solange Merdinian* برپایهٔ شعرِ «شب همه شب» از نیما یوشیج در ترکیب با شعری از جرج لوئیس بورخِس، شاعر و نویسندهٔ شهیرِ آرزانتیتی و با آهنگ‌سازی احسان مطوری بود.

شایانِ ذکر است که اولا: شعر بخشِ فارسی این ترانهٔ زیبا از آلبومِ «صداها و پُل‌ها» که برندهٔ جایزهٔ مطرحِ جهان در روزهای پایانی سال ۲۰۱۹ شد و در ژانرِ موسیقی تلفیقی (فیوژن *fusion*) قابلِ دسته‌بندی است، آخرین سُرودهٔ پدرِ شعرِ نوی فارسی در آستانهٔ مرگ است که بنابر توضیح خودِ نیما در سال ۱۳۳۷در دو وزن سُروده شده است. و ثانیا: در بخش آوازِ علیرضا قربانی برخی تغییر واژه‌های شعرِ نیما (نظیرِ جایگزینی «نواهای» به‌جای «صداهای»...) نسبت به متنِ اصلی سُروده وجود دارد. چنین دستکاری در متنِ سُرودهٔ شاعری که در قیدِ حیات نیست، اگرچه نمونه‌ای آشکار از رفتارهای غیرِحرفه‌ای برخی هنرمندان است که متاسفانه در سال‌های اخیر باب شده است، امّا این عدمِ وفاداری به متنِ ترانهٔ شاعر در هنگامِ خوانش، چیزی از ارزش‌های هنری و ویژگی‌های اِستِتیکی نهفته در آثارِ درخشانِ این خوانندهٔ مردمی نمی‌کاهد.

قربانی هم‌چنین کنسرت‌های موفّقی در داخل و خارج کشور داشته که آخرینِ آن کنسرتی با عنوانِ «ایرانم» در هفته اول خرداد ۱۴۰۴ در استادیومِ آزادی که با استقبالِ پُرشور ۷ هزار نفر از علاقه‌مندان مواجه شد. در دومین شب از کنسرتِ زندهٔ علیرضا قربانی در ورزشگاه آزادی، شاهد هم‌خوانی زیبای هفت هزار نفر از حاضران در کنسرت بودیم که با سکوتِ خواننده و هم‌خوانی مردم به صحنه‌ای جذّاب تبدیل‌شد و این تورِ قرار است پس‌از تهران در شهرهای شیراز، یزد، کرمان، اصفهان، اهواز، تبریز و نیشابور نیز ادامه پیدا کند.

علیرضا قربانی در این کنسرت با ابرازِ ناراحتی از خبر قتلِ فجیع «الهه حسین‌نژاد»، دخترِ نوجوانِ اسلامشهری اظهار کرد: «این حادثه، همهٔ ما را داغدار کرد. عزیزانی که دختر دارند، بیشتر درد این واقعه را حس می‌کنند. برای خانواده این دختر عزیز و همه مردم ایران آرزوی صبر دارم و امیدوارم دیگر شاهد چنین اتفاقات تلخی نباشیم.» او که حامی خوانندگیِ زنان است، در کنسرتی دیگر گفته بود: «ایستادگی‌کردم تا زمانی‌که دخترم بزرگ شد، اگر خواست پیانیست شود بتواند روی صحنه پیانو بزند و مجبور نباشد در دیارِ بیگانگان بنوازد.»

قربانی امّا در روزهای ابتدایی نوروز سالِ ۱۴۰۲ و در پی قتلِ حکومتی مهسا(ژینا) امینی و صدها جوان و نوجوانِ دیگر در متن خیزشِ انقلابی «زن، زندگی، آزادی» از شهریور ۱۴۰۱ بود که با انتشارِ ویدیوی پشتِ صحنهٔ ضبطِ تک‌آهنگِ «روزهای بی‌قرار» در صفحهٔ اینستاگرامش چنین نوشت: *«ما چیزی به غیر از هم نداریم... امسال نیز به آخرین دقایقش رسید؛ سالی که ما مردم ایران، بسیار عزیزان‌مان را جوانانِ زیباروی و شجاع‌مان را از دست دادیم و بر مزارِ آنان اشک، باران شد و موی به نشانهٔ سوگ بُریدیم و، امّا عهد بستیم دستِ همدیگر را رها نکنیم برای ایرانِ آباد... ما، مردمِ ایران، نجیب و ریشه‌دار در تاریخ، روزهای بی‌قرار بسیار پشتِ‌سر گذاشته‌ایم و گرچه امروز هنوز بی‌قراریم، ولیکن «فرهادِ این افسانه بی‌شیرین نخواهد ماند. قطعهٔ «روزهای بی‌قرار» هدیه‌ای تقدیم از فرزندِ کوچکِ ایران به مردمِ بزرگ کشورم. (علیرضا قربانی/ نوروز ۱۴۰۲)*

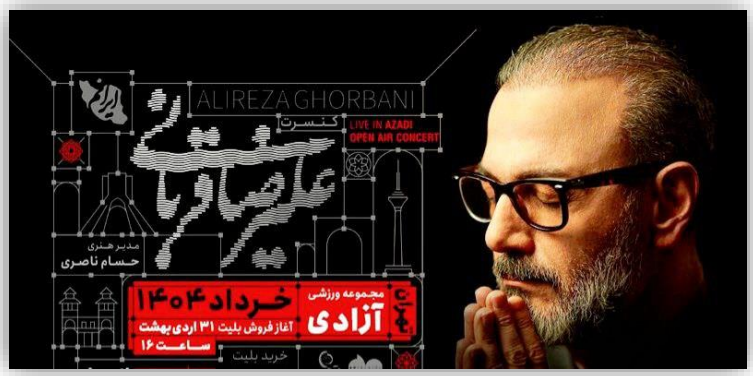
علیرضا قربانی پیرو قتلِ عمدِ ۵۳ کارگر معدن زغال‌سنگِ طبس به دستِ سرمایه‌دارانِ سودجوی حاکم بر میهنِ ما در شهریور ۱۴۰۳ صرفاً به دلیل عدمِ نصبِ *Gas Detector* نیز برای جان‌باختگانِ معدن ویدیوی دیگری از ترانهٔ «روزهای بی‌قرار» را همراه با تصاویری از فاجعهٔ دل‌خراشِ مذکور منتشر کرد و نوشت: *«برای دل‌های داغدارِ خانوادهٔ عزیزِ معدنچیان و مردمِ سرزمینِ ایران!»*

«موسّسهٔ فرهنگی‌هنری شهرِ آفتاب» و «موسسهٔ فرهنگی‌هنری آهنگِ اشتیاق» ناشرینِ قطعه، و محسن خبّاز تهیه‌کنندهٔ این قطعه بوده است. دراین قطعه ویلن و ویولا را امین عطایی، نگار فرجی و طنّاز اسداللهی، و ویلن‌سل را مسعود فیروزی نواخته‌اند. در ادامه متن ترانهٔ «روزهای بی‌قرار» و لینک‌های شنیدن و دانلود آن تقدیمِ علاقه‌مندان می‌شود:

متنِ ترانهٔ «روزهای بی‌قرار» با صدای علیرضا قربانی:

ای داغ از قلبِ پریشانم چه میخواهی
ای جای زخمِ کهنه از جانم چه میخواهی
دریاچه‌ای خشکیده در آغوشِ خود دارم
بارانِ سُرخ از ابرِ چشمانم چه میخواهی
ای وای از این ای وای از این ازدست‌دادن‌ها
ای مرگ از جانِ رفیقانم چه میخواهی
آرامشم کو، خنده‌ام کو، اعتمادم کو
بی هیچم وُ دیگر نمیدانم چه میخواهی
ما، ما وارثان دردهای بی شماریم
ما گریه های چشم های انتظاریم
ما، ما سرزمینی دور وُ تنها در غباریم
ما چیزی به غیر از غم به غیر از هم نداریم
ما حسرتِ یک خندهٔ دنباله‌داریم
ما خسته از این روزهای بی‌قراریم
دنیا بگو غم بیش‌تر از این نخواهد ماند

دنیای بی رؤیای ما غمگین نخواهد ماند
چیزی بگو آرام کن آشفتگی‌ها را
در سینه‌ها این بُغض سرسنگین نخواهد ماند
ای چرخِ بازیگر بگو بالانشینان را
جای من وُ ما تا ابد پایین نخواهد ماند
فریادِ این غم‌خانه خاموشی نخواهد داشت
فرهادِ این افسانه بی شیرین نخواهد ماند
ما، ما وارثانِ دردهای بی‌شُماریم
ما، ما گریه‌های چشم‌های انتظاریم
ما، ما سرزمینی دور وُ تنها در غباریم
ما چیزی به غیر از غم به غیر از هم نداریم
ما حسرتِ یک خندهٔ دنباله‌داریم
ما خسته از این روزهای بی‌قراریم.



لینک شنیدن و دانلود ویدئو کلیپ ترانه (اجرا در هنگامِ ضبطِ استودیویی)
https://www.aparat.com/v/zyv982y
لینک شنیدن و دانلود ویدئو کلیپ ترانه (با تصاویر فاجعهٔ معدن طبس)
https://www.youtube.com/watch?v=S9jG5h5tVqI
لینک شنیدن و دانلود فایل mp3 ترانه

بازگشت به فهرست

گفت‌وگو

گفت‌وُگوی گارسیا مارکز با کوروساوا

برگردان به فارسی: یاسمن طاهریان

اشاره: آکیرا کوروساوا در اکتبر ۱۹۹۰، هشتادوُیک ساله بود و در توکیو مشغول فلیم‌برداری فیلم ماقبلِ آخرش یعنی «راپسودی ماهِ اوت» بود که گابریل گارسیا مارکز به دیدارش رفت. بینِ این دو غولِ دنیای سینما و ادبیّات گفت‌وُگوی جالبی شکل گرفت و بخشی از آن در سال ۱۹۹۱ در روزنامهٔ لس آنجلس تایمز چاپ شد. در بخشی که برایتان آماده شده، دربابِ مسائلِ مختلفی، به‌ویژه «اقتباسِ ادبی» در سینما، این دو چهرهٔ بزرگ به گفت‌وُگو نشسته‌اند.

***

بیش از ۲۰ سال پیش به طور دقیق‌ترش ۲۵ سال پیش گابریل گارسیا مارکز روبه‌روی آکیرا کوروساوا نشست، یکی نویسندهٔ کلمبیایی که کارش را اصلاً با روزنامه‌نگاری شروع کرده بود و دیگری فیلمسازِ ژاپنی. آن‌وقت‌ها کوروساوا ۸۱ ساله بود و مارکز ۶۴ ساله. حالا هیچ‌کدام آنها در این دنیا نیستند. مارکز وقت فیلمبرداری «راپسودی در ماه اوت» پای صحبت‌های این کارگردان ژاپنی نشست. فیلمی که در کن هم نمایش داده شد و مارکز در گزارشش نوشت که مورد تحسینِ مردم و منتقدان قرار گرفت، اما بعضی خبرنگاران آمریکایی از این فیلم خوش‌شان نیامد و آن‌را فیلمی«کینه‌توزانه نسبت به کشورشان» تلقّی‌کردند. مارکز، منتقدِ پیشین در بوگوتای کلمبیا و هم‌چنین نویسندهٔ «صد سال تنهایی» با کوروساوا از هر دری گَپ‌زد، بحث به‌جایی رسید که دربارهٔ بمبِ اتمی هیروشیما و ناکازاکی هم حرف زدند، چیزی که کوروساوا به‌شدّت به آن انتقاد داشت و براین باور بود که آمریکایی‌ها باید از مردمِ ژاپن برای این‌کار عذرخواهی کنند. گپ‌وُگفتِ کورساوا و مارکز شش ساعت طول کشید که بخشی از حرف‌های دو غولِ ادبیّات و سینمای جهان در سال ۱۹۹۱ در لس آنجلس تایمز چاپ شد.

گابریل گارسیا مارکز: من نمی‌خواهم این مکالمه بین دو دوست مانند یک مصاحبه رسانه‌ای به نظر بیاید، اما این کنجکاوی بزرگ را دارم که راجع به خودتان و کارتان، چیزهای بیشتری بدانم. برای شروع، برای من

جالب است بدانم چگونه سناریوهای‌تان را می‌نویسید. یکی به خاطر اینکه خودم هم یک نمایشنامه‌نویسم و دوم، اقتباس‌های شگفت‌انگیزی از اثرهای ادبی بزرگ کرده‌اید و من در مورد اقتباس‌هایی که از اثرات خودم شده و یا ممکن است بشود تردید دارم.

آکیرا کوروساوا: وقتی یک ایده تازه‌ای در سرم می‌پرورانم که دوست دارم به سناریو تبدیلش کنم، در یک هتل خودم را با کاغذ و قلم حبس می‌کنم. در آن لحظه، یک ایده کلی در مورد موضوع داستان دارم و کمابیش می‌دانم داستان چگونه تمام می‌شود. اگر ندانم با کدام صحنه شروع کنم، رشته‌ای از ایده‌ها را در ذهنم دنبال می‌کنم که به طور طبیعی پدیدار می‌شوند.

گارسیا مارکز: آیا اولین چیزی که به ذهن‌تان می‌رسد یک ایده است یا یک تصویر؟

کوروساوا: نمی‌توانم خیلی خوب توضیح دهم، اما فکر می‌کنم با چند تا تصویر پخش و پلا شروع می‌شود. در حالی که می‌دانم فیلمنامه‌نویسان اینجا در ژاپن اول یک تصویر کلی از سناریو دارند، بر اساس صحنه‌ها مرتب‌شان می‌کنند و بعد از تنظیم موضوع داستان، شروع به نوشتن می‌کنند. اما از آنجایی که ما خدا نیستیم فکر نمی‌کنم این روش درست باشد.

گارسیا مارکز: آیا روش شما زمانی که از شکسپیر، گورکی یا داستایوفسکی اقتباس کرده‌اید هم همان اندازه حسّی بود؟

کوروساوا: کارگردانانی که فیلم می‌سازند ممکن است تا وسط راه متوجه نشوند که بیان کردن تصاویر ادبی به تماشاگران از طریق تصاویر سینمایی کار بسیار مشکلی است. برای مثال، در اقتباس یک رمان پلیسی که در آن یک جسد کنار ریل قطار پیدا می‌شود، یک کارگردان جوان اصرار داشت که یک محل مشخصی کاملا مشابه کتاب باشد. من گفتم: «اشتباه می‌کنی. مشکل این است که شما رمان را قبلا خوانده‌اید و می‌دانید که یک جسد کنار ریل پیدا شده است. ولی برای کسانی که آن را نخوانده‌اند این مکان چیز خاصی ندارد.» آن کارگردان جوان شیفته قدرت جادویی ادبیات شده بود بدون درک اینکه تصاویر سینمایی باید به روش متفاوت‌تری بیان شوند.

گارسیا مارکز: آیا هیچ تصویری از زندگی واقعی را به یاد دارید که نشان دادن آن در فیلم غیر ممکن باشد؟

کوروساوا: بله. از یک شهر معدنی به نام ایلداچی، جایی که وقتی خیلی جوان بودم به عنوان دستیار کارگردان کار می‌کردم. در نگاه اول، کارگردان محیط را پرشکوه و عجیب توصیف کرده بود و به همین دلیل ما آن را تصویربرداری کردیم. اما تصاویر فقط یک شهر معمولی را نشان دادند و چیزی که ما تجربه‌اش کرده بودیم حذف شده بود: شرایط کاری در آن شهر بسیار خطرناک است، و زنان و فرزندان معدنچی‌ها در ترس ابدی برای امنیت‌شان زندگی می‌کنند. وقتی کسی به دهکده نگاه می‌کند، منظره را با آن احساس اشتباه می‌گیرد و عجیب‌تر از آن چیزی که واقعا هست درک می‌کنید. اما دوربین با همان چشم‌ها به آن نگاه نمی‌کند.

گارسیا مارکز: حقیقت این است که نویسندگان انگشت‌شماری را می‌شناسم که از اقتباس کتاب‌شان برای فیلم راضی بوده باشند. شما با اقتباس‌های‌تان چه تجربه‌ای داشته‌اید؟

کوروساوا: اجازه بدهید اول من یک سوال بپرسم: آیا فیلم ریش قرمز را دیده‌اید؟

گارسیا مارکز: در ۲۰ سال گذشته، شش بار دیده‌ام و درباره‌اش با فرزندانم تقریبا هر روز صحبت کرده‌ام تا زمانی که خودشان اجازه پیدا کردند آن را ببینند. نه تنها من و خانواده‌ام این فیلم را دوست داریم، یکی از محبوب‌ترین‌هایم در تاریخ کل سینما هم هست.

کوروساوا: ریش قرمز در سیر تکامل من یک مرجع است. فیلم‌های قبلی من با فیلم‌های بعد از آن متفاوت هستند. به پایان رسیدن یک صحنه و شروع صحنه دیگری بود.

گارسیا مارکز: کاملا مشخص است. علاوه بر آن، در همان فیلم، دو صحنه وجود دارد که در رابطه با کل اثر شما خیلی افراط‌آمیز و هردو فراموش‌نشدنی هستند، یکی قسمت آخوندک و دیگری مبارزهٔ کاراته در حیاطِ بیمارستان.

کوروساوا: بله، اما چیزی که می‌خواهم بگویم این است که نویسنده کتاب، شوگورو یاماموتو، همیشه مخالف فیلم شدن رمان‌هایش بود. برای ریش قرمز استثنا قایل شد زیرا با لجاجتی بی‌رحمانه پافشاری کردم تا موفق شدم. حتی وقتی که نمایش فیلم تمام شد رو به من کرد و گفت: «خب، از رمان من جالب‌تر است.»

گارسیا مارکز: برایم جالب است، چرا اینقدر خوشش آمد؟

کوروساوا: برای اینکه او به خصوصیت اصلی سینما آگاه بود. تنها چیزی که از من درخواست کرد این بود که مواظب شخصیت اصلی داستان باشم، ناکامی کامل یک زن، همانطور که او آن را می‌دید. اما مساله عجیب و غریب این است که ایده یک زن شکست‌خورده در رمانش صریح نبود.

گارسیا مارکز: شاید او فکر می‌کرد که بوده. این اتفاقی است که برای ما رمان‌نویسان می‌افتد.

کوروساوا: همین‌طور است. در حقیقت، بعضی نویسنده‌ها پیش از دیدن فیلم‌های ساخته شده بر اساس کتاب‌های‌شان می‌گویند: «این قسمت رمانم خیلی خوب به تصویر کشیده شده بود. » اما در واقعیت

اشاره‌شان به چیزی است که کارگردان اضافه کرده است. من متوجه هستم که چه می‌گویند، به وسیله شم خالص کارگردان کاملا روی پرده واضح نشان داده شده‌اند، برعکس چیزی که نویسندگان می‌خواستند بنویسند اما نتوانسته‌اند.

گارسیا مارکز: این یک حقیقت شناخته شده است: «شاعران آمیزگر سموم هستند» اما اگر به فیلم شما برگردیم، آیا فیلم گرفتن از توفان سخت‌ترین کار است؟

کوروساوا: نه. سخت‌ترین چیز، کار کردن با حیوانات است. مارهای آبی، مورچه‌های گل رزخوار. مارهای اهلی خیلی به آدم‌ها عادت می‌کنند، آنها به طور غریزی فرار نمی‌کنند، و مانند مارماهی‌ها رفتار می‌کنند. راه‌حل این بود که یک مار بزرگ وحشی را بگیریم که با تمام توانش سعی می‌کند فرار کند و واقعا ترسناک بود. برای همین نقشش را خیلی خوب بازی کرد. مورچه‌ها، برای مدت طولانی بی‌میل بودند، تا اینکه رد عسل را روی ساقه درست کردیم و مورچه‌ها بالا رفتند. در واقع، مشکلات زیادی داشتیم، اما ارزشش را داشت، چون من چیزهای زیادی درباره آنها یاد گرفتم.

گارسیا مارکز: بله، متوجه شدم. اما این چه‌جور فیلمی است که امکان مشکلات با مورچه‌ها به اندازه توفان استوایی است؟ موضوع داستان آن چیست؟

کوروساوا: جمع‌بندی آن در چند کلمه کار بسیار مشکلی است.

گارسیا مارکز: آیا فردی، کسی را می‌کشد؟

کوروساوا: نه. خیلی ساده درباره پیرزنی است اهل ناکازاکی که از بمب اتم جان سالم به در برده و نوه‌های او تابستان گذشته به دیدنش رفته‌اند. من صحنه‌های واقعی تکان‌دهنده را فیلمبرداری نکرده‌ام چرا که غیرقابل تحمل هستند و با این حال به خودی خود وحشت درام را نمی‌رساند. چیزی که من دوست دارم بیان کنم نوع زخمی است که بمب اتم در قلب مردم ما گذاشت، و چگونه به صورت تدریجی التیام یافتند. من روز بمب‌گذاری را کاملا واضح به یاد دارم و حتی الان هم نمی‌توانم باور کنم که این اتفاق در دنیای واقعی افتاد. اما قسمت بدتر آن این است که ژاپنی‌ها آن را به دست فراموشی سپردند.

گارسیا مارکز: این فراموشی تاریخی برای آینده ژاپن چه معنایی دارد، برای هویت مردم ژاپن؟

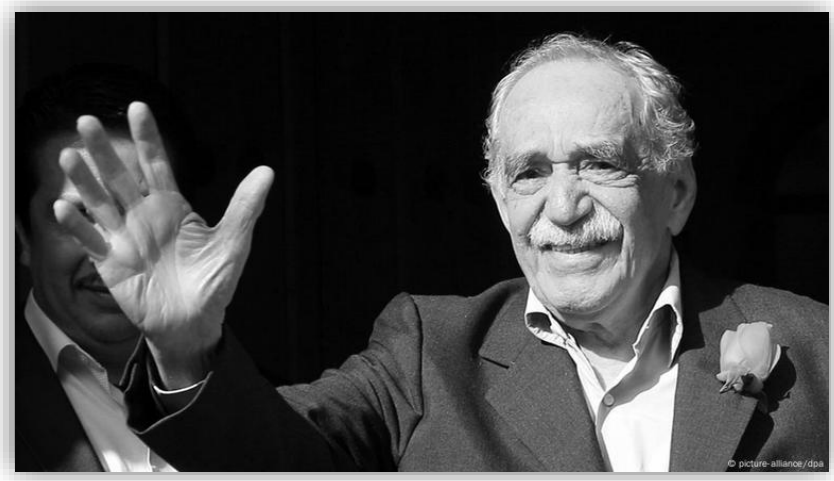
کوروساوا: ژاپنی‌ها صریحا درباره آن صحبت نمی‌کنند. به خصوص سیاستمداران ما از ترس ایالات متحده سکوت کرده‌اند. آنها ممکن است توجیه رییس‌جمهور هری ترومن را پذیرفته باشند که به بمب اتم متوسل شد تا اتمام جنگ جهانی را تسریع کند. هنوز، برای ما، جنگ ادامه دارد. شمارش کشته‌شدگان هیروشیما و ناکازاکی رسما ۲۳۰ هزار نفر اعلام شده است. اما در واقعیت بیش از نیم میلیون نفر مردند و حتی هنوز دو هزار و هفتصد بیمار در بیمارستان بمب اتمی به دلیل اثرات بعد از تشعشع منتظر مرگ خود هستند. به عبارت دیگر، بمب اتم هنوز ژاپنی‌ها را می‌کشد.

گارسیا مارکز: منطقی‌ترین توجیه به نظر می‌رسد این باشد که امریکا از ترس اینکه شوروی ژاپن را قبل از آنها بگیرد با عجله جنگ را با بمب تمام کند.

کوروساوا: بله، اما چرا در شهری که تماما شهروندان عادی زندگی می‌کنند که با جنگ هیچ ارتباطی نداشتند؟ این اردوگاه‌های نظامی بودند که در واقع جنگ می‌کردند.

گارسیا مارکز: و آنها بمب را بر قصر امپراتوری هم نینداختند که باید جای خیلی آسیب‌پذیری در قلب توکیو باشد و فکر می‌کنم این حقیقت را توضیح می‌دهد که آنها می‌خواستند قدرت سیاسی و نظامی دست‌نخورده بماند تا یک مذاکره سریع داشته باشند بدون اینکه غنیمت جنگی را با متفقین قسمت کنند. در تمام تاریخ بشریت این چیزی نیست که هیچ کشور دیگری تجربه کرده باشد و حالا: اگر ژاپن بدون بمب اتم تسلیم شده بود، آیا همین ژاپن امروزی می‌بود؟

کوروساوا: گفتنش سخت است. مردمی که از ناکازاکی جان سالم بدر بردند نمی‌خواهند تجربه خود را به یاد بیاورند زیرا اکثر آنان، برای نجات یافتن، باید پدر و مادر، فرزندان، برادران و خواهران خود را رها می‌کردند. آنها هنوز نمی‌توانند احساس گناه نکنند. بعد از آن، نیروهای امریکایی که کشور را به مدت شش سال اشغال کردند روش‌های گوناگون تسریع فراموشی را به کار بردند و دولت ژاپن هم با آنها همکاری کرد. من می‌خواهم همه اینها را به عنوان تراژدی اجتناب‌ناپذیر به وجود آمده به وسیله جنگ درک کنم. اما فکر می‌کنم، کشوری که بمب انداخته حداقل باید از مردمِ ژاپن معذرت‌خواهی کند، تا این اتفاق نیفتد، این تراژدی ادامه خواهد داشت.



گارسیا مارکز: آیا بداقبالی می‌تواند با یک دوره طولانی شادی جبران شود؟

کوروساوا: بمب اتم نقطه شروع جنگ سرد و خودنمایی سلاح‌ها و شروع فرآیند نوآوری و به‌کارگیری انرژی هسته‌ای را رقم زد. شادی دیگر در این مناطق امکان‌پذیر نخواهد بود.

گارسیا مارکز: متوجهم. انرژی هسته‌ای به عنوان یک نیروی نفرین‌شده و یک نیروی به وجود آمده تحت نفرین برای کوروساوا یک تِمِ عالی است. اما نکته جالب این است که شما خود انرژی هسته‌ای را به جز طریقی که از اوّل ازآن سوءاستفاده شد محکوم نمی‌کنید. الکتریسیته با وجود صندلی الکتریکی هنوز چیزِ خوبی است.

کوروساوا: اینها یکی نیستند. فکر می‌کنم انرژی هسته‌ای فراتر از امکانات کنترل به وجود آمده توسط انسان است. در صورت اشتباه در مدیریت انرژی هسته ای، فاجعه مستقیم و سهمگین آن و رادیواکتیویته برای صد نسل دیگر باقی می‌ماند. از طرف دیگر، وقتی آب به جوش می‌آید کافی است بگذارید سرد شود تا

دیگر خطرناک نباشد. بیایید از استفاده کردن عواملی که تا صدها هزار سال دیگر می‌جوشند خودداری کنیم.

گارسیا مارکز: من مقدار زیادی از عقیده خودم در انسانیت را به فیلم‌های کوروساوا مدیونم. از سوی دیگر از جهت‌گیری شما هم نسبت به بی‌عدالتی شدید در استفاده از بمب اتم فقط در برابر شهروندان و از همدستی امریکایی‌ها و ژاپنی‌ها تا به فراموشی واداشتن ژاپن هم آگاه هستم. اما به همان اندازه انرژی هسته‌ای ناعادلانه است که بدون در نظر گرفتن خدمت بزرگ غیر نظامی آن برای بشریت برای همیشه منفور باشد. در این موضوع احساسات سردرگمی وجود دارد که مربوط به احساس آزردگی شما به دلیل فراموش‌کردنِ ژاپن است و گناهکار یعنی آمریکا، در آخر به گناهِ خود اقرارنکرده و عذرخواهی‌هایی را که به مردمِ ژاپن بدهکار است ادا نکرده.

کوروساوا: انسان‌ها بیشتر انسان خواهند بود وقتی بفهمند که چهره‌ای از واقعیت وجود دارد که نمی‌توانند آن را دستکاری کنند. فکر نمی‌کنم ما حق داریم که بچه‌های بدون مقعد یا اسب‌های هشت پا به دنیا بیاوریم؛ چیزی که در چرنوبیل اتفاق می‌افتد. اما حالا فکر می‌کنم این گفت‌وگو خیلی جدی شده است و این مقصود من نبود.

گارسیا مارکز: ما کار درستی انجام دادیم. وقتی یک موضوعی به این اندازه جدی است، آدم باید جدی درباره آن صحبت کند. آیا فیلمی که در حال تمام کردن آن هستید به افکار شما درباره این موضوع برمی‌تابد؟

کوروساوا: نه مستقیما. زمانی که بمب افتاد یک خبرنگار جوان بودم و می‌خواستم درباره آنچه اتفاق افتاده مقاله‌ها بنویسم، اما تا انتهای تصرف مطلقا ممنوع بود. حالا، برای ساخت این فیلم، درباره موضوع، تحقیق و مطالعه کردم و بیشتر از آنچه قبلا می‌دانستم می‌دانم. اما اگر تفکراتم را مستقیما در فیلم نشان داده بودم، دیگر در ژاپن امروزی یا هر جای دیگر نمایش داده نمی‌شد.

گارسیا مارکز: آیا فکر می‌کنید امکان دارد نسخه این دیالوگ چاپ شود؟

کوروساوا: من هیچ اعتراضی ندارم. برعکس، این موضوعی است که بیشتر مردم دنیا باید نظرشان را بدون هیچ نوع محدودیتی بازگو کنند.

گارسیا مارکز: خیلی ممنونم. با در نظر گرفتن همه‌چیز، فکر می‌کنم اگر ژاپنی بودم مانند خورشید به اندازه شما بر این موضوع می‌تابیدم. در هر صورت شما را می‌فهمم. هیچ جنگی برای هیچ کس خوب نیست.

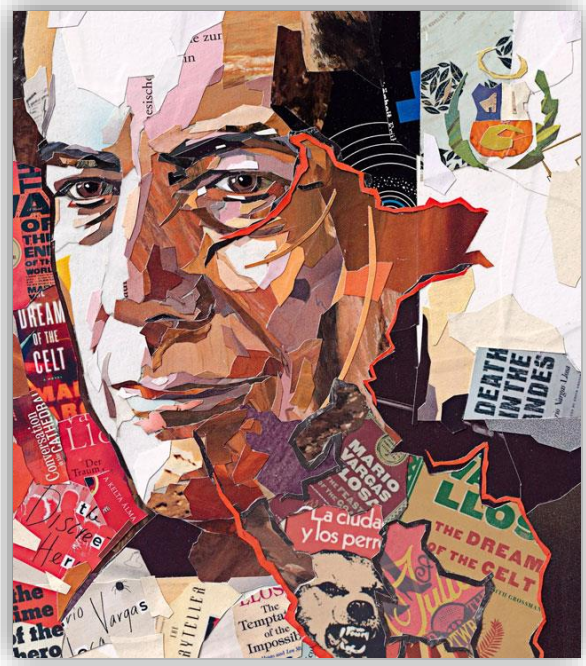
کوروساوا: همینطور است. مشکل این است که وقتی تیراندازی شروع می‌شود، حتی حضرت مسیح و فرشتگان به رییس ستاد ارتش تبدیل می‌شوند.

*سرچشمهٔ متن ترجمهٔ گفت‌وگو: سایت روزنامهٔ اعتماد (متن این گفت‌وگو با ترجمه‌های دیگری نیز در سایت‌های گوناگون بازتاب یافته است- **ارژنگ**)

بازگشت به فهرست

سخن‌رانی ماریو وارگاس یوسا

[۲۸ مارس ۱۹۳۶ - ۱۳ آوریل ۲۰۲۵]



ارژنگ: در شمارهٔ پیش که مصادف با درگذشتِ نویسنده بود، محدودیّتِ صفحات اجازه نداد متن این سخن‌رانی را (که در چند جا نیز علیه سوسیالیسم و اتّحادِ شوروی و کوبا و باورهای گذشتهٔ خود گفته...)، در کنار نقدِ عالمانهٔ ایگناسیو رامونت منتشر کنیم که اینک تقدیمِ خوانندگان می‌شود.

خورخه *ماریو پدرو بارگاس* یوسا Jorge Mario (Pedro Vargas Llosa) ، داستان‌نویس، مقاله‌نویس، سیاست‌مدار و روزنامه‌نگارِ اهلِ پرو و چهرهٔ سرشناسِ ادبیّاتِ آمریکای لاتین و جهان، در کشورِ زادگاه‌اش پرو درگذشت. خانواده در بیانیه‌ای نوشت که: «درگذشت او، خانواده، دوستان و خوانندگان‌اش در جهان را غمگین خواهد کرد، امّا اُمیدواریم که آنان نیز چون ما تسلّا یابند با دانستن این واقعیّت که زندگی طولانی، متنوّع و پُرباری داشته و مجموعه‌ی کارهاش که به جا گذاشته بیش از او زنده خواهد ماند.»

نامِ او با نخستین کتاب‌اش «شهر و سگ‌ها» که کیفرخواستی علیه مدرسهٔ نظامی بود، جاودانه شد. گرچه ژنرال‌ها علیه او کتاب‌سوزان راه انداختند و او را «ذهنِ فاسد» نامیدند. نامِ کدام‌یک از آنان در یاد مانده است؟

وارگاس یوسا در رمان‌هاش به بسیاری از دیکتاتوری‌های نظامی منطقه پرداخته است. از «جنگِ آخرِ زمان» گرفته که پیش‌گویی دگرگونی‌های جهان به دستِ مُشتی «فرقه‌گرای مذهبی» است تا «گفتگو در کلیسای جامع» که تسویه‌حساب است با دیکتاتورِ پرو، «سور بُز» -یکی از مهم‌ترین و بزرگ‌ترین رمان‌هاش -دربارهٔ حکومت رافائل تروخی‌یو- دیکتاتور دومینیکن.

رمانِ «زمانهٔ تلخ» از ۲۰۱۹ به شرح کودتای نظامی ۱۹۵۴ در گواتمالا پرداخته که با حمایت سازمان سیای آمریکا شکل گرفت. کودتایی که رییس‌جمهوری منتخبِ مردم به دروغ کمونیست نامیده شد تا دیکتاتورِ نظامی خونخوار به نفع کمپانی‌های آمریکایی قدرت گیرد. دولتِ آمریکا، به این رمان حمله کرده و محتوای آن را جعلی نامید...

متن زیر با عنوان «*در ستایش خواندن و داستان*»، برگردانِ گزیده‌ای از سخنرانیِ ماریو بارگاس یوسا است به‌هنگام دریافت جایزه‌ی نوبل ادبیات در سال ۲۰۱۰.

یوسا در این سخنرانیِ فاخر به‌لحاظ ادبی، و پربار از نظر تاریخی و سیاسی، از زاویه‌ای متفاوت و بدیع به رخداد «خواندن و داستان» می‌نگرد. او ضمن بازگفتنِ حسب حالِ ادبیِ خود، به پرسش‌هایی پاسخ می‌دهد که برای خواننده هم نافع است هم خواندنی؛ پرسش‌هایی از این دست که:

چگونه داستان در کهن‌روزگارانِ باستان تولد یافت؟ داستان چگونه راه به عصیان و اعتراض می‌بَرد؟ چرا خودکامگان از گشت‌وگذار آزادِ خیال در جهان‌های ادبی می‌هراسند؟ دستگاهِ سانسور از چه‌رو برپا می‌شود؟ گذار از دیکتاتوری به دموکراسی مشروط به چه شرطی است؟ وطن چیست و وطن‌دوست کیست؟ ناسیونالیسمِ کوته‌نظرانه چه تفاوتی با میهن‌دوستیِ بلندنظرانه دارد؟

***

در ستایشِ خواندن و داستان

گزیدهٔ سخنرانیِ ماریو بارگاس یوسا به‌هنگام دریافتِ جایزهٔ نوبل ادبیات ۲۰۱۰

برگردان: هرمز دیّار

پنج‌ساله بودم که خواندن را آموختم و این مهم‌ترین اتفاق زندگی‌ام بود. حدود هفتاد سال از آن زمان می‌گذرد و اکنون به‌وضوح به‌یاد می‌آورم که چگونه جادوی تبدیل کلماتِ کتاب به تصاویر، زندگی‌ام را سرشار می‌کرد، حصارهای زمان و مکان را درهم می‌شکست، و من می‌توانستم با کاپیتان نمو بیست‌هزار فرسنگ زیرِ دریا بروم یا به میانِ فاضلاب‌های پاریس بلغزم، به ژان والژان بدل شوم و پیکرِ نیمه‌جانِ ماریوس را بر دوش کشم.

خواندن، رؤیا را به زندگی و زندگی را به رؤیا بدل می‌کرد، و جهان‌های ادبی را در اختیار پسرکی می‌گذاشت که من بودم. مادرم می‌گفت نخستین چیزهایی که خود نوشتم ادامه‌ی داستان‌هایی بود که می‌خواندم، چون وقتی داستانی به پایان می‌رسید زانوی غم بغل می‌گرفتم یا دلم می‌خواست پایانِ داستان را عوض کنم. و این شاید همان کاری است که زندگی‌ام را، بی‌آنکه متوجه باشم، با انجام آن سپری کرده‌ام: به مرور زمان، همان‌طور که بالیدم، بالغ شدم، و پابه‌سن نهادم، به داستان‌هایی که کودکی‌ام را با شور و شعف و ماجراجویی می‌آکندند، امتداد بخشیدم.

داستان‌نویسی امّا کارِ آسانی نبود. وقتی داستان به قالبِ کلمات در می‌آمد، طرح‌ها روی کاغذ می‌پژمُردند و ایده‌ها و تصاویر ناکام می‌ماندند. چگونه می‌توانستم دوباره به آن‌ها جان بدهم؟ خوش‌بختانه استادانِ ادبیّات حَیّ و حاضر بودند. آموزگارانی که می‌توانستم از آنان بیاموزم و سرمشق بگیرم. فلوبر به من آموخت که استعداد، انضباطی سخت و صبری طولانی است.[۱] فاکنر یادم داد که فُرم، به محتوای داستان رفعت می‌بخشد یا آن را از سکه می‌اندازد. از مارتورِل،[۲] سروانتس، دیکنز، بالزاک، تولستوی، کنراد و توماس مان یاد گرفتم که در رمان، گستره و بلندپروازی همان‌قدر اهمیت دارد که مهارت سبک‌شناختی و رهیافتِ روایی. از سارتر آموختم که کلمات به‌مثابه‌ی اعمال‌اند، و رمان، نمایش‌نامه و جُستاری که متعهّد به لحظه‌ی

اکنون باشد، در کنار انتخاب‌های بهتر، می‌تواند روند تاریخ را عوض کند. از کامو و اورول این نکته را فرا گرفتم که ادبیاتِ تهی از اخلاق، غیرانسانی است...

در این خطابه اگر بخواهم ارواح تمام نویسندگانی را که نکته یا نکاتی مدیونشان هستم، احضار کنم، اشباحشان ما را در تاریکی فرو خواهند برد. آن‌ها فزون از شمارند. آنان علاوه بر پرده‌برداری از رازهای هنر داستان‌نویسی، مرا واداشتند تا در ژرفنای بی‌انتهای انسانیت بکاوم، اعمال قهرمانانه را بستایم، و از سبعیتِ بشر بهراسم. آن‌ها دلسوزترین دوستانم بودند؛ کسانی که به ندای من جان بخشیدند و در کتاب‌هایشان دریافتم که حتّی در سخت‌ترین شرایط نیز اُمید وجود دارد، و زندگی ارزشِ کوشیدن را دارد ولو تنها به این دلیل که به‌صرف زندگی، قادر به کتاب‌خواندن یا خیال‌پردازی باشیم.

گاه با خود می‌گفتم که در کشوری مثل سرزمینِ من که خوانندگان کمی دارد، با این همه آدم فقیر و بی‌سواد، و با این همه بی‌عدالتی که در آن، فرهنگ، امتیاز آدم‌های معدودی است، آیا داستان‌نویسی، نوعی تجمّلِ خودمدارانه نیست؟ البته این تردیدها، ندای مرا خاموش نساخت و به نوشتن ادامه دادم، حتّی در مواقعی که چرخاندن زندگی بیشترِ وقتم را می‌بلعید. فکر می‌کنم که کار درستی می‌کردم چون اگر لازمه‌ی شکوفایی ادبیات این بود که ابتدا جامعه به فرهنگ عالی، آزادی، رفاه و عدالت دست یابد، ادبیات هرگز به وجود نمی‌آمد. اما به برکت ادبیات، و به سبب آگاهی‌هایی که ارزان می‌دارد، و شوری که بر می‌انگیزد، و سرخوردگی‌مان از واقعیت -آن‌گاه که از سفر به جهان زیبای خیالین باز می‌آییم- تمدّنِ ما به اندازه‌ی زمانی که داستان‌گویان با قصه‌های خود انسانی‌کردنِ زندگی را آغاز کردند، بی‌رحم نیست. در نبودِ کتاب‌های خوبی که خوانده‌ایم روزگار ما بدتر از حالا می‌بود. با جماعت هم‌رنگ‌تر بودیم و نه این‌قدر بی‌قرار، بلکه مطیع‌تر. و روحیه‌ی نقادی، که نیروی‌محرّکهٔ پیشرفت است، وجود نمی‌داشت. خواندن، همانندِ نوشتن، فریادِ اعتراضی‌است علیه نابسندگی‌های زندگی. وقتی در داستان به دنبال کمبودهای زندگیِ خود می‌گردیم، در واقع، می‌گوییم که زندگی، آن‌گونه که هست، عطشِ ما برای کامل‌بودن را برآورده نمی‌سازد و باید طور بهتری باشد. ما، در حالی که فقط یک زندگی در پیش داریم، داستان می‌نویسیم تا صدها شکلِ دیگرِ زندگی را، که دلمان می‌خواهد می‌توانستیم تجربه‌اش کنیم، به‌نحوی از سر بگذرانیم.

اگر داستان نبود، نه از اهمیت آزادی برای زندگیِ در خورِ زیستن آگاه بودیم، و نه می‌دانستیم که زندگیِ پایمال‌شده در زیر پای یک خودکامه، یک ایدئولوژی یا یک مذهب، به چه دوزخی بدل می‌شود. کسانی که تردید دارند که ادبیات ما را، فزون بر غرقه‌ساختن در نیکبختی، از هر گونه بیدادگری آگاه می‌سازد، باید از خود بپرسند که چرا رژیم‌هایی که مصمم به کنترلِ ز گهواره تا گورِ رفتارهای شهروندانِ خود هستند این‌قدر از ادبیات می‌هراسند و از چه رو سیستم‌های سانسور را برای سرکوب ادبیات و پاییدنِ نویسندگان مستقل پدید می‌آورند؟ آن‌ها این کارها را می‌کنند چون از خطر گشت‌وگذارِ آزادِ تخیل در کتاب‌ها آگاه‌اند و می‌دانند که داستان چقدر فتنه‌انگیز است وقتی خواننده، آزادیِ موجود در داستان را با تاریک‌اندیشی و ترسی که در دنیای واقعی در کمینِ اوست، مقایسه می‌کند. نویسنده با داستان‌سرایی، خواسته یا ناخواسته، دانسته یا نادانسته، نارضایتی را ترویج می‌کند و نشان می‌دهد که دنیا به‌طرز بدی ساخته شده و زندگیِ خیالین، سرشارتر از زندگیِ روزمره‌ی ماست. اگر این حقیقت در هشیاری و حساسیتِ خواننده ریشه بدواند، او دیگر

به‌راحتی بازی نمی‌خورد و این دروغِ بازجوها و نگهبانان را نمی‌پذیرد که پشت میله‌ها، زندگی بهتر و امن‌تری دارد.

ادبیّاتِ خوب، میانِ مردمانِ سرزمین‌های گوناگون پل می‌زند. به‌رغم زبان‌ها، باورها، عادت‌ها، رسوم و تعصباتی که ما را از هم جدا می‌سازد، ادبیات از طریق التذاذ، رنج‌بردن، یا شگفت‌زدگی در برابر رخدادی یگانه، متحدمان می‌سازد. وقتی نهنگ بزرگ سفید، کاپیتان اهاب را در دریا دفن می‌کند، قلبِ خواننده در لیما به‌همان اندازه فرو می‌ریزد که در توکیو. وقتی اِما بوواری آرسنیک را فرو می‌بلعد یا آنا کارنینا خود را جلوی قطار می‌اندازد، تنِ هر خواننده‌ای می‌لرزد، خواه بودایی باشد، یا مسیحی؛ مسلمان باشد یا ندانم‌انگار. و فرقی نمی‌کند که کت‌وشلوار بر تن داشته باشد یا کیمونو. ادبیات نوعی برادری را در میان تنوع انسانی پدید می‌آورد و مرزهایی را که جهالت، ایدئولوژی، مذهب و زبان در میان زنان و مردان کشیده، از میان برمی‌دارد.

هر دوره از تاریخ، وحشت‌های خاصِّ خود را دارد. و دورانِ ما دورهٔ آدم‌های متعصّب است؛ تروریست‌های انتحاری. گونه‌هایی باستانی که یقین دارند با آدم‌کشی به بهشت می‌روند. خیال می‌کنند که خونِ بی‌گناهان، حقارت‌های جمعی را می‌شوید، بی‌عدالتی‌ها را اصلاح می‌کند، و حقیقت را بر باورهای باطل چیره می‌سازد. هر روزه در سراسر گیتی، قربانیانی بی‌شمار به‌دست کسانی از بین می‌روند که به خیالِ خود، حقِ مطلق با آنان است. با فروپاشیِ امپراتوری‌های تمامیت‌خواه، فکر می‌کردیم که هم‌زیستی، صلح، کثرت‌گرایی و حقوق بشر، دستِ بالا را خواهد داشت و هولوکاست، نسل‌کشی، تهاجم و جنگ‌های ویرانگر از جهان رخت برخواهد بست. اما این‌گونه نشد. همواره شکل‌های تازه‌ای از بربریت سبز می‌شوند که تعصبات مذهبی به آنها دامن می‌زنند، و با ازدیاد سلاح‌های کشتار جمعی، دیگر نمی‌توان این واقعیت را نادیده گرفت که شاید روزی یکی از همین فرقه‌های کوچکِ مُنجیانِ دیوانه، شعله‌ی فاجعه‌ی هسته‌ای را برافروزد. باید جلویشان را بگیریم، با آنان مقابله کنیم، و مغلوبشان سازیم. شمارشان زیاد نیست، اما کرنای جنایاتشان لرزه بر کره‌ی خاک انداخته و کابوس‌هایی که برانگیخته‌اند ما را از ترس فلج ساخته است. نباید مرعوب کسانی شویم که می‌خواهند آزادی‌ای را که در دوران مدید تمدن به دست آورده‌ایم، از ما بربایند. بیایید از لیبرال دموکراسی‌ای دفاع کنیم که با تمام محدودیت‌هایش همچنان نمودارِ تکثر سیاسی، هم‌زیستی، مدارا، حقوق بشر، انتقادپذیری، قانون‌مداری، انتخاب آزاد، جابه‌جایی در قدرت و تمام مزایایی است که ما را از زندگیِ بدوی به‌در آورده است، و به زیستی زیبا و بی‌نقص که ادبیات می‌آفریند، نزدیک می‌کند؛ زندگی‌ای که تنها وقتی می‌توانیم سزاوارش باشیم که آن را بیافرینیم، به روی کاغذش بیاوریم و آن را بخوانیم. بنابراین، ما از طریق مقابله با متعصبانِ آدم‌کش، از حقِ خود برای رؤیاپردازی و برآورده‌ساختن رؤیاهایمان دفاع می‌کنیم.

در جوانی، همانند بسیاری از نویسندگانِ هم‌روزگار، مارکسیست بودم و باور داشتم که سوسیالیسم داروی درد بی‌عدالت‌های اجتماعی و استثماری است که روزبه‌روز در کشورم، در آمریکای لاتین و در دیگر کشورهای جهان سوم، حادتر می‌شد. کار دشواری بود و مدتی مدید طول کشید تا از این خواب‌وخیال بیرون بیایم و به سمت دموکرات‌بودن و لیبرال‌شدن کشیده شوم. این فرایند آرام و تدریجی، پیامدِ حوادثی چند بود: از جمله، چرخش انقلاب کوبا به سوی خودکامگی و نظام عمودیِ قدرت در اتحاد شوروی(؟)، و شهادت ناراضیانی که توانسته بودند از سیم‌های خاردار گولاگ بگذرند، و سرانجام تهاجم کشورهای عضو پیمان ورشو

به چکسلواکی. اندیشمندانی چون رمون آرون، ژان فرانسوا رِول، آیزایا برلین و کارل پوپر(؟) نیز در این دگرگونی دخیل بودند و من ارزیابیِ دوباره‌ام از فرهنگ دموکراتیک و جوامع باز را به آنان مدیونم. این استادان در زمانی الگوی هوشیاری و شهامت دلاورانه بودند، که روشنفکرانِ غربی، به‌علت سبک‌سری یا فرصت‌طلبی، مفتونِ طلسم سوسیالیسمِ شوروی(؟) یا حتّی بدتر از آن، مسحور محفلِ خونینِ ساحران[۳] انقلاب فرهنگیِ چین شده بودند.

در جوانی آرزو داشتم که روزی به پاریس بیایم. آن‌قدر دلداده‌ی ادبیات فرانسه بودم که فکر می‌کردم زیستن در آنجا و استنشاق هوایی که بالزاک، استندال، بودلر و پروست در آن نفس کشیده‌اند، سبب خواهد شد که نویسنده‌ای درست‌وحسابی بشوم. گمان می‌کردم که اگر پرو را ترک نگویم حداکثر، نویسنده‌ای قلابی خواهم شد که فقط در روزهای تعطیل چیز می‌نویسد. واقعیت این است که من مدیون فرانسه و درس‌های فراموش‌نشدنیِ فرهنگش هستم... من زمانی در پاریس بودم که سارتر و کامو زنده بودند و می‌نوشتند. با این حال، شاید بیش از هر چیز از فرانسه به‌خاطر کشف آمریکای لاتین سپاس‌گزارم. در آنجا متوجه شدم که پرو بخشی از جامعه‌ای گسترده است که تاریخ، جغرافیا، مسائل اجتماعی و سیاسی، شیوه‌ی معینی از بودن، و زبان نغز نوشتاری و گفتاری، متحدشان کرده است. در همان سال‌ها بود که نویسندگان آمریکای لاتین، ادبیاتی تازه و جان‌دار به بار می‌آوردند. در فرانسه، آثار بورخس، اکتاویو پاز، گارسیا مارکز و بسیاری دیگر را خواندم؛ همان‌هایی که در کارِ دگرگون‌ساختن روایت در زبانِ اسپانیایی بودند و به‌لطف آنان بود که اهالی اروپا و بخش مهمی از جهان دریافتند که آمریکای لاتین، تنها قاره‌ی کودتاها، خودکامگانِ لوده، چریک‌های ریشو، ماراکاهای]سازهای کوبه‌ای[رقص‌های مامبو و چاچاچا نیست؛ بلکه سرزمین ایده‌ها، فُرم‌های هنری و خیال‌پردازی‌های ادبی است که از زیبایی فراتر رفته و به زبانی بین‌المللی سخن می‌گوید.

از آن‌زمان تاکنون آمریکای لاتین، افتان‌وُخیزان، به‌پیش آمده‌است. ما درقیاس با گذشته، گرفتار دیکتاتوری‌های کمتری هستیم.]به‌جز کوبا وجانشین معلوم‌الحالش ونزوئلا، وبرخی دموکراسی‌های شبه‌پوپولیستی و دلقک‌مآب مثل بولیوی و نیکاراگوئه؟[، در بقیهٔ قاره اما برای نخستین بار در تاریخ، و با وفاق گسترده‌ی مردمی، دموکراسی سرگرمِ کار است. در کشورهایی نظیر برزیل، شیلی، اروگوئه، پرو، جمهوری دومینیکن، مکزیک و تقریباً در تمام کشورهای آمریکای مرکزی، ما احزابِ چپ و راستی داریم که به پایبندی به قانون، آزادیِ انتقاد، انتخابات و اصلِ جابه‌جایی قدرت، حرمت می‌نهند. این است راهِ درست، و اگر آمریکای لاتین به همین منوال پیش برود، با فسادِ نابکارانه بستیزد و به پیوستن به جهان ادامه دهد، سرانجام، این قاره، دیگر نه قاره‌ی آینده، بلکه قاره‌ی اکنون خواهد شد.

من هرگز در اروپا، یا هیچ جای دیگر، احساسِ غربت نکرده‌ام. در تمام جاهایی که به‌سر برده‌ام، پاریس، لندن، بارسلون، مادرید، برلین، واشینگتن، نیویورک، برزیل یا جمهوری دومینیکن، احساس کرده‌ام که در وطن خود هستم. به‌نظر نمی‌رسد که وقتی ناخواسته، شهروندِ جهان شده‌ام، «ریشه‌هایم» و پیوندهایی که مرا به کشورم وصل می‌سازد، سست شده باشد. اگر این‌طور بود قلم من از تجربه‌های پرویی‌ام آبشخور نمی‌گرفت و هماره در داستان‌هایم، حتی وقتی ظاهراً جایی فرسنگ‌ها دور از پرو اتفاق می‌افتد، پدیدار نمی‌شد. برعکس، فکر می‌کنم که این زندگیِ طولانی‌مدت در خارج از وطن، آن پیوندها را محکم‌تر ساخته و

چشم‌اندازی روشن به آن‌ها افزوده است. مهر ورزیدن به جایی که در آن زاده شده‌ایم اجباری نیست، بلکه مثل هر عشق دیگری، باید خودجوش و برآمده از دل باشد؛ مانند عشقی که عشاق، والدین و فرزندان، و دوستان را به‌هم می‌پیوندد.

من پرو را در قلبِ خود حمل می‌کنم، چون جایی است که در آن زاده شدم، بالیدم، شکل یافتم و در کودکی و جوانی تجاربی داشتم که شخصیتم را شکل داد و پیشه‌ام را رقم زد. در آنجا عشق ورزیدم؛ کینه به دل گرفتم؛ لذت بردم؛ رنج کشیدم و رؤیا دیدم. آنچه در آنجا روی می‌دهد بیش از آنچه در جاهای دیگر رخ می‌دهد بر من اثر می‌گذارد، مرا برمی‌انگیزد و به خشم می‌آورد. این حالات به‌دلخواه من نبوده و آن‌ها را بر خود روا نداشته‌ام؛ آن‌ها همین‌طوری به‌من دست می‌دهند. برخی هموطنان مرا به خیانت متهم کردند و نزدیک بود که تابعیتم را از دست بدهم. چون در زمان آخرین دیکتاتوریِ کشورم، از دولت‌های دموکراتیکِ جهان خواستم که رژیم پرو را با تحریم‌های دیپلماتیک و اقتصادی تنبیه کنند؛ کاری که همیشه در قبال تمام دیکتاتوری‌ها، از هر قماش، انجام داده‌ام. مثل پینوشه، فیدل کاسترو، طالبان در افغانستان، ملایان[۴] در ایران، آپارتاید در آفریقای جنوبی، و ساتراپ‌های یونیفرم‌پوشیده‌ی برمه (اکنون میانمار). و در آینده نیز، اگر پرو بارِ دیگر قربانی کودتایی شود که بخواهد دموکراسیِ شکننده‌مان را از بین ببرد، باز همین کار را خواهم کرد. عمل من مبتنی بر این باور بود که دیکتاتوری، نماد شر مطلق در یک کشور است، سرمنشأ توحش و فساد و زخم‌های کهنه‌ای است که بهبودش سال‌ها طول می‌کشد. دیکتاتوری، آینده‌ی یک ملت را مسموم می‌سازد و عادات و اعمال زیان‌باری را به‌وجود می‌آورد که نسل‌ها می‌پاید و بازسازیِ دموکراتیک را به تعویق می‌اندازد. از همین رو است که باید بی‌درنگ، و با تمام امکاناتی که در اختیار داریم، از جمله تحریم‌های اقتصادی، با دیکتاتوری‌ها به مبارزه برخیزیم...

وطن عبارت از پرچم، سرود یا سخنرانی‌های آتشین درباره‌ی قهرمانانِ نمادین نیست؛ بلکه شماری از مکان‌ها و آدم‌هاست که خاطراتِ ما را با این حسِّ گرم و سودایی می‌آمیزند که هرجا باشیم خانه‌ای داریم که به آن بازگردیم.

من اسپانیا را نیز به‌اندازه‌ی پرو دوست دارم و همان‌قدر که به آن دِیْن دارم از آن ممنونم. اگر اسپانیا نبود هرگز به این تریبون نمی‌رسیدم و نویسنده‌ای سرشناس نمی‌شدم... تمام کتاب‌هایم در اسپانیا منتشر شدند و در اسپانیا بود که کانون توجه قرار گرفتم... و هنگامی که نزدیک بود تابعیتِ کشورم را از دست بدهم اسپانیا به من تابعیتی ثانوی اعطا کرد. بنابراین، هرگز ذره‌ای منافات میان پرویی‌بودنم و داشتنِ گذرنامه‌ی اسپانیایی ندیده‌ام؛ چون همیشه احساس کرده‌ام که اسپانیا و پرو دو روی یک سکه‌اند. از تمام سال‌هایی که در خاک اسپانیا زیسته‌ام، درخشان‌ترین خاطراتم مربوط به پنج سالی است که در اوایل دهه‌ی ۱۹۷۰ در بارسلون عزیز به‌سر بردم. در آن هنگام، دیکتاتوریِ فرانکو هنوز بر سر کار بود و مردم را به‌گلوله می‌بست؛ منتها در آن زمان مانند فسیلی ازهم‌پاشیده بود. به‌ویژه در حوزه‌ی فرهنگ نمی‌توانست کنترل سابق را اعمال کند. ترَک‌ها و شکاف‌هایی باز می‌شد که سانسورچی‌ها نمی‌توانستند آن را درز بگیرند و از طریق همین شکاف‌ها بود که جامعه‌ی اسپانیایی کتاب‌ها، جریان‌های فکری، اَشکال هنری و افکاری را جذب می‌کرد که پیشتر مسائلی براندازانه تلقی می‌شد و ممنوع بود. هیچ شهری به‌اندازه‌ی بارسلون از این گشایشِ تازه بهره نبرد و

در تمام زمینه‌های فکری و نوآورانه، تجربه‌ای مشابه با آن از سر نگذراند. بارسلون، پایتخت فرهنگیِ اسپانیا شد، جایی که آدم می‌توانست انتظار برای آزادیِ پیشِ رو را استنشاق کند. بارسلون، به‌اعتباری، پایتخت فرهنگی آمریکای لاتین نیز بود چون شماری از نقاشان، نویسندگان، ناشران و هنرمندان آمریکای لاتین در آن سکنا گزیده، یا به آن رفت‌وآمد داشتند. بارسلون، همانند پاریس در سال‌های قبل‌تر، برج بابِل شده بود؛ شهری جهان‌شمول و فراگیر که آدم را به زندگی و کارکردن در خود برمی‌انگیخت. برای نخستین بار پس از جنگ داخلی، نویسندگان اسپانیا و آمریکای لاتین ممزوج و یک‌دل شده بودند و همدیگر را مالکِ سُنتی واحد و هم‌پیمان در امری خطیر و قطعی می‌دیدند: اینکه پایان دیکتاتوری قریب‌الوقوع است و در اسپانیای دموکراتیک، به‌زودی این فرهنگ است که نقش اول را ایفا می‌کند.

هرچند گذار اسپانیا از دیکتاتوری به دموکراسی دقیقاً به این ترتیب روی نداد، اما داستانِ آن، یکی از ناب‌ترین ماجراهای روزگار مدرن است. ماجرایی که نشان می‌دهد وقتی عقل و منطقِ سلیم چیره شود و رقبای سیاسی، فرقه‌گرایی را به نفع خیر عموم کنار نهند، همه‌چیز مثل رویدادهای رمان‌های رئالیسم جادویی، شگفت‌انگیز می‌شود. گذار اسپانیا از اقتدارگرایی به آزادی، از توسعه‌نیافتگی به رفاه، از تعارض‌ها و نابرابری‌های اقتصاد جهان‌سومی به کشوری با طبقات متوسط، پیوستنش به قافله‌ی اروپا و سازگاری‌اش طی چندسال با فرهنگ دموکراتیک، تمام دنیا را به شگفت آورد و به مدرن‌سازیِ اسپانیا شتاب بخشید. برای من تکان‌دهنده و آموزنده بود که این فرایند را از نزدیک، و گاه از درون، لمس کردم، و بسیار امیدوارم که ناسیونالیسم، طاعون لاعلاج جهان مدرن و نیز اسپانیا، این ماجرای شیرین را خراب نکند.

من از هر نوع ناسیونالیسم، ایدئولوژیِ تنگ‌نظر -یا دین- که کوته‌بینانه و انحصاری باشد، افقِ فکری را محدود کند و تعصبات قومی و نژادی در بطن خود داشته باشد، بیزارم. زیرا ناسیونالیسم، شرایطِ اتفاقیِ زادگاهِ فرد را به ارزشی عالی و مزیتی اخلاقی و هستی‌شناسانه بدل می‌کند. در طول تاریخ، ناسیونالیسم، در کنار مذهب، عامل سهمناک‌ترین کشتارهای تاریخ، همچون کشتارهای دو جنگ جهانی و خونریزیِ فعلی در خاورمیانه بوده است. ناسیونالیسم بیش از هر امر دیگری در بالکانیزه‌شدن آمریکای لاتین و خونریزی در منازعات و نبردهای بیهوده و اتلاف منابع نجومی برای خرید سلاح به‌جای ساخت مدرسه، کتابخانه و بیمارستان، دخیل بوده است.

البته نباید ناسیونالیسمِ کوته‌نظرانه و طرد «دیگریِ» همراه با آن را، که هماره سرچشمه‌ی خشونت است، با میهن‌دوستی‌ای اشتباه بگیریم که حسی سودمند و بلندنظرانه است از عشق به زادگاه. جایی که نیاکانِ ما در آن زیسته‌اند و نخستین رؤیاهایمان در آن شکل گرفته است؛ با آن منظره‌های آشنا، آدم‌های دوست‌داشتنی و رویدادهایی که، همچون سرنخ‌هایی از خاطره، ما را از انزوا و تنهایی دور می‌دارند. وطن عبارت از پرچم، سرود یا سخنرانی‌های آتشین درباره‌ی قهرمانانِ نمادین نیست؛ بلکه شماری از مکان‌ها و آدم‌هاست که خاطراتِ ما را با این حسِ گرم و سودایی می‌آمیزند که هر جا باشیم خانه‌ای داریم که به آن بازگردیم.[۵]

بگذارید به ادبیّات بازگردیم. ادبیات، نمایشی کاذب از زندگی است؛ با این حال، ادبیات سبب می‌شود که زندگی را بهتر دریابیم و در هزارتویی که در آن زاده می‌شویم، از آن می‌گذریم و در آن می‌میریم، راهِ خود را

بازیابیم. ادبیات، پس‌روی‌ها و درماندگی‌هایی را که زندگیِ واقعی بر ما روا می‌دارد جبران می‌کند. به‌یُمنِ ادبیات است که می‌توانیم، تا اندازه‌ای، از هستیِ هیروگلیف‌واری رمزگشایی کنیم که برای اکثریت عظیمِ انسان‌ها موجودیت دارد؛ به‌ویژه کسانی از ما که بیش از یقین، تردید داریم و به سرگشتگی‌مان در مواجهه‌ی با موضوعاتی از قبیل استعلاء، سرنوشت فردی و جمعی، روح، معنا یا بی‌معنایی تاریخ، و زوایای دانش عقلانی، اذعان می‌کنیم.

من همیشه عاشقِ تصور آن شرایط نامعلومی هستم که طی آن، اجدادمان آغاز به داستان‌سرایی و قصه‌گویی کرده‌اند. آن زمان که هنوز آدم‌ها تنها خُرده تفاوتی با حیوانات داشتند و زبان ارتباطی‌شان، تازه شکل گرفته بود. در غارها، گِرد آتش، در شب‌هایی لبریز از خطر صاعقه، غرش رعد، و غریو حیوانات، به سرایش و نقل داستان پرداختند. لحظه‌ای سرنوشت‌ساز که حلقه‌های موجوداتِ بدوی، گِردِ صدا و تخیلِ داستان‌گو شکل گرفتند، و تمدن آغاز شد. معبری طولانی که آرام‌آرام ما را به انسان بدل کرد و به ابداع فردِ خودمختار رهنمون شد؛ آن‌گاه آدمی را از قید قبیله رها ساخت، و به آفرینش علم، هنر، قانون و آزادی راه بُرد و به باریک‌بینی در ژرف‌ترین زوایای طبیعت، پیکر انسان، فضا، و سفر به‌سوی ستارگان هدایت کرد. آن داستان‌ها، قصه‌ها، اسطوره‌ها و افسانه‌ها که در برابر شنوندگانی هراسیده از دنیایی سراسر ناشناخته و خطرآلود، برای اولین بار، همچون آهنگی تازه، طنین می‌انداخت، قاعدتاً چونان حمامی خنک و حوضچه‌ای آرام برای آن ارواحِ همیشه گوش‌به‌زنگ بوده است؛ برای آنان که هستی، تقریباً معنایی جز خور و خواب و خشم و شهوت نداشت. وقتی آنان بنا کردند به رؤیاپردازیِ جمعی، و به‌اشتراک‌نهادن رؤیاهایی که قصه‌گو برمی‌انگیخت، از گردونه‌ی زیستن برای بقا و گردابِ کارهای توحش‌آفرین رهیدند و زندگی‌شان بدل شد به رؤیا، لذت، تخیل، و درانداختن طرحی بنیادین: رَستن از بند محدودیت، و سرآغاز تغییر و بهبود. حالا زندگی، تقلایی بود برای برآوردن تمنیات و آرزوهایی که زندگی خیالین را در آن‌ها بیدار می‌ساخت، و نوعی کنجکاوی و اشتیاق به زدودنِ رمز و رازهایی که پیرامونشان را می‌آکند.

این فرایند بی‌وقفه، وقتی سرشار شد که نوشتن تولد یافت. حالا دیگر داستان، افزون بر آنکه قابل شنیدن بود، خواندنی هم شد، و به تداومی دست یافت که ادبیات به آن اعطا کرد. از همین رو، باید این نکته را آن‌قدر تکرار کنیم که نسل‌های تازه نیز آن را بپذیرند: اینکه داستان، چیزی بیش از سرگرمی است؛ چیزی بیش از تمرینی فکری که حساسیتِ شخص را تیز کند و روحیه‌ی انتقادی را در او برانگیزد. داستان، ضرورتی کامل برای تداوم حیاتِ تمدنی است که بهترین معنای انسانیت را در ما حفظ و بازآفرینی می‌کند. داستان، ضرورت دارد تا دوباره به بربریتِ انزوا پس‌نرویم و زندگی به سطح پراگماتیسم متخصصانی کاهش نیابد که چیزها را به‌طور عمیق مشاهده می‌کنند اما از آنچه در پیرامون چیزها، و مقدم‌ومؤخر بر آن‌هاست غفلت می‌ورزند. داستان ضرورت دارد تا جای ما و ماشین‌هایی که اختراعشان کرده‌ایم تا در خدمتمان باشند عوض نشود، طوری که ما غلامان و بردگانِ آن ماشین‌ها بشویم. و داستان باید باشد، چون دنیای بدون ادبیات، دنیایی بدون آرزو، آرمان و تهور خواهد بود، دنیایی از آدم‌کوکی‌های محروم از خصیصه‌ای که آدمی را به‌مرتبه‌ی انسان می‌رساند: توانایی بُرون‌رفتن از خود و رفتن به جهانِ دیگری، و دیگران. توانایی‌ای که با گِلِ رؤیاهایمان سرشته می‌شود.

از غار تا آسمان‌خراش، از چماق تا سلاح‌های کشتار جمعی، از زندگیِ پرتکرار قبیله‌ای تا عصر جهانی‌شدن، داستان‌های ادبی تجارب انسانی را تکثیر کرده‌اند و ما را از سپرانداختن در برابر رخوت، خمودت و تسلیم بازداشته‌اند. هیچ چیز به‌اندازه‌ی زندگیِ دروغینی که به‌لطف ادبیات به زندگیِ موجودمان افزوده‌ایم تخیل و آرزوهایمان را طوری بی‌قرار و پریشان نساخته که بتوانیم قهرمان‌های ماجراهای بزرگ باشیم. اشتیاقِ وافری که زندگیِ واقعی هرگز به ما ارزان نمی‌دارد. بدین ترتیب، دروغ‌های ادبیات از طریق ما خوانندگانِ متحول‌شده و حسرت‌آلوده، و مردد در زندگیِ میان‌مایه، به واقعیت می‌پیوندد.

ادبیّات جادو می‌کند؛ با امیدواری به داشتنِ آنچه نداریم، با بدل‌شدن به آنکه نیستیم، و با دستیابی به هستیِ ناممکنی که خود را در آن، همچون الهگانِ مردمانِ بت‌پرست، هم‌زمان میرا و نامیرا می‌یابیم. بدین‌گونه است که ادبیات، حسِ ناهمرنگی و عصیان را در روحِ ما می‌دمد. همان حسی که در پس هر کنشِ قهرمانانه‌ای است که موجب کاهش خشونت در روابط انسانی شده است. کاهش خشونت، نه پایان‌دادن به آن. زیرا از قضا داستانِ ما، هماره ناتمام خواهد ماند. از همین رو است که باید به‌رؤیاپردازی، خواندن و نوشتن ادامه دهیم. این است بهترین وسیله‌ای که برای تسلای وضعیت فناپذیرمان، و غلبه بر فرسوده‌شدن به دست روزگار، و نیز تبدیل ناممکن به ممکن، یافته‌ایم.

استکهلم، ۷ دسامبر ۲۰۱۰

ماریو بارگاس یوسا سخنرانیِ نوبل خود را به‌زبانِ اسپانیایی ایراد کرد. آنچه خواندید برگردانِ گزیده‌ای از ترجمه‌ی انگلیسیِ سخنرانیِ اوست با عنوان زیر در وب‌سایت نوبل پرایز:

In Praise of Reading and Fiction, December 7, 2010.

پانوشت‌ها:

[1] یوسا در گفت‌وگویی توضیح می‌دهد که چگونه از «نامه‌های فلوبر» آموخت که «استعداد» عبارت از «انضباطی سخت و صبری طولانی» است. او می‌گوید: «وقتی جوان بودم... مطالعه‌ی آثار فلوبر کمک بسیار بزرگی به من کرد. من همیشه خواندن نامه‌های فلوبر را به نویسندگان جوان توصیه می‌کنم، چون برخلاف بعضی نویسنده‌ها که نبوغشان زود جلوه می‌کند، فلوبر وقتی شروع به نوشتن کرد نویسنده‌ی بدی بود. این تسلای بزرگی است برای آن‌هایی که نابغه‌ی پیش‌رس نیستند و حس می‌کنند نوشته‌هاشان واقعاً بد است. تفاوت در این است که فلوبر به اینکه نویسنده‌ای میان‌مایه باشد خرسند نبود. تصمیم گرفت نویسنده‌ی بزرگی بشود و هنر خودش را با اراده، انضباط، تلاش و سرسختی آفرید... او با پیش‌نهادن هدف‌های ناممکن در برابر خودش، به نابغه تبدیل شد.» بنگرید به: ماریو بارگاس یوسا (۱۳۹۶) چرا ادبیات؟ ترجمه‌ی عبدالله کوثری، انتشارات لوح فکر، صص ۹۱ و ۹۲.

[2] مقصود خوآنوت مارتورِل (Joanot Martorell) نویسنده‌ی سده‌ی پانزده اسپانیا است.

[3] محفل ساحران یا «سَبتِ جادوگران (witches' Sabbath) «عنوان نقاشی فرانسیسکو گویا (۱۸۲۸-۱۷۴۶) نقاشِ لیبرال اهل اسپانیا است. در این نقاشی، که «گویا» با رنگ روغن بر دیوار گچی خانه‌ی خود کشیده بود، شیطان در شمایلِ شبحِ بُزی عظیم‌الجثه و سایه‌نما، در محفل ساحرانِ وحشت‌زده دیده می‌شود. گفته می‌شود که ساحران موجود در این نقاشی، یادآور جادوگرانی هستند که در دادگاه‌های تفتیش عقاید اسپانیا محاکمه شدند و خونشان به‌ناحق بر زمین ریخته شد.

Imams [4]

[5] یوسا در دیگر نوشته‌های خود نیز ناسیونالیسم را به پرسش می‌کشد. از جمله در عبارتی مشهور از کتاب جنگ آخر زمان می‌نویسد: «*این کلمه‌ی وطن یک روز از بین می‌رود. آن‌وقت مردم به پشت سرشان، به ما نگاه می‌کنند که خودمان را توی مرزها حبس کرده بودیم و سر چند تا خط روی نقشه همدیگر را می‌کشتیم، بعد می‌گویند "این‌ها عجب احمق‌هایی بوده‌اند."*» بنگرید به: ماریو بارگاس یوسا (۱۳۹۲) جنگ آخر زمان. ترجمه‌ی عبدالله کوثری، نشر آگه، ص ۳۶۸.

و نیز در کتاب ندای قبیله و به‌پیروی از آراء فریدریش آگوست فون هایک، در بیانِ فرق میان ناسیونالیسم و میهن‌دوستی می‌نگارد: «*شخص محافظه‌کار به‌دشواری می‌تواند تفاوت میان ناسیونالیسم و میهن‌دوستی را دریابد. محافظه‌کاران هر دو را یکسان می‌پندارند. اما لیبرال‌ها بین آن دو فرق می‌نهند. از دید لیبرال‌ها، میهن‌دوستی حسی سودمند است؛ حس همبستگی و عشق به کشوری که در آن زاده شده‌اند؛ عشق به نیاکانشان و زبانی که به‌آن حرف می‌زنند، و عشق به تاریخ مشترک. حسی که کاملاً سالم و مشروع است. اما ناسیونالیسم، شور و حرارتی منفی است، حمایت و دفاعی زیان‌بار از خویش در برابر بیگانه، گویی که وطن به‌خودیِ خود نوعی ارزش به‌شمار می‌آید و خصلتی برتر است. این طرز فکر، سرمنشأ نژادپرستی، تبعیض و تنگ‌نظری است.*» بنگرید به:

"Why I Am Not A Conservative" in Mario Vargas Llosa (2023) The Call Of The Tribe. Translated from the Spanish by John King. New York: Farrar, Straus and Giroux.

متن برگردانِ فارسی برگرفته از: تلگرام

***

ادبیّات برای آنان‌که به آن‌چه دارند خرسندند، و برای آنان‌که از زندگی بدان‌گونه که هست راضی هستند، چیزی ندارد که بگوید...
ادبیّات خوراکِ جان‌های ناخرسند و عاصی است... زبانِ رسای ناسازگاران و پناهگاهِ کسانی است که به آن‌چه دارند خرسند نیستند.

ماریو بارگاس یوسا

بازگشت به فهرست

اجتماعی

نه به تجاوزگریِ اسراییل از زندانِ اوین

این بیانیه نه از سوی خود-رهبرپنداران آن‌سوی اقیانوس، بلکه راهِ خود را از میانِ دیوارهای سیمانی، سیم‌های خاردار و گزمه‌ها، از درونِ نمادِ سرکوبِ آزادیِ بیان در ایران، یعنی زندان اوین به بیرون گشوده تا نشان دهد که ایستادن علیه اسرائیل و مداخلهٔ نظامی، نمی‌تواند و نباید به هم‌راهی با استبدادِ حاکم بر ایران تعبیر شود.

نگارندگان که هریک سال‌های‌طولانی از جوانی خود را در حبسِ جمهوری اسلامی بوده‌اند، استوار و محکم به هرگونه مداخلهٔ خارجی خاصّه از سوی رژیمِ فاشیستی اسرائیل نه گفته‌اند و رهایی از دیکتاتوری را جز با همّتِ توده‌های مردم ممکن ندانسته‌اند.

با کشتار و جنایت موجودیت یافت و با اشغال‌گری صاحبِ‌خانه شد و در طول حیاتش، با تجاوز و نسل‌کشی، خاورمیانه را به میدان جنگ‌های بی‌پایان بدل کرد.

اسرائیل به‌عنوان پادگان آمریکا در خاورمیانه، به‌عنوان نماینده‌ی ابرقدرت‌های جهان پس از جنگ جهانی دوم در منطقه سر برآورد و از همان آغاز در فلسطین، عراق، افغانستان، سوریه، یمن و اخیرا با نسل‌کشی در غزه توحش خود را به دنیا نشان داد.

در هیچ‌کدام از این کشورها نه بمب اتمی یافت شد و نه تدارکی برای غنی‌سازی در میان بود.

نسل‌کشی به دلیلی منطقی نیاز ندارد اما دموکراسیِ غربی برای توجیه توحشِ مدامش در جهان و برای حفظ وجهه‌ی دموکرات مَنشی که مدعی آن است همواره در پی بهانه‌ای‌ست.

هویت آمریکا و «رژیم فاشیستی اسرائیل» با «تجاوزگری» و «کودک‌کشی» شکل گرفته است و به هر کشوری که نظر کردند جز جنگ و ویرانی به بار نیاوردند.

حمله به ایران و کشتارِ غیرنظامیان و نابودی زیرساخت‌های کشور توسط «رژیمِ صهیونیستی» و حامیان آمریکایی‌شان محکوم است. همچون دیگر جنایاتشان در دنیا، در خاورمیانه؛ و متعاقب آن حمایت از اسرائیل

و اتکا به قدرتِ ویرانگرش توسط هر فرد، گروه یا جریان سیاسی، با هر رویا و تصوری نیز محکوم و نشان از دنائت و رذالتِ حامیانش دارد.

رهایی ما مردم ایران از دیکتاتوری حاکم بر کشور به همت مبارزه‌ی توده‌ها و با توسل به نیروهای اجتماعی میسر است. نه با دل بستن به قدرت‌های خارجی یا چشم امید داشتن به آنان.

قدرت‌هایی که همواره با استثمار و استعمار، با جنگ‌افروزی و کشتار در پی کسبِ منافع بیشتر، ویرانی را نصیب کشورهای منطقه کرده‌اند، برای ما ره‌آوردی جز ویرانی و استثمار نوین نخواهند داشت.

نابود کردن زیرساخت‌های سوریه پس از سرنگونی اسد و تکرار همان شیوه در ایران نشان از شهوتِ اسرائیل به خاورمیانه‌ای ضعیف و تحت سلطه دارد.

و این گویای این امر است که در طراحی نوین خاورمیانه، نظامی می‌تواند دوام بیاورد که اقتدار «اسرائیل» بر منطقه را بی‌قید و شرط پذیرا باشد.

خائنان به ایران،

و خائنان به خلق‌های خاورمیانه،

و خائنان به سال‌ها مبارزاتِ آزادی‌خواهانه‌ی مردم علیه ستم

بدانند خیانت و دنائت‌شان در حافظه‌ی مردم ایران و در تاریخ ثبت خواهد شد.

آیندگان از آنان که بر جنازه‌های مردم بی‌دفاع به پایکوبی ایستاده‌اند به ننگ یاد خواهند کرد.

امضاءکنندگان:

ریحانه انصاری، سکینه پروانه، وریشه مرادی، گلرخ ایرایی

خرداد ۱۴۰۴

زندان اوین

سرچشمه: سایت اخبار روز

https://akhbar-rooz.com/1404/03/29/20751

بازگشت به فهرست

بیانیهٔ‌مشترکِ نهادهای‌حقوق‌بشری در محکومیّتِ‌اسرائیل

بیست سازمان حقوق بشری در بیانیه‌ای مشترک با ابراز نگرانی شدید نسبت به حملات هوایی اسرائیل به ایران، این حملات را نقض آشکار حقوق بین‌الملل بشردوستانه و هدف‌گیری غیرقانونی غیرنظامیان و زیرساخت‌های غیرنظامی توصیف کردند. آنان خواستار آتش‌بس فوری، محکومیت جهانی این اقدامات، و آغاز تحقیقات مستقل بین‌المللی شدند. متن کامل این بیانیه را در ادامه بخوانید:

تا ساعت ۲۲:۰۰ به وقت هماهنگ جهانی در تاریخ ۱۹ ژوئن، مجموعه فعالان حقوق بشر در ایران بیش از ۲۶۹۴ مورد تلفات در سراسر ایران را در نتیجه مستقیم حملات هوایی اسرائیل مستند کرده است؛ از جمله ۶۵۷ کشته و ۲۰۳۷ زخمی. ما، سازمان‌های امضاکننده این بیانیه، نگرانی شدید خود را نسبت به هدف‌گیری غیرقانونی ایران توسط اسرائیل، و همچنین هدف قرار دادن غیرنظامیان ایرانی و زیرساخت‌های غیرنظامی، که ناقض حقوق بین‌الملل بشردوستانه است، ابراز می‌داریم.

در روزهای اخیر، گزارش‌های مجموعه فعالان مواردی از حمله به مکان‌هایی را مستند کرده‌اند که بی‌تردید غیرنظامی بوده‌اند؛ از جمله مناطق مسکونی، مراکز خدمات عمومی، مراکز درمانی، و نهادهای رسانه‌ای.

هدف‌گیری مکرر و عمدی زیرساخت‌های غیرنظامی محافظت‌شده، نقض اصل تمایز -یکی از ارکان بنیادین حقوق بین‌الملل بشردوستانه- محسوب می‌شود و می‌تواند طبق حقوق بین‌الملل جنایات جنگی تلقی شود.

این‌ها صرفاً نقض‌های انتزاعی نیستند. هر حمله، زندگی‌ها را در هم می‌شکند: کودکانی که در خانه‌هایشان در خواب هستند، والدینی که برای صرف غذا دور هم جمع شده‌اند، پدربزرگ‌ها و مادربزرگ‌هایی که دهه‌ها در محله‌هایی زندگی کرده‌اند که اکنون به تلی از آوار بدل شده‌اند. این‌ها اعداد نیستند. این‌ها انسان‌اند. غیرنظامیان ایرانی که پیش‌تر نیز دهه‌ها سرکوب، مشقت اقتصادی، و خشونت ساختاری را تحمل کرده‌اند، اکنون زیر بمباران‌هایی قرار گرفته‌اند که مستقیماً جوامع زیست‌شان را هدف قرار داده‌اند.

ما از تمامی کشورها و اعضای جامعه بین‌المللی درخواست می‌کنیم که:

۱ - با اولویت دادن به حفظ جان غیرنظامیان و تأکید بر ضرورت حفظ صلح و امنیت بین‌المللی، خواستار برقراری آتش‌بس فوری و بدون شرط شوند.

۲ - هدف‌گیری غیرقانونی غیرنظامیان و زیرساخت‌های غیرنظامی در ایران را به‌صورت علنی و قاطع محکوم کرده و این اقدامات را به عنوان نقض جدی حقوق بین‌الملل به رسمیت بشناسند.

۳ - پایبندی به حقوق بین‌الملل بشردوستانه را تقویت کرده و اطمینان حاصل کنند که رعایت استانداردهای حفاظت از غیرنظامیان در مرکز تمامی تعاملات دوجانبه و چندجانبه باقی بماند.

۴ - از تحقیقات مستقل و قابل اعتماد درباره این حوادث حمایت کنند، از جمله از طریق سازوکارهای بین‌المللی پاسخ‌گویی.

۵ - با تأکید بر تأثیر شخصی و اجتماعی جان‌هایی که از دست رفته‌اند، گفتمان عمومی را بازتعریف کرده و تمرکز را بر انسانیت قربانیان قرار دهند.

عدم محکومیت و شناسایی این نقض‌ها در مراحل ابتدایی، خطایی جدی است که به همدستی خاموش می‌انجامد. هر مورد از هدف‌گیری غیرقانونی، به معنای پایان یک زندگی، فروپاشی یک خانواده، و از هم‌گسیختگی یک جامعه است.

جامعه جهانی باید با شفافیت اخلاقی و بدون تأخیر عمل کند. تضعیف این هنجارها نه‌تنها غیرنظامیان ایرانی، بلکه همه انسان‌هایی که در مناطق درگیر زندگی می‌کنند را در معرض خطر قرار می‌دهد .ما از تمامی بازیگران، کشورها، سازمان‌های بین‌دولتی و جامعه مدنی می‌خواهیم که اکنون و به‌صورت هماهنگ اقدام کنند تا حفظ جان غیرنظامیان همچنان یک اولویت جهانی باقی بماند.

امضا کنندگان:

مرکز حقوق بشر در ایران
CIVICUS
بنیاد سیامک پورزند
Access Now
ائتلاف بین‌المللی مدافعان حقوق بشر زنان
(WHRDIC)
CLADEM – شبکه آمریکای لاتین و کارائیب
برای حقوق زنان
مجموعه فعالان حقوق بشر در ایران
انجمن دفاع از حقوق بشر تونس
Kandoo
شبکه مدافعان حقوق بشر در آفریقای مرکزی

De|Center
سازمان توانمندسازی و راهنمایی زنان
(WEmpower)
SAPI International
انجمن وبلاگ‌نویسان کنیا(BAKE)
زنان تحت قوانین مسلمان(WLUML)
مجمع آسیا-اقیانوسیه برای زنان، قانون و توسعه
سازمان کارزار عدالت
کارزار زندگی برای لغو حکم اعدام در کردستان
FORUMVERT
حقوق دیجیتال کشمیر

بازگشت به فهرست

بیانیهٔ مشترکِ ۲۱ کشور علیه تجاوز اسرائیل

اسرائیل باید اقداماتِ خصمانهٔ خود علیه ایران را متوقف کند!

وزرای خارجه ۲۱ کشور از جمله قطر، اردن، امارات متحده عربی و پاکستان ۱۶ ژوئن با انتشار یک بیانیه مشترک تأکید کردند، اسرائیل باید اقدامات خصمانه خود علیه ایران را متوقف کند.

به گزارش خبرگزاری قطر، این بیانیه با محکوم کردن حملات اسرائیل به ایران از بامداد روز ۱۳ ماه جاری بر ضرورت احترام به حق حاکمیت و تمامیت ارضی، اصول حسن همجواری و حل مسالمت‌آمیز اختلافات تأکید کرده و همچنین خواستار تنش‌زدایی از اوضاع فعلی، دستیابی به آتش‌بس و توقف کامل درگیری‌ها شده است.

در این بیانیه آمده است، وزرای خارجه این کشورها معتقدند اوضاع کنونی ممکن است پیامدهای جدی برای امنیت و ثبات کل منطقه خاورمیانه به همراه داشته باشد. باید بر اساس قطعنامه‌های بین‌المللی مرتبط، برای ترویج تحقق عاری سازی خاورمیانه از سلاح‌های هسته‌ای و سایر سلاح‌های کشتار جمعی تلاش کرد و از تمام کشورهای منطقه خواست که هرچه سریع‌تر به پیمان منع گسترش سلاح‌های هسته‌ای (NPT) بپیوندند.

در این بیانیه مشترک تأکید شده است که نباید به تأسیسات هسته‌ای تحت نظارت آژانس بین‌المللی انرژی اتمی حمله شود. بازگشت فوری به مسیر مذاکرات تنها راه برای دستیابی به توافق پایدار در مورد برنامه هسته‌ای ایران است.

بازگشت به فهرست

جُنبشِ عدمِ تعهّد و تجاوزِ اسراییل

در جریان پنجاه و نهمین نشست شورای حقوق بشر، در جلسه کمیسیون تحقیق درباره وضعیت حقوق بشر در سرزمین‌های اشغالی فلسطین و در چارچوب گفت‌وگوی تعاملی، نماینده کشور اوگاندا به‌عنوان سخنران جنبش عدم تعهد، حمله نظامی رژیم اسرائیل به خاک جمهوری اسلامی ایران در تاریخ ۲۴ خرداد ۱۴۰۴ (۱۳ ژوئن ۲۰۲۵) را به‌شدّت محکوم کرد. جنبش عدم تعهد این اقدام را «نقض آشکار ماده ۲ بند ۴ منشور ملل متحد» و «تخطی از صلح و امنیتِ بین‌المللی» خواند و بر «حقِّ ذاتی همه کشورها در حفظِ حاکمیت، تمامیّت ارضی و دفاع مشروع طبق مادهٔ ۵۱ منشور ملل متحد» تأکید کرد. جنبش هم‌چنین از جامعه بین‌المللی خواست رژیم اسرائیل را بابت این اقدام غیرقانونی و بی‌ثبات‌کننده، پاسخگو بداند.

جنبش عدم تعهد (NAM) با صدور بیانیه‌ای رسمی، حمله وحشیانه، تحریک‌نشده و از پیش طراحی‌شده رژیم صهیونیستی به جمهوری اسلامی ایران را که در تاریخ ۲۳ خرداد ۱۴۰۴ (۱۳ ژوئن ۲۰۲۵) صورت گرفت، به شدیدترین وجه ممکن محکوم کرد.

در این بیانیه آمده است که حمله وسیع و هماهنگ رژیم صهیونیستی شامل سلسله‌ای از حملات هوایی به نقاط متعدد در خاک ایران، به‌ویژه مناطق مسکونی پرجمعیت، منجر به شهادت و مجروحیت شماری از شهروندان از جمله زنان، کودکان، اساتید دانشگاه، دانشمندان و مقامات عالی‌رتبه نظامی ـ برخی از آنان همراه با اعضای خانواده در منازل خود ـ شده است. جنبش عدم تعهد همچنین حمله عامدانه به تأسیسات صلح‌آمیز هسته‌ای جمهوری اسلامی ایران را به‌شدت محکوم کرده و با ابراز نگرانی جدی نسبت به پیامدهای این حملات، هشدار داده است که آسیب‌های وارده می‌تواند منجر به نشت مواد رادیواکتیو و تهدیدی جدی برای سلامت شهروندان و محیط زیست ایجاد کند. در این بیانیه همچنین نسبت به به‌خطر افتادن ایمنی و امنیت هوانوردی غیرنظامی در منطقه در نتیجه این تجاوزات هشدار داده شده است.

در این بیانیه با تأکید بر اینکه جنبش عدم تعهد حمله اخیر رژیم صهیونیستی نقض آشکار منشور ملل متحد و اصول بنیادین حقوق بین‌الملل از جمله اصل حاکمیت، تمامیت ارضی و ممنوعیت تهدید یا استفاده از زور علیه کشورها به‌شمار می‌رود، تصریح کرده است که این اقدامات ناقض صریح حقوق بنیادین از جمله حق حیات و حق سلامت است.

بازگشت به فهرست

چه باید کرد؟

سهراب مبشّری

این سطور زمانی نگارش می‌شوند که تنها یک هفته از آغاز جنگِ آمریکایی-اسراییلی تحمیل‌شده به ایران می‌گذرد. امّا تنها همین یک هفته کفایت کرده است که اغلب معادلاتِ سیاسی ایران و حتّی وضعیّتِ کلِّ جهان را تغییر دهد.

احساس غالب در من، شاید مانند بسیاری دیگر، در ساعات و روزهای نخست این جنگ، احساس ناتوانی و عجز در برابر قدرت‌های تا دندان مسلحی بود که می‌توانند در یک چشم به‌هم زدن، هزاران نفر را بکشند و می‌کشند. اما هر چه گذشت، و با مشاهداتم، این احساس رنگ باخت. منظورم از مشاهدات، دیدن واکنش مردمی است که برخلاف من، مستقیما در معرض آتش بزرگ‌ترین و مخوف‌ترین نیروی نظامی تاریخ بشر قرار گرفته اند. دیدم که آن‌ها مانند من احساس ناتوانی نمی‌کنند، با این که در شرایطی بسیار سخت‌تر و خطرناکتر از امثال من قرار گرفته‌اند.

به این نمونه توجه کنید که در سایت اخبار روز هم می‌توانید آن را بیابید:

چهار زندانی سیاسی زن، یعنی ریحانه انصاری، سکینه پروانه، وریشه مرادی و گلرخ ایرایی در نوشته‌ای کوتاه از زندان، شاهکاری از ایجاز و اثرگذاری کلام ارائه داده‌اند. موضع آن‌ها در برابر دیکتاتوری حاکم بر ایران مشخص است و در همین نوشته نیز تکرار شده است:

«رهایی ما مردم ایران از دیکتاتوری حاکم بر کشور به همت مبارزه‌ی توده‌ها و با توسل به نیروهای اجتماعی میسر است. نه با دل بستن به قدرت‌های خارجی یا چشم امید داشتن به آنان.»

یکی از این زنان، وریشه مرادی، به خاطر مخالفتش با دیکتاتوری، توسط قوه قضاییه جمهوری اسلامی به اعدام محکوم شده است. با این‌حال، مابقی نوشته جای تردید نمی‌گذارد که این جنگ را چه کسانی آغاز کرده‌اند.

احساسِ شرم

با خواندن نوشته چهار زندانی سیاسی زن، آمیزه‌ای غریب از احساس شرم و غرور و خوش‌بینی به من دست داد؛ غرور نه به معنی منفی آن، که به معنی درون‌مایه‌ای انسانی که مانع سرخم‌کردن در برابرِ زور است.

از احساس شرم شروع کنم:

از خود پرسیدم من را چه می‌شود که پس از ده‌ها سال توجه و تمرکز بر امر سیاسی، نتوانسته‌ام به بخش کوچکی از روشنی اندیشه و صراحت‌کلام این زنان دلیر دست یابم.

احساس شرم می‌کنم از این که سال‌ها مغزم را قفل کرده و کلید آن را به دست نیروهای به اصطلاح چپی در کشورهای ظاهرا پیشرفته داده بودم که نژادپرستی خود را در لباس درس گرفتن از هولوکاست به خورد جماعت می‌دهند.

احساس شرم می‌کنم از این که به ماهیت دمکراسی غربی پی نبرده بودم و چشمان خود را به روی حقیقتی که همواره عریان پیش چشم ما بوده است بسته بودم. احساس شرم می‌کنم از این که گمان می‌کردم مردم غرب آسیا می‌توانند همزیستی مسالمت‌آمیزی با اسرائیل داشته باشند.

احساس شرم می‌کنم از این که سال‌ها، چشمان خود را بر رنج مردم فلسطین بسته بودم و فراموش کرده بودم که از مدت‌ها پیش از جنگ جهانی دوم و به ویژه پس از آن، استعمار انگلیس و به دنبالش بدون وقفه، غرب به اصطلاح متمدن، چه عصاره خطرناکی از نژادپرستی و نسل‌کشی با تکیه بر ثروت انبوه و تکنولوژی پیشرفته غربی در غرب آسیا کاشته‌اند و تنها پس از این‌که با نسل‌کشی در غزه بر کندترین ذهن‌ها مانند ذهن من نیز آشکار شد این هیولا دامن مردم ایران را نیز خواهد گرفت، به خود آمدم. به همان خودی که نخستین تماس آن با سیاست، در جریان مبارزه انقلابی مردم ایران علیه رژیم دست‌نشانده سلطنتی بود.

احساس شرم می‌کنم از این که سال‌ها گمان می‌کردم دمکراسی و حقوق‌بشر غربی، همان‌گونه که مدافعانش می‌گویند، واقعا یک دستاورد بزرگ تاریخ انسان است که تنها کافی است شر جمهوری اسلامی از سر مردم ایران دور شود تا در ایران نیز تحقق یابد.

احساس شرم می‌کنم از این که لازم بود ترامپی بیاید و برجام را پاره کند و طرف ایرانی مذاکره خود آمریکایی‌ها را بکشد تا بفهمم چه خوابی برای مردم ایران دیده‌اند. احساس شرم می‌کنم از این که نفهمیدم لیبی را برای چه بمباران کردند.

احساس شرم می‌کنم از این که گمان می‌کردم اصرار جمهوری اسلامی بر داشتن تکنولوژی هسته ای، یک مشکل اصلی است و کافی است از این اصرار دست بردارد تا گشایشی در وضع ایران حاصل آید. احساس شرم می‌کنم از این که بسیار دیر به شباهت سناریویی که برای عراق نوشتند و اجرا کردند، با آنچه امروز در ایران می‌گذرد، پی بردم.

این احساس شرم، مانع از آن است که داوری سختی در مورد برخی از دوستانم داشته باشم که در این یک هفته از نظر من به بیراهه رفته اند، اما مانع از این نیست که نقدشان کنم.

وقتی ما را وادار می‌کنند شهادتین بگوییم

کلیسای کاتولیک، قرن‌ها مردم و به ویژه زنان را زیر شکنجه می‌کرد تا اعتراف کنند شیطان در وجودشان حلول کرده، تا با استناد به همین اعتراف، آن‌ها را زنده زنده بسوزاند. حکومت خلفا در قلمرو اسلام آن قدر بی‌رحم نبود و رضایت می‌داد که مردم شهادتینی بگویند، به وحدانیت الله و حقانیت رسول او اذعان کنند و خلاص. اما فاشیست‌های ایرانی طرفدار آمریکا و اسرائیل، سرمشقشان نه خلفای عرب، که کلیسای کاتولیک است. حتی اگر شهادتین علیه جمهوری اسلامی هم بگویی، اجازه نداری از بمب‌گذاری و حمله هوایی به مردم ایران انتقاد کنی. نگاه کنید به نوشته‌هایی که لمپن‌های طرفدار آمریکا، اسرائیل و خاندان پهلوی علیه امضاکنندگان بیانیه سیصدنفره اخیر منتشر کرده‌اند.

این حدودا سیصد نفر، که با بسیاری از آنان دوستی دیرینه دارم، شهادتین خود را در همین بیانیه گفته‌اند. امضا کرده‌اند که تقصیر جامعه مدنی ایران بود که مقابل غنی‌سازی در ایران نایستاد تا این که کار به این جا کشید. اول نوشته‌اند نمی‌خواهند به پیش‌زمینه جنگ بپردازند، اما به همین هم پایبند نمانده‌اند و بخش عمده‌ای از متن خود را به نقد غنی‌سازی اختصاص داده‌اند، آن هم در شرایطی که جمهوری اسلامی فقط در این توهم بود که از غنی‌سازی برای گرفتن امتیازی مانند لغو تحریم‌ها استفاده کند و به همین منظور با آمریکا مذاکره می‌کرد. وقتی به متن سیصد امضایی می‌نگرم، توهم‌های سال‌ها پیشِ خود را می‌بینم. می‌بینم نویسندگان متن، گمان می‌کنند کافی بود برنامه هسته‌ای ایران پایان یابد تا این بلا بر سرِ ایران نیاید. بهترین پاسخ به این توهم را چهار زن زندانی سیاسی با کلامی کوتاه داده‌اند:

«فلسطین، عراق، افغانستان، سوریه، یمن،... در هیچ کدام از این کشورها نه بمب اتمی یافت شد و نه تدارکی برای غنی‌سازی در میان بود.» نزدیک به سیصدنفر، متنی را با عنوان «هنگام تفکیک قطعی صف‌هاست...» امضا کرده‌اند، اما متن با اختصاص‌دادن بخشی عمده از حجمش به نقدِ غنی‌سازی، مرزِ آشکاری با تبلیغات امپریالیستی در مورد ریشهٔ این جنگ رسم نکرده است. در متن ادعا می‌شود که جمهوری اسلامی «بر طبلِ جنگ می‌کوبد»

با این ادعا، متنِ سیصد امضایی چنین القا می‌کند که جنگ‌طلبی جمهوری اسلامی است که همین امروز مانع صلح است. آیا رژیم جدید سوریه بر طبل جنگ با اسراییل می‌کوبد که قلمرو آن حتی پس از سرنگونی بشار اسد، بارها توسط جنگنده‌های اسرائیلی بمباران شده است؟ آیا گرتا تونبرگ و همراهانش، بر طبل جنگ می‌کوبند که اسرائیل مانع رسیدن آن‌ها به غزه شد؟ آیا مردم غزه خواستی دیگر دارند جز اینکه می‌گویند بگذارید به ما غذا و دارو برسد، که هر روز ده‌ها نفر از آن‌ها در صف دریافت کمک، توسط ارتش اسرائیل به قتل می‌رسند؟ در سراسر متن سیصدامضایی، نامی از غزه و فلسطین و سوریه و لبنان و یمن برده نشده است. این را مقایسه کنید با تراکتی که سازمان عفو بین‌الملل با خود به تظاهراتی آورده بود که من در آن شرکت داشتم: «نتانیاهو قوانین بین‌الملل را نقض می‌کند: غزه - سوریه - ایران»

آیا ما که امپریالیسم را می‌شناسیم و در نوجوانی و جوانی با آن مبارزه می‌کردیم، نباید از این به خود آییم که حتی از سازمان بورژوایی عفو بین‌الملل هم در تشخیص درست عقب‌تریم؟

برخی دوستان در روزهای اخیر در بحث با من، از من می‌پرسند چرا به این امر بی‌توجهم که جمهوری اسلامی بیش از چهل سال شعار نابودی اسرائیل را سر داده است. پاسخ من این است که به این واقعیت بی‌توجه نیستم و بسیار هم نقدش کرده‌ام. اما هر سخن جایی و هر نکته مکانی دارد. شعارهای ضداسرائیلی جمهوری اسلامی همان‌گونه که خود طرف‌های بحث من می‌گویند، سابقه‌ای چهل و چند ساله دارد. این شعارها نمی‌تواند حمله امروز به ایران را توضیح دهد، تا چه رسد به این‌که آن را توجیه کند.

احساس من این است که محکوم کردن یکسان جمهوری اسلامی و جبهه غربی – اسرائیلی از سوی برخی دوستان من، ممکن است نوعی تلاش برای آسوده کردن وجدان خود باشد، با این استدلال که این جنگ ما نیست، جنگ دو نیروی ضدبشر است .کافی است ما بیانیه بدهیم و با این دو نیرو مرزبندی کنیم. من می‌گویم نه تنها کافی نیست، که به بیراهه رفتن است. چنین موضعی، عملا تایید همان ادعای غربی‌ها در حمایت از نیروی نیابتی خودشان اسرائیل است، این ادعا را می‌توان در این جمله خلاصه کرد: بدین‌خاطر داریم دنیا را به سمت جنگ جهانی سوم می‌بریم که جمهوری اسلامی شعار ضداسرائیلی داده و پس از خروج آمریکا از برجام، غنی‌سازی شصت‌درصدی کرده است. در ادامه، بطلان این ادّعا را نشان می‌دهم.

وقتی یک جوجه گانگستر، اربابِ خود را لو می‌دهد

فریدریش مرتس صدراعظم آلمان همزمان با اجلاس سران هفت کشور اصلی جبهه آمریکا مصاحبه‌ای با تلویزیون آلمان داشت که در آن چنین گفت: «این همان کار کثیفی است که اسرائیل دارد برای همه ما انجام می دهد.» مرتس این جمله را با اشاره مستقیم به جنگ اسرائیل در غزه، لبنان و ایران بیان کرد و افزود باید از اسرائیل بابت این کار سپاس‌گزار بود.

آلمان و کل اتحادیه اروپا به اضافه بریتانیا، در سیاست جهانی به تعبیر یانیس واروفاکیس بی‌اهمیت شده‌اند. از این رو مدت‌هاست من به اظهارات سران کشورهای اروپایی که همه آنها بلااستثنا توسط اکثریت مردم کشورهای خودشان تحقیر می‌شوند، اهمیتی نمی‌دهم. اما همان‌گونه که مرتس سپاسگزار اسرائیل است، من هم از مرتس سپاسگزارم که به فاصله چندساعت پس از نشستی که با سایر اعضای جی ۷ داشت، سخنانی را لو داد که به احتمال زیاد بین حاضران در این اجلاس رد و بدل شده است. خواندن سخن مرتس برای هر کس که چشمان خود را نبندد کافی است که به کنه حوادث جاری پی ببرد.

نشانه‌های پایان نزدیک به پانصد سال سیطره جهانی قدرت‌های برخاسته از اروپا که از دویست و پنجاه سال پیش ایالات متحده هم به آن‌ها افزوده شد، پدیدار شده است. کشورهای جبهه غرب که کمتر از ده درصد انسان‌ها را شامل می‌شوند، و در گذشته نه چندان دور، اقتصاد جهان عمدتا در اقتصاد آن‌ها خلاصه می‌شد، سهم هرچه کمتری از تولید ناخالص داخلی دنیا را به خود اختصاص می‌دهند. گردانندگان این قدرت‌های امپریالیستی، دچار هراس شده‌اند. هراس از آینده‌ای که در طول تاریخ بشر، سرنوشت همه امپراتوری‌ها بوده است. هر امپراتوری، عمری دارد. این عمر، بی‌پایان نیست. امپراتوری‌ها ظهور می‌کنند، مدتی در جهان جولان می‌دهند و زمانی به سراشیب افول می‌افتند. غرب نیز از این قاعده مستثنی نیست.

واکنش بخشی از هیأت‌های حاکمه کشورهای غربی به روندی که جلوی چشم می‌بینند، استفاده از قدرت نظامی برای متوقف کردن مسیری است که در آن افتاده‌اند. آمریکا در نزدیک به صد کشور، صدها پایگاه

نظامی دارد. دستگاه حاکم ایالات متحده، مستقل از این‌که سکان آن در دست کدام یک از احزاب دوگانه باشد، پس از آشکار شدن افول غرب در دهه‌های اخیر، خود را مصمم نشان می‌دهد که با جنگ‌های بی پایان، حداقل نگذارد رقبای جهانی‌اش بیش از این رشد کنند و اگر توانست، این رقبا را نابود کند.

در دستگاه حاکم آمریکا، در مورد این که نیروی نظامی را باید در کدام بخش از کره زمین متمرکز کرد، اختلافاتی هست. از زمان اوباما، گفتمان محوریت آسیا در مباحث سیاست‌گزاران آمریکایی مطرح است. مدافعان این گفتمان، برآنند که چین رقیب اصلی آمریکاست و آمریکا باید نیروی اصلی خود را بر مقابله با چین متمرکز کند. در چارچوب همین گفتمان بوده است که برخی سیاستمداران آمریکایی خواهان انتقال حضور نظامی آمریکا از مناطق دیگر به شرق آسیا شده اند.

تا همین اخیرا به نظر می رسید که آمریکا برآن‌ست که باید انتخاب کند: یا ادامه تمرکز بر اروپا و غرب آسیا، یا آماده شدن برای جنگ علیه چین. تحولات روزهای اخیر نشان داد که ممکن است چنین نباشد. ممکن است ایران هم از نظر بخشی از هیأت حاکمه ایالات متحده، یک مهره دومینو در مسیر محاصره نظامی چین باشد. در اخبار روزهای اخیر، سفر فرمانده ارتش پاکستان به واشینگتن و دیدار او با ترامپ توجه مرا جلب کرد. به ویژه از این رو که ترامپ در انتخاب مهمانانی که به کاخ سفید راه می‌دهد، همیشه گوشه چشمی به تاثیر رسانه‌ای تصاویر این دیدارها در خود آمریکا دارد. فرمانده ارتش پاکستان، در شرایطی که اکثر مردم آمریکا اصلا نمی‌دانند پاکستان کجاست، ظاهرا مهمان مناسبی برای وقت گذاشتن رئیس جمهور آمریکا نیست. پس چرا در بحبوحه جنگ علیه ایران، ترامپ با یک نظامی خارجی دیدار می‌کند که به عنوان ارباب آمریکا و جهان، خود را از بسیار بالاتر از او می‌داند؟

کسی نمی‌داند بین ترامپ و ژنرال پاکستانی چه سخنانی رد و بدل شده است .رسانه‌ها گمانه‌زنی کرده‌اند که پاکستان از طرح اسرائیل برای تجزیه ایران از طریق راه‌اندازی خیزش‌های محلی در کردستان و خوزستان و آذربایجان و بلوچستان نگران شده است، زیرا خود پاکستان هم یک اقلیت بلوچ دارد. از اظهارات ترامپ پس از این دیدار چنین بر می‌آید که ترامپ سعی کرده است نگرانی پاکستان را بر طرف کند.

پاکستان و هند، هر دو بمب اتم دارند. ترامپ اخیرا برای پایان دادن به زد و خورد پاکستان و هند مداخله کرد. برای آمریکا، مطلوب‌ترین گزینه این است که هم هند و هم پاکستان را در رویارویی نظامی آینده با چین، در کنار خود بیابد. آب‌های شرق چین در اشغال نظامیان آمریکا و متحدان آن است و حلقه محاصره چین تنگ‌تر می شود اگر غرب این کشور نیز تحت نفوذ آمریکا باشد. اگر آمریکا بتواند با نیروی نیابتی‌اش اسرائیل، تسلط خود را بر غرب آسیا حفظ کند و گسترش دهد، هم منابع نفتی غرب آسیا را در برای خود حفظ خواهد کرد و هم گامی برای به شکست کشاندن طرح راه ابریشم چین برخواهد داشت که اساسا، تلاش چین برای کاستن وابستگی اقتصاد خود به مسیر دریایی اقیانوس آرام است. از این رو، حمله به ایران می‌تواند نه تنها منافاتی با آمادگی آمریکا برای جنگ جهانی سوم نداشته باشد، بلکه احتمالا بخش از این آمادگی باشد.

من با این تحلیل برخی از منتقدان آمریکایی سیاست خارجی ایالات متحده موافق نیستم که لابی صهیونیست در این کشور، سیاست‌هایی خلاف منافع آمریکا به این کشور تحمیل می‌کند. منافع آمریکا و اسرائیل جدا از هم نیست. اصولا اسرائیل، برای حفظ موجودیت خود آن‌قدر به آمریکا وابسته است که

نمی‌تواند منافعی جدا از منافع آمریکا داشته باشد. همان‌گونه که چهار زندانی سیاسی زن ایرانی نوشته اند، اسرائیل چیزی نیست جز پادگان آمریکا در غرب آسیا.

از این رو، این تصور هم خطاست که گویا نتانیاهو جنگ را به ترامپ تحمیل کرده است. بسیار محتمل است که مذاکره دولت ترامپ با جمهوری اسلامی اساسا برای فریب حکومت ایران و بازداشتن آن از آمادگی برای صاعقه‌ای انجام شده است که نقشه آن را از ماه‌ها و بلکه سال‌ها پیش کشیده‌اند. عملیات اسرائیل در ایران، بسیار شبیه به عملیاتی است که چند هفته پیش علیه بمب افکن‌های استراتژیک روسیه انجام شد و گفتند اواکرایین آن را انجام داده است. دستخط عملیات در این دو مورد، یکی است. از سال‌ها قبل، هزاران و شاید ده‌ها هزار پهپاد در ایران انبار کرده بودند تا در روز موعود بکارشان گیرند. این تصور که جمهوری اسلامی می‌توانست با قطع غنی‌سازی، آمریکا و اسرائیل را از اجرای طرحی باز دارد که سال‌ها صرف تدارک آن شده، خطاست. اگر غنی‌سازی هم در میان نبود، دستاویز دیگری به میان می‌آمد.

آمریکا قادرِ مطلق نیست

برای پرداختن به تیتر این نوشته، به این که چه باید کرد، باز از نوشته چهار زندانی سیاسی بهره می‌گیرم:
«دموکراسی غربی برای توجیه توحّشِ مدامش در جهان و برای حفظ وجهه‌ی دمکرات‌منشی که مدعّی آن است، همواره در پی بهانه‌ای است.»

چرا چنین است؟ از آنجا که جنگ بی‌پایان، رایگان نیست. مستلزم بسیج هزاران میلیارد دلار از منابع کشورهای غربی است. باید از جیب مردم خودشان بزنند تا جنگ کنند. باید مردم خودشان را متقاعد کنند که اگر خدمات عمومی مدام کمتر می‌شود، اگر وضع آموزش و بهداشت و بقیه امور مهم برای زندگی روزمره در کشورهای غربی برای اکثریت مردم پیوسته بدتر می‌شود، به خاطر آنست که باید جنگید. با روسیه، با ایران، با فلسطینی‌ها، با یمن، و در نهایت با چین. تا کنون توانسته‌اند با این تبلیغات، از رفاه مردم غرب بکاهند و نگذارند صدای اکثریت این مردم علیه جنگ بلند شود. اما این صدا وجود دارد.

در آستانه اجلاس ناتو که همین روزها برگزار می‌شود، اسپانیا اعلام کرد حاضر نیست بدان حدّ که آمریکا و آلمان و سایر اعضای اصلی ناتو می‌خواهند، بودجه نظامی خود را افزایش دهد. در آلمان یکی از شعارهای اصلی حزب آلترناتیو برای آلمان، صلح با روسیه است. این حزب، حزب چپ و گروه واگن کنشت در انتخابات اخیر آلمان در مجموع سی و پنج درصد آرا را به دست آوردند. هر سه حزب، مخالف جنگ‌اند. در حزب سوسیال دمکرات آلمان نیز که شانزده درصد آرا را کسب کرد، مقاومت در برابر جنگ افروزی وجود دارد و در نامه اخیر حدود صد نفر از شخصیت‌های شناخته‌شده این حزب بازتاب یافت. در خود آمریکا، ترامپ با شعار پایان دادن به جنگ‌های بی‌پایان در انتخابات اخیر پیروز شد.

آن زمان گذشته است که حاکمان غرب می‌توانستند با اتکا بر نیروی نظامی، بقیه جهان را چنان غارت کنند که بتوانند لقمه‌ای جلوی مردم کشورهای خود بیاندازند و آن‌ها را پای صندق رای بیاورند. با زایل‌شدنِ این امکان است که دمکراسی بورژوایی دچار بحرانِ وجودی شده است.

با این حال، نبرد بر سر تسخیر مغزها، یکی از اصلی‌ترین عرصه‌های جنگ است. در غرب، قدرت‌های حاکم در حال حاضر این جنگ را عمدتا حول علم کردن تهدید واهی از سوی جمهوری اسلامی پیش می‌برند. اما

به مانع برخورده‌اند. در آلمان، موج انتقاد از مرتس پس از دهن‌لقی اخیر او بالا گرفت. یک هنرپیشه معروف آلمانی چندساعت پس از اظهارات مرتس نوشت: «این هم یکی دیگر که باید محاکمه شود.» (احتمالا اشاره به صدور حکم بازداشت نتانیاهو توسط دیوان بین‌المللی کیفری.)

شایسته است ایرانیان مقیم اروپا و آمریکای شمالی، به جای این که وقت خود را صرف دنبال کردن اظهارات سخیف رضا پهلوی و هوادارانش کنند و به فکر برائت‌جویی از پهلوی و جمهوری اسلامی باشند، به جنبش صلح در کشورهای محل اقامتشان بپیوندند. من در تظاهرات متعدد یک‌سال و نیم گذشته علیه نسل‌کشی در غزه، به شمار بسیار معدوی از ایرانیان برخوردم. جای تاسف است که اغلب ما ایرانیان خارج کشوری، در برابر کشتار حداقل شصت هزار فلسطینی توسط نیروی نیابتی آمریکا آن قدر ساکت ماندیم که نوبت به ایران هم رسید. این غفلت را باید جبران کرد. باید نیروی خود را صرف آگاه کردن افکار عمومی جهان از آنچه در غزه و ایران می‌گذرد، جلب توجه همگان به ماهیت جنگ و نیز این نکته کلیدی کرد که جنگ در غرب آسیا، پیش‌درآمد جنگ جهانی سوم است. جنگ جهانی سوم، دامن همه را خواهد گرفت و شاید به حیات سازمان‌یافته بشر بر این کره خاکی پایان دهد. هشدار علیه جنگ را باید به صدای بلند فریاد کرد. جنبش علیه جنگ و نسل‌کشی در همه کشورهای غربی جریان دارد و جای ما در این جنبش است.

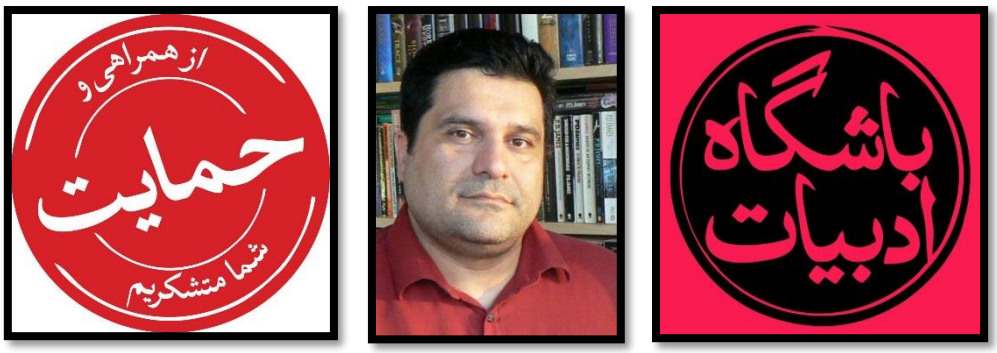
آری، می‌کوشند ما را از این کار بازدارند. زرادخانه تبلیغاتی مفصلی هم دارند. بخشی از این زرادخانه مشغول تهدید و خط و نشان کشیدن و فحاشی است و بخشی دیگر، دارد به ما القا می‌کند که چاره‌ای نیست جز این که کنار بایستیم و نظاره کنیم. دو نمونه از این تاکتیک تبلیغاتی دوگانه، دو شبکه تلویزیونی ایران اینترنشنال و بی بی سی فارسی‌اند. یکی جولانگاه کسانی است که می‌گوید هر کس نپذیرد جمهوری اسلامی به تنهایی در جنگ مقصر است، عامل جمهوری اسلامی است. دیگری تصویری از یک ایران درمانده و شکست‌خورده ارائه می‌دهد. تصویری از مردمی که برخلاف مردم اسرائیل، فرار می‌کنند و جاده‌ها را در حال فرار بند آورده‌اند.

صرف‌نظر از این که خود همین امکان مردم ایران برای رفتن به گوشه‌ای دیگر از یک سرزمین پهناور، از عوامل مهم پایداری است، واقعیت این است که زندگی اکثریت عظیم مردم تهران و تقریبا همه مردم شهرهای دیگر، هر چند با اضطراب و نگرانی، ادامه دارد و آن‌ها با زنده ماندن، پاسخ بمب را می‌دهند. ما باید ضمن دریغ نکردن از هرگونه کمک به این مردم، این را نیز بازتاب دهیم که همبستگی میان مردم علیه جنگ افزایش یافته است. کلیپ‌هایی دیدم که پرسنل درمانی بیمارستان‌های تهران ضبط کرده‌اند. مشاهده صحنه‌هایی از پزشکان و پرستاران تهران که با لب خندان می‌گویند برای خدمت آماده‌ایم و ایستاده‌ایم، اشک بر گونه‌های من جاری کرد، همان‌گونه که جان فشانی خدمه درمانی و خبرنگاران و امدادرسانان در غزه طی یک سال و نیم اخیر بارها مرا گریاند. کمترین کاری که ما می‌توانیم در برابر عظمت روح این انسان‌ها انجام دهیم، این است که در دفاع از صلح از پا نایستیم و در کنار صلح‌خواهان فعال در سراسر جهان قرار گیریم.

سرچشمه: سایت اخبار روز

بازگشت به فهرست

از باشگاهِ ادبیّات حمایت کنیم!



باشگاهِ ادبیّات از سال ۲۰۱۰ شروع به فعالیت کرده و تا امروز نزدیک به سی هزار عنوان کتاب و نشریه کمیاب به رایگان در اختیار کتابخوان‌های سراسر دنیا قرار داده است. در کنار این کار بیش از ۱۱۰ عنوان کتاب بدون سانسور منتشر کرده که تمامی این کتاب‌ها نیز جز چند عنوان همگی رایگان بوده تا خوانندگان داخل کشور به کتاب‌های بدون سانسور دسترسی داشته باشند. کتابخانهٔ مجازی و انتشارات *باشگاهِ ادبیّات* نهادی مستقل است و تنها با حمایت دوستداران و علاقه‌مندان به فرهنگ و ادبیّات است که می‌تواند به فعالیت‌های خود ادامه بدهد. مولف‌ها و مترجم‌ها نوگام تاکنون از حقوق مادی خود صرف نظر کرده‌اند تا کتاب‌های بدون سانسور به شکل رایگان منتشر شود. در کنار اینها پدیدآورگانی نیز هستند که بعد از انتشار کتاب‌های خود به شکلِ رسمی در داخل و خارج از ایران، اجازهٔ بازنشرِ رایگان آثارِ خود را به *باشگاهِ ادبیّات* بخشیده‌اند. بدونِ همکاری این سروران *باشگاهِ ادبیّات* پانزده ساله نمی‌شد و هرگز چنین کارنامهٔ سرشاری نمی‌داشت.

باشگاهِ ادبیّات در پانزده سال گذشته برای نیل به اهداف خود صرفاً به امکانات مادی و فعالیت داوطلبانه موسس و مدیر آن و کمک‌های داوطلبانه کتابخوان‌های داخل و خارج ایران وابسته بوده و بس. اما ادامهٔ این راه به شکل سابق میسر نیست. چون نیروی جسمانی، درآمد و زمان او محدود است و با توجه به بالارفتنِ سن و هزینه‌ها روزبه‌روز کاهش می‌یابد. بنابراین بیش از هر زمانِ دیگری به حامی نیازمندیم. به‌ویژه حامیانی که به شکل ماهیانه مبلغی ولو اندک را به صورت ثابت اهدا کنند. اگر در خارج از ایران زندگی می‌کنید، بهترین راه استفاده از پی‌پال و سیستمِ پرداختِ خودکار آن است: https://tinyurl.com/y8ercmzt

با حمایتِ شماست که *باشگاهِ ادبیّات* می‌تواند کتاب‌های بیشتری فراهم کرده و به فعالیت خود برای حفظ میراث مکتوب همهٔ ایرانیان ادامه دهد. اگر توان حمایت ثابت ندارید-به ویژه حامیان داخل کشور- یک بار حمایت یا اهدای گه‌گاهیِ مبلغی دلخواه نیز به بقای باشگاه کمک می‌کند. حتی اگر در ایران هستید و امکان حمایت مالی یا اهدای کتاب و نشریه را ندارید، حامی معنوی ما باشید و با معرفی باشگاه به دوستان و آشنایان لذت خواندن کتاب‌های کمیاب را به آنان هدیه کنید یا اگر افراد نیکوکار علاقمند به فرهنگ و ادب را می‌شناسید، آنان را تشویق به حمایت از *باشگاهِ ادبیّات* کنید./ سپاس- امیر عزّتی

https://www.facebook.com/groups/BashgaheKetab

http://www.bashgaheadabiyat.com https://t.me/BashgaheAdabiyat

بازگشت به فهرست

ایستادن در جای درستِ تاریخ؛
در لحظه‌ای که مامِ میهن در خطر است...

سحر دلیجانی، دخترِ دو زندانی سیاسی دهۀ ۶۰ ایران و رمان‌نویس، متولّدِ سال ۱۳۶۳ در زندان اوین و ساکنِ کاناداست.