نشریهٔ ادبی، هنری و اجتماعی ارژنگ

ARZHANG

mahnameh-arzhang.com

دوماه‌نامهٔ ادبی، هنری و اجتماعی ارژنگ، دورهٔ اوّل، سالِ هفتم، شمارهٔ ۴۷و۴۸، فروردین تا تیر ۱۴۰۵

هرگز دل ما ز خصم دریم نشد / دریم ز صاحبان دیهیم نشد / ای جان به فدای آن که پیش دشمن / تسلیم نمود جان و تسلیم نشد

فرّخی یزدی

زهی کبوترِ سپیدِ آشتی!(۸) نوپردازی در شعرِ فارسی(۱۲) سه بیانیّه از پیکاسو(۲۱) خدمت‌گزارِ باغِ آتش(۳۵) رئالیسمِ جادویی(۵۲) من می‌میرم، ولی دانایی‌را نمی‌شود کُشت(۵۸) بَردیای دروغین یا راستین؟(۶۹) در ضرورتِ نوشتنِ نشانه‌یِ اضافه(۷۹) وقتی که «بَعْل» مُرد(۱۰۹) دردِبزرگ برای مردِبزرگ(۱۱۲) بهار(۱۱۴) اژدر(۱۱۷) مادربزرگ(۱۲۰) فتحِ صُبح(۱۲۱) اگر جنگ نبود...(۱۲۶) بچّه‌های رئیس‌جمهور(۱۳۱) سفر به برلین و باقیِ قضایا...(۱۵۴) اکبر غول(۱۷۲) اقاقیا، درختِ زندگی(۱۸۵) فاجعهٔ غزّه از نگاهی دیگر(۱۸۹) دربارهٔ ترجمهٔ زندگیِ گالیله(۱۹۰) دختری با زُلف‌های سبز(۱۹۸) مردم فریاد می‌زدند: خون...(گفت‌وگو)(۲۰۴) ترجمهٔ شعرِ کُردی(مصاحبه)(۲۱۰) به‌یادِ علی کوچنانی و محمّدجعفر پوینده(۲۱۶) دیالکتیکِ حذفِ نام و اندام(۲۲۲) قانونِ جدیدِ بازنشستگی(۲۲۵) محاکمهٔ پایه‌گذارِ اعترافاتِ تلویزیونی(۲۳۵) وقتی که اینترنتِ ایران قطع بود!(۲۳۸) اَبجَدبازی(۲۴۲) و سایر مطالب...

با آثاری از:

ج.اشتاین‌بک/ ر.افشاری/ ش.اقبال‌زاده/ ز.اکبرزاده/ م.امیرشاهی/ ک.امین‌آوه/ ب.ایمانی/ ا.باستانی/ ع.باقرزاده/ خ.باقری/ خ.بایزیدی(دلیر)/ ب.برشت/ م.تقی‌بهار(ملک‌الشعرا)/ م.ر.پورموسی/ پ.پیکاسو/ ف.ن.توتچف/ ب.جلیلی/ د.جلیلی/ س.جمال‌آبادی/ ح.حضرتی(ا.تیرداد)/ ر.حمزه‌تف/ ق.حیدر/ م.خرّمشاهی/ ک.دستوری/ ع.ا.راشدان/ س.رفیعی‌پور/ و.روزبهانی/ ت.رهنما/ ا.زُهَری/ م.ساغر/ س.سرکشیکیان/ س.سلطانی‌طارمی/ م.شهامت/ پ.صوفی‌زاده/ ا.طبری(کاوه)/ ر.عابد/ ه.عابدین/ ع.عبّاس‌پور/ ر.عبّاسی/ ه.عبّاسی/ ح.فرحبخش/ ح.فروغیان/ ن.قبّانی/ س.کاظمی/ م.کلانتری(پیروز)/ آ.گیتزبرگ/ پ.مدرّسی/ ب.مطلّب‌زاده/ ف.موسوی/ ر.موسوی‌طبری/ م.مهرآور/ ن.میر/ ف.م.هاشمی/ ح.یوسفیان/ و ...

ارژنگ

دوماه‌نامهٔ ادبی، هنری و اجتماعی

دورهٔ اوّل، سالِ هفتم، شمارهٔ ۴۷و۴۸، فروردین تا تیر ۱۴۰۵

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 یک‌بار در روز ۱۰ از ماه‌های زوجِ سال انتشار می‌یابد.
ارژنگ در انتخاب، انتشار و یا عدمِ انتشارِ آثارِ ارسالی شما مختار خواهد بود.
ارجاعات و منابعِ نوشتهٔ خود و درصورتِ ترجمه، لینک آن‌را قید نمایید.
ارژنگ مطالبِ 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

کاش بچّه‌ها نمی‌مُردند.../ کاش برای مدّتی کوتاه به آسمان می‌رفتند/ و آنگاه که جنگ تمام شد،/ سلامت به خانه بازمی‌گشتند/ و وقتی پدر وُ مادرشان می‌پرسیدند کجا رفته بودید؟/ می‌گفتند: رفته بودیم با ابرها بازی کنیم.

غَسّان کَنَفانی

فهرست

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

سرسخن/ شورای دبیرانِ ارژنگ ۵

مقالات ۷

زهی کبوترِ سپیدِ آشتی! (دربارهٔ «بهار»)/ جمعیّتِ ایرانی هوادارانِ صلح ۸
نوپردازی در شعرِ فارسی(کوشش برای یک ارزیابی)/ کاوه (احسان طبری) ۱۲
سه بیانیّه از پیکاسو/ پابلو پیکاسو- برگردان: محسن کرامتی ۲۱
نگاهی مختصر به هنرِ امروزِ ایران/ هنگامه عابدین ۳۱
خدمت‌گزارِ باغِ آتش (نگاهی دیگر به آرشِ کمانگیر و سیاوش کسرایی)/ سعید سلطانی طارمی ۳۵
تردید در صحّتِ انتسابِ غزلی مشهور به حافظ/ رضا موسوی‌طبری و بهروز ایمانی ۴۴
جادوی رئالیسم یا رئالیسمِ جادویی؟ (بازآفرینیِ واقعیّت با چاشنیِ خیال)/ ف.م.هاشمی ۵۲
من می‌میرم، ولی دانایی را نمی‌شود کُشت! (بازخوانی فیلم‌نامهٔ «طومارِ شیخ شرزین»)/ خسرو باقری ۵۸
بَردیای دروغین یا راستین؟ (جُستاری تاریخی-ادبی)/ حسین یوسفیان ۶۹
در ضرورتِ نوشتنِ نشانه‌یِ اضافه/ رحمانِ افشاری ۷۹
زندگی در قابِ دیگران: چرا اسیرِ ترِند شدنیم!/ سمیّه سرکشیکیان ۸۸
عرفان قانعی‌فرد، شیّاد یا تاریخ‌نگار؟/ بهروز مطلّب‌زاده ۹۰
سلسله‌های خانوادگی احزابِ حاکم در کُردستانِ عراق/ وادیم ولادیمیروویچ ماکارنکو- برگردان: کامران امین‌آوه ۹۵

شعر و شاعران ۱۰۸

وقتی که «بَعلْ» مُرد (الهام از برشت)/ تورج رهنما ۱۰۹
سه نوسُروده از: نسرین میر ۱۱۰
دردِ بزرگ برای مردِ بزرگ (در رثای شهیدِ بزرگ، خسرو روزبه)/ محمّد کلانتری(پیروز) ۱۱۲
چهار شعر از: زهرا اکبرزاده ۱۱۳
بهار/ ف.ن.توتچف- برگردان: علی باقرزاده ۱۱۴
چند شعرِ کوتاه از: هوشنگ عبّاسی ۱۱۵
همین دیروز، همین امروز، همین فردا/ رضا عابد ۱۱۶
اژدر (به کارگرانِ ایرانی که زیرِ بمباران هم کار کردند)/ س.س.طارمی ۱۱۷
دو شعر از: ری‌را عبّاسی ۱۱۸
آذرخش/ محمود مهرآور ۱۱۸
مادربزرگ/ بهاره جلیلی ۱۲۰

فتحِ صُبح/ م.ساغر ۱۲۱
دو شعرِ کوتاه از: پرشنگ صوفی‌زاده ۱۲۲
دو شعرِ کوتاه از: قباد حیدر ۱۲۳
سُروده‌ای دیگر از: قباد حیدر ۱۲۴
دو سُروده از: مهدی رحمتی ۱۲۵
اگر جنگ نبود/ نزار قبّانی ۱۲۶
گلایه‌ی خیابان‌خواب/ آلن گینزبرگ- برگردان: وحید روزبهانی ۱۲۷
برزگرانِ مزرعه‌ی آزادی/ حیاتقلی فرّخ‌منش ۱۲۸
شعری از: محمّدرضا پورموسی ۱۲۹

ادبیّات ۱۳۰

بچّه‌های رییس‌جمهور/ حسین حضرتی (ا.تیرداد) ۱۳۱
پیش از ترس/ سارا رفیعی‌پور ۱۳۷
داغستانِ من(۱۰)/ رسول حمزه‌تف- برگردان: حبیب فروغیان و ژاله اصفهانی ۱۴۱
یا من، یا او/ رضا عابد ۱۵۳
سفر به برلین و باقیِ قضایا.../ بهروز مطلّب‌زاده ۱۵۴
چند نوشته از: مهتاب خرّمشاهی ۱۶۷
تهرانِ من: پیلار و چادر/ پردیس مدرّسی ۱۷۰
اکبرغول (داستانک)/ علی‌اصغر راشدان ۱۷۲
روی تپّه/ علی‌اصغر راشدان ۱۷۴
ازدواج با همسایهٔ سال‌خورده/ برگرفته از فیس‌بوک ۱۷۶

نقد و معرّفی ۱۷۸

گذر از خویشتن‌داری برای خراشیدنِ زبان (نگاهی به دفترِ شعر کیمیا سعیدی)/ مظاهر شهامت ۱۷۹
اقاقیا، درختِ زندگی (نقد و نگاهی بر رمانِ خوشه‌های اقاقیا از نرگس مقدسیان)/ فریبرز مسعودی ۱۸۵
فاجعهٔ غزّه از نگاهی دیگر/ ترجمه و تألیف: داود جلیلی ۱۸۹
دربارهٔ ترجمهٔ «زندگی گالیلهٔ» برشت/ ایرج زُهَری ۱۹۰
زندگی گالیله/ برتولت برشت- برگردان‌ها: عبدالرحیم احمدی و حمید سمندریان ۱۹۶
درجنگلِ‌شهر، صدای‌طبل‌درشب، بَعلْ/ برتولت برشت- برگردان: محمود حسینی‌زاد ۱۹۶
دختری با زلف‌های سبز (گزیدهٔ اشعارِ لطیف هلمت)/ برگردان: خالد بایزیدی (دلیر) ۱۹۸
دربارهٔ «تجدّد و تجدّدستیزی» عبّاس میلانی/ کورش دستوری ۲۰۱

گفت‌وگو/ سخنرانی ۲۰۳

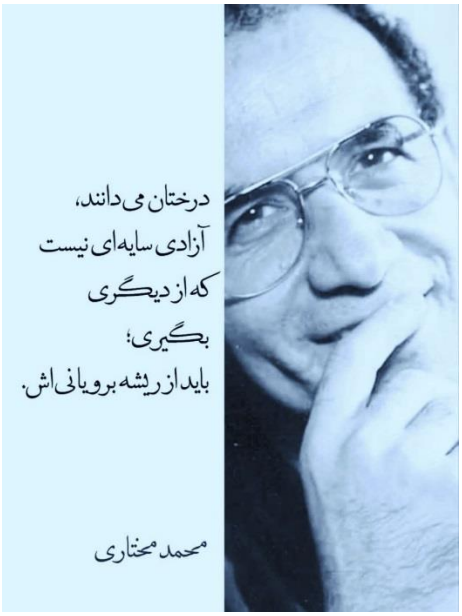
مردم فریاد می‌زدند: خون... (گفت‌وگوی هفته‌نامهٔ دی‌سایت با مهشید امیرشاهی)/ سارا معین ۲۰۴
ترجمهٔ شعرِ کُردی از نگاهِ خالد بایزیدی(دلیر)/ مصاحبه‌گر: سمیّه امینی‌راد..... ۲۱۰

یادِ بعضی نَفَرات ۲۱۵

به یادِ شاعرِ مردم‌دوست، علی کوچنانی/ از طرفِ یاران و همرزمان ۲۱۶
سالِ گذشته؛ طولانی‌ترین شب.../ سارا جمال‌آبادی ۲۱۹
دیالکتیکِ حذفِ نام و اندام (به مناسبتِ زادروزِ محمدجعفر پوینده)/ شهرام اقبال‌زاده ۲۲۲

اجتماعی ۲۲۴

قانونِ جدیدِ بازنشستگی/ علی عبّاس‌زاده..... ۲۲۵
نه قدرت‌های غارتگر، نه حکومتِ سرکوب‌گر؛.../ بیانیهٔ کانونِ نویسندگانِ ایران ۲۲۶
فاشیسم و زنان: چرا برخی زنان از گروهِ پهلوی حمایت می‌کنند؟/ دکتر سیمین کاظمی ۲۲۸
موج تازهٔ سرکوب و اخراج در دانشگاه‌ها/ محمّدحسین موسوی (روزنامهٔ شرق) ۲۳۲
دانش‌آموزان و مشقِ اعتراض!/ علی ملک‌پور، جامعه‌شناس ۲۳۵
عالی‌جناب ثابتی در آستانهٔ محاکمهٔ تاریخی/ برگردانِ فارسی مقالهٔ نشریهٔ گاردین ۲۳۵
وقتی‌که اینترنتِ ایران قطع بود!/ نیل دگراس تایسون، فیزیک‌دان و مروّجِ علم ۲۳۸
نیمکتِ دوستی با کتاب/ افسانه باستانی ۲۴۰
اَبجَدبازی/ رضا موسوی طبری ۲۴۲



سرسخن

به مَردی که مُلکِ سراسر زمین نَیَرزد که خونی چکد بر زمین

(سعدی)

در کتابِ «کافکا در ساحل» اثرِ هاروکی موراکامی تعبیری آمده به این مضمون که *«وقتی توفان تمام شد، یادت نمی‌آید چگونه از آن گذشتی، چطور جان به‌در بُردی...، امّا یک چیز مسلّم است: وقتی از توفان بیرون آمدی، دیگر آنی نیستی که قدم به درونِ توفان گذاشت»*. از سرسخنِ ارژنگِ شمارهٔ پیش(۴۶) که در دوّمین روزِ تجاوزِ امپریالیستی- صهیونیستی موسوم به «جنگِ ۴۰روزهٔ رمضان» قلمی شد، تا امروز که با دوماه تأخیرِ ناشی از قطعیِ اینترنت، ارژنگِ دوشماره‌یکی (۴۷و۴۸) را پیش‌رو دارید و تنشِ نظامی روبه تزاید است، جامعهٔ ایران «توفان» سهمگینی را طیّ ۱۰۰روز پُشتِ‌سر گذاشته که برجسته‌ترین جلوهٔ آن‌را می‌توان حضورِ متّحد، آگاهانه، متکثّر و همدلانهٔ اکثریّتِ جامعه در میدان و خیابان برای دفعِ تجاوز و دفاع از استقلال و تمامیّتِ ارضی میهن دانست که در جای خود بس غرورانگیز است اگرچه جنگ برطبقِ قاعده، آسیبِ بزرگی هم به روندِ جُنبشِ انقلابی وارد نمود. درهمین راستا در سرسخنِ شمارهٔ پیش گفتیم که *«مُبرم‌ترین وظیفهٔ نیروهای میهن‌دوست و آزادی‌خواه را تلاشِ جمعی و همدلانه برای دفع تجاوزِ خارجی می‌دانیم تا جُنبشِ انقلابی جاری بتواند در سایهٔ برقراری صلح، متین و پُرتوان راهِ خود را به سمتِ ایجاد تغییراتِ بُنیادین در همهٔ عرصه‌های جامعه با هدفِ دست‌یابی به استقلال، آزادی، ترقّی و رفاه و عدالتِ اجتماعی پی بگیرد»*.

اینک در پیِ فُرونشستنِ نسبیِ «توفان» و با وجودِ برقراری آتش‌بسی شکننده -حتّی درصورتِ توافقِ طرفینِ جنگ برپایهٔ پیمانی اُستوار-، این امر قابلِ پیش‌بینی است که آثارِ مخرّبِ دو مرحلهٔ جنگ تا سال‌ها گریبانِ اقتصادِ بیمار و معیشتِ کارگران و زحمت‌کشانِ ایران را خواهد فشُرد. برای درکِ این موضوع کافی‌است که به ابعادِ خساراتِ وارده به زیرساخت‌ها و جهشِ چندبرابری قیمتِ اکثرِ ارزاق و کالاها -و نه افزایشِ مداومِ سطح عمومیِ قیمت‌ها که «تورّم» نامیده می‌شود- نظری بیفکنیم. از فاجعهٔ مرگ و مجروحیّتِ هزاران کودک و زن و مردِ بی‌گناه در جریانِ دو جنگِ اخیر و غم و اندوهِ عمیقی که بر دلِ بازماندگان نشسته سخنی نمی‌گوئیم، امّا امروز پُرسشِ مهمّ در اذهانِ کنجکاوِ جامعه این است که: آیا جامعهٔ ما (حکومت+مردم) قادر خواهند بود از پسِ انبوهِ ویرانی‌ها به بازسازی اقتصاد و رساندنِ وضعیتِ معیشتِ مردم به روزهای قبل‌از جنگ بپردازند؟ به‌باورِ ما، مردمِ ایران به‌رغمِ همهٔ مظالمِ حکومت و فشارهای اقتصادیِ آزمونِ خود را برای دفعِ تجاوز پس‌داده‌اند، امّا چنین تحوّلِ ضروری برای پیشگیری از فروپاشی جامعه و بازگشت به نقطهٔ صفر، با ادامهٔ شیوهٔ حکمرانی گذشته و فعلی تقریباً از مُحالات است. چرا؟ زیرا نظامِ جمهوری اسلامی، تحتِ حاکمیّتِ سرمایه‌داری نئولیبرال از نوعِ بسیار هار و بی‌رحم آن‌است که فساد و رانت و سرکوبِ مخالفان در طولِ ۴۸ سالِ حیاتِ آن نهادینه‌شده و فساد و دزدی و غارتِ اموالِ عمومی در پوششِ فریبندهٔ خصوصی‌سازی و مولّدسازی، نقشِ روغنِ چرخ‌دنده را برای ساختارهای پوسیده و ضدّمردمی حکومت دارند.

ازطرفی امروز، فاسدترین و بدنام‌ترین افراد نظیرِ محمّدباقر قالیباف (رئیسِ قوهٔ مقنّنه و متخصّص در لوله‌کردنِ معترضان) و محسنی‌اژه‌ای (رئیسِ قوهٔ قضاییه و مصرّ در صدور احکامِ اعدامِ بیشتر و سریع‌تر علیه زندانیان به‌ویژه در مقطعِ فعلی) در رأسِ کارند که عملکردشان موجدِ اصلی دشواری‌های کنونی و مسبّبِ نارضایتی‌های جامعه و زمینه‌سازِ تحریکِ چشمِ طمعِ دشمنان به تجاوز بوده و هستند. همین جنابِ اژه‌ای در تمامِ ایّام جنگِ اخیر روزی نبوده که در رسانه‌ها برای زهرچشم‌گرفتن از معترضان و مخالفان، آن‌ها را ایادیِ دشمن، همکارِ اسراییل، خائن به وطن و جاسوسِ بیگانه... خطاب نکند و دستور صدورِ احکامِ زیادتر و اعدامِ سریع‌تر و اشدّ مجازات زندانیان را به استنادِ «قانونِ تشدید مجازاتِ جاسوسی» به عنوانِ «مطالبهٔ به‌حقّ مردم!» ندهد؛ درحالی‌که می‌دانیم اکثریتِ مطلقِ معترضانِ کفِ خیابان حتّی در روزهای پُرآشوبِ ۱۸و۱۹ دی۱۴۰۴زنان و جوانانی بودند که ربطی به اسراییل و آمریکا نداشتند و کیست که نداند این جاسوسانِ واقعیِ جاخوش‌کرده در بالاترین رده‌های حکومت بودند که درصبح روز ۹ اسفند ۱۴۰۴ محلِّ دقیقِ برگزاری هم‌زمانِ سه جلسهٔ مهمِّ سرانِ عالیِ حکومت با رهبری و مقاماتِ ارشدِ نظامی و امنیّتی در سه نقطهٔ مختلفِ تهران را به موساد اطلاع دادند؟!!! درواقع جنابِ قاضی‌القضات (که بارها دغدغهٔ حمایت از سرمایه‌داران را بر زبان آورده و در کنارِ جریاناتِ تندرو صداوُسیما را دربست در اختیار دارند)، با زبانِ داغ و درفش و تهدیدِ معترضان، به مردمِ ایران آدرسِ غلط می‌دهند تا مبادا در فضای پَساجنگ، جُنبشِ انقلابی مردم جانِ تازه‌ای بگیرد و نفسی تازه کند. به‌همین جهت جای دارد که ضمنِ لزومِ شناسایی و برخوردِ قاطع با «جاسوسانِ واقعی» در درونِ حکومت، نگرانِ جانِ هزاران زندانی معترضِ دی ۱۴۰۴ و تشدیدِ موجِ اعدام‌ها، تداومِ سرکوبِ زنان و جوانان و دانشجویان، و تندرَویِ محاکم در رسیدگیِ شتابزده برخلافِ آئینِ دادرسی و مجازاتِ بی‌گناهان براساسِ اتهاماتِ واهیِ امنیّتی در بیدادگاه‌ها که از دههٔ ۶۰ تا امروز مسبوقِ به سابقه است باشیم و برای رهاییِ آن‌ها بکوشیم.

مسعود پزشکیان (رئیسِ سِتَروَنِ قوهٔ مجریّه و حافظِ نهج‌البلاغه) هم که حتّی به حامیانش ثابت شده بودونُبودش چندان تفاوتی به حالِ جامعه ندارد، اراده و توان و یا اختیارِ عملِ لازم را برای تحقّقِ وعده‌هایش ندارد. نمونه‌اش وعدهٔ انتخاباتی «جمع‌کردنِ بساطِ مافیای فیلترشکن‌فروشان» که مدّعی‌بود «سالانه ۳۰هزار میلیاردتومان به‌جیب می‌زنند»، ولی درجریانِ جنگِ اخیر همه دیدیم که هر گیگ «کانفیگ» (اینترنتِ پرو یا طبقاتی) بین یک تا دو میلیون تومان آزادانه به فروش می‌رسید که حتّی صدای خان و نمایندگانی از مجلس هم به هوا بلند شد... بنابراین ایشان بهتر است تا کار به جاهای باریک‌تر و استیضاح توسط جناحِ رقیب در مجلس نکشیده، آبرومندانه استعفا دهد و یا حدّاقل کناری بنشیند و کمتر هم حرف بزند تا کمتر هم گاف بدهد؛ مانند سخنرانی در جمعِ فعّالانِ سیاسی و فرهنگیِ استانِ خوزستان که واژهٔ «مُترَصّد» را «مترِ ۱۰۰» تلفّظ کرد...

به گفتهٔ مارک تواین «*به کشورتان همیشه وفادار باشید، ولی به حکومت‌تان، زمانی که لیاقتش را داشت*»؛ زیرا «وطن» یا «میهن» چیزی فراتر از «دولت»هاست. میهن مردم است، فرهنگ است، رنج‌ها و اُمیدهای مشترکِ توده‌هاست، ولی حکومت‌ها می‌آیند و می‌روند، و ارزششان نه با شعار، که با میزانِ تکریم در پیش‌گاهِ خلقِ سنجیده می‌شود. درشرایطی که میهن در معرضِ تجاوزِ خارجی قراردارد، شهروندِ مسئول کسی‌ست که هم بدونِ‌لُکنت از مدافعانِ پاک‌بازِ وطن حمایت‌کند، و هم مطالبه‌گرِ حقّ و عدالت باشد. «میهن‌پرستی» یعنی سکوت‌نکردن در برابرِ ظلم و بی‌عدالتی، یعنی دفاع از کرامت وحقوقِ انسانی، نه تعریف‌وتمجید ازقدرت، و تاریخ نشان‌داده آن‌ها که «وطن» را با «حکومت» یکی دانستند، هم وطن را باختند و هم به آزادی و عدالت نرسیدند.

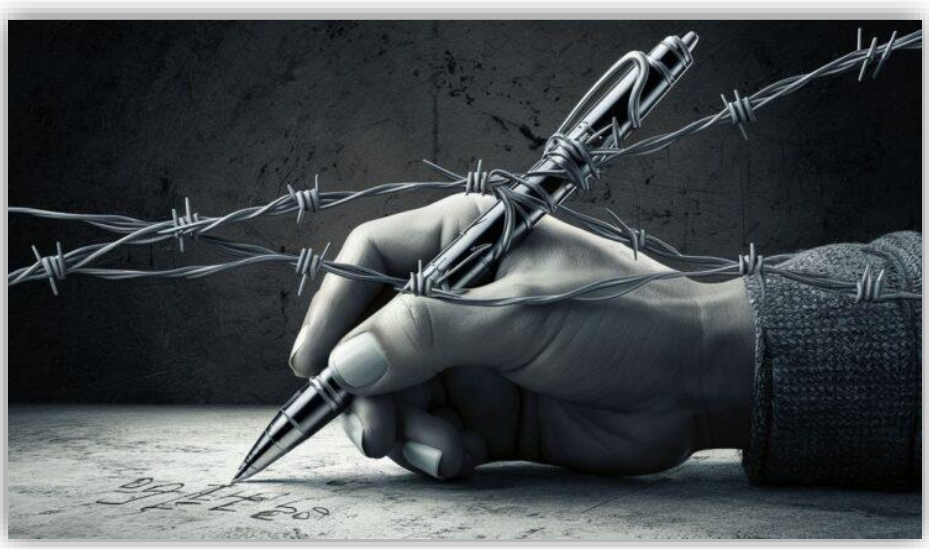
شورای دبیران ارژنگ/ ۲۵ خرداد ۱۴۰۵

* * * * *

در ایّامِ جنگ اخیر مطّلع شدیم که جناب داود جلیلی درغمِ ازدست‌دادنِ «مادر» -آن گوهرِ یگانه-، به سوگ نشسته‌اند. ضمنِ عرضِ تسلیت و ابرازِ همدردی، برای ایشان، خانم بهاره جلیلی، خانواده و بستگان صبر آرزومندیم.

اعضای تحریریّه و شورای دبیرانِ ارژنگ

بازگشت به فهرست



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

نزار قبّانی

مقالات

زهی کبوترِ سپیدِ آشتی! (دربارهٔ «بهار») / جمعیّتِ ایرانی هوادارانِ صلح **۸**

نوپردازی در شعرِ فارسی(کوشش برای یک ارزیابی) / کاوه (احسان طبری) **۱۲**

سه بیانیّه از پیکاسو / پابلو پیکاسو- برگردان: محسن کرامتی **۲۱**

نگاهی مختصر به هنرِ امروزِ ایران/ هنگامه عابدین **۳۱**

خدمت‌گزارِ باغِ آتش (نگاهی دیگر به آرشِ کمانگیر و سیاوش کسرایی) / سعید سلطانی طارمی **۳۵**

تردید در صحّتِ انتسابِ غزلی مشهور به حافظ / رضا موسوی‌طبری و بهروز ایمانی **۴۴**

جادوی رئالیسم یا رئالیسمِ جادویی؟ (بازآفرینی واقعیّت با چاشنی خیال) / ف.م.هاشمی **۵۲**

من می‌میرم، ولی دانایی را نمی‌شود کُشت! (بازخوانی فیلم‌نامهٔ «طومارِ شیخ شرزین») / خسرو باقری **۵۸**

بَردیای دروغین یا راستین؟ (جُستاری تاریخی-ادبی) / حسین یوسفیان **۶۹**

در ضرورتِ نوشتنِ نشانه‌یِ اضافه / رحمانِ افشاری **۷۹**

زندگی در قابِ دیگران: چرا اسیرِ ترند شدنیم! / سمیّه سرکشیکیان **۸۸**

عرفان قانعی‌فرد، شیّاد یا تاریخ‌نگار؟ / بهروز مطلّب‌زاده **۹۰**

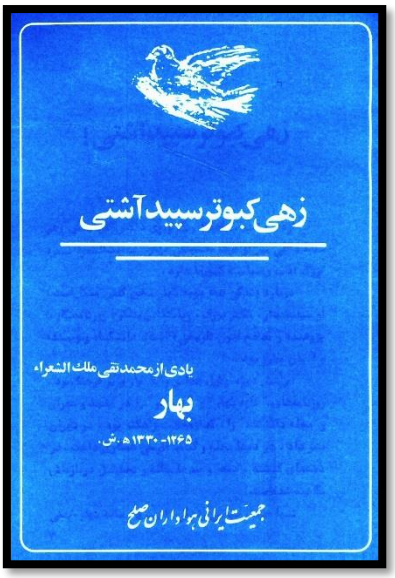
سلسله‌های خانوادگی احزابِ حاکم در کُردستانِ عراق / وادیم ولادیمیروویچ ماکارنکو- برگردان: کامران امین‌آوه **۹۵**

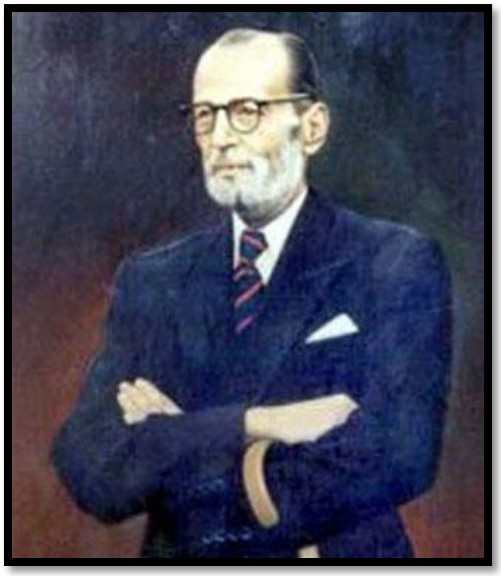
زهی کبوترِ سپیدِ آشتی!

با یادی از محمّدتقی بهار- ملک‌الشعراء (۱۳۳۰-۱۲۶۵ه.ش)، خالقِ چکامهٔ جُغدِ جنگ و ترانهٔ مرغِ سحر

[انتشار به بهانهٔ اوّلِ اردیبهشت، ۷۴مین سال‌روزِ آرمیدنِ بهار، مصادف با پروازِ شومِ جُغدِ جنگ بر آسمانِ میهن- ارژنگ]

جمعیّتِ ایرانی هواداران صلح





اردیبهشت، با همهٔ رنگ‌وبوی دلکشِ گُل‌هایش، هر ساله داغی نیز از مرگِ محمّدتقی بهار -ملک‌الشعراء-، مردِ بزرگِ ادب و سیاستِ کشور ما دارد. دربارهٔ زندگیِ همه‌سویهٔ بهار، سخن‌گفتن مشکل‌است: او سیاست‌مدار، شاعرِ بزرگ، زبان‌شناسِ متفکّر، روزنامه‌نگار، پژوهنده و مصحّحِ متونِ تاریخی، استادِ دانشگاه و نویسنده و انسانِ مبارز بود. در شش دوره وکیلِ مجلس و یک بار وزیرِ فرهنگ بود. روزنامه‌های «تازه بهار» و «نوبهار» را در مشهد و تهران و «مجلّهٔ دانشکده» را که از مجلّاتِ راه‌گشا بود، در تهران نشر داد. در ده‌ها مجلّه و کتابِ فارسی همکاری داشت. در دهه‌های گذشته، ده‌ها و صدها مقاله و تحقیق درباره‌اش نگاشته شده است.

تنها جهتِ سیاسی زندگیِ ۶۴-۶۵ سالهٔ بهار، یعنی فعّالیتِ او در جناح چپ حزبِ دمکرات، مبارزاتِ او با امپریالیسم و استعمار و با استقرارِ دیکتاتوری رضاخان نقشهٔ ترورِ او، زندان‌ها و تبعیدِ او، وکالت و وزارتِ او، داستانِ مفصّل و پیچیده‌ای است که خودِ وی در دو جلد کتاب «*تاریخ احزابِ سیاسی در ایران*» شمّه‌ای از آن حکایت می‌کند و پژوهندگانِ دیگر نیز دربارهٔ آن مطالبی انتشار داده‌اند.

اگر بخواهیم به جهتِ ادبی فعّالیت او، دو جلد دیوانِ پُر اعتبارِ او، سه جلد کتاب سبک‌شناسی او، مقالاتِ متعدّدِ تحقیقی او، متونِ تصحیح‌شدهٔ «*تاریخ سیستان*» و «*مُجمل‌التواریخ والقصص*» او بپردازیم، دامنهٔ سخن بسی فراخ است. بهار در شعر صاحبِ سبکی خاصّ و در بررسی تاریخ زبانِ فارسی صاحبِ اندیشه‌های بدیع است. شخصیّتِ ادبی و آثارِ بهار کرّاراً از سوی مؤلّفانِ ایرانی و هم‌چنین در خارجِ ایران، به‌ویژه در اتّحادِ شوروی، موردِ بررسی قرار گرفته است. در کنارِ همهٔ این‌ها، بهار دارای یک سلسله فعّالیت‌های عمومی-دموکراتیک و اجتماعی بوده است که برجسته‌ترینِ آن ریاست «*جمعیّتِ ایرانی هواداران صلح*» در اواخرِ عمرش بود. صلح‌دوستی بهار از مردم‌دوستی وی ریشه می‌گرفت، و ما در این نوشتهٔ مُجمل به‌ویژه بر این نکته توجّه داریم.

پس از سقوطِ رضاخان، شادروان ملک‌الشعراء بهار در سال ۱۳۲۱ در روزنامهٔ «نوبهار» -که برای بارِ سوّم دست به انتشارِ آن می‌زد- چهار سرمقاله از پنج‌شنبه ۱۹ اسفند تا دوشنبه ۲۳ اسفند ۱۳۲۱ نشر داد. عنوانِ عمومی این نوشته‌ها چنین است: *«از آن طرف راه نیست!»* و آن پاسخِ پرخاش‌گرانهٔ بهار به کسانی بود که از تردیدِ وی در مورد سودمندی و پایداری نظامِ سرمایه‌داری در ایران و از گرایشِ بهار به سمت یک نظام جدیدِ خلقی و مبتنی بر عدالتِ اجتماعی به معنای امروزینِ این کلمه رنجیده و او را به بادِ انتقاد گرفته بودند. بهار در مقالاتِ چهارگانه‌اش که بعدها به صورتِ جزوه‌ای مستقل نشر یافت، به این اعتراضات پاسخِ مستدلّ داد.

البته بهار این اندیشهٔ قابلِ بحث را مطرح می‌کند که: نظامِ سنّتی آسیائی ما دارای قوام و انسجامِ درونی بوده ولی استعمار به کشورِ ما چنگ انداخته و آن نظامِ پدرمنشانهٔ شرقی را به دوزخِ سودورزی بازرگانی، به نظامی بی‌چهره بدل کرده است. بهار استدلال می‌کند که بازگشت بدان «بهشتِ گُمشده» ممکن نیست. از آن طرف راه نیست! بهار به آیاتِ قرآنی و احکامِ دینِ اسلام نیز علیه مال‌اندوزیِ سرمایه‌داری متوسّل می‌شود و از این جهت نیز آن‌را مطرود می‌داند. پس راه را، به عقیدهٔ او باید به‌سوی جلو باز کرد.

بهار در این مقاله‌ها نوشت: *«سرمایه‌داری و تمدّنِ پول‌پرستی و بهشت‌میلیونرها ازخودش مثلِ‌چنار آتش خواهدگرفت... جلوی سرمایه‌داری و تمدّنِ عظیم را نمی‌توان گرفت، بلکه باید از میانِ همان راهی به‌سوی سعادت و بهشتِ موعود باز کرد.»*

تمایلاتِ سوسیالیستی بهار امری مسلّم است. در زمانِ رضاخان او را به چنین اتهاماتی زندانی کردند و او خود ضمنِ چند چکامه از آن سخن می‌گوید. در شهربانیِ رضاخان، بهار را به ارتباطِ حزبی و انقلابی با شخصی به نام «شُعله» متّهم می‌کردند و به او جرمِ «بُلشویک»بودن می‌چسباندند. در قصیده‌ای بهار می‌گوید:

بس که در دورهٔ ناصری
مرد وُ زن کشته شد سرسری
آن به عنوانِ مشروطیت
وین به عنوانِ بابی‌گری
نامِ مردم نهد بُلشویک
این زمان دشمنِ مُفتری
آخرِ اسم هر کس که بود
«کاف»، کافی بود داوری
بُلشویک است وُ یارِ لنین
خصمِ سرمایه وُ قلدری... (الی آخرِ قصیده)

این قصیده و یکی دو قصیدهٔ نظیر تردیدی باقی نمی‌گذارد که بهار، به علّتِ تعلّق به جناح چپ حزبِ دموکرات و نزدیکی به سلیمان‌میرزا، یک انقلابی شناخته می‌شد. در این‌که بهار به سوسیالیسم علاقه داشت و از سرمایه‌داری متنفّر بود و پس از انقلابِ اکتبر به اتّحادِ شوروی اعتماد و احترام داشت تردید نیست، ولی از این‌که وی سیستمِ تفکّرِ مارکسیستی را پذیرفته باشد، نشانه‌ای در آثارش نمی‌بینیم. بهار در قطعه‌ای که ارتجالاً سُروده است، اتّحادِ شوروی را می‌ستاید:

ز البرزِ بزرگ در کنارِ ری
هر دَم، دَمِ خرّمِ شمال آید
از فیضِ شمالِ مُشک‌بو هر دَم
جان رقصد وُ دل به وجد وُ حال آید
.....
.....
باری نکنم نهان که سوی ما
هر فیض که آید از شمال آید.

شادروان بهار در سال ۱۳۲۳ به همراه جمعی به دعوت اتّحادِ شوروی به‌مناسبت بیست‌وُششمین سال انقلابِ اکتبر با هواپیما از تهران به باکو رفت. بهار پس از این سفر چَکامهٔ بلندی سُرود که از نمونه‌های شیوایِ او در سخن‌وریِ پارسی است و در آن تمایلاتِ اجتماعی وی بازتاب دارد. ابیاتی را به عنوانِ نمونه می‌آوریم:

صبح برجسته زجا کارگران از پیِ کار — *زن وُ مرد وُ بچّه وُ پیر وُ جوان*
زیرِ پا واگنِ برقی و توکّل در سر — *شغلِ خود را همگی روز وُ شبان بسته کمر*
مردِ دهقان ز سرِ شوق بَرَد آب به دشت — *اندر آن مملکت از دربه‌دری نیست نشان*
که شریک است در آن مزرعهٔ جان‌پرور — *اندر آن ناحیَت از گرسنگی نیست خبر*
باغبان تاکْ نشانَد ز سرِ رغبت وُ شوق — *مزد بخشند به میزانِ توانایی وُ زور*
خو کند باغ وُ کشد زحمت وُ برگیرد بَر — *وآن که بیمار وُ ضعیف است پزشکش یاور*
کارگر کار کند روز وُ چو خور چهره نُهُفت — *برتر از مزد در این مُلک مکان یابد وُ جاه*
به نمایش رود وُ جامه کند نو در بَر — *هر هنرپیشه وُ هر عالِم وُ هر دانشور*
هیچ مرد وُ زنِ بیکار نیابی آن‌جا — *عدل باید که ستم‌کار شود مانده ز کار*
جز نقوشی که نگارند به دیوار وُ به در — *نظم باید که طمع‌ورز شود رانده ز در*
نه گدا دیدیم آن‌جای نه درویش نه دزد — *این چنین قاعده وُ کار من اندر باکو*
نه فریبندهٔ دختر نه رباینده زر — *دیدم و یافتم از گُمشدهٔ خویش اثر*

چکامه بسیار طولانی است، ولی همین اندازه که از آن نقل کردیم گویای خطِّ فکری سیاسی . اجتماعیِ بهار است. البته بهار در طول عمرِ خود در این خط گاه از روی ناچاری و فشارِ سیاسی و اقتصادی دچارِ تناقضات و نوساناتی می‌شود، ولی از نوجوانی تا مرگ، صفتِ شاخصِ اندیشهٔ او عشق به مردم و صلح و عدالت است و اثرِ این گُمشدهٔ خود را در سوسیالیسم می‌جُسته است.

علاقهٔ بهار به حفظِ صلحِ جهان، چنان‌که گفتیم، درست از همین طرزِ اندیشهٔ او ناشی می‌شود. در سال‌های ۱۳۲۹ و ۱۳۳۰ه ش که جُنبشِ صلح در کشورِ ما دامنه‌ای بزرگ یافت و شخصیّتِ برجسته‌ای مانند بهار بر رأسِ آن قرار گرفت، بهار چند پیام به نسلِ رزمنده در راهِ صلح می‌فرستد که جا دارد گردآوری شود. حتّی زمانی‌که به علّتِ بیماری در یک بیمارستانِ سوییس بستری بود، یعنی در آخرین روزهای زندگی، گفت‌وُگوی صلح را از یاد نمی‌برد.

یکی از آثارِ برجستهٔ شعری او در این ایّام، به‌نامِ «جُغد جنگ»، به دفاع از امرِ صلح و علیه آمریکای جهان‌خوار اختصاص دارد که مُبرم‌بودن و فعلیّتِ خود را تا امروزهم حفظ کرده است. بهاردراین قصیده، عشقِ انسانی به صلح را با دشمنیِ طبقاتی با سرمایه‌داری پیوند می دهد.

اینک متنِ کاملِ چَکامهٔ معروف و بلند «جُغدِ جنگ»:

فغان ز جُغدِ جنگ وُ مُرغوای او — به هر طرف کشیده تارهای او
که تا ابد بُریده باد نای او — چو خیلِ مور گِردِ پارهٔ شکر
بریده باد نای او وُ تا ابد — فُتد به‌جانِ آدمی عنای او
گُسسته وُ شکسته پر وُ پای او — به هر زمین که بادِ جنگ بَروَزَد
زمن بُریده یارِ آشنای من — به حلق‌ها گِره شود هوای او
کزو بُریده باد آشنای او — ز غولِ جنگ وُ جنگ‌بارگی بَتَر
چه باشد از بلای جنگ صعب‌تر — سرشتِ جنگ‌باره وُ بقای او
که کس امان نیابد از بلای او — الا حذر از جنگ وُ جنگ‌بارگی
شرابِ او ز خونِ مردِ رنجبر — که اهریمن است مُقتدای او
وز استخوانِ کارگر غذای او — فنای جنگ خواهم از خدا که شد
همی زند صلای مرگ وُ نیست کَس — بقای خلق بسته در فنای او
که جان بَرَد از صَدمَتِ صَلای او — زهی کبوترِ سپیدِ آشتی
همی دهد ندای خوف وُ می‌رسد — که دل بَرَد سُرودِ جان‌فَزای او
به هر دلی مَهابَتِ ندای او — رسید وقتِ آن‌که جُغدِ جنگ را
همی تَنَد چو دیوپای** در جهان — جدا کنند سر به زیرِ پای او.

* مُرغوا = آوای شوم

** دیوپا = عنکبوت

در سی‌ویُکمین سالِ درگذشتِ یکی از بزرگ‌ترین مردانِ ادب و سیاستِ کشورِ ما، اُمید است آروزهای دیرینهٔ بهار در همهٔ عرصه ها برآورده شود و صلح و عدل در خاندانِ انسانی به زیانِ ستم و جنگ به پیروزی برسد.(۱)

پانوشت: ۱– کسانی که مایلند دربارهٔ بهار و آثارش اطلاعاتِ نسبتاً جامعی به‌دست آورند، به دوجلد «بهار و ادبِ فارسی» به کوششِ آقایان محمّد گُلبُن و دکتر غلامحسین یوسفی مراجعه فرمایند. آقای محمّد گُلبُن در صددِ تدارکِ مجموعهٔ آثارِ منثور و منظومِ بهار است که امیدواریم در این کارِ سودمند توفیق یابند.

سرچشمه: جزوهٔ جمعیّتِ ایرانی هواداران صلح

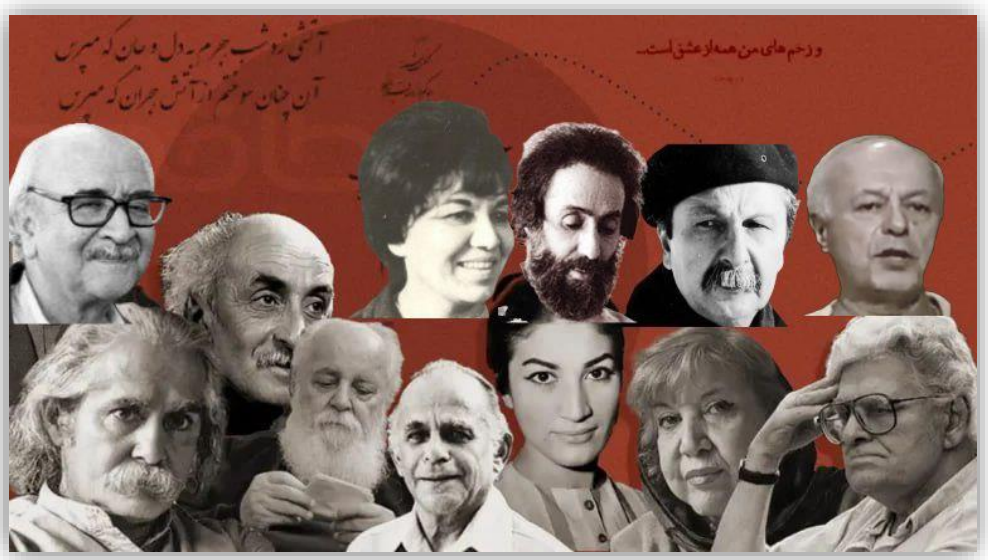
بازگشت به فهرست

نوپردازی در شعرِ فارسی

کوشش برای یک ارزیابی

کاوه (احسان طبری)

ارژنگ: نوشتار زیر در تیرماه ۱۳۴۲ با نام مستعارِ «کاوه» در مجلّهٔ «کاوه مونیخ» منتشر شده بود که اینک پس از بازنویسی و ویرایش برای نخستین بار با نامِ واقعیِ نویسنده انتشار می‌یابد. به دلیل اهمّیتِ مطالعه و بازخوانی آثارِ نظری-تعلیمی زنده‌یاد، آثارِ قلمی گم‌نام و بی‌نام یا با نام‌های مستعاری از این دست درمرحلهٔ شناسایی و گردآوری است و در آینده‌ای نه چندان دور در قالبِ مجموعه‌ای خواندنی تحت عنوان «از گُل‌زارِ مُستعار» تدوین و تقدیم علاقه‌مندان خواهد شد.



به آفتاب سلامی دوباره خواهم داد...

(فروغ فرخزاد، در «تولّدی دیگر»)

مردمی که در فلاتِ ایران ساکنند، مردمی دردکش و رؤیاباف، لذا شاعرپیشه‌اند. سُرودهای زرتشت در گات‌ها و یَشت‌ها و یَسناها، گواه بر آن است که قریحهٔ شاعری از دیرباز در این دیارِ کهن گرمِ جلوه‌گری است. اگر ارثیّهٔ گمشدهٔ عهدهای دیرین در دست می‌بود، بی‌شکّ می‌شد تاریخِ به‌هم‌پیوسته‌ای از شعرِ پارسی ترتیب داد. ولی افسوس، این رشته را تصاریفِ زمان چنان گُسسته است که به‌نظرِ بسیاری آغازِ شعرِ پارسی تنها از دورانِ پس‌از اسلام است و حال آن‌که در واقع چنین نیست. بنا به قرائن و شواهد و اسناد، سنن قوی‌مایه‌ای از اشکالِ مختلفِ شعرِ فارسی در دوران‌های پیش‌از اسلام وجود داشته و اصناف و انواعِ شعر در آن ایّام برای بیانِ احساسِ مذهبی، غنائی، وصف و روایت‌گری، ممارست می‌شده است. کافی است از منظومه‌های پهلویِ «یادگارِ زَریران»، «درختِ آسوریک»، «جاماسب‌نامه» و امثالِ آن نام ببریم. این مقاله جای چنین بحثی نیست.

۱

آن‌چه مسلّم است آن است که شعرِ پارسی پس‌از اسلام سخت اوج گرفت و این خود ثمرهٔ اعتلای پُرتوانِ تمدّنِ ایرانی در دورانِ پس‌از غلبه بر عواقبِ هجومِ عرب و پیش‌از ابتلاء به ایلغارِ مغول، یعنی در قرونِ سوّم تا ششمِ هجری است در این دوران، ایران در مرزِ مقدّمِ فرهنگِ بشری قرارداشت. علّت آن بود که ایرانیان از آن تمدّنِ التقاطی که فتوحاتِ جهان‌شمولِ اسلام به‌هم بافته بود، بیش‌از همهٔ دیگر خلق‌ها که یوغ سیطرهٔ عرب برگردنشان بار شد، فیض جُسته، بهره‌برداری کرده‌اند. زیرا، زمینهٔ مدنی آن‌ها برای این کار آماده‌تر بود، و جوش شُعوبیّت و ذهنِ تُند و روحِ سرکش بدان مایه می‌داد. از این‌رو تفکّرِ علمی و خیالِ هنری هر دو راهِ کمال پیمود و شعرِ فارسی، گاه به‌مثابهٔ فرزندِ خلفِ هر دوی آن‌ها، سرشار از پندارهای نازک و یافته‌های شِگَرف و اندیشه‌های نغزِ آراسته به الفاظِ رنگین و اوزانِ خوش‌آهنگ، بروز کرد. شعر تنها بیان‌گرِ شادی‌ها و رنج‌های زندگی نشد، بلکه وسیله پخشِ تفکّرِ فلسفی و مذهبی، حربهٔ عرفان و آزاداندیشی نیز قرار گرفت.

شاعرانِ ما، در شکل و مضمونِ شعرِ فارسی، نسبت به دورانِ قبل‌از اسلام، استحالهٔ کیفی و انقلابی عظیم ایجاد کردند. از اوزان و زحافاتِ عروضِ عرب، تا آن‌جا که با ذوق و سامعهٔ ایرانی سازگار بود و در چارچوب سننِ متریکِ ایرانی بیش‌تر می‌گُنجید، فیض گرفتند و اوزانِ سنّتی شعرِ فارسی را به‌مراتب ملوّن‌تر، پُربانگ‌تر و غنی‌تر ساختند.

موضوعاتِ شعری نیز تنوّعی فراوان یافت: از حماسه تا مرثیّه، از وصف تا تغزّل، از قصیدهٔ مَدحیّه و مُسَمّطِ شرابیّه تا مثنوی و دوبیتیِ فلسفی و عرفانی، همهٔ انواع و اصنافِ شعرِ موجود در تمدّنِ آن‌روز در شعرِ فارسی پدید شد. شعرِ فارسی به‌جائی رسید که هرگز شعرِ هیچ قومی بدان‌جای نرسید. بی‌اندک تردید و تفاخر، باید گفت که قلّهٔ شعرِ جهانِ قرون‌وسطائی در ایران است.

هجوم‌های بلاخیزِ چنگیز و هلاکو و تیمور، شُعلهٔ پُرفروغی را که در کانونِ میهنِ ما می‌درخشید، خاموش کرد و اگر خاموش نمی‌ساخت، ای‌چه‌بسا که از زُمرهٔ آغازگرانِ تمدّنِ نوین بودیم و اینک چنین زبون در میانِ واپس‌ماندگانِ کاروان پرسه نمی‌زدیم. آخرین و بی‌نظیرترین فرزندِ سننِ عالی شعرِ ایرانی که در آن شکل و مضمون، لفظ و فکر به اوجِ هماهنگی و کمال دسترس‌ناپذیر رسیده است، غزلیّاتِ دلاویزِ خواجه شمس‌الدّین محمّد حافظِ شیرازی است. این آسمانِ هفتمِ شعرِ عرفانی و فلسفی قرون وسطائیِ ماست. پس‌از حافظِ شیراز، قندیلِ جان‌افروز نظمِ دَری به خاموشی گرائید و لفّاظی و تفنّن‌های عروضی و مُهره‌بازی با وزن و قافیه و تکرارِ مکرّر و تتبّع و اقتدای بی‌روحِ گذشتگان (اپیگونیزم) [*epigonism*] به جای آفرینشِ شعری نشست و مهارتِ ادبی بر الهامِ توفانی پیشی گرفت و خیالِ رنگ‌آمیز در قفل و بستِ تیرهٔ سنّت‌ها زندانی گردید.

از آغازِ سدهٔ حاضر، به‌تدریج ضرورتِ یک استحالهٔ عمیق و یک «انقلابِ دوّم» در شعرِ فارسی (که علی‌رغم تلاشِ شاعران و ادیبان عصرِ قاجار برای بازگرداندنِ آن به سننِ دورانِ شِگُفتگی و رونقش کماکان در نقطهٔ انجماد مانده بود)، احساس می‌شد. شعرِ فارسی از جهتِ قالب‌ها متحجّر بود، از جهتِ مضامین بی‌روح و تصنّعی، فاقدِ ابتکار و تنوّع و گاه به‌شدّت ملال‌انگیز و مبتذل. این شعر به سببِ سراپای هیئت و ماهیّتِ خود، با عصرِ حیرت‌انگیزی که آغاز می‌شد متناقض بود.

عصری که از نیمهٔ دوّم قرنِ نوزدهم آغازِ ظهور نهاد، از جهتِ مختصاتِ خود، به محیطِ قرون وسطائی و حتّی محیطِ اجتماعیِ نخستین قرن‌های عصرِ جدید شباهتی نداشت. این عصر، عصرِ توده‌های بافرهنگ، چیزخوان، چیزفهم و فعّال، عصرِ تکاپو و تلاشِ عظیمِ انسانی، عصرِ رشدِ جوشانِ دانش و فن، عصرِ عواطفِ بی‌پرده و صریح، اندیشه‌های سرراست، موجز و واقع‌بینانه است و حال آن‌که در قرون وسطی و در آغازِ قرونِ جدیده، توده‌ها جاهل بودند، محیط لَخت و یک‌نواخت بود، افکار در ظلماتِ خُرافه و تجریدات و مُبهمات سرگردانی می‌کشید، گذرانی بَدوی و سرشار از آداب و رسوم به جان‌سختی حرکاتِ طبیعی تکرار می‌شد، عواطفِ انسانی سایه‌ها و حجاب‌ها را می‌پسندید، فکرِ مُغَلّق و فضل‌فروشانه ولی تُهی از محتوی بروز می‌کرد...

چگونه ممکن بود شعرِ فارسیِ آن عصرِ تاریک و ساکن، بیان‌گرِ این عصرِ جوشنده و متحوّل باشد؟ بدیهی است آن‌چه پابه‌پای تحوّل گام برندارد، به زوال محکوم است. ضرورتِ تحوّلِ اجتماعی در همهٔ شئون رخنه می‌کند زیرا نخستین عرصهٔ تجلّی و ادراکِ آن فکرِ انسانی است و فکرِ نو، همه چیز را از نو می‌بیند و از نو می‌آفریند.

به همین سبب به ویژه از انقلابِ مشروطیّت، ابتدا مضامین و سپس به‌تدریج اشکالِ شعرِ فارسی گام در جادّهٔ تحوّل نهاد. شکلِ شعر، یعنی وزن و قافیه، زبان، شیوهٔ بیانِ هنری (صنایعِ لفظی و معنوی، موازینِ معانی و بیان) جان‌سختیِ بیش‌تری نشان می‌دهد زیرا اشکالِ شعرِ فارسی به مرورِ دهور آن‌چنان راهِ کمالی را پیموده است که عَبَث تسلیم هر نوآوری و طغیان‌گری نمی‌گردد. برای خلق‌هایی که در زمینهٔ معیّنی سنّتی ریشه‌دار و جاسنگین دارند، پذیرشِ دگرگونی در عرصه آن سنّت‌ها دشوار است. روشن است که ایجادِ تحوّل در شعرِ فارسی نه کار بازی است. این کاخی است منقّش و دل‌فریب که معمارانِ چیره‌دستی مانندِ رودکی، فرّخی سیستانی، ناصرخسرو، خیّام، عطّار، مولوی، سعدی، نظامی، حافظ، جامی، صائب، آن‌را تا عیّوق برکشیده‌اند و درآن این‌همه اعجاز، ابتکار و خلّاقیت به‌کار رفته [است]. ویران‌کردنِ سنّت‌های جَمیلِ آن ساحرانِ سخن و نوسازی و نوپردازی در شعرِ فارسی با مایهٔ اندک و تدارکِ ناچیز، شدنی نیست. ولی قانونِ تحوّل چنان است که هرگاه باید حکمِ دگرگونی و دگرسازی اجراء شود، اجراء می‌شود، اگرچه مجریانِ حکم بدان پایه و مایه که در خوردِ عمل است، نباشند. بسی از نوپردازان در شعرِ فارسی در واقع نیز چندان طُرفه نیستند، ولی مانندِ ویکتور هوگو درک می‌کنند که باید باستیلِ قَوافی را گرفت و درهم کوفت.

برنامهٔ عمل که در برابرِ نوپردازان قرارداشت چنین بود: تراکمِ قواعد و قوانینِ خاصّ در شعرِ کلاسیکِ فارسی و تحجّرِ آن‌ها آن‌را به چنان فنّ دشوار و متصنّعی بدل ساخته است که خیالِ جهان‌پیما و تیزپَر را پر وُ بال می‌شکند و غالبا نظمی بی‌روح پدید می‌آورد که آن نیز دست‌یابِ ادیبانِ تحریر است. می‌باید این سننِ مُنجمد را به دور افکند و کاری کرد که فلان ایرانی که دماغش از اندیشه‌ها و پندارهای این عصر انباشته است، بتواند واژه‌ها، آهنگ‌ها و زمزمه‌هایی را که از ژرف‌نای روانش می‌جوشد، بدونِ توسّل به رنب و بمبِ قصائد و طنطنهٔ مُسَمّطات و مضمون‌تراشی‌های زورکی، در اشعاری دل‌انگیز و بی‌پیرایه بگنجاند و پاره‌ای از روحِ نابِ خود را با زبان و سبکِ عصر نمودار سازد. می‌بایست شعر را از سرای زراندودِ اشرافیّت به کوچه و خیابان آورد و به قولِ مایاکوفسکی آن‌را از جهتِ شکل و مضمون «دمکراتیزه» کرد.

جمعی از شاعران مانندِ دهخدا، بهار، لاهوتی، ایرج، عشقی، عارف، نیما، هر یک از سَمتی و به سبکی، برخی از راهِ تحوّل در مضامین، برخی از راهِ تحوّل در اشکال، به کوفتنِ این جادّهٔ نو همّت گماشتند. جسارتِ ویران‌گری

در «نیما» بیش‌از دیگران بود زیرا وی کُلَند را درست بر دیوارِ خارائین و پُرنگارِ عروضِ فارسی فرود آورد و لذا، بی آن‌که از جهتِ قوّتِ طبع و جزالتِ سخن و دانشِ ادبی با بهارها و ایرج‌ها در خوردِ قیاس باشد، باید در تاریخِ نوپردازی، او را از پیش‌کسوتان شُمرد و مقامِ خاصّ وی را از لحاظِ بی‌پَروایی در طغیان بر ضدّ سنّت و جسارت در آوردنِ بدعت پذیرفت.

از آن تاریخ که «نیما» اشعارِ «ای شب»، «افسانه»، «خانوادهٔ سرباز» و غیره را نشر داد، تا امروز که شاعرانِ نویردازِ پُرقریحه و باارزشی در عرصهٔ شعرِ فارسی گرمِ کارند، زمانِ اندکی نگذشته و اینک دیگر شعرِ نو چنان «حقّ اهلیّتی» در فرهنگِ ما کسب کرده است که می‌تواند از تُرش‌روئیِ محافظه‌کاران و صَبّ و لَعنِ بی‌باوران بیم‌ناک نباشد. نوپردازانی مانند: نادر نادرپور، سیاوش کسرائی، فروغ فرخزاد، فریدون توللّی، احمد شاملو، هوشنگ ابتهاج، نصرت رحمانی، محمّد زهری، منوچهر آتشی، سهراب سپهری، رضا براهنی، فریدون مشیری، مهدی اخوان‌ثالث، مصطفی رحیمی، و چند تنِ دیگر، هر یک در مقامِ خود، آثاری کم یا بیش پدید آورده‌اند که بتواند در فرهنگِ شعری معاصرِ ایران جایی داشته باشد.

۲

آن‌چه که، علاوه بر استواری و شُکوه‌مندی سننِ شعرِ کلاسیکِ پارسی و مقام و حیثیّتِ آن در مجموعِ فرهنگی کشورِ ما، تکاملِ شعرِ فارسی را دشوارتر و پیچیده‌تر ساخته، هم‌زمان‌شدنِ دورانِ تحوّلِ شعرِ پارسی در ایران با تحوّلِ عظیم در مفاهیمِ هنری در جهان است. این تحوّل در عصرِ ما هنوز به سرانجام نرسیده و دوستان و دشمنانِ متعصّب دارد. از آن‌جا که خیال و خلّاقیتِ هنرمندانِ نوآور خود را مقیّد به سنن و آئین‌های مرسوم و متداول نمی‌سازد و گاه رویاهای درون و تجریداتِ برساختهٔ ذهن را جانشینِ عین و واقعیّت می‌کند، کسانی آن‌را انحطاط و گمراهیِ عظیم در هنر می‌دانند و به صَبّ و لَعن می‌پردازند. ولی ستایش‌گران، برعکس، همانا شیفتهٔ این جسارتِ بُت‌شکنی، این تنوّعِ خیال و این جست‌وجُوی مُشتاقانه برای یافتنِ پهنه‌ها و مرزهای نوینِ بیانِ هنری هستند. گرچه یافته‌های طُرفهٔ هنرِ مُدرن فراوان نیست، ولی این هنر هم‌اکنون مفاهیمِ مایه‌دارِ خود را پدیدآورده و پایِ فلسفه و دیدِ خود را قُرص‌کرده و حقّ حیاتِ ویژهٔ خویش را اثبات نموده است.

آن‌چه به ما مربوط است: با تصدیقِ آن‌که در هنرِ مُدرن خامی‌ها و ناکامی‌ها، گم‌گشتگی‌ها و دیوانه‌سری‌ها اندک نیست، هوادارِ جست‌وُجوی آزاد، بی‌بند، خلّاق و جسورانه، هوادارِ کوشش برای استقرارِ آئینِ نو، دیدِ نو، پسندِ نو، و برخوردِ نو هستیم. جز این بودن، یعنی با تکاملِ هنر دشمنی‌داشتن. تکاملِ هنر تنها در انعکاسِ بی‌کم‌وُکاستِ عین نیست، تجرید و تخیّل، خواه در علم، خواه در هنر، جائی والا دارند و به‌ویژه هنر نمی‌تواند از دریچهٔ ذهنِ هنرمند، نگرندهٔ جهان و زندگی نباشد و نباید تجلّی و نقشِ شخصیّتِ هنرمند را در این‌جا با هزار قید مانع گردید. وانگهی تکاملِ هنر تنها در مضمون نیست، در شکل نیز هست.

با همهٔ اولویت و تقدّمِ مضمون، جست‌وُجوی اشکالِ نوین را شکل‌پرستی (فرمالیزم) خواندن، ضَلال و عصبیّتِ قرون وسطائی است. بیانِ مضامینِ مترقّی و سازنده در هر شکلی میسّر است و هیچ احتجاجِ اسکولاستیک نیز مانعِ تکاملِ آتی اشکالِ هنری نخواهد گردید. ولی البته هنر در مقابلِ جامعه و بخشِ آفرینندهٔ آن مسئولیّتی، و نسبت به محیطِ پرورانندهٔ خود دِینی دارد. باید آن دِین را بپردازد و آن مسئولیّت را ادا کند. تکاملِ هنر را

کرانی نیست ولی سَمتِ این تکامل، سَمتِ تکاملِ تاریخ است. این مطالب خود بحثی است جدا و مُشبَع که در حوصلهٔ این مقال نمی‌گنجد العاقل یتّعظ بالاشاره.

صحبت بر سرِ آن بود که تحوّلِ شعرِ فارسی در کشورِ ما، با این تحوّلِ عظیمِ هنری در جهان مقارن شده، در سرزمینی که هنوز می‌بایست ذوق‌ها و ادراک‌ها به‌تدریج عادت کند تا به‌جای مُسَمّطاتِ منوچهری با آن‌همه رنگ و زنگ و طنینِ افاعیل و نغمه و قَوافی، قطعاتِ وَهم‌آلود و گُسستهٔ «نیما» را بشناسد. ناگهان از آخرین مکاتیبِ شعرِ غرب تقلیدکردن و حدّ سمبولیزم و وارستگی از قید وُ بندِ شکل و معنی را به اوج رساندن، کاری نیست که آسان بگذرد و راحت هضم شود.

در ایران معنای شعر چنان با آن اشکالِ خاصّ صناعتِ شعرگوئی و فنّ نظم به‌معنای قرون وسطائی‌اش درآمیخته، که تا آن قواعد مراعات نگردد، احساسِ شعر به شنوندهٔ عادّی دست نمی‌دهد. اکثراً ذوق‌ها کهنه‌پرست است و معنی اصیلِ شعر به‌تعبیرِ امروزیِ آن برای بسیاری از هم‌وطنان روشن نیست. درست در همین زمینه است که باید نبردی بزرگ انجام گیرد.

آخَر شعر چیست؟ آیا شعر تنها کلامِ موزون و مُقفّی است، یا شیوهٔ خاصّ اندیشیدن است:

اندیشه‌ای خیال‌آمیز، رؤیائی، پُر از تعابیر و تصاویرِ بدیع، نوعی دیدِ ویژه از پدیده‌های طبیعت و جامعه، نوعی سفرِ معنوی در بُطونِ اشیاء، با آمیزه‌ای از جنون و نبوغ، پُر از ارتعاشات و تشنّجاتِ قوی اعصاب که دارای خصلتِ نیرومندِ واگیری است! اگر لازمهٔ شعرسُرائی، این الهام، این حالتِ ویژه و نادرِ روح، این نابه‌هنجاریِ مطبوع است که از آنِ هر کس نیست و تازه تنها زمانی که با قدرتِ تفکّرِ ژرف و بیانِ دل‌انگیز همراه باشد، مستعدِ تجلّی و تاثیر است، در آن‌صورت به بیانِ رسای شاعرِ بزرگ مولوی: «*قافیه و مفعله را گو همه بر باد ببر*» و اگر نه، در آن‌صورت فرقِ بینِ شعر و نظم در کجاست؟

عروض و قافیه و صنایعِ لفظی و معنوی و بدیعی، کالبدهای این روحِ بی‌تاب است و کالبدها را ابدی نباید پنداشت. این روحِ جُنبنده و بی‌تاب می‌تواند و ذی‌حقّ است نه در مُرده‌ریگِ نیاکان، بلکه در مقتضیّاتِ عصر و حصرِ خود، کالبدهای نو بگُزینند.

ممکن است بگویند: ولی به هر جهت هر چیز را حدّ و رسمی است و اگر شعر کلامِ موزون نباشد، چه تفاوتی با نثر دارد؟ تردید نیست که در فرهنگِ دیرینِ انسانی، شعر همیشه نامِ کلامِ موزون بوده است و تا امروز نیز، علی‌رغمِ بسطِ انواع «اشعارِ سفید» که فاقدِ وزن و قافیه‌اند، در اشعارِ متداول وزن و قافیه و با نوعی هماهنگی مراعات می‌گردد. ولی اگر اندیشهٔ شاعرانه، بدان معنی که تشریح شد، در اوجِ خود تجلّی کند، بی‌واسطهٔ وزن و قافیه، قادر است احساسِ عمیقِ شعر را در انسان برانگیزد. این‌جا همه چیز به قوّتِ طبع و مهارتِ شاعر از سوئی، و سَمتِ ذوقیِ شنونده و خواننده از سوی دیگر بستگی دارد.

نوپردازانِ ما، جز عدّه‌ای اندک از دایرهٔ وزن و قافیه پا فراتر ننهاده‌اند و با آن‌که به‌ویژه از جهتِ شکل در نوآوری محتاطند، با این‌حال در معرضِ طعن و شتمِ معاندان فراوان قرار گرفته‌اند. طیّ سال‌های اخیر در جراید و مجلّاتِ تهران (و ازجمله فردوسی و خواندنی‌ها و یغما و غیره) مقالاتِ چندی در انتقاد از نوپردازی و نوپردازان

منتشر شده است. بسیاری از این انتقادات دارای یک سَمتِ نادرست است و آن نفیِ دربستِ جست‌وُجو و نوآوری، نفیِ ضرورتِ استحالهٔ کیفی در شکل و مضمونِ شعرِ فارسی است.

ولی این انتقادات، از آن جهت که لاقیدیِ فکری و لفظی، بی‌بندوُباریِ اُسلوبی برخی نوپردازان را زیرِ آتش می‌گیرد، روی‌هم‌رفته صائب است؛ منتها تر وُ خشک را با هم می‌سوزاند، غُثّ و سَمین، خَزَف و صدف را یک‌جا به دور می‌ریزند. به‌علاوه غالبِ این انتقادات آموزنده نیست زیرا بُغض‌آلود است و دانهٔ طلائی را از کاه جدا نمی‌کند و گرایشِ حقّ و ضروری شاعرِ نوپرداز و آفرینش و یافتِ ارزندهٔ او را از ناشی‌گری‌ها، نارسائی‌ها تشخیص نمی‌دهد، لذا اثرِ آن انتقادات در نوپردازانِ ما، اثرِ سرزنشِ نابه‌جا و دشنامِ غیرِعادلانه است و جز رنجاندن، کِنِفت‌کردن، به‌خشم‌آوردن یا به‌یأس‌راندن ثمره‌ای ندارد.

تردیدی نیست که شعرِ نو در ایران نیازمند به نقّادی است، ولی آن نقدی در این زمینه آموزنده است که از اندیشهٔ درست ضرورتِ استحالهٔ کیفی در شکل و مضمونِ شعرِ فارسی منشاء گیرد، دستاوردهای برازندهٔ شاعرانِ نوپرداز را قدر شناسد، طبعِ جوینده و آفریننده‌شان را بستاید و سپس بی‌عصبیّتِ جاهلانه، نقص‌ها و نارسائی‌های شعرِ نو را، هم از جهتِ شکل و هم از جهتِ مضمون برملا سازد و بدین سان خدمت‌گزارِ تکاملِ این فنّ باشد.

۳

شعرِ نوینِ پارسی، هم از جهتِ شکل و هم از جهتِ مضمون دارای نقص است.

نقصِ شعرِ نو از جهتِ شکل درآن است که برخی نوپردازان را هیجانِ ویران‌کردن و طغیان علیه سنن فرا گرفته است و اندیشهٔ ایجادِ موازینِ سنجیده ای برای خلّاقیتِ نو، مشغول نمی‌دارد.

ویران کن! ولی بدان برای چه ویران می‌کنی و بر ویرانه چه خواهی ساخت؟ این نقص در شادروان نیما یوشیج نیز که آغازگرِ ارزش‌مندِ راهِ نو در شعرِ پارسی است موجود بود، درست برخلافِ نویسندهٔ بزرگ و فقیدِ ما صادق هدایت که در ذُروهٔ آگاهیِ هنری جای داشت و در جادّهٔ خلّاقیتِ بدیع و ویژهٔ خود عالمانه و ذی‌شعورانه گام برمی‌داشت.

باید دانست که قوانینِ درونی زبان و ادبِ پارسی کدام است، سُنَنِ میرا و نامیرا در آن چیست و تحوّلی که در اشکالِ شعرِ پارسی باید انجام پذیرد در کدام سَمت است، تا کجا باید رفت و از چه چیزها باید پرهیز نمود؟

متاسفانه این آگاهیِ نقّادانهٔ هنری در هنرمندانِ نوپردازِ ما غالبا وجود ندارد، لذا طغیانِ نوآوری گاه به‌صورتِ تقلّایی کور و عصیانی بی‌دورنما و بی‌سبب بروز می‌کند.

برخی از نوآورانِ ما (مثلا مانند نادر نادرپور و فریدون توللی) در مسئلهٔ شکلِ شعر، به‌ویژه وزن و قافیه و زبان با احتیاطِ تمام رفتار کردند، از سنّت به کلّ نگُسستند و بدعت را پخته و فاضلانه به‌میان آوردند. لذا برای مردم بهتر مفهوم واقع شدند و حتّی مورد تاییدِ محافظه‌کاران قرار گرفتند. برخی دیگر سخت رشته دریدند و

خواستند حدّ اعلای نوآوریِ غربی را در شعرِ فارسی تکرار کنند، بی آن‌که زبان را مستعدِ پذیرش کرده و ذوق‌ها را آماده ساخته و خود به قوی‌چَنگی و مهارتِ لازم دست یافته باشند.

به‌ویژه جسارتِ نوسازی در شعرِ فارسی از آن کسی سزنده است که خود در ادبِ فارسی وارد باشد و فی‌المثل از عهدهٔ شعرِ کلاسیک برآید تا خودسری‌اش را در وزن و قافیه بر ضعف و جهلش حمل نکنند و شُعبدهٔ لفظیِ او را سبک‌سری و ناشی‌گری جلوه ندهند. یکی از دلایلِ حُجّیت و مسلّمیتِ روشِ پیکاسو در هنرِ تصویری، علی‌رغمِ منکرانِ بسیار، آن است که وی در نقاشیِ آکادمیک استاد است و نمی‌خواهد ضعف و بی‌قریحگیِ خود را در ساترِ «انقلابِ هنری» پنهان دارد. به همین جهت برخی شاعرانِ نوآور نباید به قوّتِ طبع و نازکیِ خیالِ خود غرّه شوند و بر سرِ فرهنگِ غنی شعری ما دستِ بی‌اعتنائی بیافشانند، بلکه باید چون شاگردی ارادتمند در مکتبِ استادانِ اجلّ پیشین بیاموزند زیرا آن بدعتی قدرتِ اقناع دارد که بر خارهٔ سنّت استوار است.

گوته دوست می‌داشت بگوید: «*در هنر، تیرگیِ ابهام باید بر روشنیِ صراحت بچربد*». در واقع همان پوشیدگیِ رمزآمیز و سمبولیکِ کلام است که به غزلِ حافظ آن‌چنان اُبهّت و جلالِ آسمانی بخشیده است. ولی ابهام به خاطرِ خودِ ابهام، پیچیده‌گوئی به‌مثابهٔ هدف، حقیر و خنده‌آور است. برخی اشعارِ سهراب سپهری و رضا براهنی، شاعرانِ با قریحهٔ معاصر سخت در این گردابِ هنری دست‌وُپا می‌زنند. این قبیل اشعار را باید مانند مُغَلّقاتِ هگل و شَطحیّاتِ صوفیّه تحلیل کرد و تفسیر نمود.

سردرگم‌نویسی بابِ روز است، فروغ فرخزاد در «تولّدی دیگر» سخت به‌دنبالِ این مکتبِ اصالتِ ابهام رفته است. آیا این روش روا، زیا و پایدار است؟ از رنجِ عرق‌ریزی که شما برای درکِ این طلسمات و تعاویذ به‌کار می‌برید، توشهٔ پُربرکتی به‌دست نمی‌آورید. این‌جا قولِ پل والری صدق نمی‌کند که در «گورستانِ دریائی» نوشت: «*آه، پاداشی برای هر اندیشه!*» به گمانِ ما، سخنِ آن پیَمبرِ شوریده‌ای که نامِ مقدّسِ شاعر بر خویش نهاده است باید برای بندگانِ خداوند قابلِ درک باشد، تا از دریچهٔ مَزامیرِ وی گسترشِ جهانِ واقع و آرزو را ببینند.

چنین است برخی اندیشه‌ها دربارهٔ شکل. ولی به هر جهت نقصِ اساسی کارِ نوپردازانِ ما در زمینهٔ شکل نیست، در زمینهٔ مضمون است.

هر قدر نوپردازانِ ما در یافتنِ تعابیر و تشابیه، در ایجادِ رنگ و طنین، خود را مستعد نشان می‌دهند، در عرصهٔ تفکّرِ شاعرانه غالبا کم‌ابتکار، یک نواخت، خاکستری‌رنگ و کم‌عمق هستند. در اکثریّتِ مطلقِ اشعارِ نو، مضمون عبارت است از بیانِ عذاب‌های دوزخیِ شاعر، هوس‌های سرکوفته‌اش، عطشِ جنسی‌اش... به ندرت برخی از شعرا به‌ویژه در ده سالِ اخیر درصدد برآمدند از چاهِ ویلِ یَاس و عجزِ درونی به در آیند و رنگین‌کمانِ شعر را با طیفِ کاملِ آن جلوه‌گر سازند. آری، شعرِ نو از اعماقِ سیاه‌چال فریاد می‌کشد و اسیرِ خودپسندیِ سوزانِ شاعر است.

این‌جا سخن بر سرِ آن نیست که از «درون‌گرائی» یا «بُرون‌گرایی» کدام را در عرصهٔ شعر برگزینیم.

شکّی نیست که هنرمند باید به احساس و وجدانِ خود وفادار باشد و همین صداقت است که هیئتِ ویژه را به هنرش عطا می‌کند. ولی سخن بر سرِ آن است که شعر حقّ ندارد یکی از این دو راه را مطلق کند. شعرِ معاصرِ پارسی به‌شکلِ به‌ستوه‌آورنده‌ای شعرِ «درون‌گرایی» است و در آن‌جا همه‌جا و همه‌سو جهانِ درونیِ شاعر عرضه می‌شود و ای‌کاش این عالم همیشه نادر، طُرفه و تماشائی بود! احساساتِ کلّی، فلسفه‌بافی‌های بدیهی و معتاد، و لُندلُندهای نُنُر در این اشعار غلبه دارد. سیمای یک انسانِ بی‌زار و دل‌زده که جز اخمِ بی‌حوصلگی و نیش‌خند، آن‌هم به سببِ سرخوردگی‌های بی‌بهای خود تحویل نمی‌دهد، تا چه اندازه‌ای می‌تواند سیمائی جذّاب و الهام‌بخش برای نسل و عصر باشد؟... زمانه پیوسته در برابرِ چیزی که از کارمایهٔ زندگی، از اسطقسِ تاریخ برمی‌خیزد سر فرود می‌آورد، نه در برابرِ بی‌طاقت‌ها وکم‌جنبه‌ها.

برخی از نقّادانِ ایرانی می‌نویسند: شاعر نباید از یک فلسفهٔ عامّ، از یک آرمان الهام بگیرد. گویا این دونِ شأنِ شاعریِ اوست! طغیانِ بی‌تاب و بی‌هدف، نوعی روشِ تُف‌آلود و سُخریهٔ اوباشانه در قبالِ همه چیز دیوانه‌سریِ متفرعنانه، گویا رمزِ «استه‌تیکِ» عصرِ ما این است. البته شکستنِ بُت‌های زراندود مطبوع است، ولی لگدمالِ خشم‌آگینِ ارزش‌ها نفرت‌آور است.

پیداست که این نوع قضاوت‌های زهرآلود، محصولِ فرسودگی‌ها و تصادمِ فشُرندهٔ قوا در دورانِ ماست. آری، دورانِ ما دورانِ دشواری است، ولی همین دورانِ دشوار بیش‌تر اصالت و حقیقتِ آرمان‌های دیرینِ انسانی و امکانِ تحقّقِ آن‌ها را ثابت کرده است. انسان می‌تواند و باید خوش‌بخت، دانا، تندرست، نیرومند، خردمند، آزاد، ایمن و آفریننده باشد. این عطشِ سیراب‌نشدنی امروز از همیشه سوزان‌تر است. ارزش‌های جاندارِ تاریخ در این‌جاست، نه رؤیای ناخوشِ دِماغ‌های تخدیرشده.

باید بر دروازهٔ تاریخ و آینده، تنبورِ کهنِ شعر را به صدا درآورد، منتها با طنینی نو و نغمه‌ای دیگر.

«***باید به آفتاب سلامی دوباره داد***».

یک هنرمند تنها زمانی که متفکّر است، دیدگانِ نهان‌بین دارد، نغزتر و رساتر از دیگران سخن می‌گوید، از نور و آتش هیجان انباشته و چَنتای تجربه‌اش از آزمون‌ها مالامال است، می‌تواند روح‌ها را تسخیر کند.

بهترین قرایح بدونِ تحمّلِ ریاضتِ آموختن و شناختن، جلوهٔ اندکی دارد. نبوغ یعنی حوصله و کار.

هیچ اثرِ بزرگی در جهان نیست، مگر آن‌که چکیدهٔ رنج باشد. اگر شاعر، هم در کتابِ بی‌زبان و هم در زندگیِ زبان‌دار، سخت و ژرف بخواند و مطالعه و غوررسی کند، آن‌وقت سخنش شنیدنی است.

تاریخِ کهنِ ما از اساطیر و قِصَص و تاریخِ معاصرِ ما از حوادث و عبرت‌ها سرشار است. هر سرگذشت، هر واقعه، هر پدیده، سَرائی تودَرتو است. پیشِ پای زائرانِ طبیعت و زندگی هزاران جادّه گسترده است.

در منشورِ خیالِ شاعرانه، جلوهٔ جهانِ خداوند گوناگون است. لازم است که نوپردازانِ ما فرهنگِ شعری شرق و غرب را با دقّتِ بیش‌تری بررسی کنند و ببینند که هنوز خلاءِ عظیمی از خیال و فکر در شعرِ معاصرِ فارسی وجود دارد که وظیفهٔ انباشتنِ آن خلاء متعلّق به آن‌هاست. به‌ویژه شعرای بدیعی مانند: والت ویتمن، رابرت فراست، الیوت، آپولینر، کلودل، پل والری، سن ژان پرس، آراگُن، الوار، ژاک پره‌ور، لوکا، نرودا، ریلکه، برشت،

بلوک، بروسف، مایاکوفسکی و امثالِ آن‌ها که هر یک در نگارستانِ شعر پرده‌ای تازه آویخته‌اند، گاه از جهتِ شکل و گاه از جهتِ مضمون درخوردِ آموزشند.

آن‌چه در پایانِ این مختصر باید گفت آن است که، این دعوی که چون نوپردازی در شعرِ پارسی پدید شد دیگر گویا دورانِ اشکال و اصنافِ کلاسیکِ شعرِ پارسی طیّ شده و این سنّت منسوخ گردیده، سرایا خطاست. برخی اشکالِ کلاسیک شعرِ فارسی هنوز استعدادِ آن‌را دارد که در عینِ مراعات موازینِ کهن، ضرورت‌های نوین را پذیرا باشد. شاید چکامه‌سُرائی و مُسَمّطبافی و ترجیع‌بند، اندک اندک زمینه را از دست می‌دهد، ولی مثنوی در همهٔ اوزانش و غزل و دوبیتی به آن اندازه گنجاست که بتواند فرودگاهِ فکر و روحِ شاعرانِ خوش‌طبع معاصر باشد. به همین جهت در آثارِ شعرای کهن‌پردازِ زمانِ ما نمونه‌های دل‌انگیز فراوان می‌توان یافت.

هیچ چیز از آن ابلهانه‌تر نیست که نوپردازی و کهن‌پردازی یک‌دیگر را نفی و انکار کنند، و حال آن که باید مکمّلِ هم باشند.

شعرِ فارسی در تجلّی است و جلوه‌گاهِ عمدهٔ آن شعرِ نو است. طیّ سال‌های اخیر سطحِ درکِ عمومی و نیروی نقّادی به‌طورِ محسوس بالا رفته و از جمله بحثی که مجلّهٔ «فردوسی» درباره شعرِ نو گشود، کمابیش این حقیقت را نشان داد. اگر از فوران‌های دشنام‌آمیز و تاخت وُ تازِ منکرانِ شعرِ نو بگذریم، برخی از شرکت‌کنندگان در بحث با نشان‌دادن درکِ نسبتا ژرفِ خود از ماهیّتِ شعر، گاه در ما، به نوبهٔ خود حیرتی مطبوع برانگیختند. پیداست که نقّادی به معنای معاصرِ آن در میهنِ ما در کارِ پیدایش است. بدین‌سان حرفهٔ شعر بیش‌ازپیش به حرفه‌ای بُغرنج و پُرمسئولیّت بدل می‌شود و دیگر نخستین صادراتِ ذهن و نزدیک‌ترین یافت‌های خیال قادر نخواهد بود جلوه کند.

باید سطحِ توقّع و سخت‌گیری را از این‌هم بالاتر بُرد. ما نباید فرهنگِ معاصر را مانند خلق‌های بی‌تاریخ و بی‌تبار، عجولانه و به مثابهٔ **مقلّد** فراگیریم، باید آنرا به مثابهٔ **صرّاف** بپذیریم و بر آن مُهر وُ نشانِ ایرانیِ خود را بگذاریم. از این بابت باید به آن نسلِ هنرمندان، هنرپژوهان و هنرسنجانِ جوان که در کشور ما رو می‌آیند، باورداشت. آن‌ها قادر خواهند بود انقلابِ ادبیِ ما را که از آغازِ این قرن آغاز شده، تا پایانِ این قرن به ثمراتی برسانند که بتواند در فرهنگِ بشری ارزش‌مند شناخته شود . چنان‌که در پارینه (بنا به اصطلاحِ زیبایِ آقای پورداود) چنین بود.

مطالبی که خواندید اندرزگوئی نیست، بلکه ارزیابیِ صادقانهٔ کسانی است که قریحهٔ اصیل را در همهٔ مظاهرِ آن می‌ستایند، زیرا به‌قولِ وُلتر: «*همهٔ انواعِ هنر نیکوست، مگر نوعِ کسالت‌آورِ آن*».

سرچشمه: مجلّهٔ کاوه مونیخ، شمارهٔ ۴، تیر ۱۳۴۲

بازگشت به فهرست

سه بیانیّه از پیکاسو

برگردان: محسن کرامتی

ارژنگ: در شمارهٔ گذشته با برخی نظریاتِ پراکندهٔ پیکاسو در زمینهٔ تئوری هنر و به ویژه هنرِ نقاشی آشنا شدیم که در کتاب «پیکاسو سخن می‌گوید» (*Picasso Speaks*) توسط «دراشتن» (*Drashten*) گردآوری شده است. از آن میان متن دو بیانیهٔ مشهور ۱۹۳۲ و ۱۹۳۵ به‌علاوهٔ بیانیهٔ ژوئیهٔ ۱۹۳۷ دربرگیرندهٔ برخی بُنیان‌های نظراتِ هنری پیکاسو در حوزهٔ دانشِ استه‌تیک بوده که در این شماره تقدیمِ علاقه‌مندان می‌شود.

بیانیهٔ ۱۹۲۳

بیانیهٔ زیر ابتدا به زبانِ اسپانیولی برای ماریوس دزایاس ایراد شد و پیکاسو دست‌نوشته دزایاس را پیش از ترجمه‌شدن به انگلیسی موردِ تأیید قرار داد. این بیانیه در ماهِ مه ۱۹۲۳ در نیویورک، در مجلّهٔ «آرتز» تحت عنوانِ «پیکاسو سخن می‌گوید» به‌چاپ رسید و سپس، در ۱۹٤٦، در کتاب آلفرد. ه بار، پسر، تجدیدِ چاپ شد.

***

دشوار می‌توانم از اهمّیتی که در رابطه با نقاشیِ نوین، به واژهٔ **پژوهش** داده می‌شود سر در بیاورم. به عقیدهٔ من در نقاشی، جست‌وُجوکردن معنا ندارد. مهمّ، یافتن است هیچ‌کس علاقه ندارد به دنبالِ کسی راه بیفتد که چشم‌هایش را به زمین دوخته و در جست‌وُجوی کیفی، که شاید بخت بر سرِ راهش قرار بدهد، عمرِ خود را تلف می‌کند. آن که چیزی می‌یابد صرفنظر از این‌که چه یافته است، حتّی اگر در صددِ جست‌وُجو هم نبوده باشد، اگر نه تحسین، دستِ‌کم کنجکاوی ما را برمی‌انگیزد.

دربین گناهانِ گوناگونی که به من نسبت داده می‌شود، هیچ‌یک دروغ‌تر از این نیست که می‌گویند هدفِ اصلی من در نقاشی پژوهش است. من وقتی نقاشی می‌کنم، در واقع می‌خواهم نشان بدهم که چه یافته‌ام، نه آن‌که در جست‌وُجوی چه هستم. در هنر، صِرفِ داشتنِ نیّت کافی نیست و هم‌چنان‌که ما اسپانیائی‌ها می‌گوئیم؛

عشق را باید با عمل نشان داد نه با حرف. آن‌چه اهمّیت دارد، کاری است که انسان انجام می‌دهد نه قصد و نیّتِ انجام‌دادنِ آن.

همه می‌دانیم که هنر حقیقت نیست، بل‌که دروغی‌است که ما را به درکِ حقیقت یا دست‌کم آن حقیقتی که برای درک‌شدن به ما ارائه می‌شود، می‌رساند. هنرمند باید بداند که چطور دیگران را به راست‌بودنِ دروغ‌های خود متقاعد کند. هرگاه او در کارِخود تنها نشان بدهد که جست‌وُجو و پژوهش کرده است تا راهِ بهتر دروغ‌گفتن را پیدا کند، هرگز کاری از پیش نمی‌برد.

فکرِ پژوهش، نقاشی را غالباً به بیراهه کشانیده و هنرمند را به ریاضت‌کشی‌های ذهنیِ ناصواب واداشته است. شاید خطای عمدهٔ هنرِ نوین همین بوده باشد. روحیهٔ جست‌وُجو کسانی را که هنوز عناصرِ مثبت و قطعی هنرِ نوین را به‌قدرِ کافی نشناخته‌اند مسموم نموده و باعث شده‌است که آن‌ها به ترسیم چیزهای نامرئی، و به عبارتی غیرِ قابلِ ترسیم مبادرت ورزند.

مردم طبیعت‌گرایی (ناتورالیسم) در هنر را نقطهٔ مقابلِ هنرِ نوین مطرح می‌کنند. دلم می‌خواهد بدانم آیا تا به‌حال کسی یک اثرِ هنریِ طبیعی دیده است؟ طبیعت و هنر دو چیزِ متفاوتند و نمی‌توانند یکی باشند. ما از طریقِ هنر، تصوّرِ خود را از آن‌چه که طبیعت نیست بیان می‌کنیم.

ولاسکوئز تصوّرِ خود را دربارهٔ مردمِ عصرِ خویش برای ما به‌جا گذاشته است. بی‌شکّ آن مردم به آن صورتی که ولاسکوئز ترسیم می‌کرد نبودند، ولی ما نمی‌توانیم **فیلیپِ چهارم** را جز به همان صورتی که ولاسکوئز کشیده است به تصوّر بیاوریم. **روبنس** نیز تک‌چهره‌ای از این پادشاه ساخته است که در آن به‌نظر می‌رسد او به‌طورِ کلّی شخصِ دیگری است. ما تک‌چهره‌ای را که ولاسکوئز کشیده است می‌پذیریم، زیرا او ما را به درست‌بودنِ حرفِ خود متقاعد می‌کند.

از نقاشانِ اوّلیه، یا بدوی، که کارشان به وضوح با طبیعت تفاوت دارد گرفته، تا آن هنرمندانی که نظیرِ **داوید**، **انگر**، و حتّی **بوگوئرو** به ترسیمِ طبیعت به همان‌گونه که هست اعتقاد داشتند، هنر همیشه هنر بوده است نه طبیعت. از دیدگاهِ هنر، هیچ فرمِ واقعی یا آبستره‌ای وجود ندارد، بل‌که تنها فرم‌هایی هست که کم‌وُبیش دروغ است. و در این‌که این دروغ‌ها برای اذهانِ ما ضروری هستند، هیچ شکّی نیست، چه، از طریقِ آن‌هاست که ما دیدگاهِ زیبایی‌شناختی زندگی‌مان را شکل می‌دهیم.

کوبیسم به‌هیچ‌وجه با دیگر مکاتبِ نقاشی تفاوت ندارد. اصول و عناصرِ همهٔ آن‌ها یکی است و این‌که کوبیسم تا مدّت‌ها درک نمی‌شد و حتّی امروز بعضی از مردم چیزی در آن نمی‌یابند، مبیّنِ هیچ چیز نیست. من نمی‌توانم مطالبِ انگلیسی را بخوانم، یعنی یک کتابِ انگلیسی برای من کتابی بدونِ نوشته و سفید است. امّا این به آن معنا نیست که زبانِ انگلیسی وجود ندارد و من اگر نمی‌توانم چیزی را که هیچ از آن نمی‌دانم درک کنم، چرا باید کسی جز خودم را ملامت کنم؟

گاهی نیز **کلمهٔ تکامل** را می‌شنوم و مکرّر از من می‌خواهند که چگونگی تکاملِ نقاشی‌ام را تشریح کنم. برای من در نقاشی گذشته و آینده‌ای وجود ندارد. اگر یک اثرِ هنری نتواند همیشه در زمانِ حال باشد، اساساً نباید آن‌را به حساب آورد. هنرِ یونانیان، مصریان و نقاشانِ بزرگِ دوره‌های دیگر هنرِ گذشته نیست و شاید امروز از

همیشه زنده‌تر باشد. هنر خودبه‌خود تکامل نمی‌یابد، بلکه افکارِ مردم تغییر می‌کند و به همراهِ این تغییر، روشِ توجیه آن‌ها نیز عوض می‌شود. وقتی می‌شنوم که مردم از تکاملِ یک هنرمند حرف می‌زنند، به‌نظرم می‌رسد چنان تصوّر می‌کنند که او میانِ دو آئینه روبروی هم ایستاده است و آئینه‌ها تصویرِ وی را به شُماری بی‌نهایت در خود تکرار می‌کنند. این مردم تصویرهای پشتِ‌سرِهم یکی از آئینه‌ها را به مثابهٔ گذشته و تصاویرِ آئینهٔ دیگر را به عنوانِ آیندهٔ او در نظر می‌گیرند، و تصویرِ واقعی‌اش را زمانِ حالِ او می‌دانند. آن‌ها حساب نمی‌کنند که تمامِ آن تصاویر تصویرِ واحدی هستند که روی سطوحِ مختلف قرار گرفته‌اند. دگرگونی معنای تکامل نمی‌دهد. اگر هنرمندی روشِ بیانِ خود را تغییر می‌دهد، این تنها به آن معناست که او روشِ اندیشیدنِ خود را تغییر داده است؛ تغییری که می‌تواند در جهتِ بهترشدن یا بدترشدن باشد.

روش‌های گوناگونی را که من در هنرِ خود به‌کار بُرده‌ام نباید تکامل به شمار آورد، و یا آن‌ها را گام‌هائی به سوی یک کمالِ مطلوبِ ناشناخته دانست. من تمامِ تابلوهای خود را برای زمانِ حال و به این اُمید ساخته‌ام که در زمانِ حال باقی بماند. هرگز روحیهٔ جست‌وُجو را در نظر نگرفته‌ام، هر گاه چیزی برای بیان‌کردن یافته‌ام آن‌را بیان کرده‌ام و به گذشته یا آینده نیندیشیده‌ام. باور نمی‌کنم که در روش‌های مختلفِ نقاشی خودم از عناصرِ کاملاً متفاوتی استفاده کرده باشم. اگر موضوعاتِ مورد نظرم متضمّنِ روش‌های مختلفِ بیان بوده‌اند، به هیچ‌وجه در اتّخاذِ آن روش‌ها درنگ نکرده‌ام. من هیچ‌گاه آزمایش یا تجربه نکرده‌ام. هر زمان مطلبی برای گفتن داشته‌ام، آن‌را به همان صورتی که حسّ کرده‌ام باید بگویم، گفته‌ام. انگیزه‌های مختلف به ناچار روش‌های بیانِ مختلفی می‌خواهند و این به معنای تکامل یا پیشرفت نیست، بلکه تطابق و سازشی است میانِ مفهومی که می‌باید تشریح شود، با وسائلِ بیانِ آن مفهوم.

چیزی به نام **هنرِ انتقالی** هم وجود ندارد. در سیرِ زمانی تاریخ دوره‌هائی هست که از دوره‌های دیگر مثبت‌تر و کامل‌تر است، یعنی دوره‌هائی هست که در آن‌ها هنرمندان از هنرمندانِ دوره‌های دیگر بهتر هستند. اگر نمایشِ تاریخِ هنر به صورتِ ترسیمی و یا چیزی شبیه به نموداری که پرستارها برای ثبتِ تغییراتِ درجهٔ حرارت بدنِ بیماران به کار می برند میسّر می‌بود، همان منحنی‌های کوه مانند ظاهر می‌شد و معلوم می‌گردید که در هنر هیچ پیشرفتِ بالارونده‌ای وجود ندارد، بلکه هنر تابعِ نشیب و فرازهائی است که ممکن است در هر زمانی پیش بیاید. همین وضعیت در کارِ هر هنرمندی به تنهائی هم پیش می‌آید.

بسیاری از مردم فکر می‌کنند که کوبیسم یک هنرِ انتقالی است، یعنی تجربه‌ای است که به نتایجِ دیگری منجر می‌شود. کسانی که بدین‌گونه می‌اندیشند، کوبیسم را نفهمیده‌اند. کوبیسم یک بذر یا جنین نیست، بلکه هنری است که در وهلهٔ اوّل از فرم صحبت می‌کند و زمانی که یک فرم به وجود می‌آید، زندگی خاصّ خود را خواهد داشت. یک قطعهٔ جواهر با فرم‌بندی هندسی خود به خاطر اهدافِ انتقالی به آن صورت ساخته نمی‌شود، بلکه همان قطعه جواهر باقی می‌ماند و شکلِ خاصّ خود را حفظ می‌کند. امّا اگر مصمم باشیم که قانونِ تکامل و تطوّر را به هنر تعمیم بدهیم، آن‌وقت باید بپذیریم که تمامیِ هنر فانی است. حال آن‌که هنر را با این‌گونه استبدادهای فلسفی کاری نیست. اگر کوبیسم یک هنرِ انتقالی باشد، مطمئنم تنها چیزی که از آن به وجود می‌آید شکلِ دیگری از کوبیسم خواهد بود.

ریاضیات، مثلثات، شیمی، روانکاوی، موسیقی و هر آن‌چه را که نباید، به کوبیسم چسبانیده‌اند تا تفسیرِ آن‌را ساده کنند. و همهٔ اینها ادبیّاتِ (نمی‌گویم مزخرفاتِ) صرف بوده که نتایجِ بدی به بار آورده و با تئوری‌ها چشمِ مردم را کور کرده است.

کوبیسم خود را در میانِ مرزها و محدوده‌های نقاشی حفظ کرده و هرگز نخواسته است از دایرهٔ آن بیرون برود. طراحی، ترکیب‌بندی و رنگ در کوبیسم با همان روحیه و روشی دریافت و به کار برده می‌شود که در تمامِ مکاتبِ دیگر. موضوعاتِ ما ممکن است با موضوعاتِ دیگر مکتب‌ها تفاوت داشته باشد زیرا اشیاء و فرم‌هایی را وارد نقاشی کرده‌ایم که پیش‌تر نادیده گرفته می‌شدند. چشم‌ها و مغزهای ما هم‌چنان به روی هر آن‌چه که در پیرامونِ ماست، باز است.

ما تا آن‌جایی که بتوانیم ببینیم، تمامی شخصیّت خاصِّ رنگ و فرم را به رنگ و فرم می‌دهیم و در موضوعاتمان شادی کشف، و لذّتِ غیرِمنتظره‌بودن را حفظ می‌کنیم ؛ موضوعِ ما باید منبعِ کشش و جذّابیت باشد. امّا راستی در جایی که هر کسی در صورتِ تمایل می‌تواند کارِ ما را ببیند، دادنِ این توضیحات چه فایده‌ای دارد؟

***

بیانیهٔ ۱۹۳۵

کریستین زروس این اظهاراتِ پیکاسو را بلافاصله پس‌از گفت‌وگوئی در سال ۱۹۳۵ در بواگلوپ، استراحت‌گاهِ ییلاقی پیکاسو به روی کاغذ آورد و زمانی که از او خواست یادداشت‌ها را ببیند، پیکاسو گفت: «لازم نیست آن‌ها را به من نشان بدهید. در این عصرِ دل‌مُردگی، مهم‌ترین کاری که باید کرد ایجادِ شوق است. چه تعدادی از مردم واقعاً هومر را خوانده‌اند؟ با این‌حال تمامِ دنیا از او حرف می‌زند و به این طریق افسانهٔ هومر آفریده می‌شود. یک افسانه، به این ترتیب هیجانی ارزش‌مند ایجاد می‌کند و شور و شوق چیزی است که بیش از هر چیزِ دیگر موردِ احتیاجِ ماست؛ ما و نسلِ جوان‌تر از ما.» معهذا، زروس می‌گوید که پیکاسو یادداشت‌ها را مرور کرد و به‌طورِ غیررسمی آن‌ها را تأیید نمود. این یادداشت‌ها در سالِ ۱۹۳۵ تحت عنوانِ «گفت‌وگو با پیکاسو» در مجلّهٔ *Cahiers d Art* چاپ شد و ترجمهٔ ذیل بر اساسِ برگردانی‌است از مای فنوی ایونز، که اوّل بار در کتابِ آلفرد .ه .بار، پسر، که گفتارِ فوق از آن به عاریت گرفته شد، به چاپ رسیده است.

***

شاید بتوانیم این شوخی را که هیچ چیزی خطرناک‌تر از جنگ‌افزار در دستِ ژنرال‌ها نیست، به هنرمندان هم تعمیم بدهیم. و شاید بتوانیم بگوئیم هیچ چیزی خطرناک‌تر از این نیست که عدالت در دستِ قضّات و قلم‌موئی در دستِ نقاش‌ها باشد! فقط خطر آن‌را برای جامعه در نظر بگیرید! ولی خوب، امروزه ما دلمان نمی‌آید نقاش‌ها و شاعرها را از جامعه طرد کنیم چون برایمان قابلِ قبول نیست که وجودِ آن‌ها در بینِ ما خطری داشته باشد.

این بدبختیِ من و شاید هم خوش‌بختیِ من است که از هر چیزی همان‌گونه که احساسِ من حکم می‌کند استفاده می‌کنم. چه سرنوشتِ تلخی خواهد داشت آن نقاش که زنانِ موبور را می‌پرستد، امّا چون با سبدِ میوه جور درنمی‌آیند، از کشیدنِ آن‌ها خودداری می‌کند و چه وحشتناک است عاقبتِ آن نقاش که از سیب متنفّر است و خود را به کشیدنِ آن مجبور می‌کند به این دلیل که با پارچه جور است! من هر چیزی را دوست داشته

باشم، داخلُ تابلوهایم می‌کنم. هر چیزی را ـ ولو بدتر از آن وجود نداشته باشد، و تابلوهای من ناچارند با آن مدارا کنند!

پیش‌ترها یک تابلو، مرحله به مرحله رو به تکمیل شدن می‌رفت. هر روزی چیزِ تازه‌ای به همراه داشت و یک تابلو معمولاً مجموعه‌ای از افزایش‌ها بود. در موردِ من، تابلوی نقاشی مجموعه‌ای از تخریب‌هاست. تابلوئی را می‌سازم- بعد آن‌را خراب می‌کنم. با این‌حال در پایان هیچ چیزی از بین نمی‌رود: رنگِ قرمزی که از جایی برداشته‌ام، در جای دیگری ظاهر می‌شود.

ثبتِ دگردیسی‌ها، و نه مراحلِ کارِ یک تابلو، از طریقِ عکاسی می‌تواند بسیار جالب باشد. انسان به این طریق می‌تواند مسیری را که مغز در تحقّق‌بخشیدن به یک تصویر طیّ کرده است، کشف کند. امّا یک چیزِ خیلی عجیب هم هست- آگاهی از این‌که یک تابلو تغییر نمی‌کند؛ و پی‌بردن به این‌که تصوّرِ نخستین، علیرغمِ ظواهر، تقریباً دست‌نخورده باقی می‌ماند. من معمولاً رنگ‌های تیره یا روشنی را که روی تابلو می‌گذارم، دقیقاً موردِ تأمّل قرار می‌دهم و سعی می‌کنم با داخل‌کردنِ رنگِ دیگری که می‌تواند نتیجهٔ متفاوتی ایجاد کند، آن‌ها را از یک‌دیگر جدا کنم. ولی وقتی عکس‌های مراحلِ کارم را می‌بینم، درمی‌یابم که آن‌چه برای تصحیحِ تصوّرِ نخستینِ خود وارد تابلو کرده بودم، ناپدید شده است. گذشته از آن، تصویرِ فتوگرافیک به تصوّرِ نخستین، یعنی به مرحلهٔ پیش از اصلاحاتِ مورد نظرِ من شباهت دارد.

سرانجامِ یک نقاشی از پیش معلوم نمی‌شود. در مرحلهٔ ترسیم، هم‌چنان‌که فکر تغییر می‌کند، نقاشی هم دگرگون می‌شود و حتّی وقتی به اتمام می‌رسد نیز، بنا بر وضعیّتِ ذهنِ کسی که به آن نگاه می‌کند به تغییریافتن ادامه می‌دهد. نقاشی هم‌چون مخلوقی زنده نوعی زندگی را می‌گذراند و تغییراتی را که زندگی هر روز بر ما تحمیل می‌کند به خود می‌گیرد و این کاملاً طبیعی است، چه، یک تابلو فقط به واسطهٔ انسانی که به تماشایش می‌نشیند زنده است.

من در هنگامِ کشیدنِ یک تابلو ممکن است به رنگِ سفید فکر کنم و همان را روی پرده بگذارم، امّا نمی‌توانم همواره به سفید فکر کنم، با سفید نقاشی کنم و به کارم ادامه بدهم. رنگ‌ها، مثل حالاتِ چهره، تابع تغییراتِ عواطف هستند. حتماً آن اسکیسی را که برای پرده‌ای با همهٔ رنگ‌های آن اسکیس کشیده بودم دیده‌اید. از رنگ‌های آن اسکیس چه مانده است؟ البته از رنگ‌های سفید و سبز موردنظرِ من درآن پرده آثاری هست ولی نه در جاهایی که می‌خواستم و نه به همان مقادیر. شما شاید بتوانید تابلوهایی بکشید و قسمت‌های مختلفِ آن‌ها را به قدری شبیه یک‌دیگر بسازید که دقیقاً مثلِ هم بشوند. امّا چنان نقاشی‌هایی فاقدِ هرگونه گیرائی و درام خواهند بود.

دلم می‌خواست به مرحله‌ای می‌رسیدم که دیگر هیچ‌کس نمی‌توانست بگوید نقاشیِ من چگونه کشیده شده است. لُبّ مطلب را بگویم: برای من تنها ایجادِ شور اهمّیت دارد.

کار برای انسان یک امرِ ضروری است.
اسب به میلِ خود به میانِ مالبند نمی‌رود.
ولی انسان ساعتِ شمّاطه‌دار را اختراع کرده است.

هر زمان که پرده‌ای را شروع می‌کنم، کسی هست که با من کار می‌کند. امّا وقتی پایانِ کار نزدیک می‌شود به این نتیجه می‌رسم که به تنهایی -و بدونِ همراه- کار کرده‌ام. در حینِ کار روی یک تابلو، انسان زیبائی‌هائی را کشف می‌کند. باید در برابرِ این زیبائی‌ها حالتِ دفاعی داشت و این یافته‌ها را خراب کرد و این کار را بارها و بارها انجام داد. هنرمند با خراب‌کردن یک یافتهٔ زیبا در حقیقت آن‌را پایمال نمی‌کند، بلکه شکلش را عوض می‌کند؛ می‌فشاردش و اُسطُقُسِ آن‌را بیش‌تر می‌کند. آن‌چه در پایان به دست می‌آید، حاصلِ یافته‌های رهاشده است. جز این اگر باشد، انسان کارشناسِ آثارِ خود می‌گردد ـ و من که به خودم چیزی نمی‌فروشم!

حقیقت این است که شما با رنگ‌های معدودی کار می‌کنید. امّا همین رنگ‌های معدود وقتی هر رنگی در جای درستِ خود بنشیند، خیلی بیش‌تر به نظر می‌رسند.

- هنرِ آبستره که نقش است و بس؛ پس تکلیفِ درام و گیرندگی چه می‌شود؟

هیچ هنرِ آبسترهای وجود ندارد. همیشه باید از واقعیّتی شروع کرد. بعداً می‌توان همهٔ نشانه‌های واقعیّت را محو کرد. و به هر صورت جای هیچ نگرانی نیست چون مفهومِ آن واقعیّت همواره به صورت یک علامتِ پاک‌نشدنی باقی خواهد ماند و این مفهوم همان چیزی است که هنرمند را به حرکت واداشته، افکار او را برانگیخته، و عواطفش را به جوش آورده است. تصوّرات و عواطفِ هنرمند، در نهایت در اثرِ هنری او محبوس خواهند ماند و هرچه کنند نمی‌توانند از آن بگریزند. تصوّرات و عواطف جزءِ مکمّلِ تابلو هستند؛ ولوآن‌که حضورشان محسوس نباشد. انسان چه بخواهد و چه نخواهد ابزارِ طبیعت است و طبیعت، شخصیّت و حضورِ خود را بر او تحمیل می‌کند. من در تابلوهای **داینرد**، و هم‌چنین در تابلوهای **پورویل**، دقیقاً تصوّرِ واحدی را بیان کرده‌ام. با این‌حال شما خود احساس می‌کنید که جوّ تابلوهای بریتانی چقدر متفاوت است از آن‌هایی که در نُرماندی کشیده‌ام، و روشنائی صخره‌های **دی‌یپ** را در آن‌ها تشخیص می‌دهید. من این روشنائی را کُپی نکردم، دقّتِ خاصّی هم روی آن مبذول نداشتم؛ به سادگی از آن انباشته شدم. چشم‌هایم آن‌را دیدند، ضمیرِ ناخودآگاهم آن‌چه را که چشم‌ها دیده بودند ضبط کرد؛ و دست‌هایم این ادراک را روی بوم به صورتی ثابت درآورد. انسان نمی‌تواند با **طبیعت** بستیزد. طبیعت از قوی‌ترین انسان‌ها هم قوی‌تر است و به نفعِ ماست که با او خوب تا کنیم. البته این امکان هست که اجازهٔ آزادی‌های معیّنی را به خودمان بدهیم. امّا این تنها در جزئیات است.

هنرِ «تصویری» و «غیرِتصویری» هم وجود ندارد. همه چیز در هیئتِ «تصویر» بر ما ظاهر می‌شود حتّی در متافیزیک هم مفاهیم را به وسیلهٔ «تصویر»های تمثیلی بیان می‌کنند. می‌بینید که به این ترتیب فکرِ نقاشی بدونِ تصویرپردازی تا چه پایه مُضحک است. یک شخص، یک شی، یک دایره، همه و همه «تصویر»ند؛ از این میان برخی بیش‌تر و برخی کم‌تر بر ما تأثیر می‌گذارند. بعضی از آن‌ها به حواسِّ ما نزدیک‌ترند و موجدِ عواطفی می‌گردند که به قوای حسّیِ ما مربوط می‌شوند؛ برخی دیگر مستقیماً جذبِ ذهن می‌شوند. و همهٔ این‌ها در

جای خود ارزشمندند، چه، انسان می‌بیند که روحِ او همان‌قدر محتاجِ عاطفه و شور است که حواسِّ او. خیال می‌کنید برای من اهمّیتی دارد که فلان تابلوی من دو نفر آدم را نشان می‌دهد؟ البته یک زمانی آن دو نفر برای من وجود داشتند، ولی حالا فاقدِ موجودیّت‌اند. «تصوّرِ» آن‌ها در من حسّی ابتدائی به وجود آورد؛ بعد به مرور حضورِ واقعی آن‌ها به ابهام گرائید؛ به وهم مبدّل شدند و سپس به کلّی ناپدید گردیدند، یا بهتر بگویم تغییرِ ماهیّت دادند. آنها دیگر دو انسان نیستند، بلکه شکل و رنگ‌اند: شکل و رنگی که ضمناً «تصوّرِ» آن دو انسان را در خود جمع کرده و ضربانِ زندگی‌شان را حفظ نموده است.

رفتارِ من با نقاشی همان‌گونه است که با چیزهای دیگر دارم؛ پنجره را درست مثلِ یک پنجرهٔ واقعی می‌کشم. و اگر در تابلوی من پنجرهٔ باز ناجور به‌نظر برسد، پرده‌ای جلوی آن می‌کشم و آن‌را می‌بندم؛ درست همان کاری که در اتاقِ خودم می‌کنم. در نقاشی هم‌چنان‌که در زندگی، باید بی‌واسطه و مستقیم عمل کرد. شکّ نیست که نقاشی قواعدی خاصِّ خود دارد و در نظر گرفتنِ آن‌ها ضروری است. در واقع کارِ دیگری هم نمی‌شود کرد. بنابراین بهتر است همیشه یک چشمِ ما به زندگیِ واقعی باشد.

هنرمند هم‌چون ظرفی است که عواطف را، از هر کجا که بیایند، در خود می‌گیرد؛ خواه از آسمان باشد و خواه از زمین یا از تکّه‌ای کاغذ، از شکلی ناپایدار و یا از تارِ عنکبوت! به همین دلیل نباید میانِ چیزها فرقی گذاشت. وقتی صحبت از چیزهاست، هیچ تمایزِ طبقه ای در بین نیست. باید هر آن‌چه را که مطلوبِ ماست، از هرجا باشد، بگیریم - جز از آثارِ خودمان! من شخصاً از تکرارِ آثارِ خودم متنفّرم، امّا هرگاه مثلا یک پوشهٔ پُر از طراحی‌های قدیمی به من نشان بدهند، بدونِ یک لحظه تردید هرقدر لازم باشد از روی آن‌ها یادداشت برمی‌دارم.

ما هنگامی که کوبیسم را ابداع کردیم، هیچ‌گونه قصدی برای ابداعِ کوبیسم نداشتیم. صرفاً می‌خواستیم احساسی را که در وجودِ ما بود بیان کنیم. هیچ‌یک از ما نقشهٔ مبارزه‌ای را نریخته بود، و دوستانِ شاعرِ ما کارهای ما را دنبال می‌کردند، امّا هرگز به ما تلقین نمی‌کردند. متأسفانه امروزه نقاشانِ جوان غالباً برنامه‌ای تنظیم می‌کنند و دنبالِ آن‌را می‌گیرند، و مثلِ شاگردهای درس‌خوان به رفعِ تکلیف می‌پردازند.

نقاش حالت‌های سیری و ارزیابی را طیّ می‌کند و این تمامیِ رازِ هنر است. فرض کنید من برای قدم‌زدن به **جنگلِ فونتن بلو** می‌روم. در این‌حال من به دیرهضمیِ «سبز» دچار می‌شوم و باید در یک تابلو از شرِّ این احساس راحت شوم. این‌جا طبیعتاً رنگِ سبز بر تابلو حاکم می‌گردد. نقاش نقاشی می‌کند تا خود را از قیدِ احساس‌ها و تصوّرات برهاند، ولی مردم به دامنِ نقاشی پناه می‌برند تا برهنه‌بودنِ خود را پنهان کنند. آن‌ها تا حدّ امکان هر چیزی را گردآوری می‌کنند و گمان نمی‌کنم که سرانجام هم چیزی عایدشان بشود؛ فقط پوششی بر تنِ نادانیِ خود می‌دوزند! مردم همه چیز را، از خدا گرفته تا یک تابلو، به شکلِ خود درمی‌آورند به همین علّت است که من معتقدم آویختنِ یک تابلو به دیوار -تابلویی که مفهومِ معیّنی دست‌کم به اندازهٔ کسی که آن‌را آفریده است دارد-، مایهٔ تباهیِ آن است. یک تابلو به محضِ این‌که خریداری و به دیوار آویخته می‌شود مفهومی کاملاً دیگرگونه به خود می گیرد و کارِ آن ساخته می‌شود.

تعلیمِ مدرسه‌ای در زمینهٔ زیبائی هم نوعی فریب است. ما را فریفته‌اند ولی به قدری ماهرانه که دشوار بتوانیم حتّی به سایهٔ حقیقت برسیم. زیبائی **پارتنون**، الهه‌های زیبائی، حوریان، و نارسی‌سس‌ها، همه کذبِ محض است. هنر به‌کاربندیِ قانونِ زیبایی نیست، بلکه به‌کاربندی آن چیزی است که غریزه و مغز در ورای هر قانونی

می‌تواند آن‌را درک کند. وقتی عاشقِ زنی می‌شویم، به اندازه‌گیری ابعادِ اندام‌هایش نمی‌پردازیم: با تمنّاهای خود عاشق می‌شویم- بگذریم که سعیِ فروان کرده‌اند تا حتّی برای عشق هم قانون صادر کنند.

به عقیدهٔ من، **پارتنون** در واقع حیاطی است که کسی روی آن سقف زده است: ستون‌ها و مجسّمه‌ها هم به آن اضافه شده‌اند، تنها به این دلیلِ خیلی ساده که در آتن کسانی بوده‌اند که تصادفاً کار می‌کرده‌اند و می‌خواسته‌اند احساسِ خود را بیان کنند. آن‌چه اهمّیت دارد «کارِ» هنرمند نیست؛ «وجودِ» اوست! **سزان** هرگاه مثلِ **ژاک امیل بلانشه** زندگی می‌کرد و چون او می‌اندیشید، حتّی اگر سیبی که کشیده است ده بار زیباتر از این می‌بود، هرگز ذرّه‌ای جذّابیت نمی‌داشت. آن‌چه که ما را وامی‌دارد **سزان** را دوست بداریم، نگرانیِ اوست! این درسِ **سزان** است؛ **رنج‌های وان گوگ**- این است درامِ واقعیِ انسان، باقی همه فریب است.

همهٔ مردم می‌خواهند از هنر سر در بیاورند، ولی معلوم نیست چرا هیچ‌کس نمی‌خواهد از آوازهای یک پرنده سر در بیاورد! چرا شب را، گل را و هرچه را که در اطرافِ آن‌هاست دوست دارند، ولی سعی نمی‌کنند آن‌ها را بفهمند؟ و چرا در مورد یک نقاشی همه موظّف به فهمیدنِ آن هستند؟ ای کاش مردم پیش‌از هرچیز می‌فهمیدند که هنرمند از سرِ ضرورت کار می‌کند. کاش پی می‌بردند که او خود ذرّهٔ ناچیزی از جهان است و کاش می‌دانستند که نباید هنرمند را بیش‌تر از چیزهای دیگر مهمّ جلوه بدهند. آن‌هائی که می‌کوشند تابلوهای نقاشی را توجیه و تفسیر کنند، معمولا اشتباه می‌کنند. همین چند روز پیش **گرترو داشتاین** با خوشحالی اظهار کردکه بالاخره فهمیده‌است مضمونِ اصلی تابلوی «سه نوازنده»ی من چه بوده است: یک طبیعتِ بی‌جان!

چطور می‌توان از یک بیننده انتظار داشت با نقاشیِ من همان‌گونه زندگی کند که من کرده‌ام؟ یک تصویر از فرسنگ‌ها فاصله به من می‌رسد: چه کسی می‌تواند بگوید من از چه فاصله‌ای آن‌را حسّ کرده‌ام، دیده‌ام، و نقاشی کرده‌ام؟ درحالی‌که حتّی خودِ من یک روز بعد نمی‌توانم آن‌چه را که خود کشیده‌ام ببینم. چگونه کسی می‌تواند به درونِ رؤیاهای من، غرایز من، امیالِ من، افکارِ من که زمانِ درازی را پشتِ سر گذاشته‌اند تا به کمال برسند و خود را آشکار کنند، راه بیابد؟ و از همه مهم‌تر، او چطور می‌تواند از آن‌ها همان چیزی را که من -شاید به خلافِ میلِ خودم- در نظر داشته‌ام، استنباط کند؟

امروزه به استثناءِ معدودی از نقاش‌ها که در کارِ گشودنِ افق‌های تازه‌ای به روی نقاشی هستند، نقاشانِ جوان راهِ خود را نمی‌شناسند. آن‌ها به جای آن‌که دنبالهٔ پژوهش‌های ما را بگیرند و با صراحت در برابرِ ما قد علم کنند، مجذوبِ این هستند که گذشته را زنده نمایند و این درحالی است که تمامیِ جهان حقیقتاً پیشِ روی ما گسترده است و همه چیز در انتظارِ انجام‌شدن و نه تکرارِ صِرف است. به راستی چرا باید لجوجانه به چیزی چسبید که قبلاً کارِ خود را کرده است؟ کیلومترها تابلوی نقاشی به فلان شیوه وجود دارد، ولی کو آن جوانی که به شیوهٔ خاصّ خود کار کند؟

آیا او بر این باور است که انسان نمی‌تواند خود را **تکرار** نماید؟ تکرارکردن یعنی خلافِ قوانینِ روحی حرکت کردن؛ و اساساً فرار از واقعیّات!

من آدمِ بدبینی نیستم و از هنر هم بدم نمی‌آید، و دلیلِ آن هم این‌است که نمی‌توانم زنده باشم و تمامِ وقتم را صرفِ هنر نکنم. من به هنر به عنوان یگانه مقصد و مقصودِ زندگی‌ام عشق می‌ورزم و هرکاری در رابطه با هنر برایم دلچسب است. ولی با تمامِ این‌ها نمی‌دانم چرا تمام مردمِ دنیا باید به هنر بپردازند؛ خواستارِ مدارکِ

هنری باشند و در این زمینه عنانِ نادانی‌های خود را رها کنند. موزه‌ها لبریز از دروغ‌اند، و کسانی که هنر را وسیلهٔ کسبِ معاش می‌کنند اکثراً شیّادند. سر در نمی‌آورم، چرا کشورهای انقلابی باید بیش‌تر از ممالکِ سنّت‌گرا دربارهٔ هنر عقایدِ متعصّبانه داشته باشند؟

ما نقاشی‌های موزه‌ها را به همهٔ نادانی‌ها، به همهٔ اشتباه‌ها، و به همهٔ فقرِ روحی خود آلوده ساخته‌ایم و آن‌ها را به اشیاءِ مسخره و بی‌ارزشی مبدّل کرده‌ایم. ما، به جای آن‌که بکوشیم روحِ آفرینندگانِ این آثار را درک کنیم، درگیرِ وهم و خیال شده‌ایم . شاید لازم باشد دیکتاتوریِ مطلقی به وجود بیاید... دیکتاتوریِ نقاشان... دیکتاتوریِ یک نقاش... تا به کارِ همهٔ آن‌هایی که به ما خیانت ورزیده‌اند پایان داده شود، تا جلوی دروغ‌ها گرفته شود، تا جلوی تاریخ گرفته شود، تا به خیلی چیزهای دیگر پایان داده شود. ولی عقلِ سلیم همیشه از گزندِ دیکتاتوری مصون می‌ماند. اصلاً بیائید بر علیه عقلِ سلیم قیام کنیم! دیکتاتورِ واقعی همیشه مغلوبِ دیکتاتوریِ عقلِ سلیم می‌شود... و شاید نشود!

***

بیانیهٔ ژوئیهٔ ۱۹۳۷ پیکاسو

پیکاسو در ماهِ مه ۱۹۳۷، زمانی‌که مشغولِ کار روی تابلوی گوئرنیکا بود، در بیانیه‌ای که دو ماه بعد، هنگامِ برپایی نمایشگاهِ پوسترهای جمهوری اسپانیا در نیویورک در دسترسِ عموم قرار گرفت، وضعِ روحیِ خود را تشریح کرد. پیش از آن چنین شایع بود که پیکاسو طرفدارِ فرانکو می‌باشد. (یادداشت از کتابِ پیکاسو تألیفِ آلفرد. ه. بار ۱۹٦٤، صفحهٔ ۲۰۲).

***

نبردِ اسپانیا، نبردِ ارتجاع بر علیه مردم، و بر علیهِ آزادی است. تمامیِ زندگیِ من به عنوانِ یک هنرمند، غیر از مبارزه بر علیه واپس‌گرائی و مرگِ هنر نبوده است چگونه کسی می‌تواند حتّی برای یک لحظه فکر کند که من می‌توانسته‌ام موافقِ ارتجاع‌ومرگ باشم؟

هنگامی‌که شورش آغاز شد، حکومتِ قانونی و دمکراتیکِ جمهوری‌خواهِ اسپانیا مرا به عنوان مدیرِ **موزهٔ پرادو** تعیین کرد و من بی‌درنگ این مقام را پذیرفتم. در تابلوئی که مشغولِ کشیدنش هستم و نامِ آن‌را **گوئرنیکا** خواهم گذاشت، و در تمامِ آثارِ هنری تازه‌ام، من به وضوح تنفّرِ خودم را از این قشرِ نظامی که اسپانیا را در اقیانوسی از رنج و مرگ فرو برده است، بیان کرده‌ام.

داستانِ مسخره‌ای که هوچی‌گرانِ فاشیست در اطراف و اکنافِ عالم انتشار داده‌اند، بارها و بارها به طورِ کامل به وسیلهٔ گروهِ کثیری از هنرمندان و روشن‌فکران که اخیراً از اسپانیا دیدن کرده‌اند، رو شده است.

احترامِ فوق‌العاده‌ای که مردم مسلّحِ اسپانیا برای گنجینه‌های هنری بیکرانِ اسپانیا قائل شده‌اند، و غیرت و حمیّتی که در حفظِ انبار بزرگِ تابلوها، نقاشی‌های مذهبی و دیوارکوب‌ها از آسیبِ بمب‌های آتش‌زای فاشیست‌ها به نمایش گذاشتند، مورد اذعانِ همگان است.

همه از بمبارانِ وحشیانهٔ موزهٔ پرادو به وسیلهٔ هواپیماهای شورشی آگاهند و نیز همه می‌دانند که چگونه نیروهای میلیشیا به قیمتِ جانِ خود توانستند گنجینه‌های هنری را حفظ کنند. در این خصوص جای هیچ‌گونه شکّ و شبهه‌ای نیست از یک سو شورشیان بر موزه‌ها بمب‌های آتش‌زا فرو می‌ریزند، و از سوی دیگر مردم هدف‌های این بمب‌ها، آثارِ هنری را به نقاطِ امنی می‌برند. در **سالامانکا**، منحرفِ میلان گلو پاره می‌کند که «مرگ بر آگاهی»، در **گرانادا، گارسیا لورکا** ترور می‌شود.

در تمامِ جهان، پاک‌ترین نمایندگانِ فرهنگِ جهانی با مردمِ اسپانیا هم‌صدا هستند. من، در والنسیا، از وضعِ تابلوهای نجات‌یافته از پرادو جویا شدم و دنیا باید بداند که مردمِ اسپانیا هنرِ اسپانیا را حفظ کرده‌اند. بسیاری از بهترین آثار موقّتاً به پاریس آورده خواهد شد. و همهٔ دنیا خواهد دید که چه کسی نگاهدارندهٔ فرهنگ است و کیست که آن‌را به نابودی می‌کشاند.

دربارهٔ آتیهٔ هنرِ اسپانیا، به دوستانم در آمریکا همین‌قدر می‌توانم بگویم که سهمِ مبارزهٔ مردم گزاف خواهد بود. هیچ‌کس نمی‌تواند زندگی و طراوتی را که این مبارزه برای هنرِ اسپانیا به ارمغان خواهد آورد، انکار کند. بذرِ تازه و نیرومندی که خودآگاهیِ این حماسهٔ شکوه‌مند در روان‌های هنرمندانِ اسپانیائی خواهد پاشید، بی‌تردید در آثارِ آنان جوانه خواهد زد. و همین تفویضِ پاک‌ترین ارزش‌های انسانی به هنری که مجدداً متولّد می‌گردد، می‌تواند یکی از بزرگ‌ترین فتوحاتِ مردمِ اسپانیا باشد. (بار ۱۹۴۶، صفحهٔ ۲۶۴)

سرچشمه: کتاب «پیکاسو سخن می‌گوید»، دراشتن، برگردان: محسن کرامتی، نشرِ نگاه، تابستان ۱۳۶۳

***

هوای نامساعد باعث شد که انقلابِ آلمان در موسیقی روی دهد!

کورت توخولسکی

بازگشت به فهرست

نگاهی مختصر به هنرِ امروزِ ایران

هنگامه عابدین، نقّاش، شاعر و پژوهش‌گر

نوشتن از فضای هنرِ امروزِ ایران، هم‌چون نوشتن از فضاهای شهری صددروازه است که نمی‌دانی از کدام مَدخَلش وارد شوی یا از کدام منظر و دریچه‌ای، از بلندای جایی بتوانی پرسپکتیوی تا حدّ امکان وسیع‌تر از آن در دست داشته باشی. هر بار که به یادداشت‌های گذشته‌ام با همین موضوع برمی‌گردم، سرعتِ دگرگونی و تضادها را چنان می‌بینم که گویی از جغرافیایی دیگر و کاملاً فضایی بی‌ربط با «این‌جا» نوشته باشم.

امّا شاید نیاز باشد برای درکِ بیش‌تر مثالی بزنیم برای تجسّمِ چیزی در ذهن: تصوّر کنید از داخلِ یک هواپیما بر فرازِ سرزمینی پرواز می‌کنید که اسمش هست «چشم‌اندازِ هنرِ امروزِ ایران». اگر از من بپرسی چه می‌بینی، می‌گویم بی‌شُمار جریزهٔ پراکنده و دور از هم و بدونِ کانال یا کوره‌راهی برای اتّصال امّا با کم‌شدنِ ارتفاع، سرزمینِ هزار جزیره‌ای می‌بینم که هر جزیره‌اش رنگ و فرم و جنسِ متفاوتی دارد. حالا شما این جزیره‌ها را مجموعه‌ای به‌هم‌متّصل تجسم کنید شاملِ: هنرمند؛ گالری؛ موزه نمایشگاه؛ دلّال؛ متصدّی و کارمندِ هنری؛ مجموعه‌دار؛ تکنوکرات؛ حرّاجی؛ نهاد یا انجمنِ هنری؛ بینال؛ اکسپو؛ بازار؛ نشریه؛ رسانه؛ منتقد؛ جلساتِ هنری؛ حتّی دورهمی‌های تفریحی-هنری و باز بیش‌تر...)؛ و وقتی به باند نزدیک می‌شوی، می‌بینی چند نفری هرچند متر به چندمتر با فاصله دورِ هم جمع شده‌اند. گُسستی که زمانی یک‌پارچه‌تر بود و حالا جداتر از هم.

امّا پُرسشِ اصلی این است: آیا این اجتماعِ موجود می‌تواند بر سرِ معانی و مفاهیمِ جهانِ هنرِ امروز به توافقِ جمعی برسد و حاصل بدهد یا جریانی بیافریند؟ آیا آثارِ تولیدشده توسطِ هنرمندانِ این دورهٔ خاصّ از تاریخِ ما، اکنون توانِ این را دارد که بازگوکنندهٔ همین دورهٔ تاریخیِ خاصّ باشد که در آن زیسته؟ چیزی که برای تاریخ‌نگاریِ هنر بسیار ضروری است؟ امّا آن‌چه در مواجههٔ اوّل بیش‌تر به‌چشم می‌آید، رویاروئیِ امروز با «بحران» است.

بحران‌های اقتصادی، سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، هنری و.... فراگیر و جهان‌گیر که دامنِ هنرِ ما را هم گرفته. بحران‌هایی که متأسفانه هم منشاءِ داخلی دارد و هم خارجی، و مرزهایش درهم‌تنیده و نامتمایز است. یکی از عوارضِ این بحران در «این‌جا» و در «اکنون»، تناقض و پارادوکسِ بازگشت به گذشته در مقابلِ عبور از آن است؛ بازگشت به گذشته به دلیلِ ایدئولوژیک‌کردنِ همهٔ جنبه‌های زندگی ما از جمله هنر که حاکمیّت آن‌را با ابزارِ «قدرت-رسانه» بر هنر مسلّط کرده و موجباتِ پدیدآمدنِ هنرهای زیرزمینی و پنهانی را فراهم. آیا ما شانسِ تجربهٔ روندی جدید در هنر را در وضعیّتِ دشوارِ زیستن در دوگانهٔ هولناکِ «قدرت - مهجورماندن از امکانات» به‌دست خواهیم آورد؟ یا به بُن‌بست و درِ بسته خواهیم خورد؟ آیا ما در یک شروع قرار داریم یا یک پایانِ باز؟

امّا بحرانِ هنر، با وجودِ تشابهاتی با بحران‌های دیگر اندکی متفاوت‌تر است. در کشورهای دیگر هم وقتی بحرانِ اقتصادی بروز می‌کند، اثراتش بر دو چیز مشخّص است: یکی بازارِ هنر که مهم‌ترین تعیین‌کنندهٔ سلیقهٔ جهانیِ هنر است و صنعتِ هنر که مرزش با هنرِ خوب نامشخّص است. در نتیجه با وقوعِ این بحران‌ها، صنعتِ گردش‌گری هم بی‌نصیب نمی‌ماند چراکه با رونق یا رکودِ مؤسّساتِ هنری در ارتباط است و ارتباطی که هنوز نهادهای تصمیم‌گیرندهٔ ما برایش اهمّیتی قائل نیست.

امّا بحرانِ دیگر «نقد» است. کشورهای پیشرفته و شمال با گفتمانِ غالب، دچارِ بحرانِ کثرتِ نقدهای بی‌پایان، و کشورهای جنوب برعکس، دچارِ «خلاءِ نقد» یا بحرانِ «فقدانِ نقدِ هنری» است. در نتیجه، درست مثلِ این‌جا، یا گفتمانِ واقعیِ انتقادی در ساحتِ هنر شکل نمی‌گیرد، یا اگر بگیرد بسیار اندک و کم‌اثر است. نهادهای انتقادی که درآن ساختارها و مشکلاتِ بُنیادی بتواند شکل بگیرد جایشان خالی است.

حالا بگذارید برای کمی تنوّع از مثالی طنزآمیز استفاده کنم: فرض کنید دو غولِ پوشالیِ هنر در حالِ گفت‌وگو حول‌وحوشِ چالش‌های مدیریّتِ خود هستند. اوّلی از دوّمی پرسید: *به نظرت ما باید با منتقدان‌مان چه کنیم؟* غولِ دوّم آهسته بیخِ گوشِ اوّلی گفت: *منتقدانِ واقعی برای ما مگس‌های مزاحمی هستند که وزوزِ بی‌پایانشان، هم پردهٔ گوشمان را پاره خواهد کرد، و هم اعصابمان را ویران. پس اگر بتوانیم می‌خریمشان واگر نشد، منتقدانِ خودمان را با آموزش و تربیت می‌کنیم. بی‌آن‌که چیزی را در این مورد رسانه‌ای کرده باشیم، به‌راحتی منتقدانِ خودمان را می‌سازیم!* (بحرانِ کالاسازیِ نقد). امّا دلیلِ آن‌که ما هنوز دچارِ خلاءِ نقدهای بی‌پایان هستیم این‌است که «نقد» را به‌جای این‌که عاملِ بهبود و توسعهٔ هنر بدانیم، آن‌را اسبابِ سیاه‌نمایی، زیرآب‌زنی؛ توهین و سرکوب و تخریبِ شخصیّتِ فردی فهم کردیم.

بحرانِ دیگر استفادهٔ نامتعارف از ابزارِ «قدرت-پول-انحصار-بازار» است که سبب‌سازِ بحران‌های دیگر یا تکمیل‌کنندهٔ آن‌هاست. با ثروتمندشدنِ بیش‌ترِ ثروتمندان و فقیرترشدنِ بیش‌ترِ فقیران، هنرمندان هم خواسته و ناخواسته تحتِ تأثیر قرارمی‌گیرند. نخبگانِ واقعیِ هنر با فقرِ بیش‌تر منزوی شده به مُغاک میروند و هنر، تنها میانِ ثروتمندان و سرمایه‌گذاران و هنرمندانِ مطیع و فرمانبر و یا پولدار دست‌به‌دست می‌چرخد (آن‌چه در ایران به‌دلیلِ کنترل و انحصاری‌بودن نهادها نُمودِ بیش‌تری هم پیدا کرده). این وضعیّت، در کشورهای کنترل‌شده مثلِ ما ماهیّتِ آزادگیِ فرهنگی را خدشه‌دار و فعّالیت‌های هنری را با رکود مواجه می‌کند.

بحرانِ بعدی کمبودِ نظریه‌های مناسب با فضای هنرِ امروز است و ترجمه‌های سخت و سخیف که ربطی به ساحتِ هنری ما ندارند. کمبودِ تئوری‌ها و الگوهای نظری که «هنر» از آن تغذیه می‌کند و می‌شود به واسطهٔ

آن‌ها ماهیّتِ بحران‌ها را فهمید. امّا پُرسشِ بُنیادیِ دیگر، بحرانِ درک و فهمِ عمیقِ نسبی‌بودنِ مفاهیمی مثلِ مفهومِ «معاصر» است؛ چیزی نامعلوم، مبهم، همراه با کج‌فهمیِ زیاد برای هنرمندان و متصدّیانِ هنری ما و پُرسش‌های بسیار مهمّ دیگر که گرداگردِ همین مفهوم شکل می‌گیرند. آیا «اکنون‌ها» در هر «جا» یک‌جور است؟ آیا «معاصر» برای کشورهای جنوب، همان است که در کشورهای شمال؟ آیا «اکنونِ» ما براساسِ «اکنونِ» آن‌ها درک می‌شود؟ آیا عنصرِ «زمان» در معاصربودن همه‌جا یکی است؟

مسلّماً پاسخ منفی است، چرا که میزانِ توسعه‌یافتگی دوران‌های تاریخی، تجربه، هویّت، رویدادهای اجتماعی، سیاسی، اقتصادی، هنری و... ما با هم یک‌سان نیست. بر ما و برای ما، از گذشته، حال، سبک‌ها و شیوه‌های هنری، مدرن، پسامدرن و... تا گفتمان‌های گرداگردِ یک دوره از نقد و سبک و مناسباتِ هنری، همان‌گونه نگذشته که بر آن‌ها... پس چرا ما باید با «اکنونِ» دیگری و آن‌جایی شرایطِ هنری و دوره‌های تاریخی‌مان را در این‌جا بسنجیم؟ (اشتباهی که هنرمندانِ نوگرای ایران هم مرتکب شدند).

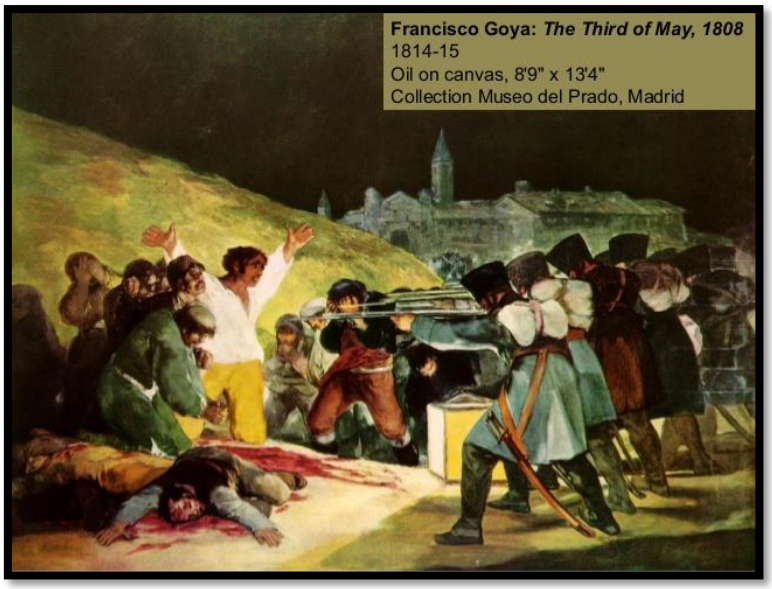
اگر در دوران‌های گذشته (به‌خصوص بعد از صفویّه) ما با خط‌کش و عینک و نگاهِ غرب خود را اندازه گرفتیم و به خود نگریستیم، دیگر وقتِ آن رسیده که ملاک‌های سنجش‌مان را عوض کنیم. اشتباهی که پس‌از شروع دورانِ مدرن در غرب، با فاصلهٔ زیادِ زمانی، هنرمندانِ ما که به غرب مهاجرت کرده بودند، خواستند با پرشی غریب و غیرِمنتظره این فاصلهٔ زمانی را طیّ کنند و بدونِ طی‌کردنِ پارادایمِ تجربهٔ مدرن، به آثارشان شکل و شمایلی بی‌تناسب با معاصرِ ما و شبیه با دورهٔ معاصرِ «آن»ها بدهند. آن‌ها مدرنیته را با تجدّد اشتباه گرفتند که این درکی نادرست از «جهانی‌شدن» بود!

یک هنرمند زمانی می‌تواند ادّعا کند که هنرمندِ معاصر است که در «زمان»ی‌که به آن تعلّق دارد؛ برخوردها، تضادها، و اتفاق‌های افتاده درآن زمان را درک کند. مثلا یک نسل از هنرمندان اگر در یک زمانِ مشخّص زیست کنند و دارای فهمِ رویدادها و متضادهای آن رویداد و توانایی تجزیه‌وتحلیلِ آن‌ها را باشند، هم‌چنین دارای درکِ درست از معاصربودنِ نسلِ هنرمندِ معاصرِ همان دوره به‌شُمار می‌روند. شما زمانی می‌توانید یک «جریان» یا جُنبشِ واقعی را درک کنید که در یک فاصلهٔ معقول از آن رخداد بایستی تا همهٔ مختصّاتِ آن جریان و دورهٔ متعلّق به آن را درک کنید.

نکتهٔ بسیار با اهمّیت امّا این است که (در یک زمانِ مشخّص‌بودن) به معنای سازگاریِ کامل و توافق با ادّعاهای تحمیلیِ زمانه نیست و حرکتِ هنرمندِ معاصر جلوتر از زمانهٔ خود است. در پروسهٔ مدرن‌شدنِ هنرِ ایران، «هنرمندانِ نوگرا» آن زمانِ فاصلهٔ تاریخی را با فاصلهٔ جغرافیایی اشتباه گرفتند و با انتخابِ مهاجرت و بودن و زیستن در «آن‌جا»، تنها پوستهٔ ظاهری هنرِ «مدرن» را دیدند و با آموختنِ استایل و شیوه و سبک‌ها، مدرنیست‌ها آن‌ها را با اِلمان‌ها و عناصرِ ایرانی ترکیب و آن دوره را «هنرِ نوگرای ایران» نام‌گذاری کردند؛ ولی فاصله‌گیریِ تاریخی کجا و پریدن و جهیدن و کم‌کردن فاصلهٔ جغرافیایی کجا؟

کج‌فهمی در این امر باعث شد هنرمندانِ ما متوجّه نشوند که در فاصله‌گرفتنِ واقعی، تفکّر و تأمّل و تحلیل وجود دارد. امروز در طیّ دو دههٔ اخیر، رخدادها و پدیده‌های زیادی در جهان به‌وقوع پیوسته مثلِ گفتمان‌های فمینیستی، مهاجرت، پناه‌جویی، راسیسم، جنگهای نیابتی و.... که اگر با فاصلهٔ معقول نایستی و مطالعه و پژوهش و شناخت بر مختصّاتِ بسترهای اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و.... تجربه‌های اُرگانیکِ آن نداشته باشی، نمی‌توانی به عنوانِ یک هنرمندِ معاصر، هنر خلق کنی که اگر این پدیده‌ها تنها از نظرِ ظاهری موضوعِ

کارِ تو باشد، بی‌شک اثرت ماندگار نبوده و به‌زودیِ زود محو خواهد شد. امّا اگر در «اکنون»ی ایستاده باشی که تجربیّات و هویّت و نشانه‌هایی از معاصربودنِ خودت داشته باشد و روحِ زمانِ خودت از طریقِ اثرِ تو درک بشود، آن وقت می‌شود ادّعا کرد که تو یک هنرمندِ معاصری که از طریقِ تو و هنرمندانِ دیگری با مختصّاتِ هنریِ تو، می‌شود حتّی یک دورهٔ تاریخی را برکشید.



مثالِ خوب، «فرانسیسکو گویا»ست و اثرِ مشهورِ او با نامِ «سوّمِ ماهِ مه ۱۸۰۸» که سربازانِ فرانسوی را در حال تیربارانِ شهروندانِ مادرید نشان می‌دهد. «گویا» به ما ثابت می‌کند که هنر جلوتر از تاریخ حرکت می‌کند و البته یک هنرِ واقعی و تمام و کمال مثلِ اثرِ او! در ادامهٔ این مثال باید اضافه کنم که اگر در زمانِ جنگ، «گویا» خودش را به میدانِ جنگ می‌رساند و تنها از صحنه و آدم‌ها و شب و تاریکی چیزی باسمه‌ای می‌کشید، آیندگان هرگز توانِ درکِ اثر را نمی‌توانستند داشته باشند. پس «معاصربودن» معیاری بر «زمان» نیست، بلکه هم‌زیستی در زمانی خاصّ است. هنرمندِ معاصر خودش را به بیرون از زمان و فرهنگِ جاری آن پرت می‌کند، بیرون می‌ایستد و با فاصله به «اتّفاقاتِ زمانه» نگاه می‌کند و بر اساسِ حافظه‌اش «زمانه» را بررسی می‌کند.

توهّمِ عقب‌ماندن از موفّقیت‌های جهان یا جلورفتن با جهش‌های غیرارگانیک و عجیب، مانع درکِ صحیحِ ما از مفهومِ «معاصر»، و همان پاشنهٔ آشیلِ هنری شد که به آن می‌بالیدیم. چرا که با گذر از مدرن (با تأکیدِ این‌که مدرن متعلّق به ما نبود)، مدرن‌تر نشدیم، بلکه نظامِ تاریخی متفاوت و دغدغه‌مندی خاصّ خود داشتیم. امّا ملاک‌مان «اکنونِ» دیگری و «جا»ی دیگری بود. ما مدرن نشدیم، بلکه تنها بر گذشته لباس‌های نوی دیگری را پوشاندیم و همواره بدونِ اعتماد به نفس و ناآگاهی، در سیستمی خارج از نظامِ فرهنگیِ خودمان جهش کردیم که اگر جز این بود، هرگز نه زیرِ بارِ تحجّر و فناتیسمِ هنر می‌رفتیم، و نه جهشی می‌کردیم غریب و بی‌خِرَد با تجربه‌های عجیب.

سرچشمه: فصل‌نامهٔ فرهنگی هنری نهیب، زمستان ۱۴۰۱

بازگشت به فهرست

خدمت‌گزارِ باغِ آتش

نگاهی دیگر به آرش کمانگیر و سیاوش کسرایی

سعید سلطانی طارمی

بر نمی‌شد گر ز بامِ کلبه‌ها دودی
یا که سوسوی چراغی گر پیامی‌مان نمی‌آورد
ردِّ پاها گر نمی‌اُفتاد روی جادّه‌ها لغزان
ما چه می‌کردیم در کولاکِ دل‌آشفتهٔ دَمْسَرد.

آرش کمانگیر/ سیاوش کسرایی

با فرودآمدنِ پُتکِ کودتای ۲۸مرداد۱۳۳۲ و درهم‌شکستن دولتِ ملّی دکتر مصدّق و فروپاشی نهادهای دموکراتیک، جامعه‌ی روشنفکری ایران که پیش‌از آن‌هم از زنده‌بادها و مُرده‌بادهای خیابانیِ خود خسته شده بود و نشانه‌های آن دیده می‌شد، قبل‌از فروپاشی همه‌ی نهادهای مقاومت، پناه‌گاهِ دل‌خواهِ خود - یَأسِ سیاسی-را یافت و سر در دامنِ آن نهاد.

داستانِ دردناکِ آن سال‌ها در حدودی که به شعر مربوط می‌شود، -و مدِّ نظرِ ماست-، بعد از آن فاجعه‌ی تاریخی، شعرِ فارسی و شاعران، بازتاب‌های مختلفی نشان دادند به شرح زیر:

الف) شعرِ غیرِمتعهّد «حلقه‌ی خروس‌جنگی» در اثر شوکِ کودتا سکوتی سنگین و بغض‌الود پیشه کرد. بغضی که هرگز نشکست تا این‌که در گلوی هوشنگ ایرانی بدخیم شد و او را در انزوایی دردناک، از جامعه‌ی ادبی ایران ربود.

ب) شعرِ اجتماعی-سیاسیِ ایران به خصوص شاخه‌ی نیمایی در واکنش به کودتا و مسایلِ آن به سه شاخه تقسیم شد:

۱- بخشی به بازتابِ فضای سیاه و بی‌حیثیّتی که کارگزارانِ کودتا و شرایط شکستِ اجتماعی ایجاد کرده‌بود پرداختند و در ورطه‌ی یَأسی افتادند که گذشته و حال و آینده را توهّمی بیش نمی‌دید. صادقانه‌ترین و موفّق‌ترین نمونه‌های آن چندین شعرِ بسیار مهمِّ اخوان ثالث (م.امید) بود که از جمله‌ی شاهکارهای او و شعرِ معاصر هستند و این شعرها سخن‌گوی آن‌بخش از طبقه‌ی سرمایه‌داری نوپا و روشن‌فکرانِ متمایل به آن شدند که میوه‌ی قدرت را در آستانه‌ی اُفتادن به دامنِ خود می‌دید. وقتی که دستی پلید آن‌را از دست‌رسش ربود، همه‌ی جلوه‌های اُمید و مقاومت را از دست داد و اعلام کرد:

اسبِ سفیدِ وحشی!
بگذار در طویله‌پندارِ سردِ خویش
سر با بخورِ گندِ هوس‌ها بیاکنم
نیرو نمانده تا که فُرو ریزَمَت به کوه
سینه نمانده تا که خروشی به‌پا کنم.
اسبِ سفیدِ وحشی!
خوش باش با قَصیلِ تَرِ خویش.

منوچهر آتشی

۲- بخشی دیگر در سودای به‌فراموشی‌سپردنِ آن‌چه روی‌داده بود به جسمانیّتِ شاعران رجعت کرد و از گریبانِ عاشقانه‌هایی مبتذل سر برکرد و به بازیچه‌های جوانانِ عیّاش و نقلِ شب‌نشینی‌های باشُکوه تبدیل شد.

۳- بخشی هم درعینِ اذعان به فضای سرکوبِ سنگینی که حیثیّتِ انسانیِ انسان‌ها را درهم می‌کوبید، به ترویج اُمیدی همّت گماشت که به باورِ شاعرانش ناگزیر جزیی از زندگیِ اجتماعیِ بشر است، گوهری که علّت‌العللِ همه‌ی حرکت‌های پیش‌رونده‌ی جوامع بشری در جریانِ زندگیِ اجتماعی و تاریخ به‌شُمار می‌آید. از این گروه می‌توان به «آرش کمانگیر» سیاوش کسرایی اشاره کرد.

در واقع، شاعرانِ ما هریک به سبک و سیاقِ خود در مقابلِ کودتای ۲۸ مرداد و مسایلِ بعد از آن بازتاب نشان دادند، امّا هیچ‌یک ازاین شعرها ازنظرِتاثیرو شهرت به پای «زمستان» اخوان ثالث و «آرش کمانگیر» سیاوش کسرایی نمی‌رسد. هرچند پیامِ این دو شعر، درست در نقطه‌ی مقابلِ هم قرار می‌گیرد و ما در این مقاله به آرش کمانگیر خواهیم پرداخت.

ما ملّتِ عجیبی هستیم، حتّا از تاریخ منحصربه‌فردمان هم شگفت‌انگیزتریم، با آن‌همه بلاهای تاریخی که تحمّل کرده‌ایم. بلاهایی که هریک از آن‌ها کافی بوده است که ملّتی به طورِ کامل از صفحه‌ی تاریخ ناپدید شود یا به مرگِ فرهنگی تن بسپارد. حمله‌های ویران‌گرِ یونانی‌ها، اعراب، مغول‌ها و ترک‌ها و حکومتِ درازمدّتِ آنان بر این فلاتِ سرکش. در این منطقه‌ای که ما زندگی می‌کنیم، تنها ما مانده‌ایم و ارمنی‌ها . بقیه یا عرب شده‌اند یا ترک. وقتی نگاه می‌کنیم به مصر، سوریه، لبنان، عراق، ترکیه و....، می‌گوییم چه عواملی سبب شده است که ما به عنوانِ کهن‌سال‌ترین ملّتِ منطقه هم‌چنان ایستاده‌ایم و خورشید از دامنِ ما به سوی غرب خیز برمی‌دارد؟

می‌توان عواملِ مختلفی را برشُمرد که در میانِ آن‌ها «غرورِ ملّی» ما جایگاهِ خاصّی دارد. غرورِ ملّیِ ما ریشه در حماسه‌های ما دارد. حماسه‌هایی که در قعرِ تاریخ از ما ملّتی یک‌پارچه ساختند و در مقابلِ بلاهای ویران‌گری چون اسکندر و چنگیز، اُمیدِ ما را رویین‌تن کردند. تا اگر هم تن به دشمن تسلیم کردیم، جانِ خود را در دژِ تسلیم‌ناپذیرِ حماسه‌ها حفظ کنیم اگر اندوخته‌های مادّی ما را تاراج کردند، حماسه‌ها، قلعه‌های فرهنگیِ تسخیرناپذیرِ ما بودند و پاسدارِ هویّتِ ملّیِ ما، زبانِ ما و تشخّصِ تاریخی ما. چیزی که هنوز و همیشه -برخلافِ تصوّرِ عدّه‌ای- از آن بی‌نیاز نخواهیم بود.

و آرش یک حماسه است. حماسه‌ای که در اعماقِ تاریخِ حماسی ایران شکل می‌گیرد. اگر ظهورِ «کاوه‌ی آهنگر» و حکومتِ فریدون آغازِ دورانِ پهلوانی است، آرش، بزرگ‌ترین پهلوانِ دوره‌های آغازینِ پهلوانی ایرانی‌هاست. او در دورانِ منوچهر، پسرِ ایرج شهید، نوه‌ی فریدون ظهور می‌کند و دشمنِ پیش‌تاخته را تا مرزهای خود عقب می‌نشاند. وظیفه‌ای که در دوره‌های بعدی برای همیشه به رستم سپرده می‌شود. اگر در اثرِ بزرگِ فردوسی، آرش، حتّا لحظه‌ای را اشغال نمی‌کند [* توضیحِ ارژنگ در انتهای مقاله]، امّا عملِ قهرمانیِ او توجّهِ شخصیّتی چون ابوریحان بیرونی را جلب می‌کند تا در لحظه‌ای دیگر از تاریخِ طولانیِ ایران رستاخیز کند. و این واقعه -رستاخیز- در شرایطی مشابهِ خویش روی می‌دهد. یعنی در شرایطی که کودتای اجنبی‌ساخته‌ی ۲۸ مرداد اُمید را در دل‌ها آماجِ حمله‌های خود قرار داده و در صددِ آن است که غرور و هویّتِ ملّی ما را منقرض کند.

در این شرایط است که حماسه‌ی آرش کمانگیر بر دوپای پُرأبهّت و حماسیِ خویش می‌ایستد و شاعرِ خود را برمی‌گزینند. قهرمانی که ناگهان از اعماقِ ورطه‌ی گمنامی سر برمی‌کشد و با عملِ خویش چنان دل‌ها را به خویش می‌خواند که امروز کمتر خانواده‌ای است که به پاسِ آن، آرش نامی نداشته باشد. شهرتِ بی‌نظیرِ آرش و اقبالِ عمومی به آن در شرایطی که یَأسِ سیاه، غالبِ روشن‌فکران را در دود و الکل خفه می‌کرد، نشان می‌دهد که جامعه‌ی ایران هم‌چنان زنده است و ریشه‌های ستُرگِ اُمید در اعماقِ آن در حالِ گسترش می‌باشد.

اُمیدِ آرش... در روزگاری که رستم در «خوانِ هشتم» تسلیم می‌شد، در محافلِ یَأس‌زده‌ی روشن‌فکران گناهی طنزآمیز جلوه کرد. گناهی که هرگز بر آرش بخشوده نشد، امّا مردمِ عادّی که بی‌اُمید می‌میرند، آن‌را کاملا باور کردند. باوری که توفان‌های آن بعدها [بساطِ] کودتاگران و کودتاسازان را درهم‌پیچید و با رسوایی روانه‌ی جهنّمِ تاریخ کرد. آن‌چه بعداز آن روی داد، ارتباطی به بحثِ ما و آرش ندارد.

امّا آرشِ کمانگیر که پاسخی درست به خواستِ عمومِ مردم بود، منظومه‌ای با ساختارِ کامل است و در میانِ منظومه‌های شعرِ نیمایی، هیچ منظومه‌ای به اندازه‌ی آن از اقبالِ عمومی برخوردارنشده است و ازاین‌نظر تنها اثرِ شیوه‌ی آزادِ نیمایی است که با منظومه‌های معروفِ شعرِ کلاسیکِ فارسی قابلِ مقایسه است. هیچ یک از منظومه‌های دیگر [از افسانه که بگذریم] چه از آثارِ نیما چه دیگران مثلِ اخوان ثالث، سپانلو و...، به شهرت و محبوبیّت آن نزدیک نمی‌شوند.

آرش منظومه‌ای حماسی است و به عنوانِ حماسه، هم دارای عنصرِ داستانی است، هم قهرمانی. هم از عناصرِ ملّی برخوردار است، هم خَرقِ عادت دارد و این عناصر چنان بارزند که توضیحشان تنها بر طولِ مقاله می‌افزاید. امّا ساختارِ منظومه‌ی آرش دارای سه لایه‌ی داستانی است:

لایه‌ی اوّل آن مقدّمه، چند روایت و دخالتِ میانی و مؤخّره‌ی شاعر است. این قسمتِ منظومه که با زبانی پُرشور و حماسی آغاز می‌شود، چنان جذّاب است که اخوان ثالث در کنارِ ایرادهای فراوان -که مبتنی بر سلیقه‌ی زبانیِ اوست- که به کارِ کسرایی می‌گیرد، آن را ستوده است. و خودِ او نیز آشکارا در «خوانِ هشتم» تحتِ تاثیرِ این شگردِ منظومه‌ی آرش است فضای توصیف‌شده، فضای زمستانی سخت و سنگین است و در این یخبندانِ سنگین امّا شاعر را سوسوی چراغی به خود می‌خواند و ردّ پاهایی او را به مقصد هدایت می‌کند. یعنی حتّا در آن فضای استبدادی که شرف و حیثیّتِ انسانی لگدمال شده بود نیز، شاعر جای پاهایی را که از رهروان مانده‌است، نشانه‌ی وجودِ زندگی می‌داند، پا بر آن‌ها می‌گذارد و به سوی مقصد حرکت می‌کند.

برف می‌بارد/ برف می‌بارد به روی خار و خاراسنگ / کوه‌ها خاموش / دره‌ها دلتنگ / راه ها چشم انتظار کاروانی با صدای زنگ / برنمی شد گر زبام کلبه ها دودی / یا که سوسوی چراغی گر...

و در پایانِ منظومه هم تداومِ همان فضا را اعلام می‌کند : *«در بُرونِ کلبه می‌بارد/ برف می‌بارد به روی سنگ و خارا سنگ / کوه ها خاموش / دره ها دلتنگ .../ کودکان دیریست در خوابند/ در خوابست عمونوروز/ می گذارم کنده‌ای هیزم در آتشدان / شعله بالا می‌رود پرسوز / .... »* و در این مؤخّره، شاعر با گذاشتنِ هیزم در آتشدان، جریانِ مداومِ زندگی را اعلام می کند و این‌که او به سهمِ خود در این تداومِ هستی اندیشنده و جریانِ پُردوامِ فرهنگی نقش پذیرفته است.

امّا لایه‌ی دوّم مقدّمه و مؤخّره‌ی راوی دوّم یا عمونوروز است. شروع شورانگیزِ عمونوروز [نمادِ حافظه‌ی تاریخیِ ملّتِ ایران] در ستایشِ زندگی است. این ستایش چنان شورانگیز و تأثیرگذار است که بعضی از مصرع‌های آن به مَثَلِ سایر بدل شده است.

«گفته بودم زندگی زیباست/ گفته وُ ناگفته ای بس نکته‌ها کاین جاست/ آسمانِ باز/ باغ‌های گل/ دشت‌های بی در وُ پیکر...»

ستایشِ زندگی با جلوه‌های زیبای طبیعت که زمینه‌ی اصلی زندگی است می‌پیوندد و در ادامه‌ی خود به ستایشِ انسان پیوند می‌خورد، انسانی که هیمه‌ی آتشدانِ زندگی است.

«زندگی را شُعله باید برفروزنده/ شُعله‌ها را هیمه سوزنده/ ..../ جنگلی هستی تو ای انسان» که انسان در این مصرع چنان با جنگل یکی می‌شود که ستایش و توصیفِ جنگل همان ستایش و توصیفِ انسان است.

«جنگل ای روییده آزاده/ بی‌دریغ افکنده روی کوه‌ها دامن/ آشیان‌ها بر سرانگشتانِ تو جاوید/ چشمه‌ها در سایبان‌های تو جوشنده/ آفتاب و باد باران بر سرت افشان/ جانِ تو خدمت‌گرِ آتش..../ سربلند و سبز باش ای جنگلِ انسان.»

و در مؤخّره‌ی عمونوروز است که آرش زرهٔ پهلوانی‌اش را ترک می‌کند و ردای اسطوره می‌پوشد و با خِضرِ پیغمبر پیوند می‌خورد و بدین‌گونه آرش مزدِ عملِ خود را دریافت می‌کند. چنان‌که «*سپاهی مردی آزاده*» با یک جهشِ بلند از دورانی به دورانِ تاریخی دیگری پرواز می‌کند و با قدّیسانِ ملّتی یگانه می شود که ارزشِ عملِ او را می شناسند و این‌جاست که باید گفت: سپاسِ مردم، برترین پاداشِ خدمت‌گزاران مردم است.

«سال‌ها بگذشت/ در تمامِ پهنه‌ی البرز/ وین سراسر قُلّه‌ی مغموم و خاموشی که می‌بینید/ وندرونِ درّه‌های برف‌آلودی که می‌دانید./ رهگذرهایی که شب در راه می‌مانند،/ نامِ آرش را پیاپی در دلِ کُهسار می‌خوانند/ و نیازِ خویش می‌خواهند/ با دهانِ سنگ‌های کوه آرش می‌دهد پاسخ / می‌کندشان از فراز وُ از نشیبِ جادّه‌ها آگاه / می‌دهد اُمّید/ می‌نُماید راه.»

امّا لایه‌ی سوّم، متنِ حماسه است. شاعر در نقلِ طرح کلّیِ متنِ حماسه [آنچه در آثارِ پیشینیان به عنوانِ داستانِ آرش کمانگیر به ما رسیده است]، تا آن جا که امکان دارد دخالتی روا نمی‌دارد امّا در جزئیات و توصیفِ صحنه‌ها از تاثیرِ حوادث محیطِ اجتماعی و شرایطِ حاکم بر جامعه‌ی آن روز برکنار نیست. شرایطی هم که بر داستان حاکم است، موقعیّت‌ها را همسان سازی می‌کند [اگر مثلا روی داستان‌های رستم و اسفندیار یا رستم و سهراب کار می‌شد این امکانِ همسان‌سازی شرایطِ روز با حماسه به صفر می‌رسید] برخی به این ایراد گرفته‌اند، امّا واقعیّت این است که در تمامِ حماسه‌ها شرایطِ روز و موقعیّتِ زمانیِ شاعران روی صحنه‌پردازی‌ها و جزئیاتِ وقایع داستان‌ها تاثیر گذاشته است چرا که شاعران، مردمانِ عصرِ خویش‌اند نه مردمانِ دورانِ حماسه‌ها. این نوع تاثیرات در صحنه‌های مهمّی از شاهنامه‌ی فردوسی هم به‌چشم می‌خورَد مثلِ کفن‌پوشیدن و کافور به‌خودزدنِ سیاوش و عاقدخبرکردنِ شبانه‌ی رستم به منظورِ عقدِ تهمینه و...

این انعطاف‌پذیری در ذاتِ حماسه‌هاست چرا که آن‌ها پیش‌از ثبت و ضبط به‌وسیله‌ی نقّالان و رامشگران، دهان به دهان می‌چرخیدند و به سلیقه‌ی آن‌ها حوادث‌شان پُررنگ‌تر یا کم‌رنگ‌تر می‌شد، خلاصه می‌شدند یا به تفصیل برگزار می‌شدند. با علمِ به این نکته، نمی‌توان بر سیاوش کسرایی ایرادی وارد کرد. با توجّه به موقعیّتِ زمانی و شرایطِ سُروده‌شدنِ منظومهٔ حماسی و ویژگی‌های شخصیّتی شاعر کاملاً طبیعی است که او در آفرینشِ صحنه‌های حماسه در عینِ حفظِ چارچوب‌های اصلی و موقعیّتِ بُنیادی حماسه، از دخالتِ عواطف و روحیّاتِ خویش برخوردار شود. برای نمونه به خطابه‌ی آرش در معرّفیِ خود و پذیرشِ پرتابِ تیر در متنِ ابوریحان توجه می‌کنیم:

«پس آرش برخاست و گفت: ای پادشاه و ای مردم! تنم را ببینید که از هر جراحت و علّتی عاری است. امّا می‌دانم که چون تیر از این کمان بگذارم، تنم به چند پاره تقسیم شده و جانم تباه می‌شود.» (آثارالباقیّه، ص۲۲۰)

این نثر را که از هرگونه شوری خالی‌ست نگاه کنید که در دستانِ شاعر چگونه به رَجَزی تمام عیار تبدیل می‌شود:

«منم آرش/ سپاهی مردی آزاده/ به تنها تیرِ ترکش آزمونِ تلختان را اینک آماده/ مجویید نسب، فرزندِ رنج و کار/ گریزان چون شهاب از شب/ چو صبح آماده‌ی دیدار/..../ زمین می‌داند این را آسمان‌ها نیز/ که تن بی‌عیب

وُ جان پاک است/ نه نیرنگی به کارِ من نه افسونی/ نه ترسی در سرم نه در دلم باک است/.../ به صبحِ راستین سوگند / به پنهان آفتابِ مهربارِ بین سوگند/ که آرش جانِ خود در تیر خواهد کرد/ پس آن‌گه بی‌درنگی خواهدش افکند...»

از این رجز که در مقابلِ تمامی دشمن ایراد می شود نه یک تن، و میدانِ آن همه‌ی گستره‌ی کشور است، ایراد گرفته شد(۱) که چرا می‌گوید: «مجوییدم نسب/ فرزندِ رنج و کار؟ انگار که کارگری امروزین است!»

طبعا در داستان‌های فردوسی نژادگی و اصالتِ پهلوانان اهمّیتِ تامّ و تمام دارد چراکه آنان از طبقه‌ای خاص ظهور می‌کردند و نبودِ اصالت برایشان ننگ بود تا جایی‌که پهلوانانِ حریف حاضر نمی‌شدند با پهلوانی بی اصل و نسب بجنگند؛ امّا آرش کسرایی باید با مردمی ارتباط برقرار کند که اصلی و نسبی از آن‌گونه، نه دارند و نه برایشان مهمّ است. ضمنِ این‌که اصلِ داستان هم اصل و نسبی برای آرش ندارد درحالی‌که در دورانِ فردوسی این امر از چنان اهمّیتی برخوردار بود که همه‌ی خاندان‌های ایرانی که به حکومت می‌رسیدند تبارِ خود را به یکی از خاندان‌های بزرگِ پیش‌از اسلام سنجاق می‌کردند تا برای حکومتِ خود مشروعیّت کسب کنند. به عنوانِ نمونه؛ یعقوب لیث صفّاری تبارِ خود را به گرشاسب، امیراسماعیل سامانی به بهرام چوبین، دیلمیان به ساسانیان می‌رسانیدند.

درحالی‌که سر سلسله‌ی همه‌ی پهلوانانِ ایرانی، «کاوه» هم شخصیّتی نژاده نیست و از این هم احساسِ حقارت نمی‌کند و در معرّفیِ خود می گوید *«یکی بی زبان مرد آهنگرم/ ز شاه آتش آید همی بر سرم»*. و آرش از پهلوانانِ نسلِ بعد از کاوه است و هیچ معلوم نیست که تلقّیِ شاعرانه‌ی کسرایی از او درست نباشد و او هم مانندِ کاوه فرزندِ رنج و کار نباشد. پس بر شاعر حَرَجی نیست اگر آرش از تیره‌ی شریفِ اشرافیّتِ ایرانی نیست و بر فرّه‌ی ایزدیش نمی‌تواند بنازد و یا از خاندان‌های پهلوانی برنیامده است. هم‌چنین بر شاعر حَرَجی نیست که اگر در متنِ حماسه صحنه‌های غنایی راه یافته است و زبان به سوی زبانِ غنایی میل کرده است.

«کودکان او را صدا کردند/ مادران او را دعا کردند/ پیرمردان چشم گرداندند/ دختران بفشُرده گردنبندها در مُشت/ همره او قدرتِ عشق و وفا کردند.»

اولا عقیده‌ی عمومی بر این است که ادبیّاتِ غنایی پیش از ادبیّاتِ حماسی شکل گرفته است پس تاثیرپذیریِ حماسه از غنا کاملاً طبیعی است. **ثانیا** در تمامِ حماسه‌های جهان از جمله اثرِ بزرگِ فردوسی، صحنه و زبانِ

غنایی جابه‌جا دیده می‌شود و هیچ حماسه‌ای نیست که از آغاز تا پایانِ آن حماسه‌ی مَحض باشد. مرحوم ذبیح‌الله صفا در کتابِ «حماسه‌سُرایی در ایران» می‌نویسد:

«هیچ اثرِ حماسی اگرچه به نهایتِ کمالِ فنّی رسیده باشد، نمی‌تواند از افکارِ غنایی و غزلی خالی باشد و ما همیشه در بهترین منظومه‌های حماسی جهان آثارِ بَیّن و آشکاری از افکار و اشعارِ غنایی می‌یابیم. در شاهنامه‌ی استادِ طوس داستان‌های عشق‌بازی زال و رودابه، تهمینه و رستم، سودابه و سیاوش، منیژه و بیژن و... . گذشته از این ها، قطعاتِ مختلفی که از عواطف و آلامِ گوناگون بشری حکایت می‌کند در آثارِ حماسی فارسی خاصّه شاهنامه‌ی فردوسی نیز موجود است» [حماسه‌سُرایی در ایران، ص۱۶]

در واقع آنچه اهمّیت دارد، آمیزشِ موفّقِ بخش‌های غنایی و حماسی است که تاثیرِ اثرِ شاعر را چندین برابر می‌کند، امری که در آرش با توفیق همراه بوده‌است و یکی از رازهای تاثیرگذاری حماسه‌ی آرش همین آمیزشِ زیبای غنا و حماسه است.

شاید بتوان بر زبانِ بخش‌های کوچکی از حماسه‌ی کسرایی ایراد گرفت، ولی باید توجّه داشت که در همان بخش‌ها هم قدرتِ ایجادِ ارتباط و عاطفه‌ی سرشارِ شاعر اجازه نمی‌دهد که در بادی امر این ضعف‌های کوچک به چشم آید و این نشانه‌ی قدرتِ کسرایی است که با بهره‌گیری از عنصری شاعرانه ضعفِ احتمالی شعرِ خود را پوشش می‌دهد.

واقعیّت این است که کسرایی در طول و عرضِ حماسه‌ی آرش توفیقی کسب کرد که بعد از آن نه خودِ او و نه دیگران در شیوه‌ی نیمایی نتوانستند رقیبی برای آن بیافرینند. شورِ حماسی، استحکامِ ساختار، زبانِ خوب، تصاویرِ به‌جا و پهلوانی، اُمیدِ سرشار -چیزی که همه‌ی ذرّاتِ جامعه آن‌را طلب می‌کرد-، ستایشِ زندگی و انسان -در شرایطی که در میانِ طیفی از روشن‌فکران و هنرمندان به حاشیه رانده می‌شد-، و آمیزش با داستانی بسیار زیبا و طُرفه، از آرش اثری یگانه ساخت. امری که به مذاقِ برخی خوشایند نیامد.

امّا سخن‌شناسی چون دکتر خانلری -که دلبستگی خاصّی هم به شعرِ نیمایی نداشت- در باره‌ی آن نوشت:

«منظومه‌ی آرش از این جهت ارزش دارد که گوینده‌ی آن راهِ تازه‌ای پیش‌گرفته و در این کوشش تا آن‌جا که توقع می‌توان داشت کامیاب شده است. به خلافِ بیشترِ آثارِ گویندگانِ جوان که از مرگ و نومیدی حکایت می‌کند، این‌جا شور و شوق و تکاپوی زندگی و کوشش برای سرفرازی محرّکِ گوینده‌ی داستان است. از این جهت نیز منظومه‌ی آرش کمان‌گیر ارزشِ خاصّی دارد.» [مجلهٔ سخن، سالِ دهم شماره‌ی ۵، صفحه‌ی ۵۶۳ مرداد۱۳۳۸]

واقعیّت آن است که این نخستین تجربه‌ی حماسیِ شعرِ نوِ نیمایی در بعضی محافل -به هر دلیل که بود- با استقبالِ دوستانه‌ای مواجه نشد و برخی تجربه‌های موفّقیت‌آمیزِ شاعر مثلِ استفاده از دو وزن در کنارِ هم و چگونگی عبور از وزنی به وزنِ دیگر که بزرگ‌ترین عروضی سده‌های اخیرِ شعرِ فارسی، دکترخانلری، آن‌را «در بیشترِ موارد با استادی و آگاهی» [همان منبع] ارزیابی کرد، موردِ بهره‌برداری قرار نگرفت.

توجّه کنید به مصرع‌های زیر که در آن‌ها چگونه از بحرِ رمل(فاعلاتن) به بحرِ هزج(مفاعیلن) عبور می‌کند:

...کَم‌کَمَک در اوج آمد پچ‌پچِ خُفته
خلق چون بَحری برآشُفته
به جوش آمد [مفاعیلن]
خروشان شد
به موج افتاد
برش بگرفت وُ مردی چون صدف از سینه بیرون داد.

و در مصرع‌های زیر چگونه بحرِ هزج را با رمل عوض می‌کند:

نظر افکند آرش سوی شهر آرام
کودکان بر بام [فاعلاتن]
دختران بنشسته بر روزن...

کاری چنین بدیع و استادانه در عرصه‌ی عروضِ نیمایی را کسانی بر او خُرده گرفتند (**۲**) که خود در این زمینه مُبتدی بودند. بگذریم، آن‌چه مهمّ است آرش به پاسداری گوهری توفیق یافت که به مذاقِ دل‌باختگانِ یَأس و محتواگریزی ناشیرین و تهوّع‌آور بود، و در اعماقِ جامعه‌ی ایرانی می‌درخشید و زندگی را با تلخی و شیرینی‌هایش به پیش می‌راند.

در نهایت، آرشِ کمانگیرِ کسرایی» اثری ملّی است و اهمّیت آن تا جایی است که کارگزارانِ سفارتِ آمریکا در گزارشِ نسبتاً مفصّلی در باره‌ی یک مجموعهٔ شعرِ آزاد، آن‌را برای وزارتِ امور خارجه‌ی آمریکا تحلیل کردند و از شاعرِ آن به عنوانِ شاعری ملّی‌گرا سخن گفتند. این سند به وسیله‌ی دانشجویانِ پیروِ خطِّ امام، مستقر در سفارتِ سابقِ آمریکا منتشر شده است. با آوردنِ بخشی از این سند به مقاله پایان می‌دهیم:

«از جمله‌ی نویسندگانی که در آن [مجموعه‌ی شعرِ آزاد (راهیانِ شعرِ امروز)] سهم دارند، سیاوش کسرایی از پشتیبان‌های جبهه‌ی ملّی که درخشندگی او به عنوانِ شاعر او را یکی از نویسندگانِ موردِ احترامِ ایران ساخته است. یکی از اشعاری که موردِ علاقه‌ی بیشترِ اعضای جبهه‌ی ملّی است، در باره‌ی موضوع داستانی از شاهنامه است. این شعر به نامِ آرش کمانگیر نامیده شده است، داستانی که از فردوسی نقل شده است، هشتصد سال پیش به رشته‌ی تحریر درآمده و حکایت از آن دارد که چگونه مرزِ بین ایران و تورانیان که دشمنِ ایران بودند، پس از سال‌ها جنگ تعیین‌شده، و موردِ توافق قرار گرفته بود که یک تیر از قلّه‌ی یک کوه به وسیله‌ی آرش پرتاب شود و هرجا که تیر به زمین بیفتد، همان‌جا مرز خواهد بود. به موجبِ افسانه، آرش تیر را با قلبِ خود بار کرد و تیر از آمل تا مرو که یک سفرِ چهل روزه است پرواز کرد تا سرزمینی را که ایران مستحقّ آن است به دست آورد. با چنین کاری آرش جانِ خود را از دست داد. در شعرِ کسرایی درباره‌ی این موضوع، اشاراتِ مداومی به اوضاعِ کنونی گنجانیده شده است و بدونِ اشتباه می‌توان گفت که روشن است که میهن‌پرستانِ ایرانی کدام‌ها هستند و ظالمان کدام.» [اسناد لانه‌ی جاسوسی، شماره‌ی ۲۰، ص۶۰]

پی‌نوشت‌ها:

۱- نگاه کنید به براهنی ، طلا در مس جلد دوم

۲- نگاه کنید به براهنی ، همان منبع

منابع:

۱- آرش کمانگیر، سیاوش کسرایی

۲- حماسه سرایی در ایران، ذبیح الله صفا

۳- مجله‌ی سخن، سال دهم، شماره‌ی ۵، ۱۳۴۸

۴- مجله‌ی کیان، سال دوم، شماره‌ی ۸، ۱۳۷۱

۵- اسناد لانه‌ی جاسوسی، شماره ی ۲۰

۶- طلا در مس، دکتر رضا براهنی، جلدِ دوّم

[*] **توضیحِ ارژنگ:** دربارهٔ عدمِ حضور یا ذکرِ نام «آرش» در شاهنامهٔ فردوسی، زنده‌یاد ابوالفضل خطیبی در گفتاری با عنوان «چرا داستان آرش کمانگیر در شاهنامه نیست؟» (منتشرشده در ارژنگ شمارهٔ۳۲، مهر-آبان۱۴۰۲) می‌گوید:

«در شاهنامه شش بار آشکارا و یک بار بدونِ ذکرِ نامِ آرش، به تیرافکنیِ آرش اشاره شده است و این نشان می‌دهد که تدوین‌کنندگانِ این تحریر از خدای‌نامه و خودِ فردوسی این داستان را نیک می‌شناختند. از این هفت شاهد دوتای آنها برای بحثِ ما اهمّیتِ بیشتری دارد که در این‌جا به بررسی آنها می‌پردازیم:

۱. بهرام چوبین، سردار شورشی زمان هرمزد چهارم و پسرش خسروپرویز در مقابل خسروپرویز افتخار می‌کند به اینکه از نژادِ آرش است: *من از تخمهٔ نامور آرشم/ چو جنگ آورم آتشِ سرکشم* (ج۸، ص۲۹، ب۳۴۶)

سپس خسروپرویز بدو پاسخ می‌دهد که آرش در زمان منوچهر بود و او را بندگی می‌کرد، پس تو هم باید از پادشاه زمان خودت که من هستم پیروی کنی:

که بُد شاه هنگام آرش؟ بگوی/ سر آید مگر بر من این گفت‌وگوی

چنین گفت بهرام کانگاه شاه / منوچهر بُد با کلاه و سپاه

بدو گفت خسرو که ای بدنهان / چو دانی که او بود شاه جهان،

ندانی که آرش ورا بنده بود / به فرمان و رایش سرافگنده بود (ج۸، ص۳۳، ب۴۰۵-۴۰۸)

از این بیت‌ها آشکارا پیداست که به داستانِ تیرافکنیِ آرش در زمانِ منوچهر، بی‌آنکه در *شاهنامه* آمده باشد، استناد شده است...»

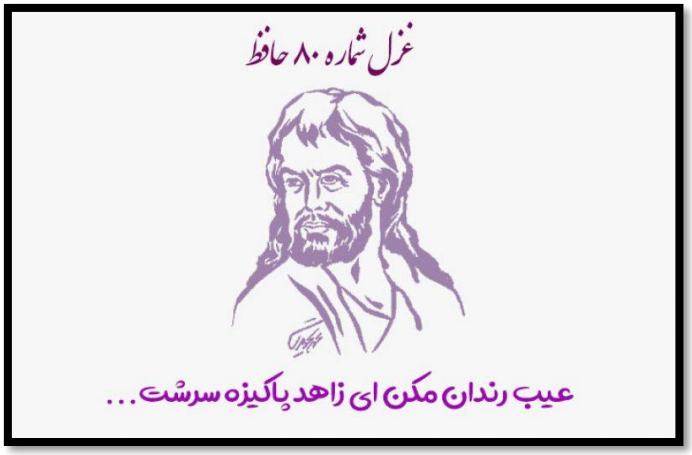
البته فردوسی در آغازِ بخشِ بسیار کوتاهی که در شاهنامه به اشکانیان اختصاص دارد نیز به این موضوع که آرش نیای اشکانیان بوده اشاره کرده است: «*بزرگان که از تُخمِ آرش بُدند / دلیر وُ سبک‌بار وُ سرکش بُدند*»

بازگشت به فهرست

تردید در صحّتِ انتسابِ غزلی مشهور به حافظ

[با مطلعِ «عیبِ رندان مکن ای زاهدِ پاکیزه‌سرشت/ که گناهِ دگران بر تو نخواهند نوشت»]

رضا موسوی طبری و بهروز ایمانی (متن‌پژوه)



چکیده: در مجموعهٔ شمارهٔ ۱۹۳۲ کتابخانهٔ اسعد افندی (استانبول) که به قلمِ هندوشاه نخجوانی (سدهٔ ۷ ق) در فاصلهٔ سال‌های ۷۲۱-۷۱۵ ق صورتِ تحریر یافته (و البته در لابلای رساله‌های آن متفرّقاتی به قلم خودِ او و فرزندش شمس مُنشی آمده که او نیز در سدهٔ هفت و هشت می‌زیسته و اسنِّ از حافظ بوده)، غزلِ معروفِ «*عیبِ رندان مکن ای زاهدِ پاکیزه‌سرشت*» که در دست‌نوشته‌های کهن دیوانِ حافظ نیز به چشم می‌خورد، به نامِ «نجم‌الدین صوفی» ثبت شده است. با توجّه به این‌که کتابتِ این غزل در سال‌های حیاتِ حافظ صورت گرفته است (مقارنِ اوانِ کودکی او و یا -اگر به خطِّ پسرِ هندوشاه باشد- در جوانی یا میان‌سالی‌اش)، بعد از این، صحّتِ انتسابِ غزلِ مذکور به حافظ، محلِّ تردید است.

کلید واژه: نجم‌الدّین صوفی، هندوشاه نخجوانی، حافظ شیرازی.

یکی از حافظانه‌ترین غزل‌های حافظ با این مطلع آغاز می‌شود: *«عیبِ رندان مکن ای زاهدِ پاکیزه‌سرشت/ که گناهِ دگران بر تو نخواهند نوشت»*(۱) امّا شوربختانه به دلایلی که در این مقاله شرح داده خواهد شد، انتسابِ آن به حافظ محلِّ تردیدِ جدّی است.

شمارِ ابیاتِ این غزل در نسخه‌های خطّی و چاپی دیوانِ حافظ متفاوت و بینِ ۷ تا ۱۰ بیت است. (۲)

این غزل در دست‌نوشته‌های کهنِ دیوانِ حافظ نیز به نامِ «حافظ» رقم‌خورده و با توالی درجِ آن در کتابت‌های کهنِ دیوانِ حافظ در شمارِ غزل های مُسَلّم‌الثبوتِ او درآمده است.

نسخه‌های کهنی که غزلِ مذکور در آن ثبت و ضبط شده بدین قرار است:

-دست‌نویسِ مورخ ۸۰۱ ق به خطِّ غیاث ابرقوهی که متعلّق به کتابخانهٔ نور عثمانیه است. (۳)

-نسخهٔ کتابت‌شده در ۸۰۳ ق به خطِّ غیاث‌الدّین کرمانی که در انستیتو شرق‌شناسی تاشکند (ابوریحان بیرونی) محفوظ است. (۴)

-دست‌نوشتهٔ مورخ ۸۰۷ ق به خطِّ ابراهیم بن عبدالله ابرقوهی که در ضمنِ مجموعهٔ شمارهٔ ۵۵۵ انستیتو نسخه‌های خطّی تاجیکستان (دوشنبه) قرار دارد. **(۵)**

و در مجموعهٔ ۱۵۸۹ کتابخانهٔ کوپرولو (با تاریخ ۸۱۱ ق) **(۶)** مجموعهٔ لطایف و سفینهٔ ظرایف (تدوین‌شده در ۷۶۳-۸۰۴ق)**(۷)**، مجموعهٔ دواوین شمارهٔ ۹۹۴۵ کتابخانهٔ ایاصوفیا (با تاریخ ۸۱۳ق)**(۸)**، جُنگِ اسکندرمیرزا (با تاریخ کتابت ۸۱۳ -۸۱۴ ق)**(۹)**، مجموعهٔ ۵۰۸ کتابخانهٔ آصفیهٔ حیدرآباد دکن (با تاریخ ۸۱۸ ق)**(۱۰)** و... نیز به نامِ «حافظ» رقم خورده است.

از تصفّحِ نه چندان کامل در صفحاتِ پُربرگ ادبِ فارسی چنین به‌دست می‌آید که غزلِ یادشده از همان زمانِ سُرایش شهرتی به‌سزا یافته و سُرایندگانی به استقبالِ این زمین رفته و یا به تضمینِ آن پرداخته‌اند. نخستینِ این مستقبلین، احتمالاً عبدالمجید تبریزی است.

عبدالمجید تبریزی با عنایت به تصریحی که به پنجاه‌وپُنج سالگی‌اش در شعری به سال ۷۵۴ق کرده، متولّدِ ۶۹۹ق بوده و در خلالِ سال‌های ۷۵۷ تا ۷۶۳ق وفات یافته است چرا که از طرفی قطعه‌ای در ستایشِ سلطان اویس جلایری (حک: ۷۵۷-۷۷۶ق) دارد و از سویی مسعود بن منصور متطبب شیرازی در جنگِ خود از او با عبارتِ «طاب مثواه» یاد می‌کند. در هر حال، عبدالمجید تبریزی بیتی از غزلِ مورد بحث را (به تفریقِ مصاریع) چنین تضمین کرده است:

چون شد از سبزه وُ گل، عرصهٔ گلشن چو بهشت — گر بدانی که بد وُ نیک ز تقدیرِ خداست
خوش بُوَد با مِی وُ معشوق شدن بر لبِ کِشت — عیبِ رندان مکن ای زاهدِ پاکیزه‌سرشت
لذّتِ فصلِ گل از وصلِ دلارام بُوَد — رو بخوان «لاتَزِرُ وازرهٔ» فارغ باش
زان‌که از حور بُوَد خرّمیِ باغِ بهشت — «که گناهِ دگری بر تو نخواهند نوشت»
هرکه در موسمِ گل، جامِ مِی آورد به دست — سعی اگر می‌کنی از بهرِ صلاحِ خود کن
دامنِ تقوی وُ ناموس به ناکام بهشت — چون یقین است که هر کس دِرَوَد آن‌چه بِکِشت
زاهدا! ما از ازل، مست وُ خراب آمده‌ایم — مسکنِ عُجب وُ تکبّر مکن از بهرِ خدا
نه سرِ صومعه داریم وُ نه سودای کِنِشت — آن سری را که همی خاک شود بر سرِ خِشت.**(۱۱)**
بس کن از سرزنش و طعنه یقین دان که همه
پیروِ حکمِ اَلَستیم چه زیبا وُ چه زشت

همچنین شاعرِ گُمنامی به نام **جمال لنبانی**، که ظاهراً پس از درگذشتِ حافظ در قیدِ حیات بوده، مُخَمّسی از این غزل ساخته است که در بیتِ مقطعِ آن تخلّصِ «حافظ» دیده می‌شود. این مخمّس در جُنگِ اسکندرمیرزا (فراهم آمده به سالهای ۸۱۴-۸۱۳ ق) ثبت شده و پیش از این مرحوم مجتبی مینُوی آن‌را برای نخستین بار در جریدهٔ روزگارِ نو (چاپِ لندن ۱۹۴۴م، صص ۴۳-۴۴) منتشر کرده بوده است. ما به مناسبتِ مقال آن‌را نقل می‌کنیم.

مولانا جمال لنبانی:

چند گویی سخن از کوثر وُ رضوان وُ بهشت «ناأمیدم مکن از سابقهٔ روزِ اَزَل»
قدحِ مِی طلب وُ صحبتِ یار وُ لبِ کِشت «تو پسِ پرده چه‌دانی که که خوب است وُ که زشت»
ور به چشمِ تو نماید همهٔ رندان زشت
«عیبِ رندان مکن ای زاهدِ پاکیزه‌سرشت»
«که گناهِ دگری بر تو نخواهند نوشت.»

عاشقان را نبود صبر وُ دل وُ دانش وُ هوش صیدِ وحشی منم وُ قیدِ سرِ زلفِ تو شَست
مده ای شیخ مرا پند وُ مزن بانگ وُ خروش چه کنم گر نکنم صبر چو گشتم پابَست
که نگیرم منُ شوریده نصیحت در گوش هم‌چنان از طلبت می نکنم کوته دست
«من اگر نیکم وُ گر بد تو برو خود را کوش» «همه‌کس، طالبِ یارند، چه هشیار وُ چه مَست»
«هر کسی آن دِرَوَد عاقبتِ کار که کِشت» «همه جا خانهٔ عشق است، چه مسجد چه کِنِشت»

صوفیان را چو نماندست در این دور صفا بیدلان را سخنِ مُشفقِ پاکیزه نَفَس
چه کنم خرقه وُ سجّاده وُ تسبیح وُ رِدا در رهِ عشق وُ هوا داشت چو باد است وُ قفس
تا سرم خشتِ عمارتِ نکند دستِ قضا در پیِ کامِ دل وُ آرزوی نفس و هوس
«سرِ تسلیمِ من وُ خشتِ درِ میکده‌ها» «نه من از خلوتِ تقوی به‌در افتادم وُ بس»
«مدعی گر نکند فهمِ سخن، گو سر وُ خشت «پدرم نیز بهشتِ ابد از دستْ بِهِشت»

گرچه من رند وُ خراباتم وُ تو شیخِ اَجَل نَبَرَد هم‌چو «جمال» از غمِ دل بدنامی
نیست پیدا که شهادت که برد روزِ اَجَل که ندیدست ز وصلِ رخِ خوبان کامی
تکیه بر لطفِ اله است نه بر حُسنِ عمل از مِیِ لعلِ لبِ نازکِ سیم‌اندامی
«حافظا! روزِ اَزَل گر به کف آری جامی»
«یک‌سر از کوی خرابات رَوی تا به بهشت» (۱۲)

شاید با جست‌وُجوی دقیق‌تر، اشعارِ دیگری هم بتوان یافت که با این غزل مرتبط باشد، امّا عجالتاً ما چنین تحقیقی در تمامی متونِ آن عصر نکرده‌ایم جز این‌که بد نیست اشاره کنیم فی‌المثل این دو بیت از **ناصر بخارایی** که هم‌روزگارِ حافظ بوده (ظاهراً در فاصلهٔ ۷۸۱-۷۹۰ ق در گذشته)، مطلعِ غزلِ منتسب به حافظ را تداعی می‌کند:

عیبِ رندان مکن ای گبرِ مسلمان‌صورت!
مُنکرِ ما مشو ای فاسقِ زاهدمانند (۱۳)
عیبِ رندان نتوان کرد که در مذهبِ عشق
شاهد از مُستحب وُ باده ز سنّت باشد. (۱۴)

و امّا بیاض شمارهٔ ۱۹۳۲ کتابخانهٔ اسعد افندی (ترکیه) مجموعه‌ای است مشتمل بر «فواید و لطایفِ منثوره و منظومه» به پارسی و تازی که در فاصلهٔ ۷۱۵-۷۲۱ ق به قلمِ هندوشاه بن سنجر بن عبدالله صاحبی فراهم آمده است. هندوشاه مؤلّفِ «تجارب‌السّلف»؛ منشی، دانشور و سُرایندهٔ سدهٔ ۷ و نیمهٔ نخستِ سدهٔ ۸ ق است که گویا به سال ۷۳۰ درگذشته است. **(۱۵)**

چنان‌که میدانیم هندوشاه چند اثر را به قیدِ کتابت در آورده که در مقاله‌ای بر شمرده شده و به شایستگی معرّفی شده است**(۱۶)** و از این پس، مجموعهٔ مذکور اسعد افندی را هم باید به حلقهٔ کتابت‌های هندوشاه افزود

هندوشاه مجموعهٔ مورد بحث را در فاصلهٔ ۷۱۵-۷۲۱ق کتابت کرده و رقمِ او در پایانِ برخی از مطالبِ مجموعه مشهود است:

- در پایانِ رسالهٔ المغنی فی‌النحو که آن‌را به سال ۷۱۵ ق در تستر تحریر کرده است.

- در انجامِ کتابِ ایضاح محجهٔ العلاج که به سال ۷۱۷ ق در بیلقان از کتابتِ آن فارغ شده است.

- در آخرِ رسالهٔ المنهیهٔ اسمعیل جرجانی که به سال ۷۱۷ ق در سلطانیه کتابت نموده است.

- در خاتمهٔ ذخیرهٔ خوارزمشاهیه که به سال ۷۱۵ ق در دارالحدیث صاحبیه در تستر رقم زده است.

- در پایانِ تعلیقهٔ ابن کمونهٔ بغدادی بر معالم‌الاصولین فخر رازی که به سال ۷۲۱ق در نخجوان از تحریرِ آن فراغت یافته است.

نخجوانی در مجموعهٔ خود، در لابلای کتاب‌ها و رساله‌هایی که کتابت کرده، اشعاری نیز به فارسی و عربی آورده که گاهی به نامِ سُرایندگانِ آن اشاره شده است.

در برگِ ۴۶ غزلِ مورد بحث با مطلع: «*عیبِ رندان مکن ای زاهدِ پاکیزه‌سرشت*» را به نامِ سُراینده‌ای با تخلّصِ «**صوفی**» ثبت کرده که با توجّه به تاریخ کتابتِ مجموعه در فاصلهٔ ۷۱۵-۷۲۱ق، صحّتِ انتسابِ آن‌را به «حافظ» با تردید مواجه ساخته است. الّا این‌که بگوییم غزلِ مذکور در صفحهٔ عنوانِ رسالهٔ ایضاح محجهٔ العلاج نوشته شده؛ یعنی در صفحه‌ای که ذیلِ عنوان تماماً سفید/بیاض مانده بوده است و این موضوع حاکی از آن است که غزلِ مذکور و ابیاتِ دیگر مدّتی بعد به نسخه اضافه شده و هم‌زمان با متنِ اصلی نگارش نیافته است.

این مدّعا صحیح است امّا چند علامتِ نشانه بر ما معلوم می‌کند که این مدّتی بعد نمی‌تواند چندان بعید از زمانِ کتابتِ متنِ اصلیِ اثر باشد: نوعِ خط، رنگِ مرکّب و دانگِ قلم، هر سه گواهند بر قرابتِ زمانِ کتابتِ متن اصلی و دیگر مندرجاتِ کتاب ضمنِ آن‌که نام و نشانی کاملِ گوینده نیز ذکر شده و صِرفِ تخلّص ما را به عرضِ این مدّعا واداشته است گرچه می‌توان احتمال داد که این غزل به قلمِ پسرِ هندوشاه که جایی در همین مجموعه نیز مرقوماتی از او با نام و نشانش آمده است، نوشته شده باشد.

در این صورت غزلِ مذکور، نه مقارنِ طفولیتِ حافظ که احتمالاً هم‌زمان با جوانی با میان‌سالی او کتابت و نه لزوماً سُروده شده است. به هر حال آن‌چه در مجموعهٔ حاضر ثبت شده و به جهتِ مشابهت تشخیصِ این‌که به خطِّ پدر است یا پسر، تا حدّ زیادی کار را بر ما دشوار کرده بدین قرار است:

المرتضی المعظم السید نجم الدین المشتهر بالصوفی- دام معالیه:

عیبِ رندان مکن ای زاهدِ پاکیزه‌سرشت همه کس طالبِ یارند چه هشیار وُ چه مست
کی گناهِ دگران بر تو نخواهند نبشت همه‌جا خانهٔ عشق است چه مسجد چه کِنِشت
من اگر نیکم وُ گر بد تو برو خود را گوش سرِ تسلیمِ من وُ خاکِ درِ میکده‌ها
هر کسی آن دِرَوَد عاقبتِ کار کی کِشت مدّعی گر نکند فهمِ سخن گو سر وُ خشت
نی من از خلوت وُ تقوی به‌در افتادم وُ بس «صوفیا» روزِ اَجَل گر به کف آری جامی
پدرم نیز بهشت ابد از دست بِهِشت خرّم از کوی خرابات برو تا به بهشت.
ناأمیدم مکن از سابقهٔ لطفِ ازل (برگِ ۴) (تصویرِ ۵)
تو چه دانی کی پسِ پرده چه خوب است و چه زشت

چنان‌که پیداست ضبطِ این غزل در مجموعهٔ مذکور، از هر حیث، نسبت به غالبِ ضبط‌های ساده‌شدهٔ آن در دواوینِ حافظ ترجیح دارد. اگرچه این ترجیح، گاه ذوقی است و قابلِ استدلال و اثبات نیست. به هر حال به بعضی از این اختلافات اشاره می‌شود:

۱- «دگران» در مصراع دوّمِ بیتِ اوّل به جای «دگری» که شاید با توجّه به لفظِ رِندان در مصراعِ اوّل خوشایندتر باشد.

۲- ضبطِ «کی» به جای «که» و «نبشت» به جای «نوشت» حکایت از قدمت و کُهنگیِ متن دارد.

۳- «خود را گوش» در بیتِ دوّم که گاه در برخی نسخه‌های کهنِ دیوانِ حافظ نیز خودنمایی می‌کند (و البته مطابقِ رسم‌الخطِّ قدیم همه‌جا به کاف آمده) نسبت به صورتِ ساده‌شده «خود را باش» که امروز مشهور و رایج است، ترجیحِ مسلّم دارد. اگرچه به دلیلِ نبودِ علامتی بر زیر یا زبرِ حرفِ کاف، می‌توان مدّعی شد که در این نسخه نیز «خود را کوش» است نه «خود را گوش». امّا مرحومِ مینوی در حواشی ترجمهٔ کلیله و دمنه (نگر: صص ۱۵۹، ۲۷۴-۲۷۵) با اشاره به همین بیتِ حافظ، هر دو احتمال را سنجیده و در مقدّمهٔ این اثرِ ارجمند به صراحت گوش را مرجح دانسته است (ص یز- یح). در هر حال «خود را گوش» یعنی متوجّهٔ خودت باش و به عبارتِ دیگر حواست به خودت باشد.

۴- در مصراع دوّم بیتِ سوّم آمده است «تو چه دانی که پسِ پرده چه خوب است و چه زشت» که نسبت به ضبطِ «تو پسِ پرده چه دانی که که خوب است و که زشت» تفاوتی عمیق و البتّه ترجیحی مسلّم دارد. نیک و بد را در بیت قبل داشته‌ایم که مقوله‌ای جداست. قدرِ مسلّم این‌که توالیِ دو «که» منجر به تنافرِ لفظیِ «که

که» شده است و خوشایندِ هیچ ذوقِ سلیمی نیست. امّا با لفظِ «چه» به جای «که» زیبا و زشت به عمل و فعل نسبت داده می‌شود نه افراد.

۵- بیتِ سوّم و چهارم در نسخهٔ موردِ بحث جابه‌جا شده است و ما نیز به اشارهٔ کاتب، آن‌را پس‌وُپیش کردیم، امّا گفتنی است رمزِ «تقدیم و تأخیر» یا «مقدّم و مؤخر» در این جا «خ ق» است و این رمز اگرچه نسبت به «م خ» که مشهور و رایج بوده دقیق‌تر به نظر می‌رسد، امّا کمتر موردِ استفادهٔ کاتبان بوده و از این جهت شایستهٔ تذکارش یافتیم.

۶- در همین بیت «خلوت و تقوی» آمده که حرفِ واو در بسیاری از نسخه‌های دیوانِ حافظ حذف شده است.

و... تفاوت‌های جزئیِ دیگری که جملگی گواهی بر اصالتِ این تحریر دارند.

از نجم‌الدین صوفی در همین مجموعه (برگ ۴۶) یک رباعی نیز ثبت شده که کاتب در هنگامِ نقلِ این رباعی نام و القابِ او را کامل‌تر آورده است:

للمرتضی‌المعظم الفاضل، ملک‌الملوک‌الشعرا سیدنجم‌الدین ابی‌بکر المشتهر بالسید صوفی -دام معالیه

ای جانِ منِ خسته، فدای قدمت
وای این دلِ ریش، مبتلای قدمت
در هر نفسی نهادم از بهرِ نثار
جانی که ببازم از برای قدمت. (تصویر ۶)

امّا این نجم‌الدین ابوبکر کیست؟

از این سید صوفی در کتابِ دستورالکاتب فی تعیین المراتب تألیفِ محمدبن هندوشاه، معروف به شمسِ مُنشی یاد شده است و این یادکرد از آن جهت اهمّیت دارد که نشان می‌دهد کاتبِ شعرِ او (چه هندوشاه بوده باشد، چه پسرش شمسِ مُنشی)، نسبت به او آشنایی و معرفت داشته‌اند. عبارتِ شمسِ مُنشی در خصوصِ نجم‌الدین ابوبکر ذیلِ فصلِ پنجم که در خطابِ قلندران است چنین است:

«نوعِ سوّم: امداد تأییدات ربانی و توفیقات یزدانی قرین روزگار شیخ بزرگوار قدوهٔ المشایخ و السالکین، اسوهٔ المنقطعین، مقدّم الطوائف القلندرین، متبوع الفقرا و المریدین شیخ نجم الدین ابوبکر باد. اوقاتِ شریفه آن یگانه اهل تفرید و تجرید مستغرق توجه و توحید تا طوایف مریدان را از عذوبت مشارب و صفای موارد الفاظ گوهر بارش ساعهٔ فساعهٔ سیرابی مجدد حاصل گردد و به معارج ارباب مدارج که مطامح انظار مجردان و مسارحافکار منقطعان و مفردانست وصول یابند. ان شاء الله تعالی. طایفهٔ درویشان و جوق مجاوران زاویه متبرکه به دعا و همّت مدد دهند و مطالب نمایند تا بر موجب ملتمس ایشان ساخته گردد ان‌شاءالله تعالی.» (ص۴۱۹)

در ادامهٔ همین عبارات آمده است: «و اگر شیخِ قلندران حج گزارده باشد در هر سه نوع، زین‌الحاج و الحرمین باید نوشت.» (همان)

هم‌چنین در صفحاتِ پایانی کتاب نیز از حاجی نجم‌الدین ابوبکر یاد شده که با توجه به تذکّرِ شمسِ مُنشی در انتهای یادکردِ پیشین در خصوص ذکرِ عنوانِ حاجی (به شرطِ حج‌گزاردنِ قلندر) به نظر می‌رسد که همین شخصِ مورد بحثِ ما باشد:

«...چون درین وقت عرضه داشتند که جمعی از قطّاع و سرّاق در حدود درق دز و صحاری مرند به حرامی‌گری و دزدی و مفسدی مشغولند و صادر و وارد را تردّد بدان راه منقطع شده... حاجی نجم‌الدین ابوبکر را که مدّت‌ها در آن حوالی بوده و از احوالِ حرامیانِ آنجا واقفست با سیصد مرد مرتّبِ مستعدِ متسلّح فرستاده شد تا دفعِ کلّی کرده دمار از روزگارِ ایشان برآرَد.» (ص ۶۶۰)

باری، اگر این نجم‌الدین ابوبکر، همان باشد که ما در پیِ اوییم، از همین چند سطر آگاهیِ مختصری از او و مَشرَب و عقیده و منشش به‌دست آورده‌ایم و در تطابقِ مطاویِ آن غزل با این ویژگی‌ها خواهیم کوشید.

امّا چطور این غزل به نامِ «حافظ» در مجموعهٔ دیوانِ او درآمد؟

فرض می‌کنیم مدوّنِ دیوانِ حافظ یعنی محمّد گل‌اندام این غزل را در پاره‌کاغذی می‌یابد. صورت و معنیِ غزل حافظانه است و تردیدی در او برنمی‌انگیزد. تنها تخلّصِ شاعر می‌توانسته مانع از انتسابِ آن به حافظ شود. لیکن در نظر بگیریم که خطِّ رایجِ آن زمان نستعلیق نبوده و با خطِّ تعلیقِ ناخوانایی، صوفیا را حافظا تصوّر کرده است و این البته استبعادی ندارد، چه «ص» را «ح» خواندن مکرّر رخ داده است (دندانهٔ ص را یحتمل کاتب بلند گرفته بوده)، «و» را «ف» تلقّی کرده و «ف» را به علاوهٔ دندانهٔ حرفِ «ی» ظ، و «ا» را «ا». به همین سادگی امتیازِ غزلی پُخته و جانانه را از سید صوفی سلب و به نامِ شمس‌الدین محمّد حافظ ثبت کرده است.

در پایان، شایستهٔ تذکار است که ما نیز با وجود بررسی‌های همه‌جانبه (البته محدود به منابعِ قلیل و بضاعت مِزجاتِ نگارندگان) خواننده را تنها به تردید در صحّتِ انتسابِ این غزل به حافظ دعوت و حکمِ قطعی را به پیداشدنِ اسنادِ روشن‌تر موکول می‌کنیم. امّا آن‌چه ما را در این تردید راسخ ساخت، سه مهمّ بود:

۱- تاریخ‌هایی که در انجامهٔ رساله‌ها آمده و جملگی با سال‌های طفولیّتِ حافظ مقارن است. اگرچه غزلِ موردِ بحث چند سال بعد به کتابت درآمده باشد.

۲- ذکرِ نام و نشانِ کامل و واضحِ گویندهٔ احتمالی.

۳- ضبطِ کهن و اصیلِ غزل در مجموعهٔ مذکور. (اگرچه همهٔ این ضبط‌ها را به تفاریق می‌توان در نسخه‌های مختلفِ دیوانِ حافظ یافت.)

کتاب نامه:

- بخارایی، ناصر (۱۳۵۳)، دیوانِ اشعار، به کوششِ دکتر مهدی درخشان، تهران، بنیادِ نیکوکاری نوریانی.
- حافظ، دیوان (۱۳۶۲)، تصحیح و توضیح پرویز ناتل خانلری، تهران، خوارزمی، چاپِ دوّم.

- حافظ، (۱۳۹۴)، کهن‌ترین نسخهٔ شناخته‌شدهٔ کامل به کوشش بهروز ایمانی، تهران، مرکزِ پژوهشی میراثِ مکتوب و دانشگاهِ آزادِ اسلامی.
- حافظ، دیوان (۱۳۷۶)، بر اساس نسخهٔ مورّخِ ۸۱۸ هجری: ترتیب و تنظیم نذیر احمد، دهلی، مرکزِ تحقیقاتِ فارسی رایزنی فرهنگی جمهوری اسلامی ایران.
- حافظ، (۱۹۹۱م)، غزل‌های حافظ بر اساسِ «مجموعهٔ لطایف و سفینهٔ ظرایف» از سیف جام هروی، به کوششِ نذیر احمد، دهلی، خانهٔ فرهنگِ جمهوری اسلامی ایران.
- حسینی، رفوگران (۱۳۸۹)، فهرستِ نسخِ خطّی فارسی کتابخانهٔ کوپریلی: مروارید رفوگران، قم، مجمعِ ذخائرِ اسلامی.
- حافظ، (۱۳۷۹): بر اساسِ نسخهٔ نویافتهٔ بسیار کهن: ۸۱۳ق: به کوششِ سیدصادق سجادی، علی بهرامیان و کاظم برگ‌نیسی، تهران، فکرِ روز.
- حافظ، (۱۳۸۷)، گزیدهٔ غزلیات (مورّخِ ۸۰۷ق): به کوشش امیریزدان علیمردان و طاهر احراری، تهران، فرهنگستانِ هنر با همکاری قطبِ علمی پژوهش‌های فرهنگی و ادبی فارسی - دانشگاه شیراز.
- جُنگِ اسکندرمیرزا: کاتبان: محمّد حلوایی و ناصر کاتب، دست‌نویسِ شمارهٔ ۲۷۲۶۱ کتابخانهٔ بریتانیا.
- جُنگِ ۲۸۰ کتابخانهٔ چلبی عبدالله (استانبول-سلیمانیه): تدوینِ مسعود بن منصور متطبب شیرازی.
- دانش‌نامهٔ زبان و ادبِ فارسی: به سرپرستی اسماعیل سعادت، تهران، فرهنگستانِ زبان و ادبِ فارسی، ج۶، ۱۳۹۵
- عبدالمجید تبریزی، دیوان، دست‌نویسِ شمارهٔ ۶۹۸/۱ کتابخانهٔ حالت افندی (استانبول)، و شمارهٔ ۴۸۵/۳ کتابخانهٔ دانشگاهِ استانبول.
- ملطیوی، مسافر بن ناصر، (۱۳۹۰)، انیس‌الخلوه و جلیس‌السلوه با مقدّمهٔ محمّد افشین وفایی و ارحام مرادی، تهران، کتابخانهٔ مجلس.
- مُنشی، نصرالله، ترجمهٔ کلیله و دمنه، تصحیحِ مجتبی مینُوی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۸۳.

سرچشمه: نامهٔ بهارستان، سالِ شانزدهم، ۱۳۹۷، دفترِ پنجم (پیاپی ۲۴)، صص ۱۲۰-۱۲۳

پانوشت‌ها: ارژنگ: به‌منظورِ سهولتِ مطالعهٔ خوانندگانِ این پژوهش و محدودیّتِ صفحات، از تایپِ پانوشت‌های ۱۶گانهٔ متن صرف‌نظر کرده‌ایم و علاقه‌مندان می‌توانند به فایلِ پی‌دی‌اف مقاله در لینکِ زیر مراجعه نمایند:

https://t.me/c/1333219511/24872

***

شعرِ خوب شعری‌ست که هر کس آن را بخواند، بگوید من هم اگر می‌خواستم بگویم، همین را می‌گفتم، امّا از عهدهٔ آن بر نمی‌آمدم.

تی اس الیوت

بازگشت به فهرست

جادوی رئالیسم یا رئالیسمِ جادویی؟

(بازآفرینیِ واقعیّت با چاشنی خیال)

ف. م. هاشمی

تاریخِ رئالیسم را می‌توان به رئالیسمِ کلاسیک، رئالیسمِ انتقادی، رئالیسمِ سوسیالیستی، و رئالیسمِ جادوئی تقسیم کرد. رئالیسمِ جادوئی (*Magical Realism*) یکی از شاخه‌های واقع‌گرائی در مکاتبِ ادبی و هنری است که درآن، ساختارهای واقعیّت دگرگون شده و دنیائی واقعی امّا با روابطِ علّت و معلولیِ خاصِّ خود آفریده می‌شود. در داستان‌هائی که به سبکِ رئالیسمِ جادوئی نوشته می‌شوند ، همه‌چیز عادّی است به‌جز یک عنصرِ جادوئی و غیرِطبیعی! رئالیسمِ جادوئی اغلب با ادبیّاتِ آمریکای لاتین بخصوص آثارِ نویسندگانی چون «میگوئل آنخل آستوریاس» (*Miguel Angel Asturias*) اهلِ گواتمالا، «خورخه لوئیس بورخس»(*Jorge Luis Borges*) اهلِ آرژانتین ، و «گابریل گارسیا مارکز» (*Gabriel Jose Garcia Marques*) اهلِ کلمبیا، شناخته می‌شود. درواقع این سبک، با نویسندگانِ آمریکای لاتین به اوجِ خود رسیده است. برخی، علّتِ این امر را فرصتی بی‌نظیر می‌دانند که این سبک برای نقدِ غیرِمستقیمِ قدرت فراهم می‌آورد.

چهار ویژگی رئالیسمِ جادوئی در فرم و محتوی، آنرا از دیگر گونه‌های نحله‌های ادبی متمایز می‌سازد:

اوّل زبانِ روایت است که واقع‌گرایانه و گاه خَرقِ عادت و خلافِ عقل بنظر می‌رسد. این تضاد، جادوی واقعیِ متن را پدید می آورد. دوّم درهم تنیدگی زمان است که دراین روایت ، بصورت خطّی نیست وگذشته وحال وآینده درهم تنیده شده‌اند. زمانِ حال، گذشته را در خود دارد و آینده، همواره حضوری مه‌آلود دارد. درواقع، زمان در رئالیسم جادوئی، زنجیری بر دستِ نویسنده نیست، بلکه تابعی از ذهنِ اوست. سوّم حضوراسطوره وسنت است که قصه گوئی دراین سبک را به شدت ازادبیات شفاهی، آئین‌ها، باورهای بومی و اسطوره‌های محلّی متأثّر می‌سازد. چهارم ترکیبِ نمادینِ امرِ شخصی با امرِ جمعی است که سرنوشتِ یک فرد یا یک خانواده را به نُمادی از سرنوشتِ یک ملّت یا تاریخِ یک جامعه بدل می‌کند.

رئالیسمِ جادوئی، یکی از منحصربفردترین قالبهای روایت داستان بشمارمی رود که درآن، عناصرِ جادوئی و فانتزی در جهانی که آنرا واقعی می‌پنداریم ، بهم می‌آمیزند و مخاطب را دردنیای تخیّل غرق می کند. رئالیسم

وجادو ، ظاهراً دومفهوم متضاد هستند. اما این دو به‌هم می‌آمیزند تا جُنبشی نو در ادبیّاتِ جهان بیافرینند؛ جُنبشی که می‌کوشد بیان‌گرِ شورش علیه ظلم، دیکتاتوری، استثمار، و واپس‌ماندگی در ادبیّات باشد. اساسی‌ترین ویژگی رئالیسم جادوئی، شکستنِ مرز میانِ خیال و واقعیت است.

"قصر" و "مسخ" نوشتهٔ فرانتس کافکا (*Franz Kafka*)، "موجها" نوشتهٔ ویرجینیاوولف (*Virginia Woolf*)، "گزارشِ یک مرگ"، "عشق سالهای وبا" ، و "صد سال تنهائی" اثر گابریل گارسیامارکز ، "طبل حلبی" نوشتهٔ گونترگراس (*Gunter Wilhelm Grass*) ، "درستایش مرگ " از ژوزه ساراماگو (*Jose Saramago*)، "آئورا" از کارلوس فوئنتس (*Carlos Fuentes*) ، و "خانهٔ ارواح" نوشتهٔ ایزابل آلنده (*Isabel Allende*)از برجسته‌ترین آثارِ ادبی جهان در سبک رئالیسمِ جادوئی می‌باشند که در آنها، اتفاقاتِ ماوراءالطبیعه یا جادوئی، بدونِ هیچ محدودیّتی با روایتِ واقع‌گرایانه تلفیق و واقعیت به شکلی نو خلق می‌شود. رئالیسم جادوئی، زمانی محقّق می‌شود که حوادثِ عجیب در بستری باورپذیر رخ دهند. نویسندهٔ این سبک، علاوه برمهارت در داستان‌گوئی، باید در خودداری از اطالهٔ کلام نیز استاد باشد. دراین سبک، سکوتِ مؤلّف، گاه بیشتر از کلامِ او اهمّیت می‌یابد. اسطوره نیز یکی‌از مهمترین منابع الهام برای رئالیسم جادوئی است.

همهٔ این ویژگیها را مثلاً می‌توان درآثارِ «نجیب محفوظ» نویسندهٔ مصری، بوضوح دید. شاهکارِ او «هزارویک شب» آئینهٔ تمام‌نمای رئالیسم جادوئی است. علاوه براین اثر ، دیگر آثار نجیب محفوظ ازجمله رمانهای "ورّاجی روی نیل"، "حکایت‌های محلّهٔ ما"، "یک بعدازظهر بعداز شصت سالگی"، "نجوای ستارگان"، "آسمان هفتم" و چند اثر برجستهٔ دیگر او نیزکه همگی به فارسی ترجمه شده اند، جایگاه ویژه ای دررئالیسم جادوئی دارند. همچنین برخی ازآثار "کمال صادق گوکچلی" معروف به "یاشارکمال" نویسندهٔ سرشناس ترک نیز در سبک رئالیسم جادوئی می‌گنجند که اغلب آنها به فارسی ترجمه شده اند. رئالیسم جادوئی درآثار این نویسندگان، تجلّی آمیختگی عرصه‌های متضاد واقعیت است و در آنها، زندگی سنّتی و مدرن، عشق و نفرت، شهری و روستائی، شرقی و غربی، مطلوب و نامطلوب، بهم می‌آمیزند.

به بازی گرفتن عناصرِ اعجاب‌آور و خارق‌العاده، مهم‌ترین ویژگیِ رئالیسم جادوئی است. رخدادها به گونه‌ای در بافتِ داستان حل می‌شوند که خواننده حس می‌کند بااتفاقی عادی وروزمره درداستان مواجه شده است. در دنیای جذاب و هیجان انگیز رئالیسم جادوئی، خیال کاملاً در واقعیّت حل می شود. اگرچه مایهٔ اصلی رئالیسم جادوئی، عناصر و رخدادهای فراطبیعی است، امّا تمام این ویژگیها در جهان واقعی اتفاق می افتند. در رئالیسم جادوئی، شخصیت‌های داستانی، انسان‌هائی هستند که مانند دیگران، در شهرهای واقعی و زیرِ همین آسمان زندگی می‌کنند اما برخی وجوه فراطبیعی، آنها را از شخصیتهای داستانهای واقعگرایانه متمایز می سازد. جای‌دادن این ویژگیهای متمایز در دنیای واقعی ، نیاز به نبوغ و تبحّرِ ویژه دارد.

عنوان رئالیسم جادوئی را اولین بار فرانتس روه(*Franz Roh*) نویسنده و منتقد هنری آلمانی درسال ۱۹۲۵، برای سبکی خاص از نقاشی به‌کار برد. او برای توصیفِ نقاشی‌هائی که واقعیّتِ ظاهری را به شیوه‌ای خیال‌انگیز، ناپایدار و سوررئالیستی بازنمائی می‌کردند، از این اصطلاح استفاده کرد. در دهه‌های میانی قرن بیستم، این سبک در فضای ادبی آمریکای لاتین احیاء شد و در زبان اسپانیائی *Realismo Magico* نام گرفت و تثبیت شد امّا این بار، نه در بومِ نقاشان، که در قالبِ رمان‌هائی که واقعیّتِ خشن و استعمارزدهٔ ملت‌ها را با شگفتی‌های فرهنگی، آئینی و اسطوره‌ای پیوند می‌زند. در این ایّام، ماسیمو بونتمپلی (*Massimo Bontempelli* شاعر، نویسنده و نمایشنامه‌نویس ایتالیائی، نخستین نویسندهٔ مکتب رئالیسم جادوئی بود که آثاری جهانی خلق کرد. او بنیانگذار یک نشریهٔ ادبی بود که "جیمز جویس"، "ماکس ژاکوب"، و "ویرجینیا وولف" در آن قلم می‌زدند.

البته اندیشه‌های لطیف بونتمپلی، تحت‌الشعاع آوازهٔ دوستِ صمیمی‌اش "لوئیجی پیراندلو" قرارگرفت. کتاب "عاشقِ وفادارِ" او که شامل چند داستان کوتاه و بلند است، از موضوعاتی بی نهایت ساده گرفته تا موضوعاتی عاطفی، فلسفی و اسرارآمیز را شامل می شود.

"زندگی پی" (*Life of Pi*) اثر نویسندهٔ کانادائی رایان مارتل (*R.Martell*) که درونمایه ای فلسفی دارد نیز در همین دوران و در سبک رئالیسم جادوئی منتشرشد. قهرمانِ این کتاب یک پسرِ هندی است که نگاهی عجیب به زندگی دارد. رمان «نامِ من سُرخ" (*my name is Red*) نوشتهٔ اورهان پاموک (*Orhan Pamuk*) نیز که داستانش در دربارِ عثمانی می‌گذرد، در همین سبک به نگارش درآمد. اغلبِ آثار این نویسندهٔ ترک (پدرم، کتاب سیاه، موزهٔ معصیت، خانهٔ سکوت و...) به فارسی ترجمه شده‌اند. رمانِ "دلبند" اثر تونی موریسون (*Toni Morrison*) جایزهٔ نوبل را برای این نویسندهٔ فمینیست امریکائی به‌ارمغان آورد. او با رمانهائی که با نیروی خیال و تاثیرات شعرگونه شناخته می‌شوند، و با تاثیری جادوئی، به جنبه‌های مهمّ از واقعیتهای زندگی درآمریکا و بویژه سیاهان جان‌می‌بخشد. عشق، خانه، نژاد، بهشت، وچندین اثرِدیگر او به فارسی ترجمه شده‌اند.

بسیاری از نویسندگان مکتب رئالیسم جادوئی، پیوندِ خود را با جامعه حفظ کرده و از این فرصت برای بازگوکردنِ دردِ مردم بهره می‌برند. در بسیاری از موارد ، معضلاتِ اجتماعی محرّکِ اصلی برای نگارشِ رمان‌ها وداستانهای کوتاه دراین سبک می باشد. شاخص‌ترینِ این نویسندگان، گابریل گارسیا کارکز است که شاید نتوان او را اولین نویسندهٔ سبک رئالیسم جادوئی نامید، امّا بدون تردید بزرگترینِ آنهاست. مارکز، نویسنده و روزنامه نگاری اهل سیاست بود و در سینما نیز دستی داشت. او برندهٔ جایزهٔ نوبل شد و رئالیسم جادوئی را به اوجِ خود رساند. "صد سال تنهائی" برجسته‌ترین رمانِ مارکز و یکی از بزرگترین آثار ادبی آمریکای لاتین و جهان است که به آن لقب "رمانِ رمان‌ها" داده اند. این کتاب، داستانِ خانواده ای است که نویسنده با توصیفاتِ عمیق و دلنشین خود از نحوهٔ زندگی آن، داستان ظهور و سقوط شهرِ خیالی "ماکوندو" راروایت می‌کند.

مارکز دراین رمانِ قطور، بسیاری از مفاهیم انسانی مانند عشق، شهوت، قدرت‌طلبی، مرگ، جنگ، جوانی، جستجو برای معنای زندگی، سیاست، فرهنگ، و وضعیت اجتماعی را بهم می‌آمیزد. بنیادِ نوبل از مارکز با عنوان "شعبده باز کلام و بصیرت" یاد کرد. علاوه بر صد سال تنهائی، رمانهای "پائیزِ پدرسالار"، "عشق سال‌های وبا"، و داستان‌های کوتاهِ مارکز نیز که اغلب به فارسی ترجمه شده اند، نقطهٔ عطفی در تاریخ ادبیات جهان بشمار می‌روند. صد سال تنهائی که درسال ۱۹۶۷ منتشرشد، طی یک هفته به فروش رفت و نایاب شد. این کتاب شاهکاری است که از دل فرهنگ جذاب و پرقصّه و غصّهٔ آمریکای لاتین برآمده است. راوی سوم شخصِ صد سال تنهائی، داستانِ چند نسل را روایت می‌کند که دهکدهٔ ماکوندو را بنا نهاده و در آن سُکنی گزیدند. «پائیزِ پدرسالار» اثر درخشانِ دیگر مارکز است که برخی منتقدان، برای آن اعتباری بیش از صد سال تنهائی قائل شده‌اند. کتاب، داستانِ اضمحلالِ یک دیکتاتوراست که ارتباطِ خودرا با واقعیّت از دست داده است.

"خورخه لوئیس بورخه" (*Jorge Luis Borges*) نویسنده وشاعرِ آرژانتینی، یکی‌از مهمترین داستان‌نویسان قرنِ بیستم و از پیشتازانِ رئالیسم جادوئی در ادبیات است. البته او هیچگاه رمان ننوشت و با داستانهای کوتاه خود به قلّهٔ ادبیاتِ جهان رسید. فلسفه، اسطوره، رؤیا و مفاهیم غامض بنیادین، در داستانهای بورخس بهم می‌آمیزند. "آلخو کارپنتیر" (*Alejo Carpentier*) نویسندهٔ فرانسوی-روسی که سالها در کوبا زندگی کرد، بی شک یکی از پیشگامان ادبیات "رئالیسم شگفت‌انگیز" است. شاهکار او "قلمروِ این عالم"، یکی از مهمترین و راهگشاترین آثار ادبی دراین سبک است و بخشی از تاریخ پرتلاطم مردمِ هائیتی و جنبش آنها علیه برده‌داری

را روایت می کند. کارپنتیر که از بنیانگذاران سبک رئالیسم شگفت‌انگیز است، دراین کتاب راهِ خود را از رئالیسم جادوئی "فرانتس روه" جدا می کند زیرا آنرا تصنّعی، متظاهرانه، سرد و ملال‌آور می داند.

"مرشد و مارگاریتا" رمان تحسین برانگیزِ میخائیل بولگاکف (*Mikhail Bulgakov*) نویسندهٔ روس است که در سال ۱۹۶۵ منتشرشد. این اثر، چند داستانِ موازی را دربرمی‌گیرد که در نهایت بهم می رسند و معجونی از عشق، فلسفه، جادو، و طنز را خلق می کنند. "خوان رولفو" (*Juan Rulfo*) رمان "پدرو پارامو" را در سبک رئالیسم جادوئی نوشت؛ داستانی که درآن، مردگان حرف می‌زنند، زمان گم است و صداها از دلِ زمین برمی‌خیزند. "ایلانو در آتش" یکی دیگر از آثار مهم رولفو در سبک رئالیسم جادوئی است. از رمانِ پدرو پارامو بعنوان "رمانِ انقلابِ مکزیک" یاد می‌شود. قهرمانِ این رمان، پسرِ جوانی‌است که به خواستِ مادرش به شهر می‌رود و در آنجا به مواردِ عجیبی برخورد می کند: *"این شهر، پُر از پژواک است. وقتی راه می‌روی گمان می‌کنی کسی پشتِ سرت است و همراه با تو گام برمی‌دارد. مردم می‌خندند و صدائی که سالها کهنه‌شده! من گمان می‌کنم روزی خواهد رسید که آن صداها از بین می‌روند"* .

رمان "سایهٔ باد" نوشتهٔ "کارلوس روئیت ثافون" (*Carlos Ruiz Zafon*) یکی از پُرفروش‌ترین و بهترین رمانهای اسپانیائی معاصر است که در سبک رئالیسم جادوئی نگاشته شده است. این رمان در سال ۲۰۰۱ منتشرشد و تاکنون بیش از ۱۵میلیون نسخه از آن در سراسرِ جهان به‌فروش‌رفته و به ۴۰ زبانِ دنیا ترجمه شده است. شخصیّتِ اصلی داستان، کودکی ۱۰ساله است که پدری کتابفروش دارد. این کودک در دنیای درحالِ ترمیم پس‌از جنگِ اسپانیا، همراه با غمِ ازدست‌دادن مادرش در ۴سالگی زندگی می‌کند و غرق در کتابها می‌شود. برخی عقیده دارند که ثافون بعد از "سروانتس"، بزرگترین و مطرح ترین نویسندهٔ اسپانیاست.

"ایتالو کالوینو " (*Italo Calvino*) رمان مشهور "شهرهای بی‌نشان" را در سال ۱۹۷۲ نوشت. این نویسندهٔ مشهور و معاصر ایتالیائی ، یکی از بزرگترین نویسندگان پست‌مدرنیست جهان‌است که آثاری در سبک رئالیسم جادوئی دارد. شهرهای بی‌نشان، سفری به گوشه‌وکنار ناشناختهٔ جهان بیرونی و درونی انسان است که داستانِ سفرهایش به ۵۰ کشورِ جهان را برای "قوبیلای خانِ مغول" روایت می‌کند. این شهرها، همه تخیّلی و ساختهٔ ذهنِ نویسنده‌اند امّا ریشه در واقعیت دارند. کالوینو، با وجود مرگِ نسبتاً زودهنگام خود در سال ۱۹۸۵، یکی از متنوعترین مجموعه آثار را از خود برجای گذاشت. علاوه بر شهرهای بی‌نشان، رمانِ "اگر شبی از شبهای زمستان مسافری" نیز از نمونه‌های برجستهٔ رئالیسم جادوئی می‌باشد: *"اگر جهنّمی در کار باشد، همین است که در مقابلِ ماست؛ جهنّمی که هر روز درآن زندگی می کنیم. برای رنج نبردن ازاین وضع، دو راه وجود دارد. راهِ اوّل آسان است: جهنّم را قبول کنیم و جزئی ازآن شویم. راهِ دوم دشوار و پُرخطراست و تشخیصِ اینکه چه کسی و چه چیزی درمیانِ جهنّم، جهنّمی نیست."*

"میخائیل بولگاکف" رمان مشهور "مرشد و مارگاریتا" را تحت تاثیرِ مستقیمِ نمایشنامهٔ "فاوست" اثرِ "گوته" نوشت. این اثرِ به‌یاد ماندنی و البته ضدّکمونیستی، درسال ۱۹۶۶ منتشرشد. رمانِ مرشد و مارگاریتا، دو خطِّ متفاوتِ جادوئی را منتشرمی کند. دریک خط، شیطان در قالب مردی عجیب، شهر را به آشوب و هرج‌ومرج می‌کشد و درخطِّ دیگر، قهرمانِ داستان با "حضرتِ مسیح" ملاقات می‌کند. درخلالِ حوادثِ رمان، دو شخصیت اصلی یعنی مرشد و مارگاریتا، عاشقِ هم می‌شوند.

بالاخره بحثِ رئالیسم جادوئی را بدون پرداختن به "کارلوس فوئنتس" نمی‌توان به پایان برد. این مکزیکی که سالیانِ متمادی عاشقِ ادبیاتِ رئالیسم جادوئی بود، آثاری دراین سبک خلق کرد که تحسینِ جهانیان را

برانگیخت و داستانهای او به به زبانهای مختلف دنیا ترجمه شد. شاهکارِ فوئنتس، رمانِ "آئورا" (*Aura*) است که اثری بسیار غنی وپیچیده می باشد که عمیقاً به مسائل حافظه، زمان، و هویت می‌پردازد. ساختارِ روایت به گونه‌ای است که مرزهای بینِ واقعیّت و خیال محو می‌شود و تشخیصِ آنچه که واقعاً اتفاق می‌افتد و آنچه که ممکن است محصولِ تخیّلِ شخصیتها باشد، دشوار می‌گردد.

شخصیتِ آئورا بویژه جذاب است زیرا او هم یک زنِ جوان و هم یک پیرزن است. رمانِ آئورا را باید مشهورترین اثرِ کارلوس فوئنتس نامید. این رمانِ کوتاه ، یکی از جالبترین نمونه‌های رئالیسم جادوئی درادبیات جهان است و شخصیت اصلی آن، جوانِ تاریخ‌دانی است که برای ویرایشِ خاطراتِ شوهرِ پیرزنی مرموز استخدام می شود و به خانهٔ تاریک و عجیبِ او نقلِ مکان می‌کند. او درآنجا دلباختهٔ دختری جوان به‌نامِ آئورا می‌شود. رفتارهای دختر و پیرزن، بسیار عجیب و رؤیاگونه هستند و فوئنتس هنگامِ نوشتنِ آئورا، به شدت تحت تاثیرِ افکارِ کافکا، خورخه لوئیس، و ویلیام فالکنر قرارداشت.

و بالاخره برخی نویسندگانِ ایرانی نیز آثاری در سبکِ رئالیسم جادوئی خلق کرده‌اند. داستان‌نویسی ایران، بعد از تثبیتِ رئالیسم جادوئی به عنوان یک سبکِ ادبی در جهان، آنرا از طریقِ ترجمه اخذ کرد.

اولین بار "احمد میرعلائی" با ترجمهٔ داستانهای کوتاه بورخس، دریچهٔ ادبیات ایران را به‌روی رئالیسم جادوئی گشود و ادبیاتِ داستانیِ تشنهٔ ایران را سیراب نمود. سپس "بهمن فرزانه" با ترجمهٔ رمانِ صد سال تنهائی، گامی بزرگ در این جهت برداشت. پس ازآن، ترجمه‌های بسیاری از پیشتازانِ جهانی این سبک به فارسی صورت گرفت. اما رئالیسم جادوئی در میان داستان‌نویسان ایرانی، هرگز به شیوهٔ برترِ داستان‌نویسی تبدیل نشد. معهذا عناصرِ جادوئی این سبک، در تاروُپودِ ادبیاتِ عامهٔ و کهنِ فارسی تنیده شده است و نویسندگانِ امروزی را از تاثیرِ غیرِمستقیم آن، گریزی نیست.

"غلامحسین ساعدی" یکی از پیشگامان رئالیسم جادوئی در ایران است. مجموعه داستان "عزاداران بَیَل" داستانهای بهم‌پیوسته‌ای است که در روستائی بنامِ "بَیَل" اتفاق می‌افتد که خُرافه به جانِ مردمانش افتاده است. فیلمِ جذاب و جریان‌سازِ "گاو" به کارگردانی زنده‌یاد "داریوش مهرجوئی"، با اقتباس از داستان چهارمِ این مجموعه ساخته شده است.

"هوشنگ گلشیری" اولین رمانِ کوتاه خود را بنام "شازده احتجاب" در سال ۱۳۴۸ منتشرکرد. این کتاب، از اولین نمونه های ادبیاتِ رئالیسم جادوئی در ایران است که به سبکِ جریانِ سیّالِ ذهن نوشته شده است. موضوع کلی این کتاب، فروپاشی نظام شاهنشاهی و سنّتی در ایران است که در خلالِ زندگی فلاکت‌بارِ شاهزاده‌ای پیر(شازده) و خاطراتِ وهم‌آمیزِ گذشته‌اش به تصویر کشیده می‌شود. "رضابراهنی" نیز یکی دیگر از داستان‌نویسان ایران است که نوشتن در سبک رئالیسم جادوئی را آزموده و برخی از مهمترین آثارش دراین سبک، "آوازِ کُشتگان"، "رازهای سرزمینِ من"، و بویژه "روزگارِ دوزخیِ آقای ایاز" می‌باشد که در سالهای پایانی دهۀ ۱۳۴۰ به نگارش درآمده است.

"منیرو روانی‌پور" نویسندهٔ جنوبی اهل بوشهر را نیز باید از کوشندگانِ سبکِ رئالیسم جادوئی درایران دانست. مجموعه داستان "کنیزو" و "هل غرق" از نمونه‌های شاخصِ این سبک در ادبیات فارسی می باشند. "شهرنوش پارسی‌پور" نیز رئالیسم جادوئی را آزموده است. رمانهای "طوبی و معنای شب"، "آویزهای بلور" و "زنان بدون مردان" از بهترین آثارِ پارسی‌پور دراین سبک می‌باشند. نویسنده با دیدگاهی عرفانی به زندگی شخصیتهای داستانی می نگرد وجاودانگی حقیقت رابه تصویرمی کشد.یکی ازمختصات سبک پارسی پور، خَرقِ عادت توسط

شخصیتهای داستان است که اورابه رئالیسم جادوئی نزدیک می سازد. درآثاراو ، انسان به عناصر طبیعت مانند درخت ، دانه ، خاک وجانور (پروانه) تشبیه می شود وقدرت حیات پس ازمرگ درخط زمان ، برجسته می گردد.

"روزگارِ سپری‌شدهٔ مردمِ سالخورده" نوشتهٔ "محمود دولت‌آبادی"، زندگی سه نسل از مردم یکی از روستاهای سبزوار را در فضائی پُررمزورُاز روایت می‌کند. این رمانِ سه جلدی، اثری درخشان در سبک‌وسیاقِ جریانِ سیّالِ ذهن و گفتگوی درونی است. این مجموعه شامل سه دفتر بنامهای برزخ خس، پایان جغد، و بن بست می‌باشد که در آنها به روایتِ زندگی، ذهن و تأمّلاتِ پیرمردی می‌پردازد که درکشاکش میانِ گذشته وحال، با مفاهیمِ زمان، مرگ و هویّت، مواجه می شود. کتابِ روزگارِسپری‌شدهٔ مردمِ سالخورده، به همراه اثرِ درخشانِ دیگر دولت‌آبادی بنام "جای خالی سُلوچ" ، شاهکارِ رئالیسم جادوئی در ادبیات ایران می‌باشند. داستانِ "ملکوت" نوشتهٔ "بهرام صادقی" نیز اثری کم‌حجم امّا برجسته و با فضائی جادوئی و خیال‌انگیز است. ملکوت فقط یک داستانِ بلند درحوزهٔ داستانهای اسطوره‌ای و جریانِ سیّالِ ذهن نیست، بلکه آنرا باید نقطهٔ عطفی در رئالیسم جادوئی ایران تلقّی کرد.

رئالیسم جادوئی ، صدای مردمانی است که واقعیّتشان توسطِ قدرتهای استعماری، تحریف‌شده و تاریخشان پاک یا بازنویسی گردیده و فرهنگشان به حاشیه رانده شده است. دراین سبک، تاریخِ رسمی با تاریخِ اسطوره‌ای درگیر می‌شود، شخصیتهای فراموش‌شده به حیات بازمی‌گردند و ساکت‌شدگان، زبان می‌گشایند. این سبک، راهی است برای بازسازی روایت‌های اصیلِ بومی و انسانی، در برابرِ ماشین‌وارگی جهان! این سبک به خواننده یادآوری می‌کند که شاید جادوئی‌ترین بخشِ زندگی، همانی باشد که نادیده گرفته شده است.

منابع و مآخذ:

۱) *what is Magical Realism , definition and examples* , www.streechaitanyamahavidyalaya.ac.in

۲) *the captivating world of Magical Realism* , www.novelry.com

۳) محمدرضا نیکخواه، رئالیسمِ جادوئی چیست؟ www.taghche.com

۴) مگی آن باورز، رئالیسمِ جادوئی، ترجمهٔ سحر رضاسلطانی، انتشارات روزنه، تهران ۱۳۹۴

۵) مریم حق روستا، تفاوت میان رئالیسم جادوئی ورئالیسم شگفت انگیز ، پژوهش ادبیات معاصر جهان ، بهار ۱۳۵۸، شمارهٔ ۳۰

۶) محمد حنیف و محسن حنیف ، بومی‌سازی رئالیسم جادوئی درایران ، انتشارات علمی وفرهنگی

7-what is Magical Realism really ? , www.writing-world.com

دربارهٔ نویسنده: ف.م.هاشمی (فریدون محمّد هاشمی) متولّدِ ۱۳۳۶، روزنامه‌نگار، مترجم و مؤلّفِ اهل و ساکن مشهد است. او کارشناسی مدیریّت از مدرسه‌ی عالی گیلان را دارد و طیِّ سال‌ها با نشریه‌های مختلفی چون سلام، صبح امروز، بهار، توس، خراسان، چیستا و ده‌ها روزنامه و نشریهٔ دیگر همکاری داشته است. آثارِ او را می‌توان در وبلاگ ایشان به آدرس https://fmohammadhashemi.blogfa.com خواند و پیگیری کرد. (ارژنگ)

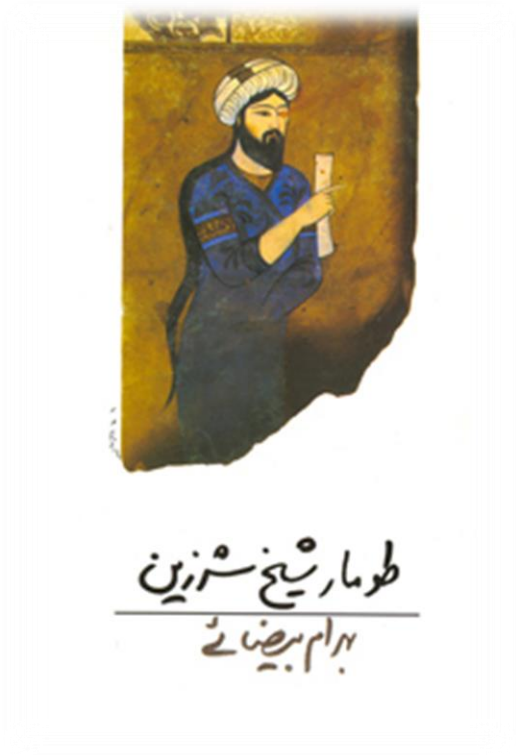
بازگشت به فهرست

من می‌میرم، ولی دانایی را نمی‌شود کُشت!

بازخوانی فیلم‌نامهٔ «طومارِ شیخ شرزین»، اثرِ زنده‌یاد بهرام بیضایی

خسرو باقری، نویسنده و ناقدِ ادبی

گه ملحد وُ گه دهری وُ کافر باشد
گه دشمنِ خلق وُ فتنه‌پرور باشد
باید بچشد عذابِ تنهایی را
مردی که ز عصرِ خود فراتر باشد.
شفیعی کدکنی



فیلم‌نامهٔ «طومارِ شیخ شرزین»، از میانه‌های داستان آغاز می‌شود. زبانِ کهنِ بهرام بیضایی در این اثر به او کمک می‌کند که گذشته را حکایت کند تا داستانِ امروز را بازگوید. مضمونِ فیلم‌نامه و فُرمِ آن در پیوندی دیالکتیکی قرارمی‌گیرند تا شاه‌کاری در فیلم‌نامه‌نویسی بیافرینند. زبانِ بیضایی در این فیلم‌نامه گواهِ آن است که زبانِ فارسی از چه قابلیّت‌های شِگرفِ فصاحتی و بلاغتی برخوردار است. گرچه بیش از بیست‌سال از انتشارِ این کتاب گذشته‌است، امّا از آن، نه اثری سینمایی آفریده شده، و نه به سالن‌های نمایش راه یافته است. و این اندوهی است گران‌بار، بس گران‌بار.

در میدان، میانِ آیند وُ روندِ هر روزه‌ی مردمان، فرّاشی با دبّه چوبی از دکه‌ای بیرون می‌دود، از برابر تختِ روانی می‌گذرد که از آن صاحبِ دیوان پیاده می‌شود. (ص۷)

این صحنه نخستِ فیلم‌نامه، بلافاصله به تصویرِ بزرگِ میدان و حیاطِ کتاب‌خانه پیوند می‌خورد. کسانی نخ‌های رنگینِ هنوز خیس را در آفتاب بر تخته‌بندها می‌آویزند؛ کسانی دیگر لوله‌های چرمِ خام را از قاطرها پایین می‌آورند و یکی را هم بر دوشِ همین فرّاش می‌گذارند. فرّاش از طاق‌نمای دروازه می‌گذرد و به حیاطِ کتاب‌خانه وارد می‌شود. آن‌جا صحّافان و وَرّاقان به کارِ جلد و تذهیب‌گران به کارِ نقش وُ نگارند. در آفتابِ حیاط، بر طناب‌ها، طومارها آویخته‌اند و در همه‌جا، کاسه‌های رنگ و الیافِ رنگی دیده می‌شوند و برخی از الیاف‌ها در دیگِ بزرگی می‌جوشند و با رنگ‌ها می‌آمیزند. فرّاشِ دیگری همیانی از الواح را کنارِ حوضی می‌آورد که بشویند. کمی آن‌سوتر، ناظرانی، طومارها را کنترل می‌کنند، بعضی را به آتش می‌سپارند و بعضی دیگر را در خریطه‌های نو می‌اندازند. فرّاش دبّه چوبی حاویِ روغن را به یکی از ناظران می‌سپارد و لوله‌ی چرم بر دوش، دور می‌شود. ناظر روغن در آتش می‌پاشد، آتش بالا می‌گیرد و طومارها را خاکستر می‌کند.

این‌گونه بهرام بیضایی، میدانِ رنگینی را به تصویر می‌کشد که در آن، سرانجامِ کار، به‌آتش‌سپردنِ برخی اندیشه‌هاست؛ قاتلانِ اندیشه در اتاق‌های شیک و رنگ‌وارنگ، اندیشه‌های پیش‌رو را می‌جورند و آشکارا جان‌شان را می‌گیرند. این قاعده‌ی کهنه‌ی زمانه است، امّا کدام قاعده است که استثنایی در برندارد تا تکاپوی تاریخ از حرکت نماند و راهی به سوی کشفِ حقیقت بازگشاید؟ آن‌که رازِ سربه‌مُهر را آشکار می‌کند، نامِ زیبای **عیدی** را بر خود دارد:

میان جمع، جوانی که نامش عیدی است، دست دراز می‌کند و طوماری تک‌اُفتاده را از نزدیک آتش برمی‌دارد و به آن می‌نگرد: این طوماری است از شیخ شرزین دبیر، که در آن به خطِّ خویش شَمّه‌ای از احوالِ خود نگاشته، و سال‌ها پیش، محضِ دادخواهی جهت صاحبِ دیوانِ مغفور فرستاده، و اخیراً هنگامِ ثبتِ ماتَرک صاحبِ دیوانِ خدای‌آمرز، میان چندین اوتاغ خریطه‌های طومار و بیاض مُشتمل بر تظلّم‌نامه‌ها و تقویمِ مالیاتِ اصناف به‌دست‌آمده و قابلِ آن‌ست که اندکی از آن به نظر عالی برسد. (ص۸)

اقبالِ عالم تابیده و صاحبِ دیوانِ جدید، از اندیشه و منشیِ عدالت‌خواه برخوردار است. عیدی یکی از دبیرانِ دیوان‌خانه است و در پاسخ به پرسشِ صاحبِ دیوان که چرا باید طومارِ شیخ شرزین دوباره ارزیابی شود، می‌گوید: «**شیخ شرزین استادِ بنده‌ی کم‌ترین بود. هنگامی که نوخط بودم، او مرا چندی خط و شرح و لفظ و لغت آموخت، ولی منع شد که در برابرِ مُزد، این هنر بپردازم.**» (ص۸)

از گفته‌ی عیدی پیداست که شیخ شرزین، هنر را کالا نمی‌پنداشته است که خرید وُ فروش شود و در آن قلب و تغلّب صورت پذیرد، بلکه آن را آفریده‌ی عالی انسان می‌دانسته که باید به زندگی همه‌ی مردمان معنا ببخشد و جهانِ درونی‌شان را فراخ‌تر و ژرف‌تر سازد. او از زمره‌ی مردمانی بوده است که **شایسته بود، نامش به اکنافِ جهان برسد.** (ص۹)

صاحبِ دیوان، طومار شیخ شرزین را می‌خواند:

«بدانند نامِ پدرم -خدای‌آمرز- روزبهانِ دبیر بود و سالم به سه نرسیده، قلم در دست مشقِ خط می‌کردم. در هفت‌سالگی به تجلید و کتابت پرداختم و از آن‌جا بود که به خواندنِ رسالات و کتب میل کردم و در جبر و اصول و حکمت و موسیقی و شعر تفحّص کردم. و چون پدرم -که خدایش رحمت کُناد- گذشته شد و جهان را به ما واگذاشت، پیشه‌ی وی، پیشه کردم و سرانجام در دارالکتابِ همایونی مرا به دبیری گُماشتند تا آن زمان که رساله‌ای برنوشتم نامش «دارنامه» و در آن خِرَد را به درختی مانند کردم که اگر بپروریش، ببالد ورنه، بیخِ آن خشک شود.» (ص۱۰)

زندگی‌نامه شرزین، زندگی‌نامه بسیاری از فرهیختگان است در گذشته وَ حال، که پس از سال‌ها دودِ چراغ خوردن، به تردید و پُرسش می‌رسند و پاسخ می‌جویند و در این جاده‌ی ناهموار و پُر آزمون وُ خطا، به خِرَد، یعنی به دانش، که همانا تعمیمِ سنجش‌گرایانه تجربه‌های بشری است، دست می‌یابند و خردمند می‌شوند. حتّی می‌توان گفت که شرزین، آن پیکرِ رنجور امّا استوار و زیبای اندیشمندانِ مُصلح است که در درازنای تاریخ برای لاغرکردنِ جهل و توان‌مندکردن دانش و پیش‌رَویِ عدالت و آزادی رزمیده‌اند. در جهانِ تُهی‌دستی‌ها و جهالت‌ها و زورمداران تشنه‌ی قدرت، خرد و خردمند، زبانه‌ی مقدّسی است که بنیادِ صاحبانِ ناحقِّ ثروت و

قدرت و جهل را می‌سوزاند؛ امّا شوربختانه خردمند را هم در دهلیزهای خون‌بارِ آنان قربانی می‌کند.

وه چه کوکب‌ها که شب‌ها سوختند/ تا چراغ صبح‌دم افروختند./

فیلم‌نامه به گذشته بازمی‌گردد تا از آن‌چه بر شرزین گذشته، قصّه ساز کند. شرزین بیست‌وسه‌ساله است. با جمیل، دخترِ استاد **ابن منظور جوزجانی** ازدواج کرده است. استاد جوزجانی در عینِ حال ناظرِ دربارِ امیر هم هست. شرزین و جمیل **یک فرزند دارند که که در سه سال دور از عادت است**. (ص ۱۱)

وظیفه‌ی دبیری چون شرزین، بازنگاری یا نسخه‌برداری از کتاب‌هاست. امّا او از بازنگاری تاریخ معروفِ «**شروح الظّفر**» ــ که سفارشِ امیر است ــ خودداری کرده است. گفت‌وگوی استاد جوزانی و شرزین درباره‌ی این کتاب، یکی از ویژگی‌های شخصیّتِ شرزین را آشکار می‌کند. استاد تصریح می‌کند که **هر قلمی این‌جا، در اختیارِ دارالکتابِ همایونی است**. (ص۱۱)

شرزین امّا با استناد به کتاب، به مضمونِ آن اشاره می‌کند:

«این کتاب می‌گوید تازیان در نهایت نیک‌خواهی به ما حمله کردند و ما در کمال ناسپاسی از خود دفاع کردیم. آن‌ها با خوش‌قلبی تمام شهرهای ما را ویران کردند و ما از شدت بددلی تسلیم نشدیم. آن‌ها در کمال دل‌رحمی، ما را قتل عام کردند و ما در نهایت سنگ‌دلی سر زیر تیغ نگذاشتیم و دست به دفاع برداشتیم. تا آن‌جا که می‌گوید: «و آن معاندان نابه‌کار خون‌خوار را به قعر اسفل درکات دوزخ فرستادند.» یعنی ما را!.. کتابی سراسر ناسزاست به رگ و پی و ریشه و تبار من؛ آمیخته به انواع دروغ و بهتان... روز اول قلم را در مرکب فرو بردم و بر کاغذ آوردم، از آن خون بر صفحه جاری شد. پوست شکافت؛ خون هزاران کس در هر سطر می‌جوشید... هزاران کس که می‌دانستند جنگ بر سر عقیده نیست، بر سر زور و زن و زر است!» (ص۱۱-۱۲)

استاد جوزجانی که به تجربه سال‌های بلند تاریک، بهای این سخنان را در سرزمین‌های استبداد زده می‌داند، ترس خورده، جمله‌ای را بر زبان می‌آورد که بی‌تردید یکی از دلایل تداوم استبداد ثروت و قدرت و جهل در بلندای تاریخ است: «**مگر حکمتِ خاموشی را درنیافته‌ای مرد؟ خداوند تو را به دنیا می‌آورد ولی خاموشی است که زنده نگه می‌دارد.**» (ص۱۲). استاد جوزجانی با شرزین هم‌دل است اما هم‌راه نیست و بیضایی این تناقض را به خوبی و به انصاف درک کرده و بر قلم جاری کرده است، آن‌جا که استاد، شرمسار به سخن درمی‌آید:

«همیشه سرزنشم کرده‌اید که با این رتبه از دانش چرا به شخص ایشان نزدیکم. جوابش حالاست؛ شاید بتوانم برای تو کاری کنم. بله ما برای خود ملتی نیستیم؛ و من فقط بَلاگَردانم! من به جلادان می‌آموزم که گردن ما را با احترام بیش‌تری بزنند، و پیش از فرو کردن آهن سرخ در چشمان ما، نام خدا را بر زبان بیاورند!» (ص۱۳)

شرزین از استاد و پدر همسر خود می‌خواهد که او را از نسخه‌برداری از شروح‌الظفر معاف کند و به بخشی مأمور کند که **دفترهای زندیقان را می‌گردانند تا اصلِ آن‌ها را بسوزانند**. (ص۱۳) اما استاد هشدار می‌دهد که دستگاهِ خلافت این حربه را می‌شناسد:

«تا از آن‌ها چیزی پنهان کنی؟ -کاری که آسمان پسر مهربان ری‌کناری می‌کرد و زنده‌زنده‌اش پوست کندند؟ نه- از دارالخلافه جریده‌شده که علم ایشان به تازی آورند و اوراق ایشان تمام بسوزند تا فی‌الجمله سخنِ ایشان مندرس شود و دانند که علم نزد ایشان نبوده است و توحیدشان شرک و علم‌شان جهل و خدای‌شان خرافه شمارند.» (ص ۱۳)

پس در می‌یابیم که شرزین تنها کسی نبوده که شایسته است نامش به اکنافِ جهان برسد. سلسله‌ی خردمندانِ شهید، بلند است؛ از آسمان پسر مهربان ری‌کناری تا شرزین پسرِ روزبهانِ دبیر؛ بسیارند کسانی که: **«سزاوار بودند که نام‌شان به اکنافِ جهان برسد.»**

شرزین بار دیگر از استاد می‌خواهد که او را یله کنند تا راه خویش در پیش گیرد. استاد می‌گوید که با شرزین هم‌رأی است، اما شوربختانه امیر کتاب دارنامه را دیده و چون در آن برخی **مطالبِ کفرآمیز** مشاهده کرده و از طرفی نبوغ مصنف را به حیرت دریافته است، از ناظر خواسته است که **جمعی از علما درباره‌ی نویسنده و کتاب تحقیق کنند که آیا کتاب با اصولِ مدرّسانِ سلف سازگاری دارد یا خیر؟** شرزین در مقام دفاع از کتابش می‌گوید که: دارنامه صفت خرد است، اما استاد پسند خلیفه را به رخ می‌کشد تا تراژدی پایان داستان رقم بخورد: **«چه جای خرد؟ کتابی در وصف اطاعت بنویس!»** (ص۱۴)

دوربینِ فیلم‌نامه میانِ حیاط و مجلس تحقیق و اتاقِ انتظار می‌گردد. در حیاط **جمیل و روزبهان**، همسر و فرزندِ شرزین، در اضطرابِ اتاقِ تحقیق‌اند که فرّاشی آنان را دور می‌کند. در اتاقِ انتظار استاد جوزانی، دامادِ خود را، پیش از رفتن به اتاقِ تحقیق، به خویشتن‌داری دعوت می‌کند. شرزین گرچه هراسان است، اما هم‌چنان حقیقت را بر زبان جاری می‌کند: **«بدانند که مردمان همه یک‌سانند، و از تغلّبِ روزگار است که برخی صدر می‌نشینند و برخی ذیل. و بدان که که دنیا به دستِ اوباش است و نیکان به گناهِ لیاقت می‌میرند.»** (ص۱۶) او در طعنه‌ای آشکار استاد جوزانی و جوزانی‌ها را، با درایتی که در زبانش جاری است، به باد انتقاد می‌گیرد: **«تو را خدا به دنیا می‌آورد، ولی کرنش به اوباش زنده نگه می‌دارد.»** (ص۱۷)

او بر کتاب‌های گذشتگان می‌تازد و به ستایشِ سخنِ نو می‌پردازد: **«یک‌صدوسیزده لغت در قبح اندیشه نو یافته‌ام چون طاغی و باغی و مبدع و ملحد و کافر و امثالش و حتی یکی نیافتم در ستایشِ سخنِ نو!»** (ص۱۶) امّا در مجلسِ تحقیق، عالمان، **شیخ شامل، شیخ مقبول، شیخ تائب و شیخ سالم** برخی آرام و محتاط، اما بیش‌تر خشم‌گین و غوغاگر و بی تاب، برخی بر مصطبه‌ها و برخی ایستاده یا بی‌قرار، کتاب دارنامه شرزین را به فرمان امیر کنکاش می‌کنند که آیا این تصنیف از مردی تابع است یا منکر؟ (ص۱۷): **«گویند این کتاب طعنه‌ای است به «بارنامه» این بنده که آدابِ تشرّفِ دربار است و بارگاهِ اولیا... عقل را شبیه کرده است به درختی که از آن شاخ و برگ و میوه و سایه حاصل آمده است... آن‌چه خلاف است با تعلیماتِ مدارس سلف، در آن به کرّات یافتیم!»** (ص۱۷)

شرزین به اتاقِ تحقیق که شباهتِ شگفتی با دادگاه‌های انگیزاسیون دارد، فراخوانده می‌شود، درحالی‌که نصیحتِ استاد جوزانی بدرقه‌اش می‌کند: **«من جای تو بودم سکوت می‌کردم، یا عذرِ گناه می‌گفتم. شرزین پسرِ روزبهان! زندگیِ تو اینک به مویی بسته!»** (ص۱۸)

عالمان بر گِردِ شرزین، نشسته یا ایستاده‌اند. پُرسش‌های آنان چونان رگبار بر شرزین فُرو می‌بارد:

«این نااهل کتابی در علم جهالت نوشته است. اگر حاصلِ این همه، ردِّ بوریحان و بوعلی است، پس پاره کنید این کتابِ مُستطاب را!... آیا کناس و خبّاز و مقنی‌اند مأخذِ این اراجیف؟ آنان از بزرگان و اولیا به حقیقت نزدیک‌ترند؟... گفته‌اید همه یک‌سانند، و اگر مردان شمشیر زنند و زنان دوک‌نشین، از آن روست که آنان مشقِ شمشیر می‌کنند و اینان مشقِ دوک. گفته‌اید این‌ها همه از ممارست است و نگفته‌اید ناشی از ذاتِ خلقت!... دارنامه را داری باید کرد و صاحبش را بر آن آویخت!» (ص۱۸-۲۱)

استاد جوزانی هم در این میان می‌کوشد با این یا آن توجیه، تیزی شمشیرِ عالمان را کُنْد کند: **«من جای تو بودم سکوت می‌کردم؛ آسمان پسرِ مهربان ری کناری را به یاد آر!... شرزین امّا دستِ پدرِ همسرش را می‌گیرد: «جمیل را به شما سپردم، و روزبهان پسرم»**. (ص ۲۰)

در این لحظات هول‌ناک، نیروی زندگی، شرزین را بر آن می‌دارد که شاید با دروغی جانِ خود را برهاند و کتاب را هم از خمیرشدن نجات دهد: **«به خدا که در راست، هیچ فایده نیست، و من به دروغی، زندگی‌ام را خریدم.»** (ص۲۲) از این رو کتاب را به بوعلی سینا نسبت می‌دهد تا جهل و دنباله‌روی عالمان را حدّاقل برای خود آشکار کند: **«جسارتاً بشنوید: دارنامه از من نیست... دارنامه کتابی بود در ماترکِ پدر و مِهین استادم -که خدایش جا در جنان کُناد- مسوده‌ای از استاد بوعلی رحمةالله، که به شخصِ خویش به او سپرده بود تا نسختی کند، و چون به ایزد تعالی پیوست در کارگاهِ پدرِ بنده، روزبهان، بر آن گَردِ فراموشی نشست. سالِ پیرار مرا فرمود تا بیاض کنم و من می‌کردم، تا او نیز بگذشت و از او جز آه و اَسَف نماند و من با خود گفتم از من نامی ماند. سرلوحه‌ی کتاب بِستُردم و نامِ کم‌ترینِ خویش بر آن نقش کردم و خدمتِ امیر آوردم.»** (ص۲۲)

بار دیگر عالمان در اتاقِ تحقیق گرد می‌آیند بی‌آن‌که شرزین در میانِ آنان باشد. عالمان رشته‌ی کلام را به دست می‌گیرند: **«ده‌بار گفتم و نشنیدید؛ جای چنین رساله در گنجِ آثارِ بوعلی خالی ست... بوی کفر که می‌گفتند از آن نشنیدم... این رساله در نظرم جواهری می‌نماید که دیوانه‌ای به خود آویخته بود. آن معانیِ نغز و لطایفِ اندیشه که از جوانکی، گزافه‌های نامربوط می‌نمود، حالا در نظرم رنگِ خِرَد یافته و چندی از مشکلاتِ لاینحل را جواب گفته. خدای رحمت کُناد و در جوارِ حقّ بداراد بوعلی رحمةالله را.»** (ص ۲۴)

و سرانجام، شیخ شامل حکمِ نهایی را اعلام می‌کند: **«بدانند این رساله‌ای‌ست نامش «دارنامه» از استاد بوعلی، که معرّفِ نبوغِ آن یگانه‌ی دانش و فریدِ دوران و وحیدِ زمان است، و این خدعه به عون‌الله فاش گشت و این گنجِ مکنون و دُرِّ مکتوم از ظلامِ جهل به‌درآمد و فاشِ اهلِ نظر شد.»** (ص ۲۵)

این سکانسِ فیلم با صدای شیپور و دُهُل پایان می‌یابد.

استاد جوزانی، شرزین را آگاه می‌کند که امیر گناهِ او را بخشیده و او را در شغلِ کتابتِ خویش ابقا کرده است. شرزین با شادمانی می‌گوید پس در دارنامه نشانِ کفری نبود و استاد پاسخ می‌دهد: **«البته که در آن بزرگوار**

چنین گمانی نیست!». (ص۲۵) و بشارت می‌دهد که امیر به دیدارِ کتاب‌خانه آمده و وقت است که شرزین با پابوسی و عذرخواهی و شکرگویی جبرانِ مافات کند. امیر به‌سخن درمی‌آید که: «**راستی چه یکتا رساله‌ای‌ست این دارنامه، و چه لذّت‌های معنوی و فایده‌های ذوقی که از آن متصوّر است.**» (ص۲۶)

از سخنانِ کلّی ستایش‌گرانه‌ی امیر آشکار است که کتاب را نخوانده است و از سرِ فضل‌فروشی اظهارِ لَحیّه می‌کند. او با کنایه‌ای تلخ و تحقیرآمیز به سخنِ خود ادامه می‌دهد: «**گرچه اِکراه داریم ولی بله، می‌بخشیم. پیِ موش گرفتن، به دفینه می‌رسد و مار روی گنج می‌خوابد و اژدها در راهِ چشمه است و شما هم ما را به یکی از اُمّهاتِ آثارِ حکمت بُردید. بد نیست گاهی از زیادخواهی گنجی را نشان کنید تا بر دیگران مکشوف شود.**» (ص۲۷)

صدای خنده‌ی عالمان و ملازمان می‌ترکد و کتاب‌خانه را می‌لرزاند و بارِ تحقیر چون آواری بر شرزینِ دبیر فرود می‌آید. شاید به سائقه‌ی این تحقیر است که شرزین سر بلند می‌کند، راست می‌ایستد و به سخن درمی‌آید: «**می‌شود رازی بگویم سلطان؟... خطرِ سوختن به آتش بود؛ حالا که مُنکری نمی‌بینید، جرئتِ گفتن دارم... دارنامه از من است نه استاد بوعلی.**» (ص۲۷)

این بار هم غوغایی برمی‌خیزد. سلطانِ خشم‌گینِ کتاب‌ناخوانده، ندا درمی‌دهد که: «**آیا در نیک‌خواهان دولتِ ما چندان بصیرت نیست که اهلِ نظر را به تعیینِ این مقوله مطمئن فرمایند؟ حاشا! تکلیف است مُنصفان را که برفور در بوعلی غور کنند تا بدانیم این رساله مگر وی، دیگری را می‌تواند بود؟ و شرزینِ دبیر، روزِ دیگر حاضر درگاه باشید. اگر این فقره راست باشد، البته از مراحم و خلعت و صله برخوردارید!**» (ص۲۷)

امّا چون سلطان است، بیش از همه‌ی این‌ها، دغدغه‌ی «شُروح‌الظّفر» را دارد؛ این است که فراموش نمی‌کند تا شتابان جویا شود که: «**اینک بگویید چه کسی نامزدِ بیاض کردنِ شُروح‌الظّفر است؟**» (ص۲۸) و البته روشن است که مردمانی از زمره‌ی شرزین بس اندکند و چاپلوسانِ فرومایه بسیار فراوان، چرا که قاعده‌ی نظامِ حاکم بر جهان تا هنوز، سِفلِه‌پروری و فُرومایگی است، نه حقیقت‌پروری و نیک‌خواهی. لاجرم یکی از میانِ دبیران خم می‌شود، دستِ سلطان را می‌بوسد و کیسه‌ی سکّه‌ی سلطان را بر چشمِ حقیرِ خویش می‌ساید.

فردا فرا رسیده است. دوربینِ کارگردان، ابتدا روی بارگاهِ امیر زوم می‌کند که دیوارهای بسیاربسیار بلندِ کُنگره‌داری دارد، نمادی از گُسستِ تمام‌عیارِ خلق و حاکمان. بر ورودی دروازه‌ی بزرگِ بارگاه، نگه‌بانان با تمامِ سلاح ایستاده‌اند تا خلقِ بی‌نوا را هشدار دهند که جز با اجازه‌ی نگه‌بانانِ تا دندان مسلّحِ امیر، رخصتِ ورود و خروج وجود ندارد. پای دیوار، گذرگاهی ساخته‌اند ویژه‌ی رفت‌وآمدهای دربار؛ امّا آن‌سوتر میدانی‌است با سکّوی گِردی درآن تا دشمنانِ بارگاه را گردن بزنند یا مجازات کنند. در پایین دستِ میدان، بساطِ کسب و کارِ بازاریان ــ که می‌توانند هر چیز را بخرند یا بفروشندــ برقرار است. شرزین با همه‌ی هوش‌مندی و خِرَدِ خود، هنوز در توهّمِ بخشش و بزرگواری صاحبانِ ثروت و قدرت و در رأسِ آن‌ها امیر، غوطه‌ور است: **کاش بارنامه را خوانده بودم!** (ص ۳۵)

هنوز عصرِ آگاهی‌های طبقاتی فرا نرسیده است. استاد جوزانی هم توهّمِ او را فربه‌تر می‌کند: **«ناگهان نگه‌بان شرزین را می‌خواند: شیخ شرزین! شیخ شرزین کیست؟ شرزین سراسیمه پیش می‌رود و دست بلند می‌کند. و نگه‌بان خبر می‌دهد که بخت‌تان تابیده؛ ساعتی دیگر به محضرِ سلطان می‌روید. شرزین با تعجّب می‌پرسد: «مرا شیخ خواندی، نشانِ چیست؟» استاد پیش‌تر پاسخ داده بود: «همه‌ی نشانه‌ها به سودِ تُست!»** (ص ۳۱)

صاحبانِ کسب و کار، از جامه‌فروش و پوزارفروش و کلاه‌فروش تا نوکران فاسد دربار، یعنی دلال و دالان‌دار و رئیسِ قراولان و کوتوله و منشی دیوان و شاطر و دروازه‌بان و مهتر و واقعه‌نویس و منجّم‌باشی و حساب‌رَس و خزانه‌چی و سگ‌بان و تیول‌دار، که شرزین را در آستانه‌ی عروج به طبقاتِ فرادست می‌بینند، بی‌محابا کیسه‌اش را غارت می‌کنند چه به صورت پولِ نقد و چه نسیه‌های مدّت‌دار. امّا بیضایی بنا بر سنّتِ تئاترِ ایرانی، مسخره‌ای را برگزیده است که مُبشّر آگاهی است و به زبانِ پُرنیشِ وهن‌آور، حقیقت را عریان می‌کند: **«من مسخره هستم، ولی تو از من مسخره‌تری.»** (ص ۳۱)

در این میان به یک‌باره، سردار **ایلک خان** که به تازگی مورد عنایتِ امیر قرار گرفته و عنوان رئیسِ علم‌داران را از آنِ خود کرده است، از درِ کاخ بیرون می‌آید و می‌پرسد که کیست این نوقبای نوکلاه نوپوزار؟ لب باز کن؛ از میرزایانی یا شیوخ؟ شرزین پاسخ می‌دهد که «شرزین هستم پسرِ روزبهان دبیر، که به لطف و طعنه، شیخم خوانده‌اند.» سردارِ قدرت‌مند فریاد می‌زند: **«بگیردش زود! این حکم را مُنشیِ دیوان بخواند: «بدانند که اهلِ دیوانِ همایونی اجتهاد فرمودند که دارنامه، موصوفِ یگانه‌ی دهر، استاد بوعلی، دیگری را نتواند بود، از آن‌همه لُغُزِ نغز که در آن‌ست، و بر همه معلوم است که این دُرِّ افکار که از نوادرِ قلم کیمیا آثارِ آن اعجوبه‌ی دوران است؛ چندی مکتوم مانده بود و یاوه‌گویان را داعیّه در سر افتاده بود تا بدان واسطه در حلقه‌ی دانایان درآیند که اگر به عینِ تنبیه و سیاست در آن التفات نشود، هر روز سفیهی لافِ بزرگی زند و اکثرِ خلق سفاهت پیشه گیرند.»** (ص۳۷)

و امیر البته خود، بی‌قاضی و وکیل و دادگاه، حکم را هم صادر کرده بود تا به فوریّت اجرا شود: **«رأی سلطان است که دبیرِ پیشین، شرزین، به کیفرِ ادّعای دروغ از کارِ دیوان اخراج و ذخایرِ او ثبت و مالِ او تاوان و نامِ او تباه شود، و البته که در ملاءِ عامّ، دندان‌های او به جرمِ این بُهتان بشکنند!»** (ص ۳۸)

ناگهان کاسبان به خود می‌آیند: کلاه‌فروش کلاهش را برمی‌گیرد، جامه‌فروش قبا را از تن او می‌کَند و پوزارفروش، پوزار از پای او بیرون می‌کشد. آن‌گاه نوبت به نوکران دربار می‌رسد و او را در دمی برهنه‌تن به روی سکوی وسطِ میدان می‌برند، درحالی‌که دو دستش را بر تیرکِ وسط بسته‌اند. جلّاد از سکّو بالا می‌آید.

جلّاد دیلم را بر دندانِ شرزین می‌گذارد و با پُتک می‌کوبد. شرزین نعره‌ای از درد می‌زند، چون مار به خود می‌پیچد، بی‌حال از تیرکِ وسطِ میدان می‌آویزد و خون صورتش را می‌پوشاند. استاد جوزانی پشت می‌کُند تا فاجعه را نبیند. مسخره، همان دانای کلّ، یا همان آگاهی از خون و آتش برگذشته‌ی بشری، خندان و گریان خود را می‌زند و کلماتی بر زبان می‌آورد که باید در همیشه‌ی تاریخِ مبارزه، آویزه‌ی گوشِ مبارزان باشد: **«این علم را گران خریدی شیخ؛ دانایی‌ات ارزانی. ندانستی آن کس را که دندانِ طمع از ایشان برمی‌نکند، دندانش بر جور برکنند؟»** (ص ۳۹)

شرزین از زاد وُ بومِ خود می‌گریزد و راهِ کویر را در پیش می‌گیرد، آن‌هم تک و تنها. اما از میانِ آبادی‌ها که می‌گذرد، از پراکندنِ بذرِ آگاهی در میانِ مردمان، به‌ویژه نونهالان که مبارزانِ فردایند، بازنمی‌ماند. به صدای بوقِ آگاهی‌بخشی کودکان را فرا می‌خواند. به آنان ریاضی می‌آموزد تا آن‌را با زندگیِ عینی پیوند دهند و از آن سلاحی برای آگاهی و ژرف‌اندیشی بسازند: «**رعیت صفر است –تا بدانی– رعیت را در شمارِ صفر آوَر، و بزرگان همه عددند، و سلطان و سالاران برتر شماره‌اند. سلطان نُه است و وزیران و چاکران و سالاران و دیوانیان هشت و هفت و شش و پنج و چهار و سه و دو و یک‌اند و رعیت صفر است. با این همه بهای هر سلطان به رعیت است، و هیچ عدد بی‌صفر بزرگ نشود، چنان که هزار بی‌صفرهاش بیش از یک نیست. بدان که رعیت هیچ می‌نماید و بیش از همه است.**» (ص ۴۳)

امّا پاداشِ آگاه‌گرانِ اجتماعی در جوامع کهن‌سالِ مبتنی بر شکافِ طبقاتی و ستمِ صاحبانِ ثروت و قدرت، تنها خُردشدنِ دندان‌ها و رانده‌شدن از جامعه نیست، سوزاندنِ دارنامه و کورشدن هم هست. این بار هم، عیدی گزارشِ آن‌را به صاحبِ دیوان بازگو می‌کند: «**دارنامه؟ سال‌ها بعد دوباره در زبان‌ها افتاد، و این زمانی بود که استادم، شرزین، از دو چشم نابینا شده بود و سوزاندنِ آن‌را با دیدگان ندید.**» (ص ۴۰)

عیدی دریافته که چشمانِ شیخ شرزین را این‌بار خاتونی برکنده است. حکایت را کنیزی می‌گوید که شبِ پیش در خواب، شرزین را دیده‌است: **در کنارِ آتشی؛ که قلم‌های خود را یکان‌یکان می‌شکست و به آتش می‌داد تا بدان گرم شود.** (ص ۴۱) او حکایت می‌کند که ناگهان میدان با هجومِ غلامان به هم ریخت؛ تختِ روانی روی پوشیده، آن‌میان ایستاد. غلامان نیم‌برهنه بر خاک افتادند و زمین را با تنِ خویش فرش کردند. **آب‌نار خاتون** پا بر پشتِ آنان پیش آمد. او آوازه‌ی شرزین را از زنان شنیده بود و زنان هم از پسران‌شان که در درسِ استاد حضور یافته بودند. پُرسش‌هایش را با شرزین بازگو کرد و از پاسخ‌ها در شگفت ماند. خاتون با ظاهرِ بس زیبا امّا درون بس سیاه، با عشوه‌گری روی باز کرد و گریبان را نیز، تا پاداشِ شرزین باشد و از او سؤال کرد که آرزویش چیست.

شرزین که **درس‌های مسخره** را هنوز هم نیاموخته بود، شیفته‌وار، بی‌اختیار بر زبان آورد که نمی‌خواهد پس از خاتون چشمش به دیگر چیزی بیفتد. خاتون با تمامِ خشونتی که از صاحبانِ ثروت و قدرت می‌توان انتظار داشت فرمان داد تا چشمانِ شرزین را از چشم‌خانه برکَنند تا پاسخ درخواستِ او را داده باشد که **حالا تا آخرِ عمر فقط مرا می‌بینی. مگر آرزوی تو این نبود؟** (ص ۵۰) آب‌نار خاتون، بیمار و جلاد، نمادِ همه‌ی خفّت‌ها و زخم‌های تاریخی زنانِ طبقه‌ی حاکمِ ماست که گرچه از طبقه‌ی فرادست هستند و از حاصلِ عرق‌ریزانِ زحمت‌کشان فربه شده‌اند، اما خود هم در زیرِ چکمه‌های مردانِ طبقه‌ی حاکم دمی آسوده نبوده‌اند و علایق و استعدادهای‌شان به تاراج رفته است. آب‌نار خاتون به جای کوشش در جهتِ زدودنِ قدرتِ مردان در طبقه‌ی حاکم، خشمِ خود را با برکندنِ چشمان مردی التیام داد که زنان را به‌راستی به تحسین می‌نگریست: «**چرا که مادرم بی‌شک زنی بود، و چگونه از زنی سرافکنده، مردی سربلند بزاید؟**» (ص ۵۱)

او خطاب به خاتونِ خون‌ریز می‌گوید: «**در دارالکتابِ همایونی دارنامه هست. فصلی را بخوانید که برای آن محکوم شدم. فصلی که می‌گوید مخلوقِ مرد و زن یک‌سانند.**» سپس با تلخی اندوه‌باری رو به آب‌نار

خاتون ادامه می‌دهد: **«امّا این‌بار کینه‌ی تو به خودت برمی‌گردد؛ تو از وارونیِ سپهر، چشمانی را برکندی که در زنان به ستایش نگریسته بود!»** (ص ۵۲)

با وجود این باید تصریح کرد که رابطه‌ی شرزین و خاتون در فیلم‌نامه‌ی بیضایی چندان باورپذیر نیست و از نقاط ضعف فیلم‌نامه است. شرزین با آن‌همه خردمندی و تقوا، نمی‌توانسته تا این اندازه زود عشقِ همسرش جمیل و فرزندش روزبهان را به فراموشی سپرده و در تورِ زیبارویی و جلوه‌های ظاهری گرفتار آمده و تازه آن‌را عشق (ص ۶۶) هم نامیده باشد.

تا سه روز کسی صدای بوقِ استاد را نشنید و کلاسِ درس را آموزگاری نبود. پس از سه روز آمد؛ شکوه‌مند، چون پاروزَنی که بر آب می‌راند با دو چوبِ بلند که به نوبت با هر دست بر زمین می‌فشرد. امّا زبانِ سُرخِ بُرّنده‌ی خردمندش، هم‌چنان سیاهی شب را می‌شکافت: **«مردان، خود حاکم و خود قاضی و خود جلّادند، و اگر دنیا بد است برای همین است. زنان، هیچ به قلم رفته‌اند... با شما از زخمی سخن می‌گویم برآمده از نیزه‌های نادانی، و ما همه قربانیِ آنیم.»** (ص ۵۳)

داستانِ رنج و شوربختیِ روشن‌اندیشی چون شرزین، امّا همین جا پایان نمی‌یابد. صاحبانِ ثروت و قدرت و آن دستگاهِ جهنمی توجیه‌گرِ سلطه‌ی طبقه‌ی حاکم، نمی‌تواند او را یَله کند که آگاهی بپراکند. بذرآگاهی، آن وِردی است که بساطِ فرادستان را فرو می‌ریزد. این‌بار روایت را **تندو جلدگر** حکایت می‌کند. بارِ دیگر مجلسِ سلطان برقرار است و مجمع عالمان طبقه‌ی حاکم در حضورِ او برپا. شیخ شامل وصیّت‌نامه‌ی بوعلی سینا را در دست دارد و غریوش مجلسِ سلطان را می‌لرزاند:

«این وصیّتِ اوست، بنگرید! این سپارش‌نامه‌ی استاد بوعلی‌ست که در هنگامه‌ی محتومِ مرگ، رسائلِ خویش احصا فرموده؛ یکان‌یکان از شفا تا رگ‌شناسی و قانون. نامی از دارنامه در آن نیست. بارِ دیگر می‌گویم قراردادنِ گوهری قلب در گنجِ آثارِ بوعلی کُفر است.» (ص ۵۶)

در برابرِ توفانی که در پیش است، استاد جوزانی بارِ دیگر سِلاحِ مصلحت را پیش می‌کشد: **«با دانشی که توراست رساله‌ای بر نامِ امیر کن، در قبولِ مدرسه‌های سلف و در ردِّ «تاری‌خانه»[1] بنویس!... نمی‌شود بگویی غلط کردم؟»** امّا پاسخِ شرزین هم‌چنان در جاده‌ی حقیقت است: **«به خدا می‌گفتم اگر کرده بودم.»** (ص ۵۸) و این است که حکمِ امیر بر خردمندی نابینا و دهان‌شکسته فرود می‌آید:

«درباره‌ی شیخ شرزین، دبیرِ ماضی، که ما را از نیک وُ بد با وی کاری نیست؛ امّا خلق را از بلای وی مصون باید داشت. پس به صلاح‌تر که چیز به او نفروشند و از وی نخرند و سلامِ او را جواب نگویند، و البته باید که تَرکِ درس‌گفتن کند. و امّا آن‌که وی را نانی احسان کند، یا مهمان پذیرد، بر عواقبِ آن از جانبِ ما ایمن نیست. و زن‌دادن به او و مِهرستاندن از وی هر دو مُنکر است؛ که وی عالمان را ناسزا گفته است و حقِّ قدیم باطل کرده است، و فَرس از سلکِ سالکانِ طریق بیرون رانده است.

[1] تاری‌خانه، اثر نقاشی شرزین است که در آن در دست راست، رود جهالت است و در دست چپ دریای ظلمت و آن به این می‌ریزد.

پس به فتوای عالمان خونش حلال گرفتیم، و امّا از سلطه‌ی پُرسطوتِ سلطانی حکمِ امان فرمودیم که از دارالملک رانده شود و به بازگشت مأذون نیست.» (ص ۶۰)

به زبانِ ساده، شاه و عالمان حکمِ اعدام با اعمالِ شاقّه‌ی شیخ شرزین را اعلام کرده‌اند، بی‌آن‌که مسؤولیت آن را بپذیرند. همزمان فراشان روغن بر کتاب‌ها ریخته‌اند؛ و با اذن عالمان، کتاب‌ها در آتش افکنده می‌شوند. شرزین طغیان آتش را حس می‌کند: **«به خدا که شما سپاه جهالت‌اید. روزی به قهر دندانم می‌شکنید که دارنامه از من نیست، و روزی خانه بر سَرم خراب می‌کنید که از من است!»** (ص ۶۱) آرام به سوی دروازه شهر راه می‌افتد. برخی دبیران و صحافان گریان می‌دوند سر راهش، بی‌آن‌که نزدیک شوند. شاگردان ولوله می‌کنند: **«دندانم کندند تا نگویم، و چشمم را تا نبینم، اما پا را وانهاده‌اند که ترک وطن کنم، یعنی که در این شهر جای خرد نیست!»** (ص ۶۱) وای که **«قلم چه خون‌ها خورده است تا رنج مردمان بر کاغذ آورده است.»** (ص ۶۴)

تندوی جلدگر امّا رازِ مهمّی را هم فاش می‌کند. او با زیرکی به جای دارنامه، شروح‌الظفر را به سوی آتش رانده است و یک جلد از دارنامه همراه تمثیل تاری‌خانه از زبانه‌های آتش رسته‌اند و کجایند آنان: **«در چنته شیخ شرزین؛ به دست مردی مسخره آن‌جا نهاده شد.»** (ص۶۳)

امّا صاحبانِ قدرت و ثروت، هرگز خود، فرزانگان را نه به دار می‌آویزند، نه به آتش می‌سپارند و نه در دهلیزهای هول‌ناک تاریک، شکنجه می‌کنند، آنان از جهل ناشی از فقر زحمت‌کشان بهره می‌برند تا از فرودستان برای سرکوب اندیش‌مندان حامی حقوق زحمت‌کشان استفاده کنند.

آن‌که او امروز در بندِ شماست
در غـمِ فردای فرزندِ شماست

شرزینِ نابینا، با دو چوب‌دست بلند، گرسنه و تشنه شتابان می‌رود تا اگر بخت با او یار باشد، خود را به ورای قلمرو امیر برساند؛ شاید که از قلمرو سلطان درگذرد و سر خویش به سلامت ببرد. اما مگر قلمرو سلطان و خلیفه و جهل را پایانی است؟ **«تا هر کجا سرزمین خلیفه است. تا هر کجا تیول سلطان است. تا هر کجا جهل عالمان سایه‌فکن است. منم شرزین... بانگ خرد زدم، دندانم شکستند؛ فریاد عشق برآوردم، چشمم کندند؛ گوشه امنی جستم، به غربتم راندند؛ و حالا فقط نانی می‌جویم. قیمت بگویید، حتی اگر شاه‌رگ است. آه بانوی اندوه‌گین عشق، در این ظلمات که مرا دادی چه می‌کردم اگر دیدار تو هم نبود؟ روزگاری معلمان سلف را به چیز نشمردم، و امروز سگان ره‌نمای منند به این آبادی.»** (ص۶۶)

دوربینِ فیلم‌بردار در میدان دِه می‌چرخد. اهل ده به هر طرف می‌گریزند و بچه‌ها را دور می‌کنند. سگ‌ها واق‌واق می‌کنند و ترسان عقب می‌کشند. طرح شیخ شرزین در خط افق پیداست که با دو چوب‌دست بلند می‌آید. در این دهکده قرون وسطایی قحطی‌زده، فقر حاکم است و لاجرم جهل فرمان می‌راند و ناگزیر دروغ و ریا رابطه‌ها را تعریف می‌کند: آن‌که نامش **غیرت** است، تنها لاف پهلوانی می‌زند؛ آن‌که نامش **مروّت** است، از رحم چیزی نمی‌داند؛ آن‌که نامش **حکمت** است، نادانی بی‌شرم است و آن‌که **فرصت** نام گرفته، فرصت‌طلبی

است خانمان‌سوز... پس این سخن شرزین در این صحرای خشک چه پاسخی می‌تواند یافت؟ **«پایه‌های تخت سلطان بر دوش شماست، و پایه‌های تخت خلیفه بر دوش سلطان است؛ پس آن نیز بر دوش شماست.»** (ص ۶۸)

شرزین جهل مردمان را آشکار، لاف‌های‌شان را بر ملا و ریای‌شان را به سخره می‌گیرد. مردمان می‌پندارند که او قدرتِ رازآلودی دارد که می‌تواند پشتِ آینه را ببیند و بخواند، اما شرزین اهلِ ریا و فضل‌فروشی نیست: **«چگونه از مردمِ هرگز ندیده، چیزی بدانم؟ آن‌چه گفتم احتمالی است در همه‌جا؛ و آخرین چاره تا شاید نانی به دانش بخرم.»** (ص۷۲) این است که چاقوها تیز می‌شود و صدای بیل و کنگ از گوشه‌گوشه دهکده به گوش می‌رسد. صدای شرزین در میان ضربه‌های بیل و کلنگ و چاقو و ساطور گم می‌شود. اما سخن او خاموشی نمی‌گیرد: **«من می‌میرم، اما دانایی را نمی‌شود کشت.»** (ص۷۵) با همان قدرت که می‌گوید، می‌افتد و می‌میرد. اما نادانی آرامش نمی‌پذیرد: گور فقط دو بلندی بیل است؛ گودتر کجاست؟

شرزین را در چاه می‌اندازند و سنگِ آسیایی بر درِ چاه می‌نهند و می‌گریزند. امّا باز فریادِ شیخ شرزین در گوش‌های‌شان پژواک می‌یابد: «**پایه‌های تختِ سلطانی بر دوشِ شماست، و پایه‌های تختِ خلیفه بر دوشِ سلطان است؛ پس آن نیز بر دوشِ شماست.**» این است که یکی فریاد می‌زند: «**خوراکِ سگ‌ها بشود! خوراکِ سگ‌ها! پیکرِ شرزین می‌برند تا به سگ‌ها بسپارند. کودکان را که رانده بودند تا صحنه‌ی دهشت‌ناک را نبینند، بازمی‌گردند، بر سرِ چنته‌ی شرزین می‌ریزند و در آن می‌گردند. یکی بوق را می‌نوازد، یکی دارنامه را بیرون می‌کشد و یکی تمثیلِ تاری‌خانه را. بر سرِ آن‌ها دعواست. هر کس ورقی از آن می‌کند. از دستِ هم می‌قاپند و آن را تکّه‌تکّه می‌کنند. باد در کاغذها افتاده و غبار برخاسته. مردان و زنانِ دهکده با دست‌های خونین بازمی‌گردند.**» (ص۷۷)

صاحبِ دیوان آن‌قدر مُنصف هست که خطاب به نادانانِ دهکده بگوید: **«ما همه او را کُشتیم، و شما فقط ضربهٔ آخر را زدید.»** (ص ۷۸)

در سکانسِ آخرِ فیلم که در کتاب‌خانه برداشته می‌شود، صاحبِ دیوان فرمانی صادر می‌کند که اگر نمی‌کرد، ما امروز شرزین را و بسیار شهیدان و جان‌باختگانِ اندیش‌مند را نمی‌شناختیم تا از دانش و هنر آن‌ها بیاموزیم و در جاده‌ی عدالت و آزادی و فضیلت انسان برانیم: **«و امّا شما عیدی! وظیفه دارید از این همه، طومارِ نویی فراهم بیاورید؛ تا روزی که سرانجام، خِرَد چراغِ جهان باشد، نامِ او را که می‌توانست بسیار بزرگ باشد، بدان یاد کنیم.»** (ص ۷۹)

هان! ای ایزدِ «زمان»!
کاش آن دَم که ما را به دیارِ خاموشی می‌فرستی،
عطری دلاویز از روان‌های بی‌تابِ ما بر جای گذاری
و شمعی از تلاشِ ناچیزِ ما
تا گوشه‌ای از معبدِ شکوه‌مندت را روشن سازد!

«احسان طبری»

سرچشمه‌ها: بیضایی، بهرام. طومار شیخ شرزین. انتشاراتِ روشن‌گران و مطالعاتِ زنان. چاپِ نهم ۱۳۹۱. تهران.

واژه‌نامه: فرّاش: مأمورِ دولت/ صاحبِ دیوان: ناظرِ خزانه و مالیّهٔ دولت/ وَرّاق: کاغذفروش/ همیان: کیسه، گونی/ مغفور: آمُرزیده‌شده/ اوتاغ: خانه، حُجره/ خَریطه: کیسه از چرم یا پوست/ بیاض: لوحِ سفید/ تجلید: جلدکردن/ دبیر: نویسنده، منشی، نسخه‌بردار/ می‌گردانند: ترجمه می‌کنند/ تغلّب: وارونگی/ کناس: رفُت‌گر/ خبّاز: نانوا/ بیاض کردن: نوشتن، نسخه‌برداری/ مسوده: دست‌نویس/ عون‌الله: به یاری خداوند/ فرید: یگانه/ وحید: یکتا/ لُغُز: کلامِ پیچیده/ فَرس: اسب، کنایه از راه و روش/ تمثیل: نقاشی/

*****

لینک فیلم کوتاه تصویرسازی ذهنی سکانسی از فیلمِ ساخته‌نشده

https://www.instagram.com/reel/DS0V9rGCFI5/

لینک دانلود فایل پی‌دی‌اف کتابِ حاوی فیلمنامهٔ نگارشِ سال ۱۳۶۵

(انتشاراتِ روشنگران، چاپِ چهارم، پاییز ۱۳۷۱)

«طومار شیخ شرزین» عنوانِ فیلمنامه‌ای فیلم‌نشده از بهرام بیضایی است از سال ۱۳۶۵. کتاب طومار شیخ شرزین در انتشارات روشنگران بارها چاپ شده و جلد نسخهٔ چاپی این فیلمنامه را در چاپ نخستِ روشنگران (زمستان ۱۳۶۸) یلدا کامرانی طرّاحی کرد. نقّاشی روی جلد چاپ‌های بعدی از آیدین آغداشلو است. نخستین چاپِ این کتاب در انتشاراتِ رامین در استکهلم به سال ۱۹۸۹ بوده است. این فیلمنامه را محمّد تونجی با نام «صحیفهٔ الشیخ شرزین» به عربی درآورده است که سال ۱۹۹۴ در کویت در کتابی به نام *«فی سبیل الحریهٔ لجوهر مراد و صحیفهٔ الشیخ شرزین لبهرام بیضائی: خمس مسرحیات من زمان الثوره النیابیه»* همراهِ کارهایی از غلامحسین ساعدی (گوهر مراد) و دیگران چاپ شده است.

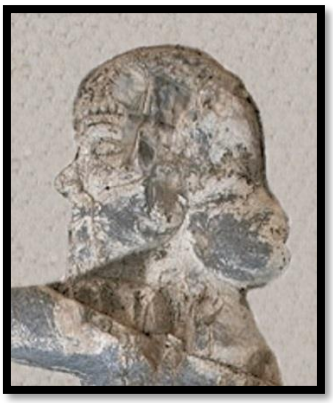
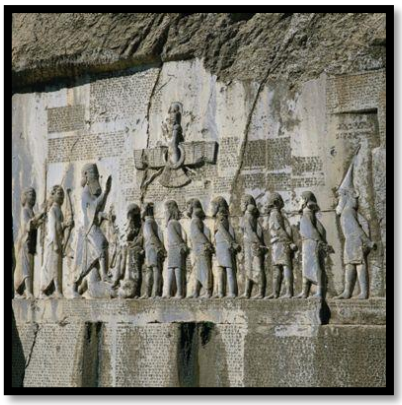
http://dl.bookiha.com/roman/Bahram%20Beyzayi/Tumare%20Sheikh%20Sharzin-%5Bwww.bookiha.com%5D.pdf

بازگشت به فهرست

بَردیای دروغین یا راستین؟

جُستاری تاریخی-ادبی

حسین یوسفیان

دربارهٔ بَردیا *Bardiya* یا اِسمِردیس *Smerdis* [درگذشتهٔ ۵۲۱ ق.م]، پسرِ کوچک‌ترِ کوروش [اوّلین پادشاهِ سلسلهٔ هخامنشی] در بسیاری از منابع تاریخی و فرهنگ‌ها آمده‌است که «بردیا به فرمانِ برادرش کمبوجیه پنهانی کشته شد و سپس مُغی موسوم به گئوماتا [گئوماتا *Gaomata*- به پارسی باستان] به نامِ وی ادّعای سلطنت کرد که به بردیای غاصب [یا دروغین] معروف شد و توسط داریوشِ اوّل سرکوب شد...»

در این گزاره، صحّت و سقمِ دو موضوع قابلِ تعمّق و بررسی تاریخی است: روایتِ اوّل: واقعهٔ قتلِ پنهانی بردیای راستین (فرزند کوروش) به دستِ بردارش کمبوجیه [کامبوزیا، کامبیز] اعمّ از این‌که در ایران و یا در سفر به مصر رخ می‌دهد، و روایت دوّم: قتلِ گئوماتِ مُغ (بردیای دروغین) که به دلیل شباهتِ ظاهری به بردیا ادّعای سلطنت کرده بود و به استناد متن کتیبهٔ سنگ‌نبشتهٔ داریوش سرکوب و به قتل می‌رسد. پُرسش این است که آیا ماجرای ظهور بردیای دروغین یعنی ادّعای سلطنتِ مُغی به نامِ گئومات به شرح کتیبهٔ سنگ‌نبشتهٔ داریوش و روایتِ هرودوت (مشهور به پدرِ تاریخ) در کتاب «تواریخ» واقعیّت داشته و یا افسانه‌ای ساخته‌وپرداختهٔ ذهنِ آنان که به منابع بعدی راه‌یافته است؟ برپایهٔ این روایت؛ در تاریخ سرزمینِ پارس در دوران سلسلهٔ هخامنشیان یک بردیا داشته‌ایم: فرزندِ کوروش و برادرِ کوچکِ کمبوجیه که فرمانداری مردم‌دوست و عادل بوده و درایّامِ سلطنتِ چندماهه و مستعجلِ خود دست به اصلاحاتِ‌اجتماعی مهمّی به سودِ اقشارِ فرودستِ جامعه و برعلیه منافع طبقاتی اشراف زده است؛ (از جمله: اعلام مذهبِ زرتشت به عنوان دین رسمی کشور، معافیتِ سه‌سالهٔ مالیات و خدمتِ سربازی، آزادکردن بردگان از دستِ اشراف و بازگرداندن دام‌ها و مراتع غصب‌شده به آنان، برچیدن بساطِ حرمسراهای درباریان و غیره...) که به‌همین‌دلیل محبوبِ قلوبِ توده‌ها و مغضوبِ خشم و مخالفتِ اشراف بوده و در نهایت نیز توسطِ داریوش سرکوب می‌شود.

صرف‌نظر از درستی یا نادرستی تاریخی هریک از این‌دو روایت -که قطعاً یکی‌از آن‌ها «دروغِ تاریخی» است و بررسی و کشفِ آن برعهدهٔ پژوهش‌گران و مورّخانِ بی‌طرف است و جُستارِ حاضر چنین بضاعت و ادّعایی را ندارد-، مضمونِ دراماتیکِ داستانِ بردیا و گئومات دست‌مایهٔ کارِ تاریخ‌نگاران وپرداختِ هنری توسط نویسندگانِ زیادی در خارج و داخلِ ایران قرار گرفته است که به آن خواهیم پرداخت.

آن‌چه برپایهٔ کتیبهٔ مشهورِ داریوش و تاریخِ هرودوت روایت‌شده چنین است که: «پس‌از مرگِ کوروش، ادارهٔ قلمروِ وسیع کشور به ولیعهدش، کمبوجیه رسید. کمبوجیه بر خلافِ پدرش، با اقوامِ تابع مدارا نمی‌کرد و آن‌ها را زیرِ دستِ خود می‌دید. درعین‌حال برادرش بردیا که از فضائلِ کوروش برخوردار بود، در بینِ عامّهٔ مردم محبوب‌تر بود. در چنین شرایطی در قلمروِ ایران اغتشاش‌هایی رخ داد که چندسالی کمبوجیه را به خود مشغول کرده بود. همهٔ این‌ها باعث شده بود که کمبوجیه، بردیا را تهدیدی برای سلطنتِ خود بداند. کمبوجیه که اندیشهٔ فتحِ مصر را در سر داشت، نمی‌توانست برادرش را در پارس، به حالِ خود رها کند. به همین سبب تصمیم گرفت برادرِ خود را مخفیانه به قتل برساند... و سپس گئوماتِ مُغ وارد صحنه می‌شود که با جعلِ هویّتِ بردیا به قدرت رسیده و داریوش او را سرکوب می‌کند» البته داریوش در کتیبهٔ بیستون بیان می‌کند که کمبوجیه قبل از لشکرکشی به مصر بردیا را کشته است، ولی هرودوت -مورّخِ یونانی- معتقد است که کمبوجیه، بردیا را همراه با خود به مصر می‌برد و در آن‌جا بینِ دو برادر اختلافی پیش می‌آید، کمبوجیه بردیا را به شوش در ایران می‌فرستد و در آن‌جا او را پنهانی به قتل می‌رساند.

روایتِ داریوش در کتیبهٔ بیستون

روایتی که داریوش درکتیبهٔ سنگی بیستون به زبانِ پارسی قدیم و عیلامی و آسوری حکّ کرده و ترجمهٔ پارسی آن در کتابِ «عباس اقبال» آمده چنین است: «این است آن‌چه من کردم، پس از آن‌که شاه شدم، بود کمبوجیه پسر کوروش از دودمان ما که پیش از این شاه بود. از این کمبوجیه برادری بود بردیا نام از یک مادر، یک پدر، بعد کمبوجیه بردیا را کُشت. با این‌که کمبوجیه بردیا را کشت مردم نمی‌دانستند که او کشته شده. پس از آن کمبوجیه به مصر رفت. بعد از آن به مصر رفت. بعد از آن‌که کمبوجیه به مصر رفت مردم بد دل شدند. اخبارِ دروغی در پارس و ماد و سایر ممالک منتشر شد.» داریوش می‌گوید «پس‌از آن مردی، مُغی گئوماتنام از پی‌سی‌یَ اووَدَه برخاست، کوهی است ارکادرِس نام، از آن‌جا در ماه ویخَن در روز چهاردهم برخاست، مردم را فریب داد که [من] بردیا پسرِ کوروش- برادرِ کمبوجیه هستم. پس از آن تمامِ مردم بر کمبوجیه شوریدند و پارس و ماد و نیز سایرِ ایالات به طرف او رفتند، او تخت را تصرّف کرد و در ماه گرمه‌پَدَ [ماهِ اوّلِ بهار] روز نهم بود که او تخت را تصرّف کرد. پس از آن کمبوجیه مُرد و به دستِ خود کشته شد.»

داریوش، یاریِ اهورامزدا را دلیلِ پیروزی خود بر بردیای دروغین می‌داند و بر کتیبه‌اش چنین حکّ می‌کند: «کسی از پارس و ماد یا از خانوادهٔ ما پیدا نشد که این سلطنت را از گئوماتای مُغ بازستاند، مردم از او می‌ترسیدند، چه عدّهٔ زیادی از اشخاصی که بردیا را می‌شناختند می‌کُشت، از این نظر می‌کُشت که (خیال می‌کرد) کسی مرا نشناسد، نداند من پسرِ کوروش نیستم. کسی جرأت نمی‌کرد چیزی دربارهٔ گئوماتای مُغ بگوید، تا این‌که من آمدم. از اهورمزد یاری طلبیدم. اهورمزد مرا یاری کرد، در ماه باغَیادیش [ماهِ اوّلِ پاییز] روز دهم من با کمی از مردم این گئوماتای مُغ را با کسانی که سردستهٔ همراهانِ او بودند کُشتم. در ما قلعه‌ای هست که اسمش سی‌کَیَ هُواتیش و در بلوک نی‌سای [در نزدیکی همدان] است، آن‌جا من او را کُشتم، پادشاهی را از او بازستاندم، به فضلِ اهورمزد شاه شدم.»

داریوش در این سناریو با قهرمان‌سازی از خود و ضدّقهرمان‌سازی از گئومات (بردیای دروغین)، کتیبه را با اقداماتی که پس‌از تاج‌گذاری برای برقراری آرامش و امنیّت امپراتوری انجام داد به پایان می‌برد و

می‌نویسد: «معابدی را که گئوماتای مُغ خراب کرده بود برای مردم مرمّت کردم. بازار و حَشَم و مَساکنی را که گئوماتای مُغ از طوایف گرفته بود به آن‌ها رد نمودم، مردمِ پارس و ماد و سایرِ ممالک را به‌حالِ پیش برگرداندم. به فضلِ اهورمزد این‌کارها را کردم. آن‌قدر رنج بُردم تا طایفهٔ خود را به مقامی که پیش داشت، رسانیدم.»

روایتِ هرودوت و دیگران

هرودوت، تاریخ‌نگارِ یونانی در اثر مشهورِ خود به نام «تواریخ» ماجرای گئوماتِ مُغ و بر تخت نشستنِ داریوش را چنین روایت می‌کند: «گئوماتای مُغ پس از این‌که به تخت نشست، با مردمان ممالک تابعه بسیار به ملاطفت رفتار کرد و مالیاتِ سه سال را بخشید. بعد از ترسِ این‌که مبادا کسی او را بشناسد، با اقوام و خویشانِ خود بُریده، کسی را به خود راه نداد.» هرودوت می‌نویسد این رفتار باعثِ بدگمانی پارسی‌ها شد و اعضای هفت خانوادهٔ درجهٔ اوّلِ پارسی توسط یکی از زن‌های گئومات معلوم کردند که این شخص بردیا نیست و سابقاً گوشش را بُریده‌اند.[البته دانداماید می‌گوید در نقش‌های حجّاری‌شده در کتیبهٔبیستون، گئومات با گوش‌هایش ظاهر می‌شود!] پس با داریوش که تازه از شام آمده بود هم‌قسم شده، واردِ عمارتِ او شدند. دربان و خواجه‌ها نتوانستند مانعِ آن‌ها شوند و داریوش خود را با یکی از همراهان به اندرون رسانیده، مُغ را کشت.»

هرودوت ادامه می‌دهد: «پس از آن، هم‌قسم‌ها جمع شدند تا دربارهٔ طرزِ حکومت مشورت کنند، بعضی طرفدار حکومتِ مردم بودند و برخی به حکومتِ الیگارشی عقیده داشتند. ولی داریوش می‌گفت، برای پارس با این وسعتی که دارد، حکومتی لازم است که تصمیماتِ آن افشا نشود و به سرعت مجری گردد. بالاخره طرفدارانِ عقیدهٔ او اکثریّت یافتند. بعد مذاکره شد چه کسی شاه شود. هوتانه که طرفدارِ حکومتِ ملّی بود خود را کنار کشید و بینِ شش نفرِ دیگر قرار بر این شد که در طلیعهٔ صبح از شهر خارج شوند و چون به محلّ معیّنی رسیدند، اسبِ هرکدام که شیهه کشید، شاه شود و داریوش شاه شد!»

عباس اقبال، این روایتِ هرودوت را افسانه می‌خواند و معتقد است: چون داریوش نزدیک‌ترین شخص به تختِ سلطنت است و نَسَبش به خشایارشاه می‌رسد، سردستهٔ اقدام‌کنندگان علیه بردیای دروغی بود و تقدّمِ او مسلّم به‌شمار می‌رفت. برخی محقّقان هم‌چون «آلبرت اومستد» اعتقاد دارند، ماجرای «بردیای دروغین» ساختگی است. اومستد، آشورشناسِ آمریکایی و نویسندهٔ کتاب «تاریخِ هخامنشی» نظریهٔ قابلِ تأمّلی دربارهٔ بردیای دروغین دارد که براساس مدارکِ تاریخی یونانی، کتیبهٔ بیستون و کتیبه‌هایی که در تختِ جمشید و کاخِ داریوشِ اوّل وجود دارد، نوشته شده است. اومستد در این نظریه اثبات می‌کند که: داریوشِ اوّل بر اساس یک کودتای سیاسی علیه فرزندانِ کوروش به پادشاهی می‌رسد. در واقع بردیا به دستِ کمبوجیه به قتل نمی‌رسد بل‌که با حیلهٔ داریوش کشته می‌شود! دراین باره، کتزیاس (پزشکِ دربارِ هخامنشی) نیز با تفاوت‌هایی روایتِ خود را دارد و دیگرانی نیز...

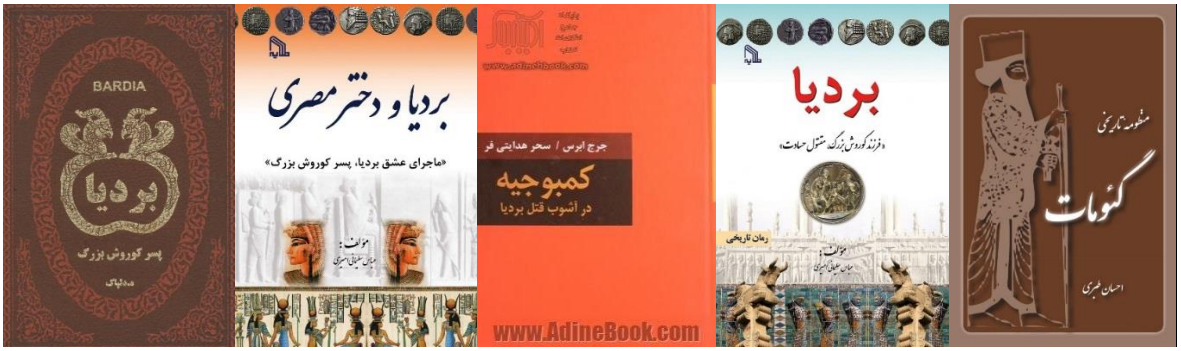
چنان‌که می‌بینیم، روایاتِ گوناگون و متناقضی -که بعضاً به داستان‌پردازی پهلو می‌زنند-، دربارهٔ کورش و کمبوجیه و بردیا و گئومات و نحوهٔ مرگ یا قتلِ آن‌ها وجود دارد که یکی پس‌از دیگری ظهور و سپس از صحنه خارج می‌شوند. امّا روایتِ غالبی که دربارهٔ بردیا و گئومات به رمان‌ها و آثارِ ادبی و هنری از جمله در «منظومهٔ تاریخی گئومات» راه‌یافته، کماکان همان روایتِ نقل‌شده از کتیبهٔ داریوش و هرودوت و کتزیاس گزنفون است که دارای جنبه‌های دراماتیکِ قوی است که در ادامهٔ این جُستار به آن می‌پردازیم.

داستانِ بردیا و گئومات در ادبیّات

علاوه بر مورّخینِ یونانی و پژوهش‌گرانِ خارجی، در آثارِ پژوهشی و ادبی نویسندگان ایرانی نیز به ایرانِ دورانِ سلسلهٔ پادشاهی هخامنشی و از جمله به داستان بردیا و گئومات پرداخته شده که از آن میان می‌توان حدّاقل به هفت کتاب دربارهٔ داستانِ بردیا و گئومات به شرح زیر اشاره نمود:

۱- کتاب «*بردیا، فرزندِ کوروشِ بزرگ، مقتولِ حسادت*» به قلم عباس سلیمانی امیری (انتشاراتِ طلایه، ۱۳۹۶) رمانی تاریخی با موضوعِ «برادرکُشی» است که در معرّفی آن آمده است: «کوروش شاه هخامنشی بعد از قدرت‌گیری، پسرانِ خود کمبوجیه و بردیا را به حکومتِ قلمروِ غربی و شرقی متصرّفاتش گُمارد. بردیا پسرِ دوّمِ کوروش که والیِ مشرق‌زمین بود تا زمان حیاتِ پدر براین سرزمین‌ها حکومت کرد. بردیا محبوب‌تر و عادل‌تر از کمبوجیه بود و پس‌از مرگِ پدر حسادتِ کمبوجیه را برانگیخت و این حسادت او را برآن داشت تا برادر را از میان بردارد، پس مشغولِ کشیدن نقشه شد...»

۲- کتاب «*بردیا و دختر مصری*» نوشتهٔ عباس سلیمانی امیری (انتشاراتِ طلایه، ۱۴۰۲)، رمانی تاریخی است که ماجرای عشق پسرِ کوروش به دختری مصری را روایت و بر اساس کتاب «تاریخ جهان»، اثرِ هرودوتِ یونانی و منابع معتبر دیگر بازآفرینی کرده است. در معرفی این اثر نیز آمده است: «بردیا، پسرِ کوچک‌ترِ کوروش که برخلافِ برادرِ بزرگ‌ترش محبوبِ مردم نیز بود، زندگانی کوتاه، امّا پُرفرازونشیبی داشته و این رمان سفرِ بردیا به مصر به همراه لشکرِ کمبوجیه و آشنایی او با دختر مصری روایت می‌کند. در دوران پادشاهی کوروش، پادشاهِ ایران، حکمرانی ممالکِ مفتوحهٔ غربی را به پسرِ بزرگ‌ترش کمبوجیه داده بود و حکومتِ مناطقِ شرقی ایران را به بردیا. وقتی که کمبوجیه تصمیم گرفت تا مصر را نیز فتح کند و به قلمروِ پدر بیفزاید، توطئه‌ای در ذهن پرورانْد و بردیا را نیز با خود به مصر بُرد تا او را از بین ببرد...»



۳- کتاب «*بردیا، پسرِ کورشِ بزرگ*» به قلم هدایت‌الله دلپاک (نشرِ پارمیس، ۱۳۹۸) که نویسنده ابتدا مطالبی پیرامون کوروش کبیر و آن‌چه که مردم سرزمین‌های مختلف دربارهٔ او می‌اندیشیدند سخن می‌گوید و سپس به شرح زندگی یکی از پسرانِ او، یعنی بردیا که در مورد چگونگی مرگِ او شُبهه‌هایی وجود دارد می‌پردازد. در این کتاب آمده است: «دو روایت در مورد مرگ بردیا وجود دارد: داندامایف و کورت، گئومات مُغ را همان بردیا می‌دانند که داریوش و شش اشراف‌زادهٔ پارسی علیه او کودتا کردند. نظر گروه دوّم این است که گئومات، شخصیّتی واقعی بوده که بعداز پی‌بردن به مرگِ بردیا، سریرِ پادشاهی را به نامِ او غصب کرده است...»

۴- کتابِ «بردیا» به قلم تیمور صمدأف و برگردانِ نازلی اصغرزاده (نشرِ دنیای نو، ۱۳۷۷) که از محتوای آن اطلاعی در دست نیست.

۵- کتابِ «کمبوجیه در آشوبِ قتلِ بردیا» به قلم گئورگ ایبرس و برگردانِ سحر هدایتی‌فر که از محتوای آن اطلاعی در دست نیست.

۶- کتابِ «عشق و انتقام، سرگذشتِ پسرانِ کورش: بردیا و کمبوجیه» به قلمِ حبیبه نیک‌سیرتی (انتشاراتِ پر) که در معرفی کتاب آمده است: «پس از مرگِ کورش، قلمروِ ایران بسیار گسترده و وسیع شده بود و حکمرانی و ادارهٔ بخش‌های مختلفِ ان به کمبوجیه و بردیا سپرده شده بود که می‌توان این نقطه را سرآغازِ حسادتِ کمبوجیه نسبت به بردیا دانست زیرا آن‌چه در این کتاب روایت می‌شود، رضایتِ مردمان تحتِ حکمرانی بردیاست و در مقابل مردمان تحتِ حکومتِ کمبوجیه که از شیوهٔ حکمرانیِ او و شرایط زندگی‌شان ناراضی‌اند...»

۷- کتابِ «*منظومهٔ تاریخی گئومات*» به قلم زنده‌یاد احسان طبری (نگارشِ سالهای ۱۳۳۳تا۱۳۳۷، انتشاریافتهٔ اردیبهشت ۱۳۴۳ در خارج از کشور و تجدید انتشار در ایران توسط چاپِ آلفا، ۱۳۸۵) در چهار پرده با یک درآمد همراه با پیش‌گفتار و یک پی‌آمد در قالب «شعرِ هجایی با قافیهٔ آزاد» و واژه‌نامه در انتهای کتاب تنظیم شده است. طبری در پیش‌گفتارِ اوّلِ کتاب می‌نویسد: «داستانِ بردیا و گئومات داستانی است که دربارهٔ آن نویسندگان و مورّخینِ قدیم مانند اشیل، هرودوت، کتزیاس، پمپه‌تروگ، افلاتون، پولین، فرفریوس صوری، آمین مارسلن، آگاثیوس و عدّه‌ای دیگر مطالبِ افسانه‌آمیز یا تاریخی نگاشته‌اند. این داستان از همان آغازِ وقوع خود، به علّتِ جاذب و عبرت‌انگیز بودنش، نظرِ مورّخین و نویسندگانِ بسیاری را جلب کرد و تنها در ادبیّاتِ ماست که انعکاسِ وسیع و شایستهٔ خود را نیافته است.»

احسان طبری که در پیش‌گفتارِ این درامِ تاریخی، برکناری گئومات به‌دستِ کمبوجیه را «سقوطِ افتخارآمیز» توصیف کرده، با پذیرفتنِ ضمنی روایتِ مشهور برپایهٔ نظراتِ هرودوت و کتزیاس و مضمونِ کتیبهٔ داریوش و با کنارگذاشتن وسواسِ تاریخی در نگارشِ درام، درعین‌حال به پژوهشِ معتبر و آکادمیک پژوهش‌گرانِ شوروی در ردِّ گزارشِ تاریخی هرودوت و ادّعای داریوش اشاره کرده و می‌نویسد:

«در سال ۱۹۶۳ یک پژوهندهٔ شوروی به نامِ م.آ.داندامایف تحت نظرِ آکادمیسین ستروه، کتابی به عنوان «ایران در زمانِ نخستینِ هخامنشیان» نشر داده است. در فصلِ دوّمِ کتاب طیّ بیش از صد صفحه بحثِ مُشبع و مُمتعی دربارهٔ بردیا، گئومات و حوادثِ سال‌های ۵۲۴ تا ۵۲۲ ق.م شده است. دراین فصل، پژوهندهٔ شوروی به اتکاءِ اسنادومدارکِ تاریخی فراوان و مطالعهٔ دقیق ونقّادانهٔ متنِ سنگ‌نبشتهٔ بیستون ثابت می‌کند که: اولاً بردیائی که پس‌از مرگِ کمبوجیه بر تخت نشست، بردیای اصلی است نه دروغین، و گئومات مُغ نبوده است، ثانیاً همین بردیای واقعی است که دست به یک سلسله اصلاحات می‌زند و مایهٔ رنجشِ اشرافِ هخامنشی و شورشِ آن‌ها به رهبری داریوش می‌شود. ثالثاً روشِ داریوش در مورد بردیا روشی است ناپسند و داریوش برای تبرئهٔ عملِ غدّارانهٔ خود در کتیبهٔ بیستون به دروغ بردیای راستین را بردیای دروغین جلوه می‌دهد...»

به‌نظر می‌رسد که افسانهٔ «گئومات» با مشخّصاتی که بعدها در دربارِ هخامنشیان ساخته و پرداخته شد و پس از دهه‌ها در حکم منابعِ مورّخینی چون هرودوت و کتزیاس و گزنفون قرار گرفت، به وسیلهٔ داریوش و جمع پارسیانی که او را در سرکوبِ بردیا از سلطنتِ چندماهه‌اش کمک کردند خلق می‌شود که مورد اشارهٔ پژوهش‌گرانی چون آلبرت اومستد و دانداماِیف قرار گرفته که اقدامِ داریوش در براندازی سلطنتِ بردیا را تا حدِّ کودتا علیه فرزندانِ کوروش قلمداد می‌کنند. از طرفی، آغاز شورش‌ها بعداز سرکوبِ جنبشِ خلقی بردیا توسط داریوش در همهٔ مناطق جز پارس، به تنهایی گواه و دلیلِ مُتقنی بر عدم باورِ این افسانهٔ ساختگی در بینِ مردم بوده است درحالی‌که بطورِ

طبیعی باید اقدامِ داریوش در برکنارکردن گئومات (غاصبِ سلطنت و جاعلِ هویّتِ بردیای واقعی- فرزندِ کوروش) در ساتراپ‌های مختلف با استقبال مواجه می‌شد! با این اوصاف، در یک درامِ مبتنی بر واقعیّتِ تاریخی، «قهرمانِ» نمایش را می‌توان بردیای عادل (فرزندِ کورش)، و «ضدّقهرمانِ» آن‌را داریوشِ ظالم دانست و نه برعکس!
به‌دلیل اهمّیتِ نظریهٔ مستدلِّ تاریخی دانداماییف (پژوهش‌گرِ شوروی) و درعینِ‌حال ارزشِ دراماتیک «منظومهٔ تاریخی گئومات» که به باورِ سُراینده از قابلیّتِ تبدیل به نمایش و اجرای تئاتری با کارگردانی و پرداختِ هنری مسئولانه برخوردار است، ضمنِ توصیه مطالعهٔ اثر، با تقدیم متن کاملِ پیش‌گفتارِ کتاب به‌قلمِ احسان طبری به همراهِ نثری شورانگیز منسوب به زنده‌یاد رحمان هاتفی (حیدر مهرگان)، این جُستار را به پایان می‌بریم.

***

پیش‌گفتارِ «منظومهٔ درامِ تاریخی گئومات»

پیش‌گفتارِ چاپ اول:

قسمتِ عمدهٔ این درامِ تاریخی مبتنی بر روایاتِ هردوت و کتزیاس و مندرجات کتیبهٔ داریوش راجع به سرکوبِ بردیای دروغین است. اسامی اشخاص و امکنه غالباً تاریخی است. اکثرِ نام‌ها، تا آن‌جا که ممکن بود، به شکلِ اصلی ایرانیِ آن ثبت شده مگر در مواردی که این شکل روشن نبود و به ناچار شکلِ یونانی آن‌ها ذکر گردیده است.

خلاصهٔ داستانِ این درام چنین است: کبوجیه شاهِ ایران از برادرِ تنی‌اش بردیا که موردِ علاقهٔ ملکه و اشراف است نگران و هراسان است. پرکشاسپِ وزیر به او الهام می‌دهد که بردیا را نابود سازد و مُغی شورشی به نامِ گئومات را که در زندان است و شباهتِ زیادی به بردیا دارد، فرمانروای شهرِ شوش سازد و بدین‌سان مادر و اشراف را فریب دهد. گوشِ این مُغِ شورشی را زمانی بردیا بُریده بود ولی وی آن‌را در زیرِ زلف‌های انبوه و درازِ خود پنهان می‌کند. [البته به گفتهٔ دانداماییف «در نقش‌های حجّاری‌شده در کتیبهٔ بیستون، گئومات با گوش‌هایش ظاهر می‌شود»- ح.ی]. به دستورِ کبوجیه این نقشه اجرا می‌شود. سپس شاه برای تصرّفِ مصر به آن سامان لشگر می‌کشد ولی در آن‌جا می‌میرد. گئومات به نامِ بردیا بر تختِ سلطنتِ هخامنشی قرار می‌گیرد. پرکشاسب، وزیرِ خدعه‌گر در صدد است با استفاده از اطلاعی که از رازش دارد، او را تحتِ فرمان و افزارِ مقاصدِ خویش سازد و خود بر ایرانشهر فرماندهی کند، ولی گئومات تسلیم نمی‌شود و اندیشه‌اش آن است، حال که از منشائی حقیر در اثرِ بازیِ سرنوشت به تختِ سلطنت رسیده، به سودِ مردم و به مُقتضای عدالت فرمان‌روائی کند. چنین می‌کند. بینِ گئومات و اشراف که از هویّتِ واقعی‌اش بی‌خبرند و او را بردیای راستین می‌پندارند، از لحاظِ شیوه و اسلوبِ سلطنت و فرمان‌روائی اختلافِ شدید پدید می‌شود. پرکشاسب که از گئومات ناخُرسند است، رازش را بر داریوش و دیگر اشراف فاش می‌کند و آن‌ها که از رفتارِ شگفتِ بردیا ناخُرسند بودند سرانجام درک می‌کنند که بردیای دروغینی تختِ هخامنشی را غصب کرده است. پس او را به جرمِ داشتنِ منشاءِ خلقی و به گناهِ هواداری از مردم و رفتارِ عادلانه و دشمنی با اشراف می‌کشند. داریوش شاه می‌شود.

داستانِ بردیا و گئومات داستانی‌است که دربارهٔ آن نویسندگان و مورّخینِ قدیم مانند: اشیل، هرودوت، کتزیاس، پمپه‌تروگ، افلاتون، پولین، فرفریوس صوری، آمین مارسلن، آگاثیوس و عدّه‌ای دیگر مطالبِ افسانه‌آمیز یا تاریخی نگاشته‌اند. این داستان از همان آغازِ وقوع خود، به علّتِ جاذب و عبرت‌انگیز بودنش، نظرِ مورّخین و نویسندگانِ بسیاری را جلب‌کرد و تنها در ادبیّاتِ ماست که انعکاسِ وسیع و شایستهٔ خود را نیافته‌است و علّتِ آن، یعنی بی‌خبری نسل‌های مختلفِ ایرانی از تاریخ واقعی کشورِ خود در باستان زمان، تا این اواخر باقی بود.

شایانِ تصریح است که داستانی که در درامِ حاضر توصیف شده، چنان‌که طبیعی است می‌تواند از لحاظِ تمامِ جزئیات و اجزاءِ خود موثّق نباشد. مثلا در سال ۱۹۶۳ یک پژوهندهٔ شوروی به نامِ م.آ.دانداماییف تحت نظرِ آکادمیسین سترووه، کتابی به عنوان «ایران در زمانِ نخستینِ هخامنشیان» نشر داده است. در فصلِ دوّمِ این کتاب طیّ بیش از صد صفحه بحثِ مُشبع و مُمتعی دربارهٔ بردیا، گئومات و حوادثِ سال‌های ۵۲۴ تا ۵۲۲ ق.م. شده است. در این فصل، پژوهندهٔ شوروی به اتکاءِ اسناد و مدارکِ تاریخی فراوان و مطالعهٔ دقیق و نقّادانهٔ متنِ سنگ‌نبشتهٔ بیستون ثابت می‌کند که: اولاً بردیائی که پس‌از مرگِ کمبوجیه بر تخت نشست بردیای اصلی است نه دروغین و گئوماتِ مُغ نبوده است، ثانیاً همین بردیای واقعی است که دست به یک سلسله اصلاحات می‌زند و مایهٔ رنجشِ اشرافِ هخامنشی و شورشِ آن‌ها به رهبری داریوش می‌شود. ثالثاً روشِ داریوش در مورد بردیا روشی است ناپسند و داریوش برای تبرئهٔ عملِ غدّارانهٔ خود در کتیبهٔ بیستون به دروغ برد یای راستین را بردیای دروغین جلوه می‌دهد و حال‌آن‌که خودِ او دراین کتیبه چندجا همه را از دروغ گفتن بر حذر می‌دارد.

چنین است اظهارنظرِ م.آ.دانداییف. صحّتِ احتمالی این نظر به هر صورت مسائل و ارزیابی‌های مندرجه در درامِ حاضر را تغییر نمی دهد. وانگهی وظیفهٔ درام‌نویس تبعیت از وسواس‌های تاریخی نیست. برای او تاریخ، بهانه‌ای است برای تعمیمِ هنریِ آن‌چه می‌اندیشد.

مصنّف به هیچ وجه نمی‌خواهد دراین پیش‌گفتارِ کوتاه، تحلیلی از اثرِ حاضر بدهد یا تفسیرِ خود را از چهره‌ها و حوادث بیان دارد. تنها نکته‌ای که در خورِ ذکر می‌شُمرد آن‌است که وی بر اساس روایاتِ هردوت و کتزیاس که از شیوهٔ عادلانهٔ بردیای دروغین سخن گفته‌اند به این اندیشه رسید که این غریبهٔ تصادفی و دراماتیکِ تاریخی را که موجبِ فرمان‌روائی مُغی شورشی شده، به مثابهٔ درخشِ مُستعجل و زودگذرِ یک حکومتِ عادلانه در ظلمتِ نظامِ بردگی و شاهنشاهیِ شرقِ باستان نشان دهد.

تردید نیست که این حکومت اگر هم می‌ماند، نمی‌توانست به تدریج تغییرِ طبیعت ندهد، ولی تمامِ جاذبهٔ آن در ناسازگاری و سقوطِ افتخارآمیزِ آن است. نگارنده در این درام نسبت به داریوش که موظّف بود مقتضیاتِ تکاملِ سیاسی جامعهٔ آن روزی را با ایجادِ یک سلطنتِ مقتدرِ متمرکز برآورده کند، با مراعات برخورد می‌کند، ولی داریوش دارای سیمای دیگری نیز هست و آن سیمای یک اشرافِ محافظه‌کار و یک برده‌دارِ بی‌رحم و مُستبد است. لذا چهرهٔ داریوش نمی‌توانست مانند چهرهٔ گئومات، این مظهرِ رنج و آرمان‌های احساساتی ولی روشن، دل‌پذیر باشد.

درامِ گئومات با توجّه به مراسمی که دربارِ پهلوی می‌خواهد برای ۲۵۰۰ سالگی شاهنشاهی در ایران برقرار کند، به یک موضوع حادّ روز پاسخ می‌دهد و آن این‌که از آغاز پیدایشِ شاهنشاهی، خلق نیز با کوشش و نبردِ خویش می‌خواست راهی را که دل‌پسندِ اوست، پدید آورد، ولی اگر در آن هنگام محمل‌های واقعی پیروزیِ آرمان‌های روشن وجود نداشت، امروز که اخلافِ شاهانِ پیشین می‌خواهند به اتکاءِ سنّتی فرتوت خود را مُخلّد کنند، چنین محمل‌هائی از هرباره فراهم است.

سنتِ دراماتورژی* در کشورِ ما اندک و کم‌مایه است و اثرِ حاضر به هر جهت فرزندِ چنین وضعی است و نمی‌تواند ناتوانی و کم‌مایگی آن‌را منعکس نکند. با این حال به واسطهٔ آشنائی (به عنوانِ خواننده و تماشاگر) با هنرِ نمایشی، نگارنده کوشیده است ضعف‌های معتاد و متداول دراماتورژیِ معاصرِ ما در این اثر تکرار نشود.

اگر روزی بخواهد «گئومات» به صحنه بیاید، کارگردانِ آن باید کارِ عظیمِ آموزشی و بررسی و تفکّر و تحلیل انجام دهد. احیاءِ زمان‌های گُمشده با اصالتِ چهره، لباس، ابنیه و حرکات، کاری است که تنها پس از مطالعاتِ دقیق و مفصّل و به کمکِ کارشناسان میسّر است.

کارگردان باید با اختیار و ابتکارِ وسیع، مسئلهٔ به‌صحنه‌آوردنِ حوادثِ پُرشور و جالبِ این درام را حلّ کند و هنری‌ترین و درعینِ‌حال تاریخی‌ترین تفسیرها را از چهره‌ها و حوادث بدهد و تنها زمانی که خود را به وسائلِ مادّی و افزارهای معنویِ کار مجهّز می‌بیند، به سراغِ میزانسنِ «گئومات» برود و الاّ این درام را به عنوانِ یک اثرِ قرائتی باقی بگذارد. زبانِ گئومات منعکس‌کنندهٔ سبک‌واژه هایی است که می‌بایست با دورانِ تاریخیِ مربوطه به نحوی متناسب باشد. درام به شعرِ هجایی با قافیهٔ آزاد است. این اثر بینِ سال‌های ۱۳۳۷-۱۳۳۳ نگاشته شده است. (احسان طبری/ اردیبهشت ۱۳۴۳)

* دراماتورژی (*Dramaturgy*) = در «فرهنگِ زبانِ وبستر» دراماتورژی از واژهٔ یونانیِ «دراماتوروگییا» به معنای درام‌نویس آمده است: «نویسندهٔ درام (کمدی یا تراژدی) را در آغاز و به معنی سنّتی «دراماتورژ» می‌گفتند. «مارمونتل» می‌گوید: «شکسپیر مهم‌ترین نمونهٔ یک دراماتورژ است. کارکردِ مدرنِ این واژه، امروز اشاره به یک مشاورِ ادبی و تئاتری دارد که با یک گروه تئاتری کار می‌کند. با این مفهوم «لسینگ» اوّلین دراماتورژی است که ما می‌شناسیم.» لسینگ در سال ۱۷۶۷میلادی به‌عنوانِ دراماتورژ در«تئاترِ ملّی هامبورگ» مسئولیت جمع‌آوری نقد و بررسی و تئوری‌های تئاتری را به عهده می‌گیرد. او در همین سال کتابی تحت عنوان«دراماتورژی هامبورگ» می‌نویسد.» واژهٔ آلمانی این لقبِ «*Dramitker*» است که معنایی متفاوت با همین واژه در زبانِ فرانسه به مفهومِ کسی که نمایشنامه را برای اجرا بر روی صحنه آماده می‌کند، دارد. در زبانِ فرانسه «*Dramaturg*» بیشتر معنای کارگردان را می‌رساند، درحالی‌که در واژهٔ آلمانی، منظور نمایشنامه‌نویس است؛ اگرچه ـ نوشتن و کارگردانی ـ گاه توسطِ یک شخص انجام می‌شود. برتولت برشت نمونهٔ بارزِ آن در آلمان است. آلمانی‌ها از واژهٔ «دراماتورژ» دو برداشت دارند: «**الف**) به کسی که نویسنده درام است. **ب**) به کسی که نقشِ محقّقِ مرتبط با اثرِ نمایشی را دارد.» برای آگاهی و آشنایی بیشتر به دو مقالهٔ «*دراماتورژی چیست؟ دراماتورژ کیست؟*» (در ارژنگ شمارهٔ ۳۲، مهر-آبان ۱۴۰۲) و «*دراماتورژی هامبورگ*» (در ارژنگ شمارهٔ ۳۶، خرداد-تیر ۱۴۰۳) مراجعه شود. (**ارژنگ**)

پیش‌گفتارِ چاپ دوّم: این اثر که در سال ۱۳۴۳ در خارج از کشور در نسخه‌های معدود نشریافته، اینک پس‌از پانزده سال که هدف و آرزوی سیاسی و اجتماعیِ اثر یعنی واژگونی نظامِ شومِ شاهنشاهی به همّتِ مردم برآورده شد، در کشور برای بارِ دوّم منتشر می‌شود. روشن است که دربارهٔ جهاتِ سیاسی و هنریِ این درام باید با توجّه به شرایطِ زمانی زایشِ آن داوری کرد. (احسان طبری/ ۱۳۵۸)

***

آیا هنوز مرا نمی‌شناسی؟

آیا هنوز مرا نمی‌شناسی؟ من هزار بار مُرده‌ام و باز هزار بار متولّد شده‌ام. کدام نامم را می‌خواهی بدانی؟

در پشتِ هر یك از نام‌های من، سَرهای از بدن جدا شده مَناره شده‌اند، تن‌های در آتش سوخته و پیکرهای به دار آویخته صف کشیده‌اند:

من بَردیای دروغینم که از من بزرگ‌ترین دروغِ تاریخ را ساختند و چون لقمه‌هایی از گوشتِ تنم در دهانِ فرزندانم گذاشتند. من به چهرهٔ اشرافیتِ آدم‌خوار تُف کردم. زمین را به آن‌کس که با ناخن و عرقِ خود آن‌را بارور می‌کرد دادم، من گفتم: عدالت! امّا به قصاصِ این گناه، به نامِ عدالت سر از تنم جدا کردند...

من مزدکم که فریاد زدم: همه گرسنه‌ها باید سیر شوند. همه چیز برای همه کس. و به شکم‌های فربه مُشت کوبیدم. آن‌ها مرا واژگونه در گورِ عدلِ نوشیروانی دفن کردند...

من صاحب‌الزَّنجم که پانصد هزار برده را از مُحَمّره تا بصره شوراندم، به پاهای برهنهٔ آن‌ها کفش پوشاندم و به جای زنجیری که بر گردن و داغی که بر پیشانی داشتند، شمشیر در کفشان نهادم...

من بابکم که بر قلّه‌های سَهَند ایستادم و خود را در رؤیای سُرخم آتش زدم. به من گفتند زندگی را از خلیفه بخواه، امّا من تُفالهٔ زندگی‌ام را به صورتِ خلیفه تُف کردم...

من ستّارم، که از لوله‌ی تفنگِ امیرخیز جرقّه زدم، و در آب‌های اَرَس منتشر شدم...

من حیدرم، که با کوله‌باری از نان بر آمدم و زمین‌های وطنم را شیار زدم، و هر تکّه از وجودم را چون دانهٔ گندم در این شیارها کاشتم...

من روزبه‌ام، که در میدانِ همهٔ شهرهای سرزمینم ایستاده‌ام و از هر زخمم صدایی می‌آید، که گرسنگان و شهدا آن‌را خوب می‌شناسند.

من نام‌های بی‌شُماری دارم که هر یك از آن‌ها گورِ شریف‌ترین مردُم است...

آیا هنوز مرا نمی‌شناسی؟

[متن منسوب به زنده‌یاد رحمان هاتفی (حیدر مهرگان)]

منابع مورد استفاده یا مطالعه:

۱- مقالهٔ «بردیای دروغین» در سایت تمدّنِ ما

۲- مقالهٔ «کتیبهٔ بیستون» در سایت ایبنا - خبرگزاری کتابِ ایران

۳- مقالهٔ «تأثیرِ جُنبشِ بردیا (گئوماتا) در پارت و مازندرانِ باستان»، طیّار یزدان‌پناه لموکی، مجلهٔ چیستا، اسفند ۱۳۷۵، شمارهٔ ۱۳۶ و ۱۳۷

۴- مقالهٔ «بردیا یا گئومات»، نصرت‌الله معتمدی، میراثِ فرهنگی، زمستان ۱۳۷۴، شمارهٔ ۱۴

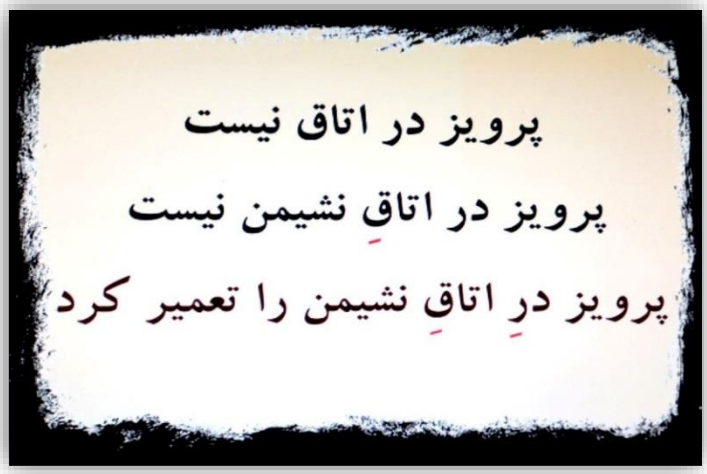
۵- کتاب «منظومهٔ تاریخی گئومات»، اثرِ احسان طبری (چاپ‌دوّم، سال۱۳۵۸، نشرِآلفا) و برخی منابع دیگر.

بازگشت به فهرست

در ضرورتِ نوشتنِ نشانه‌یِ اضافه

آیا خطّی را می‌شناسید که مردمانش و حتّی دانشمندانش در خواندنِ یک جمله‌یِ ساده این‌همه دشواری داشته باشند؟ همه‌یِ این مشکلات ناشی از این است که نوشتنِ نشانه‌یِ اضافه را ضروری نمی‌دانیم و همه‌جا نمی‌آوریم.

رحمانِ افشاری



ارژنگ: **جناب رضا شکراللّهی در توضیح اهمّیتِ این مقاله در سایت «خوابگرد» نوشته است:** ***«دربارهٔ این‌که کسره یا نشانهٔ اضافه را بنویسیم یا نه، برخی مخالفت‌ها از ناحیهٔ اهلِ فنّ است و بسیارِ آن‌ها از جانبِ کسانی که اهلِ فنّ نیستند، تا آن حدّ که حتّا متوجّه نیستند کسره نشانهٔ اضافه است نه آن‌گونه که می‌پندارند در زمرهٔ «اِعراب‌گذاری». طُرفه آن‌که، دربرابر انبوهِ نگذارندگانِ عامّ و خاصّ نشانهٔ اضافه، هستند بسیار ناشران و دبیرانِ مطبوعات و حتّا ویراستارانی که این نشانه را از متن حذف هم می‌کنند!»***

ایشان افزوده است: ***«آن‌چه در ادامه می‌خوانید، مقاله‌ای است «سنجیده و باریک‌بینانه » دربارهٔ نشانهٔ اضافه به قلم رحمان افشاری که حتّا اگر مخالفِ سرسختِ استفاده از نشانهٔ اضافه در خطِّ فارسی هم باشید، بعید است از مطالعه‌اش لذّت نبرید. نظرِ داریوش آشوری دربارهٔ این مقاله و اشاره‌اش به دو موضوعِ مهمّ «سابقهٔ این بحث و پیشگامیِ خودِ او» و نیز «اهمّیتِ آن در فرهنگ‌نویسی» را هم در پای این مقاله آورده‌ام.»***

ویراستارِ ارژنگ با اعتقاد به ضرورتِ نوشتنِ کسرهٔ اضافه و به‌کارگیری آن در نگارش مقالات یا ویرایشِ برخی مطالبِ دیگران، بازنشرِ مقالهٔ آموزنده و مستدلّ جناب رحمان افشاری را ضروری و سودمند می‌داند.

***

«خط برای خوانده‌شدن اختراع شده و کمالِ زیبایی و جمالش این است که در کمالِ آسانی خوانده شود.» (احمدِ بهمنیار)

اشاره: **دربارهٔ نشانه‌یِ اضافه مقاله‌هایِ بسیار نوشته شده، امّا در ضرورتِ حضورِ همیشگیِ آن در خط، کم گفته شده است. این مقاله می‌کوشد این ضرورت را نشان دهد.**

تعریف

نشانه‌یِ اضافه، که به آن کسره‌یِ اضافه نیز می‌گویند، مصوّت یا واکه‌یِ /e/ است که دو کلمه را به هم پیوند می‌دهد و آن‌ها را به یک گروهِ واحد یا جزئی از یک گروهِ واحد تبدیل می‌کند. این نشانه برای پیونددادنِ مقوله‌هایِ دستوریِ زیر به کار می‌رود:

۱. اسم و صفت: درختانِ سبز

۲. اسم و اسم: جلدِ کتاب
۳. صفت و صفت: آبیِ روشن
۴. قید و قید: فوریِ فوری
۵. حرفِ اضافه و اسم یا گروهِ اسمیِ پس‌از آن: برایِ سرگرمی، به‌خاطرِ کمبودِ آب، بر رویِ میز.
اگر واژه‌ای به واکه ختم شود، وقتی می‌خواهیم نشانه‌یِ اضافه را به آن بیفزاییم، اوّل صدایِ ی (= y) را به آن اضافه می‌کنیم، بعد نشانه‌یِ اضافه را می‌آوریم: بویِ خاک، لوله‌یِ بخاری، آبیِ روشن. (طباطبایی، ۵۱۸ به بعد.) [۱]

البته می‌توان به این فهرست مواردی دیگر نیز افزود، مانندِ:
- اسم و ضمیر: کتابِ من، حقِ خود، توصیه‌یِ شما.
- ضمیر و صفت: منِ ازهمه‌جابی‌خبر، منِ پیرِ ازکارافتاده.
عدد اکنون جزوِ صفت به شمار می‌رود: کلاسِ سوم، سده‌یِ بیستم، سالِ ۱۳۹۶.

نقدِ دستورِ فرهنگستان در موردِ نشانه‌یِ اضافه

مرسوم است که این نشانه‌یِ مهمّ در خط یا به تعبیرِ داریوشِ آشوری «زبان‌نگاره» را ننویسند، جز در مواردی که ننوشتنِ آن ایجادِ ابهام کند. فرهنگستانِ زبان و ادبِ فارسی در کتابِ دستورِ خطِ فارسی در فصلِ «کسرهٔ اضافه» دراین‌باره چنین می‌گوید:
«نشانهٔ کسرهٔ اضافه در خط آورده نمی‌شود، مگر برای رفعِ ابهام در کلماتی که دشواری ایجاد می‌کند: اسبِ سواری/ اسبْ‌سواری
-کلماتی مانند رهرو، پرتو، جلو، در حالتِ مضاف، گاهی با صامتِ میانجی «ی» می‌آید، مانند «پرتوی آفتاب» و گاهی بدون آن، مانند «پرتوِ آفتاب». آوردن یا نیاوردن صامت میانجی «ی» تابع تلفّظ خواهد بود.
- برای کلماتِ مختوم به های غیرِملفوظ، در حالتِ مضاف، از علامتِ «ء»[۱] استفاده می‌شود: خانهٔ من، نامهٔ او.
- «ی»، در کلمه‌های عربی مختوم به «یٰ» (که «آ» تلفّظ می‌شود)، در اضافه به کلمهٔ بعد از خود، به «الف» تبدیل می‌شود: عیسای مسیح، موسای کلیم، هوای نَفْس، کُبْرای قیاس» (فرهنگستان، ۲۸)

این کتاب البته توضیح نمی‌دهد که چرا «کسرهٔ اضافه» را نباید همیشه آورد. دربارهٔ‌یِ این دستورِ فرهنگستان ذکرِ چند نکته ضروری است:

۱. کتاب می‌گوید: «نشانهٔ کسرهٔ اضافه در خط آورده نمی‌شود، مگر برای رفعِ ابهام در کلماتی که دشواری ایجاد می‌کند: اسبِ سواری/ اسبْ‌سواری». امّا فرهنگستان در همین فصلِ کوتاه به قاعده‌یِ خود عمل نکرده است و «کسرهٔ اضافه» را در گروه‌هایی آورده است که نیاوردنِ آن در هیچ‌یک از آن‌ها ابهامی ایجاد نمی‌کند، مانندِ «حالتِ مضاف». اگر در کتاب بگردیم، شواهدِ فراوان می‌توان یافت که فرهنگستان از این قاعده‌یِ خود تخطّی کرده است: «خصوصیاتِ خطّ فارسی» (ص ۹)، «تلفّظِ حروف»، «زبانِ معیارِ رایج در تهران»، «نواحی مختلفِ ایران» (ص ۱۱)، «سیاقِ عبارت» (ص ۱۳)، «مصوّتِ مرکب» (ص ۱۴)، «در پاسخ به پرسشِ منفی» (ص ۲۱). آیا جز این است که فرهنگستان این نشانه‌یِ اضافه را ازآن‌رو آورده تا خواننده جمله را بهتر بخواند؟ و اگر

چنین است، در این صورت آیا آن قاعده اعتبارِ خود را از دست نمی‌دهد و نمی‌باید قاعده‌ای دیگر برای نشانه‌یِ اضافه نوشت؟

۲. وقتی فرهنگستان می‌نویسد «برای کلماتِ مختوم به های غیرِملفوظ، در حالتِ مضاف، از علامتِ «ء» استفاده می‌شود: خانهٔ من، نامهٔ او»، این احتمال وجود دارد که خواننده سهواً علامتِ «ء» را نیز نشانه‌یِ اضافه تصوّر کند و بپرسد: چرا فرهنگستان در این فصل و نیز در کلِّ کتاب بدونِ استثناء این نشانه را در مواردی که هیچ ابهامی وجود ندارد، آورده است؟ مانند: خانهٔ من، نامهٔ او، حفظِ چهرهٔ خطّ فارسی، نشانهٔ جمع، نشانهٔ همزه، مجموعهٔ اصول، کلّیهٔ اسنادِ رسمی، در حوزهٔ نگارش و ... ازاین‌رو لازم بود در کتاب توضیحِ بیشتری دراین‌باره داده می‌شد.

۳. کتاب «دستورِ خطِّ فارسی» درموردِ کلماتِ مختوم به واکه‌یِ /i/ مانند «مهربانی»، «جوانی» و «کوری» سکوت کرده است و نمی‌گوید که آیا باید پس از این کلمات، صامتِ میانجیِ «ی» را آورد یا نیاورد؛ یعنی باید نوشت «مهربانیِ مادر» یا «مهربانی‌یِ مادر»؟

بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که قاعده‌یِ «کسرهٔ اضافه» در این کتاب ابهام دارد و کامل نیست.

نظرِ احمدِ بهمینار

احمدِ بهمنیار (۱۲۶۲- ۱۳۳۴) در «قاعده‌یِ اول» از خطابه‌یِ ورودیِ خود به فرهنگستان در بهمن‌ماهِ ۱۳۲۱ پیشنهاد کرد که به‌جایِ علامتِ «ء»، که درواقع کوتاه‌شده‌یِ «ی» است و در کلماتِ مختوم به هایِ غیرِملفوظ رویِ «ه» گذاشته می‌شود، همان «ی» را بنویسیم، یعنی به‌جایِ «پروانهٔ زیبا» بنویسیم «پروانه‌ی زیبا».[۳] این پیشنهادِ او را بعدها بسیاری از نویسندگان و ناشران به کار بستند. امّا همان‌طور که پیشتر گفته شد، می‌باید به کلماتِ مختوم به مصوّت پیش از نشانه‌یِ اضافه صدای /y/ را در گفتار و صامتِ میانجیِ «ی» را در نوشتار افزود.

<u>این موضوع را بیشتر بشکافیم:</u> کلماتِ مختوم به مصوت‌هایِ /â/ (مانندِ خدا)، /o/ (مانندِ رادیو) و /u/ (مانندِ آهو) پیش از نشانه‌یِ اضافه یک صامتِ میانجیِ «ی» می‌گیرند: خدای فیلسوفان، رادیوی ماشین، آهوی صحرا. ما در این حالت فقط صامتِ میانجیِ «ی» را می‌گذاریم، اما مثلِ همیشه نشانه‌یِ اضافه را حذف می‌کنیم. اگر بخواهیم آن را بیاوریم، باید بنویسیم: خدایِ فیلسوفان، رادیویِ ماشین، آهویِ صحرا.

همین وضع درموردِ کلماتِ مختوم به هایِ غیرِملفوظ (مانندِ خانه) نیز صدق می‌کند، یعنی فقط آن صامتِ میانجیِ «ی» را، که رفته‌رفته با دخالتِ خوش‌نویسان به «ء» بر رویِ «ه» تبدیل شده است، می‌آوریم، اما خودِ نشانه‌یِ اضافه یعنی «کسره‌یِ اضافه» را نمی‌آوریم.

بنابراین علامتِ «ء» نشانه‌یِ اضافه نیست، بلکه فقط صامتِ میانجیِ «ی» است. به‌عبارت‌دیگر اگر قرار است «خانهٔ من» را با «ی» و نشانه‌یِ اضافه بنویسیم، باید آن را به‌صورتِ «خانه‌یِ من» (با یایِ مکسور) نوشت. ازاین‌رو خطاست اگر گمان کنیم که در «خانهٔ من» و «پای برهنه» نشانه‌یِ اضافه را آورده‌ایم، زیرا نشانه‌یِ اضافه در خطِ فارسی فقط‌وفقط علامتِ «ـِ» (کسره) است و «ی» در کلماتِ مختوم به مصوت تنها نقشِ میانجیِ صامت را دارد، تا بتوان آوا و نویسه‌یِ کسره را به آن کلمات افزود.

نقدِ دلایلِ نیاوردنِ نشانه‌یِ اضافه

آنچه گفتیم، بیشتر مقدمه‌ای بود برایِ ورود به بحث و پرسشِ اصلی و نه بحثی زبان‌شناختی و جامع دربارهٔ «کسرهٔ اضافه». پرسش این است: چرا نباید نشانهٔ اضافه را در خط آورد؟

شاید بتوان مهم‌ترین دلایلِ نیاوردنِ همیشگیِ نشانهٔ اضافه را به‌صورت زیر دسته‌بندی کرد:[۴]

۱. هر ایرانیِ توانا به خواندن و نوشتن به کمکِ شمِّ زبانیِ خود بودونُبودِ این نشانه را مانندِ اِعرابِ کلمات در نوشته تشخیص می‌دهد و درنتیجه نیازی به آوردنِ آن نیست.

۲. نوشتنِ همیشگیِ نشانهٔ اضافه چهرهٔ خطِ فارسی را زشت می‌کند و کثرتِ آن از نظرِ بصری خوشایند نیست.

۳. الزام به آوردنِ همیشگیِ آن کارِ نوشتن را دشوار می‌کند و باری اضافی بر دوشِ نویسنده و ناشر است.

این دلایل را بررسی کنیم:

• ایران از اقوامِ گوناگون تشکیل شده است که زبانِ فارسی، زبانِ مادریِ همه‌یِ آنان نیست. بسیاری از افرادِ این اقوام زبانِ فارسی را تنها در مدرسه می‌آموزند. ازاین‌رو نمی‌توان نشانه‌یِ اضافه را حذف کرد و تشخیصِ آن را به شمِّ زبانیِ خواننده واگذاشت.

• هر نوشته باید بتواند مستقل از شمِّ زبانی و سطحِ سوادِ خوانندگانش درست و بی غلط خوانده شود.

• اگرچه باید به زیباییِ چهره‌یِ خطِ فارسی اهمیت داد، اما این امر نباید مانع و مخلِ درست‌خواندن و درست‌فهمیدن شود. ننوشتنِ این نشانه‌یِ مهم، به شرحی که بعداً خواهد آمد، خواندنِ متن‌هایِ فارسی را دشوار، سرعتِ خواندن را کند و فهمیدنِ درستِ منظورِ نویسنده را گاه با ابهام روبرو می‌کند. در نقدِ سخنِ کسانی که می‌گویند کثرتِ نشانه‌یِ اضافه چهره‌یِ خط را زشت و کارِ نوشتن را سخت می‌کند، کافی است آنان را به واژه‌یِ der در زبانِ آلمانی ارجاع داد که پربسامدترین واژه در این زبان است. تکرارِ این واژه چنان است که زبان‌شناسانِ آلمانی برایِ تعیینِ رتبه‌بندیِ بسامدِ واژه‌هایِ آلمانی همین واژه را مبنا قرار داده‌اند و بسامدِ سایرِ واژه‌ها را با آن سنجیده‌اند. به‌عنوانِ‌مثال بسامدِ *Zimmer* (اتاق) در رتبه‌یِ ۱۰ جای دارد، یعنی واژه‌یِ *der*، مطابقِ این تحقیقِ میدانی که در دانشگاهِ لایپزیکِ آلمان انجام گرفته است، ۲ به توان ۱۰، یعنی ۱۰۲۴ بار بیش از *Zimmer* در زبانِ آلمانی تداول دارد. بنابراین می‌توان حدس زد که این واژه تا چه حد در نوشته‌هایِ آلمانی تکرار می‌شود؛ اما هیچ آلمانی‌زبانی به این فکر نمی‌افتد که آن را با توسل به دلایلِ سه‌گانه‌یِ شمِّ زبانی، زیبایی‌شناسیِ خط و سهولتِ نوشتن نیاورد، زیرا این کار مفاهمه‌یِ اهلِ زبان را غیرممکن می‌کند، حال‌آنکه آوردنِ آن به نوشتار و به‌تبعِ آن به ذهن دقت و روشنی می‌بخشد.

• آوردنِ نشانه‌یِ اضافه اگرچه از سرعتِ نوشتن می‌کاهد، اما سودش بسیار است. برایِ سهولتِ نوشتنِ آن می‌توان نرم‌افزارهایی برای صفحه‌کلید طراحی کرد که با فشردنِ کلیدِ مبدل و کلیدِ هر حرف هم‌زمان آن حرف و نشانه‌یِ اضافه را تایپ کند.

• یکی دیگر از دلایلِ نیاوردنِ نشانه‌یِ اضافه چنین است: همان‌طور که ما کلمات را اِعراب‌گذاری نمی‌کنیم و می‌توانیم آن‌ها را بدونِ نشانه‌هایِ زیر و زَبَر و پیش بخوانیم. به آوردنِ «کسره‌یِ اضافه» نیز نیازی نیست. به اشاره بگوییم که خطِ فارسی خطِ الفبایی ناقص است، زیرا به‌عنوانِ‌مثال خودِ کلمه‌یِ «اتاق» به کمکِ حروفِ متشکله‌اش به ما نمی‌گوید که باید آن را چگونه بخوانیم، بلکه ما تلفظِ درستِ کلمه‌یِ «اتاق» را به ذهن می‌سپاریم و هر جا این «تصویر» را، چه با اِعراب و چه بی اِعراب، در خط دیدیم، درست تلفظ می‌کنیم؛[۵]

امّا بحثِ «کسره‌یِ اضافه» فراتر از اِعراب یا حرکاتِ حروف است، زیرا ما حتی با دانستنِ تلفظِ درستِ «اتاق» نیز نمی‌توانیم آن‌را در جمله درست بخوانیم و تلفظِ آن هر بار بسته به کلماتِ پس از آن و ساختِ جمله تغییر می‌کند. بنابراین این معضل ربطی به اِعراب ندارد و اِعراب‌نگذاشتنِ کلمات نیاوردنِ نشانه‌یِ اضافه را توجیه نمی‌کند. به‌بیان‌دیگر عمده‌یِ مشکلاتِ ما در بدخوانی و بدفهمی ناشی از تلفظِ کلمات نیست، بلکه نتیجه‌یِ درست تشخیص ندادنِ پیوندِ میانِ کلمات و نحوِ جمله است. نیاوردنِ نشانه‌یِ اضافه نقشی اساسی در این امر دارد.

دلایلِ ضرورتِ نوشتنِ نشانه‌یِ اضافه

اما ردّ دلایلِ نیاوردنِ نشانه‌یِ اضافه یا سُست‌کردنِ آن‌ها نمی‌تواند به‌خودیِ‌خود دلیلی بر ضرورتِ نوشتنِ نشانه‌یِ اضافه تلقی شود. ازاین‌رو باید دراین‌باره نیز اندیشید و دلیل آورد.

گروهِ واحدِ «در اتاق» را در نظر بگیرید که در آن هیچ نشانه‌یِ اضافه به کار نرفته است. هیچ فارسی‌زبانی و حتی هیچ‌یک از استادانِ زبانِ فارسی نمی‌تواند «در اتاق» را بدونِ نشانه‌یِ اضافه درست بخواند و با قاطعیت بگوید که این است و جز این نیست. زیرا منظور از «در اتاق» می‌تواند هم «در داخلِ اتاق» و هم «درِ اتاق» باشد.

اما مشکل تنها به اینجا ختم نمی‌شود. هیچ فارسی‌زبانی و حتّی هیچ‌یک از استادانِ زبانِ فارسی نمی‌تواند آن را مستقل از واژه‌ای که پس از این گروه می‌آید، درست بخواند:

«پرویز در اتاق نیست».

«پرویز در اتاق نشیمن نیست».

واژه‌هایِ «نیست» و «نشیمن» در دو مثالِ بالا، که پس از «اتاق» آمده‌اند و در هنگامِ خواندنِ «اتاق» آن‌ها را نمی‌بینیم، تعیین می‌کنند که «اتاق» را چگونه بخوانیم.

اما مشکل هم‌چنان باقی است، زیرا گاهی حتی واژه‌یِ بعد نیز نمی‌تواند همیشه کمک کند تا جمله را درست بخوانیم و تنها ساختِ جمله به ما می‌گوید که «در» و «اتاق» را چگونه باید خواند:

«پرویز در اتاق نیست».

«پرویز در اتاق نشیمن نیست».

«پرویز در اتاق نشیمن را تعمیر کرد».

گمان نکنید که مشکلاتِ نیاوردنِ نشانه‌یِ اضافه در اینجا پایان می‌یابد. گاه پیش می‌آید که نه واژه‌یِ بعد و نه ساختِ جمله هیچ‌یک نمی‌توانند به ما بگویند که باید این نشانه را میانِ دو کلمه فرض کرد یا نکرد:

جمله‌یِ «معلم تازه وارد کلاس شد» می‌تواند «معلمْ تازه واردِ کلاس شد» خوانده شود و نیز «معلمِ تازه واردِ کلاس شد». جمله‌یِ «پدر پرویز را دید» را می‌توان هم «پدرْ پرویز را دید» خواند و هم «پدرِ پرویز را دید». همین‌طور جمله‌یِ «معلّم بچه‌ها را شناخت» را می‌توان دو گونه خواند: ۱. «معلمْ بچه‌ها را شناخت»؛ ۲. «معلمِ بچه‌ها را شناخت».

آیا خطّی را می‌شناسید که مردمانش و حتی دانشمندانش در خواندنِ یک جمله‌یِ ساده این‌همه دشواری داشته باشند؟ همه‌یِ این مشکلات ناشی از این است که نوشتنِ نشانه‌یِ اضافه را ضروری نمی‌دانیم و همه‌جا نمی‌آوریم. شاید گفته شود که چشمِ ما در خواندنِ یک متن کلمه‌به‌کلمه پیش نمی‌رود، بلکه عبارت‌به‌عبارت تصویربرداری می‌کند. این سخن تا حدّی درست است، امّا دلایلِ بالا را باطل نمی‌کند:

۱. فقط چشمِ آزموده و آشنا به فنِ تندخوانی می‌تواند عبارت‌به‌عبارت ببیند، حال‌آنکه اکثرِ افراد کلمه‌به‌کلمه و نوآموزانِ زبان حرف‌به‌حرف می‌بینند و می‌خوانند.
۲. بسیار پیش می‌آید که کلماتِ طرفینِ نشانه‌یِ اضافه در یک سطر جای نمی‌گیرند و بخشی از آن به ابتدایِ سطرِ بعد منتقل می‌شود. در این حالت چشمِ خواننده نمی‌تواند از انتهایِ یک سطر و ابتدایِ سطرِ بعد تصویری واحد بردارد.
۳. مکرر اتفاق می‌افتد که این نشانه بیش از دو کلمه را به هم پیوند می‌دهد، مانند: فرهنگِ توصیفیِ دستورِ زبانِ فارسی، کتابِ سنجشِ خردِ نابِ فیلسوفِ نامدارِ آلمانی، مردِ اسب‌سوارِ دشت‌نشینِ صحراگردِ باران‌دیده.
نیاوردنِ نشانه‌یِ اضافه یک زیانِ دیگر نیز دارد و آن کاربردِ نابجایِ ویرگول است. اکثرِ نوشته‌هایِ فارسی پر است از ویرگول‌هایِ نابجا. علتش نگرانیِ نویسنده است از اینکه مبادا خواننده کلماتِ جمله را به‌غلط با کسره‌یِ اضافه بخواند. ازاین‌رو در جمله از ویرگول به‌عنوانِ نشانه‌یِ درنگ استفاده می‌کند. اگر نشانه‌یِ اضافه همیشه آورده شود، نویسنده دیگر از این بابت ترسی نخواهد داشت و درنتیجه معضلِ ویرگول‌هایِ نابجا نیز خودبه‌خود برطرف می‌شود.[۶]

آنچه گفتیم مربوط به جمله‌هایِ ساده بود. می‌توان حدس‌زد که وقتی جمله‌ها پیچیده می‌شوند، میزانِ بدخوانی و بدفهمیِ ما به طرزی تصاعدی افزایش می‌یابد.

وقتی خواننده‌یِ ایرانی در ترجمه‌یِ کتابی از **هگل** می‌خواند «جهان روح از خودبیگانه شده»[۷] به‌راستی آن را چگونه بخواند و چگونه بفهمد؟ «جهانْ روحِ ازخودبیگانه‌شده»؟، «جهانِ روحْ از خود بیگانه شده»؟، «جهانِ روحِ ازخودبیگانه شده»؟ حال‌آن‌که خواننده‌یِ آلمانی‌زبان هیچ مشکلی در خواندنِ درستِ اصل آن ندارد: *Die Welt des sich entfremdeten Geistes* به‌بیانِ‌دیگر ما علاوه بر این‌که در درکِ اصطلاحِ «گایستِ» هگلی که مترجمانِ ما آن را «عقل» (حمیدِ عنایت)، «روح» (زیبا جبلّی) و «جان» (باقرِ پرهام) ترجمه کرده‌اند، با دشواری روبرو هستیم، خطِ ما نیز این دشواری را دوچندان کرده و با نیاوردنِ نشانه‌یِ اضافه چنان نحوِ جمله را مبهم و فهمِ آن را تیره کرده است که نظیرش را شاید در کمتر خطی بتوان یافت.

باید به‌صراحت اعتراف کرد که نیاوردنِ نشانه‌یِ اضافه باعثِ کُندخوانی، دوباره‌خوانی، بدخوانی، دشوارفهمی و بدفهمی می‌شود. مشکلِ اصلی درواقع این است که واکه‌هایِ شش‌گانه‌یِ فارسی هیچ نماینده‌ای در الفبایِ خطِ فارسی ندارند و ازاین‌رو می‌توان گفت که خطِّ فارسی خطِّ «غیرِدمکراتیک» است؛ امّا با نوشتنِ نشانه‌یِ اضافه می‌توان از شدّتِ این ضعفِ خطِّ فارسی تا حدّی کاست.

به‌جرئت می‌توان گفت که خطِ فارسی اگر نقّادانه به خود ننگرد و در رفعِ معایبِ خود مجدّانه نکوشد، هرگز قادر نیست جهانِ پهناورِ اندیشه را به‌روشنی در خود بازتاباند. یک‌لحظه پیشِ خود تصوّر کنید که انگلیسی‌زبانان یا آلمانی‌زبانان نشانه‌هایِ اضافه را در خطِ خود حذف کنند و آن را مثلِ ما ایرانیان به فراخورِ حال و شمِّ زبانیِ گویشورانشان واگذارند. نتیجه‌یِ آن کاملاً روشن است.

درباره‌یِ ضرورتِ آوردنِ نشانه‌یِ اضافه بسیار می‌توان گفت: داریوشِ آشوری در مقاله‌یِ «چند پیشنهاد درباره‌یِ روشِ نگارش و خطِ فارسی» که نخست در مجلّه‌یِ نشرِ دانش در سال ۱۳۶۵ به چاپ رسید و اینک در کتابِ «بازاندیشیِ زبانِ فارسی» (آشوری، ۱۳۱) تجدیدِ چاپ شده است، حقِ مطلب را در این زمینه اَدا کرده است. او در نوشته‌هایش همه‌جا نشانه‌یِ اضافه را می‌آورد. کسانی که معتقدند آوردنِ این نشانه چهره‌یِ

خطِ فارسی را زشت می‌کند، کافی است به‌عنوانِ نمونه کتابِ «چنین گفت زرتشتِ نیچه» با ترجمه‌یِ او را باز کنند و ببینند، آیا چهره‌یِ خطِ فارسی در آن کتاب زشت شده است؟ هر کس که با زبانِ فارسی آشناست، این کتاب را، باآنکه نثری کهن‌شیوه دارد، می‌تواند بی غلط بخواند، حال‌آنکه حتی دانشمندانِ ما در خواندنِ یک جمله‌یِ ساده که نشانه‌هایِ اضافه‌یِ آن حذف شده است، با دشواری روبرو هستند.

این‌که هیچ‌یک از ما مطمئن نیستیم بتوانیم متنی را که قبلاً نخوانده‌ایم، بی‌غلط بخوانیم، بیش‌از همه ناشی از نیاوردنِ نشانه‌یِ اضافه در خط است.

اخیراً میانِ برخی جوانان باب شده است که به‌عنوانِ‌مثال «دوستِ عزیز» را «دوسته عزیز» بنویسند. این کار بیش از آنکه ناشی از کم‌اطلاعیِ آنان از دستور و خطِ فارسی باشد، ناشیِ از ضعفِ خطِ فارسی و خو نکردنِ ما به آوردنِ نشانه‌یِ اضافه است. بنابراین به‌جایِ آن‌که جوانان را ملامت کنیم، بهتر است در نگاهِ خود به نشانه‌یِ اضافه تجدیدِنظر کنیم و آوردنِ آن را در همه‌جا ضروری بدانیم.

پایانِ سخن

خطِ فارسی که زمانی می‌توانست بدونِ نقطه‌گذاری و آوردنِ نشانه‌یِ اضافه و حتی بدونِ گذاشتنِ نقطه‌هایِ حروف در نسخِ خطی نیازهایِ کاربران و مخاطبانِ محدودِ خود را که به‌طور عمده در حوزه‌یِ شعر و ادب بود، برآورد، اکنون قادر نیست با همان شیوه‌یِ کهن این حجمِ انبوه از دانش و فن و فلسفه را به میلیون‌ها کاربر و مخاطبِ خود به‌درستی عرضه کند. خوش‌بختانه با ظهور و رواجِ رایانه‌ها و ورودِ ویراستارانِ حرفه‌ای به عرصه‌یِ نشر پیشرفت‌هایِ بسیار کرده‌ایم، اما نمی‌توان همچنان به ضرورتِ آوردنِ نشانه‌یِ اضافه در خط بی‌اعتنا بود.

همان‌طور که ما اکنون تمامِ نقطه‌هایِ حروفِ نقطه‌دار را می‌گذاریم، انتهایِ جمله‌ها را بدونِ استثنا با نقطه می‌بندیم، هر جمله‌یِ پرسشی را با علامتِ سئوال (؟) مشخص می‌کنیم، نقل‌قول‌ها را در درونِ دو گیومه («») می‌آوریم، در صورتِ لزوم در متن از نشانه‌هایی مانندِ ویرگول (،)، نقطه‌ویرگول (؛)، دونقطه (:)، پرانتز ()، قلاب []، خطِ‌تیره (-)، علامتِ تعجب (!) و مانندِ آن استفاده می‌کنیم، بینِ کلمات بدونِ استثنا یک فاصله‌یِ تمام می‌گذاریم، مراقبیم که فاصله را نیم‌فاصله و نیم‌فاصله را فاصله نزنیم، رفته‌رفته به جدانویسیِ کلمات عادت کرده‌ایم و مانندِ کتابِ «دستورِ پنج استاد» نمی‌نویسیم: «نمیتوان»، «بهمخاطب»، «کلماتیکه»، «مختوم بالف»، «بهمند»، «بکلمه»، و هیچ‌یک از این کارها را سخت یا زشت کردنِ چهره‌یِ خطِ فارسی نمی‌دانیم، پس می‌توان به نوشتنِ نشانه‌یِ اضافه نیز عادت کرد و آن را بدونِ استثنا آورد و آوردن یا نیاوردنِ آن را به میلِ نویسنده و تشخیصِ بودونبودِ آن را به خواننده واگذار نکرد.

منابع:

- انوری، حسن؛ احمدی گیوی، حسن، ۱۳۹۳. دستورِ زبانِ فارسی ۲. تهران، انتشاراتِ فاطمی.
- طباطبایی، علاءالدین. ۱۳۹۵، فرهنگِ توصیفیِ دستورِ زبانِ فارسی. تهران، فرهنگِ معاصر.
- آشوری، داریوش، ۱۳۷۵، بازاندیشیِ زبانِ فارسی. تهران، نشرِ مرکز.
- فرهنگستان، ۱۳۹۴، دستورِ خطِ فارسی. تهران، فرهنگستانِ زبان و ادبِ فارسی (نشرِ آثار).

یادداشت‌ها:

[۱] متأسفانه این نشانه‌یِ مهم در خطِ فارسی نامِ واحد و گویایی ندارد: دستورنویسانِ ما آن را «کسرهٔ اضافه»، «نقش‌نمایِ اضافه»، «علامتِ اضافه» و «نشانهٔ اضافه» نامیده‌اند. این نشانه را برخی «نقش‌نما» یا «حرف» تلقی کرده‌اند (انوری، ۲۷۸)، حال‌آنکه برخی دیگر «واژه‌بست» (*clitic/ Klitikon*) دانسته‌اند (طباطبایی، ۵۲۰).

لفظِ «اضافه» نیز برایِ این نشانه چندان مناسب نیست، زیرا این نشانه نه‌فقط در حالتِ اضافه و بینِ مضاف و مضاف‌الیه، بلکه میانِ موصوف و صفت نیز ظاهر می‌شود، مگر آنکه «اضافه» را در اینجا به معنایِ دستوریِ آن درک نکنیم.

[۲] این علامت کوتاه‌شده‌یِ «ی» است.

[۳] این خطابه که به «رسالهٔ املایِ فارسی: پیشنهاد به مقامِ فرهنگستان» مشهور است، اکنون در لغت‌نامهٔ دهخدا و ویکی‌نبشته در دسترس است.

[۴] همان‌طور که گفته شد، فرهنگستان در این زمینه توضیحی نمی‌دهد. جستجویِ من برایِ یافتنِ نوشته‌ای که در آن دلایلِ نیاوردنِ نشانه‌یِ اضافه را ذکر کرده باشد، بی‌نتیجه بود. ازاین‌رو این دلایل بیشتر بر پایه‌یِ شنیده‌ها و نامه‌نگاری‌هایم استوار است.

[۵] در این مختصر نمی‌توان شرح داد که این امر چه پیامدهایی برایِ ما و ذهنِ ما داشته است. فقط به اشاره می‌توان گفت که یکی از دلایلی که ما حافظه‌ای نیرومند داریم، اما قدرتِ تحلیلِ ما ضعیف است، به‌عبارت‌دیگر بیشتر اهلِ «نقل» هستیم و کمتر اهلِ «عقل» - که بازتابِ آن را در سیاست هم می‌توان دید- به حضورِ فرهنگِ گفتاری و خطِ صامتِ الفبایِ ناقصِ ما مربوط می‌شود.

[۶] برای اطلاعِ بیشتر دربارهٔ کاربردِ نابجایِ ویرگول بنگرید به کتابِ ویرگول‌گذاری و مبانیِ نظریِ آن: کاربردِ بجا و نابجایِ ویرگول از صاحبِ این قلم.

[۷] فنومنولوژی روح/ هگل؛ ترجمهٔ زیبا جبلی، ص ۳.

***

■ نظر داریوش آشوری دربارهٔ این مقاله:

مقاله‌ی سنجیده و جامعی‌ست درباره‌ی داستانِ «کسره‌ی اضافه» به قلم آقای افشاری. از این دست پژوهش‌های باریک‌بینانه و سنجیده درباره‌ی مسائل زبان نگاره‌ی فارسی از ایشان پیش از این چند جستار منتشر شده است. در باره‌ی این مبحث من هم در سال‌های گذشته نوشته‌ام و در کتابِ «بازاندیشیِ زبانِ فارسی» می‌توان یافت. این که فرهنگستان زبان در دستورنامه‌ی خود درباره‌ی «خط فارسی» این مورد را با نگاهِ ادیبانه، نه زبان‌شناسانه، نه با منطق علمی بلکه با پیروی از عادت‌های نوشتاریِ به ارث رسیده، «زیرسبیلی» در می‌کند، جای شگفتی نیست. زیرا ذهن ما هنوز به فهم علمیِ مدرن، و بالاتر از آن به کار بستنِ این گونه فهم در رفتار و نوشتار، خو نگرفته است.

به یاد دارم که سالیانی پیش در ایران با دو تن از همواندان فرهنگستان در این باره بحث می‌کردم، در پاسخِ این پرسش که «این به‌اصطلاح کسره‌ی اضافه چیست که باید یا نباید نوشته شود؟»، پاسخ این بود که، «مگر ما بی‌سواد ایم که باید آن را بنویسیم!» هنگامی من ضرورتِ نوشتنِ آن را به‌ویژه برای متن‌های علمی و فلسفی مدرن طرح کردم و این مقاله نخستین بار در مجله‌ی «نشر دانش» «چاپ شد، مردِ ادیب و زبان‌شناسی مانندِ آقای احمد سمیعی گیلانی، سردبیر «نامه‌ی فرهنگستان» و مردِ نکونامِ با همت و با فرهنگی مانند علی میرزایی، سردبیرِ «نگاهِ نو»، منطق آن را پذیرفتند و در مجله‌ی خود به کار بستند، اما به‌زودی بر اثر فشاری که اهلِ قلم، و در مورد نخستین «شورای فرهنگستان» پشت‌شان گذاشتند، ناگزیر وادار به عقب‌نشینی شدند. با این همه، این روش و پیشنهاد از راهِ کتاب‌های من و برخی دیگر از نویسندگان و مترجمان و ویراستاران در

حال پذیرشِ بیش و بیش‌تر است، از جمله آقای جعفرِ مدرس صادقی آن را با دقت در ویرایش متن‌های کهن این روش را به‌کار می‌بندد. و من خرسند ام که پژوهنده‌یِ با پشتکار و دل‌سوزی مانندِ رحمانِ افشاری نیز با منطق روشن علمی پیگیرِ این داستان است .

یکی از جاهایی که نوشتنِ این «کسره» برای درست‌خوانی و پرهیز از ابهام یا نادرست‌خوانی ضرورتِ بی‌چون-و-چرا دارد، در کارِ فرهنگ‌نویسیِ امروزین است .جای آن را به‌درستی در فرهنگ‌های ارزنده‌ای که با دیدِ تازه در این دو-سه دهه تألیف شده است، خالی می‌بینم. اشاره‌ام یکی به «فرهنگِ سخن»، به ویراستاریِ آقای حسن انوری ست و دیگر به «فرهنگِ جامعِ فارسی» به ویراستاریِ آقای علی‌اشرف صادقی. چنان که در دو-سه جای دیگر نوشته‌ام، این »کسره‌ی اضافه»، اگرچه از نظرِ ساختارِ آوایی تنها از یک مصوّت تشکیل شده است، ولی از نظرِ نقشِ دستوری یک تکواژ است با نقشِ پربسامدِ یک «واژه‌ی دستوری» (*grammatical word*) و همه جا باید نوشته شود. که افشاری در این باره به‌خوبی مسأله را روشن کرده است .

■ **پاسخِ رحمانِ افشاری (نویسندهٔ مقاله):** آقایِ آشوری در نوشته‌یِ محبّت‌آمیزِ خود درباره‌یِ این مقاله ازجمله به نکته‌یِ مهمّی اشاره کرده‌اند و آن اهمّیتِ آوردنِ نشانه‌یِ اضافه در فرهنگ‌هایِ فارسی است. خوش‌بختانه استاد دکتر فرامرزِ بهزاد سال‌ها پیش نشانه‌یِ اضافه را در بیشترِ مدخل‌هایِ فرهنگِ خود آورده است:

فرهنگِ آلمانی – فارسی: بیش از سی هزار واژه‌یِ زبانِ آلمانیِ معاصر و همین تعداد تعبیرات و اصطلاحاتِ جاری / تدوین: فرامرزِ بهزاد — تهران: خوارزمی، چاپِ سوم، ۱۳۹۲.

http://www.ketab.ir/bookview.aspx?bookid=1849461

آقایِ ایرجِ کابلی در مقاله‌ای به نامِ «فراخوان به فارسی‌نویسان و پیشنهاد به تاجیکان» که در مردادِ ۱۳۷۱ در شماره‌یِ ۷۲ مجله‌یِ «آدینه» منتشر شد، پیشنهادهایی برایِ اصلاحِ شیوه‌یِ نگارشِ فارسی ارائه دادند که مهم‌ترینِ آن‌ها بی‌فاصله‌نویسی بود. سپس شورایی به نامِ »شورایِ بازنگری در شیوه‌یِ نگارش و خطِ فارسی» با شرکتِ کریمِ امامی، محمّدرضا باطنی، ایرجِ کابلی، علی‌محمدِ حق‌شناس، احمدِ شاملو، کاظمِ کردوانی و فرجِ سرکوهی تشکیل شد که دبیریِ آن بر عهده‌یِ کاظمِ کردوانی گذاشته شد و هدفِ آن نیز بازنگریِ شیوه‌یِ نگارشِ خطِ فارسی بود.

این شورا نخستین نشستِ خود را در ۳۱ مردادِ ۱۳۷۱ برگزار کرد. (برایِ اطلاعاتِ بیشتر بنگرید به ویکی‌پدیایِ فارسی، مقاله‌یِ «شورای بازنگری در شیوه نگارش و خط فارسی») آقایِ کابلی در شماره‌یِ ۸۰-۸۱ مجله‌یِ آدینه مقاله‌ای نوشتند به نامِ «احیایِ نشانه‌یِ اضافه» که مضمونش همان است که در مقاله‌یِ من آمده است، یعنی واردکردنِ نشانه‌یِ اضافه درزنجیره‌یِ خط فارسی. ایشان مجموعه‌یِ مقالاتِ خود را در کتابی به‌نامِ «درست‌نویسی‌یِ خطِ فارسی» در سالِ۱۳۸۴ منتشر کردند. اگرچه مقاله‌یِ من بیشتر جنبه‌یِ انتقادی و استدلالی دارد و فضلِ تقدّمِ پیشنهادِ آوردنِ نشانه‌یِ اضافه در زنجیره‌یِ خطِ فارسی نیز، چنانکه درمقاله‌ام آمده است، با آقایِ داریوشِ آشوری است، اما سزا بود تا از کوشش‌هایِ آقایِ کابلی و «شورایِ بازنگری در شیوه‌یِ نگارش و خطِ فارسی» نیز یاد می‌شد. از سرورِ بزرگوارم آقایِ کاظمِ کردوانی که این موضوع را یادآور شدند و لطف کردند و کتابِ آقایِ کابلی را در اختیارم نهادند، صمیمانه تشکر می‌کنم.

بازگشت به فهرست

زندگی در قابِ دیگران: چرا اسیرِ ترِند شدنیم!

(ترِند؛ همرنگی یا آگاهی؟)

سمیّه سرکشیکیان

این روزها کافی‌ست واردِ اینستاگرام یا هر شبکه‌ی اجتماعی دیگری شوی؛ ناگهان با هجومِ یک تصویر، یک آهنگ یا یک حرکتِ تکراری روبه‌رو می‌شوی که همه‌جا پخش شده. یک روز آهنگ همه‌گیر می‌شود و هر کلیپی را که باز می‌کنی، با همان صدا پس‌زمینه‌گذاری شده. روزِ دیگر یک چالشِ مسخره دست‌به‌دست می‌شود؛ از «چالشِ سطلِ آبِ یخ» گرفته تا «چالشِ لیوان بالای سر» یا هر چیزِ دیگری که معلوم نیست از کجا آمده و چرا باید تا این حدّ تکرار شود؟ حتّی در خریدِ لباس، در نوع غذاخوردن یا در شیوه‌ی عکس‌گرفتن، ترِندها بی‌وقفه حضور دارند. کافی‌ست پاییز برسد تا همه ناگهان با یک مُدلِ بوت یا بارانی عکس بگیرند.

ظاهرِ ماجرا ساده است: هر کسی آزاد است هر کاری دلش می‌خواهد بکند. امّا پرسشِ اساسی این‌جاست: چرا تقریباً همه به یک سمت می‌روند؟ چرا تنوّعِ انتخاب‌ها این‌قدر سریع به یک‌دستی تبدیل می‌شود؟

از نگاهِ جامعه‌شناسی، این‌جا دقیقاً همان چیزی است که گی دبور در نظریه‌ی جامعه‌ی نمایش توصیف می‌کند: جایی که نمایش، دیده‌شدن و تکرارِ یک تصویر مهمّ‌تر از خودِ واقعیّت می‌شود. ترِند دیگر فقط یک سلیقه‌ی شخصی نیست؛ به معیاری برای حضور در جامعه تبدیل می‌شود. اگر کسی همراه نشود، احساس می‌کند جامانده، دیده نمی‌شود یا *«از قافله عقب افتاده»*.

دورکیم به ما می‌گوید پدیده‌های اجتماعی بیرونی و الزام‌آورند؛ یعنی حتّی وقتی فکر می‌کنیم انتخابی شخصی کرده‌ایم، فشارِ جمعی پشتِ سرِ ماست. هیچ‌کس نمی‌نشیند با خودش فکر کند که چرا باید در هر ویدئوی جدّی یا حتّی غمگین، همان آهنگِ بی‌ربطِ ترِند را بگذارد. فشارِ جمعی آن‌قدر سنگین است که گاهی آدم‌های فرهیخته، هنرمندان یا حتّی استادانِ دانشگاه هم تسلیم می‌شوند و از همان الگو استفاده می‌کنند؛ چون نمی‌خواهند *«بی‌ربط»* یا *«نامتناسب با فضا»* به نظر برسند.

اینجا بوردیو وارد می‌شود. او می‌گوید که ترِندها اغلب حاملِ نوعی «سرمایه‌ی نمادین» هستند؛ یعنی ارزش و پرستیژی که مستقل از کارکردِ واقعی‌شان به فرد منتقل می‌شود. استفاده از یک آهنگِ ترِند یا پوشیدنِ یک لباسِ مُدِ روز فقط یک لذّت یا انتخاب نیست، بلکه پیامی اجتماعی است: *«من در جریانم، من به‌روز هستم، من هم بخشی از جمعم.»* همین‌جاست که آگاهی فردی به‌شدّت محدود می‌شود، چون انتخاب دیگر نه براساسِ نیاز یا میلِ درونی، بلکه برای کسبِ سرمایه‌ی نمادین شکل می‌گیرد.

ما معمولاً می‌گوییم *«آگاهیم»*. می‌گوییم *«من می‌دانم این فقط یک مُد است، امّا دوست دارم همراه شوم.»* امّا اگر همه‌ی ما همین حرف را بزنیم و در نهایت همه یک کارِ واحد انجام دهیم، آیا این واقعاً انتخابِ آگاهانه است؟ یا فقط توجیهی برای همان همرنگیِ کور؟ مرزِ آگاهی، دقیقاً همین‌جاست: این‌که بتوانی تشخیص بدهی چرا داری همراهی می‌کنی؟ آیا واقعاً به آن نیاز داری و با ارزش‌هایت سازگار است، یا فقط می‌ترسی متفاوت باشی و جا بمانی؟

ترِند و مسئله‌ی عزّتِ نفس

این بحث به سلامتِ فردی و اجتماعی هم مربوط می‌شود. فردی که تمامِ هویّتش را در آیینه‌ی ترِندها می‌سازد، در واقع در جامعه حلّ شده است. چنین فردی فرصتِ رشدِ شخصیّتی و عزّتِ نفس را از خودش گرفته، چون هیچ‌وقت انتخابی مستقل نکرده. انسانِ سالم کسی است که گاهی بتواند در برابرِ موج‌ها بایستد. این به معنای انزوا یا لجبازی نیست، بلکه تمرینی برای حفظِ اصالت و استقلالِ درونی است. مثلِ همان ماهی که اگر همیشه با جریانِ آب برود، هرگز قدرتِ عضلاتِ خودش را پرورش نمی‌دهد.

برای ملموس‌شدن این بحث کافی است به تجربه‌ی روزمرّه‌مان نگاه کنیم: چندبار پیش‌آمده که لباسی را فقط به این دلیل خریده‌ایم که *«الان همه این مُدل را می‌پوشند»*؟ چندبار پیش‌آمده که آهنگی را بارها گوش داده‌ایم نه به خاطرِ علاقه‌ی واقعی، بلکه چون همه‌جا تکرار شده و احساس کرده‌ایم اگر گوش ندهیم از چیزی جا مانده‌ایم؟ یا چندبار پُستی منتشر کرده‌ایم با قالبی تکراری، چون حسّ کرده‌ایم قالب‌های دیگر «جواب نمی‌دهند»؟ همین لحظاتِ ساده، همان نقطه‌هایی هستند که مرزِ میانِ آگاهی و همرنگی را آشکار می‌کنند.

البته نباید منکرِ کارکردِ مثبتِ ترِندها شد. آن‌ها گاهی حسِّ هم‌بستگی می‌سازند، امکانِ تجربه‌ی جمعی فراهم می‌کنند و حتّی می‌توانند به جُنبش‌های اجتماعی نیرو بدهند؛ مثلِ زمانی که یک هشتگ ترِند می‌شود و توجّهِ عمومی را به یک مشکلِ جدّی جلب می‌کند. امّا مشکل آن‌جاست که بخشِ عمده‌ای از ترِندها نه برای تغییرِ مثبت، بلکه صرفاً برای سرگرمی یا مصرفِ سریع تولید می‌شوند و افراد را در چرخه‌ای از تقلیدِ بی‌پایان گرفتار می‌کنند.

و امّا نتیجه‌گیری: اگر جامعه‌ای تماماً در بندِ ترِندها باشد، دیر یا زود به جامعه‌ای بی‌هویّت و سطحی تبدیل می‌شود. جامعه‌ای که افرادش به جای خلّاقیت و تفکّر، فقط کُپی‌کار و دنباله‌رو هستند.

بازگشت به فهرست

عرفان قانعی‌فرد، شیّاد یا تاریخ‌نگار؟

بهروز مطلّب‌زاده

این ماجرا به اوائلِ سال ۲۰۱۰ میلادی برمی‌گردد. دوستی داشتم که در یکی شهرهای نزدیک شهرِ ما زندگی می‌کرد، او از آن تیپ آدم‌هائی بود، که اگر کسی کمکی نیاز داشت و به او مراجعه می‌کرد؛ هیچ وقت «نه» نمی‌گفت. برای او اصلاً فرقی نمی‌کرد که این آدمِ نیازمند، چه کسی است؟ آشناست یا غریبه. این مسئله اصلاً برای او مهمّ نبود.

او در کنار این خصوصیّاتِ انسانی قوی و قابلِ ستایش، روحی ناآرام داشت. آدمی پُرجنب‌وُجوش که هیچ وقت یک‌جا بند نمی‌شد، و همه‌اش در این فکر بود که جابه‌جا شود، از این شهر به آن شهر، از این کشور به آن کشور. پُرحرف بود و بی‌قرار. ناپیگیر و بی‌بندوبَار، هم در نوعِ زندگی و هم در داشتنِ یک فکر و اندیشه. انگاری شیرازهٔ شخصیّتِ او را با نوعی آلیاژِ جیوه ساخته بودند، با روحی سرگردان و بی‌قرار. خلاصه این‌که برای خودش اعجوبه‌ای بود.

از محلِّ زندگی او تا شهری که ما زندگی می‌کردیم، با ماشین و یا قطار، حدود نیم‌ساعت تا چهل‌وُپنج دقیقه راه بود. این دوستِ من، هر وقت که هوس نوشیدنِ یک آبجوی «گینِس» یا آبجو سیاهِ ایرلندی می‌کرد، تلفن می‌کرد و خیلی راحت و بدونِ تعارف می‌گفت:

«بهروز، امروز می‌خوام بیام آبجو سیاه بخورم»

طبیعی است که من هم می‌گفتم:

«خوب، بیا!...».

و او با شنیدنِ «خوب بیا...»ی من، پس از چند ساعت خودش را می‌رساند. گاهی، وقتی می‌آمد، از ریخت وُ قیافه‌اش معلوم بود که خیلی خسته و آشفته و پریشان است، و من می‌فهمیدم که او از شهرِ خودش تا محلِّ زندگی ما را پیاده گِز کرده است .

تاریخِ دقیقش را به خاطر ندارم، امّا اوائل یا اواسطِ بهار سال ۲۰۱۱، ساعت یازده-دوازدهٔ ظهر بود که زنگ زد و مثلِ همیشه گفت می‌خواهد بیاید و آبجو سیاه بخورد. تا گفتم «باشه، بیا»، بلافاصله افزود:

«ولی یه نفرِ دیگه هم همراهِ من هست، عیبی که نداره؟...»

و قبل از آن‌که بپرسم همراهش کیست، افزود:

«نمی‌شناسی‌اش، امّا یه مشکلی داره که شاید تو بتونی بهش کمک کنی»

گفتم:

«عیب نداره، مهمّ نیست، بیائید، فقط امروز نه، امروز کار دارم، اگر می‌شود لطفا فردا عصر بیائید»

فردای آن روز بعدازظهر، دو-سه ساعت زودتر از همیشه کارم را تعطیل کردم و به خانه رفتم. داشتم دست و صورتم را می‌شستم که زنگِ درِ خانه را زدند. در را که بازکردم، دیدم خودش است، به همراه یک جوانِ سفیدروی چاق و چلّه، که اصطلاحاً چهره‌ای شیرموزی داشت و دست و صورت و لب و دهانش طوری برق می‌زد که انگار در همهٔ عمرش دست به سیاه و سفید نزده است.

تعارف کردم. هردو داخلِ خانه شدند، نشستیم و دوستِ من در معرّفی همراهش گفت:

«ایشون از دوستانِ کُرد است، اسمش عرفان است، عرفان قانعی‌فرد، نویسنده است، می‌گوید درحال نوشتنِ خاطرات و زندگی‌نامه جلال طالبانی- رهبرِ اتّحادیهٔ میهنی کردستانِ عراق است، می‌گوید دراین مورد با خیلی‌ها دیدار و مصاحبه کرده، امّا الان به یک مشکل برخورده و تابه‌حال نتوانسته برای یک مصاحبه، از آقای غنی بلوریان وقتِ ملاقات بگیرد، بهش گفتم شاید تو بتوانی کمکش کنی و یک وقتِ ملاقات برایش بگیری، آیا می‌توانی این کار را بکنی؟»

من که قبلاً آن جوانِ کُردِ «شیرموزی» را ندیده و او را اصلاً نمی‌شناختم، رو به دوستم گفتم:

«راستش من خیلی وقت است که کاک غنی را ندیده‌ام و تماسِ مستقیم هم با او ندارم، ولی شاید از طریقِ یکی از رفقای کُردم که با او تماس دارد بتوانم کاری بکنم، امّا قولِ صددرصد نمی‌دهم. از او خواهش می‌کنم تا از کاک غنی بپرسد، اگر موافقت کرد، آن وقت به شما اطلاع می‌دهم»

دوستِ من و همراهش- عرفان‌خان، یعنی همان جوانِ شیرموزی، هر دو تشکّر کردند. پس از آن، کمی دربارهٔ مسائلِ متفرقه گفت‌وگو کردیم و درپایان هم چون در خانه نمی‌توانستم از آن‌ها پذیرائی کنم، از آن دو دعوت کردم تا به کافهٔ «آیریش پاپ» که از خانهٔ ما فاصلهٔ زیادی نداشت برویم تا هم یک چیزی بخوریم و بنوشیم و هم دوستمان به «آبجو سیاه»ش برسد. هر دو موافقت کردند و از جا بلند شدیم.

در فاصله‌ای که آن دو، کفش‌هایشان را بپوشند و از درِ خانه بیرون بروند، من از کتابخانه‌ام در اتاق دیگر، کتابِ کوچک و کم‌حجم «پێکەنینی گەدا» (خنده‌ی گدا)ی زنده‌یاد حسن قزلجی که حاوی چند داستانِ کوتاه کُردی از او بود و من سال‌های زیادی آن‌را در کتابخانه‌ام نگه داشته بودم، برداشتم و در جیب گذاشتم و به آن دو پیوستم.

بیرون، هوا بسیار عالی بود. نسیمِ ملایمی می وزید. نرسیده به کافهٔ ایرلندی «آیریش پاپ»، جلوی یکی از رستوران‌هائی که پشتِ پنجرهٔ رو به خیابانش پُر از سبزه و گل‌های تازه‌شکفتهٔ رنگارنگ بود، چند عکس یادِ«گاری» گرفتیم و صحبت‌کنان به «آیریش پاپ» رفتیم.

داخلِ کافهٔ «آیریش پاپ» در جای دنج و خلوتی نشستیم. غذا و مشروب و مخلّفاتِ لازم را سفارش دادیم و سپس گرمِ بحث شدیم. بحث بیشتر بینِ من و عرفان‌خان جریان داشت. مسائلِ موردبحث‌مان هم بیش‌تر

حول‌وُحوشِ سیاست، نارضایتی مردم از حکومت، و به‌ویژه رابطهٔ حکومتِ ایران با مردم بود، و این‌که چگونه مردمِ ایران جانشان از استبداد و خفقانِ جمهوری اسلامی به لب رسیده است.

من، با اشاره به خیانتِ رهبران جمهوری اسلامی در به‌شکست‌کشاندنِ انقلاب بزرگ مردمُ ایران درسال ۵۷، و فاصلهٔ عمیقی که بینِ حکومت اسلامی و مردم ایران ایجاد شده، و همین‌طور جنایتِ نابخشودنی فاجعهٔ ملّی کشتارِ زندانیانِ سیاسی ایران در سال ۱۳۶۷ پرداختم و توضیح دادم که اگر این حکومت و یا هر حکومتِ دیگری در اثر مجموعه ای از اعمال و کردارِ ضدّمردمی خود با جامعه و مردمِ خود بیگانه شود، بینِ خود و مردمی که می‌خواهد بر آنان حکومت کند فاصله ایجاد کند، به جای رسیدگی به خواست‌های مردم بر اختناق و فشار و زورگوئیِ خود بیفزاید، سرانجامی خونین و فاجعه‌بار خواهد داشت، زیرا وقتی نفرت و خشمِ مردم از حکومت از حدّ بگذرد، مردم دیگر آن حکومت را ازآنِ خود نخواهند دانست، نسبت به آن کینه خواهند داشت و با قلبی پُر از کینه و نفرت به خصومت با او خواهند پرداخت و سرانجام نیز، این آتشِ گداختهٔ زیرِ خاکستر و نفرتِ انباشته‌شده در دل‌ها، به یک آتش‌فشانِ خانمان‌سوز بدل خواهد شد، آتش‌فشانی که بالاخره یک روز سر باز خواهد کرد و فوران خواهد نمود. آری، این نفرتِ پنهان و انباشته‌شده، می‌تواند در لحظه‌ای سر باز کند و به صورتِ شورش‌های کور و لجام‌گسیخته، و یا انقلابی تمام‌عیار، آتش به هستی حکومت و عواملِ ریز و درشتِ آن بزند، تا جائی که حتّی نه از تاک نشانی بماند و نه تاک‌نشان.

من در پایانِ بحث، برای تأکید بر درستی استدلال‌هایم، به یک تجربهٔ عینی خودم، یعنی به حادثهٔ وحشتناکی که در یکی روزهای پُرجوش‌وُخروشِ انقلابِ بهمن ۵۷ و در یکی از شهرهای شمالی کشورمان شاهدِ عینی‌اش بودم اشاره کردم. من در اشاره به آن تجربهٔ خود از جمله گفتم:

«ببینید، من در یکی ازآن روزهای پُرتب‌وُتابِ انقلابِ بهمن ۵۷، که متأسفانه روزِ دقیقش را به یاد ندارم، -ولی حوالی بیستم تا بیست‌وپنجم ماهِ بهمن باید باشد-، برای اجرای یک قرارِ از پیش تعیین‌شده، با یکی از رفقایم، به یکی از شهرهای شمالِ کشور رفته بودم. یکی از همان شهرهائی که مردمِ خشمگین آن، تعدادی از مأمورانِ سفّاکِ «ساواک» را به قتل رسانده و ازاین طریق خشمِ فُروخوردهٔ خود را بُروز داده بودند.

آن روز من در فاصلهٔ نسبتا دوری از محلّ قرار، طوری که بتوانم هم محل قرار را کنترل کنم و هم رفیق مورد نظر را چک کنم، داخلِ ماشین نشسته بودم. بادِ شدیدی می‌وزید، خیابان و دور و اطرافِ میدان محلّ قرار نسبتاً خلوت بود. آدم‌ها به صورت تک‌وُتوک درحالِ رفت‌وُآمد بودند، هوا هنوز کاملا تاریک نشده بود.

من که همهٔ حواسم به آن سمتی بود که آن رفیق باید از آنجا به محلّ قرار می‌آمد، ناگهان چشمم به خانمی افتاد که خود را در چادرِ سیاهی پیچیده بود و داشت به آرامی به سمتِ من می‌آمد. آن خانمِ چادری وقتی به فاصلهٔ ده-پانزده متری محلّی که من در ماشین نشسته بودم رسید، در کنارِ یکی از درخت‌های کنارِ خیابان توقّف کرد. من که تا آن لحظه به آن درخت و درخت‌های کنارِ آن توجّه چندانی نداشتم، تازه متوجّهٔ جنازهٔ مُثله‌شده‌ای شدم که وارونه از درخت آویزان بود. جنازهٔ آش‌وُلاش و دِفورمه‌شدهٔ یکی از همان ساواکی‌های سفّاک بود که به‌دست مردمِ خشمگین و متنفّر از حکومتِ ستم‌شاهی و ماموران بیدادگرِ ساواکش به قتل رسیده بود.

معلوم بود که از مرگِ آن ساواکی دو سه ساعتی بیشتر نمی‌گذشت، از لباس‌های پاره‌پوره‌اش هنوز خون می‌چکید، هیچ جای سالمی در بدنش مشاهده نمی‌شد، سروُصورتش چنان آش‌وُلاش بود که به هیچ وجه قابلِ

شناسایی نبود، چوبِ بلندی مانند یک دسته‌بیل را هم در ماتحتش فرو کرده و او را وارونه از درخت آویخته بودند... آن زنِ چادری وقتی به کنارِ جنازهٔ ساواکیِ به‌دارآویخته‌شده رسید، کمی این پا و آن پا کرد، چپ و راستِ خود را نگاه کرد، دور و اطراف خود را خوب از نظر گذراند، سپس دستِ راستش را از زیرِ چادر بیرون آورد و چیزی که در دست داشت و بیشتر هم شبیه یک میلِ بافتنی بود را، با خشم و نفرت در بدنِ جنازه فرو کرد. او این کار را چند بار پشتِ‌سرِهم تکرار کرد، سپس راهش را گرفت و رفت.

من پس از اجرای قرار، از طریقِ اطلاعاتی که آن رفیق ارائه داد، تازه فهمیدم که آن ساواکی منفور، فرزندِ نوجوانِ آن زن را در زیرِ شکنجه کشته است.

خلاصه درآن یکی-دو ساعتی که ما درآن کافه نشسته بودیم. من این نکات را دقیقاً توضیح دادم و تأکید کردم که وقتی بینِ مردم و حکومت، خصومت و بیگانگی شکل بگیرد و این نفرت در ذهن و جانِ مردم ته‌نشین شود، و اگر حکومت‌ها بین خود و مردمی که بر آن‌ها حکومت می‌کنند باد بکارند، باید یقین بدانند که عاقبت، فقط توفان درو خواهند کرد.

سرانجام پس از صرفِ غذا و مشروب و دوسه ساعت گپ‌وگفت بین من و آن دوستم و آشنای او -جناب عرفان قانعی‌فرد-، من با این تصوّرکه این آقای عرفان‌خان کُرد است و نویسنده است و اهلِ کتاب و آدمی روشن‌فکر، کتابِ «پێکەنینی گەدا»ی حسن قزلجی را که به زبانِ کُردی بود امضا کردم و به رسمِ یادگار به او تقدیم کردم. آن دو خداحافظی کردند و رفتند...

فردای آن روز، من به یکی از دوستانِ کُردِ خود که می‌دانستم با رفیق غنی بلوریان تماس دارد تلفن کردم و توضیح دادم که کسی به نام عرفان قانعی‌فرد، که می‌گوید درحال نوشتن کتاب «خاطراتِ جلال طالبانی» است، خواهش کرده است تا یک وقتِ ملاقاتی به او بدهید.

دو-سه‌روز گذشت، و بالاخره آن دوستِ من تلفن کرد و در پاسخ تقاضای ملاقاتِ عرفان قانعی‌فرد با غنی بلوریان گفت:

- «بهروزجان، کاک غنی سلام رساند و گفت «اگر آن عرفان قانعی‌فردِ جاش و مادر... از ده کیلومتری خانهٔ من رد بشود، به پلیس زنگ می‌زنم!»

من با شنیدن پیامِ کاک‌غنی بلوریان، به قولِ معروف تازه دوزاری‌ام افتاد و شستم خبردار شد که باید «کاسه»ای زیرِ نیم‌کاسهٔ این جناب عرفان‌خان قانعی‌فرد باشد. من پس از شنیدن پیامِ تند و تیز و قاطعِ کاک غنی بلوریان، هرچه فکرکردم، چگونه و به چه شکل آن پاسخِ تند و تیز را به اطلاعِ دوستم برسانم، عقلم به جائی نرسید، تا

این‌که فردای آن روز به آن دوستی که واسطه شده بود تلفن کردم و سربسته گفتم «متاسفانه کاک غنی وقت ندارد و نمی‌تواند با ایشان دیدار کند.»

ظاهراً قضیّه مختومه اعلام شد و من هم دیگر چیزی دراین مورد از دوستم و دوستش عرفان‌خان قانعی‌فرد نشنیدم تا این‌که...

تا این‌که یک‌روز که من برحسبِ اتّفاق به شهرِ محلِّ زندگی آن دوست رفته بودم، از فرصت استفاده کرده و سری هم به مغازهٔ او زدم. او تا مرا دید با خوشحالی گفت که کتاب «خاطراتِ جلال طالبانی» نوشتهٔ عرفان قانعی‌فرد منتشرشده. این را گفت و از قفسهٔ کوچکِ پشتِ سرش که تعدادی کتاب درآن چیده شده بود، یک کتابِ کت وُ کلفت را بیرون کشید و به دستم داد. صفحهٔ اوّلِ کتاب را که ورق زدم، چشمم به یادداشت و دست‌نوشتهٔ جناب قانعی‌فرد افتاد که با یک خودکارِ آبی‌رنگ آن‌را به «آقای...» اهدا کرده و درعینِ‌حال از راهنمایی‌های او برای تهیّهٔ این کتاب تشکّر کرده بود.

کتاب را همین‌طوری سرسری ورق‌زده و اصطلاحا چندجای آن‌را نوک زدم. کتاب هزار و پنجاه و شش صفحه بود و بر روی جلدِ آن هم با تیترِ درشت نوشته بود: «پس از شصت سال» - زندگی و خاطراتِ جلال طالبانی.

برای این‌که نگاهی دقیق‌تر به کتاب بیندازم به دوستم گفتم:

«ببین من این کتاب را با خودم می‌برم، نگاهی به آن می‌اندازم و برمی‌گردانم»

دوستم گفت:

«نه... نمیشه، این کتاب را او برای آقای... داده و امضا هم کرده... بعداً یکی هم برای تو می‌گیرم!»

در جواب گفتم:

«هر کاری می‌خواهی بکن، من این را می‌برم، هر وقت کارم تمام شد برمی‌گردانم. خوب، آن یکی دیگر را که می‌خواهی برای من بگیری، بگو برای آقای... امضا کند و بهش بده،...»

خلاصه، هر طور که بود، با سماجت، کتابی که برای آقای... امضا شده بود را با خود آوردم تا نگاهی به آن بیندازم و ببینم آقای قانعی‌فرد چه تخمِ دو زرده‌ای گذاشته است. (در همین‌جا بگویم که آن کتابی که عرفان‌خان برای آقای... امضا کرده بود هنوز هم پیشِ من است).

خلاصه، به خانه که رسیدم، با کنجکاوی شروع کردم به ورق‌زدنِ کتاب. نویسنده، یعنی آقای قانعی‌فرد دراین کتابِ قطورِخود، با کلّی داستان‌سُرایی به سبکِ «جرج اُرول»، سرانجام می‌رسد به اواخرِ دههٔ پنجاهِ میلادی و کودتای ۱۹۵۸ در عراق.

عرفان‌خان، پس از توصیف شرایطِ وحشتناکِ کشت وُ کشتار و حمّامِ خونی که توسط کودتاچی‌ها در عراق راه افتاده بوده، دستِ آخر در صفحهٔ ۴۶۷ کتابِ خود می‌نویسد:

«...یکی از مأمورانِ نظامی را به تیرِ چراغِ برق آویخته بودند. مُرده بود و از لباس‌هایش هنوز خون می‌چکید. شاید از اعدامش یکی دو ساعت بیش‌تر نمی‌گذشت. نزدیکی‌های غروب بود و دیگر کسی درآن منطقه پرسه نمی‌زد. ناگهان زنی چادری را دیدم که جلوی جنازهٔ به‌دارآویخته‌شده ایستاد، او گاه دور وُ برش را خوب نگاه می‌کرد و آن‌گاه چیزی شبیه یک میلِ بافتنی را از زیرِ چادرش بیرون می‌آورد و در بدنِ جنازه فرو می‌کرد. بعدها متوجّه شدم که آن مأمور قبلاً فرزندِ نوجوانِ این زن را ترورکرده بود. در کودتاها و انقلاب ها، آتشِ کینه و ترکیدنِ عقده و تسویه‌حساب‌های شخصی جامعه را فرا می‌گیرد...»

جملات و کلماتِ این بخش از کتاب عرفان‌خان، به نظرم خیلی آشنا آمد. یادم آمد که همهٔ این‌ها را خودِ من درآن بحثِ کافهٔ «آیریش پاپ» ایرلندی به ایشان گفته بودم و حال می‌دیدم که ایشان چه استادانه حرف‌های آن روزِ خودِ مرا در کتابش، از ایران به عراق منتقل کرده و به نامِ کاک جلال طالبانی سرهم‌بندی و مونتاژ نموده است. جلّ الخالق!

راستش را بخواهید اوّل کمی گیج شده بودم، باورم نمی‌شد که کسی نامِ خودش را نویسنده و تاریخ‌نگار بگذارد و شهامتِ نوشتن خاطراتِ بزرگانی چون جلال طالبانی را داشته باشد وآن وقت دست به چنین ابتکارِ شیّادانه‌ای بزند، حرف‌های فردِ دیگری را به نام فردِ دیگری مونتاژ کند و آن‌ها را از زبانِ کسی بیان کند که به‌هرحال آدمِ شناخته‌شده‌ای بود و درآن زمان رئیس جمهورِ کشورِاشغال‌شدهٔ عراق به‌وسیلهٔ رئیسِ هفت‌تیرکشِ چاله‌میدانِ جهان، یعنی ایالاتِ نامتّحدِ آمریکا بود.

سرتان را درد نمی‌آورم، پس از مشاهدهٔ این دزدیِ آشکارِ «ادبی-کلامی» از سوی تاریخ‌نگارِ شیّادی به‌نام آقای عرفان قانعی‌فرد، برای اطمینانِ بیش‌تر از این‌که حق با من است، به آن دوستی که مرا با این شارلاتان آشنا کرده بود تلفن کردم. وقتی او تلفن را برداشت، گفتم:

- ببین... من الان یک قسمت از صفحهٔ ۴۶۷ کتابِ دوستت عرفان‌خان قانعی‌فرد، یعنی «پس از شصت سال-زندگی و خاطراتِ جلال طالبانی» را برایت می‌خوانم، لطفاً دقیق گوش بده تا بعداً درباره‌اش حرف بزنیم. او بلافاصله گفت بخوان، و من شروع کردم به خواندن:

«...یکی از مأمورانِ نظامی را به تیرِ چراغِ برق آویخته بودند. مُرده بود و از لباس‌هایش هنوز خون می‌چکید. شاید از اعدامش یکی دو ساعت بیش‌تر نمی‌گذشت. نزدیکی‌های غروب بود و دیگر کسی درآن منطقه پرسه نمی‌زد. ناگهان زنی چادری را دیدم که جلوی جنازهٔ به‌دارآویخته‌شده ایستاد، او گاه دور وُ برش را خوب نگاه می‌کرد و آن‌گاه چیزی شبیه یک میلِ بافتنی را از زیرِ چادرش بیرون می‌آورد و در بدنِ جنازه فرو می‌کرد. بعدها متوجّه شدم که آن مأمور قبلاً فرزندِ نوجوانِ این زن را ترورکرده بود. در کودتاها و انقلاب ها، آتشِ کینه و ترکیدنِ عقده و تسویه‌حساب‌های شخصی جامعه را فرا می‌گیرد...»

به این قسمت از کتاب که رسیدم، دوستم با صدایی حاکی از بُهت و تعجّب گفت:

- «ای بابا، این‌ها که همان صحبت‌های خودِ تو در آن رستوران است، این‌ها همان حرف‌های توست که آن روز در کافهٔ ایرلندی «آیریش پاپ» برای عرفان تعریف کردی!».

و من پس از شنیدن حرف‌ها وعکس‌العملِ او، بی‌آن‌که چیزی بگویم، کتاب را بستم، امّا در درونِ خویش، از وقاحت و پُررویی شارلاتان و شیّادی به نام عرفان قانعی‌فرد خشمگین بودم، و از سادگیِ خودم برای دادن کتابِ گران‌قدرِ «پێکەنینی گەدا»ی زنده‌یاد حسن قزلجی به چنین حقّه‌بازی، آزرده و پشیمان.

***

به کشورتان همیشه وفادار باشید امّا به حکومت‌تان، فقط زمانی که لیاقتش را داشته باشد.

مارک تواین

بازگشت به فهرست

سلسله‌های خانوادگی احزابِ حاکم در کُردستانِ عراق

وادیم ولادیمیرووِیچ ماکارنکو[۱]/ برگردان از روسی: کامران امین‌آوه

بیوگرافی نویسنده:

«وادیم ولادیمیرویچ ماکارنکو»؛ پژوهشگرِروس، نامزدِ علومِ اقتصاد و ازکارشناسانِ برجستهٔ مطالعاتِ خاورمیانه و جهانِ کُرد است. او درحالِ حاضر بعنوان پژوهشگرِ ارشد در انستیتو خاورشناسی آکادمی علومِ روسیه، در مرکز مطالعات کشورهای خاور نزدیک و خاورمیانه فعالیت می‌کند.

او در ۲۵ مارس ۱۹۵۳ در شهر ناخودکا، واقع در سرزمین پریمورسکی روسیه متولد شد. در سال ۱۹۷۷ از دانشکده خاورشناسی مؤسسه نظامی وزارت دفاع اتحاد جماهیر شوروی (مؤسسه نظامی زبان‌های خارجی سابق) فارغ‌التحصیل شد و بعنوان افسر دارای تحصیلات عالی نظامی، مترجمی و کارشناس زبان‌های ژاپنی و انگلیسی را دریافت کرد. پس از آن، در یگان‌های شنود رادیویی و اطلاعات رادیوـ فنی در نواحی نظامی خاورِ دور و لنینگراد کار کرد.

در سال ۱۹۸۶، درجهٔ علمی «نامزدِ علومِ اقتصادی» را از مؤسسهٔ خاورشناسی آکادمی علوم اتّحادِ جماهیرِ شوروی سوسیالیستی کسب کرد. از سال ۱۹۸۶ تا ۱۹۹۴ به تدریس درسِ «کشورشناسی» در مؤسسهٔ نظامی وزارتِ دفاع (آکادمی اقتصاد، مالی و حقوق) اشتغال داشت. در سال‌های بعد به فعّالیت‌های روزنامه‌نگاری و نشر روی آورد. از سال ۲۰۱۴ دوباره به عرصهٔ آموزشِ عالی بازگشت و در فاصلهٔ سال‌های ۲۰۱۵ تا ۲۰۲۰ ریاستِ گروه «تئوری مطالعات منطقه‌ای» در انستیتوی روابط بین‌الملل، علومِ اجتماعی و علومِ سیاسی دانشگاهِ زبان‌شناسی دولتی مسکو را بر عهده داشت. از سال ۲۰۲۱، انستیتو خاورشناسی آکادمی علومِ روسیه محلِّ اصلی فعالیتِ حرفه‌ای اوست.

حوزه‌های پژوهشی: علایق علمی ماکارنکو شامل جهانِ کُرد (کُردها در ایران، عراق، سوریه، ترکیه و قفقاز)، فرایندهای نوسازی در خاورمیانه و بویژه در کُردستانِ عراق، تحوّلاتِ اجتماعی‌ـسیاسی و اقتصادی مناطق کُردنشین، مسائلِ نظری توسعه در کشورهای خاور، ویژگی‌های گذارِ بین‌ساختاری در این کشورها، فروپاشی امپراتوری‌های قاره‌ای یک‌پارچه(عثمانی، ایرانی و روسی) و چالش‌های دولت‌سازی در کشورهای نوپدید، رویکرد نظامِ جهانی به تحوّلاتِ معاصر و جغرافیای تاریخی خاور نزدیک و خاورمیانه است.

فعّالیتِ آموزشی: او سابقهٔ تدریس در دانشگاه نظامی وزارت دفاع روسیه، دانشکده مطالعات منطقه‌ای، کورس مطالعاتِ منطقه‌ای نظامی مصر، ترم ۴ – ۱ دارد. در دانشگاه ملی پژوهشی، «مدرسه عالی اقتصاد»، مدرسه خاورشناسی و دپارتمان مطالعات منطقه‌ای خارجی: رشته فرعی«فرایندهای سیاسی در کشورهای آسیا و روسیه»(ترم اول)؛ و رشتهٔ فرعی «تاریخ اجتماعی‌ـسیاسی کشورهای خاور»(ترم اول) را تدریس کرده است.

آثار و انتشارات: ماکارنکو نویسنده مقالات متعدد علمی در «بولتن انستیتوی خاورشناسی آکادمی علوم روسیه» است که به موضوعات جامعه کُرد، دولت‌سازی در کُردستان عراق و تحلیل‌های تطبیقی منطقه‌ای می‌پردازند. از جمله آثار شاخص او «تأثیرِ متضادِ فرایافت و عملِ مبارزه ملی- رهائی‌بخش بر جامعه کُرد»، «همسانی کُرد - پشتو چون بازتاب سرزمین مرزی جهان کُردها و پشتوها» و هم‌چنین اثر مشترک او با وریاتیف کریل والنتینوویچ و ماتوییف ایگور آلکساندروویچ می‌توان به کتاب «روژاوا: پدیدهٔ خودمختاری کُرد در سوریه» اشاره کرد که به بررسی تجربهٔ خودگردانی کُردها در شمالِ سوریه اختصاص دارد.

سرچشمه: *https://www.ivran.ru/persons/MakarenkoVadimVladimirovich*

***

سلسله‌های خانوادگی احزابِ حاکم به‌مثابهٔ عاملِ دولت‌سازی در کُردستانِ عراق

جداسازی کُردستان عراق از عراق در سال ۱۹۹۲ به احیای روابط سنتی انجامید که نه میان شهروندان منفرد، بلکه در میان جوامع قبیله‌ای، سرزمینی ـ مذهبی و دیگر جوامع اجتماعی ـ سرزمینی شکل گرفته بودند. نظام سیاسی در کُردستان عراق بر توازن قوای دو ساختار بزرگ اجتماعی ـ سرزمینی (جامعه) استوار است که هر یک در زیرسرزمین [۲] خود حکمفرمایی می‌کنند، اما برای حفظ کارکرد نظام منطقه‌ای قدرت‌های سیاسی ناچار به همکاری با یکدیگر هستند. در زندگی سیاسی، این ساختارهای اجتماعی ـ سرزمینی در قالب احزاب سیاسی اصلی، یعنی پارت دمکرات کُردستان (KDP) و اتحادیه میهنی کُردستان(PUK) نمایان می‌شوند، اما ویژگی‌های آنان به این تعریف محدود نمی‌شود. این احزاب تحت تاثیر مناسبات درونی همبستگی قبیله‌ای و طایفه‌ای (خانوادگی) قرار دارند. در عین حال، نه قبایل و نه خانواده‌ها بطور رسمی در عراق یا در کُردستان عراق صاحب قدرت نیستند، اما آن‌ها از طریق حضور افراد وابسته به ساختارهای سنتی (قبیله‌ای، خانوادگی، گروه‌های مذهبی) در موقعیت‌های رهبری نهادهای سیاسی شناخته شده در احزاب و از طریق آنها در نهادهای قانونگذاری و اجرایی، این قدرت را کسب می‌کنند. این انجمن‌ها (جوامع) از اساس با احزاب سیاسی مدرن تفاوت دارند، زیرا آن مستلزم مشارکت الزامی بخشی معینی از جمعیت هستند. وجود آن‌ها از بن با تصورات مربوط به سیستم‌های مدرن قشربندی اجتماعی جمعیت که خواهان رهایی افراد از چنین پیوندهای جمعی هستند، در تضاد قرار دارد.

کلیدواژه‌ها: *کُردستان، قبیله بارزانی، خانواده بارزانی، خاندان طالبانی، خانواده احمد-طالبانی، ساختارهای قبیله‌ای، نظام سیاسی، احزاب سیاسی.*

برای استناد:

For citation:MakarenkoV.V. Family Dynasties of the Ruling Parties as a Factor of State-building in Iraqi Kurd istan.Vestnik Instituta vostokovedenija RAN.2024.No.3.Pp.175–183.DOI:10.31696/2618-7302-2024-3-175-183

مقدّمه:

در عراق پس از انقلاب ۱۹۵۸، تلاش‌های رژیم‌های سیاسی پیاپی برای ایجاد جامعه‌ای مبتنی بر اصل شهروندی سیاسی، که نفی‌کننده خاص‌نگری [۳](هویت) اتنیکی ـ مذهبی بود، با شکست مواجه شد و در نهایت به حاکمیت اقتدارگرایانه صدام حسین انجامید. سرنگونی رژیم صدام و شکست سیاست آمریکا در زمینه نوسازی سیاسی عراق، به رنسانس جوامع اجتماعی ـ سرزمینی منجر شد؛ جوامعی که در دوران صدام حسین سرکوب شده بودند و امکان اعلام آشکار حق خود برای مشارکت در قدرت را نداشتند.

در عراق کنونی، سیستم ارگان‌های مرکزی قدرت همچنان بشدت ناکارآمد است و ساختارهای محلی اجتماعی ـ سرزمینی بطور جداگانه از آن‌ها وجود دارند و اغلب با یکدیگر در تعارض‌اند. پیش روی این کشور، وظیفه ایجاد یک نظام سیاسی قرار دارد که بتواند جامعه‌ای عمیقاً چندپاره را یکپارچه سازد. کُردستان عراق که قبل از سایر مناطق دیگر عراق از قید و بندهای اقتدارگرایانه رهایی یافت، بخشی از آزمون‌هایی را که هنوز در انتظار مناطق دیگر است پشت سر گذاشته و از این‌رو، تجربه رشد اجتماعی ـ سیاسی آن از اهمیت قابل توجهی برخوردار است.

توسعهٔ نظامِ سیاسی عراق پس از سرنگونی صدام حسین

عراق در سال‌های ۲۰۱۱ - ۲۰۰۳ ، پس از سقوط رژیم صدام حسین، توسط نیروهای ائتلاف به رهبری ایالات متحده آمریکا اشغال شد. در سال ۲۰۰۵، تحت فشار آمریکا، قانون اساسی دمکراتیک عراق به تصویب رسید. این قانون اساسی تفکیک قدرت، آزادی‌های سیاسی و برگزاری انتخابات منظم در ارگان‌های ملی و محلی قوه انتخابی و اجرایی را پیش‌بینی می‌کند. این سازوکارهای دمکراتیک قرار بود ماهیت جامعه عراق را تغییر دهند؛ از جمله شرایطی را برای فعالیت احزاب سیاسی فراهم آورند که در آن رقابت حزبی و تفکیک قوای پیش‌بینی‌شده در قانون اساسی، مانع از چیرگی یک حزب واحد و بویژه ظهور دوباره یک رهبر اقتدارگرا در کشور شود. با این حال، آمریکایی‌ها موفق نشدند در کشور انقلابی واقعی ایجاد کنند؛ یعنی پیوندهای قبیله‌ای و مذهبی را در هم بشکنند و به جایی برسند که برای عراقی‌ها، تعلق شهروندی به کشور مهم‌تر از وابستگی آنان به یک جامعه اتنیکی (قبیله‌ای یا طایفه‌ای) یا مذهبی باشد. پس از سال ۲۰۰۳، به واسطه قانون اساسی دمکراتیک عراق ـ که در آن دموکراسی در کنار اسلام [۴] بعنوان شرط بنیادین زندگی جامعه عراق در نظر گرفته شده است ـ شیعه بار دیگر آشکارا پیش از هر چیز بعنوان شیعه، سنی بعنوان سنی و کُرد بعنوان کُرد به رسمیت شناخته شد و افزون بر این، در عمل هر یک از آنان عضو قبیله، طایفه(خانواده) خود با همه تعهدات الزامی برای داشتن رفتارمشترک ناشی از آن باقی ماندند. در عراق نظامی از روابط اجتماعی که سده‌ها به واسطه اسلام حفظ شده بود بطور کامل احیا شد؛ [اسلامی که] طبق قانون اساسی (۲۰۰۵)، نه تنها دین رسمی کشور، بلکه منبع اصلی قانونگذاری آن (ماده ۲، بند ۱) [۵] شناخته شده است. جهان عرب از منظر

ارزش‌های اروپایی، دمکراتیک تلقی نمی‌شود، زیرا در آن سخن از دموکراسی بعنوان رابطه‌ای میان شهروندان نیست؛ بلکه در خاورمیانه، دموکراسی نوعی از رابطه برابر میان جوامع اجتماعی ـ سرزمینی است. این نوع روابط طی هزاران سال از جمله ویژگی‌های جوامع خاورمیانه بوده و یکی از دلایل تلقی این جوامع بعنوان جوامعی بشدت چند پاره به‌شمار می‌رود. دموکراسی جوامع اجتماعی ـ سرزمینی با سنت "روحیه قبیله‌ای ضدِّپادشاهی عرب‌ها" هم‌نواست؛ رفتاری که "از نخستین مراحل تاریخ اسلام، مانع از شکل‌گیری سیستم‌های حکمرانی سلسله‌مراتبی از نوع خودکامه آن شده است" [الکسیف، سیریشیکووا، ۲۰۰۹، ص. ۱۹۳].

پس از سال ۲۰۰۳، از نظر "مشروعیت بخشی فرهنگی به نظم هنجاری جامعه" [پارسونز، ۱۹۹۸، ص. ۲۵]، جایگاه‌های کلیدی بطور نهایی به اسلام منتقل شدند. عراق در وضعیتی قرار گرفت که کارل مارکس آن را در مورد یهودیان آلمان نوشته بود: "این بدان معناست که او *یهودی* است و *یهودی* باقی می‌ماند، با وجود آن‌که *شهروند* است و در شرایط عمومی انسانی زندگی می‌کند: طبیعت یهودی و محدود او همیشه، و در نهایت بر وظایف انسانی و سیاسی‌اش غلبه می‌کند» [مارکس، ۱۹۵۵، ج. ۱، صص. ۳۸۴–۳۸۵]. با این تفاوت که در عراق، این وضعیت شامل همه گروه‌های اتنیکی ـ مذهبی می‌شود و در میان آن‌ها نیز شامل بخش‌های خُردتر (قبایل، طایفه‌ها و خانواده‌ها) می‌شود که این گروه‌ها از آن‌ها تشکیل شده‌اند.

برخلاف احزاب سیاسی که انجمن‌های داوطلبانه‌ای از شهروندان مستقل از یکدیگر هستند و در چارچوب خودسازماندهی با هم متحد شده‌اند [پارسونز، ۱۹۹۸، ص. ۳۸]، جوامع اجتماعی ـ سرزمینی با همبستگی الزامی برخاسته از اعماق تاریخ چه از نوع قبیله‌ای یا مذهبی ("احساس تعلق به جامعه محلی" [پارسونز، ۱۹۹۸، ص. ۹۲])، حاصل انتخاب شخصی فرد نیستند، بلکه مشارکت در آن‌ها، هنجاری مسلم از رفتاری به شمار می‌رود که فرد نمی‌تواند آن را رد کند. در شرایط سیاسی کنونی عراق، جوامع اجتماعی ـ سرزمینی ناچارند برای دستیابی به نمایندگی در قدرت، یا بصورت احزابی خاص که مملو از مناسبات قبیله‌ای هستند، عمل کنند، یا در قالب تشکل‌های شبه نظامی (حشدالشعبی) که به واسطه اشتراک مذهبی یا سرزمینی درونی(هم‌محلی‌ها، همسایگان) با هم مرتبطند یا از طریق نمایندگان مستقل از احزاب، که مستقیماً جوامع اجتماعی ـ سرزمینی را نمایندگی می‌کنند و به واسطه همین پیوندها به پارلمان راه می‌یابند. در مقابل، جمعیت شهری وابسته به سیستم مدرن تقسیم کار، ناچار است از احزاب سیاسی حمایت کند که مدعی نمایندگی منافع عمومی و تمام و کمال جامعه عراق هستند. اما در جاهایی که عملکرد ارگان‌های دولتی و شهرداری‌ها رضایت بخش نیست، جمعیت شهری نیز به اشکال سنتی همبستگی روی می‌آورد و جوامع اجتماعی ـ سرزمینی ایجاد می‌کند که یکی از اشکال آن، تشکل‌های شبه نظامی است که به سرعت با کارکردهای اجتماعی خود گسترش می‌یابند (نمونه بارز آن، گروه‌هایی است که پیرامون مقتدی صدر شکل گرفته‌اند).

پیچیدگی ساختار سیاسی عراق در این است که هر کدام از جوامع متعدد اتنیکی ـ مذهبی تشکیل دهنده آن، که بدنبال دستیابی به حداکثر میزان خودمختاری هستند، ناچارند روابط خود را با یکدیگر و با دولت نیز تنظیم کنند؛ چرا که بدون آن، کشور نمی‌تواند بعنوان عضوی کامل در همزیگاه منطقه‌ای یا جهانی ایفای نقش کند. دولت مرکزی ناچار است یک اصل واحد برای سازمان‌دهی روابط در جامعه بیابد و آن را در عمل پیاده کند. این، کار دشواری است. مبارزه میان رویکردهای جهان‌شمول‌گرا و خاص‌نگر جریان دارد. این‌که

عراق بر چه مبنایی بتواند دولتی کارآمد بنا کند، تعیین خواهد کرد که به چه نوع دولتی بدل خواهد شد. با این حال، تاکنون این خطر وجود دارد که روند دولت‌سازی یا به درازا بکشد، یا کشور به یک "دولت شکست‌خورده" تبدیل شود.

شکل‌گیری نظامِ سیاسی کُردستان عراق

در مقایسه با سیستم سیاسی عراق، سیستم‌های سیاسی که در کُردستان خودمختار عراق شکل گرفته‌اند، پدیده‌ای استثنایی به نظر نمی‌رسند، بلکه برای عراق امری کاملاً طبیعی محسوب می‌شوند. افزون بر این، مبارزه داخلی که تازه در بخش عربی عراق در حال گسترش است، در کُردستان عراق دیگر به پایان رسیده است و در اینجا، حالا دیگر وضعیت به نوعی مشخص شده است. در کُردستان عراق دو گروه حاکم محلی (منطقه‌ای) مسلط وجود دارند که بر پایه روابط سنتی قبیله‌ای و خانوادگی شکل گرفته‌اند. هسته این گروه‌های حاکم را خاندان‌های بارزانی و احمد - طالبانی تشکیل می‌دهند که از انسجام درونی بالایی برخوردارند و همین، موقعیت‌های مستحکم آنان را در نظام سیاسی کُردستان عراق تضمین کرده و خود نظام قدرت منطقه‌ای را از ثباتی برخوردار ساخته است که برای نظام‌های سیاسی لیبرال ـ دمکراتیک معمول نیست. این [وضعیت] اکنون چهار دهه است که وجود دارد و دلیلی نیست که فکر کنیم تغییرات جدی در دهه آینده آن روی خواهد داد. نخبگان کُردستان عراق، هرچند بدون اختلاف نظر نیستند، اما در مجموع سیاستی سازنده را هم در درون منطقه و هم در قبال دولت مرکزی و همسایگان خارجی دنبال می‌کنند. هرچند انتقاد از قدرت حاکم در کُردستان کنونی ـ بویژه در مقایسه با لیبرال دموکراسی‌های غربی یا پادشاهی‌های مرفه حوزه خلیج فارس تا حدّ زیادی موجه به نظر می‌رسد، با این حال کُردها از نظر اجتماعی ـ اقتصادی و سیاسی در مقایسه با استان‌های عرب‌نشین عراق رشد موفقتری دارند. روی آوردن نخبگان کُرد به آزمایش‌های اجتماعی با هدف لیبرالیزه‌کردن نظام سیاسی منطقه‌ای به جای تکیه بر نهادهای سنتی حکمرانی، ـ مسیری که در دهه ۱۹۹۰ در پیش گرفته بودند ـ می‌توانست پیامدهای کاملاً معکوسی به همراه داشته باشد.

با وجود شباهت‌های کنونی دو حزب اصلی کُردستان، یعنی پارت دمکرات کُردستان (KDP) و اتحادیه میهنی کُردستان (PUK) که اغلب بعنوان احزابی با رهبرانی فرهمند تلقی می‌شوند [Hama, Abdullah, 2020, p. 4]، این دو از نظر نوع سازمان‌دهی حزبی تفاوتی بنیادین دارند. تفاوت در ماهیت این احزاب از همان ابتدا ناشی از شیوه‌های اساساً متفاوت ارتباط سران رهبری کننده آن‌ها با توده حزبی است.

ملا مصطفی بارزانی (۱۹۷۹–۱۹۰۳) پایه‌های سیستم سیاسی معاصر کُردستان را بنا نهاد. او وسوسه تبدیل‌شدن به یکی‌از رهبران انقلاب عراق را کنار گذاشت و درعوض، تلاش‌های خود را بر دفاع از قبیله خویش ـ بارزانی ـ متمرکز کرد و بر همبستگی سنتی قبیله‌ای تکیه زد. او در راستای مبارزه مسلحانه با دولت ملی‌گرای بغداد، پارت دمکرات کُردستان را بر مبانی سنت‌گرایانه و حتی قبیله‌گرایانه بازسازمان‌دهی کرد.[۶] این رویکرد به او امکان داد تا مردم را بسیج کند و در جریان قیام سپتامبر (۱۹۶۱–۱۹۷۵) استقلال مناطق کُردنشین را حفظ نماید. وی اساس فعالیت پارت دمکرات کُردستان را نه بر بُنداشت‌های ایدئولوژیک، بلکه بر روابط سنتی میان رهبر و هم‌قبیله‌ای‌هایش بنا نهاد. نه مصطفی بارزانی و نه جانشین او، پسرش مسعود بارزانی (متولد ۱۹۴۶)، بر تعلق خود به دودمان شیوخ تاکید نمی‌کردند، اما کاملاً ارزش‌های سنتی این لایه اجتماعی را

می‌پذیرفتند و در پی حفظ نظم (به فرانسویی: Ancien Régime) بودند. موفقیت پارت دمکرات کُردستان در حفظ خودمختاری کُردستان تا حدّ زیادی مرهون همبستگی قبیله‌ای کُردها بود، هرچند نقش شخص مصطفی بارزانی و وارثان او را نیز نمی‌توان نادیده گرفت.

در مقابل، نمایندگان خاندان احمد- طالبانی که امروز رهبری اتحادیه میهنی کُردستان را در دست دارند، بعنوان روشنفکران برخاسته از لایه‌های مختلف جامعه و فارغ از "تعصبات، طبقاتی" وارد سیاست شدند. آنان کوشیدند از وضعیت انقلابی در عراق بهره بگیرند تا جامعه عراق و کُردستان عراق را بطور بنیادین دگرگون کنند. رهبران اتحادیه میهنی کُردستان اراده، انرژی و زیرکی سیاسی چشمگیری از خود نشان دادند که تا حد زیادی ریشه در سرمایه اجتماعی انباشته‌شده در نسل‌ها داشت و جلال طالبانی (۱۹۳۳–۲۰۱۷) بی‌تردید از فرهمندی برجسته‌ای برخوردار بود. این عوامل به این گروه ـ که در نهایت، بیش از هر چیز با پیوندهای خانوادگی به هم متصل بودند ـ امکان داد تا حزبی سیاسی قدرتمند ایجاد کند. رهبری اتحادیه میهنی کُردستان، بدون تردید به تحولات روی داده در کُردستان و عراق کمک کرد و توانست برای خود جایگاه نخبگان را به‌دست آورد و مناصب بالایی را نه تنها در کُردستان عراق، بلکه در کل عراق اشغال کند.

با وجود تغییر نسل‌ها، هر دو گروه حاکم توانسته‌اند انسجام درونی و رهبری احزاب خود را حفظ کنند، زیرا هسته مدیریتی احزاب را بر پایه ساختارهای خانوادگی بنا نهاده‌اند؛ ساختارهایی که به اعضای این خانواده‌ها بطور مستمر در اختیار گرفتن مناصب رهبری را در احزاب، در کُردستان عراق و در سطح عراق می‌دهد.

هر دو حزب کنونی در نتیجه انشعاب پارت دمکرات کُردستان ـ که در سال ۱۹۴۶ تأسیس شد ـ پدید آمدند. این انشعاب اجتناب‌ناپذیر بود، زیرا نیروهای گردآمده در آن حزب بسیار ناهمگون بودند: "کمیته سلیمانیه حزب دمکرات کُرد"(تشکیل شده در سال ۱۹۴۵ در ایران) ، گروه چپ‌گرای "رزگاری" (رهایی) و گروه کمونیستی "شورش"(انقلاب). با وجود آن‌که مصطفی بارزانی به ریاست حزب انتخاب شده بود، او عملاً تنها پس از بازگشت از اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی توانست فعالیت سیاسی خود را در عراق از سر گیرد؛ جایی که پس از شکست قیام مهاباد در سال ۱۹۴۷ ناچار شده بود همراه با نیروهایش به آنجا پناه ببرد. در دوره ۱۹۴۶ تا ۱۹۶۱، نقش اصلی در پارت دمکرات کُردستان نه بر عهده اشراف قبیله‌ای، بلکه بر دوش روشنفکران انقلابی کُرد بود که رهبری آنان را نویسنده‌ای به نام ابراهیم احمد (۲۰۰۰ - ۱۹۱۴) بر عهده داشت؛ کسی که از سال ۱۹۵۱ ریاست دفتر سیاسی پارت دمکرات کُردستان را بر عهده داشت. این گروه در مساله ملی بر همبستگی ملت‌های گوناگون در مبارزه برای استقلال عراق و نیز برابری کُردها و عرب‌ها در چارچوب یک جمهوری دموکراتیک تاکید داشت. این رویکرد امری طبیعی به شمار می‌رفت، زیرا چشم‌انداز یک توسعه پویا برای کُردستان که بخش بزرگی از آن منطقه‌ای متروک، دورافتاده و دارای ساختارهای پدرسالارانه بود، بصورت مستقل از عراق یا ایران، اساساً برای آنها قابل تصور نبود.

این دیدگاه‌های رمانتیک روشنفکران شهری کُرد را می‌توان با رشد پان‌عربیسم در میان نخبگان ملی‌گرای عرب مقایسه کرد که در پی ایجاد یک دولت واحد عربی بودند یا دست‌کم می‌خواستند بطور کامل بر فضای خاورمیانه مسلط شوند و اجازه ظهور هیچ‌گونه دولت بیگانه‌ای دیگری را ندهند.

پس از انقلاب ۱۹۵۸، وضعیت عراق به سرعت دگرگون شد و تضادهای اجتماعی و بین‌اتنیکی کاملا شدت گرفت. در آغاز دهه ۱۹۶۰، نیاز به همگرایی نیروهای سیاسی کُرد احساس می‌شد؛ امری که بر پایه یک

ایدئولوژیکی مبهم امکان‌پذیر نبود. در این شرایط، غریزه سیاسی مصطفی بارزانی کارساز شد: او با کنار گذاشتن انواع دگم‌های ایدئولوژیک، بر همبستگی قبیله‌ای کُردها تکیه کرد. نخبگان قبیله‌ای ـ که برجسته‌ترین نماینده آن‌ها مصطفی بارزانی بود ـ و روشنفکران چپ‌گرا به رهبری ابراهیم احمد، منافع تقریباً متضادی داشتند، اما در برابر فشار تهاجمی ملی‌گرایی عرب ناچار شدند به‌دنبال راهکارهایی برای همکاری باشند. این‌که مصطفی بارزانی رهبری قیام سپتامبر (۱۹۶۱–۱۹۷۵) را بر عهده گرفت و گروه ابراهیم احمد تابع رهبری او شد، شکلی از مصالحه میان نیروهای سیاسی ناهمگون کُرد بود. این همزیستی، هرچند اجباری، اما برای این منطقه سر مرزی [۷] طبیعی به‌شمار می‌آمد [ماکارنکو، ۲۰۲۲].

در سال ۱۹۶۴ پارت دمکرات کُردستان دچار انشعاب شد، زیرا اهداف دو گروهی که هر یک توسط رهبرانی بالفطره هدایت می‌شدند، بیش از حد متفاوت بود. علت مستقیم این انشعاب، امضای آتش بس از سوی مصطفی بارزانی با بغداد بدون هماهنگی با دفتر سیاسی پارت دمکرات کُردستان بود. از دیدگاه بارزانی، این اقدام ضرورتی فوری داشت، زیرا قیام توان خود را از دست داده بود؛ اما گروه احمد - طالبانی این اقدام را پایان مبارزه انقلابی با رژیم ملی‌گرای عراق و در واقع فروپاشی امیدهای خود را برای دگرگونی کشور تلقی می‌کرد. بارزانی آماده بود برای دستیابی کُردها به خودمختاری با بغداد به صلح برسد، در حالی که طالبانی خواهان ادامه مبارزه انقلابی بود. مصطفی بارزانی نه انقلابی بود و نه ملی‌گرا؛ او مدافع هویت سنتی کُردها بود که حتی در چارچوب منطقه کُردستان نیز با چندمرکزی قبیله‌ای شناخته می‌شد، چه رسد به عراق بعنوان یک کل. از این‌رو، او طرفدار حفظ شیوه معمول حکمرانی بود که در اسلام و در کُد فرهنگی (قبیله‌ای) تثبیت شده است.

در سال ۱۹۷۵، قیام کُردها به شکست نهایی انجامید، زیرا کُردها حمایت خارجی خود را از دست دادند: نه ایران دوران شاه و نه ایالات متحده آمریکا در شرایط موجود [آن زمان] چشم‌اندازی برای حمایت از مصطفی بارزانی نمی‌دیدند و توان داخلی کُردها نیز قابل مقایسه با ارتش مدرن رژیم صدام نبود. این امر به انشعاب نهایی پارت دمکرات کُردستان انجامید. پس از ۱۹۷۵، پارت دمکرات کُردستان بطور کامل تحت کنترل خاندان بارزانی قرار گرفت و طالبانی و ابراهیم احمد حزب جدیدی به نام اتحادیه میهنی کُردستان را بنیان نهادند. [۸]که خط‌مشی بورژوایی ـ لیبرال گروه احمد را ادامه داد. اگر پارت دمکرات کُردستان بر مسائل صرفاً کُردی تمرکز کرد، اتحادیه میهنی کُردستان به جست‌وجوی جایگاهی در صحنه سیاسی عراق ادامه داد. در سال‌های ۱۹۹۰ تا ۱۹۹۲، ابراهیم احمد و جلال طالبانی از تأسیس کنگره ملی عراق (INC) حمایت کردند که معاونت ریاست آن به داماد احمد و باجناق طالبانی، عبداللطیف رشید (متولد ۱۹۴۴)، سپرده شد. این رویکرد در سال ۱۹۹۲، با برقراری منطقه پرواز ممنوع بر فراز کُردستان توسط کشورهای غربی؛ در سال ۲۰۰۳، زمانی که کُردها به متحدان ائتلاف آمریکایی در حمله برای سرنگونی رژیم صدام حسین بدل شدند؛ و در سال ۲۰۲۲، هنگامی که عبداللطیف رشید با حمایت احزاب شیعه عرب و با پیشی گرفتن از برهم صالح که خواستار کنارگذاشتن خویشاوندسالاری در حیات حزبی بود، ـ نامزد اتحادیه میهنی کُردستان شد، به ریاست‌جمهوری عراق برگزیده شد، ثمربخش واقع گردید. در سال ۲۰۲۲، حمایت نوری المالکی، رهبر حزب الدعوه، که از دهه ۱۹۸۰ با جلال طالبانی همکاری داشت، برای خاندان احمد- طالبانی اهمیت ویژه‌ای داشت. افزون بر این، عبداللطیف رشید از سال ۲۰۰۳ بطور فعال در دولت عراق با آن دسته از نیروهای شیعه و سنی همکاری

می‌کرد که نه هویت اتنیکی خود را، بلکه مسائل سیاسی عراق را در اولویت قرار داده بودند. او در واقع خط مترقی ابراهیم احمد را که طرح آن از دهه ۱۹۴۰ ریخته شده بود، ادامه داد.

در همین راستا، در دهه ۱۹۹۰ و بویژه دهه ۲۰۰۰، رهبر گروه جلال طالبانی، بعنوان یکی از تاثیرگذارترین چهره‌های سیاسی عراق، فعالیت بسیار گسترده‌ای در دوره پس از سال ۲۰۰۳ داشت. برخلاف خاندان بارزانی، او بویژه چشم‌انداز آینده شخص خود و حزبش را در مشارکت فعال در ساخت دولت مرکزی عراق می‌دید. اتحادیه میهنی کُردستان حزبی است با گرایش به فعالیت در سراسر عراق، در حالی که پارت دمکرات کُردستان حزبی منطقه‌ای و صرفا کُردی باقی مانده است؛ امری که در جریان بحران سال ۲۰۱۷ به‌وضوح آشکار شد، بحرانی که اگر جلال طالبانی زنده بود، اربیل احتمالاً می‌توانست از آن مصون بماند.

با این حال، در دهه ۱۹۹۰، هنگامی که چشم‌انداز اوضاع عراق نامشخص بود، طالبانی وارد درگیری مسلحانه با پارت دمکرات کُردستان شد تا اتحادیه میهنی کُردستان بتواند پایگاه سرزمینی ـ منابعی خود را در استان سلیمانیه به دست آورد؛ جایی که خاندان احمد - طالبانی موقعیت‌های الیگارشیک مستحکمی برای خود فراهم کرده بودند. این امر ماهیت حزب را دگرگون ساخت و آن را به یک تشکل اجتماعی ـ سرزمینی بدل کرد. در نتیجه این تحول، اتحادیه میهنی کُردستان بطور کامل جایگاهی محوری خود را در حیات سیاسی کُردستان جنوبی و عراق به دست آورده است. جلال طالبانی کار زیادی برای نوسازی عراق و کُردستان کرد، اما با شناختی که از ماهیت جامعه عراق داشت، کنترل کامل اتحادیه میهنی کُردستان را در دست خانواده خود نگاه داشت و حزب را عملاً به یک موسسه خانوادگی، و استان سلیمانیه را به ارث پدری خود بدل ساخت. برخلاف پارت دمکرات کُردستان، که در آن موقعیت خاندان بارزانی تقریباً بی‌چالش بود، در اتحادیه میهنی کُردستان مدت‌ها مبارزه داخلی جریان داشت: اعضای برجسته رهبری حزب تا پیش از کناره‌گیری جلال طالبانی امیدوار بودند که حزب بصورت یک اتحادیه آزاد باقی بماند و به ملک شخصی خاندان احمد - طالبانی تبدیل نشود. با این حال، طالبانی کنترل حزب را به هیچ یک از آنان واگذار نکرد و قدرت در خانواده بنیان‌گذار حزب باقی ماند.

پس از درگذشت جلال طالبانی، خاندان احمد - طالبانی توانست قدرت را در دستان خود حفظ کند. همسر او، هیرو ابراهیم احمد، عملاً رهبری اتحادیه میهنی کُردستان را بر عهده گرفت. در سال ۲۰۲۱، اتحادیه میهنی کُردستان یک بحران دیگر، این بار درون‌خانوادگی را پشت سر گذاشت و رقابت از سوی برادرزاده جلال طالبانی، لاهور شیخ جنگی طالبانی (متولد ۱۹۷۵) را رفع کرد؛ [۹] فردی که شروع به تحت کنترل درآوردن نهادهای امنیتی کرده و در کنار باول طالبانی بعنوان هم‌رئیس اتحادیه میهنی کُردستان فعالیت می‌کرد و با فشار سیاسی خود، عملاً بر پسرعمویش سایه انداخته بود. اوج‌گیری لاهور تهدیدی برای انسجام درونی خاندان احمد – طالبانی به‌شمار می‌رفت و مستلزم تقویت پیوند سنتی و بنیادین میان دو طایفه طالبانی و احمد بود تا بتوانند در نبرد داخلی بر سر قدرت در اتحادیه میهنی کُردستان و در سلیمانیه ایستادگی کنند. در حال حاضر، به دلیل بیماری سخت هیرو ابراهیم، اختیارات در اتحادیه میهنی کُردستان به خواهر او، شاناز ابراهیم احمد (متولد ۱۹۵۴) منتقل شده است. نشانه تداوم نفوذ خاندان طالبانی-احمد، انتخاب همسر شاناز احمد، عبداللطیف رشید به سمت ریاست جمهوری عراق بود. خاندان احمد- طالبانی، افزون بر موقعیت‌های سیاسی، بر منابع مالی و اراضی قابل‌توجهی تکیه دارد و در عرصه تجارت نیز جایگاه‌های قدرتمندی در اختیار دارد؛

امری که به آن امکان می‌دهد قدرت خود را در سلیمانیه مستحکم نگه دارد و به بازیگری اثرگذار در کُردستان عراق و عراق بطور کلی بدل شود.

به‌گونه‌ای ناسازه‌وار، در کُردستان عراق، دودمان‌های خانوادگی نه تنها پارت دمکرات کُردستان و اتحادیه میهنی کُردستان، بلکه همه احزاب اثرگذار منطقه را فارغ از گرایش‌های ایدئولوژیک اعلام شده‌شان، تحت کنترل دارند. این وضعیت به احتمال زیاد بازتابی از شیوه ساختاری جامعه‌ای است که در آن سنت‌های قبیله‌ای یا طایفه‌ای همچنان قدرتمندند. منابع سازمانی و مالی لازم برای مشارکت در حیات سیاسی در دست خانواده‌ها انباشته می‌شود. ظهور یک حزب توده‌ای مبتنی بر اصل مشارکت آزاد سیاسی در کُردستان عراق در حال حاضر بعید به نظر می‌رسد (نگاه کنید به[Hama, Abdullah, 2020, p. 16] .

این امر نشان‌دهندهٔ شکافِ عمیق جامعه کُردی است که پژوهشگران آن را علتِ ناکامی تلاش‌های دمکراتیزه کردن آن می‌دانند [لفوف، ۱۹۹۷، ص. ۲۱۱]. با این حال، اگر از دگم‌های سیاسی و ایدئولوژیک اروپامحور که مانع درک مسیرهای دولت‌سازی در کشورهای خاورمیانه می‌شوند فاصله بگیریم، به نظر ما نظام کنونی قدرت سیاسی در کُردستان عراق را باید نوعی دموکراسی دانست؛ یعنی جامعه‌ای که در آن زندگی بر پایه قانون و حقوق تنظیم می‌شود و رهبران سیاسی به پشتیبانی روشن و آشکار انتخاباتی مردم نیازمندند. تنها تفاوت در این است که برخلاف کشورهای غربی، که دموکراسی در آن‌ها بر پایه تفکیک قوا استوار است، در کُردستان عراق دموکراسی بر توازن قوا میان احزاب اصلی منطقه بنا شده است؛ یعنی بر سیستم بازداری و توازن که میان جوامع اجتماعی ـ سرزمینی برقرار می‌شود و این احزاب خود تجسم همان جوامع‌اند. روابط برابر میان زیرسرزمین‌های کُردستان عراق، که مانع از سلطه هر یک از طرف‌ها می‌شود، سطح پایه‌ای روابط اجتماعی را شکل می‌دهد و شرایط کارکرد نظام سیاسی منطقه را بمثابه یک تشکل اجتماعی عملاً فدرال تعیین می‌کند. چنین نوعی از روابط میان پارت دمکرات کُردستان و اتحادیه میهنی کُردستان از آن‌جا ناشی می‌شود که این دو حزب بطور تاریخی در یک زیست‌بوم ژئواجتماعی واحد حضور دارند؛ زیست‌بومی که امکان تقسیم آن به بخش‌های مستقل و خودکفا وجود ندارد و از این‌رو ناگزیر به تعامل با یکدیگرند.

نتیجه‌گیری:

به دلیل چیرگی ایده‌های لیبرال دموکراسی کشورهای غربی که در آن‌ها سیستم‌های سیاسی با برتری مطلق یک اصل جهان‌شمول واحد بر سراسر فضای سیاسی تعریف می‌شوند، روابط میان احزاب کُردی اغلب بعنوان روابطی ناتمام در گذار به وضعیت لیبرال ـ دمکراتیک تلقی می‌شود. حال آن‌که، این رابطه دقیقاً بر پایه همین نوع تعامل در میان جوامع زیرسرزمینی خاص‌گرا در کُردستان عراق شکل می‌گیرد که تجلی وحدت و مبارزه اضداد هستند و در جریان حل و فصل مسائل روزمره منطقه و فرهنگی نوین از روابط سیاسی می‌باشند؛ به بیان دیگر، سیستمی سیاسی بالغ، اما غیرتک‌مرکزی و غیرجهان‌شمول پدید می‌آید. در درون این ساختارهای اجتماعی ـ سرزمینی (زیرسرزمین‌ها)، پیوند قدرت با جمعیت، در پارت دمکرات کُردستان از طریق همبستگی قبیله‌ای و در اتحادیه میهنی کُردستان در استان سلیمانیه، از طریق سازوکاری پیچیده‌تر و الیگارشیک برای حفظ نفوذ خاندان قدرتمند احمد- طالبانی تامین می‌شود. با این حال، گام بعدی می‌تواند انتقال تدریجی اصول دمکراتیک برابر حقوقی از سطح تعامل میان زیرسرزمین‌ها به سطح روابط میان شهروندان آن‌ها باشد.

ناسازه (پارادوکس) در برداشت از وضعیت کُردستان عراق در این است که، معمولا تصور می‌شود در جوامعی که در مسیر مدرن‌سازی هستند، همه پیوندهای بجا مانده از گذشته از میان بروند. بر پایه این رهنمودهای لیبرالی، ویژگی‌های نظام سیاسی کُردستان عراق بعنوان پدیده‌هایی عقب‌مانده ارزیابی می‌شوند. ریشه این پیش‌داوری در آن است که انقلاب بورژوایی برای مدت‌های طولانی بعنوان علت اصلی موفقیت بریتانیا [بطور اخص] و بورژوازی بطور اعم تلقی می‌شد [بارگ، ۱۹۹۱، ص. ۶]و هدف انقلاب‌ها را کنار زدن لایه‌های فئودالی از قدرت می‌دانستند. از همین‌رو، نگرشی منفی نسبت به هرگونه "بقایای فئودالیسم"شکل گرفت؛ بقایایی که تمامی ناکامی‌ها و تأخیرها در توسعه اجتماعی ـ اقتصادی کشورهای پیرامونی استعمارزده یا نیمه‌استعماری به آن‌ها نسبت داده می‌شد.

می‌توان با گمانه‌زنی تصور کرد که استقرار نظم‌های لیبرال و به دنبال آن، گردش منظم قدرت، می‌تواست موجب تسریع توسعه کُردستان شود؛ اما بسیار محتمل‌تر این است که، گذار به یک نظام سیاسی لیبرال یا بالعکس، به یک نظام اقتدارگرای متمرکز (تک‌مرکزی)، مشکلات بزرگی را برای منطقه به همراه داشته باشد. به احتمال زیاد، چنین گذاری به هرج و مرج خواهد انجامید. حتی اگر واکنش خاندان‌های حاکم کنونی ـ که ده‌ها هزار نفر را دربر می‌گیرند و مناصب کلیدی را در کُردستان عراق در اختیار دارند، کنار گذاشته شود، باز هم دلایل کافی وجود دارد که نشان دهد که گذار به یک نظام سیاسی رقابتی، اساسا می‌توانست با سیاسی‌سازی و بی‌ثبات کردن بیشتر آن، سبب وخیم‌تر شدن وضعیت منطقه شود؛ چرا که در چنین شرایطی، ایدئولوژی یا پوپولیسم مبنای بسیج حمایت انتخاباتی برای هر حزبی خواهد بود. در هر دو حالت، این امر به معنای حدت رقابت سیاسی و تشدید تنش‌ها می‌باشد؛ امری که در شرایط وابستگی سیاسی و ضعف نسبی منطقه کُردنشین عراق، می‌توانست برای آن مرگبار باشد.

در شکل‌گیری ساختار سیاسی کنونی، فرهنگ مناسبات خاص‌گرایانه‌ای ظهور کرده است که برای اتنیک کُرد، که یکی از جوامع عمیقاً تقسیم شده است، سنتی و مرسوم می‌باشد. اما این موضوع نشان‌دهنده وضعیت بحرانی این اتنیک نیست، بلکه بر ویژگی خاص آن تاکید دارد- توانایی حفظ ساختار پیچیده درونی در طول سده‌ها، با وجود رقابت شدید با اتنیک‌های همسایه که ساختاری یکپارچه‌تر دارند.

چنین ساختاری از روابط، منسوخ و متعلق به ادوار گذشته تلقی می‌شود و با تصورات لیبرالی از سازمان‌دهی جامعه مدرن همخوانی ندارد، با این حال، همین ساختار چند پاره جامعه، امکان تدوام و ماندگاری اتنیک کُرد را در عراق و در مناسباتی پیچیده با کشورهای همسایه فراهم کرده است؛ تصور چنین امکانی دشوار بود اگر این روابط بر پایه انتخاب آزاد افراد سیاسی (شهروندان) شکل می‌گرفت؛ افرادی که با اتحاد خود در قالب احزاب سیاسی برای دستیابی به چیرگی سیاسی در کشور (یا منطقه) رقابت می‌کنند. تحقق چنین امری بدون سیاسی‌سازی و امنیتی‌سازی بسیاری از مسائل نسبتاً ساده یک جامعه سنتی عملا امکان پذیر نبود.

سرچشمهٔ این ترجمه:

В. В. Макаренко, Семейные династии правящих партий как фактор государственного строительства в Иракском Курдистане. Федеральное государственное бюджетное учреждение науки Институт востоковедения Российской академии наук, Вестник

Института востоковедения РАН 2024, 3 (29) Журнал выходит четыре раза в год .Основан в феврале 2018 года, Москва

زیرنویس‌ها:

۱.ماکارنکو وادیم ولادیمیرویچ، دکترای علوم اقتصادی، پژوهشگر ارشد انستیتوی مطالعات خاور آکادمی علوم روسیه، مسکو؛

makarenko.vadim@yandex.ru

VadimV.Makarenko,PhD(Econ.),Senior Researcher, Institute of Oriental Studies, Russian Academy of Sciences; makarenko.vadim@yandex.ru

۲. بخشی از یک ناحیه یا منطقه، Subregion (م - مترجم)

۳. پارتیکولاریسم، Particularism (م)

۴. ماده ۲: اول آنکه: اسلام دین رسمی دولت و منبع اصلی قانونگذاری می‌باشد.

الف : تدوین قانونی که مغایر با احکام اسلامی باشند، جایز نیست.

ب : تدوین قانونی که مغایر با اصول دمکراسی باشند، جایز نیست .

ج : تدوین هر قانونی که مغایر با حقوق و آزادیهای اساسی ذکر شده در این قانون اساسی باشد، جایز نیست.

قانون اساسی عراق.

URL:https://www.constituteproject.org/constitution/Iraq_2005.www. Constituteproject.org.

(تاریخ مراجعه: ۱۵ مارس ۲۰۲۴)

۵."اسلام دین رسمی دولت است و منبع اصلی قانونگذاری محسوب می‌شود". در قانون اساسی سال ۱۹۷۰ تصریح شده بود که "اسلام دین دولتی است"، اما سخنی از این‌که اسلام مبنای قانونگذاری باشد، به میان نیامده بود. [خایرولین، کوروتایف، ۲۰۱۷، ص. ۱۴۲]

۶. به گفته ج. طالبانی، "دقیقاً زمانی که ملا مصطفی بارزانی رهبری پارت دمکرات کُردستان را بر عهده گرفت، قبیله‌گرایی احیا شد و بر جنبش ملی‌گرایی کردها تاثیر گذاشت. این مساله همچنان در چارچوب این جنبش در کُردستان عراق وجود دارد".[Sheikhmous, 2016, p.11]

۷. Limitrophe (م)

۸. اتحادیه میهنی کُردستان در اول ژوئن سال ۱۹۷۵ از اتحاد "کومله مارکسیست لنینست کُردستان ، جنبش سوسیالیستی کُردستان و خط عمومی" بوجود آمد. این اتحادیه دارای اعتقادات مارکسیست لنینیستی و خواهان پیوند دادن "جنبش مردم کُردستان با جنبش‌های رهائی‌بخش خلق‌های جهان سوم، جنبش انقلابی طبقه کارگر در کشورهای سرمایه‌داری و دولتهای سوسیالیستی بود و حل مساله کُرد را در چارچوب حل وظایف انقلاب دمکراتیک ملی عراق امکان پذیر می‌دانست. " برای آگاهی بیشتر مراجعه شود به: برنامه و اساسنامه اتحادیه میهنی کُردستان.

http://www.hewalname.com/ku/?cat=75&paged=2(م)

۹. لاهور شیخ جنگی سرانجام در ۳۱ مرداد ماه(۲۲ اوگوست) پس از حمله نیروهای وابسته به اتحادیه میهنی کُردستان به هتل لاله‌زار شهر سلیمانیه که محل اقامت او محافظانش بود، دستگیر و زندانی شد.(م)

سرچشمه‌های مقاله:

Алексеев И. Л., Сырейщикова А. А. Ибн Халдун в современной историографии. *Вестник РГГУ. Серия: Политология. История. Международные отношения. Зарубежное регионоведение. Востоковедение.* 2009. № 13. С. 195–218. [Alekseev I. L., Syreyshchikova A. A. Ibn Khaldun in modern historiography. *Bulletin of the Russian State University. Series: Political Science. History. International relations. Foreign regional studies. Oriental studies.* 2009. No. 13. Pp. 195–218 (in Russian).]

Барг М. А. Английская революция в портретах ее деятелей. М., 1991. С. 397. [Barg M. A. The English Revolution in the portraits of its actors. M., 1991. Pp. 397 (in Russian).]

Львов В. В. Ирак: реалии власти и санкции. *Ближний Восток и современность*. 1997. Вып. 4. С. 210–233.[Lvov V. V. Iraq: the realities of power and sanctions. *The Middle East and Modernity.* 1997. Issue 4. Pp. 210–233 (in Russian).]

Макаренко В. В. Курдско-пуштунские параллели как отражение лимитрофной природы курдского и пуштунского миров. *Вестник Института востоковедения РАН.* 2022. № 3. С. 153–167.[Makarenko V. V. Kurdish-Pashtun parallels as a reflection of the limitrophic nature of the Kurdish and Pashtun worlds. *Bulletin of the Institute of Oriental Studies of the Russian Academy of Sciences.* 2022. No. 3. Pp. 153–167 (in Russian).]

Маркс К. К еврейскому вопросу. В: Маркс К., Энгельс Ф. *Собр. соч.*, 2-е изд., 1955, т. 1. С. 382–413.[Marx K. Towards the Jewish question. In: Marx K., Engels F. *Collected Works*, 2nd ed., 1955, vol. 1. Pp. 382–413 (in Russian).]

Парсонс Т. Система современных обществ. М., 1998. [Parsons T. The system of modern societies. M., 1998 (in Russian).]

Хайруллин Т. Р., Коротаев А. В. Конституция Ирака 2005 года и принципы ислама. В: *Ислам в современном мире: внутригосударственный и международно-политический аспекты.* 2017. Т. 13. № 2. С. 139–152.[Khairullin T. R., Korotaev A. V. The 2005 Constitution of Iraq and the principles of Islam. In: *Islam in the modern world: domestic and international political aspects.* 2017. Vol. 13. No. 2. Pp. 139–152 (in Russian).]

Hama H. H., Abdullah F. H. Political Parties and the Political System in Iraqi Kurdistan. *Journal of Asian and African Studies.* July 2020. Pp. 1–20.

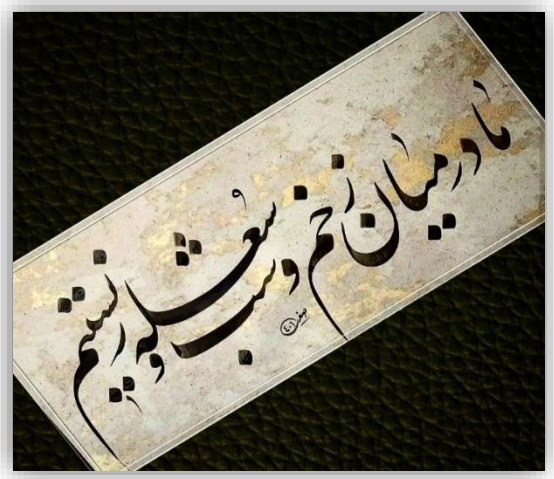
Sheikhmous O. The Concept of Nation and the Nation-State. The Thought and Writings of Mam Jelal Talabani On the Kurds. Paper prepared for University of Sulaimani International Conference on Identity and Independence of Nations. 2016. 15–16 May.

Электронные ресурсы / Electronic sources

Iraqi Constitution. URL: https://www.constituteproject.org/constitution/Iraq_2005. www.Constituteproject.org. (дата обращения: 15.03.2024).

بازگشت به فهرست

شعر و شاعران

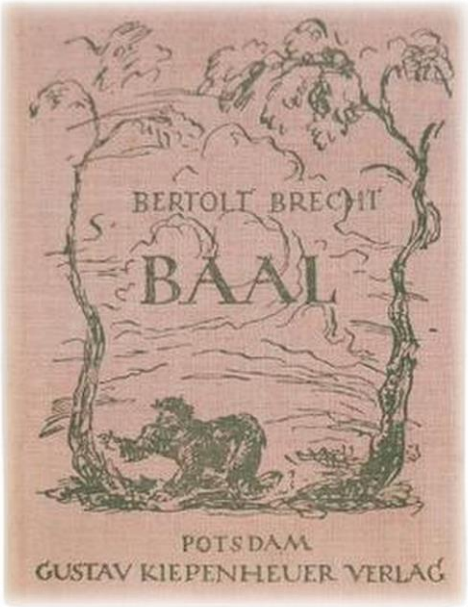


وقتی که «بَعل» مُرد (الهام از برشت) / تورج رهنما ۱۰۹
سه نوسُروده از: نسرین میر ۱۱۰
دردِ بزرگ برای مردِ بزرگ (در رثای شهیدِ بزرگ، خسرو روزبه) / محمّد کلانتری(پیروز) ۱۱۲
چهار شعر از: زهرا اکبرزاده ۱۱۳
بهار / ف.ن.توتچف- برگردان: علی باقرزاده ۱۱۴
چند شعرِ کوتاه از: هوشنگ عبّاسی ۱۱۵
همین دیروز، همین امروز، همین فردا / رضا عابد ۱۱۶
اژدر (به کارگرانِ ایرانی که زیرِ بمباران هم کار کردند) / س.ی.طارمی ۱۱۷
دو شعر از: ری‌را عبّاسی ۱۱۸
آذرخش / محمود مهرآور ۱۱۸
مادربزرگ / بهاره جلیلی ۱۲۰
فتحِ صُبح / م.ساغر ۱۲۱
دو شعرِ کوتاه از: پرشنگ صوفی‌زاده ۱۲۲
دو شعرِ کوتاه از: قباد حیدر ۱۲۳
سُروده‌ای دیگر از: قباد حیدر ۱۲۴
دو سُروده از: مهدی رحمتی ۱۲۵
اگر جنگ نبود / نزار قبّانی ۱۲۶
گلایه‌ی خیابان‌خواب / آلن گینزبرگ- برگردان: وحید روزبهانی ۱۲۷
برزگرانِ مزرعه‌ی آزادی / حیاتقلی فرّخ‌منش ۱۲۸
شعری از: محمّدرضا پورموسی ۱۲۹

وقتی که «بَعلْ» مُرد (الهام از برشت)

تورج رهنما

«بَعل» -خدای افسانه‌ای توفان- را «برشت» در نخستین نمایش‌نامهٔ خود، در قالب شاعرِ سرگردانی نشان می‌دهد که زندگیِ حیوانی را با تمامِ زشتی و نکبتش دوست دارد.



وقتی که «بَعلْ» مُرد؛
قوی سپیدِ صُبح
خندید روی آب
رقصید در میانِ هوا عطرِ تُردِ یاس
پُر شد ز بالِ چلچله‌ها سطحِ آسمان.

خورشید زنده شد
در قلب‌ها چکید
از آخرین ستارهٔ لرزانِ شام‌گاه
دیگر نشان نمانْد.

بیدار شد نسیم
چرخید در سکوت درختانِ پیرِ سیب
پیچید در میان علف‌های سردِ صُبح
رقصید روی موج.

امّا دریغ و درد
این‌ها خیال بود
زیرا هنوز «بَعلْ»
در زیرِ آسمانِ خدایانِ تشنه‌کامْ
خُرناس می‌کشد...

ای آخرین ستارهٔ لرزانِ شام‌گاه!
وقتی که «بَعلْ» مُرد،
ما زنده می‌شویم
چون قوی نازِ صُبح
چون عطرِ تُردِ یاس
پُر می‌کنیم چشمِ عطش‌بارِ روز را
از ذرّه‌های نور.
(مونیخ/ آذر ۱۳۴۲)

سرچشمه: مجلّهٔ کاوه مونیخ، شمارهٔ۲۲، بهمن۱۳۴۷

برای آشنایی بیشتر با «افسانهٔ بَعلْ» به معرّفی کتاب «درجنگلِ‌شهر، صدای‌طبل‌درشب، بَعلْ» (سه نمایشنامه از برشت) در بخشِ «نقد و معرّفی» همین شماره مراجعه شود- ارژنگ)

بازگشت به فهرست

سه نوسُروده از نسرین میر

عطرِ رنگ‌ها

پرسید:
کدام عطر را دوست داری؟
گفتم: عطرِ رنگ‌ها
-وقتی با قلم‌مویم
می‌رقصند،
می‌چرخند،
می‌آمیزند
بی‌آن‌که سایه‌ای
بر دیگری بیفکنند.

بُوم
می‌تپد با نوازشِ قلم،
رنگ‌ها، می‌رقصند
به آوازِ باد
و خط‌های درهمِ نور
موج می‌زنند در فضای خیال.
عطرشان
نَشت می‌کند در تعلیقِ کوچه‌های خیال،
می‌نشیند بر دیوارهای بی‌نقش،
و طنین می‌اندازد
در گوشه‌های تاریک وُ روشن،
در شکاف‌های سکوت وُ حرکت،
در میانِ لحظه‌هایی که
هیچ‌گاه تکرار نمی‌شوند.

و جهان جز در نگاهی که هنوز می‌بیند
و گوشی که هنوز
سرشار از بارشِ رنگ‌هاست،
به سکوت می‌نشیند!

همه چیز
در عطرِ رنگ‌ها
جاری است،
باران،
نور،
حرکت،
و تابلوی من،
که همیشه در حالِ «شدن» است
و هرگز پایان نمی‌یابد!

*****

جنگ

زیگزاگ‌های ناخنِ تیزِ جنگ
تنشِ
تن به تن

رها شدنِ
جان-
از تن

تب وُ تابِ جان
و سوزِ عفونتِ زخم‌ها

سرزمین‌های بی‌مرز
انباشتِ تن
و تن
آتش
گلوله
انفجار

جوششِ دریا
موج
موج

ماهی‌های مُرده
بر ساحل

جنگِ بی‌مرز
نقشه‌ی جنگ
بر تن
سوزشِ سوزن وُ جوهر
از تن
به سر

جنگی
با فلسفه‌ی فاشیسم
جنگ،
زندگی‌ست
تداومِ حیاتِ «ما»ست.

ناخن‌ها تیز
مغزها-
هیچ
فاصله‌ی بود وُ نبود
فشارِ دکمه
یک کلیک
قطره‌های شرجی
آغشته به رادیواکتیو
هوا سرد است
سرد
ماهی‌ها
از جُلبک‌های ساحل
برای خود
شال می‌بافند
اختاپوس‌ها
دست‌های خود را
می‌بلعند

من
دست‌هایم را
به فراموشی سپرده‌ام
آن‌ها
دیریست-
که شُمردن را هم
از یاد برده‌اند

*****

پرده‌ها فُرو افتاده‌اند

.
.
هیچ‌چیز دگرگون نشده-
تنها
پرده‌ها فرو افتاده‌اند،
و آن‌چه پنهان بود،
اکنون
بی‌پرده
برابرِ ما ایستاده است.

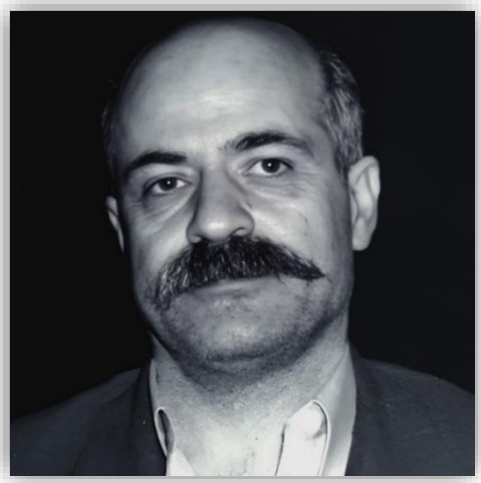
سیاستمداران،
- همان بازیگرانِ این صحنه‌اند
و تماشاگران خوب می‌دانند-
آنان را فریب می‌دهند.

بازگشت به فهرست

دردِ بزرگ برای مردِ بزرگ

در رثای شهید بزرگ، خسرو روزبه

محمّد کلانتری (پیروز)



دیگر ای اخترِ شبگرد، مگرد
دیگر ای مرغِ شباهنگ، مخوان
دیگر ای نالهٔ شبگیر، بمیر
دیگر ای مِهرِ فُروزنده، بر این کُلبه متاب
و توی ای ظلمتِ جاوید؛ بمان
که به غیر از تو پناهِ دگری نیست مرا
همه‌جا تیره وُ تار
همه‌جا حیله وُ رنگ
همه‌جا، پای شرف، خورده به سنگ
نه به سر مانده هوس
نه به دل مانده قرار
نه به کف از میِ عشرت جامی
نه به جا مانده ز مردی نامی
نوبهار است، ولی نیست به گُل‌زار گُلی
همه‌جا مانده به جا، نقشِ زمستانِ سیاه
پایِ پُرآبلهٔ راهروان، مانده ز راه
همه‌جا کینه وُ درد
همه‌جا نالهٔ سرد
همه سرخورده وُ وامانده از این راهِ دراز
همه وحشت‌زده از بیمِ شکست.

***

آه...، ای دردِ بزرگ
من وُ پیمان‌شکنی؟
من وُ احساسِ شکست؟
من وُ سرخوردگی از جورِ زمان؟
من وُ واماندگی از پیچ‌وُخمِ راهِ اُمید!
من وُ بوسیدنِ جام!
من وُ آلودگی از این‌همه ننگ؟
من وُ تسلیم به پستی؟ هیهات
پیروِ راهِ شهیدانم من
پیروِ «روزبه» نام‌آور
که به‌خون خُفت وُ نگردید به دشمن تسلیم
و از این «بازیِ» او «شه» شد «مات»
می‌روم با دلی از بیمْ تُهی
می‌روم با سرِ پُرشور ز عشق
می‌روم در دلِ این ظلمتِ جاوید وُ سیاه
که زنم بوسه به خورشیدِ بزرگ.
(اردیبهشت‌ماه ۱۳۳۷)

سرچشمه: کتاب «سُرودِ خورشید» (مجموعه چهار دفترِ شعر از ۱۳۳۲ تا ۱۳۵۷)

بازگشت به فهرست

چهار شعر از زهرا اکبرزاده

۱- زخمِ معراج

چه سنگین می‌رود
بر شانهٔ ستارگان
تابوت‌های فرشتگانِ کوچک
این نازکانِ غزّه
پیشدادانِ عشق
با زخم‌های معراج‌شان
در قلبِ پیامبران
حریرکانِ اندیشه‌های صلح
چه... سنگین... می‌رود...
نگاره‌های زخمیِ دست‌های سُرخ.

۲- ریشه‌های من

کودکانِ ما،
از درختانِ آبی‌اند
با تنهٔ پوسته‌پوستهٔ نورشان
و ریشه‌ها الماس‌وَش
این‌جا، گُل‌برگ‌های آبی
آسمانی‌اند
زنجیره‌های ریشهٔ سرزمینِ من
مانده‌اند
از پیچانهٔ باد
در قلبِ خاک.

۳

مرا در بهار
به خاک می‌سپاری
سرو را بگو
برایم، ترانه‌ای از نور بخواند
و از مرثیه‌های دل‌تنگی
خواستنِ عدالت
که در چوبِ حراج است

دستِ اژدهای جنگ
در گلوی آزادی است.
(۱۴۰۵/۰۱/۲۲)

۴

به چه دل می‌بندی؟
گُرازهای وحشی
سینهٔ مادرت را دوشیده‌اند
غنچهٔ دهانِ کودکت
در سفرهٔ خالی
پستانِ فقر می‌مکد.
بارشان را بسته‌اند
ناجیانِ غریب
در فریبِ آرزوهای مُحال
به چه دل می‌بندی؟
کدام خوشه را می‌چینی
که در روزگارِ جنگ
سایه در زیر سایهٔ-
مادرت
تو را ترسانده‌اند.
(۱۴۰۵/۰۱/۲۳)

بازگشت به فهرست

بهار

ف.ن.توتچف/ برگردان: علی باقرزاده

بی‌سبب زمستان خشمگین نیست،
دورش به سر آمده است.
بهار به پنجره می‌کوبد
و او را از منزل‌گاهش می‌راند.

همه چیز در تلاش است
همه چیز در راندنِ زمستان هم‌داستان شده است
حتّی کاکُلی‌های آسمان
نغمهٔ خود را که به بانگِ ناقوس می‌مانَد،
ساز کرده‌اند.

هنوز هم زمستان در تلاش است
و در برابرِ بهار می‌غُرّد

امّا بهار به چشمانش خنده می‌زند
و نوای خویش را با آهنگی رساتر سر می‌دهد.

«عجوزهٔ ستم‌کاره» از خشم دیوانه می‌شود
مُشتی برف برگرفته
در گُریز آن‌را، به سوی
کودکِ زیبا می‌پاشد.

بهار آن‌را به چیزی نمی‌گیرد
و با آن برف، چهرهٔ خود را می‌شوید
و به رغمِ دشمنش
سیمایی گُلگون‌تر می‌یابد.

سرچشمه: مجلهٔ کاوه مونیخ، شمارهٔ ۱۲، فروردین ۱۳۴۵

بازگشت به فهرست

چند شعرِ کوتاه از هوشنگ عبّاسی

۱

واژه‌ها می‌گریند
خونِ شعر
بر خیابان‌ها
جاری می‌شود.
جادوگرِ شب
بر آفتاب می‌تازد.
شب‌چراغی باید،
تا ستارگان
گِرداگِردِ تو
بدرخشند.

۲

هر شب ستاره‌ای
بر دارِ ستم
حلق‌آویز می‌شود.
هزار و یک‌شبِ ما را
پایانی نیست!

۳

چاهِ خشک
نظر به آسمان دارد.
پرستوها
دعای باران می‌خوانند.
شالی‌کار
به چه می‌اندیشد؟

۴

وقتی
آوازِ چَکاوَک‌ها را
سر می بُرند،
قطره‌های خون
بر دلِ جنگل
سروهای سبز می‌شود.

بازگشت به فهرست

همین دیروز، همین امروز، همین فردا

رضا عابد، شاعر و ناقدِ ادبی عضو کانون نویسندگان ایران

باران! عشق را با غم می‌بارانَد
این سطر را شاعر
در کوچه‌ای نَمور می‌سُراید
به یادِ دخترِ چای‌چینِ لاهیجی
که پیراهن گُل‌گُلی‌اش رنگِ خون داشت

دخترا! همین دیروز
چشم به آسمان گرفته
برای بهار می‌خوانْد
برای بوته‌های گَس
برای پستان‌های پُرشیرِ شیطان‌کوه

و...
با چیدنِ هر سرگُلِ چای
دوست داشت ذهنش را
پرواز دهد جانبِ یک خیال
پسری که نوزده بهار گذرانده بود وُ
در سرمای دی، تیرآجین شد

و
شاعرا! همین امروز
باران را مُنقلب وُ هراسان دیده
می‌بارد با او سوگوارانه
همین دیروز، همین فردا.

بازگشت به فهرست

اژدر

(به کارگرانِ ایرانی که زیرِ بمباران هم کار کردند)

س.س.طارمی

اژدر
مردی میانه‌سال
با ریشِ جو دویده به گندم
و زلف‌های ابری تیره
پوشاکِ کار بر تن
استاده‌است کنارِ راه
و چشم دوخته‌ست به غولِ مبارکه
و زخم‌های مُنفجرِ آن را
بر سینه وُ سر وُ شکمش
احساس می‌کند
و فکر می‌کند
رؤیای باشکوه، همیشه شکوهش را
با خویش می‌برد
عینِ خرابه‌های شوش
عینِ خرابه‌ی پُلِ دختر
و پارسه.

اژدر
پولادِ آب‌دیده‌ی ذوب آهن
دارد نگاه می‌کند آن زیبا را
زیبای باشکوهِ پُر از معنا را
و لحظه لحظه‌ی جوانی خود را
که توی سوله‌هاش عرق می‌ریخت
و ارتفاع بارزِ پُل‌ها
و آس مان‌خراش‌های شکیبا
و طرح پُر مَهابت کشتی‌ها
و عشوه‌ی شکفته‌ی خودروها را
در خواب یا خیال تماشا می‌کرد.

امّا
دروازه‌های بسته‌ی امروزش
دیوارهای شیشه‌ی قلبش را
ناکار می‌کنند
امنیّتِ بزرگِ زندگی‌اش را
بر دار می‌کنند
و دست‌های هنرمندش را
بیکار

اژدر
مردی که خویش را
هرگز ندیده است به بستر
مردی پُر از بهار
پُر از کار
که جنگ عینِ بختکِ سنگینی
چمباتمه زده
برسینه‌اش.
(۱۰ اردیبهشت ۱۴۰۵)

بازگشت به فهرست

دو شعر از ری‌را عبّاسی

زنده نمانی جنگ

جنگ
تو آقایی تو سیدِ سالاری تو ابراهیم خالصی
تو دوازده روزِ مقدس، نه
تو یازده معروفی!
جنگ کدام آتش بس با تو بس بود
که دوباره تکان خوردم
جنگ
پناهم بده به عمرِ بلند ابراهیم
به کلاه سفید وُ سیاهِ پسِ سر
به تبار اسماعیل وُ اسحاقِ خندانت
بخندانم
به جنگ‌های وکالتی نیابتی شرکاتی
بخندانم
به کشته‌های مشترک که ریشه دارد به برادری
جنگ
من جنگ‌زده‌یِ صلحم
زخمی پیامبرانِ خشکیده
من موجی جنگ‌های ادیانم
خانه پریده از دست وُ دهانم

بمیری جنگ لنگ بزنی
فقیر شوی به ثروتِ ویرانه‌ی من
من قلبی شکسته از پا افتاده
تو شکستِ پیروزمندانه به هر
پایی
گفتند: تو گرگ باشی وُ من گوسفند
گفتند: گوینده تو نیستی روح آسمانی سخن
می‌گوید

جنگ، گوینده منم
منم که بست
نشسته‌ام به آتش بس
منم عروسِ تازه خفته بر تخت
به دو هزار وُ نُه صَد وُ بیست روز جنگ

از تو چه پنهان جنگ
تو سیدِ بُزدل تو مثلثِ مدرنِ هر چه آقایی
تو آنقدر ترسویی که با هیچ زنی
پیمانِ جنگ وُ ننگ نبستی
جنگ ای معرکه‌ی مرگ که گردن به زیرِ صلح
داری
من ای ایرانم ایرانِ بی زوالم
زنم مادرم شاعرِ صلحم
آمدم بوی خانه به ایرانم تازه کنم
عشق کنم
به این خانه بمیرم!

***

بعد از دوازده روز

دخترم بوی مستیِ خاک می‌دهم،
برایت سوغاتِ گُل‌کرده آورده‌ام،
چمدانم بسته به قطره‌ی آبی، به گَرده‌ی خاکی،
بوی شمعدانیِ سُرخ،
چه تلخ از قندِ لبِ مرز گذشته‌ام
دخترِ دورافتاده به تبعید،
تنها تنم را به تن کرده،
بیا که منتظرِ اشک‌های نزدیکم،
بُمبی بغض‌کرده بر لانه‌ی مورچگانم!
بیا چمدانِ لب‌بسته را باز کن.
تا خاکِ مست به تنم هست،
اوّل خاکِ دامن‌گیر از دامنم بگیر
به غنچه‌های مسافر به زمین
به ایرانم اشاره کن.

بازگشت به فهرست

آذرخش

محمود مهرآور

مسیرهای تباهی
غارهای سیاهی
گورهای جنگ
دهان گشوده‌اند
برای بُردن
برای بلعیدن.
***
هیچ رعدی
وعده‌ی نزولِ مُعجزه‌ای نیست
آن‌گاه که
نگاه بر آسمانِ دودگرفته‌ی شهر است
و دست‌های تمنّا دراز.
***

آری،
آذرخشی روشنای شهر شود
اگر،
آتشی در دل افروخته شود.
اگر برخیزند اُفتادگان
اگر دست بُگسلد زنجیر از پا
اگر گره اُفتد،
نگاه در نگاهِ همسایه
اگر همه برادر شوند
همه خواهر
و مادرها،
مادرِ همه‌ی شهر.
(۱۴۰۴/۰۴/۰۴)

بازگشت به فهرست

مادربزرگ

بهاره جلیلی

مادربزرگم،
این زنِ پُر از شورِ زندگی،
قوی وُ غم‌دیده،
سینی سبزی در برابرش،
آرام آرام،
زمزمه می‌کرد.
و دانه دانه،
مُرواریدِ اشک‌هایش،
روی برگ‌های ظریفِ سبزی‌ها می‌چکید.

مادربزرگم،
غمش را،
آرام آرام،
زمزمه می‌کرد
و در آغوش می‌کشید،
زندگی می‌کرد.
بعد بلند می شد،
قامتش را راست می‌کرد،
استوار وُ آرام،
می‌شد آن زنِ صبور،
آن زنِ هم‌درد،
آن زنِ همیشه حاضر مهربان،
آن زنِ پُر از شورِ زندگی.

مادربزرگم،
بلد بود،
غم‌هایش را زندگی کند،

در آغوش کشد،
مویه‌شان کند،
و بعد،
قامتش را راست کند.
و زندگی را،
بارِ دیگر،
عاشقانه‌تر، محکم‌تر،
در آغوش کشد.

مادربزرگم،
این زنِ پُر از شورِ زندگی
مثلِ چراغی،
ناگهان خاموش شد!

بازگشت به فهرست

فتحِ صُبح

م.ساغر

شب سیاه و بی‌کرانه است
و ما نجیبِ خویش را-
در میانِ این‌چنین شبی رها کرده‌ایم.

شب سیاه و بی‌کرانه است
وآن ستارهٔ عزیز و مهربانِ قطب هم
امشب از هجومِ این شبِ سیاهِ بی‌کران
لاشهٔ عزیزِ خویش را-
درمیانِ تنگنای گورِخویش دفن کرده‌است.
در کدام کورسوی یک چراغِ نیم‌سوز
یا به همّتِ کدام پرتوِ ستاره
سنگلاخِ قرنِ خویش، طی کنیم؟
و در کدام روشنی
آری، در کدام روشنی
به قُطب‌سنجِ دیده‌های‌مان نگه کنیم؟

شب سیاه و بی‌کرانه است
ستاره‌ها تمام مُرده‌اند
زندگی درونِ چشم‌ها وُ دست‌ها
ب ه خواب رفته است وُ-
قصّهٔ شکوه‌مندِ چشم‌ها وُ دست‌ها
قصّهٔ غریبِ غربت است
قصّهٔ غروبِ عشق وُ آرزوست.

ای نجیبِ مهربانِ من!
شب مَخوف وُ ره پُر از مَخافت است
وز منارهٔ مساجدِ بلادِ دور
آیه‌های مرگ وُ یَأس وُ استغاثه می‌رسد
و باد-
حاملِ پیامِ استغاثهٔ مناره‌هاست.
در چنین شبی
در دیارِ مُردگان
سراغِ آشنا چگونه می‌توان گرفت؟

ای نجیبِ مهربانِ من!
در چنین شبی مخوف
ره چگونه می‌توان سپُرد
تا به کاروان رسید؟
و من که خود هزار بار
شاعد غروبِ صد الهه بوده‌ام
و سُرخی اصیل خونِ صد خدا
به چشمِ خویش دیده‌ام!
این قیام را چگونه باورش کنم؟

ای نجیبِ مهربانِ من!
این قیامِ ما-
روندِ تازه‌ای‌ست
و ما-
به فتحِ صُبح می‌رویم!
(مشهد/ پاییز ۱۳۴۷)

سرچشمه: مجلّهٔ کاوه مونیخ، شمارهٔ ۲۳، فروردین ۱۳۴۸

بازگشت به فهرست

دو شعرِ کوتاه از پرشنگ صوفی‌زاده

کم...گم

نان
از نگاهِ باران
ترک برداشت

درختان
لُخت در آینه
کم...گم

سینه‌اش
آسمان سوخت

پا گرفت
جنازه زیرِ آتش.
(زمستان ۱۴۰۴/ تهران)

*****

دوگان

شب
مُرده‌ای بیدار

روز
گوری باز

شعر
پُر از سکسکه

سنتوری
سُر می‌خورد
در سکوت

سرم
رو به دیوار

زیرِ گریه...
نمی‌زنم

می‌زنم...
به خاک

او
خون
پس داد!
(۲۸ بهمن ۱۴۰۴)

بازگشت به فهرست

دو شعرِ کوتاه از قباد حیدر

همراه با برگردان به فرانسه توسط آسیه حیدری شاهی‌سرایی

۱

نامی بر تو نمی گذارم
«ماری!»
که زیبایی
تکیده، رهیده
غزالِ چالاکِ من
کوچه‌های تاریک
مرا مست می‌گویند
باد مرا جنگل می‌نامد
پاسبانان بر من
نامِ یاغی گذاشته‌اند
رهگذران مرا نمی‌بینند
تو نامی بر من بگذار
که مسحورِ توأم
نامی به رنگِ چشمانت.

Je ne te donnerai pas de nom
« Marie ! »
Toi qui es belle
Svelte, délivrée
Ma gazelle agile

Les ruelles obscures
Me disent ivre
Le vent me nomme forêt
Les gardiens m'ont donné
Le nom de rebelle
Les passants ne me voient pas

Toi, donne-moi un nom
Moi qui suis ensorcelé par toi
Un nom de la couleur de tes yeux

۲

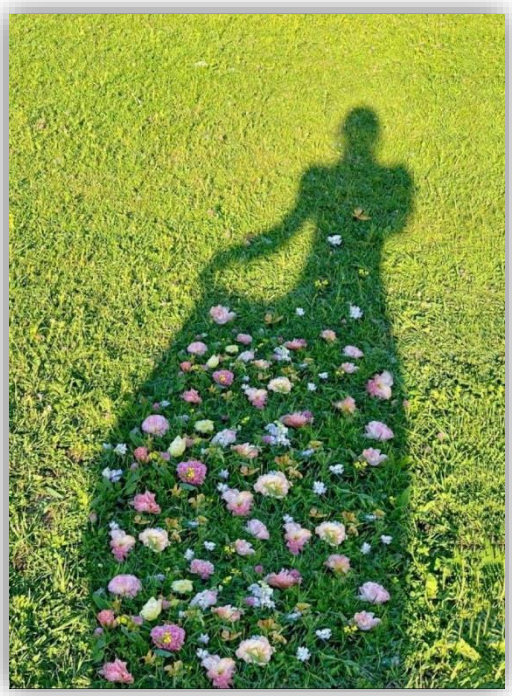
محبوبم!
این جا جنگ شده‌است
آدم‌ها موشک دارند
پهپاد وُ هواپیما وُ شلّیک
خون است که ریخته می‌شود
باید نامِ تو را آهسته
به زبان بیاورم
می‌گویند
هنگامِ جنگ نباید انسان بود
نباید عاشق بود.

Mon amour,
Ici, la guerre à éclaté
Les gens ont des missiles,
Des drones, des avions et des tirs.
C'est le sang qui coule.
Je dois prononcer ton nom tout bas,
Doucement.
On dit
Qu'en temps de guerre, il ne faut pas être humain,
Il ne faut pas aimer.

بازگشت به فهرست

سُروده‌ای دیگر از قباد حیدر

زنان اگر نبودند وُ ما
از سنگ زاده می‌شدیم
از درخت
یا انبوهِ جلبک‌های دریایی
مردانی
خمیده وُ محزون
در غارهای نَمّوک
و هلاک از خودارضایی‌ها.
زنان اگر نبودند،
چه کسی بر مزارِ مَردانِ مُرده
مویه می‌کرد
و تنِ جوانت را با که
قسمت می‌کردی؟
جهان بی زنان
یعنی آسمان بدونِ ماه، خورشید و ستاره
یعنی دریای خسته
از رفتن وُ بازگشت‌های بی‌ثمر
و دنیایی بی‌خبر از طعمِ ناب
بوسه‌های فرانسوی
و دوئل‌های جوانمردانه‌ی قرنِ نوزدهم
حتا انگلا مِرکِل هم روزی
دلبرکی بوده



مردی را اغوا کرده
و شاید در کلبه‌ای کنارِ راین
بندی را به آب داده
و دخترکی طعمِ گوارای تنانگی را
به مهاتما چشانده است.
اگر می‌خواهید
دنیا را ویران کنید؛
نیازی به بمب نیست،
زنان را سِتَروَن کنید وُ
ترانه وُ رقص را از آنان بستانید.

بازگشت به فهرست

دو سُروده از مهدی رحمتی

صاعقه

صاعقه‌ای فرود می آید
جنگلی با دلم می‌سوزد
اولس‌ها، مازوها
امرودها، سیبِ ترش
پرنده وُ راسو
دخترانه آبگیری خشک می‌شود
مادرانه دشتی
با زنبق‌هایی که هر بهار
در دلم می‌آراست
پژمُرده می‌شود.

صاعقه‌ای فرود آمد
بعد از زمستان بهار می‌آید؟
پسرانه بازی با پروانه‌ها
در دشتِ زنبق!
دخترانه عاشقانه
شکوفه خواهد زد؟
مادرانه باغچه
سبز خواهد شد؟
پدرانه گندم‌زار
نان خواهد داد؟
رونقِ سفره‌خانه
همه را جمع خواهد کرد؟

چه‌کنم؟
جنگلِ دلم
هم‌چنان
با صاعقه می‌سوزد.
(دی ۱۴۰۴)

دست‌های تردید

پُشتِ این تپّه‌ها
تخته‌سنگ‌ها
بهار لانه کرده است
صدای چَکاوَک‌ها
به گوش می‌رسد.
نفس بهار،
به نفسِ رمهٔ اسب‌های وحشی رسید
آن‌ها زمین‌های پست را
به سوی کوهستان ترک می‌کنند.

این‌جا هنوز زمستان
قصدِ رفتن ندارد
ما این‌جا هم‌چنان
سوگوارِ زمین هستیم
زمینی که نفس‌هامان را
به گروگان گرفته.

این‌جا هنوز نفس‌ها
در هوا یخ می‌زند
دست‌های تردید
به یقین نرسیده‌اند.

راه‌بندانِ روایت‌ها،
مجالی برای دیدن نیست.

بهار پُشتِ همین تپّه‌ها،
مجالی برای دیدن نیست.
(دی ۱۴۰۴)

بازگشت به فهرست

اگر جنگ نبود...

نَزار قبّانی

اگر جنگ نبود
تو را به خانه ام دعوت می‌کردم
و می‌گفتم:
به کشورم خوش آمدی
چای بنوش خسته ای
برایت اتاقی از گل می‌ساختم
و شاید تو را در آغوش می‌فشردم

اگر جنگ نبود
تمام مین های سر راه را گل می‌کاشتم
تا کشورم زیباتر به چشمانت بیاید

اگر جنگ نبود
مرز را نیمکتی می‌گذاشتم
کمی کنار هم به گفتگو می‌نشستیم

و خارج از محدوده دیدِ تک‌تیراندازان
گلی بدرقه راهت می‌کردم

اگر جنگ نبود
تو را به کافه‌های کشورم می‌بردم
و شاید دو پیک را به سلامتی‌ات می‌نوشیدم
و مجبور نبودم ماشه ای را بکشم
که برای دختری در آن‌ورِ مرزهای کشورم
اشک به بار می‌آورد

حالا که جنگ می‌درد
تن‌های بی‌روحمان را
برای زنی که
عکسش در جیبِ سمتِ چپم نبض می‌زند
گلوله نفرست.

بازگشت به فهرست

گلایه‌ی خیابان‌خواب

به بهانهٔ ۱۰۰سالگی شاعرِ بزرگِ نسلِ بیت آمریکا

آلن گینزبرگ/ برگردان: وحید روزبهانی

رفیق، منو ببخش، هیچ نمی‌خواستم، گند بزنم به اعصابِ مبارکت
امّا راستش من از ویتنام اومدم
آره، همونجا که یه عالمه آقای متشخّصِ ویتنامی کشتم وُ
یه چن‌تایی هم خانم.
بعدش رنج وُ عذابِ سوغاتیِ اونجا رو تاب نیاوردم وُ
از ترس کارم به اعتیاد کشید
حالا هم دارم از بازپروری میام و پاک پاک‌ام
امّا جایی واسه خواب ندارم وُ
نمی‌دونم چه خاکی باید به سرم بریزم.
رفیق، منو ببخش، هیچ نمی‌خواستم، گند بزنم به اعصابِ مبارکت
امّا راستش تو کوچه بدجوری سرده وُ
من هم یکّه وُ یالغوزم وُ
حالا هم پاک پاک‌ام، امّا زندگیم پاک به گوه نشسته
به نشونیِ کوچه‌ی سوّم، خیابونِ ای. هاستون
تو دلِ ترافیک، درست زیرِ چراغ قرمز
آره، خودمم که دارم با یه کهنه‌ی کثیف، شیشه-جلوی ماشینت رو
پاک پاک می‌کنم.
۲۴ دسامبر ۱۹۹۶

بازگشت به فهرست

برزگرانِ مزرعه‌ی آزادی

حیاتقلی فرخ منش

واژگانِ چَموشی،
بدجوری بدحوصله شده‌اند
دلّالان، در رحِمِ اجاره‌ای مسکن دارند،
این‌همه پرنده به آسمان،
این‌همه ماهی به دریا،
دُمی به دُمی برنمی‌خورَد
چه‌کسی مدبّرِ ریاضیّاتِ ماهیان وُ پرندگان است؟
ای خداوندگارِ انتظامِ طبیعت!
فرمولِ سرگردانیِ مجنون را کجا جاگُذاشته‌ای؟
***
هرکسی شِکوِه‌ها دارد از دلِ لیلای خویش،
کاشکی می‌دانستیم که آخر،
این جهان از آنِ کیست؟
عاشقانه‌ها به انجام نمی‌رسند
مُشت‌های موقّر دل را نمی‌لرزانند،
در خِرِفتِ خانه‌ی بی آب وُ نان
عشوه‌فروشیِ ستارگانِ هفت‌گانه
بر عناصرِ تاریک،
نادلانِ حسود،
نیرنگ‌های با دوام!

***
به جای ماهیانِ حلوا
لاشه‌ی ناوها وُ قایق‌ها وُ کشتی‌های ورشکسته
در اقیانوس، آرام گرفته‌اند.
معدن‌کاری که برای زنده‌ماندن
نان با عرقِ سنگ می‌پُخت
در قعرِ تونلِ سیاهی مدفون گشته!
***
کجای بی‌تفاوتی نشسته‌ای در بایگانیِ متروک،
بیا
من مزّه‌اَندودتر از عسل
اصلِ تفاوت‌ام،
بیاد آر،
ای خرمنِ سوخته،
برزگرانِ مزرعه‌ی آزادی ما بودیم
پیرکودکانی که هنوز،
بوی آغوشِ مادر می‌دهند!

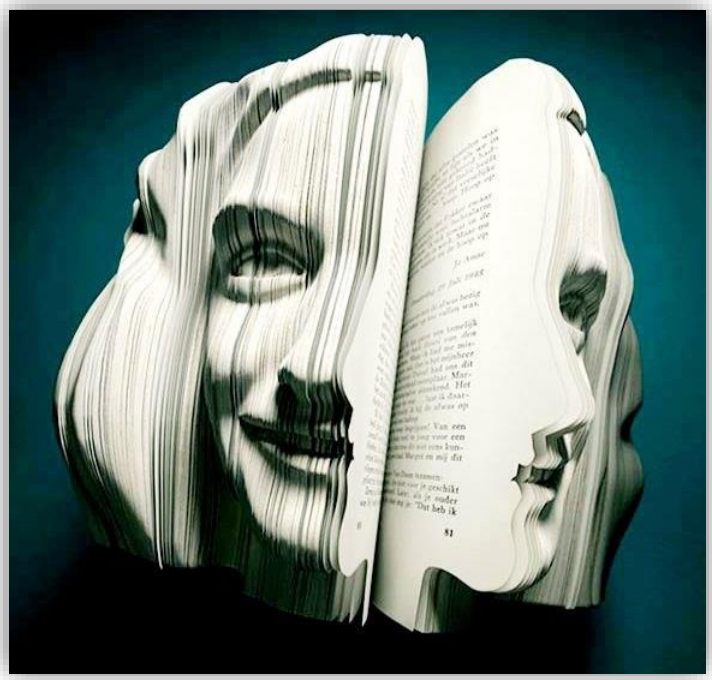
عنوانِ شعر انتخاب ارژنگ است

بازگشت به فهرست

شعری از محمّدرضا پورموسی

تکّه‌های شکسته‌ام
پازلِ بی‌قاعده‌ای‌ست
شکسته‌هایم نمی‌شود کنارِ هم
تصویرِ قاعده‌مند زندگی
باید برخیزم
از درونِ تمامِ زخم‌هایم
از درونِ تمامِ شکست‌ها
تصویری بسازم
پُر از عشق
آسمان بشود زندگی‌ام
و ابرهای تیره بیایند وُ بروند
آسمانِ من آسمان باشد
گاهی صاف
گاهی ابری
گاهی باران شود
ببارد از چشمانم
گاهی رعد شود
بخروشد از جانم
همین‌که من بمانم با آسمانم
کافی‌ست
این‌ها بیایند وُ بروند.

بازگشت به فهرست



ادبیّات

بچّه‌های رییس‌جمهور/ حسین حضرتی (ا.تیرداد) ۱۳۱
پیش از ترس/ سارا رفیعی‌پور ۱۳۷
داغستانِ من(۱۰)/ رسول حمزه‌تف- برگردان: حبیب فروغیان و ژاله اصفهانی ۱۴۱
یا من، یا او/ رضا عابد ۱۵۳
سفر به برلین و باقیِ قضایا.../ بهروز مطلّب‌زاده ۱۵۴
چند نوشته از: مهتاب خرمشاهی ۱۶۷
تهرانِ من: پیلار و چادر/ پردیس مدرّسی ۱۷۰
اکبرغول (داستانک)/ علی‌اصغر راشدان ۱۷۲
روی تپّه/ علی‌اصغر راشدان ۱۷۴
ازدواج با همسایهٔ سال‌خورده/ برگرفته از فیس‌بوک ۱۷۶

بچّه‌های رییس‌جمهور

حسین حضرتی (ا.تیرداد)، عضوِ کانونِ نویسندگانِ ایران

ارژنگ: «*بچّه‌های رئیس‌جمهور*» عنوان داستان کوتاه دیگری از کتاب «*ماهی در سلّول*» است که با طرح یک پُرسش به دنیای ذهنی و آرزوهای «*کودکان کار*» نَقبی می‌زند و بر یک معضلِ مهمّ اجتماعی انگشت می‌گذارد. از قرارِ اطلاع، نویسنده برای نگارشِ این داستانِ ۲۷۳۰ کلمه‌ای با واسطهٔ برخی انجمن‌های مربوطه، زمانِ زیادی را صرفِ مطالعهٔ میدانی و ایجادِ ارتباطِ نزدیک با این فرشته‌های زمینی نموده که «*در این کوهساران سنگیده و بی‌قلبِ جهانِ سرمایه*» ، یا نان‌آورِ خانواده هستند و یا موردِ استثمارِ سیستماتیک و انواع سوءِاستفاده توسطِ باندهایی مافیایی قرار می‌گیرند و حاکمیّت هم مشکلی با آن ندارد.

عکس‌های کودکان تزئینی است.

با خود سخن گفت: «لعنت به روزگاری که نون‌بیارش بچّه‌ها باشن...»
نگاهش خسته شد. پشتِ میز نای نگه‌داشتنِ خودکار را هم نداشت. برآمدنِ سخن از ذهنِ مُلتهب و سرریزگشتنِ آن و نقش‌بستنش با جوهر دشوار بود. نوکِ خودکار در فاصله‌ای از روی کاغذ بی‌حرکت مانده بود. سرد و ملال‌آور روی دفترِ خاطراتش خم شد. در پرده‌های مبهمِ چشمانش، بچّه‌ها یکایک جان می‌گرفتند:

علی بیدآبادی کتاب‌های درسی‌اش را کنارِ جعبه‌ی واکس پهن کرده بود. روی قوطی‌های واکس و فرچه‌های سیاه و قهوه‌ای و چند پاشنه‌کش و بندِ کفش با ناخن‌هایی که رنگِ واکس زیرش رفته بود؛ دفترچه‌ی ریاضی را ورق می‌زد. چنان‌که چشم به راهِ مشتری نیم‌نگاهی به رهگذران می‌انداخت، به حلِّ مسأله‌های ریاضی فکر می‌کرد. ته مداد را مُک می‌زد.

قوسِ کمرِ مرتضی‌کوله از سنگینی بار بیشتر شد. راسته بازارِ لوازم‌التحریرفروشان پس از آن‌که پدر بسته‌های کاغذِ آکبند را روی دست‌های قلاب‌شده جلوی شکمِ مرتضی چید، از روی چرخِ باری‌اش جعبه‌های سنگین را برداشت و پشتِ سرِ پسرش راهی حجره‌ی لوازم‌التحریرفروشی شد. در رفت‌وآمد توی بازار هیچ‌کس به سنگینی بسته‌های کاغذ و کرختیِ عضلاتش فکر نمی‌کرد. چین روی صورتش افتاده بود. عرق گوشه‌ی چشمش را می‌سوزاند.

از پشتِ پرده عباس پرده‌دوز نمایان شد. روی چارپایه قدّ کوچکش را می‌کشید تا سرِ پرده را به چوب‌پرده برساند. پشتِ میز مچاله شد.

سکوتِ خانه که مانند کنج عزلت پُرملال باشد هوش و حواسش را بُرده بود. صدایی گنگ آمد: «بهروز! پسرم باز هم که آشفته‌ای!». آنا چنان آهسته آمده بود که متوجه‌ی حضورش نشده بود. در عبورِ مادر برای گذاشتنِ چای روی میز لبخندی نرم بر لبانش آمد. گرمایی وجودش را پُر کرد که تشنه‌ی آمدنش در این لحظات بود.

با نیرویی شعف‌انگیز خودکار را روی کاغذ لغزاند: «بچه‌های رئیس‌جمهور».

آنا چای را گذاشت و زمزمه‌اش بلند شد: «این‌قدر به‌هم ریختی که چی؟ همّ و غمتو بده به خودت و ما. سی و پنج سالت شد.»

«با این حقوقِ چندرغازِ معلّمی چه‌جوری خونه و زندگی تشکیل بدم؟ اعتراضم که می‌کنیم همه می‌ریزن سرمون. خواب و خوراک‌مونم از دست دادیم... باز هم چشم آنا شکلاتِ من.»

می‌خواست کوتاه جواب‌دهد. خودکار در دست تابی خورد و روی کاغذ رفت... پیش‌از رفتن به مدرسه‌ی کودکانِ کار در تهران، آنا می‌گفت: «قربونت بشه مادر، این همه راهو می‌خواهی با این حالت بری مگر واجبه؟» نمی‌توانستم بگویم موضوع انشای بچه‌ها برایم مهم‌تر است. اینکه «اگر رئیس‌جمهور بشوند چه‌کار می‌کنند؟»

گفتم: «دکترا میگن مسافرت برام خوبه». دل اشتیاقِ نوشتن داشت. چشمانِ سیاهِ آذر دوزنده جلوِ چشمش می‌آید. محو نمی‌شود. در میان کارگرانِ زن و مردِ خیّاط کوچک‌تر از همه است. پشتِ چرخ به زور دیده می‌شود.

چشم‌های بچّه‌ها پیاپی می‌آید: چشمِ یحیی میان چرم‌های کیف و قیچی و چرخ از خواب سنگین شده بود. بچه‌آهوها در چشمانِ رؤیاها تصویری شفاف داشت که جبّار نوازنده نمایان می‌کرد. شاعرِ خیال‌انگیزِ پانزده‌ساله که بزرگ‌شدنش را در برابر دخترِ گُل‌فروش می‌دید. آخرین حرف‌های آنا از رؤیاها گذشت: «...خدا پشت وُ پناهت باشه» به چالاکی روی گرداند. سر وُ کمر پیچید. مادر به ناچار می‌رفت. از در که خارج می‌شد شتاب‌زده گفت: «قربونت برم» آنا شنیده و ناشنیده گذشته بود. بدن را که پیچاند دخترِ گُل‌فروش را لابه‌لای ماشین‌های سرِ چهارراه دید. صدای جبّار می‌آمد: «آبیِ من! زندگی جریانی است...» ترافیکِ سنگینی بود. ماشین پشتِ ماشین. دخترک گُل‌ها را می‌گرفت پیشِ روی راننده‌ها، مسافرین و سرنشین‌ها. گاه اصرار هم می‌کرد برای خریدنِ شاخه گُلی. چشمانُ دخترک با این تمنّا، تابناک‌تر از خورشید فضای ماشین و محیطِ خیابان را می‌آکند. طنینِ صدایی برای خریدن برنخاست. دخترک سایه‌ی مُبهمی شد و رفت سراغِ ماشینی دیگر و خریدارِ دیگر. تجربه‌ی پژمُردگی بیش‌تر از شکُفتن بود و تجربه‌ی پرواز کمتر از فُروأفتادن.

باز نقشی دیگر آمد و روح در کلمه شد و در کاغذ جاری: «چند روز پیش بود...» همین چند روز پیش بود که سروُصداها داخلِ یک کوچه‌ی بن‌بست پُر شد: «آقا ما بگیم... آقا ما بگیم... آقا ما بیاییم...» همهمه از داخلِ اتاق‌های خِشت وُ گلی بود. سرش را عقب گرداند. سرِکوچه کنارِ تیرِ چراغ‌برق، جوان‌هایی گَپ می‌زدند. لای انگشتِ بعضی سیگار بود. روی صورتِ هم دود وِل می‌کردند و می‌زدند زیرِ خنده. با نگاهی به پنجره‌های خانه‌ای که همهمه می‌آمد واردِ دهلیز شد. صدای آقا معلّم بلند می‌شود: «بچه‌ها اشتباه‌تون این‌جاست که...»

حینِ حرف‌های معلّم یکی از بچه‌ها گفت: «چقدر ضایع کردید منو، بیام... بیام...» معلم دوستانه گفت: «آدم وسطِ حرفِ معلّم حرف نمی‌زنه» صدای دست‌زدنِ بچه‌ها از توی اتاق‌هایی که کلاس شده بود بلند می‌شود. چند اتاق به عنوان کلاسِ درس روبه‌روی هم بودند. داخلِ راهرو دفتر بود. درِ کلاس‌های روبه‌رویش بسته بود. دیوارها از رنگ‌های تند و شادِ قرمز و آبی و سبز پُر بود. یک دایناسورِ چاق و چلّه و درسته کشیده بودند با پوزه‌ای بلند و خندان. روی درِ دفتر اطلاعیه‌ای را با چسب چسبانده بودند. در چند خط ساعتِ رفت‌وبُرگشت به تئاتری درج شده بود.

ایستاده به سینه‌ی دیوار صدای معلّم بلند شد: «سی و شیش مساوی شیش یعنی اینکه شش به توان دو برسه» صدای دیگری آمد: آقا من زاویه‌هارو یه بار دیگه بگم؟»؛ «بگو»؛ «یه نیم‌دایره. بعد این راست. این تند. این قائم...» در را باز کرد. پسری دراز و لاغر و زردرنگ را دید. چهره‌اش مانند لباس‌هایش بود. رنگ‌پریده و چروکیده. صدای گام‌های نرم و آهسته‌ای از پشت او را از جا کند. «آقا کاری...» دست روی دستگیره ماند. دکتر بود.

«چه کسی!!! خوش اومدی. آنا گفت حرکت کردی، پیش پات تلفنی صحبت کردم؟ هنوز که افسرده‌ای...» «نه! نه! افسرده نیستم. بهت اشتباه رسوندن» پشتِ میز چهره‌اش درهم پیچید. نمی‌دانست از آشفتگی خودش را می‌فریفت یا نه؟ ذهن در سیاهی غلتید. چای را برداشت و لبی تر کرد. روبه‌روی دکتر به خود آمد. در شکافِ نوری که به چهره‌اش می‌تابید. «یه دفعه اومدی ترسیدم. امروز درست اومدم؟ دیروز که بچه‌ها انشاشونو نخوندن؟» با تأسف دستی به موهایش کشید. دکتر نگاهِ درخشان‌اش را به او دوخته بود با لبخندی که ردیفِ سفیدِ دندان‌هایش پیدا بود: «به موقع اومدی...» نفس راحتی کشید. ادامه‌ی حرف دکتر را شنید... «از تو بعید بود که استرس بگیری و التهاب پیدا کنی. عجب معلمی!!!» «پیش میاد دیگه، از جنسِ فولاد که نیستیم و پوست و گوشتیم» در فروریختنِ قلب‌اش و ریختنِ عرق از شرمِ اوضاع خودش خودکار را برداشت. «... باز هم دیدم که زندگی برای ما همچون ماهیِ لیزی شده است که از دست‌مان سُر می‌خورَد...»

صدای بچه‌ها با موسیقی درهم آمیخته شد. صدای گیتارها از کلاسِ آخر می‌آمد. دکتر او را کشاند طرفِ کلاسِ موسیقی: «همه‌ی این معلّم‌ها افتخاری میان تدریس می‌کنند... روح و روانِ افسرده‌ات الان جا میاد.» پشتِ در ایستادند. صدای معلّم از پنجره‌ی باز و درِ نیمه‌باز می‌آمد. ساکت و آرام همراهِ دکتر از لای در سرک کشیدند. کلاس پُر بود از دختر و پسرِ هشت تا دوازده ساله. با کفش‌ها و دمپایی‌های کهنه و گیتارهایی در بغل. دفتر و کاغذی روی دسته‌ی پهنِ میز. روسری‌های وارفته در سرِ دختران. هر یک از دیگری برای موسیقی شورانگیزتر بودند. «کنارِ کلیدِ سُل، چهار چهارم می‌نویسیم. معنی‌اش چیه؟» دست‌ها بالا می‌رود. دخترکی جواب می‌دهد: «در میزانِ چهارم» معلّم به بچه‌ها گفت: «چرا معطّلین؟» دخترک تشویق می‌شود. صدای سوت و دست، کلاس را پُر می‌کند.

معلّم علامت سکوتِ نُت را نشان می‌دهد و بچّه‌ها با هم آن‌ها را می‌خوانند: «فا... فا...» اُرگی نواخته می‌شود. بعد از آن بچّه‌ها از روی نُت می‌خوانند و می‌نویسند: «باران می‌باره... یه چتری داره» موقع نوشتنِ نُت‌ها سرها بالا می‌آید: «آقا ما قاطی کردیم...» «خب گیتاراتونو کوک کنید» گیتارها صدای درهم و برهم می‌کنند. آوای دردناکی از ژرفای درون‌اش بیرون کشید. می‌لرزید. سوراخ‌های بینی‌اش هم می‌لرزید. به خود نهیب می‌زد: «عاقل‌شو». به خودش پوزخند می‌زد. پیشِ خودش کوچک شده بود. ترسید صدای دردناکی را که در خود

شنیده بود آنا نیز شنیده باشد و شرمنده‌اش شود. برای آنا هم‌چون زمرّدی بود که گردوُخاک نباید روی آن می‌نشست. دکتر هم آشفتگی او را از صدای درهم و برهمِ گیتارها دید. دست‌اش را کشید: «خسته‌ای». گفتنِ واقعیّت هراس‌انگیز بود. در خواب کابوس‌ها دیده بود. رئیس‌جمهورِ بعدی را در خواب دیده بود. با محافظ‌هایش او را از واگنِ قطار بیرون می‌انداختند و او مقاومت می‌کرد: «اینجا واگنِ منه. اشتباهی اومدید.» به ناگزیر به دکتر گفته بود: «قطار و مسافت خسته‌ام کرد». «معلّم مثل دکترای متخصّص می‌مونه. درد را در بیرون شناسایی می‌کنه و بعد برای رفع‌اش به عمل می‌پردازه... کمی صبر کنی انشای بچه‌هارو که بشنوی، روحت تازه میشه و از این استرس و افسردگی بیرون میایی. هم مسافرت هم اینجا تأثیرشو برات می‌گذاره... بیرون میایی».

پشتِ میز تکانی خورد و باقیِ چایی را سر کشید. دست به خودکار بُرد: «در محوطّه‌ی کلاس‌های کودکانِ کار که بودم نمی‌دانستم شایسته‌ی حضور در آن‌جا هستم یا نه. بازی بچّه‌ها در حیاطِ کوچک و تاب‌خوردنشان برایم مثلِ یک خواب بود. کاش بچّه بودم یا اصلاً نبودم. ماهی‌ها مدام از دستم لیز می‌خورند. بی‌صبرانه منتظر شنیدنِ انشای بچّه‌ها بودم...» انتظارِ شب را می‌کشید تا نورِ چراغ‌ها را بنگرد و در اتاق آن‌قدر قدم بزند تا خستگی او را در بر بگیرد تا بتواند بخوابد. نمی‌توانست یک‌جا بایستد. با خودش شرط کرده بود تا زمانِ انشاء اگر بتواند بماند، ساعت‌ها در خیابان قدم بزند. در میان جمعیّت آرامشِ روحی داشت. بایستی تاب می‌آورد تا کلاس برپا شود. در برابرِ چشم‌هایش دختران و پسرانِ کوچک کاغذها و دفترچه‌ها را روی میز گذاشتند. بعضی‌ها به دفترچه‌هایشان نگاه می‌کردند. روی چهره‌شان را نیمی شعاعِ آفتاب پوشانده بود و نیمی دیگر در سایه مانده بود. در سر کلاسِ انشاء از جست‌وُخیزِ بچّه‌ها خبری نبود. گاهی یکی با بغل دستی‌اش حرف می‌زد: «چی نوشتی؟». سوالی سخت بود و سخت‌تر توضیح درباره‌ی آن. نگاه‌ها به هم دوخته می‌شد.

علی بیدآبادی موقع بلندشدن چیزی از پشتِ سر شنید. سُرخ شد و با خشم به پشتِ سر نگریست. معلّم پرسید: «چی شده؟» علی بیدآبادی جلوتر آمد.کفشِ کتانیِ خاک‌خورده‌ای در پا داشت. شلوارش کوتاه بود و جوراب‌اش توی چشم می‌زد: «آقا من چمه که رئیس‌جمهور نشم؟ میگه تو با دماغت برو ویلون بزن.» همه‌ی بچّه‌ها خندیدند: «بزن... ویلون بزن...» در هیاهوی بچه‌ها، جلوی تخته سیاه آمد. دفترچه‌ی بدونِ جلدش را روبه‌روی صورت‌اش گرفت: «اگر من رئیس‌جمهور بودم امکاناتِ کشاورزی می‌آوردم. بعضی‌ها با گاو شُخم می‌زنند و بعضی‌ها با تراکتور. برای آن‌ها آجر می‌آوردم تا خانه‌ای گرم برای خود درست کنند. تابستانِ آنور با تابستانِ اینور فرق می‌کند. تابستانِ آنور مثلِ زمستان می‌ماند. با چشمِ خود دیده‌ام هرچه می‌آورند خودشان را گرم کنند گرم نمی‌شدند. مردمِ روستا تلاش می‌کنند پول‌هایشان را زیاد خرج نکنند. درآمدشان اندک است. در آنجا مدرسه می‌ساختم. مدرسه‌ی راهنماییِ آن‌ها خیلی خیلی دور است...»

از پشتِ میز برخاست. گمان می‌کرد باران در جانِ تشنه‌اش می‌بارد. سیاهیِ درون‌اش را می‌شوید و با خود می‌بَرَد. آرزوی ناشکیبایی را می‌کاویید که هرچه زودتر تجلّی پیدا کند. در حینِ قدم‌زدن عباس پرده‌دوز را به یاد آورد: «بیا بخون خیط نکاری» خنده بر لبش ماسید. هرچه بیش‌تر به یاد آورد خنده‌اش زیادتر می‌شد. عباس پرده‌دوز آمد جلوی همه ایستاد. کاغذِ تا شده را برداشت و خواند:

«بسم الله الرحمن الرحیم. اگر رئیس‌جمهور بشوم برا این مملکت اولین کاری که انجام می‌دهم این است که گداها را جمع می‌کنم. به زندگی‌شون می‌رسم چون ما می‌خواهیم نه بالا شهر باشد نه پایین شهر. همه در یک

حد باشند. خداوند همه را یک‌سان آفریده. همه‌ی ملّت باید یک‌سان باشند نه اینکه بی‌خودی آن که زیاد دارد زور به راه بیندازد. کوچه‌های پایین شهر کثیف‌اند. اگر من رئیس‌جمهور بودم همه‌ی کوچه‌ها را تمیز می‌کردم تا یه شهر با طبیعتِ خوب داشته باشیم...»

سپهر نیلی را زیرِ پای بچّه‌ها می‌دید. کوچه‌ها پُر از مهتاب می‌شد. آذر دوزنده در مهتاب پیدا شد. از روی صندلی بلند شد. می‌آمد انشایش را بخواند عباس گفت: «زن که رئیس‌جمهور نمیشه. تو برو دنبالِ دوست پسرت!» آذر بی‌آن‌که سُرخ شود، جوابِ عباس را بلند و کشیده داد: «چرا نشیم؟ مردها دارند همیشه زور میگن. ما رو کتک می‌زنند. به هر بهانه‌ای می‌زنند.» صورت‌اش را آورد تا جای سیلی را نشان‌اش بدهد. لحظه‌ای سرِ جایش ماند و حرکت کرد. آمد جلوی تخته سیاه و کاغذِ انشایش را باز کرد: «اگر من رئیس‌جمهور بودم می‌گذاشتم همه با عقیده‌هایشان زندگی کنند. حرفِ دلشان را بزنند. توی کلّه‌شان نمی‌کوبیدم. همه باید حرف بزنند...»

یک لحظه خاموش ماند. به فکر رفت. سنگین شد. سر که برمی‌داشت نگاه‌اش زیرِ پلک‌ها تیز شد، در کنجکاوی بچّه‌های کلاس از قصدِ پنهانِ او با نوکِ انگشت‌اش مقنعه را از روی سر بالا کشید و انشایش را ادامه داد: «...اگه رئیس‌جمهور بودم قانون می‌گذاشتم حجاب برداشته بشه. همه با فکر به دنیا می‌آیند نه با حجاب...»

باز در سکوت و پُرشدنِ چشمش از اشک از توی جیبِ مانتویش بُریده روزنامه‌ای درآورد. تا کرده بود. باز کرد و به همه نشان داد. عکسِ دختری پانزده ساله بود. قتلِ دختری به دستِ پدر. سیاه و درشت نوشته شده بود. آذر لبانِ خشک‌اش را باز کرد. انشاء را بی‌آن‌که ببیند ادامه داد: *«...او نمی‌خواست به زور شوهر کند. کسِ دیگری را دوست داشت. پدرش او را کُشت. او دیگر یک پدر نبود، یک قاتلِ بیگانه و غریبه بود. اگر من رئیس‌جمهور بودم قانونی می‌نوشتم که او قاتل است نه پدر.»*

آذر صورت را پشتِ برگه‌ی انشاء پنهان کرد. دستِ دیگر را از زیرِ کاغذ انشاء بالا برد. اشک‌های روی گونه‌هایش را پاک می‌کرد. شکوفاییِ اندیشه از بطنِ زندگی آن هم در چنین سنّ و سال و حدّ تحصیلاتی‌اش دکتر را مات و مبهوت ساخته بود، از تحیّر بیرون آمد برای تشویقِ آذر دست زد. تحسین و شگفتی‌ای که در دکتر دیده شد نیمی از بچّه‌های کلاس را برانگیخت. بچّه‌های رشدیافته در خیابان و کارگاه‌ها بی‌گمان دریافته بودند آذر دوزنده چه گفته بود که با صدای بلند هیپ‌هیپ هورا به راه انداختند و روی میز کوبیدند. دل‌ها همه ریشه‌هایی شده بودند که به هم می‌پیوستند و درهم می‌پیچیدند. دست‌ها و فریادها هم‌داستان شده بودند. در هیجانِ آن‌ها، موضوعِ پایانی انشاءِ آذر دوزنده عدّه‌ای دیگر از بچّه‌ها را گیج و متحیّر ساخته بود. لبی جمع و چشمی

گرد می‌شد و ابرویی بالا می‌رفت. در مخیّله‌شان نمی‌گنجید پدری که در آغوش‌شان آرام می‌گرفتند جانیِ بالفطره‌ای باشد. بدونِ کوچک‌ترین سروُصدایی در جای خود مانده بودند.

نوبت یحیی کیف‌دوز که شد همه ساکت شدند. پیش از خواندن با خنده سرش را خاراند و گفت: «سعی کردم ضایع ننویسم.» همه را خنداند. در میانِ خنده، انشایش را خواند: «اگر رئیس‌جمهور بودم این کارها را انجام می‌دادم: ساعتِ کارها را می‌کردم پنج ساعت در روز تا مردم بتوانند به استراحت بپردازند. من خودم از ساعت سه‌ونیم تا هشتِ شب کار می‌کنم. شب‌های عید یک‌ریز تا صبح. نمی‌گذاشتم بچه‌ها کار کنند. یک فرهنگ‌سرای بزرگ برایشان می‌ساختم بروند آن‌جا مشغول شوند. دیگر اینکه مستأجری سخت است. خیلی سخت است. به همه‌ی مردم می‌گفتم مستأجری تو کار نیست...»

صدای گوش‌خراش سنگ فرز پیچید. جرقّه‌های آتش را می‌پَراند. لبه‌ی دو آهنِ نبشی به هم جوش خورده بود. صفحهٔ سنگ تند و سریع روی برآمدگی جوش الکترود می‌چرخید، سنگِ فرز سنگین‌تر می‌شد، تمامِ زورِ تنِ کوچکِ ناصر را می‌گرفت. لبه‌ی جوش برّاق و برّاق‌تر می‌شد. صدای ناصرِ آهنگر بلند شد: «*ارزونی می‌آوردم. نمی‌گذاشتم قیمت‌ها بالا برود. تخم‌مرغ می‌رود بالا. مرغ می‌رود بالا. نمی‌گذاشتم جوب‌ها کثیف بشوند. به این فقیران کمک می‌کردم. من اگر پولی داشته باشم به آن‌ها کمک می‌کنم تا آواره‌ی خیابان‌ها نشوند. کشور را صنعتی می‌کردم. دانشمندانِ زیادی می‌آوردم. از آن‌ها علم می‌گرفتم. وسایلی می‌ساختیم به کمک‌مان بخورد تا ایرانِ ما سرافراز باشد...*» صدای دست‌زدنِ بچّه‌ها کلاس را پُرکرد. روی میز تنبک می‌زدند. می‌کوبیدند. ناصر در میانِ تشویق‌ها و هیاهوها از کنارِ جبّار رد شد. کفِ دست‌ها را به هم کوبیدند سروُصداها دوباره اوج گرفت: «جبّار باید بخونه»

جبّار موهای بلندش را از جلوی چشم‌هایش کنار زد. از جا بلند شد. دست بلند کرد. معلّم اجازه داد کاغذِ تاشده‌ای را از جیب‌اش درآورد. جبّار [آن‌را] باز کرد و خواند: «من انشاء ندارم می‌تونم شعر بخونم؟» دکتر گفت: «همه تو رو صدا می‌کنند چرا معطّلی؟» دست‌ها به افتخارِ جبّار و شعرش زده شد. لبخند گوشه‌ی لبِ بعضی‌ها نشسته بود. دخترانی با هم در گوشِ یک‌دیگر حرف می‌زدند. چشم‌هایشان را پُر احساس بستند. چنان بود که بوی گُل‌ها را فُرو می‌برند، نسیم را حسّ می‌کنند و دست‌ها را زیرِ باران می‌گیرند. جبّار از سروُصدا و دادوُهوارِ بچّه‌ها لذت می‌بَرَد و خنده‌ای با حُجب می‌کند. شانه‌هایش از آن‌که آکاردئونِ سنگین را برمی‌دارد تا در بازارچه‌ی پُررفت‌وآمد بنوازد خسته است. فرسودگی را کنار گذاشت. لب‌ها را باز کرد: «*آبیِ من! زندگی جریانی است بی‌برگشت، بی‌رحمانه، هیچ‌چیز همان نیست که دیروز بود...*»

روشنایی کدر و آزاردهنده شد. برای دریافتِ نور سر بالا آورد. آنا نگران جلویش ایستاده بود. چایِ تازه برایش آورده بود: «قربونت برم چی شده؟ رفتی برگشتی بدتر شدی. برای چی خودتو عذاب میدی؟»

با لبخند پیشانیِ آنا را بوسید. «نترس مامان شکلاتی! حالم داره خوب میشه. رفتم چه بچّه‌هایی رو دیدم. اگر ما دنیا رو عوض نکنیم، اونا عوض می‌کنند...»

زندگی بازمی‌گشت. پُر از تلألؤهای رنگارنگ. سبز و آبی و صورتی لابه‌لای هم. در این شور و شعف بر آن بود ماهی‌های زندگی را با چنگ و دندان نگه دارد.

مرداد ۱۳۹۵، ویراستِ نهایی ۱۴۰۴

بازگشت به فهرست

پیش از ترس

سارا رفیعی‌پور

ارژنگ: این نوشته بخشی از فصلِ ۴ رمانِ جدیدِ خانم سارا رفیعی‌پور است که ارژنگ افتخارِ انتشارِ آن‌را دارد. او متولّدِ سالِ ۱۳۶۲ است و پیش‌ازاین، دو اثر: «سودای ناممکن» (نشرِ نگاهِ معاصر، ۱۴۰۱) در واکاوی سیاستِ جنایی در رمانِ بینوایانِ ویکتور هوگو؛ و رمانِ بسیار زیبا و خواندنیِ «همسایهٔ ون‌گوگ» (انتشاراتِ نگاهِ معاصر، ۱۴۰۳) از ایشان منتشر شده است.

***

دکتر «الف» حدوداً پنجاه‌وُپنج ساله است. گوشیِ را حلقه کرده دورِ گردنش و عجیب اینست که عینک ندارد. صورتِ اصلاح‌شده و ریشِ پروفسوریِ مرتّب و موهای جوگندمی‌اش من را یادِ بابا می‌اندازد. با اعتماد به‌نفس و لبخندِ یک پزشکِ کاربلد حرف می‌زند. از آن‌هایی‌است که درهر شرایطی، انگار لبخند، جزئی از اجزای صورت‌شان است. سرش پایین است و دارد جوابِ آزمایش و نوار و اِکو و مرض‌های این مدّتم را تفسیر می‌کند. نگاهم می‌کند و می‌گوید: «سودوآنوریسم!». سکوت و نگاهِ ماتم را که می‌بیند، می‌گوید: «یک‌جور گُشادشدگیِ کاذب که در سُرخرگ اتّفاق افتاده...»

ساکت نگاهش می‌کنم و تصویرِ بابا و بیماری‌اش که ناجوانمردانه به قلبش شلّیک شد، مقابلم دور وُ نزدیک می‌شود. دوست‌دارم از زبانِ این دکترِ خوش‌اخلاق و خوش‌تیپ بشنوم که بگوید: برو هر غلطی که دلت می‌خواهد بکنی، بکن چون مثلِ پدرت داری از دردِ قلب می‌میری. امّا هم‌چنان به نگاهِ ماتم چشم می‌دوزد و بیماری را توضیح می‌دهد. نمی‌دانم خون از کدام سُرخرگم واردِ یک فضایِ دیگر شده و انگار در چرخه‌ی خون نباید هم‌چنین فضایی وجود داشته باشد.

سرش را از رویِ برگه‌های رویِ میز بالا می‌آورد، لبخندش محو می‌شود، چند ثانیه در سکوت نگاهم می‌کند، باهوش است، انگار بی‌میلی‌ام به درمان را از نگاهم می‌خواند که اصلاً علاقه‌ای به درمان ندارم که ادامه می‌دهد: *«اگر درمان نشود، رفته‌رفته بزرگ‌تر می‌شود و امکان دارد رگ پاره شود و خدای‌نکرده مُنجر به مرگ شود.»*

گریه‌ام می‌گیرد، برای دلِ خونِ بابا. گریه‌ام انگار تصوّراتِ دکترِ خوش‌تیپِ باهوش را هم به‌هم می‌ریزد و گیجش می‌کند. جعبه‌ی دستمالِ را از رویِ میز سُرمی‌دهد به سمتم، من تکان نمی‌خورم، شده‌ام زنی شبیهِ مجسّمه‌هایِ توی میدان‌های کشورهای اروپایی که از چشم‌هایشان آب می‌ریزد. وقتی می‌گوید: *«نگران نباشید، ما می‌توانیم با رگ‌های مصنوعی به‌صورتِ عملِ باز یا بسته ترمیمش کنیم و برگردین به حالتِ نرمال»*، لبخند برگشته رویِ صورتش ولی ابرِ اشک‌های من هنوز می‌بارند.

چطور زبانم و دهانم را حرکت بدهم و به دکتر بگویم که این گریه‌ام برای خودم نیست؟ اصلاً می‌شود فرقِ گریه‌ها را توضیح داد؟

بابا که رفت، زار زدم. درست همان‌طور که وقتی مامان رفت. امّا این رفتن کجا و آن کجا؟ چطور آدم می‌تواند فرقِ دو گریه را توضیح بدهد؟ بابا که با سوراخِ قلبش مُرد، گریه‌ام برای خودم هم بود. انگار از جایی کنده شده بودم، از هولناکیِ زندگی ترسیده بودم، از مرض‌هایِ قلب و یتیم‌شدن و خیلی چیزهایِ دیگر ترسیده بودم. مامان که مُرد، گریه‌ام فقط برای مامان بود. درد کشید، خیلی درد کشید و زندگی‌نکرده، تمام‌شدنِ خودش را می‌دید. از این جهت بابا آدمِ خوش‌شانسی بود. اصلاً نفهمید که یک تیرِ خلاص، کِی ناجوانمردانه به قلبش شلّیک شد تا پیگیرِ دوا و درمان و عمل بشود.، تمام شد و همه‌ی مسئولیّت‌ها افتاد گردنِ ما. امّا مامان اوّل حرام شد، و بعد باطل شد.

دستمالِ کاغذی را که برمی‌دارم، تازه چشمم می‌افتد به مارکِ کراواتِ دکتر که مشغولِ نوشتنِ نسخه است. حواسّم پخش وُ پَلا شده، نمی‌توانم جمعش کنم، برگردانمش به این‌جا، به خودم، به اشک‌هایم، به حرف‌های دکتر. حواسّم از رویِ کراواتِ دکتر، از دستم در می‌رود، می‌نشیند روی دست‌هایِ ظریف و پُرمویِش، بعد مثلِ مگسِ پیف‌پاف‌خورده‌ای گیج، می‌پرد و می‌نشیند روی کفش‌هایِ چرمِ مشکیِ برّاقش. بعد می‌پرد سمتِ مطبِّ دکتر پدرام، زوم می‌کند آن‌جا.

دکتر «پدرام»، رفیقِ دورانِ تحصیلِ بابا بود و نسخه‌هایش همه تکراری بود. فقط داروهایی را تجویز می‌کرد که در داروخانه‌ی دکتر صابری موجود بود. بابا هم باورش داشت و پایش را توی مطبِّ هیچ پزشکِ متخصّصی نمی‌گذاشت. تنها شباهتش با دکتر «الف» خوش‌اخلاقی‌اش بود و رنگ و طرح و برندِ کراواتش. شاید اگر ذرّه‌ای از تشخّص و تشخیصِ دکتر الف را داشت، بابا حالا زنده بود. آخرین بار که رفتم مطبش، دو سال از رفتنِ بابا گذشته بود. اسمم را که توی دفترچه دید، تازه سرش را بلندکرد:

- تو دخترِ بزرگِ مهندس امیری هستی؟

سرم را تکان دادم. شروع کرد به نسخه نوشتن:

- زود رفت.

این را جوری گفت که انگار بابا فقط از مطبش زود زده بیرون، نه از دنیا.

دکتر «الف» گفت که: برای درمان باید رگِ مصنوعی سفارش بدهیم و باید در «بخشِ کَت لَب» با عملِ بسیار دقیقی جاگذاری شود، با شنیدنِ کَت لَب حواسّ پخش وُ پلایم چند لحظه‌ای برگشت به مطب، به چشم‌های روشنش، لبخند زدم. دکتر الف خیال کرد لبخندم از سرِ تأیید و رضایتِ درمان است، مُحال است بفهمد که

کَت لَب، یادم را بُرده به روزی که با او شام خوردم. اوّلین بار وقتِ خوردنِ شام با دکتر الف در این بخشِ کت لب آشنا شدم. غروبِ سه‌شنبه بود، اگر دقیق‌تر بخواهم بگویم، غروبِ سه‌شنبه‌ی نیمه‌ی پاییز بود. از آن سه‌شنبه‌ها که «فرهاد» خاکستری‌اش نامید وُ خواندش...

آن‌روز از داروخانه که آمدم بیرون و خیالم که از موجود شدن و تحویلِ داروی نایاب راحت شد، رفتم سمتِ کبابیِ روبه‌روی داروخانه. بی‌خیالِ رژیم، یک سیخ کوبیده سفارش دادم با ریحانِ فراوان و مخلّفات که ببرم به خانه‌ی نیمه‌تاریکم و جشنی تک‌نفره برگزار کنم. رسیدم خانه، فقط چراغ‌های هالوژنِ اوپنِ آشپزخانه را روشن کردم. کیف و داروها و کتام را پرت کردم روی مبلِ هال. ریحان‌ها را شُستم و گذاشتم توی سبد روی میزِ آشپزخانه.

گزارشِ ارسالِ پنجمین پیامم که به « او» نرسید، تماس گرفتم. خاموش بود. موبایلم را زدم به شارژ، تکیه‌اش دادم به لیوانِ بلندِ آب‌جو روی میز. اینترنتِ گوشی را روشن کردم تا شاید ردّی از او در استوری اینستاگرام پیدا کنم. بالِ هواپیما را که دیدم تازه یادم افتاد با چند نفر از همکارهایش به سفرِ کاری رفته است. هشتگ زدم: جرّاحیِ قلب. توی اکسپلور می‌چرخیدم.

دکتر «الف» را اوّلین بار آن‌جا دیدم. در بخشِ کت لبِ بیمارستان، در کنارِ تیمی که همگی گانِ آبی بر تن داشتند با سری پُرشور. انگار بیماری به دلیلِ تجمّعِ شدیدِ کلسیمِ خیلی شدید در جداره‌ی رگ‌هایش، آنژیو شده بود، امّا به درمان جواب نداده بود، و حالا داشتند با ابزاری به اسمِ متّه‌ی الماس درمانش می‌کردند، و در کنارش هم می‌خواستند از کلسیم‌شکنِ صوتی هم استفاده کنند.

هیجان‌زده، نوشیدنی ریختم توی لیوان. جوری با شور تماشا می‌کردم که اگر کسی من را می‌دید، فکر می‌کرد در فضای نیمه‌تاریکِ خانه، در حالِ تماشای فیلمی عاشقانه‌ام. شاید هم تحتِ تاثیر رفتارِ دکتر «الف» بودم، که داشت ابزارِ توی دستش را شبیه شاهکاری هنری معرّفی و رونمایی می‌کرد. من این‌طرفِ میز نشسته بودم و او روبه‌رویم آن طرفِ میز. به دوربین نگاه نمی‌کرد. یک چشمش به ابزارِ جدیدِ پزشکی توی دستش بود و چشمِ دیگرش به ریحان‌های روی میز. یادم هست وقتی ابزار را از جعبه‌اش بیرون آورد و گفت شبیهِ سنگ‌شکن است؛ چشمش به برگِ کبودِ آن ریحانی بود که داشت از سبد می‌اُفتاد. ریحان نیفتاد. دوربین که چرخید سمتِ بیمارِ بی‌هوش، زندگی از چشمِ من و غذا از دهانم اُفتاد و قلبم تیر کشید.

از اکسپلور خارج شدم صفحه‌ی شخصی دکتر «الف» را پیدا کردم و آنلاین نوبت گرفتم. اوّل از عشقش به کارش خوشم آمد، بعد از اعتماد به نفسش و این‌که پایینِ کادر هم نوشته بود: تیمِ خبره‌ی قلب و چی و چی و چی...، بی‌تأثیر نبود. اگر باز نگویی دیوانه‌ام، بدم نمی‌آمد قلبم به نازِ طبیبی خبره چون تو گرفتار شود. آن‌هم قلبی که به خودت مُبتلا شده. حالا از بدشانسی باید اورژانسی مداوا شود و تو نیستی...

آمدم در تلگرام برایت بنویسم؛ که تا تو بیایی می‌خواهم قلبِ مُبتلایم را درمان کنم. ننوشتم. به مقصد رسیده بودی و برایم عکس فرستاده بودی. عینک زده بودی و لبخند نداشتی. دستت توی جیبِ شلوارِ جین‌ات بود. در بالاترین بخشِ شهرِ آتن ایستاده بودی، در فرازِ تپّه‌ای سنگی. آکروپولیس در آفتاب می‌سوخت و مرمرِ سینه‌اش مثل پوستِ زنی تب‌دار از لمسِ نور می‌لرزید. دلم برایت تنگ شد. دلِ تنگم می‌خواست با تو برود یونان. همان‌جایی که ایستاده‌ای، همان قدر آرام. نسیمی از میانِ ستون‌ها بوزد و بنشیند بر قِدمت و بلندی

این شهر، بپیچد بر بالای مارپیچِ ستون‌ها، کنج به‌کنجِ آن مُقَرنَس‌ها و دندانه‌ها. نَرمایِ حریرِ پچ‌پچه‌ی دور وُ باستانی‌اش بپیچد گِردِ تنِ ما.

نوشتم: جایی‌که ایستاده‌ای شبیه سکوت و صدایت است. شبیه آن لحظه‌هایی که چیزی می‌گویی و نمی‌گویی.

وقتی دکتر «الف» می‌پرسد: خانم حواسّتان هست؟، از آتن بر می‌گردم. سرم را تکان می‌دهم که یعنی حواسّم هست. امّا نیست. می‌خواهم زودتر مطب را ترک کنم، نمی‌خواهم درمانِ قلبم را بسپارم به دست‌های دکتر «الف»، می‌خواهم آن‌قدر در آتن با تو قدم بزنم تا تو برگردی.

می‌خواهم آن‌قدر منتظر بمانم تا تو بیایی. می‌خواهم بیایی و قلبِ من را دست‌های تو درمان کند. آن‌قدر خسته‌ام که اگر تو قلبم را درمان نکنی، از دردِ قلب هم که شفا پیدا کنم. یَأسِ افسردگی و احساسِ شکست، گلویم را می‌گیرد و می‌فشارد و می‌فشارد تا اگر خفه نشدم، افسرده‌ام کند.

مسافر گفت: یک مرحله‌ای از افسردگی هست که آدم غیر از احساسِ خستگی، احساسِ شکستگی هم می‌کند.

گفتم: مثلِ شاخه‌ای که شکسته، امّا هنوز به درخت آویزان است، متّصل به جریانِ زندگی وجود دارد، در حالی‌که دیگر نه جوانه می‌زند، نه برگ می‌دهد، نه شکوفه.

خواستی بیایی و خواستی زودتر فکری به حالِ درمانِ قلبِ مبتلایم بکنی، بیا و ساعتت را جا بُگذار در آتن. بیا که دردِ بلاتکلیفی از دردِ قلبم کُشنده‌تر و دردناک‌تر و اورژانسی‌تر است.

***

بازگشت به فهرست

داغستانِ من(۱۰)

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

نوع

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 ۱۹۸٦ در قطعِ جیبی و در ٦۵۰ صفحه از طرف نشرِ «رادوگا» در مسکو به چاپ رسیده که ترجمهٔ بخش عمدهٔ اشعار این کتاب توسط زنده‌یاد «ژاله اصفهانی» (۱٦ اسفند۱۳۰۰- ۷ آذر۱۳۸٦) و مابقی اشعار نیز توسط زنده‌یاد «روزبه فاطمی» (۱۳۳۷-۱۳۹۲) انجام پذیرفته است.

❊❊❊

احمق با فریاد سببِ حیرت و تعجّب می‌شود،
خردمند با مَثَلی که به جا و به موقع می‌آورد.
بهار فرا رسید، ترانه بخوان!
زمستان فرا رسید، افسانه بگو!

در برابرِ کوهی که باید از آن بگذرم، ایستاده‌ام. اسبِ اصیل، مرا از هرگردنه‌ای می‌گذراند، کوه موضوعِ من و زبانِ اسبِ من است. و اکنون باید راهی را برگزینم، که از آن راه از کوهِ پُرشیب بگذرم.
همهٔ آباء و اجدادِ من راهِ راست و مستقیم را دوست می‌داشتند. راهِ راست دشوارتر و خطرناک‌تر، امّا نزدیک‌تر است... راهِ راست ممکن است خطرِ جانی داشته باشد، امّا زودتر به مقصد می‌رسد.
یا در برابرِ دژی که باید آن‌را فتح کنم، ایستاده‌ام. جنگ‌افزارِ بسیارخوب و قابلِ‌اطمینان در نبرد را دارم. دژ موضوعِ من و جنگ‌افزار زبانِ من است. امّا باید راهی را که بتوان آسان‌تر دژِ رخنه‌ناپذیر را فتح کرد، برگزید، یا باید به هجومِ ناگهانی دست زد، یا محاصرهٔ طولانی را ترجیح داد.

مزرعه‌ای هست که در آن اَرزَن کاشته‌شده و در جویبارِ کوهستانی آب نیز هست. امّا چگونه باید این آب را به مزرعه آورد؟ در اجاق هیزم هست، دیگ و برخی چیزهایی که در دیگ می‌گذارند نیز هست. امّا چه خوراکی باید برای ناهار پخت؟ ویراستار در نامهٔ خودش به من اجازه داده بود که هر نوع اثرِ ادبی را که می‌خواهم برگزینم : حکایت یا داستان، شعر یا مقاله. هرچه امکانات بیشتر باشد، انتخاب شوارتر است.

از دفترِ خاطرات: وقتی من در دانشکدهٔ ادبیّات تحصیل می‌کردم، وضع چنین بود: در سالِ اوّل بیست شاعر، چهار نثرنویس، یک نمایشنامه‌نویس و یک منقّد، درسالِ دوّم پانزده شاعر، هشت نثرنویس، یک نمایشنامه‌نویس و یک منقّد، درسالِ سوّم هشت شاعر، ده نثرنویس، یک نمایشنامه‌نویس وشش منقّد، در پایانِ سالِ پنجم یک شاعر، یک نثرنویس، یک نمایشنامه‌نویس و بقیه همه منقّد بودند.

این، البته، اغراق و جوک است. امّا درست است که بسیاری از شعر شروع می‌کنند، بعد به نثرنویسی، سپس به نمایشنامه‌نویسی و بالاخره به مقاله‌نویسی می‌پردازند. ضمناً حالا مُد شده است که نمایشنامه برای سینما بنویسند.

برخی از شاهان شهبانوی خود را عوض می‌کنند، زیرا شهبانو نازا است. امّا پس از آن‌که چند شهبانو برگزیدند، یقین حاصل می‌کنند که خودِ آن‌ها در بچّه‌دارنشدن گناه‌کارند، نه شهبانوها. درعینِ‌حال یک دهقان تمامِ عمر با یک همسر زندگی می‌کند و می‌بینی آن‌ها ده-دوازده فرزند دارند.

من معتقدم که آبجو بنوش، امّا از خوردنِ نان هم سر باز مزن، ترانه بخوان، امّا افسانه هم گوش کن. شعر بسُرای، امّا حکایتِ ساده را از خود مران.

نثر: زمانی بود که من در گهواره خوابیده بودم و مادرم برایم ترانه می‌خواند. او فقط یک ترانه می‌دانست، ترانهٔ دیگری بلد نبود. گرچه پدرِ ما شاعرِ نام‌داری بود، امّا برای پسرانِ خود یک ترانه هم نسُرود. او دوست داشت برای ما داستان‌ها و حوادث و امثلهٔ گوناگون نقل کند، و این نثرِ او بود.

پدرم دوست نداشت از اشعارِ خود حرفی بزند. گمان می‌کنم او شاعری را کارِ جدّی حساب نمی‌کرد. کارهای جدّیِ او شخمِ زمین، تعمیرِ انبارِ غلّه، مواظبت ازگاو و اسب، انداختن برفِ پشتِ بام، و بعدها، شرکتِ او در حزبِ توانائی، در کارهای ده و حتّی شهرستان بود.

وقتی پدرم شعری می‌سُرود، چندان اهمّیت نمی‌داد که شعرش در کجا چاپ بشود، برایش تفاوت نداشت که روزنامهٔ مرکزی باشد یا روزنامهٔ دیواری پیشاهنگانِ ده. من می‌دیدم که او از انتشارِ شعرش در روزنامهٔ دیواری، حتّی بیشتر شاد می‌شد.

او اغلبِ اوقات گفته‌های آناسیل محمّد را به پسرِ خودش محمود، شاعرِ نامدارِ عشق، یادآوری می‌کرد. وقتی محمود، مانند یک فرزندِ ناخلف، رنجور از عشق و ترانه‌های عاشقانه، گرسنه و با رنگِ پریده، به خانه برگشت و از پدر تقاضای خوراک کرد، پدر با لحنی آرام به او گفت:

- شعر بخور و روی آن عشق نوشِ جان کن. من از شخم‌زدنِ مزرعه به جای تو، خسته شده‌ام.

البته آواز نیز برای مرغ لازم است. با وجودِ این، کارِ اصلی مرغ ساختنِ آشیانه، تهیّهٔ خوراک و تغذیهٔ جوجه‌ها است. پدرم به اشعارِ خودش عیناً چون به آوازِ مرغان می‌نگریست. زیبا و خوشایند است، امّا واجب و ضروری

نیست. او به اشعارِ خودش چون به «سلامی» که صبح‌گاهان می‌گویند، چون به «شب به خیری» که شبانگاهان پیش از خواب می‌گویند، چون به تبریک هنگامِ عید و تسلیت موقعِ مصیبت می‌نگریست.
عقیده‌ای هست دایر بر این‌که شعرا از برخی جهات آدم‌های خارق‌العاده‌ای هستند، هر یک از آن‌ها خوی و خصلتِ ویژه ای دارد. امّا پدرِ من، هم از لحاظِ خوی وخصلت، و هم از نظرِ اخلاق و رفتارِ یک داغستانی معمولی بود. او بیش از هر چیز دوست داشت که دورِ هم بنشینند، بی آن‌که توی حرفِ دیگری بدوند، داستان‌ها و حوادثِ گوناگون را آرام و متین برای یک‌دیگر حکایت کنند، یعنی باز هم به نثر علاقه‌مند بود.
پدرم اشعارِ خودش را به محمود، شاعرِ نامدار نشان داد. محمود از اشعارِ پدرم متعجّب شد و گفت که او این اشعار را نمی‌فهمد و به‌طورِ کلّی، نمی‌فهمد چگونه ممکن است در وصفِ گاو و سنگ و کوره‌راهی در خونزاخ شعر سُرود. پدرم با تواضع و فروتنی پرسید:
- پس در وصفِ چه چیز باید شعر سُرود؟
- در وصفِ عشق و فقط عشق! باید کاخِ عشق را بنا کرد.
پدرم کاخِ عشق را بنا نکرد و اصولاً او علاقه‌ای به بنای کاخ عشق نداشت. علاقهٔ او، کاخِ او و مضمونِ اشعارِ او، خانه، خانواده، فرزندان، ده، اسب، کشور، جهان، زمین و آسمان، باران، آفتاب و گیاه بود.
البته یک بار او شعری «عاشقانه»، شعری در وصفِ دلبرِ خویش سُرود، امّا برای آن‌که هیچ کس نتواند آن شعر را بخواند، به خطِّ عربی نوشت. این شعر شعری بود فقط برای او و خودش.
بلی، پدرم دوست داشت آرام و بی‌عجله داستان‌های حکیمانه نقل کند.
سرِ شب، وقتی هوا گرگ و میش می‌شد، مرا روی زانویش می‌نشاند، دامت یاپونچیِ گرم و معطرش را روی من می‌انداخت و مدّتِ زیادی حکایت می‌کرد. از کسانی که به سرزمین‌های دور و بیگانه رفته بودند، از آن‌هائی که در سرزمین زادگاهِ خود مانده بودند، حکایت می‌کرد. از راه ها و رودخانه‌ها، از این‌که چگونه گل‌ها می‌شکفند و چرا زنبورهای عسل روی گل‌ها می‌نشینند، حکایت می‌کرد. از طلوع و غروبِ آفتاب حکایت می‌کرد. او برای من شرح می‌داد که یک خوشهٔ چاودار چند دانه دارد و علّتِ پیدایشِ رنگین‌کمانِ زیبا چیست.
اگر راهگذری که از دهی به دهی می‌رفت، از دور نمایان می‌شد، پدرم می‌توانست بطورِ مفصّل شرح بدهد که آن راهگذر کیست، برای چه کاری می‌رود و شب را درخانهٔ کی خواهد ماند ... آه، چرا پدرم همهٔ این ها را برای من حکایت می‌کرد؟ بهتر بود اگر روی کاغذ می‌نوشت. این نثرِ او، نثرِ حمزه تسادسا می‌بود.
برای او حکایت و زندگی یک چیز بود. اندیشه را حکایت می‌شمرد و حکایت را اندیشه می‌دانست، و امّا شعر را به دلِ سرکش تشبیه می‌کرد.
بهتر بود اگر پدرم همهٔ حکایت‌های خودش را روی کاغذ می‌نوشت زیرا، در هر صورت، وقتی من بزرگ شدم، دلم براندیشه‌ام پیشی گرفت. وقتی مرغی از کنارِ من می‌پرد، من به آن نمی‌اندیشم که آن مرغ به کجا و برای چه پرواز می‌کند، دلم می‌خواهد او را در حالِ پرواز بگیرم. با وجود تمامِ کوشش‌های پدرم، من یگانه ترانه‌ای را که مادرم در کنارِ گهواره‌ام می‌خوانْد، از همهٔ حکایت‌ها بیشتر دوست داشتم.

کودکیِ من با ترانه سپری شد. من با ترانه نوجوانی را سپری کردم، با ترانه بزرگ شدم، و با ترانه موهایم سفید شد. امّا حالا می‌فهمم که در هرجا که آواره و سرگردان بودم و هر ترانه‌ای که می‌خواندم، همیشه

صخره‌ای وجود داشت که انتظار می‌کشید کِی عقاب بر روی آن خواهد نشست، همیشه درختی وجود داشت که انتظار می‌کشید کِی مرغ بر روی آن آشیانه خواهد ساخت، همیشه خانه‌ای وجود داشت که انتظار می‌کشید کِی در را خواهند کوبید، نثر وجود داشت که انتظار می‌کشید کِی شاعر به سراغِ آن خواهد آمد.

و اینک من بر روی صخره‌ای که انتظارم را می‌کشید، نشسته‌ام، در را می‌کوبم تا باز کنند و مرا به خانه راه دهند. من فهمیده‌ام که نمی‌توانم همهٔ چیزهایی را که روی زمین دیده‌ام، همهٔ چیزهایی را که می‌اندیشم و احساس می‌کنم، به زبانِ **شعر** بیان کنم.

من می‌فهمم که **نثر** ترانه نیست که بتوان آن را ایستاده هم خواند. باید پشتِ میز نشست، باید آستین‌ها را بالازد، باید ساعتِ شماته را برای صبحِ زود کوک کرد، باید چای پُررنگ دَم کرد تا خوابت نبرد.

بله، اگر پایه را درست بگذاریم و چوب‌بست را درست برپا کنیم، ساختمانِ خانه پیش می‌رود. و امّا من نمی‌دانم چه از آب درخواهد آمد: حکایت، داستان، قصّه، روایت، افسانه، بیانِ افکار، یا یک مقالهٔ ساده.

برخی از ویراستاران و منقّدین به من خواهند گفت که من نه رمان نوشته‌ام و نه قصّه و نه داستان، و اصلا معلوم نیست چه نوشته‌ام. برخی دیگر از ویراستاران و منقّدین خواهند گفت که نوشتهٔ من، هم این است و هم آن، و هم فلان است و هم بهمان.

و امّا من اعتراضی ندارم. آن‌چه را که از نوکِ قلم من بیرون می‌آید، بعداً هرچه خواستید، بنامید. من طبقِ قاعده و قانون‌های کتابی نمی‌نویسم، به فرمانِ دلِ خویش می‌نویسم. امّا دل قانون و قاعده ندارد. یا صحیح‌تر، دل قاعده و قانون‌های ویژه‌ای دارد که با هیچ قاعده و قانونی جور نمی‌آید.

من با خود می‌اندیشم: اگر هم گوشت، هم برنج، هم انواع میوه و هم فلفل را در یک دیگ بریزم و درعینِ حال نمک و عسل به آن بیافزایم، خوراکِ بدمزّه‌ای نخواهد شد؟ یا برعکس، این خوراک، خوراکی خواهد بود خوشمزه و خارق‌العاده؟ بگذار آن‌هایی که سرِ سفره خواهند نشست، نظرِ خود را بگویند.

حکایتِ من، بیانِ افکارِ من، افسانهٔ من! گاهی در دورانِ کودکی اتفاق می‌افتاد که من در شبِ زمستان خوابم نمی‌بُرد، زیرا با بی‌صبری تمام انتظارِ بازگشتِ برادران با پدرم را به خانه می‌کشیدم، به کوچک‌ترین صداهای در گوش می‌دادم و دقایق [برایم] به اندازهٔ ساعت‌ها به درازا می‌کشید.

دراین قبیل شب‌ها، پدربزرگم در کنارِ من می نشست و آهسته برایم گاه افسانه و گاه داستانِ حکیمانه می‌گفت. گاه ترانه و گاه لالائی می‌خواند، گاه قصّه‌های خنده‌دار وگاه افسانه‌های وحشت‌ناک نقل می‌کرد. دقایق و ساعت‌ها برایم محو می‌شدند و فقط صدای پدربزرگم و مناظری که زائیدهٔ خیال بودند، باقی می‌ماندند. پدر با برادرانم می‌آمدند و حرفِ پدربزرگم را قطع می‌کردند و من تأسّف می‌خوردم که آن‌ها با آمدنِ خودشان، افسانهٔ جالبی را قطع می‌کردند.

بعدها، وقتی من خودم بزرگ شدم و مانندِ پدر و برادرانم به سیر وُ سفر در جهان پرداختم و عجله داشتم زودتر به خانه برگردم و هرچه به خانه نزدیک‌تر می‌شدم، قلبم تندتر و بی‌میرانه‌تر می‌زد و درّه‌هایی را که هنوز می‌بایست از آن بگذرم، می‌شمردم، دراین میان یکی از همراهان شروع به نقلِ داستانی جالب، تاریخچه‌ای از زندگیِ خودش، افسانه یا واقعه‌ای می‌کرد؛ من سراپا گوش می‌شدم، امّا راه پایان می‌یافت و من کمی متأسّف می‌شدم که راه به پایان رسیده و حکایت‌کننده هنوز داستانِ خود را به پایان نرسانده است.

پدرم می‌پرسید:
- خوب، چگونه از کوه، گذشتید، در درّه چه به سرتان آمد، درّه را برف نگرفته بود؟
امّا من نه کوه را به یاد داشتم، نه درّه و نه برف را، من آن چیزی را که همسفرِ خوش‌صحبتم حکایت می‌کرد، به یاد داشتم. حکایتِ او کوه های پُرشیب را برای من به درّهٔ صاف و هموار، و برفِ سرد را به پنبهٔ گرم تبدیل کرده بود.

داستان‌های من، افکارِ من! آیا شما می‌توانید شبِ درازِ زمستان را برای کسی که چشم به راهِ نزدیکانِ خود می‌باشد، یا راهِ درازِ زمستان را برای مسافری که در خانه و کاشانه‌اش چشم به راهِ او هستند، کوتاه کنید؟
همان طور که در آش گیاهانِ معطّر می‌ریزند، من نیز برای رایحه‌دادن به داستان‌های کم‌نمکِ خودم، گاه و بی‌گاه یکی دو مثل و ضرب‌المثل در آن‌ها می‌گنجانم.
دوشیزگانِ دهِ تائیلوخ در کنجِ لبِ خود دو خالِ رنگین می‌کوبند. بگذار این ضرب‌المثل‌ها در نثرِ من، مانندِ آن خال‌ها بر روی [چهرهٔ] دوشیزگان باشد.
من خاطرات و چند سطری از دفترِ یادداشتم را، مانند سنگِ ناهمواریِ نتراشیده‌ای در دیواری صاف و هموار، در حکایتِ خود جا می‌دهم. هرسنگی برای دیوار مناسب نیست. وقتی من برخی از آن‌ها را جا می‌دادم و دنبالهٔ حکایتم را می‌گرفتم، احساسی در من به وجود می‌آمد که لابد برای دین‌داران آشناست، وقتی که حالتِ خلسه از میان رفته، امّا دعا و نیایش هنوز ادامه دارد. من مجبور می‌شدم سنگِ نامناسب را از دیوار بیرون بیاورم.
باری، من از اشعار و ترانه‌های پُرجوش‌وُخروش به حکایت و نثرِ آرام می‌پردازم. اما اگر من تصمیم گرفته‌ام برای مدّتی شعر و ترانه را ترک کنم، شعر و ترانه نمی‌خواهد مرا ترک کند. وقتی می‌خوابم، مانند بچّه گربهٔ مهربانی، به زیرِ لحافم می‌خزم. همین‌که صبح‌گاهان پنجره را می‌گشایم، مانند پرتوِ صبح‌گاهی آفتاب، که از پشتِ کوه‌ها می‌درخشد، واردِ اتاقم می‌شود. همراه با آخرین و شیرین‌ترین قطراتِ مِی در تهِ جام، انتظارِ مرا می‌کشد. مانند زنی که ناگهان او را ترک گفته و به او خیانت کرده باشند، در همه‌جا زاغ‌سیاهِ مرا چوب می‌زند و همین‌که چشمش به من می افتد می‌گوید:
- واقعاً تصمیمِ جدّی گرفته‌ای که با من قطعِ رابطه کنی؟ امّا فکرکن که آیا می‌توانی بی من زندگی کنی؟ تو غزالی هستی که به چرا در جنگل‌های خنکِ کوهستانی عادت کرده‌ای. تو آزادماهی هستی که به تُندآبِ سردِ پُرجوش‌وُخروش عادت کرده‌ای. واقعاً گمان می‌کنی که از زندگی در دریاچهٔ آرام و گرم خوشت خواهد آمد؟ باشد اگر تصمیم گرفته‌ای مرا ترک کنی، بیا تا دراین دَمِ آخر چند دقیقه ای با هم بنشینیم.

ای نظم، ای شعر و ترانه! مگر تو نمی‌دانی که من هرگز نمی‌توانم ترا ترک کنم؟ آیا من قادر به جدایی از همهٔ شادی‌هایی که در وجودم پدید می‌آید، از همهٔ اشک‌هایی که در دلم روان می‌شود هستم؟
تو به دخترکی می‌مانی که وقتی همه چشم‌انتظارِ پسر بودند، پا به جهان نهاد. تو به دخترکی می‌مانی که پا به جهان نهاده و گوئی با به‌دنیاآمدنِ خود می‌گوید: «من می‌دانم که شما انتظارِ مرا نمی‌کشیدید و هیچ یک از شما فعلاً مرا دوست ندارید، باشد. بگذارید بزرگ بشوم و بشکُفم، بگذارید گیسوانم را پریشان کنم و ترانه بخوانم، آن‌وقت ببینیم در سراسرِ جهان کسی پیدا می‌شود که جسارت بکند مرا دوست نداشته باشد!»

شعر:

پس از کارِ توان‌فرسا، خوشا یک لحظه آسودن
دمی آسودن و از نو، رَهی دشوار پیمودن
برای من، تو هم آسایشی، هم کارِ دشواری
بهارانِ منی آری.

تو لالای سرِ گهواره‌ام بودی، ترانه‌خوانِ بالینم
تو هستی پیک پیروزی، توئی رؤیای رنگینم
تو همزادِ منی، من زادهٔ عشقم
به تو دلداده ام، دلدادهٔ عشقم.

زمانِ خردسالی، مادرم بودی
کنون که موسفیدم، دخترم هستی
که در پیری کنی از من نگهداری
و بعدِ مرگِ من، یادآورم هستی.

گهی چون صخره‌های دور، سرسختی
گهی چون مرغِ دست‌آموز، آرامی
گهی سرکش، گهی رامی.

تو در پروازِ من، بال وُ پرم هستی
و در میدان، سلاح وُ سنگرم هستی.

تو ای شعرُ من، ای زیباترین آتش!
به من هر چیز بخشیدی، جز آرامش.
هرآن کاری که برمی‌آید ازدستم
دهم انجام، چون خدمتگرت هستم.
برای من، توهم آسایشی، هم کارِ دشواری.
چه لذّت‌بخش آزاری!

ترجمه از ژاله

پدرم می‌گفت: برای آنکه آدم پرحرف را واداریم تا یاوه سرائی خسته کننده اش را قطع کند، باید پیرمرد محترم یا مهمان رشته سخن را به دست بگیرد. اگرآدم پرحرف پس ازآن هم ازیا وه سرائی اش دست برنداشت، باید ترانه خواند. اگرترانه هم درآن یاوه سرا تأثیر نبخشید، آن وقت میتوان با جسارت یقه او را گرفت وازخانه بیرونش کرد. به هرکس که با یاوه سرانی خودش مانع خواندن ترانه بشود، میتوان یک پس گردنی جانانه هم زد.

ای شعرا! تو خودت بهترازهر کس میدانی که سخن سرائی درحق تو، نه تو را بهتر می کند و نه مقامت را بالاتر میبرد. آیا میتوان با سخن سرائی مقام ترانه را بالا برد؟ آیا میتوان با آب کتری سیلاب کوهستانی را شدیدتر کرد؟ آیا میتوان با فوت تند باد را شدیدترکرد؟ آیا میتوان با یک مشت برف عظمت کوهی را که برفرازابرها سربه فلک کشیده، افزایش داد؟ آیا میتوان با فرم لباس یا شکل سبیل برعشق مادربه فرزند افزود؟
ای شعرا من بدون تو یتیم می بودم.

ای شعرا!
برای من، جهان بی تو،
چو غاری قیرگون می‌شد،
به دور از تابشِ خورشید.
و یا چون آسمانِ بی‌ستاره،
عشقِ بی‌آغوش بی‌امید.
و دریای غبارآلودهٔ بی‌رنگ.

گلستان بی تو، بی گل
بی سُرودِ قُمری وُ بلبل
درختان تیره وُ عریان
خزان ها، بی بهاران
و مردم بی‌نوا بودند وُ بی‌فرهنگ
جهان بی‌نغمه وُ آهنگ.

ترجمه از ژاله

آواری‌ها می‌گویند: «شاعر صد سال پیش از آفرینشِ جهان به دنیا آمده است». ظاهراً آن‌ها با این سخن می‌خواهند بگویند که اگر شاعر در آفرینشِ جهان شرکت نمی‌داشت، ممکن نبود جهان به این زیبایی آفریده شود.

ما سه برادر و یک خواهر بودیم. خواهرِ ما از همه بزرگتر بود. او نیز همانندِ هر زنِ داغستانی جز کار و زحمت، غم و غصّه، و اشکِ فراوان نصیبِ دیگری نداشت.

پدرمان بارها گفته است:

- شما سه برادرید، امّا فقط یک خواهر دارید. از او مواظبت و نگهداری کنید. شما در جهان کسی را ندارید که عزیزتر و نزدیک‌تر از او به شما باشد.

این درست است. خواهرِ من عزیزترین و نزدیک‌ترین آدم برای من است. امّا من خواهرِ دیگری هم دارم، و دوّمین خواهرِ من شعر است. من بدونِ آن نمی‌توانم زندگی کنم. هرازگاهی از خودم می‌پرسم که چه چیز می‌تواند برای من جای شعر را بگیرد. البته، من کوه‌ها، برف و جویبارها، باران و ستاره‌ها، خورشید و گندم را نیز دارم. امّا مگر کوه‌ها و باران و گل‌ها و خورشید از شعر بی‌نیازند، یا شعر را نیازی به آن‌ها نیست؟ بدونِ شعر کوه‌ها به توده‌ای از سنگ تبدیل می‌شوند، باران به آب و تالاب‌های ناخوشایند، و آفتاب به یک جسمِ آسمانی که نیروی حرارتی می‌پراکند.

باز هم از خودم می‌پرسم که چه چیز می‌تواند جای شعر را بگیرد. البته سرزمین‌های دوردست، نغمهٔ مرغان، آسمان و تپشِ قلب نیز هست. امّا هیچ چیز نمی‌تواند بدونِ شعر، آن چیزی باشد که هست. به جای کشورهای دوردستِ فریبا، مفاهیمِ جغرافیائی می‌ماند و به جای اقیانوس، تودهٔ انبوه و بدقوارهٔ آب، و به جای نغمهٔ مرغان، دعوتِ طبیعی و ضروری پرندگان نر از پرندگانِ ماده، و به جای آسمانِ فیروزه‌فام، ترکیبِ چند گاز، و به جای تپشِ قلب، جریانِ خون.

البته، لطف و نزاکت، عشق و مهر و محبّت، زیبائی و ملاحت، رحم و شفقت، دلاوری و شجاعت، کینه و عداوت، عزّتِ نفس و... نیز وجود دارد. امّا همهٔ این مفاهیم زائیدهٔ شعرند، به همان‌گونه که شعر نیز زائیدهٔ این مفاهیم است. این مفاهیم بدونِ شعر وجود ندارند، شعر هم بدونِ این مفاهیم وجود ندارد.

شعرِ من مرا می‌آفریند و من شعرم را می‌آفرینم. ما بدونِ یک‌دیگر مُرده هستیم، حتّی اصلاً وجود نداریم. من استخوان دارم. کسی که از کنار می‌نگرد، نمی‌تواند ببیند و بفهمد کدامین استخوان‌های من سالم و محکم است و کدامین شکسته و بعداً جوش خورده است. امّا اشعهٔ رونتگن درونِ مرا روشن می‌کند، و هرآن‌چه در وجودِ من پوشیده و نهان است، برای کسی‌که از کنار می‌نگرد، معلوم‌وآشکار می‌شود. قلبِ من در جایی عمیق‌تر و مطمئن‌تر از دنده‌ها و ستونِ فقرات و ریه‌هایم، نهان است. امّا انوارِ شعر درونِ مرا روشن می‌کند و هر تپشِ قلبِ من برای دیگران مفهوم و قابلِ درک می‌شود. قلبِ من که با انوارِ اعجازآمیزِ شعر روشن شده باز و شفّاف و بر همه آشکار است و مردم درونِ مرا می‌بینند.

ماشین حسابِ معاصر هزاران سیم و سلّول دارد. به ماشین حساب برنامه‌های فوق‌العاده بغرنج و مرکّب از اعدادِ زیاد می‌دهند. جریانِ برق از سلّول‌ها و سیم‌های بی حدّ و حساب می‌گذرد. هیچ چشم و هیچ مغزی قادر

نیست همهٔ اعمالی را که در این ماشینِ بغرنج و پیچیده صورت می‌پذیرد، فرا بگیرد. امّا بعد یک رقم که آخرین جواب و نتیجه است، نشان داده می‌شود.

هیچ‌کس نمی‌تواند بفهمد چه تأثیرات، چه جریان‌های عشق و محبت، یا کینه و عداوت از سیم های بی‌شمارِ بدن من می‌گذرد. امّا بعد شعری سُروده می‌شود و آن آخرین و بالاترین چیزی است که قلبِ من می‌تواند از تأثیراتِ زندگی‌ای که در درونِ من می‌گذرد، بیافریند یا به وجود بیاورد.

من سفرهای زیادی کرده‌ام، گاه پیاده و گاه بر روی زین رفته‌ام، سوارِ هواپیما شده، به پشتی صندلی تکیه داده، گوئی چرت زده و پرواز کرده‌ام، گاه روی تختِ بالای واگنِ قطار دراز کشیده‌ام و گاه با اتومبیل به سرعت راه پیموده‌ام. وقتی مردم مرا درکوره‌راه پیاده یا سوار بر اسب می‌دیدند می‌توانستند بگویند: این رسول حمزه‌تف است. او تنها می‌رود، لابد دلش می‌گیرد. امّا من هرگز تنها نیستم، خواهرم، یعنی شعرم همیشه با من است. ما حتّی برای یک دقیقه از هم جدا نمی‌شویم. من حتی در خواب گاهی شعر می‌سُرایم یا شعرهایی را که قبلا سُروده‌ام میخوانم و یا شعرهای شاعرانِ دیگر را می‌خوانم.

قبلا من گمان می‌کردم که شاعر در جهان بسیار کم است. لابد شاعران در میانِ دیگر مردمان دل‌تنگ می‌شوند. هر کس در زندگی به چیزهای خاصّی علاقه دارد که می‌تواند دربارهٔ آن با رفیق یا همسایه‌اش صحبت کند: کار، همسر، دستمزد، روزِ تعطیل، خانهٔ پدری، ماهی‌گیری، سینما، بیماری و... من فکر می‌کردم که البته شاعر می‌تواند دربارهٔ همهٔ این موضوع‌ها با مردم صحبت کند، امّا چه کسی می‌تواند در درکِ شاعرانهٔ جهان و در شعرِ شاعر با او هم‌فکر و هم‌نوا باشد؟

بعد فهمیدم که آدمِ غیرِشاعر وجود ندارد. هر آدمی قلباً کمی شاعر است. در هر صورت شعر به خانهٔ دلِ هرکس سر می‌زند، همان‌گونه که دوست به خانهٔ دوستِ خودش می‌رود. درمیان مردمِ ما، عشق و علاقه به ترانه به همان اندازه طبیعی و مفهوم است که عشق و محبّت به فرزند. بله، ما همهٔ شاعر هستیم. تفاوت میانِ ما فقط درآن است که برخی شعر می‌سُرایند زیرا می‌توانند شعر بسُرایند. گروهی شعر می‌سُرایند زیرا تصوّر می‌کنند که می‌توانند شعر بسُرایند. امّا گروهِ سوّم اصلا شعر نمی‌سُرایند. شاید همین‌ها، همین گروهِ سوّم، شاعرانِ واقعی هستند!

زمانی بود که من شعر نمی‌سُرودم. مگر من آن وقت شاعر نبودم؟ مگر آن‌وقت قلبِ من آهسته‌تر می‌تپید و خونم سردتر بود؟ مگر اندوه مرا کمتر رنج می‌داد و شادی کمتر شادم می‌کرد؟ مگر عطشِ آن‌که همه چیز را بدانم، در من کمتر بود؟ مگر چشمانم جهان را به همان‌گونه که امروز زیبا می‌بینند، زیبا نمی‌دیدند؟ مگر وقتی ستارهٔ آبی‌رنگِ بزرگی را از شکافِ میان ابرهای سیاه می‌دیدم، شور و هیجانِ کمتری به من دست می‌داد؟ مگر زمزمهٔ جویبار چون یک آهنگِ موسیقی به نظرم نمی‌آمد؟ مگر صدای لک‌لک‌ها یا شیههٔ اسب مرا به تشویش نمی‌انداخت؟ مگر وقتی ترانهٔ قدیمی یا روایتی از کارهای نیاکانِ ما را می‌شنیدم، اشک در چشمانم حلقه نمی‌زد؟

به یاد دارم، وقتی کودک بودم، همسایهٔ ما مرا اجیرکرد که اسبِ او را بچرانم. همسایهٔ ما می‌بایست در برابرِ هر سه روز چراندنِ اسب، یک افسانه برای من بگوید.

به یاد دارم، که در همان دوران به کوهستان نزدِ چوپان‌ها می‌رفتم. نصفِ روز می‌رفتم، نصفِ روز برمی‌گشتم. و به آن‌جا می‌رفتم تا یک شعر را بشنوم. گلابی اونتسوکول، انگور گیمرین، عسل بوتسرا و ترانهٔ آواری.

به یاد دارم، وقتی درکلاسِ دوّم بودم از دهکدهٔ زادگاهم -تسادا- تا دهکدهٔ بوتسرا که با دهکدهٔ ما بیست کیلومتر فاصله داشت، از کوره‌راه‌های کوهستانی می‌رفتم. در آن دهکده پیرمردی از دوستانِ پدرم زندگی می‌کرد که ترانه‌ها، اشعار و افسانه‌های قدیمی فراوان می‌دانست. پیرمرد چهار روز از صبح تا شب برای من ترانه می‌خواند و من می‌کوشیدم هر طور می‌توانم ترانه‌های او را بنویسم. من شاد و خرّم، با خورجینی پُر از شعر و ترانه برمی‌گشتم.

کوهی مُشرف بر این دهکده است. یک بار وقتی به بالای آن کوه رفتم، نمی‌دانم ازکجا، ده-دوازده سگِ گلّهٔ بزرگ و درّنده به من هجوم آوردند. آن سگ‌ها مانندِ اژدرهانی که بر روی آب به سوی دیوارهٔ سیاهِ کشتی به سرعت پیش می‌رود، بر روی زمینِ پوشیده از علفِ سبز پیش می‌آمدند. من دهانِ باز و دندان‌های زرد و تیز سگ‌ها را می‌دیدم. اگر یک دقیقه می‌گذشت، آن‌ها مرا تکّه پاره می‌کردند، امّا در همان لحظه صدای چوپان را شنیدم که فریاد زد:

- دراز بکش! تکان نخور !

من دراز کشیدم و بی‌حرکت به زمین چسبیدم. من می‌ترسیدم تکان بخورم، تصوّر می‌کنم حتّی نفس هم نمی‌کشیدم. فقط قلبم به شدّت می‌تپید و تصوّر می‌کردم صدای برخورد ضربانِ قلبم به زمین، در فاصلهٔ بسیار دور شنیده می‌شود. سگ‌ها با تعجّب پهلوی من ایستادند، من و خورجینِ مملو از شعرم را بو کردند. سگ‌ها فکر کردند که عوضی گرفته‌اند، با تعجّب به یک‌دیگر نگاه کردند و با سرعتِ تمام به تعقیبِ منی که در تصوّرشان وجود داشت پرداختند. به‌زودی در پشتِ پیچِ کوه از نظر ناپدید شدند.

من همان‌طور دراز کشیدم تا چوپان با گلّه نزدِ من آمد و پرسید:

- تو بچّهٔ کی هستی؟

- من رسول، بچّهٔ حمزه از تسادا هستم.

من مخصوصاً نامِ پدرم را گفتم، به این امید که وقتی چوپان نام پدرِ مرا بشنود، بیشتر به من توجّه می‌کند و نمی‌گذارد اذیتم کنند.

- اینجا بالای کوه چکار میکنی؟

- به بوتسرا رفته بودم که شعر بنویسم، شعرها توی خورجین هستند.

چوپان شعرها را گرفت از نظر گذراند و گفت:

- پس تو هم می‌خواهی شاعر بشوی؟ اگر می‌خواهی شاعر بشوی، چرا از سگ‌ها ترسیدی؟ مگر چنین سگ‌هایی در راهت به تو حمله خواهند کرد؟ اگر هم حمله بکنند، پس از بوکردنِ اشعار مثل سگ‌های من، از تو دور نمی‌شوند. تو نترس، از هیچ چیز نباید ترسید. میدانی این چه کوهی است؟ این همان کوهی است که حاجی مُراد محافظینِ مسلّحِ خود را گول زد و از بالای آن پرید. خودش نجات یافت و محافظین دو دست از دو پا خالی‌تر ماندند. در سرزمینِ میهن حتّی کوه‌ها هم به آدم کمک می‌کنند.

قبلا من می‌پنداشتم که شور و هیجانِ شاعرانه‌ای که سراپای مرا فراگرفته بود، تشویش و اضطراب و عشق و محبّتی که دائماً در دلِ من وجود داشت، و حتّی جوششِ خونِ من - همهٔ این‌ها احساساتِ زودگذر هستند.

امّا حالا که سرم سفید و فرزندانم بزرگ و کتاب‌هایم کهنه شده‌اند، هیچ یک از این احساسات مرا ترک نکرده است. امّا شعرم از همهٔ آن‌ها نسبت به من وفادارتر مانده است. حالا من به شعر خطاب می‌کنم و می‌گویم:

ای نظم، تو مرا در سفرهای دور و درازم بر روی زمین و در زندگی، ترک نکردی، حالا هم که به دریای پهناور و هموارِ نثر گام می‌نهم، ترک نمی‌کنی. من می‌دانم که به‌نظم‌درآوردنِ داستان کاری بی‌معنی است. با این عمل می‌توان بهترین داستان را به بدترین شعر تبدیل کرد. امّا شعر در داستان می‌تواند نقشِ نمک در غذا را داشته باشد. نمکِ سراسرِ زندگیِ من نیز شعر است. زندگی من بدونِ شعر، بی‌نمک و بی‌مزّه می‌بود. در داغستانِ ما، وقتی برای مهمان خوراک می‌آورند، هرگز فراموش نمی‌کنند که نمکدان را روی سفره بگذارند.

نثر دورتر پرواز می‌کند، امّا نظم بالاتر می‌رود. نثر مانند هواپیمای بزرگی است که می‌تواند به دورِ کرهٔ زمین پرواز کند، امّا نظم چون جنگندهٔ شکاری است که از جا به هوا بلند می‌شود، اوج می‌گیرد و در یک چشم به‌هم‌زدن به هواپیمای بزرگِ نثر، در هر ارتفاعی که باشد، می‌رسد.

من می‌خواهم در کتابم نظم و نثر را درهم بیامیزم و به خارج از آوارستان بفرستم. چرا این کار را نکنم؟ مدّت‌هاست که اشعارِ ما در نقاطِ دوردست خارج از مرزهای داغستان، راه‌ها و کوره‌راه‌های قلوبِ خوانندگان را می‌پیمایند. برخی از داستان‌ها نیز رواديدِ خروج از داغستان را گرفته‌اند. البته نمایشنامه‌نویسیِ ما هنوز خانه‌نشین است. یا پرسش‌نامه‌اش را بررسی می‌کنند، یا باید رفتار وآدابِ خوب را بهتر بیاموزد.

اگر من می‌خواستم درام بنویسم، محلّ وقوعِ درام سراسرِ داغستان، ده‌ها، شهرها و نیز همهٔ کشورها و سراسرِ جهان و دکورِ آن کوه‌ها، آسمان، رودهای روان، دریا و زمین بود. زمان وقوع درام، قرونِ گذشته، زمانِ حال و تمامِ آینده بود. من هزاران سال را با چند لحظه درمی‌آمیختم، و چهره‌های درام؛ هم خودم، هم پدرم، هم فرزندانم، هم دوستانم، هم کسانی که مدّت‌ها پیش مُرده‌اند و هم کسانی که هنوز به دنیا نیامده اند، می‌بودند. این درام مهم‌ترین کتابِ من -«جنگ و صلح» من، «دون کیشوتِ» من، «کمدی الاهیِ» من- می‌بود، امّا من نه فقط جسارت نمی‌کنم درام بنویسم، بلکه جسارت نمی‌کنم حتّی یک سنگِ دراماتیک در دیوارِ کتابِ آینده‌ام بگذارم.

من درام را برای وقتِ دیگر، با صحیح‌تر برای نویسندگانِ دیگر می‌گذارم. به نظم و نثر قناعت می‌ورزم، گاه شعر می سُرایم و گاه نثر می‌نویسم. نظم- اسب‌تاختن، و نثر- پیاده رفتن است.

پیاده راهِ بیشتری می‌توان پیمود، سوار بر اسب زودتر می‌توان به مقصد رسید. گاه پیاده می‌شوم و گاه به روی زین می‌پرم. آن‌چه را می‌توانم، حکایت می‌کنم، آن‌چه را نمی‌توانم حکایت کنم، آواز می‌خوانم. من، هم شور و نشاطِ جوانی را دارم، و هم عقل و خردِ پیری را. بگذار جوانی آواز بخواند و پیری به نثر سخن بگوید.

در وجود من اشخاصِ مختلف زندگی می‌کنند: گاه من چنگال را به دستِ چپ می‌گیرم، با آداب و رسومِ تمام خوراک می‌خورم و از دستمالِ سفید و آهاردار استفاده می‌کنم. گاه با هم‌ولایتی‌هایم روی زمین می‌نشینم، رانِ گوسفند را با هر دو دست برمی‌دارم و می‌خورم و روی آن دوغ می‌آشامم.

وقتی از شهر راهیِ کوهستان می‌شوم، مانندِ شهری‌ها، با خودم شراب‌های خوش طعم و میوه برمی‌دارم. وقتی از نزدِ چوپان‌های ساده و خوش‌قلب و مهمان‌نواز به شهر برمی‌گردم، لاشهٔ گوسفند را روی زین می‌اندازم و می‌برم.

آخر، دریا هم گاه مهربان و گاه خشم‌گین، گاه خوش‌برخورد وگاه غضب‌آلود است. من نیز، به همین‌گونه، خوی و خصلت‌های مختلف دارم.

دختر و پسری را دیدم که لبِ پرتگاهی نشسته و یک‌دیگر را در آغوش گرفته بودند. آن‌ها چنان هم‌دیگر را تنگ در آغوش گرفته بودند که نمی‌شد از یک‌دیگر تمیزشان داد و مانند تنِ واحدی به نظر می‌آمدند. در وجودِ من نیز، به همین‌گونه، شادی و غم، اشک و خنده، قوّت و ضعف وجود دارند و جدایی‌ناپذیرند.

رو به بالا نمی‌رود آن اسب
سرِ سنگین به زیر افکنده.
رام افسارِ خویش، اسبِ صبور،
گوئی آهسته می‌کند خنده.

یالِ سُرخش رسیده تا به زمین،
اسبِ دندان‌سفید، یال بلند.
به شِگفت آمدم، چو دیدم اسب،
بر من از دور می‌زند لبخند.

خواستم بیش‌تر کنم تحقیق،
که مگر خنده می‌کند حیوان؟
دیدم امّا که اسب می‌گرید،
گریه‌ای هم‌چو گریهٔ انسان.
و دو چشمِ کشیده‌اش، چو دو برگ
می‌درخشد ز قطرهٔ باران.

یارِ من، پیش‌تر بیا وُ ببین،
چهره‌ام را، چو بینی‌ام خندان

ترجمه از ژاله

از دفترِ خاطرات. یک نفر داغستانی اهلِ دهکدهٔ سیوخ در پای صخره تکّه ابرِ سفیدی دید و تصوّر کرد که تودهٔ انبوهی از پشمِ نرم است و به پائین پرید. هر قدر ابرِ سفید به تودهٔ انبوهِ پشم یا پنبه شبیه باشد، باز هم هرگز پنبه نمی‌شود.

هر قدر شکلِ ظاهری کتابی که فقط برای شکل نوشته شده، زیبا باشد، هرگز به قلبِ انسان راه نمی‌یابد و اثر نمی‌بخشد. نمی‌شود فقط از روی شکل قضاوت کرد. یک نفر ماهی‌گیر که عمرش را در دریا گذرانده بود، یک‌بار که گذارش به جنگل افتاد و انبوهِ مورچه‌ها را دید، گمان کرد که مقداری خاویارِ سیاه است. یک نفر کوهستانی که هرگز دریا را ندیده بود، وقتی مقداری خاویار دید، گمان کرد که مورچه‌ها است.

مدال وُ تیر، هر دو روی یک سینه
سرشک وُ خنده، در یک چهره می‌بینی.
درونِ یک دهان، زهر وُ عسل - تلخی وُ شیرینی.
کبوتر می‌کند با باز، در یک آسمان پرواز.
هم آتش هست در ابرِ سیه، هم آب.
و شمشیر است وُ سرنا، هر دو از یک میخ آویزان.

ترجمه از ژاله

باز هم از دفترِ خاطرات. یک دوشیزهٔ داغستانی که برای نخستین بار عاشق شده بود، صبح از پنجره به بیرون نگاه کرد و ندا بر آورد :

- آه، درخت‌ها چه زیبا شکوفان شده‌اند!

مادرِ پیرِ او با اعتراض گفت:

- تو کجا درختِ شکوفان می‌بینی؟ این برف است. حالا آخرِپائیز و [فصلِ] زمستان است.

بدین‌سان یک صبحِ معیّن، به نظرِ یک زن بهار و به نظر زنِ دیگر زمستان آمده و امّا در وجودِ تنها من، هم این و هم آن: هم پیر و هم جوان، هم برف و هم شکوفه، هم پائیز و هم بهار زندگی می‌کند. پس تعجّب نکنید که در کتابِ من گاه نثر و گاه شعر می‌بینید. اگر از من بپرسند:

- آیا تو نمی‌خواهی با یک دست دو هندوانه برداری؟

من جواب می‌دهم:

- نه، نمی‌خواهم.

وقتی من انواع مختلف را در یک کتاب می‌گنجانم، این بدان معنی نیست که میوه‌های مختلف را برمی‌دارم، خرد می‌کنم تا آن‌ها را مخلوط کنم و نوعی سالاد به دست بیاورم. من می‌خواهم آن‌ها را به حالتِ زنده مخلوط کنم، همان‌طورکه باغبان‌های دانا و با هنر پیوند می‌زنند، آن‌ها را پیوند بزنم و ازاین راه نوع تازه‌ای بپرورانم.

نمی‌دانم بالاخره از این کار چه نتیجه‌ای بدست می‌آید، امّا هرکاری همین‌طوراست. وقتی آتش روشن می‌کنی، نمی‌توانی همهٔ پیامدهای آن‌را پیش‌بینی کنی. امّا این بدان معنی نیست که هر بار که می‌خواهی آتش روشن کنی، باید بترسی. من کبریت می‌زنم، آن‌را به شاخهٔ خشک نزدیک می‌کنم، با دست جلوی باد را می‌گیرم. آتش شُعله‌ور می‌شود. تا وقتی آتش ضعیف و لرزان است، من از این‌که آتش به چنان حیوانِ درّنده‌ای تبدیل شود که نتوان از عهدهٔ آن برآمد، نمی‌ترسم.

بر روی شمشیرِ شامل، کلماتِ قصارِ شخصِ او حکّ شده بود:

«کسی که وقتی به میدانِ نبرد می‌رود، به پی‌آمدهای آن می‌اندیشد، شجاع نیست».

می‌گویند: زهرِ مار هم اگر در دستِ خردمند باشد، مفید است. عسل هم اگر در دستِ احمق باشد، مضرّ است.

می‌گویند: اگر نمی‌توانی حکایت کنی، آواز بخوان، اگر نمی‌توانی آواز بخوانی، حکایت کن.

بازگشت به فهرست

یا من، یا او

رضا عابد

می‌گویم این خسروی خیلی «اه‌جیکه» است و دستِ چرچیل را از پُشت بسته است. اوّل از همه بگذارید «اه‌جیکه» را برای شما ترجمه کنم که درگویشِ لاهیجانی به کرمِ کدو می‌گویند. به همکارانِ خودم گفته‌ام که هیچ‌وقت نباید گول ظاهرِ فریبنده و قدّ و قامتِ او را خورد. همان اندازه که روی زمین هست، دو تا و نصفی هم در زیرِ زمین جا و مکان دارد. همین دیروز بود که بدو بدو آمد و خبرِ تعدیلِ نیرو را در شرکت چو انداخت، قبل از این‌که ایمانی با داشتنِ سمتِ مدیرِ اداری شرکت به موضوع بپردازد و برای کسی لب تر کند. خواستم بپرم وسطِ حرفش و بگویم تعدیل دیگر چه صیغه‌ای‌است و بگو اخراج و خودت را راحت کن، که چیزی نگفتم.

ظاهرِ کار مسئولِ کارگزینی شرکت است؛ امّا در پس وُ پُشت چه کاره است؟ باید گفت: الله اعلم. امروز هم وقتی در سالنِ ناهارخوری، ایمانی از من خواست بعداز ناهار به اتاقش بروم که با من حرف دارد؛ همین خسروی بود که شروع کرد به صحبتِ درِ گوشی با دیگران در سرِ میز. باور کنید که دوزاریِ من زودتر از همه افتاد و تا آخرش را خواندم که ایمانی از چه چیز می‌خواهد حرف بزند. نیازی به صغرا و کبرا چینی هم نداشت که ایمانی انجام می‌داد. خسروی کلّ برنامه را ریخته بود روی دایره. گفته بود: قراره دو نفر هم از قسمتِ اداری اِمشی بخورند. اِمشی را با ادا و اطوار و حرکاتِ دست و اجرای آرتستیک روی مخاطبان آوار کرده بود. انگار هوس به کلّه‌اش زده بود تا بقیه را در موقعیت و حسّ و حالِ دفعِ آفات به وقتِ سم‌پاشی قرار دهد. از بین حاضران فقط دهان من جنبیده و کلمه حشره را بیرون داده بود. همان وقت حشره برای لحظه‌ای ماند در سکوتِ اتاق و دست‌وُپا زد زیرِ نگاهِ همه.

از همان دقایقِ اوّلِ حضور در اتاقِ ایمانی، دستِ من آمد که باید یکی از آن دو نفر باشم. درک نمی‌کردم چرا آن همه لِفت می‌دهد و دارد برای من یک‌ریز نُطق می‌کند و از وضعِ مملکت و ناعادلانه‌بودن جنگ و تخریبِ صنایعِ فولاد و پتروشیمی و ... حرف می‌زند. هیچ‌وقت آن همه ایده‌های آسمانی را که خرجِ دیگران می‌کرد و بیرون می‌ریخت، نتوانسته بود در کَتِ من فرو کند و صد البته او هم به قولِ خودش برای افکارِ پوسیده و ورشکسته‌ی من که بند به عدالتِ اجتماعی بود، پَشیزی ارزش قائل نبود و تره‌ای خُرد نمی‌کرد. مُخلّصِ کلام که از جیک و پیکِ هم خبر داشتیم و بارها تا فیها خالدونِ بحث پیش رفته بودیم. در آن‌دَم دیگر حوصله‌ام

نمی‌کشید که دوباره بزنیم به صحرای کربلا. دوست داشتم که هر چه زودتر کار پایان بگیرد. همان نگاهِ «جونِ هرچه مَرده تمامش کن» را روی او آوار کردم که کارساز افتاد. عینک را از روی قوزِ بینی‌اش برداشت و رفت روی قسمتِ «دشوار آسانِ» کار. تُپُقی زد و گفت: یک نفر که مشخّص شده؛ مدیریّت روی نفرِ دوّم دستِ منو باز گذاشته که از بینِ شما دو نفر، روی یکی انگشت بذارم. من دوست دارم تو بمونی و او برود.

انگار موضوع عوض شده بود، انتظارِ این صحبت را نداشتم. این «او» که می‌گفت، کدام بخت‌برگشته در این دورانِ سخت و روزهای پُر مَکر و حیله بود؟ شروع کردم در مغزم به جست‌وجویش که ایمانی زیاد عذابم نداد و اسمش را رو کرد. با شنیدنِ نام برق از سرم پرید:

- نه!... باورم نمیشه... او که خیلی بدبخته ... خیلی.

- بدبخت چیه آقا! مثلِ اینکه یادت رفته در همین شرکت جشنِ حمله گرفته بود و برا کُشته‌شدنِ بزرگانِ مملکت بشکن می‌زد.

- اگه منظورتان خوشحالی کردنه که...

حرفم را بُرید و گفت: حالا هر چی...

هیچ از این بساطِ سلطنت‌طلبی‌اش که راه انداخته خوشم نمیاد. مرام و عقیده را نبایس با کار قاطی کرد.

- نباید! ... آهان ... باید ... باید کرد!

نمی‌دانم چرا در آن لحظه ویرم گرفته بود که با ایمانی جرّ و من‌جر راه بیاندازم که خویشتن‌داری کردم. او یک مدیرِ اداری بود که بنا بر مأموریت از جانبِ هئیت‌مدیره می‌خواست از بینِ دو نفر، روی یکی برای اخراج انگشت بگذارد. و جانبِ من را برای ماندن گرفته بود که از منظرِ سیاسی خلافِ آن دیگری بودم و به بمبارانِ کشور برای بازگشتِ سلطنت هم هیچ اعتقاد نداشتم و...

پس چشم بستم و «او» را با همان حسّ و باور و خیال آوردم در اتاق و نشاندم روبروی خودم، به گونه‌ای که بتواند ایمانی را سیر تماشا کند، مدیرِ اداری شرکت را که حالا مانده بود در برزخ. در شکّ و تردید، در انتخاب و ... دوست داشتم یک جدلِ تماشاییِ سه نفره را شکل داده و با گفتن‌ها و شنیدن‌ها برویم تا آن دوردست‌ها. خیلی چیزها را نبشِ قبر کنیم و بریزیم وسط تا محک بخورند و داوری شوند و دست‌مان بیاید چرا کشور به این حال وُ روز افتاده و ما چنین گرفتار شده‌ایم با کاسه‌ی چه‌کنم چه‌کنم در دست و ...

صدای ایمانی چشم‌هایم را باز کرد.

- ساکت شدی؟

- ساکت ... نه ... دارم آماده می‌شم برا...

منتظرِ کلامِ او نماندم، وقتِ بیرون‌زدن از اتاق دوباره خسروی آمد جلوی چشمِ من، بعد همان کلمه‌ی «اه‌جیکه» شروع کرد رقصیدن تا اِمشی‌خوردنِ حشره را بتوانم باور کنم.

بازگشت به فهرست

سفر به برلین و باقیِ قضایا...

بهروز مطلّب‌زاده

تصمیم گرفته‌ام برای دیدارِ یکی از عزیزانم، و تجدیدِ دیدار با دوستان و رفقا، برای یک هفته به برلین بروم. ساعت یک بعدازظهر روز دوشنبه ۲۷ آوریل ۲۰۲۶، سوارِ قطار می‌شوم. هنوز درست جابه‌جا نشده‌ام که قطار حرکت می‌کند. عجیب است، حرکتِ قطار در آلمان آن‌هم دقیقاً سرِ ساعت و بدونِ هیچ تأخیری. راستش در این یکی دو سالِ اخیر، همهٔ وسائلِ نقلیهٔ عمومی، اعمّ از اتوبوس و قطار و... اگر تاخیر نداشته باشند، جزو عجایبِ روزگار است.صندلی‌ام طوری قرار گرفته است که مجبورم تمامِ طولِ مسیر، یعنی از شهرِ خودمان تا شهرِ برلین را پشت به جهت حرکتِ قطار بنشینم. چیزی که اصلاً خوش ندارم، امّا کاریش هم نمی‌شود کرد. برای این‌که سرگیجه و حالتِ تهوّع نگیرم، خودم را با نوشتن و وَررفتن با تلفن مشغول می‌کنم. خوش‌بختانه تا شهرِ هانوفر، صندلی کنارِ دستم خالی است و بدونِ مزاحمت می‌توانم کار کنم.

گذشتِ زمان را حسّ نمی‌کنم؛ تا به خودم بیایم، به مقصد رسیده‌ایم. درست سرِ ساعت هفده و پنجاه دقیقهٔ عصر، می‌رسم به ایستگاهِ راه‌آهنِ اصلی شهر برلین. «داماد» به استقبالم می‌آید. با هم سوارِ تراموای می‌شویم و بعداز نزدیک به چهل دقیقه به خانه می‌رسیم. دخترم هنوز از سرِ کار برنگشته است.

دست وُ رویَم را می‌شویَم و پس‌از چند دقیقه‌ای استراحت، به دوستِ خوب و مهربانم «حمید» تلفن می‌کنم و برای دیدارِ فردا قرار می‌گذاریم.

دیدار از اردوگاهِ مرگ «زاکسِن هاوزن»(۱)

امروز دوّمین روزی است که در شهرِ برلین هستم. با رفیقم حمید عمرانی هم‌پا شده‌ایم و با گشت‌زنی در شهر، به مرورِ خاطراتِ تلخ و شیرینِ سال‌های دوستی‌مان دل‌خوشیم. او مرا در این شهرِ دراندشت به این‌سو و آن‌سو می‌کشد. دراین میان، درلابلای صحبت‌هایمان، از من می‌پرسد:

- راستی، ببینم، تو اردوگاهِ کارِ اجباری «زاکسن هاوزن» *(Sachsenhausen)* در اطرافِ برلین را دیده‌ای؟

- نه متاسفانه. تا به‌حال آن‌جا نبوده‌ام، امّا قبلاً در یکی از نوشته‌هایم(۲) به این اردوگاهِ مرگ اشاره کرده‌ام. آیا این همان اردوگاهی نیست که یاکوف استالین، پسرِ بزرگِ استالین در زمانِ اسارتش به‌دستِ فاشیست‌های آلمان، مدّتی در آن‌جا نگهداری می‌شد؟ همان اردوگاهی که راه‌پیماییِ مرگ از آن‌جا آغاز شد؟

- چرا، خودش است. این‌هم یکی از همان اردوگاه‌های معروفِ فاشیست‌های آلمان است که توسط اس‌اس‌های آلمانِ هیتلری اداره می‌شد. یکی از بزرگ‌ترین اردوگاه‌های مرگ، که هزاران انسانِ بی‌گناه درآن به قتل رسیدند و سر به نیست شدند، و یا در کوره‌های آدم‌سوزی آن سوختند و به خاکستر تبدیل شدند...

حرف‌های حمید، به این‌جا که می‌رسد، سکوت می‌کند، انگار تیغ در گلو دارد و نفس‌کشیدن برایش دشوار است، چند لحظه‌ای سکوت می‌کند. سپس نفسِ عمیقی می‌کشد و با صدایی خش‌دار و لرزان، و با کلماتی که سرشار از حُزن و اندوه است، اضافه می‌کند:

- متاسفانه بعداز یکی‌شدنِ دو آلمان، تغییراتِ زیادی درآن داده و آن را از شکل و شمایلِ اصلی و اولیه‌اش درآورده‌اند، این تغییراتِ عمدی، آن‌قدر زیاد است که هرکس الان از آن‌جا دیدار کند، اصلاً نمی‌تواند به ابعادِ واقعی جنایت‌های هولناک و ضدّانسانی که به‌دستِ فاشیست‌ها و نازیست‌های آلمانی در این‌جا انجام گرفته پی‌ببرد.

از این‌ها گذشته در اواخرِ سپتامبر سال ۱۹۹۲ هم نئونازیست‌های آلمان برای پاک‌کردن و ازبین‌بردن آثارِ جنایاتِ هولناک هم‌کیشانِ فاشیستِ خود به این اردوگاه حمله کردند و با به‌آتش‌کشیدنِ آن، بسیاری از آثار و نشانه‌های آن را سوزانده و تخریب کردند.

ابعاد و گستردگی جنایات ضدّبشری فاشیست‌های آلمان در جنگ جهانی دوّم چنان هولناک و باورنکردنی است که بشریت هیچ‌وقت نباید آن‌را به فراموشی بسپارد. برای همین هم که شده، نئونازی‌ها و فاشیست‌ها، دل‌شان نمی‌خواهد این آثار که نشانهٔ بربریّتِ آنهاست، در معرض تماشای کسی باشد!

می‌پرسم: از برلین تا «زاکسن هاوزن» چقدر راه است؟ زیاد دور است؟

- نه، زیاد دور نیست، در سی‌وپنج-چهل کیلومتری برلین است، در حومهٔ برلین، در «اورانین بورگ» است.

***

برای بازدید از اردوگاهِ کارِ اجباری «زاکسن هاوزن»، یعنی یکی از «شاه»کارهای تاریخی فاشیست‌های هیتلری که بیش از صدها هزار تن از اسیرانِ جنگی از کشورهای مختلفِ اروپایی، از جمله یهودی‌ها، کمونیست‌ها، و بسیاری از انسان های بی‌گناهِ دیگر درآن جان باختند، سوارِ قطار می‌شویم.

خیلی‌زود به اورانین بورگ می‌رسیم، ازقطار پیاده می‌شویم. از ایستگاهِ قطار تا محلّ اصلی «اردوگاه» سه-چهار کیلومتر راه است که باید پیاده برویم. نیازی به پرسیدنِ آدرس نیست، زیرا پیشاپیشِ ما چند گروهِ پراکندهٔ ده-پانزده نفره که بیشتر توریست‌های خارجی هستند، به سمتِ اردوگاه در حرکتند. به دنبالشان راه می‌افتیم.محوّطهٔ بزرگ و گستردهٔ اردوگاه، در انتهای خیابانِ پهنی قرار دارد که سمتِ چپ و راستِ آن، خانه‌های مسکونی قراردارند.

خانه‌های مسکونی که به پایان می‌رسند، در سمت راستِ خیابان، ساختمان‌های بخشِ اداری اردوگاه قرار دارد که همه تعمیرشده و نوسازی شده‌اند و در سمتِ چپ نیز دیوارِ قدیمی اردوگاه دیده می‌شود که سیم‌خاردارهای کهنه و قدیمی و زنگ‌زده بالای آن لَم داده‌اند.

بخش‌هایی از دیوارِ قدیمی جابه‌جا فُروریخته و یا در حالِ فُروریختن است. پشتِ این دیوارِ قدیمی، محوّطهٔ بزرگی است با تعدادی درختِ کهن‌سال و مجسّمه‌ها و سمبل‌های مختلفی که جابه‌جا بر روی زمین قرار گرفته و یا بر دیوار نصب شده‌اند.

سمبل‌ها و مجسّمه‌های متنوّعی که برای هرکدام توضیحِ کوتاهی نوشته شده است. پس از گشت‌وگُذارِ کوتاهی در این محوّطه، به دروازهٔ اصلیِ اردوگاه می‌رسیم که یک دروازهٔ بلند و آهنیِ مشبّک است. در قسمتِ بالای دروازهٔ اردوگاه، به رسم و سنّتِ «ناسیونال سوسیالیست»های آلمان، با همان مفتولِ آهنی بکاررفته در ساختنِ دروازه نوشته است: «*Arbeit macht frei!*» (کار شما را آزاد می‌سازد)

شعارِ بدبینانه و تمسخرآمیزی که بر سر درِ ورودی همهٔ اردوگاه‌های کارِ اجباری و اردوگاه‌های مرگِ نازی‌های آلمان ازجمله اردوگاه های «آشویتس»، «داخائو»، «بوخِنوالد»، «ماوُتهاوزن»، «راونسبروک»، «بِلگِن- بِلزِ» و... نیز نوشته شده بود.

از دروازهٔ بزرگِ آهنی داخل می‌شویم. درست روبروی دروازه، در فاصله‌ای نه چندان دور، ستونِ بسیار بلندی از سنگِ خارا دیده می‌شود که در پای آن، پیکرهٔ سنگی بزرگی به یادِ قربانیان این اردوگاه نصب شده و در کتیبهٔ بتونی پائینِ آن نیز نامِ کشورهایی حکّشده که از شهروندانشان دراین اردوگاه قربانیِ فاشیست‌ها شده‌اند. اردوگاه، محوّطهٔ بسیار وسیعی است؛ به اندازهٔ چهار-پنج استادیومِ بزرگِ ورزشی که جابه‌جا ساختمان‌های نیمه‌متروک و یک طبقهٔ پراکنده‌ای دیده می شود. بخشی از این ساختمان‌ها مربوط به «باراک»ها و محلِّ نگهداری زندانی‌ها و اسیران بوده، و در بخشِ دیگر نیز یک ساختمانِ نسبتاً بزرگ قرار دارد که در واقع محلِّ نگهداری زندانیانی بوده که باید اعدام می‌شدند.

درست روبروی این ساختمان به فاصلهٔ ده-پانزده متر، سکّوی اعدام‌های جمعی قرار دارد.

کمی دورتر از این ساختمان، بخش‌هایی از کوره‌های آدم‌سوزی قرار دارد که متاسفانه چنان تخریبشان کرده‌اند که اگر بازدیدکنندگان، آشنایی ذهنیِ قبلی با مکانیزم و تاریخِ آن نداشته باشند، به‌هیچ‌وجه نمی‌توانند از چگونگی کارِ این ابزارهای جنایتِ شنیع و هولناکِ ضدّبشری سردر بیاورند.

در لابلای این ساختمان‌های نیمه‌مخروبه، جابه‌جا انبوهی زمین های مستطیل‌شکل در کنارِ هم قرار دارد که هر کدام بخشی از مجموعهٔ باراک‌های نگهداری زندانی‌ها و اسرا بوده و بعدها تخریب شده‌اند. آثارِ به‌جامانده از هر کدامِ این باراک‌های تخریب‌شده، مانند چشمی که از کاسه بیرون آمده باشد، به بینندگان زُل می‌زند.

در مرکزِ این میدانِ وسیع، ساختمانِ یک طبقه ای قرار دارد که ظاهراً محلِّ سلّول‌های نگهداری از زندانیانِ ویژه بوده است. سلّول‌هایی تنگ و تاریک، با یک تختِ آهنی که تشکی از پوشال بر روی آن قرار دارد، بی‌هیچ وسیلهٔ خوابِ دیگری.

درِ آهنی سه-چهار سلّول باز است و بر دیوارهای سلّول‌ها نیز عکس‌هایی از زندانی‌های مربوطه که به‌دستِ دژخیمانِ اس اس سربه‌نیست شده‌اند، نصب شده است. توضیحاتی از زبانِ چند تن از زندانی‌ها در زیرِ بعضی عکس‌ها نوشته شده است که جالب‌اند.

همین‌طور که گذرا تصاویرِ روی دیوار را نگاه می‌کنم، برخی نوشته‌های زیرِ عکس‌ها که از زبان همان زندانی است، نظرم را جلب می‌کند. چند تا از آن‌ها را یادداشت می‌کنم:

«من تصمیم گرفته‌ام، تا پایان سر پا بمانم!»

«من به شما قول می‌دهم سربلند بمانم، تا شما کاملاً به من افتخار کنید!»

«بزرگ‌ترین نگرانی من این‌است که زمان را بی‌هیچ استفاده‌ای پشتِ سر می‌گذارم!»

و یک اسیرِ کمونیستِ لهستانی، پیش‌از مرگ، آرزوی بزرگش را با چنین کلماتی به رشتهٔ تحریر درآورده است:

«لهستانِ آینده، لهستانی دموکراتیک خواهد بود!»

از روزنهٔ کوچک درِ بستهٔ آهنی آخرین سلّول، داخلِ آن‌را نگاه می‌کنم، هیچ چیز معلوم نیست. داخلِ سلّول تاریکِ تاریک است. تاریکی مطلق، ظلماتِ کامل، سیاه مثلِ قیر، تیره و تار هم‌چون دلِ زندانبانانِ بی‌رحمِ اس‌اس!

با بُهت و حیرت و دل‌هایی لرزان، از بیغوله‌ای که روزگاری سلّول‌های مرگِ شریف‌ترین و سربلندترین انسان‌ها بوده‌اند بیرون می آئیم. همه جای اردوگاه را زیرِپا گذاشته‌ایم، هر دو خسته‌ایم، دردِ زانوها شروع شده است، و این هشدار و نشانه‌ای است از این‌که پیری دارد از راه می‌رسد و زمانِ ما نیز دارد سپری می‌شود.

پاکِشان، خودمان را به نیمکت‌هایی که در کنار دیوارِ نزدیک درِ خروجی اردوگاه قرار دارد می‌رسانیم.

قبل از این‌که روی نیمکت‌ها وِلو بشویم، تصویرها و توضیحاتِ نصب‌شده بر دیوار پشتِ نیمکت‌ها را از نظر می‌گذرانم؛ مجموعه‌ای است از عکس‌ها و بیوگرافی کارکنان، مسئولان، نگهبانان و همهٔ آن «اس‌اس»های جنایتکاری که روزگاری نه چندان دور در این اردوگاهِ مرگ، فرمانروایی می‌کرده‌اند.

با دیدنِ هر تصویر و خواندنِ مشخّصاتِ هرکدام ازآن جنایتکاران، حالم بیشتر دگرگون می‌شود و نفرت از فاشیسم، همهٔ وجودم را پُر می‌کند.

با بی‌حوصلگی، بر روی نیمکت می‌نشینیم. به شدّت تشنه‌ام، اما انگار حمید فکرِ همه چیز را کرده است، او چند سیب و نارنگی از کوله‌پشتی خود بیرون می‌آورد. با لذّت آن‌ها را می‌خوریم. من یکی از دانه‌های نارنگی را در میانِ مُشتِ خود نگه می‌دارم و وقتی از دروازهٔ بزرگِ آهنی اردوگاه که بیرون می‌آییم، با کمکِ حمید آن‌را در پای یکی از درخت‌های کنارِ درِ ورودی اردوگاه می‌کاریم تا شاید روزی روزگاری به بار بنشیند و دیگرانی را شیرین‌کام کند.

سپس آخرین نگاهمان را از اردوگاهِ مرگِ «زاکسن هاوزن» برمی‌گیریم و با روح و روانی آزرده از غم و رنج انبوهِ قربانیانِ بی‌گناهِ فاشیسم، بارِ دیگر راهِ آمده را پیش می‌گیریم و به سوی برلین حرکت می‌کنیم.

شرکت در جشنِ اوّلِ ماهِ مه- آلکساندر پلاتس!

جمعه اول ماه مه ۲۰۲۶

امروز، در مراسم جشنِ اوّلِ ماهِ مه، که در میدان معروفِ «آلکساندر پلاتس» برلین برگزارشده بود، بسیاری از دوستان و رفقای قدیمی -که خیلی وقت بود ندیده بودمشان- را دیدم. چقدر چهره‌هایشان تغییرکرده است؟ مشاهدهٔ تغییراتِ جدّی در حالتِ چشم وُ لب وُ دهان‌شان، چین‌های نشسته بر پیشانی‌شان، کُندی حرکاتِ بدنشان و آثارِ نوازش دستِ بی‌رحم زمانه بر رخسارشان، عمیقاً غمگینم می‌کند.
با این همه اصلاً دلم نمی‌آید بگویم که پیر شده‌اند. شاید بهتر است بگویم که، جاافتاده‌تر شده، سرد و گرمِ روزگار را چشیده‌اند و نوجوان‌های کهن‌سال‌اند. تفاوتِ سنّی‌مان شاید بیشتر از سه چهار پنج سال نباشد، اکثراً بالای شصت-هفتاد ساله هستند، چین بر پیشانی، و ظاهراً پخته در کورهٔ آزمونِ روزگار. البته این‌که واقعاً همه، پُختهٔ آزمونِ روزگاریم یا نه را چندان مطمئن نیستم.

گشت و گذارمان در محلّ برگزاری جشنِ اوّلِ ماهِ مه و دیدار و گفت‌وُگو با رفقا و دوستان، چهار-پنج ساعتی طول می‌کشد. تعدادی از دوستان، از جمله حمید وُ منوچهر وُ فرهاد وُ توفیق و چند تن دیگر که متاسفانه من فقط دورادور می‌شناسمشان، طبق یک روال و قرارِ قبلی و همیشگی می‌خواهند برای بازی «پینگ‌پونگ» و «شطرنج» به محلّی که همیشه در آن‌جا جمع می‌شوند بروند، من نیز با علاقه همراهی‌شان می‌کنم، تا هم بیشتر در کنارِ آن‌ها باشم، و هم از دیدنِ بازی جمعی این نوجوانانِ کهن‌سال لذّت ببرم.

به محلّ قرارشان که می‌رسیم، همه لباس عوض می‌کنند و مشغولِ بازی می شوند.

چه شور و شوقی دارند این جوانانِ دیروز و شوالیه‌های بی‌شمشیرِ امروز. مرتّب برای هم کُرکُری می‌خوانند و قهقههٔ خنده‌شان سالنِ بازی را پُر می‌کند. من از شادی و جنب‌وُجوشِ آن‌ها به هیجان می‌آیم.

منوچهر با قدّ بلند و کشیده‌اش، بیش از همه کُرکُری می‌خواند و شلوغ می‌کند. فرهاد، علیرغم سنّ بالای خود، مثلِ پلنگِ خسته‌ای که تازه از خواب برخاسته باشد، طوری پشتِ میز پینگ پونگ می‌ایستد و قیافه می‌گیرد که انگار وسطِ تشکِ کُشتی است و آماده است تا زیرِ یک‌خمِ حریف را بگیرد.

برادرانِ نقوی، یعنی احمد و محمود، هرکدام در یک سوی میز، راکت به دست، با جان و دل مشغولِ بازی پینگ پونگ هستند. آن دو که سابقاً فوتبالیست‌های شناخته‌شده و به‌نامی بوده‌اند، از حرکات و وَجَناتشان کاملاً آشکار است که با ورزش و زیروبم‌های آن بیگانه نیستند.

در هیاهوی اواسطِ بازی، احسان، از مسئولینِ انجمنِ ایرانیان برلین هم به جمع بازیکنان می‌پیوندد. قدکوتاه است، امّا حرکاتش تند و تیز و چابک است. او به هنگام ضربه‌زدن به توپ، با همهٔ وجودش خیز برمی‌دارد، بالا و پائین می‌پرد، و سپس چنان پیچ‌وتابی به بدنِ خود می‌دهد که انگار می‌خواهد پُشتک و وارو بزند.

فاروق، درست برعکسِ احسان است، آرام و با وقار است، حرکاتِ اضافی ندارد، با چشمانی تیزبین، مانند یک عقاب، مسیرِ توپِ کوچک پینگ پونگ را دنبال می‌کند و گاهی با سینهٔ راکت چنان ضربه‌ای به توپ می‌زند که تا حریف بخواهد به خود بجنبد، کار از کار گذشته است.

بازی به پایان می‌رسد. دوستان یک به یک دوش می‌گیرند و راهیِ خانه‌هایشان می‌شوند و تعدادی هم می‌خواهند برای خوردنِ شام به رستورانِ «لامبِرت»، -رستورانی که متعلّق به دوستانمان، دو برادرِ خوب و دوست‌داشتنی، یعنی «واهیک» و «ویگن» است- بروند.

من با این‌که خیلی دلم می‌خواهد «واهیک» و «ویگن» را ببینم، امّا چون به دو تن از دوستانِ دیگرم قول داده‌ام که امشب را پیشِ آن‌ها بروم، از دوستان خداحافظی می‌کنم تا خودم را به راه‌آهن برسانم، امّا رفیقِ مهربانم حمید مرا تا ایستگاهِ راه‌آهن همراهی می‌کند، و چون قطار طبقِ معمول نیم‌ساعتی تأخیر دارد، او نیز در کنارم می‌ماند تا قطار بیاید و من سوارِ آن بشوم.

و بالاخره قطار از راه می‌رسد. ازحمید خداحافظی می‌کنم و سوارِ قطار می‌شوم. وقتی قطار می‌خواهد حرکت کند، من برای حمید دست تکان می‌دهم و اشاره می‌کنم که برود. امآ، او هنوز ایستاده است تا مطمئن شود که مشکلی پیش نخواهد آمد. قطار از جا تکان می‌خورد و من بارِ دیگر برایش دست تکان می‌دهم و زیرِلب زمزمه می‌کنم: «خداحافظ رفیقِ مهربان!»

«فُورستن والده» و آسمانی پُر از ستاره!

همان‌طورکه در سطرهای پیشین نوشتم، به دوتن از دوستانم قول داده‌ام تا امشب را نزدِ آن‌ها بروم. آن‌ها در یکی از شهرک‌های کوچکِ حومهٔ برلین زندگی می‌کنند.

شهرِ کوچکی به نامِ فُورستن والده (*Fürstenwalde*) در شرقِ برلین، شهری کوچک در شصت کیلومتری برلین که با قطار، نزدیک به یک ساعت راه است و حدودِ چهل-پنجاه هزارنفر هم درآن زندگی می کنند. شهرِ «فُورستن والده» نسبت به برلین و شهرهای دیگرِ آلمان، حال‌وُهوای دیگری دارد، کوچک و جمع و جور است، طول‌وُعرضش بیشتر از هفت-هشت کیلومتر نیست. دوروُاطرافش پُر از داروُدرخت است. بافتِ اصلی ساختمان‌ها و خیابان‌هایش مانند همهٔ شهرهای کوچکِ باقی‌مانده از دورانِ DDR یا همان جمهوری دموکراتیکِ آلمان است که در سال‌های پیش از یکی‌شدنِ دو آلمان، بیشترِ ایرانی‌ها آن را «آلمانِ شرقی» می نامیدند.

قطار که راه می افتد، نگاهم را از پنجره به بیرون می‌دوزم. درخت‌های سرسبز و پُرشاخ‌وُبرگ کنارِ جاده، همپا با سرعتِ قطار در جهت عکسِ حرکتِ ترن از تیررسِ نگاه می‌گریزند. تا چشم کار می‌کند، همه جا سرسبز است و پُر از گل‌ها و شکوفه‌های وحشی. نسیمِ بادی ملایم، با سرانگشتانِ لطیف و مخملینِ خود، چهرهٔ گل‌ها

و سبزه‌های اطراف را نوازش می‌کند. در اثر حرکتِ سریع قطار، برگ‌های تازه‌رس درختانِ کنارِ جاده در آغوشِ باد به موج می‌افتند و به رقص درمی‌آیند.

من، مسحور از این‌همه زیبایی و سرسبزی، لحظه‌ای چشمانم را می‌بندم و درخیالِ دورِ خود، یادِ بیابان‌های خشک و بی‌آب‌وعلفِ منطقهٔ بلوچستان می‌افتم و حسرتِ بی‌پایانِ مردمانِ شریف و زحمت‌کشِ آن دیار، برای مشاهده و داشتنِ برکه‌ای پُر از آبِ زلال و قطعه‌ای زمینِ سرسبز و مخملین...

دلم به درد می‌آید. کیفِ دستی‌ام را می‌گشایم، کتاب شعرِ کوچک و کم‌حجم، امّا زیبا و دلنشینِ «آی نسیمِ سحری، یه دلِ پاره دارم چن می‌خری؟» از آثارِ بچّه‌محلِّ خوشنام و شیرین‌سخنِ سابق‌مان، زنده‌یاد «عِمران صلاحی» را در می‌آورم و سعی می‌کنم تا خودم را با آن مشغول کنم:

«باد، با پارچهٔ نازکِ مه، زخمِ شقایق ها را می‌بندد
- مصرعی ساقه به منقارش- از سمتِ افق توکایی می‌آید.
می رود لانه بسازد بغل خانه ی نیما شاید
گُل، نشسته لبِ رود
دفترِ شعرش -پروانهٔ زیبایی- را می‌خواند
نغمه‌ای می‌ریزد
عطرِ سبزی دارد.

شاخه ها مکتب‌شان روئیدن
رودها مکتب‌شان جوش وُ خروش
مرغ‌ها مکتب‌شان پرواز است.

لاله از سبزه نمی‌پرسد:
- تو چرا سبزی؟
خزه‌پوشانِ بلند
بوته را دست نمی‌اندازند.

مکتبِ من عشق است».

چه اندیشهٔ لطیف و مخملینی دارد این عِمران جانِ ما. من هر وقت شعر یا طنزی از او خوانده‌ام به وجد آمده‌ام، پُر از شور و شوق شده‌ام. همه شعرهایش بوی گُل می‌دهند و مزّهٔ عسل:

«به هنگامِ رعد وُ هنگامهٔ باران
باغی در به رویم می‌گشود
و با سیبی سُرخ می‌خندید
گفتم:
باغی که نثارش
در توفان چنین باشد،
در آرامش چه خواهد بود؟
دریغا درِ باغ را بسته دیدم
به هنگامی که نه رعد بود وُ نه باران»

از شوقِ خواندنِ این سُروده‌ها، شاعرانگی‌ام گُل می‌کند، به وجد می‌آیم و زیرِ لب با خود زمزمه می‌کنم:

آفتاب در سیمای سیب می‌خندد،
ماه در آغوشِ آب.
باد، با دستمالِ نقره‌ای ابر،
آینهٔ آسمان را جلا می‌دهد.

ستاره‌ها،
میهمانِ سفرهٔ گستردهٔ آسمانند...

با شنیدنِ صدای بلندگوی قطار، به خودم می‌آیم و رشتهٔ افکارم ازهم می‌گسلد، می‌گوید که تا ده دقیقهٔ دیگر به مقصد خواهیم رسید. چنان سرگرمِ عشق وُ حال با اشعار عِمران‌جانِ صلاحی بوده‌ام که اصلاً نفهمیدم این یک ساعت چگونه گذشت.
کتاب را می‌بندم و به رفیقم مصطفی تلفن می‌کنم و زمانِ رسیدنِ قطار به راه‌آهنِ شهرشان را به او اطلاع می‌دهم. می‌گوید که به موقع خواهد آمد و در راه‌آهن منتظرم خواهد بود.
از قطار که پیاده می‌شوم، می‌بینمش که از دور برایم دست تکان می‌دهد. با ماشینِ مصطفی، راهیِ خانهٔ آن‌ها می‌شویم. از راه‌آهن تا خانهٔ آنها کمتر از ده دقیقه راه است، سُرور، همسر و شریکِ زندگی مصطفی، درِ خانه را به رویمان بازمی‌گشاید. مثلِ همیشه مهربان است و مهمان‌نواز.
تا دیر وقتِ شب بیدار می‌مانیم و کارمان می‌شود شکافتنِ تاروُپودِ خُورجینِ خاطراتِ روزهای خوش و پُربارِ گذشته. گپ وُ گفتمان به درازا می‌کشد، به قولِ معروف همهٔ مسائلِ ریز و درشتِ جهان را حلّ می‌کنیم و در این کالبدشکافیِ «دیروز» و «امروز»، زیباترین و دلنشین‌ترین بخشِ آن پرداختن به خاطراتِ مشترکِ سال‌های دیر و دورِ گذشته است.
اکنون، پاسی ازشب گذشته است و به قولِ پدربزرگِ مرحومِ من، «دارد نفتِ چراغِ چشم‌هایمان تَه می‌کشد». یعنی که وقتِ خواب است و بیهوشی. از جای خودم که نیم‌خیز می‌شوم، پشتِ شیشهٔ پنجرهٔ روبرویم، چشمم به تکّه‌ای از آسمانِ صافِ پُر از ستاره می‌افتد. در جای میخکوب می‌شوم، شگفت‌انگیز است. چرا پیش از این متوجّهٔ آن نشدم؟ زیباست. مانند یک تابلوی نقاشی زیبا. تابلوئی پُر از ستاره‌های کوچکِ روشن و چشمک‌زن. باورم نمی‌شود، در تمامِ این سی‌وُاندی سالی که در آلمان زندگی می‌کنم چنین آسمانِ پُرستاره‌ای ندیده‌ام.
در شهرهای غربِ آلمان، حتّی در بهار و تابستان و در صاف‌ترین و روشن‌ترین شب‌ها هم، شاید بشود چند ستاره‌ای درآسمان دید .
با تعجّب می‌پرسم:
- این همه ستاره.... نکنه این‌ها ماهواره‌اند؟
سُرور و مصطفی که تعجّبِ مرا می بینند، لبخند می‌زنند. سُرور می گوید:
- نه بابا، این‌ها همه ستاره‌های واقعی‌اند، اینجا، شب‌ها گاهی آسمان پُر از ستاره میشه، همین الان هم اگر بیرون بروی می‌بینی!
مصطفی، از جای خود بلند می‌شود. به من اشاره می کند تا دنبالش بروم. از خانه بیرون می‌رویم. در حیاط سرم را بلند می‌کنم و آسمانِ آبی بالای سرم را نگاه می‌کنم. باورکردنی نیست، یک عالمه ستارهٔ ریز و درشت در سینهٔ صاف و بی‌ابر و بلورینِ آسمانِ «فُورستن والده» چشمک می‌زنند، انگار سایه‌ای از آسمانِ پُرستاره شهرِ کرمانِ خودمان است، امّا نه به آن شکوه وُ عظمت.
سرانجام، با یک آغوش ستاره، و ذهنی پُر از یاد و خاطره‌های دورِ دورانِ کودکی، نوجوانی و جوانیِ سپری‌شده در میهن، اینک، دراین پیرسالی، درگوشهٔ دوری از این «دور از میهن» دروغین به خواب می‌روم.

برعکسِ روزهای گذشته، خیلی زود از خواب برمی‌خیزم. هوا عالی است، انگار مصطفی و همسرش سُرور، از من هم سحرخیزتر بوده‌اند.

البته سحرخیزبودنِ مصطفی معروف است. او هر صبحِ زود، ساعت سه-چهار از خواب بیدارمی‌شود تا خودش را به محلّ کارش برساند. صبحانه را که می‌خوریم از خانه بیرون می‌زنیم.

مصطفی می‌خواهد شهرکِ نُقلی «*Bad Saarow*» (باد زاروو) و دریاچهٔ زیبای آن‌را نشانم بدهد. شهرکی که در گذشته‌های نه چندان دور، چند صباحی مهمان‌دارِ نویسندهٔ بزرگ و نامدارِ روس، «ماکسیم گورکی» بوده و گویا همان خانه‌ای که او درآن زندگی می‌کرده و مشغولِ معالجه بوده، اکنون به نامِ او نام‌گذاری شده است.

قبل از رفتن به «باد زاروو»، ابتدا گشتی در شهرِ «فُورستن والده» می‌زنیم.

دیدار از دریاچهٔ «باد زاروو» و خانه‌ای به نامِ ماکسیم گورکی!

شهرکِ نُقلی و کوچکِ «باد زاروو» در فاصلهٔ ده-دوازده کیلومتریِ «فُورستن والده» قرار دارد. این شهرکِ نُقلی، دریاچهٔ نسبتاً بزرگی دارد که هم فوق‌العاده زیباست، و هم نقشِ اساسی در تلطیفِ آب‌وُهوای دوروُاطرافِ خود دارد. این شهرکِ نُقلی خوش‌آب‌وُهوای چشم‌نواز، که اسمش را هم از نامِ همین دریاچهٔ زیبای «باد زاروو» گرفته، در اصل نوعی «ییلاق» است و استراحت‌گاه.

در کشور آلمان، چنین مناطقی که آب‌وُهوای خوب و ملایم و سالمی دارند و برای بهبودِ حالِ بیماران مؤثّرند را «*Kurort*» (کور اورت) می‌گویند و از آن‌ها به عنوان محلّ استراحت و معالجهٔ برخی بیماران استفاده می‌کنند.

برای این‌که بتوانیم دوروُاطراف را بهتر ببینیم، مصطفی، هم آرامتر رانندگی می‌کند، و هم از خیابان‌های فرعی و بینِ شهری استفاده می‌کند. پس از ده-پانزده دقیقه داخلِ شهر می‌شویم. شهر، خیلی کوچک‌تر از آن است که تصوِر می‌کردم، چند خیابان بیشتر ندارد، در عرضِ نیم‌ساعت یا چهل‌دقیقه، با پای پیاده می‌شود همه جایش را گشت. طول و عرضِ دریاچه، وسیع‌تر از وسعتِ خودِ شهر است.

ماشین را در فاصله‌ای بینِ خیابانی که خانهٔ ماکسیم گورکی در آن قرار دارد و دریاچهٔ «باد زاروو» پارک می‌کنیم و به سمتِ خانهٔ گورکی می‌رویم. خانهٔ ویلائی قدیمیِ زیبائی است که تماماً از چوب ساخته‌شده و نمای بیرونی آن با رنگِ سُرخ نقاشی شده است. دورتادورِ خانه را نردهٔ چوبی کشیده‌اند، کسی اجازهٔ ورود به آن‌را ندارد.

تابلوی کوچکی با رنگِ سبز در کنارِ درِ ورودی ساختمان نصب‌شده، که درآن به زبانِ آلمانی اطلاعاتِ مختصری دربارهٔ تاریخچهٔ این بنای تاریخی ارائه شده است:

«خانهٔ ماکسیم گورکی» (*Maxim-Gorki-Haus*) در خیابان اولمان شماره ۹ - باد زاروو قرار دارد. این خانه بنایی ارزش‌مند و تاریخی از جنسِ چوب است که تاریخچه‌ای پُرفرازوُنشیب دارد. این خانه درحالِ حاضر به عنوانِ یک اقامتگاهِ خصوصی و میراثِ فرهنگی به ثبت رسیده است و تحتِ حفاظت می باشد.

مختصری در باره تاریخچه این ساختمان: این عمارت در سالِ ۱۹۲۰به سبکِ کلبه‌های چوبی اسکاندیناوی توسطِ بانکدارِ یهودی اهلِ برلین، *کورت لندزبرگ* (*Kurt Landsberg*)، ساخته شده و به خاطرِ لقبِ دخترش که «پوتی» بود، «ویلا پوتی» (*Villa Putti*) نامیده شد.

در سال ۱۹۳۸ خانوادهٔ لندزبرگ که در اصل خانواده‌ای یهودی بودند، برای نجاتِ جانِ خود از دستِ نازی‌های هیتلری، ازآلمان فرارکردند. پس از فرارِ آنها از آلمان، افرادِ مختلفی در این خانه سکونت داشته‌اند، ازجمله ماکسیم گورکی، نویسندهٔ برجستهٔ روس که در سال های ۱۹۲۲-۱۹۲۳برای معالجهٔ بیماری خود در «باد زاروو»، در این خانه اقامت داشته. به همین دلیل بعدها این خانه تغییرِ نام داد و «خانهٔ ماکسیم گورکی» لقب گرفت.

در سال‌های ۱۹۷۲ - ۱۹۹۷ از این ویلا به عنوانِ کتابخانه و محل برگزاری رویدادهای فرهنگی مختلف استفاده می‌شد. پس‌از یکی‌شدنِ دو آلمان و بازپس‌گیریِ این خانه توسط مالکانِ اوّلیه به عنوان ملکِ خصوصی، به عنوانِ یک اقامتگاه تغییرِ شکل داد و سپس تحت عنوان بنای محافظت‌شده و میراثِ فرهنگی به ثبت رسید.

وقتی نمی‌توانیم از داخلِ خانهٔ گورکی که اکنون جزوِ «اموالِ خصوصی» شده! دیدن کنیم، دست‌ازپادرازتر به طرفِ دریاچه می‌رویم. بر سرِ راهمان، دویست متر مانده به دریاچه، یک ساختمانِ وسیع و بزرگ و شیک جلبِ توجّه می‌کند که در بالاترین قسمتِ ساختمان، با حروفِ درشتی نوشته است: «*Therme*»، با این‌که می‌دانم بهترین استخرهای آلمان نامِ *Thermen* را بر خود می‌نهند، با این‌حال، برای ارضای کنجکاوی‌ام نزدیک‌تر می‌روم و از پشتِ شیشه‌های ضخیم و بلندی که به جای دیوار، دورتادورِ استخر را احاطه کرده‌اند، درونِ آن‌را نگاه می‌کنم. چیزی که می‌بینم، استخری است بزرگ با حوضچه‌ها و سوناهای مختلف و جکوزی‌های کوچک و بزرگی که آبِ گرم در آن‌ها قُل‌قُل می‌کند و تعدادِ زیادِ آدم که بر کنارهٔ آنها لَم داده‌اند.

مصطفی، توضیح می‌دهد که آبِ مورداستفاده از این مجموعه، از آب‌های معدنیِ این منطقه است که سرشار از گوگرد و نمک و املاحِ معدنی دیگر است. خیلی‌ها برای معالجهٔ خود به این‌جا مراجعه می‌کنند. دنیای غریبی است، ازخودم می‌پرسم: استخرِ *Thermen* آن‌هم کنارِ دریاچه‌ای به این زیبائی؟

استخر را به حالِ خود می‌گذاریم و به سوی دریاچه می‌رویم. در اطرافِ دریاچه، در فاصلهٔ چندمتری آبِ دریاچه، تعدادِ زیادی کیوسک و رستوران و هتل مشغولِ پذیرایی از مشتری‌های خود هستند.

دورتادورِ دریاچه صندلی چیده شده است و مردم جابه‌جا، در زیرِ آفتاب و پشتِ صندلی‌های راحتی نشسته‌اند و مشغول سورچرانی‌اند. یکی دو کشتیِ کوچک در کنارِ دریاچه لنگر انداخته و چند قایقِ کوچک نیز در کنارشان با نوسانِ باد می‌رقصند.

در فاصلهٔ نه چندان دوری از قایق های درحالِ رقص، روی دو صندلیِ حصیری می‌نشینیم، مصطفی می‌رود وبا دو لیوان نوشابهٔ تگری برمی‌گردد. گلویی تَر می‌کنیم، یک ساعتی در زیرِ سایهٔ دلچسبِ آفتاب و آغوشِ نسیم ملایمی که از سمتِ دریاچه می‌وزد می‌نشینیم و سپس با این گوشهٔ زیبای بهشتی که به جای«جنّت» و «باغِ اِرَم» و «روضهٔ رضوان»، «باد زاروو» نامیده می‌شود، خداحافظی می‌کنیم.

در راهِ خانهٔ مصطفی، همه‌اش به این فکرم که کاش داخلِ خانه‌ای که گورکی چند صباحی درآن نفس‌کشیده است را می‌دیدیم ... کاش... کاش...

به خیابانی که خانهٔ مصطفی و سُرور درآن قرار دارد می‌رسیم. عجیب است، این خیابان، هم خاکی است و هم پُر از دست‌انداز، انگار در یکی از خیابان‌های دوروأطرافِ سه‌راهِ آذریِ تهران هستیم. نمی‌دانم چرا دیروز عصر و امروز صبح متوجّهٔ این قضیّه نشدم؟

من هنوز در سه‌راهِ آذری هستم و با پستی بلندی‌های آن‌جا مشغولم که مصطفی ماشین را در مقابلِ خانه نگه می‌دارد و ترمزِدستی را می‌کشد.

چند ساعتی دیگر در کنارِ این دو دوستِ قدیمیِ مهربان می‌مانم. آنها در مهربانی و مهمان‌نوازی سنگِ تمام می‌گذارند. داشتنِ دوستانِ مهربان، چه نعمتِ بزرگی است. ممنون و سپاس‌گزارِ مهرشان هستم.

و بالاخر، دم‌دمه‌های عصر، با دلی شاد از این دیدار و با پشتِ‌سرگذاشتنِ خاطره‌ای خوش با دوستانم خداحافظی می‌کنم.

بدرود مهربانی!

بدرود «باد زاروو»ی زیبا و سحرانگیز،

بدرود آسمانِ پُرستارهٔ «فُورستن والده»،

بدرود رفیقِ ندیده‌ام، ماکسیم گورکی...

بدرود!

پانوشت‌ها:

۱- بر اساس اطلاعاتِ مندرج در ویکی‌پدیا: «شبِ ۲۶ سپتامبر سال ۱۹۹۲، گروهی از نئونازی‌ها به اردوگاهِ کارِ اجباری زاکسن هاوزن (*Sachsenhausen*) حمله کرده و با بمب‌های آتش‌زا مانند کوکتل مولوتف و... بخش‌های زیادی از این اردوگاه را به آتش کشیدند. این واقعه در آن زمان موجی از اعتراضاتِ گسترده را در سراسرِ آلمان علیه خشونت‌های راست‌گرایانه و نئونازیسم برانگیخت. جزئیاتِ این واقعه طبق اسنادِ تاریخی به شرح زیراست:

هدفِ حمله: نئونازی‌ها عمداً باراک‌های ۳۸ و ۳۹ -متعلق به زندانیان یهودی اردوگاه که به عنوانِ موزه استفاده می‌شد- را هدف قرار دادند.

میزانِ خسارت: بخشِ بزرگی از بال B در باراک ۳۸ کاملاً تخریب شد و باراک ۳۹ نیز آسیب جدی دید. این ساختمان‌ها شامل آثارِ مستند و تاریخی از جنایات نازی‌ها بودند که در آتش سوختند.

زمان‌بندی: این حمله تنها ۱۰ روز پس از بازدید «اسحاق رابین»، نخست‌وزیر وقت اسرائیل، ازاین اردوگاه و در آستانهٔ عیدِ «روش هاشانا» (سال نوِ یهودی) رخ داد.

عاملان: بعدها مشخّص شد که حدودِ ۱۵ تا ۲۰ نفر از گروه‌های نئونازی دراین حمله دست داشتند. دو نفر از اعضای یک گروه «اسکین‌هد» *(Skinhead)* در سال ۱۹۹۵ به جرم شرکت دراین آتش‌سوزی به ۲.۵ و ۳ سال زندان محکوم شدند.

وضعیّتِ فعلی: پس از بازسازی این اردوگاه درسال ۱۹۹۷، بخش‌های سوختهٔ باراک‌ها به عمد در زیرِ صفحاتِ شیشه‌ای محافظت شدند تا آثار این حمله نئونازی‌ها نیز به عنوانِ بخشی از تاریخِ زنده و سندی بر تداومِ جنایاتِ راست‌های افراطی آلمانی برای بازدیدکنندگان نمایش داده شود.

۲- داستانی واقعی با نام «یاکوف استالین و همسایهٔ ما آقای واگنر!» به نوشتهٔ من که در ارژنگ شمارهٔ ۳۴، بهمن و اسفند ۱۴۰۲ منتشر شده است. «یاکوف یوسوف اوویچ جوگاشویلی» در روز ۱۶ ژوئیه سال ۱۹۴۱ در جبههٔ اسمولنسک به اسارتِ فاشیست‌های آلمان درآمد، و در تاریخ ۱۴ آوریل سال ۱۹۴۳ در اردوگاهِ کارِ اجباری «زاکسِن هائوزِن» به ضربِ گلوله کشته شد. پس از شکست فاشیزمِ هیتلری و پایان جنگِ دوّمِ جهانی، در شهرِ ویتِبسک، و در همان نقطه‌ای که به اسارتِ آلمانی‌ها درآمده بود، سنگِ گورِ سمبلیکی با مشخّصاتِ او نصب شده که هنوز هم هم‌چنان برپاست. در یکی‌از عکس‌ها، جوانِ درشت‌اندامِ ۳۰-۳۵ سالهٔ خوش‌سیمائی که پالتوی نظامیِ جلوبازی به تن دارد و ظاهراً دستان‌ش هم از پشت بسته شده، یاکوف، پسر بزرگِ استالین در زمانِ اسارت است که در میانِ سه نظامی ارتشِ آلمانِ نازی دیده می‌شود. استالین با ردِّ قاطع پیشنهادِ آلمان که فرزندش را با یک ژنرالِ اسیرِ آلمانی معاوضه کند گفته بود: *«همهٔ سربازانِ شوروی فرزندانِ من هستند، من یک سربازِ ساده را با یک ژنرال عوض نمی‌کنم!»*

آن‌که آزادی را دوست دارد، بیش از آن‌قدر که بتواند در طولِ عمرش بپردازد، به ارتشِ سُرخ بدهکار است. یک زندگی کامل برای قدردانی از آن‌چه ارتشِ سُرخ برای آزادی انجام داده کافی نخواهد بود.

(ارنست همینگوی)

بازگشت به فهرست

چند نوشته از مهتاب خرمشاهی

زجرهای کهنه را استخوان‌های شکسته می‌نویسند
اشک‌های سوخته را خاکستر‌انی در دلِ سرنیزه
سال‌های سیاه، سال‌های تازیانه بر داغِ دل
سال‌های زخم، سال‌های نیلوفرانِ کفن‌پوش
سال‌های جنون، سال‌های انتقامِ آتش از رقصِ پروانه
آی! ای چشمانِ ترک‌خورده‌ی سوگ
سالِ سیاه در انتظارِ کبیسه‌ی شکستن است.

***

مادرم اشک‌هایم را پاک می‌کند و با صبوری دل می‌دهد به دردِدل‌هایم، آرام که می‌شوم چشم‌هایم را می‌بندم. نمی‌دانم کِی به خواب رفته‌ام که حسّ می‌کنم آهسته رویَم را با پتو می‌پوشاند و با لحنِ دلنشینش می‌گوید: دخترم زندگی را هر طور بگیری همان می شود، سخت نگیر. یادت باشد ترس و نااُمیدی آفتِ جانست! من و پدرت همیشه در کنارت هستیم تنها اگر خودت بخواهی همه چیز درست می شود، می‌دانم که یاد گرفته‌ای چگونه در زندگی باید سرسخت باشی.

حرف‌های مادرم بهترین لالاییِ دنیاست، چه خوابِ خوشی به سراغم آمده، امّا نمی‌خواهم بخوابم. نمی‌خواهم برود، هنوز خیلی زود است، تا فردا خیلی حرف برای گفتن دارم. در خواب و بیداری صدایش می‌کنم: مادر، امشب بمان! تو امشب باید در کنارم باشی!...

آن‌سوتر، پدرم ایستاده که چشم از من برنمی‌دارد و نگاهِ نافذش تا مغزِ استخوانم رسوخ می‌کند. با لبخندِ شیرینی که بر لبانش نقش‌بسته، به سمتم می آید و درحالی‌که کنارم می‌نشیند، گونه‌های خیسم را می‌بوسد، دست‌های بی‌رمقم را که مانند چوبِ خشکیده و یخزده شده‌اند، محکم و قوی در مُشتش می‌گیرد، سپس گرمای آغوشش را که گویی جانِ تازه‌ای به من بخشیده حس می‌کنم، و هنگامی‌که دستِ نوازش به موهایم

می‌کشد؛ برایم از عشق می‌گوید، از رنج و لذّتش، بیم و اُمیدش، از عهد و صبوری در عشق برای حفظِ بقایش. پدرم برایم شعر می‌خواند، می‌خواند برای التیامِ دردهایم و برای تاب‌آوردنِ زندگی. کم‌کم از من فاصله می‌گیرد و دور می شود، دیگر حضورش را حسّ نمی کنم، امّا نگاهِ نافذش هم‌چنان با من است.
سراسیمه از خواب بیدار می‌شوم. حرف‌های پدروُمادرم را به‌یاد می‌آورم و شعری که پدر می‌خواند، بارها تکرارش می‌کنم: «قدمی که برگرفتی به وفا وُ عهدِ یاران/ اگر از بلا بترسی قدمِ مَجاز باشد». [بیتی از غزلِ سعدی]

***

بخوان

من از صدای شکُفتنِ پنجره تاب می‌خورند
از ترنّمِ بی‌تابِ برگ خاک با جامه‌ی سیاه
که در رگانِ خاطره جاری‌ست شیوَن سر داده است.
آغاز می‌شوم. مگر نمی‌دانی
بخوان و دوباره بخوان که جُغدِ پیرِ شهر
ای از تبار وُ قبیله‌ی من هر شب در گوشِ کاجِ سوخته
تنم را به تو می‌سپارم از زوزه‌ی گرگ می‌گوید
در فصلِ شکستن. ببار باران!
بُغضِ گرانِ من همیشه ببار
در آغوشِ تو می‌ترکد. که آمدنت
بخوان! میانِ مَجالِ نمناکِ نگاه وُ حسرت
مگر نمی‌بینی سُرخیِ بوسه‌ای‌ست
تابوت‌ها با زخم‌های تازه بر سیاهیِ لبانِ سکوت.

***

نامه‌هایی به سیگارم

قسمتِ چندم: «دِق»

سلام سیگار جان! اُمیدوارم تو این روزگارِ سخت، خوب و سلامت باشی.

بعد از چند روز رفتم پیاده‌روی، شاید یه کم حال‌وُهوام عوض بشه. هِی بنویس، هِی گوش کن، هِی ببین... خسته شدم. این پای بیچاره‌م باید یه تکونی بخوره تا زودتر خوب بشه.

هوا عالی بود. سرم رو انداخته بودم پایین و موزیک توی گوشم پخش می‌شد. توی محوّطه، از شلوغی و سروُصدای جماعت غافل بودم و به هیچی فکر نمی‌کردم. یهو به خودم اومدم؛ دیدم اووه، چقدر راه رفتم!

راهمو کج کردم و رفتم بالا، روی تراسِ بزرگِ جلوی خونه. غروب شده بود. محوِ تماشای کوه‌ها، بُرج‌ها و منظره‌ی بی‌نظیر و رنگارنگِ غروب شدم. آهنگ هم‌چنان پخش می‌شد:

«صدام کردی، صدام کردی، نگو نه...»

بی‌توّجه به ادامه‌ی موزیک، دوباره یادِ چیزی افتادم که قبل از پیاده‌روی توی سرم افتاده بود؛ یادِ مادرم و کلمه‌ی «دِق».

چقدر شکل‌های مختلفِ این کلمه رو ازش شنیده بودم؛ آینه‌ی دِق شدن، دِق دادن، دِق کردن و چند جور دِقِّ دیگه! امّا تا حالا نشده بود این‌قدر روی این کلمه حسّاس بشم.

اصلاً یعنی چه‌جوریه؟

البته به نظرم خیلی هم ناآشنا نیست. شاید تا حالا چند بار دِق کردم، ولی متوجّه نشدم و جونِ سالم به در بُردم. شاید هم برای بقیه آینه‌ی دِق شدم و دِقّشون دادم.

به هر حال چراغ‌های دورتادورِ تراس روشن شدن و من هم‌چنان به دِق فکر می‌کردم.

شاید باورت نشه، امّا یه آن ضربانِ شدیدِ قلبمو حسّ کردم. هرچی خواستم خودمو به اون راه بزنم، قلبم تندتر می‌زد.

اومدم خونه. کلید رو انداختم توی قفلِ در؛ مگه باز می‌شد؟ نکنه دست‌پاچه شده بودم؟ از چی؟

به خودم گفتم: «خیلی خب، هول نشو. قرار نیست با یک کلمه‌ی دِق، دِق کنی!»

وقتی واردِ خونه شدم، کیفم رو پرت کردم روی مبل تا زودتر برات نامه بنویسم. راستش رو بخوای، اگه تو نبودی، شاید من تا حالا دِق‌مَرگ شده بودم.

سیگار جان، حالا که برات نوشتم، چقدر سبک شدم.

رفتم درِ یخچال رو باز کردم که آب بخورم. ناخواسته دستم رفت سمتِ شیرمال و شیر. یه گاز به شیرمال زدم و همون لحظه یادم افتاد که طبقِ معمول از صبح هیچی نخوردم. دیشبم، یعنی در واقعِ صبح، همه‌اش دو سه ساعت خوابیده بودم.

اینارو بذار کنارِ زوم‌کردن روی کلمه‌ی «دِق»؛ معلومه که آدم تپشِ قلب می‌گیره.

سیگار جانم، بیا یه کم حواسّمون به خودمون باشه. نذاریم دِق کنیم.

هرچند می‌دونم نه گوشِ تو بدهکاره، نه من.

«تا بعد، چاو»

بازگشت به فهرست

تهرانِ من: پیلار و چادر

روایتی از شهری زخمی، آغوشی بی‌قضاوت، و پناهی مادرانه

پردیس مدرّسی

بچّه که بودم، در شهرمان پسری ناآرام بود به نامِ «ولی». می‌گفتند اگر شیطانی کنم، می‌آید و مرا می‌برد. من امّا راهِ نجاتم را بلد بودم: زیرِ چادرِ مادرم پناه می‌گرفتم. حالا سال‌ها گذشته، و در روزهایی که شهرم زیرِ بمبِ و خون نفس می‌کشد، دوباره همان ترسِ قدیمی برگشته است. فقط این بار، دلم می‌خواهد چادرِ مادرم را نه بر سرِ خودم، که بر تنِ شهری بکشم که نامش «تهران» است. شهری که نوجوانی‌ها و جوانی‌هایم را در آغوش گرفته، شهری که در آن عاشق شدم، مبارزه کردم، باتوم خوردم، بوسه‌های یواشکی را در سایه‌ها دزدیدم و دیوانگی را با تمامِ وجود زیستم.

تهران برای من شبیهِ «پیلار»* است؛ زنی از دلِ اسطوره، از دلِ صد سال تنهایی. زنی با پستان‌هایی بزرگ و لیچ‌اُفتاده از گرمای تابستان، با دندان‌های طلا، با سیگاری ارزان که به سرِ مُشتوکیِ اشرافی می‌زند. زنی که از سال‌های طنازی‌اش کیمونویی ابریشمی به یادگار دارد، با نقشِ دو لک‌لک در غروب. فحش‌های رکیک می‌دهد، امّا آغوشش از هر قضاوتی تُهی است. همه‌ی ما را در خود جا داده، بزرگ کرده، لالایی گفته، و هر بار که دل‌شکسته و عاشق نزدش بازگشته‌ایم، برایمان قهوه دَم کرده، فال‌مان را در لِرد قهوه خوانده و اجازه داده در آغوشِ عظیمش، تلخ و عریان، گریه کنیم. سپس، با یک پس‌گردنی، ما را دوباره به زندگی پس فرستاده است.
تهران، شهرِ عزیزِ دیوانگی‌های من.
آن روزها که هنوز با هم دوست هم نبودیم، یادته؟ اوّلین قرارداد را بسته بودیم و آوازخوانان از پلّه‌های شرکت، در خیابانِ مهناز، پایین دویدیم؛ پُر از امید. من شعری می‌خواندم:
باران در اسپاین می‌بارد، فراوان.
و تو می‌پُرسیدی:
و چگونه می‌بارد این باران؟

و ما، خنده‌زنان، پاسخ می‌دادیم:
فراوان، فراوان.
در پیچِ همان کوچه، خانه‌ای بود با درختی بزرگ از یاسِ بنفش. دست بُردم، شاخه‌ای چیدم و در کفِ دستانت ریختم. گمان می‌کنم همان‌جا عاشق شدم؛ زیرِ همان درخت.
دیروز، بمبی به آن خیابان خورد. بر سرِ یاس‌های بنفش چه آمده است؟ اکنون بهار است؛ آیا بهار می‌تواند بوی بمب را بشوید تا عطرِ سُکرآورش بر بوی خون و باروت چیره شود؟ من شهرم را می‌خواهم. یاس‌های بلندم کجا هستند؟
دانشگاه را خراب کردند. چه بسیار قدم‌های چابُکِ ما که میانِ دانشکده‌ها در رفت‌وآمد بود. بحث می‌کردیم، داد می‌زدیم، می‌خواندیم. روزهای پس از دوّمِ خرداد بود، و بعد، کوی دانشگاه. «یارِ دبستانیِ من» را با صدایی گرفته فریاد می‌زدیم. چوبِ الف بر سرمان فُرود می‌آمد. کتک خوردیم، کتک زدیم، شوریدیم. میانِ دانشکده و کارگاه‌های تراشکاری و جوشکاری و ریخته‌گری می‌دویدیم. دخترانِ مهندسی بودیم با اعتمادبه‌نفسی که تا آسمان می‌رسید؛ وقتی پیچِ کوچکی را با دستگاهِ فرز می‌ساختیم، وقتی فلزّ را می‌بُریدیم، وقتی سُربِ مُذاب را در قالب می‌ریختیم.
چه بر سرِ سروهای بلندِ دانشگاهِ من آمده است؟
چقدر از کلاس‌ها در می‌رفتیم. مسیر را به کوه می‌زدیم. در دربند، زیرِ بارانِ نم‌نم، آتش روشن می‌کردیم، یواشکی سیگار می‌کشیدیم و شعر می‌خواندیم؛ بی‌آن‌که بدانیم این لحظه‌ها روزی به حافظه‌ای زخم‌خورده بدل خواهند شد.
اکنون امّا، انگار همه‌ی لات‌های شهر به جان پیلارِ من افتاده‌اند؛ او را به خیابان کشیده‌اند و با چاقو بر تنِ چاق و خسته‌اش می‌زنند.
و من، در میانه‌ی این همه خون و خاطره، فقط یک آرزو دارم:
چادرِ مادرم کجاست؟
باید آن را بر تنِ تهران بکشم،
تا «ولی» او را نخورد.

.....

* *پیلار ترنرا* (به اسپانیایی: *Pilar Ternera*) نامِ شخصیّتِ داستان «صد سال تنهایی» (اثر مشهورِ گابریل گارسیا مارکز- نویسندهٔ کلمبیایی در سبکِ رئالیسمِ جادویی)، زنی محلّی است که برای فرار از مردی که در نوجوانی به او تجاوز کرده بود، به ماکوندو (شهری خیالی) نقل مکان کرد. رمانِ مذکور زندگی پُر فراز و نشیبِ چند نسل از خانوادهٔ بوئندیا و یک هفته از زندگی این دخترِ جوان را روایت می‌کند. **(ارژنگ)**

بازگشت به فهرست

اکبرغول (داستانک)

علی اصغر راشدان

«گروهبان!»

«امر بفرمائین جناب سروان.»

«دستای این غول بیابونی رو بکش زیرِ دستبند، باچنتا پسِ‌گردنی آب‌دار به‌تمرگونش رو صندلی کنار میزم.»

«حالشوحسابی جاآوردم و نشوندمش رو صندلی رو به روتون، جناب سروان»

«بیرون، پشت در نگهبانی بده،کسی نیاد تو، در و ببند و گوش به زنگ واستا، صدات که کردم بیا تو»

«اطاعت می‌شه جناب سروان!»

«خب، بازم یافتت شدکه! تاکی می‌خوای تیپاخور تو راهِ خونه‌ات و هلفدونی باشی؟»

«این دفه عوضی گرفتینم، جناب سروان!»

«وقت زیاد ندارم، راستا حسینی جواب ندی، می‌دم حرفارو از حلقومت بیرون بکشن. اعتراف‌گیری به طریق فنی رو میدونی چیه؟ صابون منم حسابی تنت خورده، جواب درست ندی، می‌دم زبون تو از دهنت بیرون بکشن!»

«همه چی رو تعریف کنم و قول بدم دیگه از این غلطا نکنم، دست از سرم ور می‌داری؟ ولم می‌کنی برم دنبال زندگیم، نامردی نمی‌کنی جناب سروان؟»

«این سیلی آبدار و نوش جون کن تا حرف زدن یاد بگیری ،دزد بی پدر به من می‌گه نامرد!»

«سوات موات درستی ندارم که، توجماعت مااین حرفا معمولیه. خواستم بگم قول می‌دی اذیتم نکنی.»

« راحت تموم حرفاتو بزنی، سعی می‌کنم بهت ارفاق کنم. اگه اختیاردار بودم، بهت جایزه‌م می‌دادم. تو ابتکاردزدی نابغه‌ای تو.»

«نوکرتم، جناب سروان.»

«تعریف و تعارف بلغورنکن، حرف بزن.»

«درِتعاونی مصرف تو فلکه واز می‌شه.کارگرا تو فلکه جمع می‌شن، صاحب کارا میان و هرجورکارگری لازم دارن انتخاب می‌کنن و می‌برنشون.»

«با پرچونگی حواسمو از اصل قضیه پرت نکن. جریان دزدی تو تعریف کن.»

«دارم می‌رسم به اصل قضیه، جناب سروان.»

«روده درازی نکن خیلی.»

«منم چن ساله یکی از همین کارگرای تو فلکه‌ام.»

«چی ربطی به دزدیت از تعاونی مصرف محله داره؟ اینو بگو و خلاصم کن.»

«بارای سنگین مثل یخچال و اجاق گاز و تختخواب و امثالش که می‌آمد،کسی نمی‌تونست ازکامیون ببره تو تعاونی، منو از تو فلکه صدا می‌کردن، می‌گذاشتم روکولم یا رو چرخ دستی و واسه شون می‌بردم تو.»

«مفتی می‌بردی؟»

«مفتی ننه به بابا نمی‌ده،جناب سروان!»

«اینم یه تو گوشی دیگه که ادب و مراعات کنی! مزخرف نگو.»

«اینا تو جماعت ما حرفای معمولیه، جناب سروان.»

«اینجا روبه روی رئیس پلیس نشستی، حرف دهن تو بفهم.»
«نوکرتم جناب سروان.»
«مات موندەم، چی‌جوری کلاه سر اون همه دوربین از همه طرف گذاشتی و چن ماه جنسای تعاونی رو دزدیدی وهیچکی نفهمید؟»
«هر روز باکارتن جنسائیر. که ازکامیون می‌بردم تو انبارتعاونی، چن‌تا کارتن خالیم می‌بردم، وسائل و می‌گذاشتم تو کارتنای خالی، می‌گذاشتم تو چرخ دستی و می‌آوردم بیرون، تو راه پله کنار درِ تعاونی می‌گذاشتم، بعدم یواشکی می‌بردم خونەم.»
«بهت مشکوک نشدن؟»
«یکی دو سال باربرشون بودم، بهم اطمینون داشتن.»
«این‌همه جنس و چیکارشون کردی؟»
«همه ش تو اطاقمه.»
«واسه چی گم وگورشون نکردی؟»
«می‌خوام نزدیکای عیدگرون‌تر و یه جا بفروشمشون، هنوز مشتری باب مذاقم یافت نشده، جناب سروان.»
«اگه راست گفته باشی و تموم جناس رو پس بدی، از سر این یکی تقصیرتم می‌گذرم»
«دستوربده برن جنسارو از اطاقم بیارن.»
«گروهبان!»
«دستور بفرمائین جناب سروان.»
«یه اکیپ باوانت بفرست هرچی تو خونه این دزد قهاره وردارن ببرن تحویل تعاونی مصرف محل بدن. صورتجلسه و رضایت‌نامه با قیدتاریخ و امضای مدیرتعاونیم یادشون نره بگیرن.»
«فدای بچاتون شم، جناب سروان.»
«خب، بگوبینم، مفتی واسه تعاونی کارمی‌کردی؟»
«پول خوبی‌ام بهم می‌دادن، سرِ کارای دیگه نمی‌رفتم که تعاونی چیا صدام کنن.»
«پس واسه چی دزدی می‌کردی؟»
«گشنه بودم، جناب سروان.»
«مگه مزد نمی‌گیری؟مگه هر روز نمیری سرکار؟»
«بابا کجای کاری، جناب سروان!»
«حاشیه نرو،درست حرف بزن.»
«چندر غاز مزد هر از گاهیم کجای دریای این همه گرونی هرروزه و خرجای کمرشیکنو پرمی‌کنه، خیلی روزام بیکارم...»

---

* یک توضیح: در نگارشِ نمایش‌نامه یا در دکوپاژِ فیلم‌نامه‌های دیالوگ‌محور، استفادهٔ مکرّر از گیومه «...» معمول یا ضروری نیست و به جای آن از [نامِ کارآکتر: دیالوگ] و یا [خطِّ تیره – دیالوگ] استفاده می‌شود. (ویراستارِ ارژنگ)

بازگشت به فهرست

روی تپّه

جان اشتاین بک/ برگردان: علی‌اصغر راشدان

سلیگو و کید بی‌حوصله پاسِ چهل‌وُهشت ساعته‌شان را شروع کردند. تو الجزیره بارها ساعتِ هشت بسته می‌شوند، قبلا خود را به اندازهٔ کافی با شراب مست کرده بودند. یک شیشه شراب با خود برداشتند و رو ساحل دراز کشیدند. شب گرم بود. ته شیشهٔ شراب را دو نفره بالا که آوردند، لباس‌هاشان را درآوردند و زدند به آب. ساکت، با سرهای بیرون، تو آب چمباتمه زدند.

سلیکو گفت «خیلی ماهه، نه، کید؟ خیلیا می‌باس کلّی مایه تیله بدن، با هیچ چی تا خرخره لمبوندیم.»

کیدگفت «من دوس دارم تو خونهٔ خیابونِ دهم باشم. دوس دارم به عوضِ هرجا، اونجا باشم. دوس دارم پیره خانوم مو ببینم. دوس دارم مسابقاتِ جهانی امسالو ببینم.»

سلیگو گفت « دوس داری یه دهنو هی حجامت کنی.»

کید سرش را بالا آورد که چند موجک کوچک را از دهنش بیرون دهد، گفت:

« من دوس دارم برم کافه یونانیا، یه دابل مالت شوکولاتی با شیشتا تخم مرغ توش، بندازم بالا. آدم اینجا خیلی تنهاس. من « کانی » رو دوس دارم.»

سلیگو گفت« خیلی پرآدمه.»

کید گفت « آدم اینجا خیلی تنهاس.»

سلیگو گفت « از مسابقات می‌گفتی، من دوس دارم خودم این کارو بکنم. تو وقتائی اینجوری، آدم وسوسه می‌شه بره روتپه.»

« فکرکنم تو رفتی رو تپه. آخه لعنتی کجا میری؟ جائی واسه رفتن نیس.»

سلیگو گفت « دوس دارم برم خونه. دوس دارم مسابقات و ببینم. دوس دارم مث سال چل تو ردیف اول تماشاچیا باشم.»

کید گفت « تونمی‌تونی بری خونه. راهی واسه خونه رفتن نیس.»

شراب سلیگو را گرم می‌کرد و آب دلچسب بود. با بی‌خیالی گفت:

« مایه تیله دارم، می‌تونم برم خونه.»

« چه قد مایه تیله داری؟.»

« بیس چوق.»

کید گفت « تو نمی‌تونی این کارو بکنی.»

« می‌خوای شرط بندی کنی؟.»

« خیالت تخت باشه، این کارو می‌کنم. کی می‌خوای بدی؟.»

«من نباس بدم، تو می‌باس بدی. بریم تو ساحل یه چرتی بزنیم...»
کشتی‌ها تو اسکله پهلو گرفته بودند. آن‌ها ناوچه‌های آبی- خاکی، تانک و سرباز آورده بودند. حالا تکه‌های وسائل خردشده جبهه‌های آفریقای شمالی را می‌بردند که بریزند تو کوره و تانک و ناوچه‌های آبی- خاکی بیشتری بسازند.
سلیگو وکید رو یک کپه جعبه جیره نشستند وکشتی‌ها را تماشاکردند. پائین تپه یک دسته سرباز با صد زندانی ایتالیائی آمدندکه سوارکشتی و راهی نیویورک‌شان کنند. لباس بعضی از زندانی‌ها پاره بود. بعضی‌های دیگرکه پوشاک‌شان تاحد ناجوری پاره بود، ملبس به کاپشن خاکی آمریکائی شده بودند. انگار هیچ کدام از زندانی‌ها از رفتن به آمریکا ناشاد نبودند. آن‌ها به طرف پائین و پل راه‌گذر راهپیمائی کردند و پر سروصدا درانتظار دستور سوارشدن، ایستادند.
کید گفت « نیگاشون کن، اونا دارن میرن خونه و ما می‌باس همین جا بمونیم. توچی فکر می‌کنی سلیکو؟ واسه چی رو تموم جاهای شلوارت روغن می‌مالی؟.»
سلیگوگفت « بیست چوق، پیدات می‌کنم و ازت می‌گیرم.»
بلند شد وکلاه خارجی را از سرش برداشت، به‌طرف کید پرت کرد و گفت « اینم یه هدیه واسه تو، کید.»
«می‌خوای چیکارکنی، سلیگو؟»
«دنبال من نیا، تو خیلی خنگی. بیست چوق، فراموش نکنی. به زودی تو خیابون دهم می‌بینمت.»
کید گاوگیجه گرفته، رفتنش را نگاه کرد. سلیگو با شلوارکثیف و پیرهن پاره، آرام آرام جلو رفت. نزدیک زندانی‌ها، کم کم قاطی کناره آن‌هاشد. با سر برهنه ایستاد. رو به عقب برگشت و کید را نگاه کرد.
دستوری به نگهبان‌ها داده شد. نگهبان‌ها زندانی‌ها را به طرف پل سکو مانند راندند. صدای سلیگو با اندوه اوج گرفت: « من انگار نباس اینجا باشم، هی! منو نندازین تو کشتی!»
یک نگهبان به طرفش نعره کشید « خفه شو، گه! واسه من مهم نیس که تو شونزده سال تو بروکلین زندگی کردی. بپر رو اون سکّو!»
سلیگوی بی تمایل را رو سکو هل داد. کید از عقب و روی کپه جعبه‌ها با تحسین تماشاش می‌کرد. سلیگو را دیدکه رفت تو نرده‌ها. هنوز مخالف خوانی و مبارزه می‌کرد که از اسکله عقب بکشد. صدای نعره‌ش را شنید:
«هی! من آمریکائیم! سربازآمریکائی، تو نمی‌تونی منو این تو بندازی!»
کید مبارزه سلیگو و پیروزی نهائیش را دید. دیدکه سلیگو مشتی تو صورت نگهبان کوبید. دیدکه چماق نگهبان بالا رفت رو سرسلیگو فروکوفته شد و دوستش رو زمین فروکش کرد، رو سکو و تو کشتی گم شد.
« ناکس هفت خط !»، کید با خودش زمزمه کرد « ناکس هفت خط ! اونا نمی‌تونن باهاش هیچ کاری بکنن. اون شاهد داره. خب، رند ناکس هفت خط! خدای من، بیست چوق یه عالمه پوله!»
کید مدّتِ درازی رو جعبه‌ها نشست. محل را ترک نکرد تا کشتی دور شد و یدک کش‌ها تورهای زیرآبی‌شان راکشیدند. کید دیدکه کشتی قاطی گروه کشتی‌ها شد و دیدکه ناوشکن‌ها حرکت کردند وکشتی‌ها را زیرحفاظت گرفتند و اسکورتشان کردند.
کید با اندوه، مستقیم، طرف شهر راه افتاد. یک شیشه شراب الجزیره‌ای خرید و به طرف ساحل برگشت که چهل و هشت ساعتش را بخوابد....

بازگشت به فهرست

ازدواج با همسایهٔ سال‌خورده

برگرفته از: فیس‌بوک

برای این‌که همسایهٔ ۹۲ ساله‌ام را به خانهٔ سالمندان نفرستند، با او ازدواج کردم.

- ماریا! کاملاً دیوانه شده‌ای؟!

خواهرم وقتی ماجرا را برایش تعریف کردم، نزدیک بود قهوه‌اش را روی میز تُف کند.

- او نود و دو سال دارد!

لبخند زدم و آرام گفتم: نود و دو ساله است. و قبل از این‌که بیشتر داد بزنی، بگذار توضیح بدهم.

همه چیز از سه ماه قبل شروع شد. روزی که دیدم فرزندان دون ارنستو با چند بروشورِ خانهٔ سالمندان وارد خانه‌اش شدند. آن‌ها را خوب می‌شناختم؛ هر شش‌ماه یک بار پیدایشان می‌شد، مطمئن می‌شدند پدرشان هنوز زنده است و بعد دوباره ناپدید می‌شدند. آن روز صدای بحثشان را از بالکن خانه‌ام شنیدم.

- بابا، دیگر نمی‌توانی تنها زندگی کنی؛ نود و دو سال داری!

ارنستو با همان لحنِ خاصّ و سرسختش جواب داد: اولاً که هشتاد و دو سال دارم! ثانیاً هشتاد و دو سالگی بیماری نیست. صبحانه‌ام را خودم درست می‌کنم، خرید می‌کنم و دیشب سه قسمت از سریالم را پشتِ سرِ هم دیدم. کاملاً حالم خوب است.

پسرش خواست چیزی بگوید، اما ارنستو ادامه داد: دیگر بس است. برو و با خواهرت دربارهٔ ارثِ خیالی من حرف بزن و بگذار در آرامش زندگی کنم.

آن شب، ارنستو درِ خانه‌ام را زد.

یک بطری شراب در دست داشت و چهره‌اش شبیه کسی بود که به مراسمِ خاکسپاریِ خودش آمده باشد.

گفت: ماریا، باید چیزی از تو بخواهم... چیزی بسیار عجیب.

دو لیوان شراب، بعد، پیشنهادش را مطرح کرد.

- فقط یک ازدواجِ صوری است. تو سی‌وهشت سال داری، من نود و دو سال. اگر ازدواج کنیم و تو با من زندگی کنی، بچه‌هایم دیگر نمی‌توانند به این راحتی مرا به خانهٔ سالمندان بفرستند. از نظرِ قانونی همه چیز پیچیده‌تر می‌شود.

خندیدم: ارنستو، این شبیه فیلم‌های عجیب و غریبِ تلویزیونی است.

آهی کشید: می‌دانم، امّا من آن‌جا را دیده‌ام. بوی تسلیم‌شدن و کلمِ پخته می‌دهد. هنوز برای زندگی‌کردن دیر نشده است. فقط به یک سپرِ قانونی نیاز دارم.

به چشمانِ آبی و درخشانش نگاه کردم. به آپارتمان ساکتم، به شام‌های تنهایی‌ام. به این مردِ بداخلاقی که بیشتر از هر کسِ دیگری با او حرف می‌زدم.

پرسیدم: و سهمِ من از این ازدواج چیست؟

لبخند زد: علاوه بر افتخارِ هم‌صحبتی با من؟ نصفِ هزینه‌ها را می‌دهم، یکشنبه‌ها غذا می‌پزم... و شاید هر دوی ما از تنهایی نجات پیدا کنیم.

سه هفته بعد، در شهرداری ازدواج کردیم. من با یک لباس کرم‌رنگ قدیمی. او با کت‌وشلواری که بوی نفتالین می‌داد.

شاهدها یک کارمندِ خسته و همسرش بودند که مدام لبخند می‌زدند. وقتی گفتند می‌توانید عروس را ببوسید، او فقط گونه‌ام را بوسید. سبک، کوتاه، مثل یک امضا. و گفت: این جسورانه‌ترین کاری است که در زندگی‌ام کرده‌ام.

زندگی مشترکمان عجیب بود، امّا به شکل عجیبی خوب.

او ساعتِ ششِ صبح بیدار می‌شد و ورزش می‌کرد. من شب‌ها تا دیر وقت کار می‌کردم و قهوهٔ سرد می‌خوردم. او غُر می‌زد، من مسخره‌اش می‌کردم. امّا یکشنبه‌ها برایم غذا می‌پخت. از گذشته‌اش می‌گفت، از همسرِ ازدست‌رفته‌اش، از روزهایی که هنوز انسان بود، نه مُشکل.

یک روز گفت: بدترین بخشِ پیری این نیست که بدن خسته می‌شود... این است که آدم‌ها تو را دیگر انسان نمی‌بینند.

من فقط سکوت کردم، چون حقّ با او بود.

وقتی بچه‌هایش فهمیدند، با عصبانیّت آمدند. فریاد زدند، قضاوت کردند، تهدید کردند. امّا ارنستو فقط گفت:

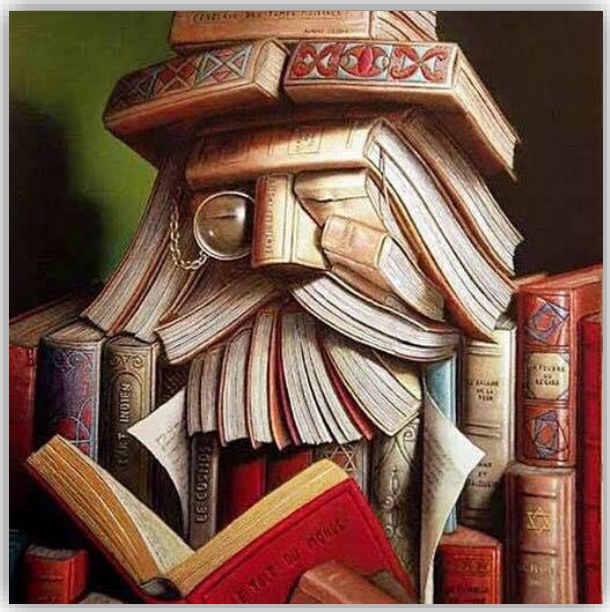
- من هنوز زنده‌ام، و خودم تصمیم می‌گیرم.

آن‌ها رفتند و ما ماندیم. با قهوه‌های بدِ من، با شوخی‌های او، با یک زندگیِ ساده امّا واقعی. امروز اگر کسی بپرسد آیا از این ازدواج پشیمانم یا نه؟، جوابم ساده است:

- نه. چون گاهی عجیب‌ترین تصمیم‌ها، درست‌ترین راه برای نجات از تنهایی‌اند.

برگرفته از: فیس‌بوک

بازگشت به فهرست



نقد و معرّفی

گذر از خویشتن‌داری برای خراشیدنِ زبان (نگاهی به دفترِ شعر کیمیا سعیدی)/ مظاهر شهامت **۱۷۹**
اقاقیا، درختِ زندگی (نقد و نگاهی بر رمانِ خوشه‌های اقاقیا از نرگس مقدسیان)/ فریبرز مسعودی **۱۸۵**
فاجعهٔ غزّه از نگاهی دیگر/ ترجمه و تألیف: داود جلیلی **۱۸۹**
دربارهٔ ترجمهٔ «زندگی گالیلهٔ» برشت/ ایرج زُهَری **۱۹۰**
زندگی گالیله/ برتولت برشت- برگردان‌ها: عبدالرحیم احمدی و حمید سمندریان **۱۹۶**
درجنگلِ‌شهر، صدای‌طبل‌درشب، بَعلْ/ برتولت برشت- برگردان: محمود حسینی‌زاد **۱۹۶**
دختری با زلف‌های سبز (گزیدهٔ اشعارِ لطیف هلمت)/ برگردان: خالد بایزیدی (دلیر) **۱۹۸**
دربارهٔ «تجدّد و تجدّدستیزی» عبّاس میلانی/ کورش دستوری **۲۰۱**

گذر از خویشتن‌داری برای خراشیدنِ زبان

نگاهی بر دفتر شعر «در این روایت»؛ سُروده‌های کیمیا سعیدی

مظاهر شهامت

دفتر شعر «در این روایت» در ۱۲۲ صفحه [نشرِ سرزمینِ اهورایی، بهار ۱۴۰۲] حاوی چندین شعر از شاعر [کیمیا سعیدی؛ متولّدِ ۱۳۶۳، کرمان]* است که در تنوّعِ مختلفی از کمّیتِ فیزیکِ حضور و اجتماعِ واژه‌ها و کیفیّتِ کلامی در حالاتِ گونه‌به‌گون، در یک مجموعه ارائه شده است. اوّلین ویژگی این اشعار در نگاهِ نخستین، بلندیِ هر کدام است که از همان ابتدا امتیاز و در عینِ حال، ضعفِ احتمالی شعریّت و شاعریِ شعر و شاعر را با هم پیش‌آورده و باهم پیش برده است! شاعری که اقدام به سُرودنِ شعرِ بلند و بالاخص شعرهای بلند نموده، از همان ابتدا گویای وجود و یا لااقل وجودِ تلاش برای به‌وجودآوردنِ جهانی بسیار پیچیده و چندوجهی در ذهنِ اوست که البته و حُکماً کاری شاقّ و جان‌فرسایی را پیشه کرده است. در واقع سعیدیِ شاعر، از همان لحظهٔ نخستِ سرایش، با شعر و خویشتنِ خود واردِ حیطهٔ خطر شده است؛ چرا که به ساخت‌آوری چنین جهانی و ادارهٔ نمایشِ آن، درحالی‌که اساساً زبان همواره در بیان و در بیانِ خاصِّ شعر، خیانت‌گر و خیانت‌پیشه است و هر آن می‌تواند متن را از هم بپاشاند، بسیار مشکل است. پس تا رسیدن به حاصلی، سرنوشتی ناخوانده و نادانسته در پیش است و شاعری که این را می‌فهمیده است، لابد شجاعتِ حتّی قربانی‌کردنِ خود و شعر را از پیش داشته است.

پیش تر در جایی نوشته بودم:

«چنین باور می‌کنم که شعر، اتفاقِ نمایاندن است. بخشی از جریانِ ناتمام و ابدی مفهومِ نمایاندن. مفهومی که مدام در پنهانیّتِ همهٔ اجزاءِ هستی و اشیاء و آدمی و جانوران وجود دارد. هستِ آنهاست. هستِ دیرپای آن‌ها. وجود و شکل و خاصیّت‌هایشان. و شعر، کوششی همیشگی و بُهت‌آوری از یک حضورِ کشداری در آن‌هاست که می‌باید رخ نماید و آغاز کند به عملِ نمایاندن تا به ابدِ آن پنهانیّت. پنهانیّتی که اتفاقا با آغازِ شعرشدن، فهمیده می‌شود که دیرشده است. دیرشدنِ شعر. دیرشدن به شعر. و دیرشدن به اثباتِ حضور و هستیِ خود از زبانِ شعر.

شعر پیدا شده است. سُروده می‌شود. همچنان آن هستی، به یک جریانِ مدام و مداوم تبدیل می‌شود. یک هست می‌شود. می‌خواهد جای آن هستیِ قبل از خود را بگیرد. به جای آن پنهانیّت به آشکارگی تبدیل شود.

به ذرّه ذرّه و لحظه و لحظهٔ تبدیل‌شده به آشکارگی. شعر برای مقابله آمده است. مقابله با دیرشدن. با دیرشدنِ یک پنهانیّتِ کهن. با دیرشدنِ نمایاندنِ یک هستی. نمایاندنِ هستی‌ها. آن همه هستی که در یک شبکهٔ عظیم درهم پیچیده شده است. در یک شبکهٔ پیچیده عظیم شده است. آن‌همه هستی با هزارتوی خود فرو در هزارتوی خود.

امّا چگونه؟ چگونه شعر می‌خواهد به چنین آوردی وارد شود که تسلّط و سیطره در آن، یک حاصلِ عجیبِ درهم‌شدن است؟ با آن شدن، یا بخشی از ماهیّتی همیشگی آن بودن؟ با لایه‌های سفت‌شدهٔ گذرِ زمان چه می‌توان کرد؟ با عادتِ هستی؟ با هستیِ عادت‌کرده به پنهانیّت؟ با پوست و پوسته‌های دورِ هر چیز که از آشکارشدنِ آن محافظت می‌کند؟ با غریبه‌شدنِ واقعیّت در زبان و میلِ گریز و مقاومتِ نخستین و سخت در برابرِ آن به مثابهٔ یک عاملِ بیرونی و سلطه‌گر؟ چگونه می‌تواند اتفاق افتاد که شعر به آن توان‌مندی برسد که از این همه حصارها و لایه‌ها بگذرد و به جریانی از نمایش نه، بلکه به ابدیّتِ نمایاندن برسد؟

آری! شعر هر چه هست یا نیست، یا در کنار همهٔ آن هست‌وُنیستِ خود، درعینِ‌حال بی تردید یک قدرت است. یک قدرت که به تبعیت از خاصیّتِ وجودی خود کوشش به بازپس‌گیری چیزی را دارد که بیرون از آن است و در یک منطقِ وجودی، متعلّق به آن محسوب می‌گردد. قدرتِ شعر، مانند هر قدرتِ دیگر، میل به توسّع و تعمّق دارد و هرگاه و از هرسو که ممکن شود، خود را به آن شکل ادامه می‌دهد. پس از مرزها می‌گذرد. از حصارها و موانع. و چون قدرتی از نوعِ شعر هست، فریبنده و اغواکننده هم هست. طنّازی و رقصِ همیشگی آن مقاومت آن هستی مقصود را همیشه تضعیف می‌کند تا بشکند. سلطه‌گر است و سلطه‌گری آن به نتیجه دیگرسان‌کردنِ هدف و به شکلِ خود آوردنِ آن است. یعنی حذف و حلّ توصیفِ محدود و سادهٔ اوّلیه هدف و واردکردن آن به تمام‌نشدگی آن جریانِ هولناک و بُهت‌آور عملِ نمایاندن. شعر برای رسیدن به چنان قدرتی، از همان ابتدا شاعر را به خدمت گمارده است. او را با همهٔ توانایی‌های بالفعل و بالقوه با خود می‌دارد تا فرمانبری کند و فرمانداری و شعر را از بی‌دفاعی خود در مقابل و مقابله با هدفِ آن، به روشنایی و توانمندشدن‌ها پیش آورد. مدیریّتی که در آن حیاتِ شاعر و همهٔ تاریخِ انسانی او، از گذشته تا نهایتِ آینده، به تملّک درمی‌آید.»

***

هنوز به این قول باور دارم و اکنون سعی می‌کنم از دریچهٔ همان نگاه و نظر، به سراغ بعضی از شعرهای کیمیا سعیدی در این دفتر رفته و دریافت‌هایم از آن‌را بر زبان بیاورم!

دفتر با شعرِ بلندِ «کرمان» اغاز می‌شود. با همان خطری که در سرایشِ شعر بلند گفتم. بخوانید، خواهید دید که شاعر به خوبی دریافته است که در شعر و خاصّه در شعرِ بلند، هرگز نقشه‌ای ازپیش‌آماده برای سیر در آن وجود ندارد، یا حتّی اگر هم و به هر دلیل، وجود داشته باشد، شما قادر به ادامهٔ آن نخواهید بود. چرا که بخواهید یا نه، به جهانی وارد شده‌اید که جز از طریقِ سُرایش در دَم و آن، نبوده و ساخته نمی‌شود. شاعرِ ما این را نیک درمی‌یابد و به ناچار و آگاهانه، می‌داند که زبانِ شعر جز واریانت و تغییراتی در مسیر نیست که خود را به سیرِ ناشناختهٔ آن تحمیل می‌کند. و چنین است که شعر، اگرچه روایت‌گرانه و بیان‌گرانه است، امّا متن را به بیانِ خود مبدّل می‌کند تا بینامیّت‌هایش تأویل‌های موّاجِ آن باشد.

کرمان چیزِ خاصّی در چنته ندارد

آن تعبیر به بسامد تبدیل‌شده‌ای است که با انکاری آشکار آن روایتِ بلامنازع را نتیجه می‌دهد که گویا کرمان همهٔ چیزِ خاصّ را در چنته دارد. *کرمان چیزِ خاصّی در چنته ندارد/ به استثنای...!* عجب! این همه استثنای سرشار و لبریز! گفتم که، دهان روایت است و متن تأویلِ بسیار آن. و این گذشتن از آن خطرکردنی است که در ادامه، فضا ساخته می‌شود، تصویرها و معانی پیش می‌آید و در نهایت بُهتِ دلپذیری، ادامهٔ خوانش را در بر می‌گیرد. تا بالاخره شعر این چنین به پایان برسد:

سرفه‌هایت خونی، اندامت را می‌کشی به شیشه‌ها
از هر قطار جا می‌مانی
ردیفِ دست‌هایت را از استخوان از نور رد می‌کنی
حیات را به سُخره می‌گیری و دهانت را کج می‌کنی
و بریده در گوشِ باد از قبرستان، سیل، گسل و زلزله
رد می‌شوی
و به یاد می‌آوری در جایی از همین شعر هم حتّی خوانده بودی:
از کلّه‌های اضافیِ ما پایین بیا

شعرِ دوّمِ دفتر هم با نامِ «من میرزافتحعلی آخوندزادهٔ دربندری هستم»، شعرِ بسیار بلندی است که شاعر در جابه‌جای آن اگرچه توجّهٔ مشخّصی به قابلیّتِ زبان در موقعیّت‌های خاصّ دارد، امّا صاحبِ آن رفتارِ زیرکانه‌ای است که می‌باید غلیانِ ذاتی آن‌را کنترل کند تا به متنی صرفاً زبانی تبدیل نشده و آن حسّ و ارادهٔ «آشکاره‌گی پنهانیّتی» که پیش‌تر اشاره کردم، با واقعیّت بخشی شناخته‌شدنی، ممکن شود. شعر، با ادغامِ زمان-مکان-متنِ خودساخته، آن فضای منظورشده را می‌سازد که در آن اجزاءِ چنین اقدامی وارد به سلسلهٔ همدلانهٔ همسازی خود شده و با مراقبتی مستمر آن‌را پیش ببرند و کلّیتِ برساختگیِ نتیجه‌شده را به رخ بکشند. و چنین است که در بخشی از شعر می‌خوانیم:

فریاد زدم:
کجا کجا؟
بینِ ما چروک‌های گوشهٔ چشم حکم می‌کنند
آرام
از سنگ‌ها کوه می‌افتد از کوه خاکستر
و دسته دسته شاعر فرستادیم به چهار گوشهٔ جهان
بینِ ما جز شعر چه حکم می‌کند؟

و بالاخره با کشمکشی متنی و ذهنی این چنین تلخ به پایان می‌رسد:

و مُلتفت کردی ما چشمِ ضعیفی داشتیم
با عینک‌های ته استکانی
و از عوارضّ گمرک
سهمِ ما
چند قرن خلخالِ زنان است با پای بندری

احتمال می‌دهم شما هم با خواندنِ این دو نمونه و نمونه‌های دیگرِ دفتر به این نتیجه خواهید رسید که کیمیا سعیدی شاعری است که با بیرون‌ریختیِ مصرّانهٔ دانسته‌ها و تخیّلاتِ ذهنی‌اش از جهان و اجزاءِ آن، سامانهٔ عینیّت‌یافتهٔ آن‌را موردِ بازخواست قرار می‌دهد، بی‌آن‌که ضرورتی برای تعریفِ مابه‌ازای آن داشته باشد. متبلورکردنِ خود مفهومِ بازخواست از یک سامانهٔ محقّق‌شده! پس گویا به همین دلیل است که اعتبارِ هر چیز خودبه‌خود موردِ تحقیر قرار گرفته و باعث می‌شود شاعر، بعدها مخاطب، در تحکّم‌های قدیمی آن گرفتار نشود. به عبارتِ دیگر، مفهومِ سنگینی از همه چیز تعدیل‌شده و سپس سبکی، آزادی حتی باورگریزی را ممکن می‌کند.

تحقّق و اثباتِ این باور مخصوصاً در شعر با نامِ «-به نمایش‌نامهٔ دریا می‌روم-» بیشتر روشن می‌شود.

متنِ شعر، خود را مطلقاً از هر قیدی، مخصوصاً از قیدِ مفاهیمِ عمیق و ظاهراً تردیدناپذیرِ همیشگی حاملِ احساساتِ شده و کهن‌زمانی آزاد می‌کند و به رقص می‌آید! شعر را می‌خوانید و می‌رقصید. شعر با شما می‌رقصد و شما با آن! حتّی اگر «جهان بینِ دو رود نخ‌نما می‌شود...»، آغشته به منزل می‌سوزد و به آب انداخته می‌شود، کسی که پردهٔ آخر بود از پشتِ بیابان فریاد می‌زند «آبستنم به درخت... بالا بیاورم» می‌رقصید، حتّی اگر دختری نارنجک به شکم از سینه‌اش شیر می‌ریزد. می‌رقصید، حتّی وقتی که بادهای فراخوانده شدهٔ هوا به دست به این سو می‌آید و شما از خواب‌های هراسان زخم برمی‌دارید.

این شعر، از سر تا به سر شعر است و شعریّت و رقص و حرکت و جُنبش! جهان می‌گردد. جهان را می‌گرداند. فرصتی برای دردکشیدن نیست. درد را می‌رقصی، آه را می‌چرخی، زخم را در هوا خط می‌کشی و در نهایت متن را نفس می‌کشی! و این قابلیّتِ شاعری کسی را نشان می‌دهد که ذهنِ شاعرانه‌اش با هستی به مقابله‌ای برخواسته که تعریفِ کشاکشِ آن، به خویشتنِ بسیار شخصی‌شدهٔ او مربوط شده است، بی‌آن‌که متن نسبت به برساختگیِ خود تظاهر کرده باشد!

ای گرازهای سرایت به زهر
یال وُ سُمِ اسبان وُ کوپال برای من باشد

یا در شعر بعدی:

آن کیست که ما را از قائده بیرون می‌کشد و در رختخواب
می‌خواباند؟

یا:

درست که آن‌جا نشسته‌ای و بی‌مقدار کفِ پاهات را بر زمین می‌کوبی

می بینید؟ شاعر انگار کُنجِ سفرهٔ هستی را گرفته و آن‌را می‌تکاند و این تکانه را چنان به رخ می‌کشد که گویی ویرانیِ جهان هرگز غریب نبوده است! باور نمی‌کنید؟ پس در بخشی از شعر «قطعه‌های گویا» بخوانید:

آقا گیلاس‌ها را بالا بیاورید!
رادیو محکوم است به بالاآوردنِ شراب و خون
پس می‌نوشیم برای بدن‌هایی که سگ می‌شوند

یا در ادامه:

بیا دستم را ببر

بگذار لای ملحفه‌ها بعد دنبالش بگرد
گمش کن وُ دنبالش بگرد
وقتی ساعت به چهار رسید
و چهار بار نواخت،
از دهانِ مورچگان بیرون بکش، بگذار لای ترک‌ها
بگو ممکن نیست پوسیدن از دست شروع شود.

زیبا نیست؟ زیبا نیست وقتی استعاره جابه‌جا به اشاره تبدیل می‌شود؟ به اشاره که اکنون از زبان و مفهوم کوچ کرده و در شعر به آن هستی‌ای مستقل در شناختِ شاعرانه تبدیل می‌شود؟ زیباست! باور می‌کنم چنین رفتاری با استعاره در شعرِ معاصرِ فارسی اگر نادر هم نبوده باشد، این قدر باوقار صورت نگرفته است. شما مگر وقتی که می‌شنوید:

و تو ای سلّاخی‌شده در یادداشت‌ها و روزنامه‌ها
در پرچمت سگی پارس می‌کند

نمی‌دانید که شاعر، انسان و جهان را چگونه از دایرهٔ دلسوزی مرسومِ ریاکارانهٔ اغلبِ متونِ شعری، بیرون کشیده، آن‌را فقط به جملاتی گفتنی تبدیل می‌کند تا آگاهی خود را جز از این شعر و شعرهای این شاعر دارای اعتبار ندانید؟ و، این اعتبار به چه کار آید؟ آیا باید به کار بیاید؟ فوکو بود که گفت: «*دیگر نمی‌توان دانست نور چه چیز است!*»

اکنون و در شعرهای این دفتر هم، جست‌وُجوی نور و دانستگی، هدف نیست! آن‌چه هست، رازنماییِ رازدارانهٔ هستی است که اتفاقاً بیش از هر چیز از شعر برمی‌آید. و انگار شاعر این قولِ والتر بنیامین را نیک می‌داند که: «برگردانِ زبانِ چیزها به زبانِ انسان، برگردان چیزی بی‌نام است به نام.»

امّا او به این وقوف بسنده نکرده است، بلکه آن نامِ ممکن‌شده را هم دچارِ آشفتگی کرده است، یا آن‌را در جای دوردستی دیده است که جز این ممکن نبوده است! یعنی بازگشت به بی‌نامی دیگر و به شکلی دیگر و از راهی دیگر! در این صورت آیا آندره ژید خوب نگفته است که: «هر شوری به امری آشوب‌ناک بدل می‌شود؟»
عناصرِ زبانی اشعار جابه‌جا از وضعیّتِ تداخلِ زبانی سنّت و مدرن در یک‌جا و باهم، آمیختگی پیدا کرده است و به این ترتیب توانسته از سلطهٔ آن به اصطلاح «زبانِ ادبیِ» حاکم -که اکنون بی‌آن‌که خیلی به آن اندیشیده باشیم یا آن‌را در خلّاقیت‌های ادبی‌مان ضروری بدانیم-، بر عملکرد نوشتاری ما حاکم شده و آسیب‌زا مانده است. می‌توان این اتفاق را در اغلبِ شعرهای دفتر پی گرفت و یافت:
مثلا:

شیرم را حلالت نمی کنم
که پلنگ هات را هر شب از سوراخ قفل داخل می کنی
من فرصتی نداشتم برای مرگ
زندگی تا خره خره مرا جویده بود
دیدم جهان به یکباره از زیر پایم کنار رفت
(بخشی از شعر «هیچ چیز/ هیچ کس/ از افتاده از مادر سر نمی گیرد»)

یا:

ای جنون دمادم تو که سر کرده در دلم،در میزم در استخوانم
حرف های صدادارت را
در دربدری دور اتاق بگردانی هم
از گوشی/از سری/ از دهنی
برخواهی خواست
که گفته باشد در منی

(از شعر «بر شمایل راست گوشهٔ اقیانوس»)

***

باور دارم دربارهٔ این دفتر بسیار می‌توانم سخن بگویم! دربارهٔ تکنیک‌هایش، شگردهای زبانی‌اش، معناسازی‌ها و تخریبِ معناهایش، غافل‌گیری‌هایش در روایت، اغواءگری‌های روایت‌کردنش، بینامتن‌سازی‌های مدام و تداخلِ زیرکانه‌اش با متنِ روایی که می‌خواهد با کلّی‌گویی‌اش هم‌چنان حاکم بماند و...
امّا نمی‌گنجد در حوصلهٔ این متن و در حوصلهٔ خوانشِ مخاطبش، حتما!
جایی گفته‌ام شعر جز در آدرس‌های اشتباهی صورت نمی‌گیرد! حتّی ادّعا کرده‌ام شعر اساساً روایتِ گرفتاری و گرفتاربودن در همان آدرسِ اشتباهی است، و هر شاعری آدرسِ خودش را دارد و در آدرسِ خودش گم می‌شود. در این دفتر هم، کیمیا سعیدی در آدرسی گم شده است که از آنِ او بوده است. گم‌شدگیِ خاصِّ خودش را دارد و روایتِ خاصِّ خود از گرفتاربودنش در چنین موقعیّتی را دارد.

به یاد می آورم که آدولف لس گفته بود: «من برای کسانی می‌نویسم که حسّاسیتی مُدرن دارند!» و والتر بنیامین هم با تاکید گفته بود: «هر تجربهٔ عمیقی سودای آن‌را دارد که سیری‌ناپذیر باشد.»
دفترِ «در این روایت» نیز برای حسّاسیت‌های مدرن سُروده شده و تجربه‌های عمیقش سیری‌ناپدیر مانده است و این احساس را علی‌رغمِ بلندیِ شعرهایش -که به شاعرش فرصتِ سخن‌گفتنِ بیشتر را می‌داده-، به مخاطبانِ خود سرایت داده است. این شاعر می‌دانسته است که باید به «دانایی و آگاهیِ» خود و دیگران جابه‌جا خیانت بکند تا شعرهای خوب بسُراید، و چنین کرده است! و بالاخره همهٔ این‌ها زمانی اثبات خواهد شد که دفترِ «در این روایت» با احساسِ خلوتِ اُنس، خوانده شود!

---

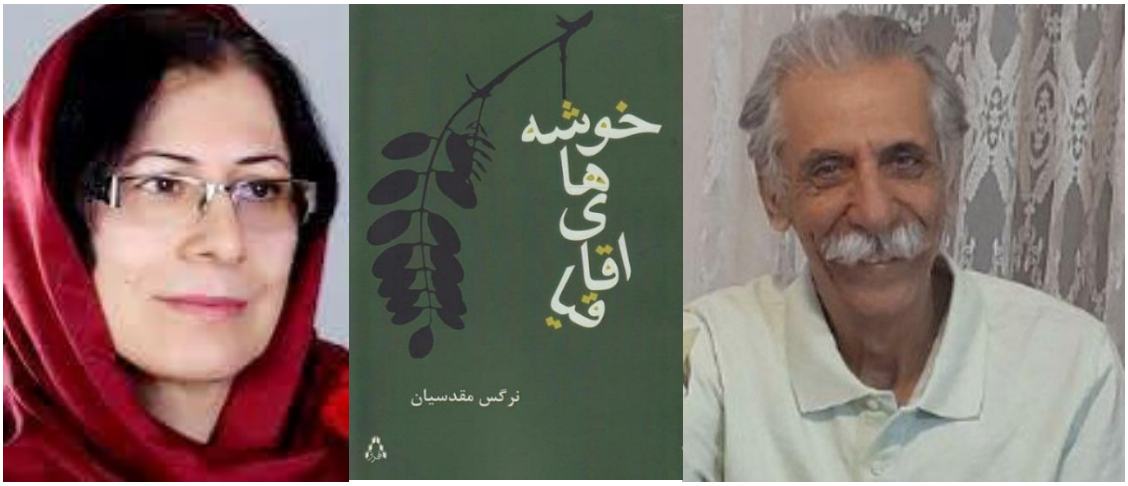
* **کیمیا سعیدی**، شاعر متولّدِ سال ۶۳ و اهلِ کرمان است. تحصیلاتِ دانشگاهی خود را در رشته‌ی شیمی در سال ۸۲ آغاز کرد و در سال چهارم از این رشته انصراف داد و در رشته‌ی مرمّت و احیاء بناهای تاریخی مشغول به تحصیل شد و هم‌اکنون مشغول به انجامِ فعالیت‌هایی در زمینه‌ی معماری و تدریس در آموزشگاه‌های معماری است.
کیمیا سعیدی دربارهٔ نسبت یا پیوند دو هنرِ معماری و شعر گفته است: «در معماری گذشته‌ی ایران بالکن‌های بزرگی داشتیم که در آن‌ها انسان‌ها با یکدیگر برخورد می‌کردند و فرصت گفت‌وگو داشتند اما امروزه بالکن‌های کوچک و شیشه‌های تیره داریم. درواقع، از آنجا که ادبیات و معماری برای انسان است، نسبت بین انسان و فضا در همین‌جا اهمیت پیدا می‌کند. آیا انسان سازنده‌ی فضا است یا مغلوبِ آن؟ آیا شما سازنده‌ی شعر هستید یا مغلوبِ آن؟ من فکر می‌کنم همه‌ی ما در «خانه»ی زبان گرفتار هستیم و اینجا، همان جایی است که معماری و شعر با هم پیوند می‌خورند». **(ارژنگ)**

بازگشت به فهرست

اقاقیا، درختِ زندگی

نقد و نگاهی بر رُمانِ «خوشه‌های اقاقیا» اثرِ نرگس مقدّسیان

فریبرز مسعودی



خوشه‌های اقاقیا، انتشارات افراز، چاپ اوّل: ۱۳۹۴، تعداد صفحات: ۱۱۲صفحه، قطع رقعی، جلد شومیز

«رُمان» در سرشت و نهادِ خود اثری چند وجهی است، همان‌گونه که زندگی را می‌توان به هزاران هزار شکل به شُمارِ آدمیانِ روی زمین زیست، با هنرمند نیز می‌توان در جهان‌هایی متفاوت غوطه خورد و از آبشخورهای زندگی سیراب شد. رمان، چندوجهی و چندساحتی است زیرا دنیاها و شخصیّت‌هایی که می‌آفریند، این اجازه را به ما می‌دهد تا آن‌را از دیدگاهِ تاریخی، فلسفی، جامعه‌شناسی، زیبایی‌شناسی، نُمادگرایی، نشانه‌شناسی و روان‌شناسیِ شخصیّت‌ها، فضا، لحن، دیالوگ‌ها، بلاغت و ادبیّت و غیره نقد و تحلیل کنیم.

«اُمبرتو اکو» نشانه‌شناسِ معروفِ ادبیّات و هنر، متن را نه زنجیره‌ای از معناهای به هم پیوسته، بلکه زمینه‌ای برای معنا می‌داند و متنِ باز و بسته را پیش می‌نهد. در متنِ بسته، داستان فقط یک خوانش دارد، همان که مُرادِ نویسنده بوده است؛ امّا در متنِ باز، ارتباط میانِ ذهن، جامعه و زندگی برقرار می‌شود و تک‌ساحتی و تک‌گُفتمان‌بودنِ متن از میان می‌رود. این شاید بی‌شباهت به جهان‌های معنایی رازآلود و ناتمامی باشد که پُست‌مُدرنیسم در پیِ آن است. موضوعی که بعدتر به آن خواهم پرداخت.

ساختارِ رازآلود و پُر از نشانهٔ رُمانِ «خوشه‌های اقاقیا» و پیچیدگیِ روایی آن چنان‌است که از همان آغاز خواننده را می‌فریبد تا از روی نشانه‌شناسیِ ادبی به کشفِ رمز و رازِ آن بپردازد، امّا از آن‌جا که در نشانه‌شناسی قرار بر این است که به جای پرداختن به درون‌مایه و بُن‌مایهٔ کلّیِ اثر بر ارزشی تمرکز کند که در آن معنا به واسطه ساختارِ نشانه‌های وابسته به یک‌دیگر، رمزگان و قراردادها را تولید کند، مرا قانع نکرد به این روش متوسّل بشوم؛ زیرا این‌را برخلاف ذاتِ جهانِ داستان و روایت می‌دانم؛ جهانی که هر رُمان و داستان می‌آفریند تا خواننده را در لذّتِ زیستن در آن شریک و همبازِ خود سازد. بنابراین، خوانشِ خود از رُمانِ «خوشه‌های اقاقیا» را بر دیدگاهِ ادبیّتِ آن نهادم. زبانِ ابهام‌آلود و رازوارهٔ «خوشه‌های اقاقیا» نه گزینه‌ای شخصی یا تصادفی، بلکه

بازتابِ زندگی روزمرّه و تجربهٔ زیستهٔ مردمانِ کوچه و بازار است. تضادّی دیالکتیکی میان واقعیّتِ عینی و آن‌چه باید وجود داشته باشد. دیالکتیکِ تضادمندِ «هستار» به عنوانِ وجودِ عینی (به‌معنای تحقّقِ خارجی و مستقل از ادراک و مستقل از ذهن (توضیح: من خارج از ذهنِ شما وجود دارم و شما و... سایرِ اشیاء، امّا برخی هستارها می‌تواند در عالمِ هستی به وجود بیاید که) و «زیستار» به معنی آن‌چه از دلِ واقعیّتِ عینی برمی‌خیزد، امّا با کنشِ خود آن‌را تغییر می دهد و حقیقت را در همین فرایندِ دیالکتیکی متولّد می‌کند.

من نقدِ خود را از صفحهٔ پایانی رُمان، یعنی درست همان جایی که از نگاهِ برخی می‌تواند زائد باشد و نبودِ آن تأثیری در کلّیتِ روایی داستان نداشته و قطعیتی در ذهنِ خوانندهٔ مردّد پدید می‌آورد، آغاز می‌کنم.

خطِّ روایی داستان

رُمانِ «خوشه‌های اقاقیا» روایتِ زنی است، یا شاید بهتر باشد بگویم «خوشه‌های اقاقیا» را زنی بستری‌شده در بیمارستانی در حالتِ مدهوشی، هذیان‌گونه به صورتِ تکّه‌های پراکنده و گاه پس و پیش و بدون رعایتِ زمانِ خطّی روایت می‌کند. روایتی‌است از تک‌دختری کارگرزاده به احتمال در روستایی در شمالِ کشور؛ بدونِ هیچ اشارهٔ مستقیمی به تاریخ و جغرافیای داستان با ابهام‌های ساختاری که خواننده را در تعلیقی صادقانه با خود تا پایانِ داستان می‌کشاند. در پایان داستان است که نویسنده آخرین برگِ خود را رو می‌کند که نه تنها خوانندهٔ داستان را به مرورِ دوبارهٔ داستان ترغیب می‌کند، بلکه نشان می‌دهد می‌توان روایت‌های دیگری هم از این رُمان و وقایعِ آن به دست داد که بعدتر در بخشِ «عقل ابزاری» به آن خواهم پرداخت. این درست که خوانندهٔ تیزهوش به‌تدریج از لابلای کلمه‌ها و توصیف‌ها (در جایی‌که آوا در لباسِ زیرش دنبالِ چیزی می‌گردد یا برداشتنِ دَلَمهٔ خون از سطل و کُدهای دیگر) دریافته که داستانِ ساخته و پرداختهٔ آوا، همان دخترمدرسه‌ایِ کارگرزاده است؛ با این‌همه کشف یا به عبارتی زاده‌شدنِ آرش از دلِ کلماتِ آوا بر روی کاغذ، داستان را از انحصارِ یک خانواده، یک شهر و تاریخی مشخّص بیرون می‌آورد و به عبارتی، نویسنده با این‌همانیِ حوادثِ داستان آن‌را همه‌زمانی، همه‌مکانی، و همگانی می‌کند. ساختارِ روایی رازآلود، پُرابهام، آشنازدایی‌شده و پُر از نشانه‌های پراکنده چنان پرداخت‌شده که پایان‌بندی داستان، یعنی سربرآوردنِ آرش از میانِ واژه‌ها و جمله‌ها را باورپذیر کرده و صد البته یک‌بارِ دیگر آفرینندگیِ نویسنده-هنرمند را یادآور شود، آن‌گونه که یوحَنّا در کتابِ مقدّس می‌گوید:

«در آغاز کلمه بود، کلمه نزدِ خدا بود، و کلمه خدا بود.» و ادامه می‌دهد: «کلمه جسم گردید و میانِ ما ساکن شد.» واقعیّتِ مسیح به واسطهٔ کلمه جسمیّت یافته تا از بارگاهِ خدا به میانِ آدمیان بیاید و آنان را به راهی فرهمند و ایزدی رهنمون سازد؛ امّا آرش مسیح نیست که از عرشِ کبریایی به میانِ مردمان هُبوط کرده باشد، آدمی‌ئی است هَستاریافته از فرشِ مردمِ کوچه و بازار، زیستارِ او امّا فراتر از مردمی هم‌سنگِ اوست که کار می‌کنند، عرق می‌ریزند، رنج می‌برند از چیزی که نمی‌دانند چیست یا اگر هم بدانند، راهی برای رهایی از آن نمی‌یابند. اگر واقعیّتِ مسیح از کلمه جسمیّت یافته، آرش به واسطهٔ آن آگاهی‌ئی که از لابلای کلماتِ کتاب ها، کلمه به عنوانِ نخستین فن‌آوریِ بشر که او را به فاصله‌گرفتن از پیرامون به منظور درکِ آن به شیوه‌ای تازه قادر می‌سازد (مک لوهان) هستی می‌یابد، هستیِ او شوریدن علیه شیوه‌ای از زندگی است که پدر، پدرِ آوا را از خود بیگانه می‌کند و عمو فرج را به کامِ مرگ می‌فرستد. روایتِ پراکنده و تکّه‌تکّهٔ واقعیّت در

«خوشه‌های اقاقیا» با ارجاع به «ماهی سیاه کوچولو» در کنارِ عروسکی که پشتِ ویترینِ مغازه دور از دسترسِ دختربچّه نشسته است، با روایت (داستان در داستان) ما را به فرامَتنیّتی ارجاع می‌دهد که هَستاری است بیرون از زنِ رویِ تختِ بیمارستان و دختربچّهٔ مدرسه‌ای که کودکی‌اش را بین روایتِ مادری سنّتی و خرافاتی و پدری واقع‌بین و واقع‌نگر در خیالِ برادری ازدست‌رفته که در رؤیای او پیکرمند می‌گردد، شکل می‌گیرد.

فُرمِ رُمان کوششی است عصیانی از آوا که وجب به وجب، پله به پله راهی را می‌پیماید تا همان‌گونه که آرش از میانِ واژه واژه‌ها شکل می‌گیرد و پیکرمند می‌شود، رابطه‌ای دیالکتیکی میانِ هَستار و زیستار پدید آورد. این رابطهٔ دیالکتیک که به تجدیدِ شناخت و رابطهٔ ما با واقعیّتِ عینی پیرامونِ ما منتهی می‌گردد تا هَستاری نو از درونِ آن سر برآورَد، همان بیانِ هذیانی و رازآلودِ آشنازدایی‌شده از واقعیّتِ پیرامون است. ازاین‌رو، من سبکِ این رُمان را رِآل می‌دانم، نه سوررِآل، نه پُست‌مُدرن، اگرچه پُست‌مُدرن را نمی‌توان سبک نامید. «پُست‌مُدرنیسم» چه در ایران چه در غرب، به عنوانِ یک صورت‌بندی هنری، فرهنگی، فلسفی دچارِ چنان آشفتگیِ معنایی است که مصداقِ مثلِ معروفِ «از قضا سرکنگبین صفرا فُزود» شده است.

اگر بخواهم شَمایی از آن به دست دهم، آن‌چه در جهان غرب و نزدِ اندیش‌مندان دربارهٔ «پُست‌مُدرنیزم» جریان دارد، ارتباطِ زیادی با آن‌چه ما دربارهٔ آن می‌دانیم ندارد. نه این‌که آن‌ها به معنایی واحد یا بالاتر از ما در این زمینه دست یافته باشند، ازاین‌نظر که در غرب، پُست‌مُدرنیسم پیامد یا همزادِ فرهنگی و علمی جامعهٔ پَساصنعتی و بحثی تاریخ‌مند است. چیزی که برای ما قیاسی مع‌الفارق بیشتر نیست. مجالی برای ورود به این بحث‌های گسترده نیست امّا فشردهٔ کلامِ لیوتار، هاروی و فرانکل و دیگران دربارهٔ پُست‌مُدرنیسم، ارتباط با تغییر و تحوّل در نظامِ اقتصادِ سرمایه‌داری غرب و گذارِ آن از سیستمِ فوردیسم به نظامِ انعطاف‌پذیر است و پُست‌مُدرنیسم به عنوانِ هم‌بستهٔ فرهنگی و تجربیِ این تحوّلِ صنعتی دیده می‌شود. به عبارتی، پُرسشی کلیدی است دربارهٔ شکل‌های پیچیدهٔ پیوند میانِ سرمایه‌داریِ (پَسا)صنعتی اواخرِ سدهٔ بیستم تاکنون و شکل‌های فرهنگی پُست‌مُدرن که پیش‌نیازِ آن تحلیلِ پیکره‌های مفهومی مُدرن و مُدرنیسم و وضعیّتِ مُدرنیته است.

من بیش از این وقتِ گران‌بهای شما را در ادامهٔ این بحث نمی‌گیرم، امّا اگر باشند کسانی که مثلاً پُست‌مُدرنیسم را با عدمِ قطعیت و عدمِ تمامیّتِ رمان یا داستانِ کوتاه همسان بپندارند، بایستی پاسخ داد: ذات و سرشتِ رُمان و هنر بر عدمِ قطعیّت است. رُمان، دمکراتیک‌ترین و پلورالیستی‌ترین شکلِ اثرِ هنری است؛ از این رو که یک خوانش یا قرائتِ خاصّی را بر متن تحمیل نمی‌کند، و حتّی اگر از زاویهٔ دیدِ دانای کلّ روایت شود، امّا فضا را برای خوانش‌های متفاوتِ خوانندگان و اکتشاف در متن در دوره‌ها و زمانه‌های آینده هم‌چنان باز نگه می دارد.

امّا روایتِ هذیان‌گونهٔ هنر و ادبیّات می‌تواند پوششی باشد بر زشتی و تباهی واقعیّتِ عینیِ پیرامونِ ما، در این رُمانِ ساختارپراکنده، تکّه‌تکّه و رازآلود، روایتِ داستان از زبانِ زنی بستری در بیمارستان -که نمی‌دانیم به چه دلیل بستری شده، تصادف، درگیری، بیماری مغزی یا هر علّتِ دیگری که داشته باشد-، غربتِ ما را در زندگیِ روزمرّه آشکار می‌کند. همان‌گونه که ما در جهانی ساخته و پرداختهٔ جریان های غالبِ فرهنگی، سیاسی، هنری و اجتماعی زندگی می‌کنیم و منبعِ نور را در آبِ لیوان (در اثرِ انکسارِ نور) جست‌وُجو می‌کنیم نه در خورشیدِ حقیقت. بخشِ مهمّی از این غربت و تکّه‌تکّه‌بودنِ واقعیّت و عدمِ قطعیّت ناشی از نزاعِ هنرمند با سُلطهٔ «عقل ابزاری» است. هنرمند برای نشان‌دادنِ بی‌هویّتی، بی‌هدفی، گُم‌گشتی و قرارداشتن زیرِ بمبارانِ مداومِ روایت‌های

نادرست و انحرافی از واقعیّت که شب را به جای روز غالب می‌کنند، روایتش را از زندگی روزمرّه با آشنایی‌زدایی از واقعیّت‌ها و هستیِ پیرامون به نمایش می‌گذارد.

هنرمند برای نمایشِ «عریانیِ پادشاه» به چیزی فراتر از شجاعت و صداقت نیاز دارد زیرا در جایی‌که عینکِ هوشمندِ سیاه «عقل ابزاری» آواتار را از آسمان‌ها به زمینِ بازی آورده و آن‌را به یک عروسک یا آیکون فُروکاسته و واقعیّت را دگرسان و آن‌چنان‌که می‌خواهد نشان می‌دهد، آن‌جاست که خلّاقیتِ هنرمند در کنارِ صداقت و شجاعتِ او به کارِ «روایتِ عریانیِ پادشاه» می‌آید، ولی شجاعت تنها در برابرِ «سلطه عقل ابزاری» نشان‌دادنِ هنرمند به مثابهٔ دیوانه‌ای است بُریده از واقعیّتِ زندگی. «ابزاری‌شدن عقل» از دیدگاهِ آدورنو در ارتباطِ تفکّرِ انتقادی با مضمونِ آزادی و امید به رهایی، یعنی سلطهٔ منطقی نظامِ مفاهیم بر اشیاء و مصادیق، سلطب تاریخیِ جامعه بر افراد، و سلطهٔ فن‌آوری بر طبیعت، این‌ها جملگی نُمودهای واقعیّتی واحدند که به لحاظِ فلسفی می‌توان آن‌را «ابزاری‌شدنِ عقل» یا «سلطهٔ عقل ابزاری» نامید. عقل ابزاری رابطهٔ دیالکتیکی با شئی‌وارگی دارد. در افسانه‌های یونان نگاهِ الهه‌ای به نامِ «مدوسا» به هر چیز آن‌را سنگ می‌کند؛ آیا این همان نگاهِ «عقل ابزاری» یا فایده‌گرایی به طبیعت، دانش، به انسان، روابطِ انسانی، عاطفه‌ها، دلبستگی‌ها، نیازها در دورانِ کنونی نیست که همه چیز را تبدیل به کالا و سپس شئی می‌کند؟

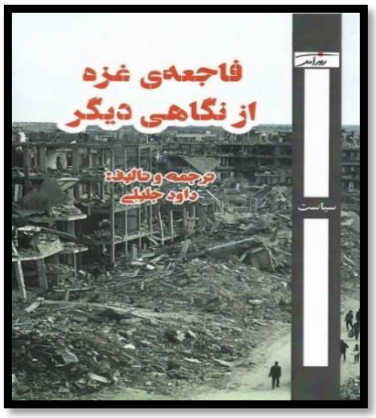
شئی‌وارگی تنها به علایق و نیازها و احساساتِ بشر محدود نمی شود، بلکه نگاهِ عقل ابزاری و فایده‌گرایی به طبیعت و دانش نیز گسترش می‌یابد. یک نمونهٔ آن کلیدخوردنِ کاربردِ وحشتناک هوشِ مصنوعی در جنگ‌ها در جریانِ حملهٔ وحشیانهٔ آمریکا و اسراییل به ایران و دستِ کم کُشتارِ ۱۶۸ کودک در میناب است. نگاهِ عقل ابزاری و فایده‌گرایی در رمان در تقابلِ دائم و پایدار با نگاهِ انسانی و شریفِ آوا، پدرِ آوا و عمو فرج موج می‌زند. در نظامِ سرمایه‌داری که در زیرِ سلطهٔ عقل ابزاری است، ارزشِ هر چیزی در ارزشِ مبادلهٔ آن، یا به‌عبارتِ ساده‌تر در قیمت تجلّی می‌یابد. این لیوان، این میز، این گوشی موبایل، این کتاب و خدماتی که آن پزشک و این پزشک ارائه می‌دهد با یک چیز مقایسه می‌شوند: ارزش و قیمتِ ریالیِ آن. برای ناشر و فروشنده‌ای که در سازوُکارِ سرمایه‌دارانه کار می‌کند، ارزشِ این کتاب در تعدادِ صفحات ضربدر شُمارگانِ آن خلاصه می‌شود نه درون‌مایهٔ اثر. تفاوتی نمی‌کند این اثری از صادق هدایت یا ابتهاج یا حافظ باشد یا فلان نویسندهٔ زردنویس، مهمّ قیمتِ آن است که سود وُ زیانِ او را تعیین می‌کند.

این کالایی‌سازی روابطِ انسانی و اجتماعی مقدّمه‌ای‌است بر «شیئی‌شدگی». در چنین جامعه‌ای چنان‌چه هَستاری مستقل بخواهد اندیشه‌هایش را دربارهٔ روابطِ انسانی، شرافت، عاطفه، دوستی، عشق در برابرِ پول بیان کند، این بیان چیزی جز هذیان‌های انسانی دیوانه در گوشِ شُماری آدمیانِ سِحرشده نخواهد بود. در بهترین حالت این است که با بی‌توجّهی از کنارِ شخصِ هذیان‌گو گذر خواهند کرد. هنر متعهّد نیست، امّا هنرمند تا زمانی هنرمند است که در انزوا و تنهاییِ خود، با عرق‌ریزانِ روح به کارِ آفرینشِ خود هم‌پای خدایانِ آسمان‌ها در روی زمین ادامه می‌دهد.

بازگشت به فهرست

فاجعهٔ غزّه از نگاهی دیگر

ترجمه و تألیف: داود جلیلی/ ناشر: روزآمد



کتاب «فاجعهٔ غزّه از نگاهی دیگر» با ترجمه و تألیف: داود جلیلی حاوی برگردان مجموعه‌ای از گزارشاتِ تکان‌دهندهٔ روزنامه‌نگاران، نویسندگان و شاعران عرب فلسطینی بعضاً اهل و ساکنِ غزّه است که در خلالِ جنگ و تجاوزِ اسراییل پیرو عملیاتِ حماسی ۱۷اکتبر برعلیه اشغالگرانِ صهیونیست به‌تدریج به نگارش درآمده و چاپِ نخست آن به همّت انتشاراتِ روزآمد در ۱۷۹صفحه در بهار ۱۴۰۵ با شمارهٔ شابک ٤-۹-۹۹۷۹۳-۶۰۰-۹۷۸ روانهٔ بازار کتاب شده است.

خوانندهٔ کتاب با مطالعهٔ مطالب آن که عموماً به نثرِ ادبی و برخی به زبانِ شعر و داستان روایت‌شده، نمی‌تواند در برابر تراژیسمِ لرزانندهٔ مبارزهٔ خونین و مقاومتِ نفس‌گیرِ نیروهای مقاومتِ فلسطینی برعلیه نیروهای متجاوز در کنارِ دهها هزار کودک و زن و مردِ قربانی بمباران و ترور، صدها هزار مجروح و بیش از یک میلیون آوارهٔ فلسطینی در کنارِ بحران نبودِ موادّ غذایی و دارویی و درمانی و فاجعهٔ عظیمِ انسانی که گریبان‌گیر خلقِ مظلوم فلسطین در نواحی غزّه و کرانهٔ باختری و در جنوب لبنان شده، متأثّر نشود. به‌ویژه جان‌باختنِ ۲۷۰ شهیدِ راهِ قلم اعمّ از خبرنگار و نویسنده و شاعر در طول جنگِ غزّه، ارقامی بی‌سابقه در جنگ‌های معمول (حتّی در جریان جنگِ دوّمِ جهانی و جنگِ کره و ویتنام) محسوب می‌شود که آثارِ برخی از آنان به این مجموعه راه یافته است اگرچه به تعبیرِ بایزید بسطامی: *این قصّه را آلَم بایَد/ که از قلم هیچ نایَد...*

دراین کتاب به‌جای مقدّمه یکی از سُروده‌های مترجم و مؤلّفِ اثر با عنوان «جنونِ آینه» را می‌خوانیم:

*«جنونِ آینه‌ها/ شرمسارِ چهرِ آدمی،/ سیاه‌چاله‌ای است،/ که جغرافیِ نفرت را تُف می‌کند./***/در نوارِ وحشتِ غزّه،/ شرف بمباران می‌شود/ واژه چون کودکی می‌میرد/ جمله در تنورِ خانه‌ها زخمی می‌شود/ و حقیقت،/ آوازی است خُفته زیرِ آوارها./***/ در پوزهٔ خوش‌نمای دوربین‌ها،/ قاتلی می‌رقصد/ -نتانیاهو-/ اسمِ رمزی است/ که تمامیّتِ جهانِ غارت را تعریف می‌کند./***/ سیاه‌چالهٔ جنونِ آینه‌هاست/ بی‌نشان چهرِ آدمی./ امّا در دوردست،/ آبرمادرِ فلسطینی/ هم‌پای آینده/ به خوشه‌چینیِ زیتون می‌رود.»*

برای تهیّهٔ کتاب با ناشر -انتشاراتِ روزآمد- به مدیریّتِ ایرج کیا تماس بگیرید:

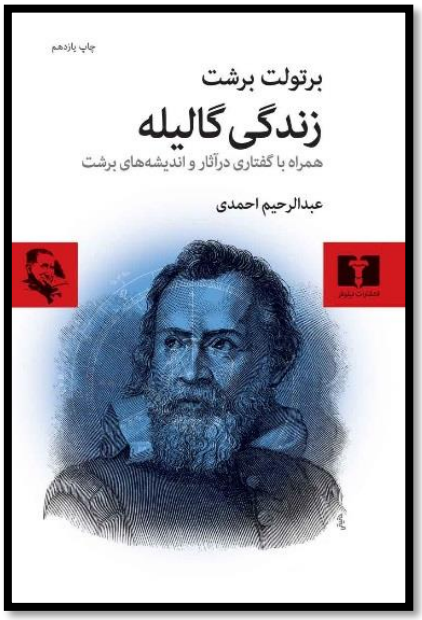
تلفن ثابت: ۶۶۹۶۶۹۱۸-۰۲۱ تلفن همراه: ۰۹۱۲۱۳۶۲۸۶۰

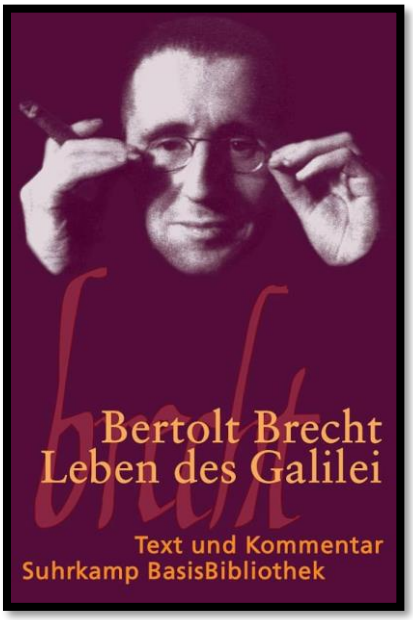
آدرسِ الکترونیک: Roozamadpub92@gmail.com آدرسِ کانال: @RoozAmadPUB

بازگشت به فهرست

دربارهٔ ترجمهٔ «زندگی گالیلهٔ» برشت

ایرج زُهَری





قطعاتی از اشعارِ نمایش‌نامه‌های برشت به ترجمهٔ آقای عبدالرحیم احمدی:

«راستی که در دورانی تیره‌وُتار به‌سر می‌برم/ کلمات بی‌گناه نابخردانه می‌نماید/ پیشانیِ صاف نشانِ بی‌حسّی‌است/ آن‌که می‌خندد، هنوز خبرِ هولناک را نشنیده است/ چه دورانی،/ که سخن‌گفتن از درختان تقریباً جنایتی‌است/ زیرا این‌گونه سخن‌گفتن،/ به‌منزلهٔ دَم‌فُروبستن در برابرِ وحشت‌های بی‌شُمار است.»

«نیک می‌دانیم که/ کینه برضدِّ دنائت وُ پستی نیز/ چهرهٔ ما را زشت می‌کند./ خشم برضدِّ بیدادگری نیز/ صدایمان را خشن می‌کند./ افسوس ما که می‌خواستیم زمین را آمادهٔ مهربانی کنیم،/ خود نتوانستیم مهربان بشویم/ ولی شما، وقتی‌که زمانه فرزانه شد/ وقتی‌که آدمی یاورِ آدمی شد/ با گذشت از ما یاد کنید.»

امروز در سراسرِ اروپا و آمریکا محفلِ نمایشی نیست که از کار و سبکِ برشت ناآگاه باشد. هفته‌ای نمی‌آید که گروهی دربارهٔ او و طرزِ فکرش بحثی بیاندازند، ماهی نیست که نمایشی از وی با رنگی و بوئی دیگر به‌روی صحنه نیاید و آشوبی به‌پا نکند. همّتی‌که آقای عبدالرحیم احمدی در ترجمهٔ یکی از آثارِ برشت به‌کار برده در خورِ استقبال و امتنانِ فراوان است. ایشان در معرّفیِ برشت تا آن‌جا که مقدورشان بوده است سنگِ تمام گذاشته‌اند، امّا از آن‌جا که هیچ گُلی بی خار نمی‌شود و منظور از انتقاد بدخواهی و بدگوئی نیست، خُرده‌جوئیِ دوست است، ناگزیرم به چند نکته که به‌نظرِ این‌جانب سُست است اشاره کنم و به این و آن، اگر حمل بر خودستائی نگردد، نکته‌ای بیافزایم.

مترجمِ محترم خلاصه و مفید زندگیِ برشت را شرح داده‌اند. شاید چند سطرِ زیر از زندگیِ خصوصی او برای شناختنش بی‌فایده نباشد:

«برشت همیشه با قهرمان، یکّه‌سوار، تک‌رو و نظائرِ آن‌ها می‌جنگید و خودش در نهایتِ سادگی زندگی می‌کرد. موی کوتاه، کُتِ چرمیِ یقه‌بسته، ته‌ریشِ دائمی و یک اتاقِ کار و نشیمن و غذاخوری. آدمی بود بسیار پُرکار و اهلِ مطالعه. برشت بسیار رفیق‌دوست بود. تمامِ آن‌ها را که در دورانِ دبستان با وی هم‌درس بودند بعدها پیشِ خود آورد ازجمله کاسپار نِهِر Caspar Neher دکورسازِ نامدار و مولر آیزرت Müllereisert که تا آخرِ عمر پزشکِ ویژهٔ او بود. می‌گویند تا می‌توانست می‌پرسید و از دیگران نظر می‌خواست. اگر شعری یا نمایش‌نامه‌ای نوشته بود برای دوست و بیگانه می‌خواند و بر انتقادِ آن‌ها ترتیبِ اثر می‌داد. نمایش‌نامهٔ «آنکه آری می‌گوید و آنکه نه می‌گوید» نخست یک بخش داشت: «آنکه آری می‌گوید» و به آن‌جا پایان می‌یافت که پسرک می‌پذیرفت که به‌خاطر نجاتِ دیگران او را به درّه پرتاب کنند. وقتی این نمایش‌نامه را در یکی از مدارسِ برلین نشان دادند و از شاگردان خواستند که آن‌ها دراین باره چه فکر می‌کنند، یکی از آن‌ها می‌گوید: چه دلیلی دارد که پسرک خودش را فدای دیگران کند؟ برشت با توجّه به این انتقاد، بخشِ دوّم را به نمایش‌نامه افزود. در این بخش پسرک می‌گوید: هر چیزی قاعده‌ای ویژهٔ خود دارد و سرِ هر چیزی باید جداگانه فکر کرد. یکی از دوستانش می‌نویسد: برشت را به‌نُدرت تنها می‌یافتیم. همیشه جمعی پیشش بودند، امّا همه را به‌کار می‌گرفت. معتقد بود: مردم خیلی دوست دارند تعریف کنند. توگوش بده و فکرِ خودت را بکن.»

<u>در تجزیه و تحلیل آثارِ برشت، آقای احمدی چیزی را ناگفته نگذارده‌اند و اینک فهرستی از بهترین آثارِ او:</u>

بال Baal که نویسندهٔ محترم «بَعل» نوشته‌اند.

هیاهو در شب Trommein in der Nacht معنی تحت اللفظی: نقاره‌زدن در شب و در کتاب «آوای طبل‌ها در دلِ شب» آمده است.

در اعماقِ شهرها Im Dickicht der Städte (کلمهٔ Dickicht معنی جنگلِ انبوه را می‌دهد و چون با شهر بیاید منظور به عبارتِ عامیانه در نافِ شهرهای چند میلیونی است.) مترجمِ محترم به «در جنگل شهرها» ترجمه کرده اند.

زندگی ادوارد سوّم اقتباس از مارلو به کارگردانی خودِ او.

آدم آدم است Mann ist Mann میانِ سال‌های ۱۹۳۳ - ۱۹۲۷

اپرای سه پولی Die Dreigroschenoper

صعود و نزولِ شهرِ ماهاگونی Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny

یوهانای مقدّس کشتارگاه‌ها Die Heilige Yohana der Schlachthöfe

آنکه آری می‌گوید و آنکه نه می‌گوید Der Yasagen und der Neinsager

تدبیر Die Massnahme

مادر Die Mutter

استثنا و قاعده *Die Ausnahme und die Regel*

***

نمایش‌نامه‌هایی که در دورانِ تبعید نوشته است:

کلّه هندوانه‌ای‌ها و کلّه خربوزه‌ای‌ها *Die Rundköpfe und die Spitzköpfe* (کلّه گردها و کلّه نوک‌دارها)

وحشت و بیچارگی رایشِ سوّم *Furcht und Elend des dritten Reiches*

آدمِ خوبِ سچوان *Der gute Mensch von* مترجم محترم به «زنِ نیک‌دلِ سچوان»ترجمه نموده‌اند.

مادر کوراژ و بچّه‌هایش *Mutter Courage und ihre Kinder* آوردن لغتِ «ننه» به‌جای مادر صحیح نیست چون «آنا فیرلینگ» خیلی بیش از یک زنِ معمولی است. کسی را که یک تنه و بدونِ پشت و پناه در طیِّ سی سال جنگ بدونِ ترس فرسنگ‌ها زیرِ پا می‌گذارد نمی‌توان «ننه» نامید.

زندگیِ گالیله *Leben des Galilei*

ارباب پونتیلا و نوکرش ماتی *Herr Puntila und sein Knecht Matti*

صعودِ توقّف‌پذیرِ آرتورواوئی *der Anfhaltsame Aufstieg des Arturo Vi*

شوایک در جنگِ دوّمِ جهانی *Schweyk in Zweiten Weltkrieg*

دائرهٔ گچیِ قفقاز *Der Kaukasische Kreidekreis*

روزهای کمون *Die Tage der Commune*

برشت پس از تشکیلِ «گروهِ برلینی‌ها» چندین نمایش‌نامه از نویسندگانِ دیگر نیز اقتباس کرده و به‌روی صحنه آورده است که از آن جمله‌اند: آنتیگون از سوفوکلس، کوریولان *Coriolan* از شکسپیر. دون ژوآن از مولیر. نوشته‌هایی درباره تئاتر. فیلم و انتقاد در سالهای ۱۹۳۳- ۱۹۱۸ چاپ شده است. اشعارِ برشت: میان سال‌های ۱۹۲۹- ۱۹۱۸ مناجات *Hauspostille* - کتابِ قرائتی برای شهرنشینان.

در سالهای ۱۹۳۳- ۱۹۳۰ اشعار، تصنیف‌ها، شعرِ سه سرباز و اپرای هفت گناهِ کبیر یک آدمِ معمولی، و بالاخره در سالهای ۱۹۴۱- ۱۹۳۱ اشعار سوند بورگری *Svendborger Gedichte* ترانه‌ها و اشعارِ نمایش‌نامه‌هایش و اشعارِ دیگری که هنوز به چاپ نرسیده است.

مترجمِ محترم در بخشِ «تئاترِ حماسی و فنِّ فاصله‌گذاری» به وجهی بسیار روشن و پسندیده نظرِ برشت را برای خواننده تشریح و توجیه کرده‌اند. برای تکمیلِ گفتهٔ ایشان این چند نکته ضروری است.

کلمه *Verfremdung* را به زبانِ دیگری آوردن بسیار مشکل است. مصدرِ این لغت تقریبا معنیِ به بُهت انداختن، به تعجّب واداشتن و بیگانه ساختن است. مقصود از *Verfremdungseffekte* لِم‌هایی است که کارگردان و یا نویسنده یا هنرپیشه و دیگران می‌زنند تا تماشاگر خیال نکند که آن‌چه روی صحنه پیش می‌آید واقعیّتِ محض است. می‌گویم واقعیّت نه حقیقت. ترجمهٔ «فاصله‌گذاری» که از لغتِ فرانسه *Distance* گرفته شده است بسیار نامفهوم است.

نکتهٔ دوم که برای بسیاری نامفهوم و گنگ است این است که چگونه کارگردان موفّق می‌شود تماشاچی را از حالِ رؤیا بیرون بیاورد:

۱- برشت تمرینِ روی صحنه را همیشه از آن تابلو شروع می‌کرد که کارگردانی‌اش آسان یا آسان‌تر بود. به این ترتیب هنرپیشه نمی‌توانست در پوستِ رُل که گُسیخته گُسیخته یادش می‌گرفت برود. علاوه بر این بارها یک رُل را به چند نفر می‌داد و با همه کار می‌کرد.

۲- هنرپیشه را وادار می‌کرد رُل را به‌صورت ضمیرِ سوّم‌شخصِ مفرد و به حالتِ غیرِمستقیم بخواند. مثلاً به‌جای من گفتم میروم به خانه (که درمتن آمده بود)، می‌خواند: او گفت که به خانه می‌رود.

۳- هنرپیشه حقِّ اظهارنظر داشت. برشت می‌گفت هرچه هنرپیشه بیش‌تر ایده داشته باشد بهتر است، چون کم‌کردن و گرفتن از افزودن و دادن آسان‌تر است.

۴- تمامِ آن‌چه روی صحنه و در سالن گفته می‌شد در ضبطِ صوت ضبط می‌گردید. و چون همهٔ هنرپیشگان و هنرمندان و کارگرانِ تئاتر در تمرین‌ها حضور داشتند، نتیجه آشکار است. برای نمایش‌نامهٔ «دائرهٔ گچیِ قفقاز» یازده ماه تمرین شد.

۵- در تمامِ مدّتِ نمایش باید صحنه کاملاً روشن می‌بود. برشت برای این‌که در نمایش‌نامهٔ «پونتیلا» صبح رانشان بدهد، داده بودی ک قرص خورشیدِ مقوّائی از سقف آویزان کنند. می‌گویند روزی کارگرِ مکانیک می‌خواست روی سیمِ برق اتاقِ او را گچ بگیرد. برشت جلوگیری می‌کند و می‌گوید: اگر روی سیم را بگیری چطور بفهمیم که برق از کجا می‌آید؟

۶- از کوچک‌ترین تغییرِ میزانسن عکس‌برداری و عکس‌ها روزِ بعد در معرضِ بحث و انتقاد قرار می‌گرفت.

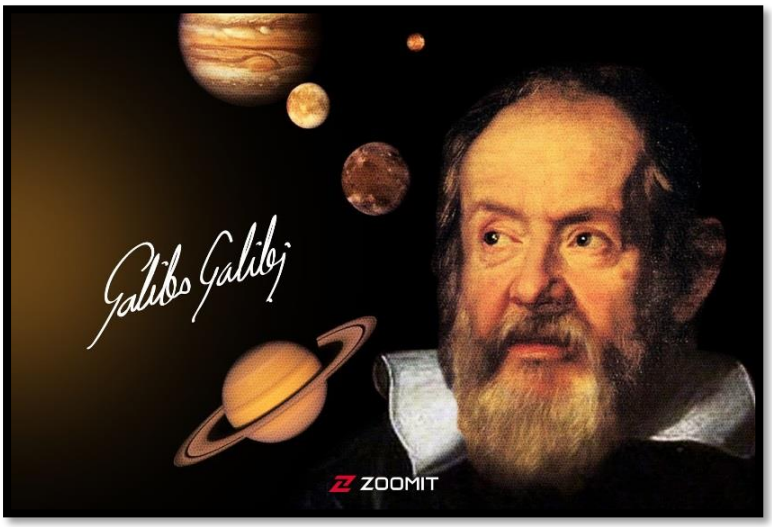
۷- دکور هیچ‌وقت ثابت نبود و تمامِ صحنه را اشغال نمی‌کرد و پردهٔ تئاتر همیشه نیم‌بالاست تا تماشاگر بداند کجاست.

۸- موسیقی مثلِ دکور در نمایش‌نامه‌های برشت رُلِ ویژهٔ خود را بازی می‌کند و در گُسیختنِ رؤیای بینندگانِ بیش‌ترِ نمایش‌نامه‌های برشت سهمی به‌سزا دارد.

مترجمِ محترم در جایی می‌گویند که «برشت نمایش‌نامه‌هایش را در شهرهای آلمان بازی می‌کرد و به صحنه می‌آورد». برشت در جوانی با کارل والنتین *Karl Valentin* کمدینِ نابغهٔ باویر همکاری داشته و تحتِ رهبری او چند بار به عنوانِ نوازندهٔ «فلوت»روی صحنه آمده است.

و امّا در مورد کارگردانی، تا پیش از تشکیل گروهِ برلینی‌ها *Berliner Ensemble* بیش‌از چند بار نتوانست مستقیماً در کارگردانی آثارِ خود شرکت کند. پس از تشکیلِ این گروه در پائیز ۱۹۴۹ که «ارباب پونتیلا و نوکرش ماتی» را خود به صحنه می‌آورد، زندگی کارگردانیِ برشت شروع می‌شود.

شیوهٔ نگارش برشت: در قرنِ هیجدهم میلادی زبان‌شناسانِ آلمانی تحوّلی بزرگ در زبانِ آلمانی به‌وجود آوردند. بدین معنی که تا آن تاریخ به‌ویژه تئاترِ آلمانی جنبهٔ فولکلور و ملّی داشت. شعبده‌بازها، دلقک‌ها، مسخره‌ها و نقّال‌ها در آن رُلِ بزرگی بازی می‌کردند و با خود مقدارِ زیادی لغات و اصطلاحاتِ عامیانه واردِ زبان کرده بودند. اینک زبان‌شناسان و ادبا بر آن شدند که زبانِ آلمانی را از این عناصرِ بی‌ارزش و ناپاک پاک سازند!! (کاری که چند صد سال با زبانِ فارسی شده است). نخستین اقدامِ آن‌ها طردِ این نقش‌ها از صحنهٔ تئاتر بود.



یکی از خدماتِ بزرگِ برشت ترویج و تکاملِ تئاترِ فولکلوریک و غنی‌ساختنِ زبان از راهِ واردساختن واژه‌های عامیانه و لهجه در زبانِ نوشتن است. از طرفِ دیگر چون برشت خوب می‌دانست که زبانِ عامیانه در مقابل کلماتِ خارجی حسّاسیتِ زیادی دارد و آن‌چه امروز مفهومِ همگان است چند سالِ دیگر بیگانه می‌شود، روشِ تازه‌ای یافت که نوشته‌اش را عامّی و خاصّ بفهمد. بسیار ساده و روان نگاشتن.

جز در نمایش‌نامه‌های فولکلوریک (پونتیلا و نوکرش ماتی) نقش‌های نمایش‌نامه، آلمانیِ کتابی صحبت می‌کنند (آلمانیِ کتابی را به‌جای کلمهٔ *Hochdeutsch* آورده‌ام. برای دوستانی که به زبانِ آلمانی آشنایی ندارند شاید این نکته بی‌فایده نباشد: زبانی که در آلمان بدان صحبت می‌شود، یا زبانِ کتاب و مراجعِ رسمی است، یا زبانِ عامیانه است که بدان *Umgangsprache* گویند و یا لهجهٔ محلّی *Dialekt* (در مقامِ مقایسه با زبانِ خودمان شاید بتوانیم بگوئیم زبانِ کتابی و رسمی، زبان عامیانه و فی‌المثل گیلکی). یعنی آلمانیِ سَلیس با وجودِ این نه آن‌گونه که مردمِ عادی بگویند «ادبی» صحبت می‌کند.

تابلوی دوّمِ نمایش‌نامهٔ گالیله با شعری شروع می‌شود که مفهومِ آن چنین است: «هرکاری که مردی بزرگ بکند لازم نیست بزرگ باشد.» اگر به این جمله عمومیّت بدهیم و نظرِ او هم همین است لازم نیست گالیله

که مردِ بزرگی است همه‌جا و با همه‌کس با زبانِ علمای فقه صحبت کند. مترجمِ محترم به این نکته یعنی سادگیِ بیانِ برشت و روانیِ آن که از واجباتِ نمایش‌نامه است توجّهی نداشته‌اند و این به عقیدهٔ نگارنده گناهی است که یک‌بار می‌توان بخشید.

در تمامِ صحنهٔ نخست (گالیله ویسرک) مکالمه‌ها سنگین و دشوار است. از جمله گالیله از آندره‌آی یازده ساله می‌پرسد: به عقیدهٔ تو او بینِ دو نقطه چه خطِّ سیری را انتخاب خواهد کرد؟ آندره‌آ جواب می‌دهد: اَقصَر فاصله را (کوتاه‌ترین فاصله نیز می‌توان ترجمه کرد). در جای دیگر گالیله به دوستش می‌گوید: تنها مُرده‌ها هستند که عقل و منطق تکانشان نمی‌دهد. ترجمه این است: فقط مُرده‌ها در برابر براهینِ عقلی بی‌حسّ می‌مانند.

در بعضی جاها برای کلماتِ آلمانی مُرادفِ فارسی یافته‌اند که از زیبائی و یک‌دستی شیوهٔ نگارشِ برشت بسیار می‌کاهد؛ از جمله در صفحهٔ ۱۵۲ گالیله می‌گوید: عزیزم من به فراغت احتیاج دارم، به دلیل و برهان احتیاج دارم و می‌خواهم غذایم روبه‌راه باشد (ترجمهٔ تحت‌اللفظی این‌ست: من کاسه‌های گوشت می‌خواهم). در کتاب چنین آمده است: من فراغت می‌خواهم... و می‌خواهم دیزیِ آب‌گوشتم بار باشد.

در جای دیگر *Mönch* که شاید بتوانیم به خادمِ کلیسا ترجمه کنیم به کلمهٔ آخوند برگردانده شده است. کلمهٔ مهمّ قابلِ ذکر این است که هیچ زبانی در دنیا نیست که از هر جهت کامل و بی‌نقص باشد. زبانِ فارسی نسبت به زبان‌های اروپایی چون آلمانی و فرانسه از نظر کثرتِ واژه ها ضعیف است. از طرفِ دیگر زبانِ ما از حیثِ اصطلاحات، ترکیب‌ها قوی است ولی هر که دستش در کارِ ترجمه است می‌داند که گاه به‌خاطرِ ترجمهٔ یک لغت به فارسی باید جمله‌ای آورد.

این مشکل برای همهٔ مترجمان وجود دارد و هر کس خواهی نخواهی نویسنده را با دیدهٔ خود به هم‌وطنانش معرفی می‌کند. اینک با توجّه به این نکته آیا صحیح است که نوشته‌ای را از دستِ دوّم ترجمه کنیم؟ بله، اگر دوستانی باشند اهلِ فنّ و بیایند سطربه‌سطر متنِ ترجمه را با اصل مقایسه کنند و خودِ نویسنده را بشناسند و با آثارش آشنا باشند حرفی نیست، ولی این بخت و این اقبال به نُدرت به آدمی روی آور می‌گردد.

اُمید است که آقای احمدی آثارِ دیگرِ این نوآورِ تئاتر را نیز ترجمه نمایند و در این خدمتِ ارزندهٔ ادبی و هنری بیش از این‌ها کامیاب گردند.

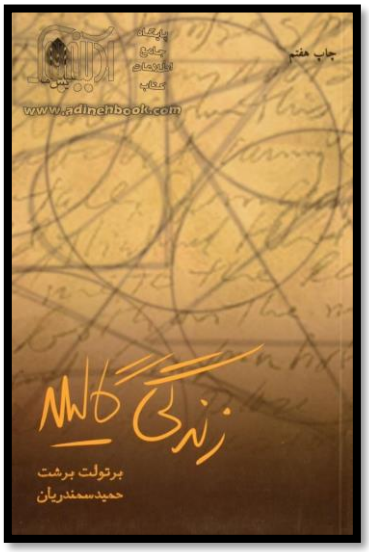
سرچشمه: مجلّهٔ کاوه مونیخ، شمارهٔ ۱۲، فروردین ۱۳۴۵

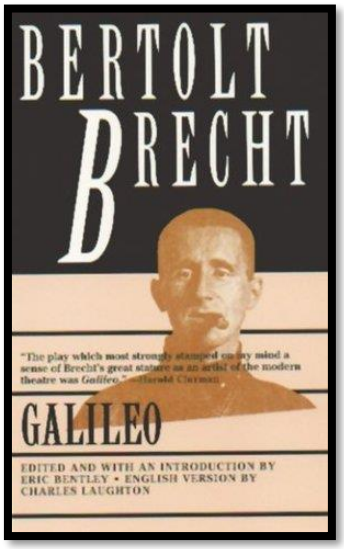
ارژنگ: نمایش‌نامهٔ «زندگی گالیله» توسط مترجمانی دیگر از جمله زنده‌یاد استاد حمید سمندریان نیز به فارسی ترجمه‌شده که در بخشِ «نقد و معرفی» همین شماره به معرّفی آن پرداخته‌ایم.

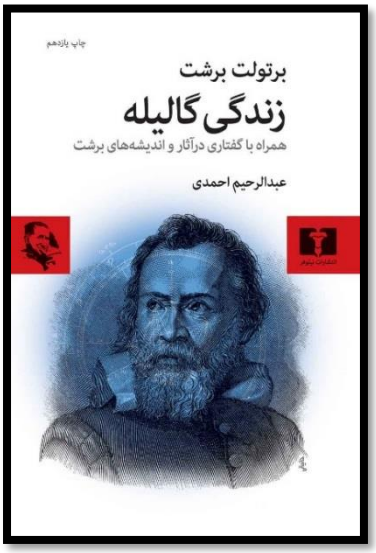
بازگشت به فهرست

زندگی گالیله

برتولت برشت/ برگردان‌ها: عبدالرحیم احمدی و حمید سمندریان







کتاب «زندگی گالیله» نوشته‌ی «برتولت برشت» علاوه بر برگردان عبدالرحیم احمدی که نقدی بر آن‌را در همین شماره می‌خوانیم، با برگردان زنده‌یاد «حمید سمندریان» نیز منتشر شده و کتاب صوتی آن نیز موجود است.

در این نمایشنامه با داستان معروف رویارویی گالیله با کلیسای مسیحیّت 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... روایتِ 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 تأثیرگذارترین نمایشنامه‌نویسانِ دنیا، با ترجمهٔ روانِ کارگردانِ معروفِ تئاتر «حمید سمندریان» خواندنی و جذاب است. در بخشی از نمایشنامه می‌خوانیم:

«گالیله: (شنگول و سرحال بالاتنه‌اش را می‌شوید) شیر رو بذار روی میز، ولی کتاب‌ها رو نبند.
آندره‌آ: مادرم میگه باید پولِ شیرفروش رو بدیم، وگرنه همین روزا دور خونه‌مونو یه خط می‌کشه، آقای گالیله.
گالیله: باید بگی دورِ خونه‌مون یه خط رسم می‌کنه، آندرآ.»

از دیگر آثار برشت می‌توان به «آدم آدم است»، «اپرای سه پنی»، «ننه دلاور و فرزندان او»، «کلّه‌گردها و کلّه‌تیزها» و... اشاره کرد. انتشاراتِ «قطره» نمایشنامه‌ی حاضر را در اختیار علاقه‌مندان قرار داده است.

پشت جلد کتاب به قلم حمید سمندریان: *«زندگی گالیله افراطی‌ترین درامی است که دوست دارم آن‌را اجرا کنم. آن‌چه من در این نمایش‌نامه می‌بینم، رنج‌های یک انسانِ نابغه و ژنی و محرومیّت‌های یک کاشف و چیدنِ بال‌های انسانی است که قدرتِ پروازِ پرندگان را دارد، امّا در نهایت محکوم به سکوت می‌شود. روزگار، مرگی صوری را به گالیله تحمیل می‌کند، ولی ذاتِ نبوغ در او ماندگار می‌ماند. یعنی شکنجهٔ هولناکی که برای نوابغ صدها برابر قوی‌تر از انسان‌های عادّی‌است وکشفِ این انسانِ استثنایی درنمایش‌نامه برای من مهمّ است.»*

بازگشت به فهرست

درجنگلِ‌شهر، صدای‌طبل‌درشب، بَعلْ

برتولت برشت/ برگردان: محمود حسینی زاد

دربارهٔ کتاب:

برتولت برشت، نمایش‌نامه‌نویس، کارگردانِ تئاتر و شاعرِ پُرآوازهٔ آلمانی است که شهرتِ جهانی‌اش را مدیونِ نمایش‌نامه‌های زیبا و تاثیرگذارِ خویش می‌باشد. نمایش‌نامه‌های «بَعلْ»، «صدای طبل در شب» و «درجنگلِ شهر»، به ترتیب، جزءِ اوّلین آثارِ نگارشی او هستند و مجموعهٔ این کتاب را تشکیل می‌دهند.

به‌طورِکلّی، برشت تحت تاثیرِ رویدادها، شخصیت‌ها و اوضاع و وضعیّتِ سیاسی جامعهٔ خویش، به تدوینِ این اثر پرداخته و داستان‌هایی گیرا و جذّاب را به رشتهٔ تحریر درآورده است. به عنوانِ مثال، نویسنده، نمایش‌نامهٔ بَعلْ را در سال ۱۹۲۲ و با الهام‌گرفتن از شخصیّتِ یوزف کا، فردی حقیقی از اهالی زادگاهِ خویش، نوشته؛ مردی حاصلِ رابطهٔ نامشروعِ زنی رخت‌شوی، که علی‌رغمِ نداشتنِ تحصیلات و برخوردارنبودن از هیچ‌گونه آداب و رسومِ اجتماعی، فقط به واسطهٔ رفتارها و طرزِ بیانِ خاصّش، تاثیراتِ شگرفی را بر قشرِ تحصیل‌کرده و روشن‌فکرِ جامعهٔ خود ایجاد نموده است. شخصیّتِ اصلی داستان، بَعلْ، شاعری پُرآوازه، توانا و محبوب در جامعهٔ خود، ولی در عینِ حال، مردی مغرور و بی‌بندوبار است که مدام در حالِ نوشیدنِ شراب می‌باشد و بیش‌ترِ اوقاتِ خود را صرف زنانِ مختلف و متعدّدی می‌کند؛ زنانی که بَعلْ، ذرّه‌ای نسبت به آن‌ها، مهر و محبت و احساسِ مسئولیّت ندارد و همواره آن‌ها را موردِ تحقیرِ خویش قرارداده و در نهایت موجبِ ازهم‌پاشیدگی روحی و قلبیِ این زنان گشته و آن‌ها را به نابودی می کشاند. این کتاب را انتشاراتِ خوارزمی با برگردان محمود حسینی‌زاد در ۳۸۰ صفحه منتشر کرده است.

بُرشی از متنِ کتاب:

میخانه پیش‌ازظهر. بَعلْ. راننده‌ها. در عقبِ صحنه، آکارت با لوئیزهٔ پیش‌خدمت. ابرهایی سفید از میانِ پنجره‌ها دیده می‌شود.

بَعلْ: (برای رانندگان تعریف می‌کند) من را از اتاق‌های سفیدش انداخت بیرون، چون شرابش را تُف کردم. امّا زنش دوید دنبالم و شبش ضیافتی داشتیم. حالا شده وبالِ گردنم و ازش سیر شدم.

رانندهها: یک اردنگی حقش است! ایلِ مادیان حشری‌اند، ولی خنگ‌ترند! بگو برود سُماق بمکد! من همیشه قبل از این‌که مالِ خودم را راضی کنم، سیاه و کبودش می‌کنم!...
یوهانس: (با یوهانا وارد می‌شود) این یوهاناست.
بَعلْ: (به رانندگان که به انتهای صحنه می‌روند) بعدا می‌آیم آن پُشت پیشِ‌تان و برایتان آواز می‌خوانم. روز به‌خیر یوهانا.
یوهانا: یوهانس چند تا از ترانه‌های‌تان را برایم خوانده.
بَعلْ: که این‌طور. بگوئید ببینم چند سالتان است؟
یوهانس: ماه ژوئن هفده سالش شده.
یوهانا: بهتان حسودیم می‌شود. یوهانس مدام با یک جور شیفتگی از شما صحبت می‌کند.
بَعلْ: شماعاشقِ یوهانس‌تان هستید! الان بهاراست. من منتظرِامیلیه‌ام. عاشق‌بودن بهتر از عشق‌بازی‌کردن است.
یوهانس: من این را می‌توانم بفهمم که چرا مردها به طرفتان کشیده می‌شوند، ولی زن‌ها را چطور می‌توانید جذب کنید؟
امیلیه: (به عجله وارد می شود.)
بَعلْ: آمد. روز به خیر امیلیه. یوهانس نامزدش را با خودش آورده. بنشین.
امیلیه: چطور توانستی از من بخواهی که بیایم این‌جا! میانِ یک مُشت ولگرد و توی یک عرق‌فروشی! سلیقه‌ات همین است دیگر.
بَعلْ: لوئیزه! یک دو آتشه برای خانم!
امیلیه: می‌خواهی سبُکم کنی؟
بَعلْ: نه. ولی عرق را می‌خوری. همه‌مان مثلِ همیم. همه‌مان آدمیم.
امیلیه: ولی تو آدم نیستی.
بَعلْ: این را تو بهتر می‌دانی. (لیوان را برای لوئیزه بالا نگه می دارد) این قدر کم نه، دخترخانم. (امیلیه را بغل می کند) امروز بدجوری نرمی، عینِ شفتالو.
امیلیه: بی‌مزّه!
بَعلْ: بلندتر داد بزن عشقِ من!
یوهانس: به‌هرحال این‌جا جای جالبی است. مردمِ کوچه و بازارند دیگر. عرق می‌خورند و شوخی‌های خاصِّ خودشان را می‌کنند! بعد هم این ابرهای توی پنجره!
امیلیه: شما را هم انگار دفعهٔ اوّل است که به این‌جا کشانده، پای این ابرهای سفید؟
یوهانا: یوهانس، بهتر نیست برویم توی چمن‌های کنارِ رودخانه؟
بَعلْ: آن‌جا نه، همین‌جا می‌مانیم! (می نوشد) آسمان ارغوانی است، مخصوصاً وقتی که آدم سیاه‌مَست باشد. رخت‌خواب‌ها در عوض سفیدند. قبلش. و آن‌جا عشق است، میانِ آسمان و زمین. (می نوشد.) چرا شماها این قدر توسوئید؟ آسمان که حفاظی ندارد، سایه‌های لرزان! پُر از بدن‌های عُریان است و رنگش از عشق پریده!
امیلیه: باز هم زیاد خورده‌ای و داری ورّاجی می‌کنی. با همین ورّاجی‌های جادویی‌اش است که آدم را از راه به‌در می‌کند!
بَعلْ: آسمان (-می نوشد-) گاهی هم زرد است. پُر از لاشخور. شما باید مَست کنید.) به زیر میز نگاه می کند: این کی‌ست که دارد می‌زند به پایم؟ توئی لویزده؟ آهان: توئی امیلیه! خُب عیبی ندارد. عرق‌تان را بخورید...

بازگشت به فهرست

دختری با زلف‌های سبز

گزیدهٔ اشعارِ لطیف هلمت، شاعرِ اقلیمِ کردستان

برگردان به فارسی: خالد بایزیدی (دلیر)/ معرّفی: احمد عبدالحکیمی

کتاب ترجمه گزیده اشعار «لطیف هلمت» شاعر نام‌آشنای اهل اقلیم کوردستان با نام «دختری با زلف‌های سبز» منتشر شد. این اشعار که ۸۹ شعر از اشعار برگزیده لطیف هلمت است را خالد بایزیدی (دلیر) ترجمه کرده و انتشارات کتاب هرمز اهواز در دی ماه ۱۴۰۳ و در تیراژ ۱۰۰۰ جلد به چاپ رساند. لازم به ذکر است که درگذشته نیز کتاب شعرهای لطیف هلمت توسط مترجمانی چون: رضا کریم‌مجاور، فریاد شیری، سارا قبادی، علی حقیقی، مختار شکری‌پور و مریوان حلبچه‌ای به فارسی ترجمه شده بود.

معرّفی شاعر: لطیف هلمت؛ نویسنده، شاعر و روزنامه‌نگار کورد، سال ۱۹۴۷ میلادی در شهر «کفری» اقلیم کوردستان به دنیا آمده است. نامبرده در سال ۱۹۷۹ و در حوزه کودکان نوشتن را آغاز کرده و تاکنون ۲۰ کتاب شعر از او منتشر شده است. لطیف هلمت اوایل دهه ۷۰ میلادی به همراه چند شاعر دیگر «کانون شعر کفری» را تاسیس می‌کند و در طول زندگی خود مبارزات زیادی را نیز علیه حکومت صدام حسین و حزب بعث داشته که مضامین سیاسی متأثر از این مبارزات در شعرهایش به وضوح منعکس شده است. او علاوه بر کوردی به زبان عربی نیز مسلط بوده و به این زبان نیز اشعاری سروده است. همچنین از او آثاری در حوزه کودکان بر جای مانده است و برای تألیفاتش در این حوزه، در سال ۲۰۰۰ موفق به دریافت جایزه *APIC* سوئد شده است. او همچنین در حوزه ادبیات داستانی مطالعات و فعالیت‌های چشمگیری داشته و اولین رمانش به نام «همه همسران أجنه‌ی شیخ محمود» (ژنە جنۆکەکانی شێخمحموو) به همت فریاد شیری به فارسی ترجمه شده است. در زمینه ترجمه نیز می‌توان به ترجمه گزیده اشعار «سعاد محمد الصباح» با نام «مێیینە ەر لە سەرەتاوە بوو» (زن از همان روز ازل در میانه بود) اشاره کرد که سال ۲۰۰۰ آن را از عربی به کوردی ترجمه کرده است .لازم به ذکر است که در کنگره مشاهیر کورد که تابستان سال ۹۸ در سنندج برگزار شد، از لطیف هلمت به عنوان یکی از مشاهیر کورد تقدیر شد.

معرّفیِ مترجم: خالد بایزیدی (دلیر) شاعر و مترجم کورد است که سال ۱۳۴۷ در روستای شخَل (شخڵ) از توابع شهرستان سردشت به دنیا آمده است. او بعدها به شهر مهاباد مهاجرت کرده و تحصیلاتش را نیز در این شهر به پایان رسانده است .در همان سنین جوانی به سرودن و ترجمه شعر علاقمند بوده است و از او تاکنون ۶ کتاب شعر در ایران چاپ شده است. لازم به ذکر است که او در زمینه ترجمه شعر به دو زبان کردی و فارسی نیز فعال بوده و ترجمه‌هایش در سایت‌ها و مجلات داخلی و خارجی منتشر شده است. او تاکنون هشت کتاب در انتشارات فرجام تهران به سرپرستی پروفسور فاروق صفی‌زاده به چاپ رسانده است. بایزیدی سال‌هاست که ترک وطن کرده و اکنون در شهر ونکوور کانادا ساکن است.

در پشتِ جلد این کتاب، این شعر نوشته شده است:

«شب/ دیکتاتور است/ همهٔ ستاره‌ها را/ به عقدِ خود/ درآورده است.»

دو نمونه از اشعار این کتاب:

«دختری با زلف‌های سبز»

چه کسی می‌پندارد:
پیرزن
هیچ‌گاه آبستن نمی‌شود
مگر نه این‌که
این کوهستانِ سپیدمو
در تحویلِ هر سالی
دختری می‌زاید
زلف‌سبز وُ نازدار
اسم‌اش را می‌گذارد بهار!
****
در تهران
کفش‌های‌ام را
دور انداختم

خیابان... خیابان
از آن کتابخانه
به آن کتابخانه گشتم
با پای پتی
گفتم:
مبادا اشکی از «فروغ فرخزاد»
بر روی بنای کتابخانه
ریخته شده باشد
گرد وُ غبارِ کفش‌های‌ام
رویش بیفتد
تا که رسیدم به تهران
با هزار دست
بوی اشکِ فروغ را
به رخسارِ خسته‌ام پاشاند
بادِ سپیده‌دم.

متنِ معرّفی کتاب برگرفته از: سایت «خانهٔ کتاب کردی»

بازگشت به فهرست

دربارهٔ «تجدّد و تجدّدستیزی» عبّاس میلانی

کورش دستوری

عباس میلانی کتابی دارد تحت عنوان «تجدّد و تجدّدستیزی» که شامل چهارده مقاله است. در میان این مقالات یک مقاله هم دارد با تیتر «سیّدفخرالدّین شادمان و مسألهٔ تجدّد». سیّدفخرالدین شادمان کیست؟ دایی آقای میلانی! ایشان این مقاله را هم تقدیم کرده‌اند به مادرشان خانم زینب شادمان میلانی...

تا اینجا هیچ مشکلی نیست، همه چیز رو به راه است... این مقاله‌ها و بررسی‌ها قرار است مروری تاریخی باشد بر سیرِ تجدّد در ایران .

موضوعی که با تاریخ‌نویسی بیهقی شروع می شود و در تذکرةالاولیا ادامه پیدا می کند و بعد سری هم به رستم التواریخ و تجدّد می زند و ادامه پیدا می‌کند می آید به عصرِ جدید و مجلّهٔ کاوه و تا آخرین مقاله که دربارهٔ بابک احمدی است.

شما در همین مجموعه مقالات یک دفعه با نامِ کسی آشنا می‌شوید ـ سیدفخرالدین شادمان ـ که به نظرِ ایشان یکی از بانیان و ادامه‌دهندگانِ واقعی تجدّد در ایران هستند ولی جامعهٔ ایرانی قدرِ «خان‌داییِ» ایشان را که مردِ دانشمند و متجدّدی بوده را نشناخته است و در این زمینه نقلِ قول‌هایی هم از ایرج افشار و حبیب یغمایی دربارهٔ سیدفخرالدین شادمان می‌آورد که او دانشمندی بزرگ بود و ادیب و سخن‌دان و هم‌چنین یک رمان‌نویسِ مُدرن و و و...

و در ادامه هم او را یکی از قهرمانانِ تجدّد معرفی می‌کند و اشاره‌هایی هم به این موضوع می‌کند که او در واقع آن‌چنان که باید قدرش شناخته نشد و باقیِ قضایا.

عباس میلانی دلیلِ این بی‌مهری و قدرنشناسی جامعهٔ روشن‌فکری ایرانی را این‌چنین توضیح می‌دهد: «فضلِ ایشان چوبِ سیاستش را خورد.» چرا؟ چون سیّدفخرالدین شادمان در کابینهٔ کودتای ۱۳۳۲ وزیر شد و همین باعثِ بدفهمی و عدمِ کشف ایشان شده است.

یعنی ۲۷۷صفحه دربارهٔ تجدّد در ایران نوشته شده است و سیرِ آن بررسی شده است تا وسطِ همه این بررسی‌ها معلوم شود که دایی ایشان در تاریخِ ایران چه نقشی داشته است که باید مردمِ ایران آن‌را بدانند و بر سر بگذارند و حلوا حلوا کنند.

البته جنابِ شادمان از اعضای کانونِ ترقّی هم بودند که آن‌قدر تَرق و تُروق کردند که یکی از آن‌ها به نخست وزیری هم رسید. کی؟ امیرعبّاس هویدا که جنابِ شادمان هم سال‌ها، هم وزیرِ مشاور ایشان بودند و هم معاونِ نخست وزیر در امورِ پارلمانی. و البته مشاغلِ دیگر مانند استانداری و و و...

خواهرزاده از خردگراییِ خان‌دایی می‌نویسد ـ وسطِ تجدّدگرایی ایرانی ـ و از این‌که چقدر شادمان دغدغهٔ قانون داشتند و دیگر این‌که ایشان چقدر مسئلهٔ آزادی برایشان مهمّ بوده و چقدر تحتِ تأثیرِ ماکس وبر بوده و در ضمن به ضرورتِ هستی‌شناسیِ (*ontologic*) مذهب هم خیلی باور داشته است. گرچه به کرّات واپس‌نگری و تنگ‌نظری‌های رهبرانِ اسلامی را هم نقد می‌کرده است.

چرا این‌ها را نوشتم؟ که در واقع باید در این باره بیست ـ سی صفحه‌ای می‌نوشتم، که این‌گونه به سراغ موضوع تجدّد و تاریخ رفتن شایسته یک «استادِ محقّقِ» دانشگاه نیست.

و دیگر این‌که چنین گزینشی و سفارشی نوشتن‌هاست که باعث می‌شود در دورانی که باید پخته و نقّادانه و بی‌غرض و مرض بنویسی، سر از هم‌نشینی با «شاهکار بینش‌پژوه» درمی‌آوری و روز به روز بیشتر بی‌شباهت به آن کسی می‌شوی که روزگاری فکر می‌کردی هستی.

حالا «معمّای هویدا» حلّ شد یا باز هم بیشتر بنویسم؟ که چرا آخر عاقبتِ این‌گونه بل‌بل‌کردن‌ها به دوستی و نزدیکی به سخنورِ بزرگِ انقلابِ ملّی -شاهکار بینش پژوه- می‌رسد که می‌خواست همه را در روزِ اوّلِ به‌قدرت‌رسیدن در خیابانِ «پهلوی» از ماتحت دار بزند؟

آه خان دایی! عقلانیّتی که تو بُنیادش را گذاشتی در اگزوزِ بهنام زاپاتا و ماکس وبر به هم رسیدند. سرِ چهارراهِ پهلوی، اون بغل، همان نبش...

برگرفته از: صفحه فیس‌بوک نویسنده

بازگشت به فهرست

گفت‌وگو/ سخن‌رانی

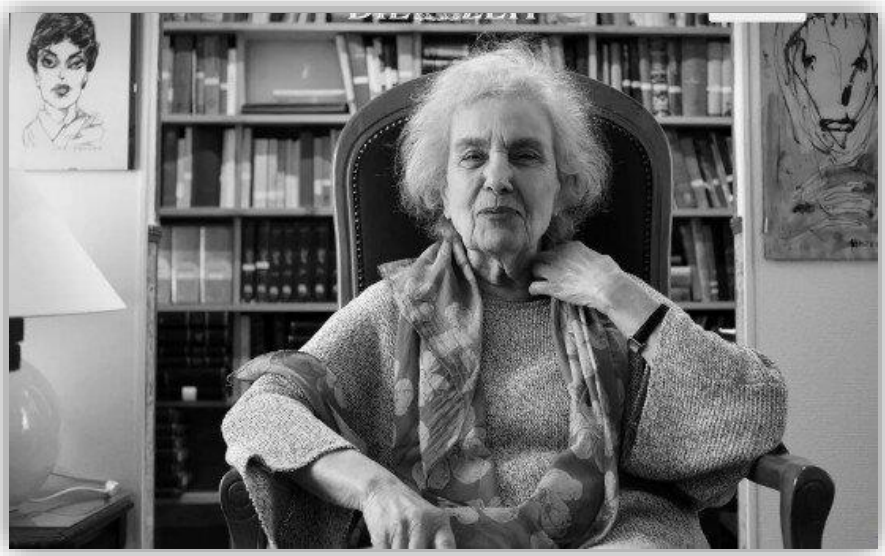
مردم فریاد می‌زدند: خون... (گفت‌وگوی هفته‌نامهٔ دی‌سایت با مهشید امیرشاهی)/ سارا معین **۲۰۴**

ترجمهٔ شعرِ کُردی از نگاهِ خالد بایزیدی(دلیر)/ مصاحبه‌گر: سمیّه امینی‌راد..... **۲۱۰**

مردم فریاد می‌زدند: خون...

گفت‌وگوی سارا معین با مهشید امیرشاهی؛ داستان‌نویس، مترجم و روزنامه‌نگار ساکنِ پاریس

ارژنگ: بازنشرِ متن مصاحبهٔ سرکار خانم امیرشاهی با هفته‌نامهٔ دی سایت *(Die Zeit)* آلمان به معنای تأییدِ همهٔ نظرات و مواضعِ فکری-سیاسی ایشان نیست.



مهشید امیرشاهی یکی‌از مهمّ‌ترین روشن‌فکرانِ ایرانی است. او در سال۱۹۷۹ دربارهٔ خمینی هشدار داد و به همین دلیل موردِ توهین قرار گرفت. امروز او ۸۸ سال دارد و بارِ دیگر هشدار می‌دهد.

مصاحبه‌گر: سارا معین/ ۲۳ فوریه ۲۰۲۶

در جریان انقلاب ۱۹۷۹ در ایران، مهشید امیرشاهی جرأت کرد دربارهٔ خطرِ اسلام‌گرایان به رهبری روح‌الله خمینی هشدار دهد. او بهای سنگینی برای این کار پرداخت: زندگی در تبعید در فرانسه. از آن‌جا برای استقرارِ پارلمانتاریسمِ دموکراتیک در کشورش مبارزه کرد و هم‌چنین از نویسنده سلمان رشدی دفاع نمود. امروز این زنِ ۸۸ ساله تنها به‌ندرت در خانه‌اش در حومهٔ پاریس مهمان می‌پذیرد، امّا ایران را با دقّت دنبال می‌کند. هنگامِ خداحافظی، امیرشاهی برای نویسنده یک غذای برنجی ایرانی می‌پزد. برنج -که هنر است- ته‌دیگی بی‌نقص دارد.

***

دی سایت: خانم امیرشاهی، وقتی به ایران فکر می‌کنید چه احساسی دارید؟

مهشید امیرشاهی: این سؤالِ خوبی برای شروع نیست. حالِ خوبی ندارم. خشمگینم.

دی سایت: چرا؟

امیرشاهی: وضعیتِ ایران مرا به یادِ روزهای انقلاب ۱۹۷۹ می‌اندازد. آن زمان برای خودم دشمنانِ زیادی درست کردم، حتّی در میانِ دوستانم. بعدها بسیاری از آنها پشیمان شدند. من از معدود کسانی بودم که آشکارا علیه انقلاب و علیه به‌قدرت‌رسیدنِ اسلام‌گرایان به رهبری روح‌الله خمینی سخن گفتم.

من آدمِ مذهبی نیستم، امّا هرگز هم نگفته‌ام که جهان باید کاملاً بدونِ دین باشد. فقط معتقدم دین نمی‌تواند یک کشور را اداره کند؛ دین برای حکومت‌داری مناسب نیست. به همین دلیل هم انقلاب را به‌هیچ‌وجه نمی‌توانستم بپذیرم. امّا مشکلِ اصلی، سلطنتِ پهلوی بود که پیش‌از انقلاب حکومت می‌کرد. آن حکومت آزادی بیان و بسیاری دیگر از حقوقِ انسانی را از ما گرفت. پهلوی‌ها ایران را به یک سلطنتِ مطلقه و یک نظامِ تک‌حزبی تبدیل کرده بودند. مجلس عملاً بی‌قدرت بود.

دی سایت: شما خانوادهٔ پهلوی، یعنی خانوادهٔ شاهِ سرنگون‌شده را مسئولِ انقلاب می‌دانید. چرا؟

امیرشاهی: برای فهمیدن آنچه در سال ۱۹۷۹ رخ داد باید به گذشته برگردیم. من که کودک دههٔ چهل میلادی بودم، به یاد دارم بزرگ‌ترها هرگز نامِ شاهِ آن زمان، رضا شاه پهلوی، را با صدای بلند بر زبان نمی‌آوردند. می‌گفتند «پدر» یا «خان» و بعد سریع موضوع را عوض می‌کردند. نام او را آشکارا گفتن خطرناک بود، چون خبرچین‌ها همه جا بودند. این وضع زندگی خانواده‌های عادی بود. ترس دائمی وجود داشت.

دی سایت: روحانیان پیش از انقلاب چه وعده‌هایی به مردم ایران دادند؟

امیرشاهی: وضعیّت *paradoxical* [پارادوکسیکال= متناقض] بود. جانشینِ رضا شاه، یعنی محمدرضا شاه پهلوی که از حدود ۱۹۵۰ قدرت را در دست داشت، مخالفانِ چپ و چپِ میانه را به شدّت سرکوب می‌کرد. اما در برخورد با روحانیت ملایم‌تر بود. همین به آنها فرصت داد. آنها از طریق شبکه‌های خود ــ مساجد و بلندگوهایی که اساساً برای اذان بودند ــ سانسور را دور می‌زدند و تبلیغاتشان دربارهٔ خمینی را پخش می‌کردند؛ اینکه او «بهشت را بر زمین خواهد آورد.» آنها توانستند به بخش‌های بزرگی از مردم دسترسی پیدا کنند و مردم هم حرفشان را باور کردند.

دی سایت: سپس چه شد؟

امیرشاهی: فضای سیاسی سال ۱۹۷۹ آن‌قدر خفقان‌آور و فاسد بود که مردم دیگر به اصلاح نظام فکر نمی‌کردند؛ بلکه می‌خواستند آن را کاملاً جایگزین کنند. به همین دلیل به خیابان آمدند.

دی سایت: شما هم؟

امیرشاهی: فقط یک بار، در آغاز. وقتی اولین شعارها را شنیدم، برگشتم. جمعیت فریاد می‌زد: «خمینی عزیزم، بگو تا خون بریزیم.» من شرمنده شدم. آن تظاهرات اولین و آخرین تظاهرات من بود. نمی‌توانم بگویم مردم واقعاً چه می‌خواستند یا چه فکر می‌کردند، اما آنها فریاد خون می‌زدند. به نظر من تظاهرکنندگان آن زمان چندان مقصر نبودند؛ آنها تقریباً انتخابی نداشتند. اما عمل‌ها پیامد دارند، حتی اگر از احساسات ناشی شوند. کتاب من در هزار درباره همین مسئله و درباره انقلاب است.

در فوریه ۱۹۷۹، مهشید امیرشاهی مقاله‌ای منتشر کرد که در آن از سیاستمدار شاپور بختیار دفاع می‌کرد؛ کسی که سال‌ها از مخالفانِ شاه بود. شاه در آخرین تلاش برای حفظِ قدرت، او را به نخست‌وزیری منصوب کرد. اما بختیار از سوی نخبگانِ سیاسی تنها گذاشته شد. امیرشاهی در آن مقاله روشن‌فکران و سیاستمدارانی را نقد کرد که به نظرِ او راه را برای حاکمیت اسلام‌گرایان هموار کردند. او در سال ۱۹۷۹ نوشت: «از تنها ماندن نمی‌ترسم. این بار می‌ترسم ـــ نه برای خودم، بلکه برای آینده این کشور.»

دی سایت: در اعتراضات اخیر ایران دوباره یک نام در مرکز توجه قرار گرفته: رضا پهلوی، پسر آخرین شاه. چگونه می‌توان تغییر شعار «زن، زندگی، آزادی» در اعتراضات ۲۰۲۲ به «رضاشاه روحت شاد» یا «پهلوی برگرد» را توضیح داد؟

امیرشاهی: به نوعی ما مسافران زمان شده‌ایم.

دوباره در وضعیتی شبیه ۱۹۷۹ هستیم. آن زمان خمینی بود، امروز پهلوی. این برای من هم غم‌انگیز است و هم نگران‌کننده. مردم اغلب می‌گویند: رضا شاه اول چادر را از سر زنان برداشت؛ انگار این یک دستاورد بوده است. در واقع چادر را با زور از سر زنان کشیدند. این همان‌قدر شرم‌آور است که در رژیم فعلی زنان مجبور به پوشیدن حجاب هستند.

دی سایت: اما رضا پهلوی برای بسیاری از ایرانیان امید بزرگی است. مردم اعتراض کردند و حتی جانشان را به خطر انداختند. کشتار رخ داد.

امیرشاهی: مردم دلایل خوبی برای اعتراض دارند. کشتار در ایران مرا بی‌کلام کرده است. برایش واژه‌ای ندارم. اما این پهلوی جوان به هیچ وجه پاسخ مناسبی برای وضعیت کنونی ایران نیست. او هرگز شغل واقعی نداشته است؛ حالا قرار است کشوری با ۹۰ میلیون جمعیت را اداره کند؟ داستان‌ها، اما نه داستانِ بازگشت

دی سایت: به نظر شما چه باید اتفاق بیفتد؟

امیرشاهی: باز هم باید به تاریخ خود نگاه کنیم. ما در ایران یک انقلاب قابل توجه داشتیم: انقلاب مشروطه از ۱۹۰۵ تا ۱۹۱۱. آن یک انتقال موفق قدرت از شاه به مجلس بود.

پهلوی‌ها این دستاوردها را نابود کردند. نظام تک‌حزبی آنها در نهایت راه را برای انقلاب ۱۹۷۹ هموار کرد. ما باید به آن بنیان‌های دموکراتیک بازگردیم: پایان دادن به حکومت استبدادی و بازگرداندن مجلس به عنوان مرکز قدرت سیاسی.

دی سایت: چرا ایران را ترک کردید؟

امیرشاهی: راستش اصلاً قصد رفتن نداشتم. معتقد بودم اگر بخواهم علیه روحانیت و دولت مبارزه کنم باید در کشور بمانم. اما در سطح بین‌المللی شایعاتی درباره من پخش شد: اینکه رژیم مرا تعقیب کرده، کتک زده

و حتی با اسید سوزانده است. هیچ‌کدام از اینها برای من اتفاق نیفتاد. می‌دانم برای بسیاری دیگر چنین شد، اما برای من نه. درست است که توهین و انتقاد بود و بعضی دوستان با تمسخر حرف می‌زدند، اما چیز دیگری نه. من رفتم چون مادرم، خواهر کوچکم، دخترم و خواهرزاده‌ام در فرانسه بودند و نگران من بودند. آن زمان تماس تلفنی هم آسان نبود. تصمیم گرفتم بروم و اوضاع را توضیح بدهم. قصد داشتم فقط یک ماه بمانم. اما بعد جنگ ایران و عراق شروع شد و دیگر نتوانستم برگردم.

دی سایت: اکنون هم نقش شما بیشتر نقش ناظر از دور است. این برای شما چگونه است؟

امیرشاهی: پس از انقلاب ۱۹۷۹ دو نسل در ایران به دنیا آمده‌اند؛ نسل‌هایی که آغاز انقلاب را تقریباً نمی‌شناسند. اگر در کشور بودم، شاید با آنها ارتباط می‌گرفتم و درباره آن زمان برایشان می‌گفتم.

گاهی از سر خشم گفته‌ام: تا وقتی ملاها در قدرت‌اند هرگز پایم را به ایران نمی‌گذارم. اما این فقط حرف‌هایی از سر ناامیدی است. بزرگ‌ترین اندوهی که در همه این سال‌ها با خود حمل کرده‌ام جدایی از سرزمینم بوده است.

مهشید امیرشاهی چند سال در دانشگاه دانشگاه سوربن در پاریس زبان انگلیسی تدریس کرد. او به عنوان نویسنده فعالیت داشت و با نخست‌وزیر پیشین شاه، شاپور بختیار همکاری می‌کرد تا زمانی که بختیار در تبعید به دست مأموران جمهوری اسلامی ترور شد.

دی سایت: اگر به ایران بازگردید چه اتفاقی می‌افتد؟

امیرشاهی: من داستان می‌نویسم، اما داستانی درباره بازگشتم نه. بدترین صحنه‌ها را حتی نمی‌خواهم تصور کنم: اینکه شاید مرا ببرند و فوراً اعدام کنند، یا کتک بزنند و شلاق بزنند و شکنجه کنند.

دیگر نمی‌توانم تهران را در ذهنم ببینم. فکر نمی‌کنم شهری را که در آن بزرگ شده‌ام بشناسم. نمی‌دانم دیگر چه شکلی دارد. این اندوهی است که هیچ‌کس نمی‌تواند از ذهنم پاک کند.

چیزی که بیش از همه دلم برایش تنگ شده صدای زبان فارسی است؛ اینکه کسی کنارم بنشیند و فارسی حرف بزند. من همیشه زبان‌ها را دوست داشتم. هر زبانی که یاد گرفتم به این دلیل بود که خودِ زبان‌ها را دوست داشتم. من همیشه رابطه‌ای عمیق با نوشتن و سخن گفتن داشته‌ام.

دی سایت: هنوز با کسانی که در ایران زندگی می‌کنند در تماس هستید؟

امیرشاهی: نه. چون در خارج از کشور فعالیت سیاسی داشتم، نام من در ایران خطرناک شد. زمانی فهرستی منتشر شد که در آن «پرونده‌های امنیتی» را نوشته بودند. نام من در صدر آن بود. به همین دلیل نام من در ایران برده نمی‌شود. هیچ‌یک از کتاب‌هایم در کتابفروشی‌ها و کتابخانه‌های ایران وجود ندارد، هرچند در بازار سیاه هنوز فروخته می‌شوند. به همین دلیل دیگر نمی‌توانستم با کسی در ایران تماس مستقیم داشته باشم. وقتی شروع کردم رژیم را علناً نقد کنم، انزوایم کامل شد.

در نهایت به دوستان و آشنایانم در ایران گفتم دیگر با من تماس نگیرند. به آنها هشدار دادم: شما در خطر هستید، همه ارتباط‌ها را قطع کنید. نمی‌خواستم کسی را در معرض خطر قرار دهم. این وضعیت با ماجرای سلمان رشدی شدیدتر شد. فتوای روح‌الله خمینی علیه سلمان رشدی، نویسنده بریتانیایی-هندی، به خاطر کتاب آیات شیطانی در سال ۱۹۸۹ صادر شد.

امیرشاهی این حکم را حمله‌ای به آزادی بیان دانست و از نویسندگان و روشنفکران فرانسه خواست با رشدی اعلام همبستگی کنند.

دی سایت: چگونه؟

امیرشاهی: با آن فتوا، ملاها آموزه انقلاب اسلامی را به خارج صادر کردند. روشنفکران منتقدی مانند من ناگهان هدف قرار گرفتند، فارغ از ملیت یا محل زندگی‌شان. ماجرای رشدی به یک بحران جهانی تبدیل شد. برای من نیز انگیزه مهمی شد تا علناً سخن بگویم. از من خواسته شد رئیس کمیته سلمان رشدی در فرانسه شوم، اما نپذیرفتم. نمی‌خواستم نقش رهبری داشته باشم؛ به دلایل مختلف. یکی از آنها این بود که فرانسوی‌ها اول باید یاد می‌گرفتند نام «امیرشاهی» را چگونه تلفظ کنند.

دی سایت: آینده ایران را چگونه می‌بینید؟

امیرشاهی: پیش‌بینی آن غیرممکن است. با این همه اطلاعات متناقض و تبلیغات، چه از داخل ایران و چه از خارج، نمی‌توان چیزی را با قطعیت گفت. اما می‌توانم بگویم که عمیقاً نگرانم. بسیار نگران مردم ایران و همچنین حاکمیت کشورمان هستم.

دی سایت: منظور شما از حاکمیت چیست؟

امیرشاهی: نمی‌توانم بپذیرم کسی مانند رضا پهلوی با حمایت قدرت‌های خارجی از راه دور دستور تغییر رژیم بدهد. برای من این بدتر از بزرگ‌ترین توهین است.

از نظر شخصی نیز کاملاً مخالف دخالت دولت‌های خارجی در کشورم هستم. این فکر که کشورهای دیگر ــ چه ایالات متحده، چه اسرائیل یا هر بازیگر منطقه‌ای و بین‌المللی دیگر ــ بخواهند به این شکل در امور ایران دخالت کنند، برای من غیرقابل تحمل است.

در پایانِ گفت‌وگو، مهشید امیرشاهی ما را به اتاق کار روشن و پرنور خود می‌برد. دست‌نوشته‌های خاطراتی را نشان می‌دهد که اکنون مشغول نوشتن آنهاست. سپس به آشپزخانه می‌رویم؛ برنج تقریباً آماده است. پرستارِ کودکی‌اش ــ «دایه» ــ همیشه می‌گفت خانم‌های اشرافی نباید وقتشان را در آشپزخانه بگذرانند. اما امیرشاهی هنگام تحصیل در انگلستان آشپزی را خودش یاد گرفت. وقتی این را تعریف می‌کند، می‌خندد.

سه شنبه ۵ اسفند ۱۴۰۴ - ۲۴ فوریه ۲۰۲۶

به نقل از: هفته‌نامه دی سایت (*Die Zeit*)

دربارهٔ نویسنده:

مهشید امیرشاهی در تاریخ(۲۰ فروردین ۱۳۱۶)در کرمانشاه متولد شده‌است. او دومین دختر از سه دختر امیر امیرشاهی و مولود خانلری است. پدرش از قضات عالی‌رتبه دادگستری بود و با بسیاری از رجال دوران آشنایی و رفت‌وآمد داشت او فردی محافظه‌کار بود که با چپ‌گرایان میانه‌ی خوبی نداشت و مادرش از فعالان سیاسی و از زنان برجستهٔ دوران خود به‌شمار می‌رفت و به دلیل خویشاوندی و گرایش‌ها سیاسی با برخی از پایه‌گذاران حزب تودهٔ ایران نظیر عبدالصمد کامبخش و اختر کامبخش، نورالدین کیانوری و مریم فیروز و احسان طبری ارتباط داشت.

مهشید امیرشاهی تحصیلات ابتدایی و بخشی از دبیرستان را در مدارس فیروزکوهی و نوربخش انجام داد. سپس به شبانه‌روزی چارتر تاورز در ساسکس انگلستان رفت و بعد از اخذ رتبه های لازم در دانشگاه لندن به تحصیلات در رشتهٔ فیزیک ادامه داد. وی در تمام دورهٔ تحصیل خود شاگردی ممتاز بود. پس از بازگشت به ایران در ابتدا (در سالهای ۱۹۶۰ میلادی) به تدریس فیزیک و ریاضی پرداخت. او انتخاب رشته فیزیک نه ادبیات را به این دلیل می‌داند که ادبیات همیشه همراه او بوده است اما برای فراگیری فیزیک نیازمند استاد و لابرواتوار است.

مهشید امیرشاهی بنا به دعوت انتشارات فرانکلین در این موسسه مشغول به ویراستاری و ترجمه کتاب شد و با کمک برخی از همکاران برنامهٔ انتشار کتاب‌های کودکان را در آنجا پایه‌ریزی کرد. بین سالهای (۱۳۴۵ تا ۱۳۴۹) پنج مجموعهٔ داستان کوتاه از او به چاپ رسید.

وی در بارهٔ شروع نویسندگیش در مقدمه‌ای بر داستان خوانی در دانشگاه پنسیلوانیا می‌گوید:«... بیشترین قصه‌های اولین مجموعهٔ داستانم [کوچهٔ بن‌بست] بین (۱۵ و ۱۷) سالگی من نوشته شده است و تاریخ انتشار دیگر مجموعه‌ها به تاریخ نگارش آن‌ها نزدیک است.» مهشید امیرشاهی بعد از انقلاب ۱۳۵۷ به فرانسه رفت و هرگز نتوانست به ایران بازگردد. (نقل از صفحهٔ اینستاگرام محمود موحدان)

بازگشت به فهرست

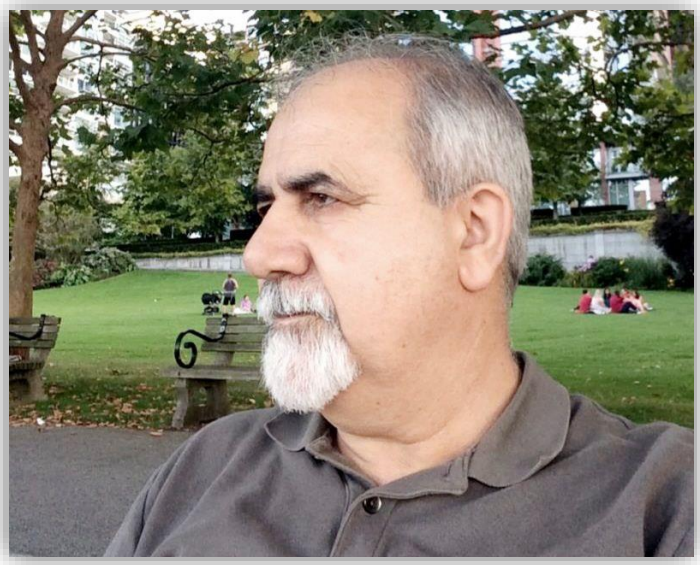
***

دو گروه از مردان هیچ‌گاه به زندگیِ عادّی بر نخواهند گشت؛ آنان‌که به جنگ رفته‌اند، و آنان‌که عاشق شده‌اند.

رومن رولان

ترجمهٔ شعرِ کُردی از نگاهِ خالد بایزیدی(دلیر)

مصاحبهٔ سمیّه امینی‌راد با خالد بایزیدی، شاعر و مترجمِ کُرد



۱- به نظر شما شعرِ کُردی چه ویژگی‌هایی دارد که آن‌را برای ترجمه به زبان‌های دیگر خاصّ و جذّاب می‌کند؟

به باورِ من، شعرِ کُردی به دلیلِ ساختار و فرمِ یگانه‌ای که دارد، ویژگی‌های متعدّدی را داراست که در وهله‌ی نخست برآمده از غنای زبانی است و این غنا در ارتباط با پیشینه و بافتِ تاریخی و سرزمینی است که از دیرباز با ادبیّاتِ شفاهی کردستان عجین بوده‌است. از منظومه‌های کلاسیک و افسانه‌ها و حماسه‌ها تا قصه‌های عاشقانه، همه به نوعی با سنّتِ شعری در ارتباطی دوسویه بوده‌اند. شاید جای بسی حیرت باشد اگر بگویم که در این سنّتِ دیرینه‌ی شعری، روایت نیز متأثّر از شعر بوده و هست. انگار از ابتدا شعر، خود راویِ صادق تاریخ بوده است زیرا هر زمان که روایت‌ها به سکوت و سانسور تن می‌دادند، این شعر بود که به زبانِ استعاره، تاریخ را روایت می‌کرد. این یکی از ویژگی‌های ممتازِ ادبیّاتِ کردستان است.

نکتهٔ مهمّ در بابِ تأثیراتِ این سنّتِ شعری، برتری جایگاهِ شعر را چنان هویّتی مستقل و کارآمد معرفی می‌کند که محصولِ غنای زبانی است. در کلام و گفتارهای روزمرّه نیز همواره ردّپایی از شعر بر جای می‌ماند که در نوع خود کم نظیر است. گاه شعر روایت را فرامی‌خواند تا با آن هم‌آوا شود و این درحالی‌ست که سنّتِ شعرِ کردی به ذاتِ خودش وفادار است و درعین‌حال می‌کوشد دیگر ژانرهای ادبی نیز چنین جایگاهی داشته باشند. در شعرِ کردی آن‌چه خیلی بارز است، درهم‌تنیدگیِ عشق و حماسه است با رویکردهای گاهاً عرفانی و صوفی‌گرانه که تمامی عناصرِ زیبایی‌شناختی را نیز در خود جای داده است.

قطعا وقتی یک شعرِ کردی به زبانِ دیگری ترجمه می‌شود، اوّلین چیزی که به ذهنِ خواننده می‌رسد این است که به دنبالِ شباهت‌های فرهنگی و تاریخی باشد و هنگامی که به این تفاوت‌ها برمی‌خورد، آن شعر برایش جذّاب و خواندنی خواهد بود. خواننده میل به مکاشفه دارد. او در واقع کاشفِ ذهنِ شاعر است و هم‌چنین برایش مهمّ است که مترجم تا چه اندازه به شعرِ شاعر وفادار بوده است. این نخستین حلقهٔ اعتمادی است که

باید شکل بگیرد. مخاطبِ ترجمه‌ی شعر می‌خواهد بداند که این شعر در چه بسترِ تاریخی بالیده است که هم می‌تواند عاشقانه باشد و هم این‌که از عناصرِ اِروتیک نیز بهره بگیرد. خوانندهٔ باهوش به این می‌اندیشد که تفاوت‌های میانِ حماسه‌ای که مردم تعریف کرده و سینه‌به‌سینه انتقال داده‌اند با روایت‌های تاریخی نظامِ مسلّط، در شعر چگونه انعکاس یافته است.

مخاطبانِ شعرِ کردی از طیف‌ها و قشرهای مختلفی هستند و به همین دلیل دنبالِ تنوع و کثرتی هستند که آنان را غرقِ لذّت و کامیابی کند. شاید عمدهٔ این جذّابیت به کثرت در مضمون و فرم و ساختارِ زبان مرتبط باشد که قطعاً برای خوانندهٔ غیرِ کرد تازه و جذّاب است.

۲- فرهنگ و تاریخِ کُردها چگونه در شعرهای کُردی انعکاس می‌یابد و این جنبه‌ها در ترجمه چه جایگاهی دارد؟

شعر کردی را اگر در متن و بستر تاریخ شفاهی مردم کردستان تعریف کنیم و عناصر فرهنگی را نیز به آن بیفزاییم باید بگویم که انعکاس آن در شعر کردی کاملا طبیعی است. این شعر با مشخصاتی که برشمردم جدای از فرهنگ و تاریخ شفاهی کردستان نیست. حال این تاریخ می‌تواند یک تاریخ مکتوب باشد که کردها را در ساختار سیاسی و فرهنگی و اجتماعی مشخصی تعریف می‌کند و یا تاریخ شفاهی‌ای باشد که شکلی از نقالی و روایت‌های سینه به سینه است که با افسانه‌ها درهم آمیخته‌اند. در هر دوی این اشکال تاریخی نمودی عینیت گرایانه از یک انعکاس طبیعی می‌بینیم که در فرم و قواره‌ای متناسب با زمانه‌ی خودش تغییر یافته است. در گذر زمان آن‌چه که تازه شده است پوستهٔ بیرونی این سنّتِ دیرینه است تا منطبق با نیازهای نسلی طرحی نو دراندازد. درون‌مایهٔ این اشعار تغییر نمی‌کند، ولی ساختار و قالبِ آن‌ها دستخوشِ تغییراتی عموده می‌شود که در واقع اصلِ وفاداری به هست اصلی حفظ می‌شود. مرزبندی روی‌کردهای تاریخِ مکتوب و تاریخِ شفاهی از این نقطه آغاز می‌شود که روایت‌های رسمی مورّخان جریانِ مسلّط دیگر نمی‌توانند این سنّتِ شعرِ کردی را که سینه به سینه آمده و بالنده شده است، پس بزنند.

جایگاه این جنبه‌ها در ترجمه از این نقطه نظر اهمیت دارد که می‌تواند نقش به‌سزایی در شناخت و شناساندن روی‌کردهای تاریخی داشته باشد. جدای از بُعد زیبایی شناختی، هر شعری که بازتاب دهنده‌ی تاریخ و فرهنگ بومی و اقلیمی خودش است، یک ضرورتی را پیش روی خواننده می‌گذارد که با نگاهی تاریخی شعر و جهان شعری را به‌سنجد و آن را داوری کند، خواه واقعی باشد یا غیر واقعی. آن‌چه اهمیت دارد درک وضعیت تاریخی است از گذشته تا به امروز و دقیقا همین وضعیت و موقعیت تاریخی است که شعر کردی را پرورانده است. بازسرایی شکل‌هایی از تاریخ و حماسه و عشق در فرمی زیبایی شناسانه که هسته اصلی شعر ریخته شده است. جایگاه این جنبه‌ها زمانی در ترجمه اهمیت پیدا می‌کند که شاعر توانسته باشد در انتقال درونمایه و مضمون موفق عمل کرده باشد.

۳- ترجمهٔ شعرِ کُردی تا چه حدّ توانسته روح و معنای اصلیِ شعر را به زبانِ مقصد منتقل کند؟

بستگی به عناصرِ زبانی و پیچیدگی‌های شعر دارد. گاهی مفاهیمِ پیچیده در شعر و ساختار و فرمِ آن در انتقال روح و معنای اصلی شعر تعیین‌کننده است و قدرِ مسلّم به توانایی مترجم بر می‌گردد که چگونه باید عهده‌دار این مسئولیت شود. به باور من مترجم شعر باید خود شاعر باشد و گریزی از آن هم نیست. شاعر مترجم بهتر از هر مترجم دیگری به فضای شعر و همچنین زبان و فرمِ آن آشناست و این جایگاه تعیین‌کننده‌ای برای مترجم رقم می‌زند. در خصوصِ شعرِ کردی و ترجمهٔ آن، مترجم قبل از هر چیز باید به ادبیّاتِ کردی آشنا

باشد و لزوما بدان معنا هم نیست که مترجم باید کرد باشد. این آشنایی با شعرِ کردی مستلزمِ شناختِ دقیق و کنکاش‌گرانه است. از این گذشته از منظرِ شناختی و درکِ مفاهیم چنین رابطه‌ای صرفا با احساسات و علاقمندی‌های سطحی میسر نخواهد بود بلکه لازمه‌اش مطالعه و کشف هزارتوهای شعر کردی است، که به بیانی دیگر حتّی شعرِ نو کردی هم وامدارِ سنّتِ شعرِ کلاسیکِ کردی است. متاسفانه بیشتر مترجمان اشعار کردی با ظرافت‌های آن آشنا نیستند و گاها در انتقال روح و مفاهیم آن ناموفق هستند. وقتی نادانسته و یا از روی عمد زبان شعر را به دلخواه خود و مطابق با میل خوشان تغییر می‌دهند و شکل دیگری از سرودن را به جای شاعر تجربه می‌کنند به شعر کردی آسیب می‌رسانند و این لطمات قبل از هر چیز به اعتبار شعر کردی لطمه می‌زند. در خاتمه جواب به پرسش شما مایلم به این نکته اشاره بکنم که ترجمه‌ی شعر بر خلاف دیگر ژانرهای ادبی کار بسیار ظریف و شکننده‌ای است و در عین حال سخت و پیچیده.

٤- بزرگ‌ترین چالش‌هایی که یک مترجم هنگامِ ترجمهٔ شعرِ کُردی با آن مواجه می‌شود چیست؟

شاید بزرگ‌ترین چالش برای مترجمِ شعرِ کردی پیدا کردنِ معادل‌های زبانی باشد. بعضا تعدادِ زیادی از واژگانِ کردی در زبانِ فارسی معادل‌های مناسبی ندارند و یافتنِ معادل‌های مشابه تا حدّ زیادی مضمونِ شعر را تغییر می‌دهد. برای همین مترجم به اجبار باید دست به معادل‌سازی بزند. اگرچه این روش در ترجمه توانسته است مقبولیتی نزد خوانندگانش کسب کند، ولی با این وصف به نگرانی‌هایی نیز دامن می‌زند که بیشتر متوجه خود مترجم است زیرا منتقدین همواره معیار ترجمه‌ی خوب را بر مبنای تسلط مترجم به زبان مادی و زبان مقصد می‌دانند و قطعا کوچک‌ترین خطا سر همین موضوع معادل سازی، ممکن است کارنامه و پیشینه‌ی مترجم را با چالش اساسی روبه‌رو سازد. به‌طورِکلّ در روایت، مترجم دامنه گسترده‌تری دارد ولی در شعر با محدودیت‌های بسیاری روبه‌روست و شوربختانه منتقدانِ ما به هر دو یک‌سان می‌نگرند.

٥- تفاوت‌های زبانی و فرهنگی چه تأثیری بر دقّت و زیبایی ترجمهٔ شعرِ کُردی می‌گذارد؟

به‌نظر من تفاوت‌های زبانی و فرهنگی خود ساختاری است ارگانیک که در مفهومِ شعر، زبانِ فاخر و پرسش‌گر را وارد چرخه‌ی خود می‌کند. جست‌وُجو حولِ پُرسش‌های شناختی که همواره دغدغه شاعر و مترجم است و چه بسا خواننده شعر کردی هم با این پرسش‌ها درگیری ذهنی دارد. در این میان مترجم باید از خود این پرسش را بکند که چگونه می‌تواند با این تفاوت‌ها کنار بیاید و این‌که از چه ابزارها و پتانسیل‌هایی برای خلق دوباره زیبایی استفاده کند. نخستین بار شاعر تمام تلاش خود را به‌کار گرفته است و این زیبایی را در قالب شعر ریخته است و بار دوم این مترجم است که باید بیشترین تلاشش را انجام دهد که زیبایی را از نو بیافریند. به هر روی نگاه‌ها به مترجم دوخته شده است و پیش از آن‌که شاعر را نقد کنند این مترجم است که باید پاسخ‌گو باشد. چه بسا خطای شاعر نیز گاهی به پای مترجم نوشته می‌شود. باز گفتن این نکته بدیهی را ضروری می‌دانم که شناخت تفاوت‌های زبانی و فرهنگی و پالودن آن از کژفهمی و پیچیدگی‌های کلیشه‌ای رایج کمک می‌کند تا پیمودن این مسیر با سهولت انجام پذیرد.

٦- آیا ترجمهٔ شعرِ کُردی می‌تواند به گسترشِ شناختِ جهانی از فرهنگ و ادبیّاتِ کُردی کمک کند؟

صد در صد می‌تواند به شناخت جهانی از فرهنگ و ادبیات کردی کمک کند به شرطی که با استانداردهای شعری خوانایی داشته باشد. این استانداردها فقط به مضمون ارتباط ندارد بلکه شیوه‌های خلاقانه در آفرینش ادبی که مطابق معیارهای جهانی در حوزهٔ شعر است می‌تواند به این مهم کمک کند. شاعرانِ کرد فرم‌های تازه‌ای را خلق کرده‌اند و امروز شعر نو کردی توانسته است در کنار آثار مطرح جهانی پهلو بگیرد. نمونه آن

شعرهای زنده‌یاد شیرکو بیکس است و شاعران نوپردازِ دیگر که هر کدامشان جایگاه ویژه‌ای در ادبیات جهان دارند.

۷- آیا حفظِ موسیقی و ریتمِ شعرِ کُردی در ترجمه ممکن است؟ چگونه می‌توان این جنبه‌ها را منتقل کرد؟

اگرچه حفظِ موسیقی و ریتم در شعرِ کردی درترجمه کارِ بسیار سختی است، ولی نباید آن‌را غیرِممکن دانست. به هر روی نباید از مترجم هم انتظار داشت که موسیقی و ریتم شعر را به‌طور کامل حفظ کند. من همیشه گفته‌ام که اگر مترجمی حتی بتواند هفتاد درصد موسیقی و ریتم شعر را حفظ نماید کاری کرده کارستان و این بر هیچ ناظر بیرونی پوشیده نیست. ناگفته نماند که حفظ موسیقی شعر بستگی به شعر سروده شده و شاعر آن هم دارد. شعرهایی داریم که موسیقی و ریتمی که دارند به طور کامل در زبان ترجمه حفظ می‌شوند و شعرهایی نیز داریم که به شیوه و انتقال حس مترجم بستگی دارد و مترجم با تبحر و دانش شعری که دارد می‌تواند موسیقی و ریتم را متناسب با زبان ترجمه حفظ بکند بدون آن‌که به زبان اصلی شعر و جوهر حقیقی آن لطمه بزند. مترجم باید تمام تلاش خود را به‌کار بگیرد که موسیقی شعر را مطابق با ترجمه‌ای که انجام داده تعیین کند.

۸- نقشِ گویش‌های مختلفِ کُردی (مانند: سورانی، کرمانجی، یا لکی) در فرایندِ ترجمه چیست؟ آیا یک گویش نسبت به دیگری ترجمه‌پذیرتراست؟

گویش‌های مختلفِ کردی در فرآیندِ ترجمه از یک متد مشخص و معین پیروی می‌کنند و تقریبا نقش‌های مشابهی دارند. به‌طور کلی هر گویشی فرم‌های زبانی مختص به خودش را دارد و این مسئله به زیست مکانی و جغرافیایی ارتباط دارد. به همین خاطر از قابلیت‌های فرهنگ بومی خودش استفاده می‌کند. گویش سورانی به دلیل استفاده از عناصر سورئال و بازی‌های زبانی قطعا رنج بیشتری برای ترجمه می‌طلبد. با این وجود گویش‌هایی هم‌چون کرمانجی و بادینی و لکی و کلهری و... بیشتر از عناصر روایی بهره می‌گیرند و به شعر گفتاری نزدیک‌تر هستند. البته باید این را در نظر داشت که ادعای بنده در مورد تمام شعرهایی که با این گویش‌ها سروده شده است صدق نمی‌کند. با وجود پیچیدگی‌های زبانی و فرمی در گویش سورانی، ترجمه این اشعار از سورانی به زبان مقصد ترجمه پذیرتر از سایر گویش هاست.

۹- ترجمه چگونه می‌تواند میان زبانِ بومی و زبانِ مقصد تعادلی برقرارکند تا هم مخاطبانِ محلّی و هم جهانی را جذب کند؟

ترجمه می‌تواند تنها پُلِ ارتباطی میان زبانِ بومی و زبانِ مقصد باشد و این تعادل برقرار نخواهد شد مگر با نزدیک‌ترکردن زبان بومی و زبان مقصد. پیدا کردن ریشه‌های زبانی مشترک که اشتراکات تاریخی، فرهنگی و ادبی را در نظر دارد تضمین کننده چنین تعادلی است. ایجاد مانع و دیوارکشیدن دور زبان بومی، موجب می‌شود که زبان بومی و مقصد از هم‌دیگر دورتر شوند. تلاش مترجم باید این باشد که از ایزوله شدن زبان بومی جلوگیری کند و به‌نظر من حفظ غنای زبانی مستلزم چنین روی‌کردی است. به هر روی تاثیراتی که زبان بومی و مقصد می‌توانند از هم بگیرند به این غنای زبانی یاری می‌رساند. نزدیک شدن به زبان مقصد نه تنها مخاطبان بومی را جذب می‌کند بلکه مخاطبان جهانی را نیز جذب آن خواهند شد.

۱۰- نقشِ مترجم در معرّفی شاعرانِ کُردی به ادبیّاتِ جهانی چیست؟

با قاطعیت می توانم بگویم که وقتی مترجم شعری از یک شاعر نامدار کرد را ترجمه می‌کند در واقع شاعر را به جهان معرفی کرده است. حال هر چه قدر ترجمه‌ای پاکیزه و بی عیب و نقص از شاعر منتشر شود اقبال معرفی ادبیات کردستان خصوصا شعر کردی بیشتر است و این همان اتفاق فرخنده‌ای است که در مورد زنده یاد شیرکو بیکس اتفاق افتاد و امپراتور شعر جهان نام گرفت. ادبیات جهانی برای خودش استانداردها و معیارهایی دارد و ترجمه خوب می‌تواند جای خود را درون آن باز کند ضمن آن‌که انتخاب شعر و نوع ترجمه متناسب با همان استانداردهای زبان مقصد در معرفی خوب اثر به ادبیات جهان می‌تواند نقش تعیین کننده‌ای داشته باشد.

۱۱- چه اقداماتی می‌توان برای تقویتِ فرآیندِ ترجمه و انتشارِ شعرِکُردی در سطحِ بین‌المللی انجام داد؟

تنها اقدام به نظر من ایجاد یک مرکز یا انستیتوی ادبی است که بتواند مترجمان را گِردهم آورد و نظارت بر کیفیت آثار ترجمه‌ای را در کانون توجه قرار دهند. انتخاب مجموعه اشعار و سهیم شدن در اشتراکات فکری مترجمان با همدیگر از بروز اشتباهات ترجمه جلوگیری می‌کند. فرایند ترجمه نیاز به همدلی جمعی دارد و در کنار آن تشویق ناشران خوب برای انتشار آثار شعری ترجمه شده. به باور من می‌توان چنین امکانی را نیز فراهم کرد که دیگر مترجمان را تشویق نمود که آثار ترجمه شده را فراتر از زبان مقصد ببرند و به زبان‌های زنده دنیا ترجمه کنند. تمام این مواردی که بدان اشاره کردم در گرو ایجاد کانون یا انستیتویی است که پل ارتباطی میان مترجمان ایجاد کند.شعر کردی این پتانسیل را دارد که در سطح بین‌المللی به آن جایگاهی که شایسته است برسد.

ترجمه پیوند زبان و فکر است برای نیاز و هدفی مشترک و از هم گسیختن دیوارهایی است که تفاوت را در نگرش انسان به جهان پیرامونی می‌بینند و نه در نژاد و جغرافیای زیست، ترجمه در واقع گریزی است به معنا در یک گفتمان و ساختار مشخص که ستون و پایه اصلی آن برداشتن تفاوت‌ها در شکل ظاهری است تا ما را به این حقیقت برساند که ادبیات زبان مشترک انسان امروزی است.ادبیات ترجمه‌ای ما همواره مدیون بزرگانی در حوزه ترجمه است که با وجود موانع بسیار بر سر راه ترجمه در جهت غنا و اعتلای آن تلاش و کوشش کرده‌اند. مترجم ایرانی نمونه راستین امانت‌داری است و تعهد به مخاطب و متن همواره در راستای اعتمادسازی بوده و اگر امروز شاهد استقبال مردم از آثار ترجمه‌ای خصوصاً در حوزه ادبیات هستیم، گویای تلاش خستگی ناپذیر مترجمان خوب است.

در خاتمه از استاد بزرگوارم ابوالفضل پاشا و سمیه‌ی امینی راد که این مصاحبه را برگزارکردند تشکر می‌کنم. با درود و سپاس و بدرود.

ارژنگ: در بخش «نقدوُمعرفی» همین شماره، با کتاب گزیدهٔ اشعار «لطیف هلمت» (نویسنده، شاعر و روزنامه‌نگارِ اقلیمِ کوردستانِ عراق) با عنوانِ «دختری با زلف‌های سبز» با برگردان جناب خالد بایزیدی(دلیر) با نمونه‌هایی از ترجمهٔ شعرِ کردی به زبان فارسی آشنا می‌شویم.

بازگشت به فهرست

یادِ بعضی نَفَرات

به یادِ شاعرِ مردم‌دوست، علی کوچنانی/ از طرفِ یاران و همرزمان **۲۱۶**

سالِ گذشته؛ طولانی‌ترین شب.../ سارا جمال‌آبادی **۲۱۹**

دیالکتیکِ حذفِ نام و اندام (به مناسبتِ زادروزِ محمدجعفر پوینده)/ شهرام اقبال‌زاده **۲۲۲**

به یادِ شاعرِ مردم‌دوست، علی کوچنانی

از طرفِ یاران و همرزمان

او نشانِ عاشقان دارد ببین
عاشقی صد داغِ عشقش بر جَبین
عاشقان چون زندگی زاینده‌اند
عاشقان در عاشقان پاینده‌اند
مُردنِ عاشق نمی‌میرانَدش
در چراغی تازه می‌گیرانَدش

هنرمند «علی کوچنانی»؛ شاعر، دانش‌آموختهٔ رشتهٔ شیمی، بهبودخواهِ اجتماعی و عضوِ کانونِ نویسندگانِ ایران، پس از عمری نه چندان بلند، امّا ثمربخش در راهِ پیشرفتِ پایدارِ میهنِ عزیزش ایران، بهبودِ زندگی مردمانِ زحمت‌کش و پرواز در آسمانِ پُرفروغِ ادبیّاتِ ایران و جهان، در جسم فرو افتاد، امّا با شُعله‌ورکردنِ قلب‌های دیگرخواهانِ انسان‌یار، در آسمانِ انسان‌های دیگردوست، جاودانه شد.

وگر در گور جای ماست
رسمِ ما روا گردد
که کارِ آدمی باقی است
ور جسمش فنا گردد.

شاعر علی کوچنانی در دوّمِ بهمن ۱۳۲۰ در دهکدهٔ زیبا و تاریخی «کوچنان» اَلَموتِ قزوین در خانواده‌ای دهقانی و دانشور پا به هستی نهاد. دورهٔ ابتداییِ تحصیل را در مدرسهٔ همّت این دهکده و دورهٔ دبیرستان را در دبیرستانِ شهیدی قزوین به پایان برد. سپس برای ادامهٔ تحصیل در دانشِ شیمی در دانشسرای عالی تهران (که امروز نامِ دانشگاهِ خوارزمی را بر خود دارد) به تهران مهاجرت کرد. او در آذرماه ۱۳۵۵ از این دانشگاه فارغ‌التحصیل شد. پس از مدّتی آموزگاری در تهران از جمله در دبیرستانِ البرز، به سرزمینِ مادری خود، الموت بازگشت.

او که در دانشگاه و در کنارِ دوستان و رفیقانِ ارجمندش راهِ بهبودِ زندگی انسان‌ها را سرلوحهٔ فعّالیت‌های خود قرار داده بود، با یاری یارانش برای آبادانی، سرفرازی و آگاهی‌بخشی به سرزمینِ اجدادی خود، اَلَموتِ مغرور. دستِ همّت برافراشت و برای آموزشِ دانش و هنر، به‌ویژه به دخترانِ محروم امّا شیفتهٔ دانشِ آن‌جا، گام‌های بلند برداشت. پس از آن‌که به‌ناگاه به خدمتِ او در آموزش‌وُپرورش خاتمه دادند، به صنعت روی آورد و عمرِ پُرمایهٔ خود را در صنعتِ رنگ و ساختمان سپری کرد.

امّا علی آقای کوچنانی بیش و پیش از هر چیز شاعر و نغمه‌سُرای جان‌ها بود. سُروده‌های او از سالِ ۱۳۴۹ در جُنگ‌های دانش‌جویی از جمله «جُنگِ ادبیِ شفق» منتشر می‌شد. او در درجهٔ نخست شاگردِ معنویِ دکتر اسماعیل خویی بود.

جانِ کوهستانیِ او چون چشمه‌های کوهستان‌های الموت عاری از هر کدورت و تیرگی، چون آسمانِ این سرزمینِ تاریخی، آبی و بی‌لک و چون آفتابِ آن‌جا گرم و سخاوت‌مند بود؛ با این همه، در برابرِ ستم‌گری و آزادی‌ستیزی، چونان حسن صبّاح، عقابِ اَلَموت، شجاع و بی‌باک بود.

آثارِ شعری او در نشریاتی چون «رودکی» منتشرشده است و اُمید است که مجموعهٔ شعرهای او با عنوانِ «سُروده‌های باغبانی» به زودی منتشر شود.

شاعر علی کوچنانی در سال ۱۳۵۶ به عضویتِ «کانونِ نویسندگانِ ایران» درآمد و تا پایانِ عمرِ تابناکِ خود، به آرمان‌های کانون و عضویّتِ خود می‌بالید. بزرگانِ ادبیّات و هنرِ ایران، زنده‌نامان احمد شاملو، محمود اعتمادزاده (به آذین)، سعید سلطان‌پور و بانو ایران دَرّودی به او به عنوانِ قریحه‌ای درخشان و بارآور، اُمیدها بسته بودند.

علی کوچنانی در ۱۸شهریور ۱۳۶۲، پس‌از نزدیک به دوسال که «میهمان این آقایان» و محروم از دیدارِ عزیزانش بود، با بانو یاسمین علیخانی، آموزگار و نقاشِ انسان‌دوست و ترقّی‌خواه و عشقِ پایدار و همیشگی خود ازدواج کرد. حاصلِ این پیوند که مبتنی بر خِرَدورزی، احترامِ متقابل و درکِ یک‌دیگر بود، سه فرزندِ دانش‌آموخته و بهبودخواه است. این نغمه‌سُرای جان‌های عاشق در روزِ ۲۱ اردیبهشت ۱۴۰۵ بدلیل ابتلاء به بیماری صعب‌العلاج، جامعهٔ ادبی و یاران و همرزمانش را در این زمانهٔ پُرآشوب به سوگی عمیق نشاند و به ابدیّت پیوست.

استاد علی کوچنانی، شاعر و نغمه‌سُرای مردم بود؛ عدالت‌خواه و آزادی‌طلب بود؛ همسری بود که همسرِ خود را هم‌ترازِ خود می‌دانست و می‌خواست؛ پدری بود که به فرزندانش یاری کرد که راهِ خویش را خود بجویند، بیابند و بپویند.

او رفیقی بود که بی‌دریغ داشته‌هایش را میانِ یارانش به اشتراک می‌گذاشت. او با انسان و طبیعت رفتاری قدرشناسانه داشت و با هر تبعیضی به مخالفت برمی‌خاست. او اُفتاده و فروتن بود و با خود و دیگران به صلح می‌زیست. یاد وُ نامش فرخنده بادا!

***

در ادامه، به بهانهٔ گرامی‌داشتِ یاد شاعرِ خلقی، علی کوچنانی، چهار قطعه از سُروده‌هایش را برگرفته از مجموعهٔ اشعار منتشرنشده (سُروده‌های باغبانی)، تقدیمِ یاران و رهروانش می‌کنیم.

چهار قطعه از سُروده‌های منتشرنشدهٔ زنده‌یاد علی کوچنانی

(از مجموعهٔ در راهِ انتشارِ «سُروده‌های باغبانی»)

سُرودُ هشتم (برای محمود بَرآبادی)

... بانوی خانه‌ام!
به رسمِ صدقه
بر مستحقّ دِه
چیزی ببخش! (۱)
من خواب دیده‌ام.
□
من خواب دیده‌ام:
- امروز
بر ساقهٔ کهن‌ترین چنار
درخت همیشه بهار
پیوند می‌زنم.
(تهران – ۱۳۵۴)

۱- در ولایات مرسوم است که شخص با دیدن خوابی فراتر از خواب‌های معمولی سعی می‌کند صدقه‌ای به مستمندان بدهد.

*****

سُرودِ دهم (به‌یادِ منصورحلّاج و بابک)

نمی‌توانم
نه
نمی‌توانم ببینم:
- «بر چهره‌یِ درختانم
زردینه‌یِ خزانی
هجوم آورده است.»
ای خاربُنانِ پَرچین‌های باغ!
- تمامِ رگ‌های تنم را بشکافید
- تا -
سُرخینه‌اش
برگ‌برگِ درختانِ باغم را گلگون کند.
(تهران – ۱۳۵۴)

*****

غزل‌واره‌ها - غزل‌وارهٔ سوّم

فاصله‌یِ تا چشمانت را
دانستم:
از شکوفه
- تا -
سُرخیِ لهیده‌یِ گیلاس
از بذر
- تا -
آوازهای زردِ دِرو
[در خشکسال‌های توالی]

نه!
عمرِ گیاهان یک‌ساله
کفایت نمی‌کند
از من
تا

چشمانت
هزار بهار فاصله‌ست.

□

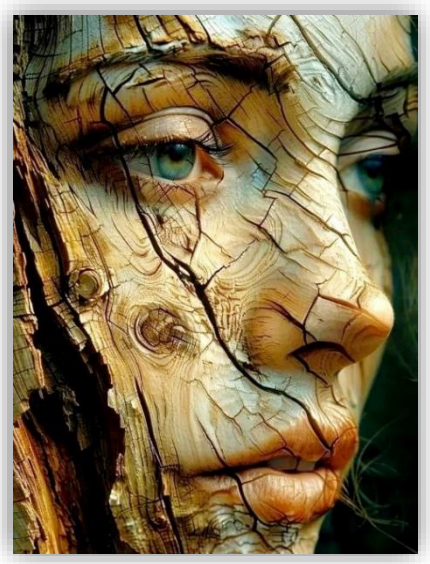
دریا را
با شب‌واره‌یِ گیسوانت
استتار کن!
من می‌دانم:
-«کسی به آبیِ چشمت
نظر دارد.»

□

دیگر
زمانِ آن رسیده است،
که بگویم:
«چشمانِ تو را می‌دانم.»

□

در شهر
باید جار بزنم:
- یک نفر
توفانِ قیامت را
دیده‌ست.
- یک نفر
توفانِ قیامت را
می‌بیند
- یک نفر
از توفانِ قیامت
می‌گوید.
یک نفر



چشمانش
توفانی‌ست...
(الموت – ۱۳۵۳)

*****

غزل‌وارهٔ چهارم | تقدیم به یاسمن

گیسوانت
یادنامه‌یِ عبورِ بانوی بلندِ باران‌ست،
در بادگیرهای صحاریِ عطش.

و دستانت
رازِ کلامِ خداقوّتی‌ست
- که روستایی
به خستگانش می‌گوید.

□

خسته وُ تشنه‌ترینم.
دست وُ گیسو
بر من
بیَفشان!
(آبیک - پاییز ۱۳۵۵)

بازگشت به فهرست

سالِ گذشته؛ طولانی‌ترین شب...

سارا جمال‌آبادی

شالِ دورِ گردنم را توی کیفم می‌چپانم و میان جنگ دستِ پُر از حرص و شالم، نگاهم به گربه‌های روی آن می‌افتد. فشارِ دستم از هم باز می‌شود و شالم را که گربه‌های روی‌اش هنوز شادند -حتّی بعد از مچاله شدن- نرم و نازک توی کیفم مرتب می‌کنم...

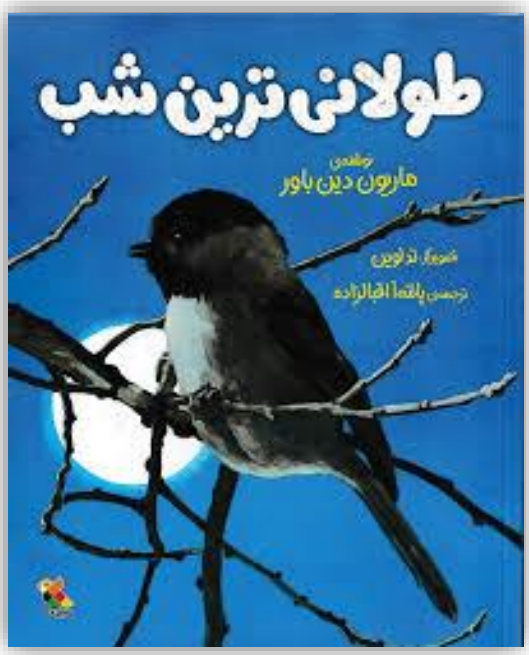
این شالی است که **بهار** برایم گرفته و تنها سرپوشی است که در همهٔ این روزها، در موقعِ حقیر بودن و ترسیدن؛ توانسته‌ام سر کنم و دوستش داشته باشم.

حسرت می‌خورم که چه آدمِ ترسو و بزدلی هستم که وقتی دارم مدادم را روی کاغذ می‌چرخانم تا تصویری از **نازنین دیهیمی** را بکشم؛ با خودم فکر می‌کنم، چه باید بنویسم و چه باید سانسور کنم؟

نازنین که جوان افتاد. دختری که تنها بیست و نه سال داشت، امّا کمِ کمِش به اندازهٔ یک انسان (نمی‌گویم مترجم؛ که تنها صفتش این نبود) کار کرد؛ نوشت و زندان کشید و سرانجام چه؟ به مرگِ طبیعی دچارِ حملهٔ آسم شد و نفسش بند آمد.

می‌نویسم و پاک می‌کنم و تصویرِ **پانته‌آ اقبال‌زاده** از جلوی صورتم رد می‌شود و مثل یک نقاشی آبرنگی، رنگ‌هایش بهم می‌رود... تصویرش سیاه و سفید می‌شود و خبر (تکرارِ خبر در آن ساعت‌های اول) مثلِ مدادی که تنِ کاغذ نقاشی‌ام را پاره کند، در مغزم فرو می‌رود...

پانته‌آ که جوانی‌اش را خودش با دستان نازکش گره زد به مرگ و نیستی که «دیگر نمی‌توانست، دویدن و نرسیدن... دویدن و نرسیدن...» که ما آدمیم نه «سیزیف» که سنگی بر گُرده مدام بالا برویم و بیافتیم.



و حالا **نیلوفر امرایی**. اُفتِ قند در خواب. کلمات را جدا می‌کنم و از نو می‌خوانم: افت-قند-خواب-خون... مرگی یک‌باره؟ نه، و شاهدِ مثالش ورق زدنِ نوشته‌های نیلوفر که نشان می‌دهد، او یک‌باره نمرد، او یک‌باره دچارِ افتِ قند نشد، او سال‌ها بود که چای زندگی‌اش مدام تلخ‌تر می‌شد (از نوشته‌هایش می‌گویم) از دوپاره شدن بینِ فکرِ رفتن و نفس‌کشیدن و یا ماندن...

و در این روزگارِ دیارِ ما «هیچ» مرگی طبیعی نیست؛ که «طبیعتِ مرگ» چنین نیست که نازنین و نیلوفر و پانته‌آ را با خود ببرد؛ ما در این جغرافیا، «نمی‌میریم»، همهٔ ما «کشته می‌شویم» چرا که در **طولانی‌ترین شبِ** این سرزمین داریم زیست می‌کنیم.

نوشته باید تمام شود، دیگر جا برای کلمه نیست، امّا هنوز اسم هست، مثلا «**هُما**»، **دخترِ عبدالفتاح سلطانی**، بیست و هفت‌ساله که در خواب، آن هم وقتی پدرش پشت میله‌ها بود، به مرگی طبیعی درگذشت.

می‌گویی نامشان را بگو؛ می‌گویم؛ دهان امّا خشک می‌شود از این همه نام و جانِ زیبا...

پ.ن:

۱- طولانی‌ترین شب، آخرین ترجمه پانته‌آ است.

۲- عکس پدرها و دخترها را گذاشتم که درفشِ کاوهٔ امروز در دستِ دختران است.

بازگشت به فهرست

دیالکتیکِ حذفِ نام و اندام

به مناسبتِ ۱۷خرداد، ۷۲مین زادروزِ محمّدجعفر پوینده

شهرام اقبال‌زاده

پیش‌از انقلاب آوردنِ نام بسیاری از اندیشمندان و انتشارِ آثارشان ممنوع بود. موضوع فقط حذفِ نام و اندیشه‌هایی خاصّ نبود؛ چنان‌چه افرادی شهامت داشتند از این خطِّ قرمز عبور کنند، اوّل از جامعه حذف می‌شدند(زندان). درصورتِ پیگیری بیشتر و تلاش برای تبلیغ و ترویجِ آن اندیشه و کارِ گروهی و تشکیلاتی، می‌توانست به حذفِ فیزیکی فرد بیانجامد.

پس‌از انقلاب و علنی‌شدنِ فعّالیت‌های گروهی و تشکیلاتی، سرکوب و سانسور آغاز شد و با انقلابِ به‌اصطلاح «فرهنگی» و حملهٔ نظامی به کردستان، به اوج رسید و بسیاری از استادان و دانشجویان و آموزگاران -حتّی دانش‌آموزان و کارمندان- زیرِ لوایِ پاکسازی حذف شدند.

پس از سرکوب و حذفِ گروه‌های سیاسی، چنان‌چه روشن‌فکرانی با مقالات و کتاب‌هایشان -از ترجمه و تألیف- کارِ روشن‌گرانه انجام می‌دادند و در سپهرِ عمومی منشاءِ اثر بودند، به سادگی تحمّل نمی‌شدند.

ترورِ محمّد مختاری و محمّدجعفر پوینده و قربانیانِ قتل‌های زنجیره‌ای -در زمانِ رفسنجانی- ادامه‌ی زیرجُلَکیِ روندِ حذفِ پس‌از آن بود. بخشِ به‌اصطلاح فرهنگی و نرم‌افزاری آن، رسمیّت‌بخشی به آن در شورای‌عالی انقلابِ فرهنگی! و اِعمالِ آن در وزارتِ ارشاد بود.

بخشِ دیگرِ آن، کارِ رسانه‌ای و انتشارِ انواع رنگین‌نامه‌هایی بود که کارشان روشن‌فکرستیزی و ترورِ شخصیّت و لجن‌پراکنی و سمّ‌پاشیِ فکری و فرهنگی و سیاسی بود و هست. جریان‌های خارج از کشورِ شبهِ ایرانی و رسانه‌های دست‌نشاندهٔ شیوخِ خرپولِ منطقه و مُزدبگیرانِ سازمان‌های جاسوسی، کارشان همین است که امثالِ پوینده‌ها و مختاری و نهادهای صنفی و مدنی و فرهنگی و سیاسیِ مستقل را به حاشیه برانند. ساختنِ اصطلاحِ من‌درآوردیِ «پنجاه و هفتی» ادامهٔ همین استراتژی است.

آینشتاین می‌گفت: *«دو چیز خیلی سر وُ صدا دارد: خُرده سواد و خُرده پول!»*

منظورم دوستانی است که با صداقت به خدمتِ اهدافِ پُشت‌پردهٔ سرمایه‌گذارانِ اصلی چنین رنگین‌نامه‌های پُرطمطراقِ سیاسی و ادبی درآمده‌اند که طیفِ روشن‌فکران و نویسندگان را به تیرِ زهرآگینِ نفرت‌پراکنی زخمی می‌کنند و به جنازهٔ آن‌ها هم رحم نمی‌کنند! به قولِ حافظ:

شاهِ تُرکان سخنِ بی‌خِرَدان می‌شنود شرمی از مَظلَمهٔ خونِ سیاووشش باد!

از این که بگذریم، کیست که خطا نکرده باشد؟

انقلاب مانندِ سیل که راه می‌افتد، همه چیز و همه کس را با خود می‌برد. انسان‌ها فرزندانِ «زمانه» هستند و نه زایندهٔ آن؛ در بهترین شرایط، اگاه‌ترینِ آن‌ها نقشِ «قابله» را دارند.

هجومِ خیلِ روستایی‌های خوش‌نشینِ بیکار شده و بی‌سواد پس‌از اصلاحاتِ ارضی به حاشیهٔ شهرهای بزرگ و ایجادِ حلبی‌آبادها و حصیرنشین‌ها و پیوستن و پیروی از جریانِ هژمونیکِ بُنیادگرا و راه‌افتادن سیلِ بُنیان‌کنِ انقلاب، روشن‌فکران را به حاشیهٔ مَسیل راند.

اکنون و این‌جا قصدِ بررسی عواملِ عدیدهٔ انقلابِ بهمن ۵۷ را ندارم، امّا عوامل و نیروی محرّکهٔ انقلاب به مراتب پیچیده‌تر از آن‌است که بتوان آن‌را به «توطئهٔ روشن‌فکران!» فُروکاست. روشن‌فکران هم انسان هستند و اشتباه می‌کنند و چون علمِ غیب نداشتند، پیش‌بینیِ آینده را هم نمی‌توانستند بکنند. لوکوموتیوِ انقلاب که راه بیافتد، هر کس را که بر سرِ راهِ آن قرار بگیرد، لِه می‌کند.

منصف باشیم! به قولِ مولوی:

آنکه گوید جمله حق است احمقی است وانکه گوید جمله باطل او شَقی است

روشن‌فکر نه خداست و نه پیامبر؛ انسانی است با آگاهی‌های تاریخیِ محدود و مشروط به چارچوب‌های معرفتی و پارادایم‌ها و یا گفتمان‌های برسازندهٔ آن؛ آن‌چه فوکو «اپیستمه» می‌گوید. به قولِ مولوی:

مدان دوزخ بدان گرمی که گویند نه اهریمن بدان زشتی که جویند

«محمدجعفر پوینده» روشن‌فکری بود که با انتخابِ آگاهانه‌ی کتاب‌های جامعه‌شناسی و فلسفی و نقد و نظرِ ادبی، نقشی تأثیرگذار در احیای اعتبارِ روشن‌فکری و اندیشهٔ دموکراتیک و عدالت‌خواهانه، و احیای کانونِ نویسندگانِ ایران داشت.

گناهِ نابخشودنیِ او و محمّد مختاری، همین بود!

برخی از ترجمه های او عبارتند از:

·اونت، ژاک د. درآمدی بر هگل: نگاهی به زندگی، آثار و فلسفهٔ هگل/ ·آدورنو، تئودور و دیگران درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات/ . باختین، میخاییل. سودای مکالمه، خنده آزادی/ ·بهنام، جمشید. تحولات خانواده: پویایی خانواده در حوزه‌های فرهنگی گوناگون/ ·پلانتی-بونژور، گی. هگل و اندیشه فلسفی در روسیه ۱۹۱۷-۱۸۳۰/ · جانسون، گلن. اعلامیهٔ جهانی حقوق بشر و تاریخچهٔ آن/ ·کالوه، لوئی-ژان. درآمدی بر زبان‌شناسی اجتماعی/· لوکاچ، جورج. تاریخ و آگاهی طبقاتی/ ·میشل، آندره. پیکار با تبعیض جنسی/ و جامعه‌شناسی رمان لوسین گلدمن.

https://t.me/virastnow/1063

https://www.instagram.com/p/DZRTojbs2b6/?igsh=Zmg1c3l0djN3N2F5

بازگشت به فهرست

اجتماعی

قانونِ جدیدِ بازنشستگی/ علی عبّاس‌زاده..... ۲۲۵
نه قدرت‌های غارتگر، نه حکومتِ سرکوب‌گر؛.../ بیانیهٔ کانونِ نویسندگانِ ایران ۲۲۶
فاشیسم و زنان: چرا برخی زنان از گروه پهلوی حمایت می‌کنند؟/ دکتر سیمین کاظمی..... ۲۲۸
موج تازهٔ سرکوب و اخراج در دانشگاه‌ها/ محمّدحسین موسوی (روزنامهٔ شرق) ۲۳۲
دانش‌آموزان و مشقِ اعتراض!/ علی ملک‌پور، جامعه‌شناس ۲۳۵
عالی‌جناب ثابتی در آستانهٔ محاکمهٔ تاریخی/ برگردان فارسی مقالهٔ نشریهٔ گاردین ۲۳۵
وقتی‌که اینترنتِ ایران قطع بود!/ نیل دگراس تایسون، فیزیک‌دان و مروّجِ علم ۲۳۸
نیمکتِ دوستی با کتاب/ افسانه باستانی ۲۴۰
اَبجَدبازی/ رضا موسوی طبری ۲۴۲

قانونِ جدیدِ بازنشستگی

خنجری زهرآگین بر گلوی معیشتِ کارگران!

علی عبّاس‌زاده

ارژنگ: سیاست‌های ضدّکارگری از بعداز انقلاب بهمن ۵۷ از دولت رفسنجانی تا پزشکیان و از وزارت توکّلی تا میدری تا امروز بی‌وقفه ادامه داشته و حامیان طبقهٔ زالوصفتِ سرمایه‌داری ایران در مجلس و دستگاه قضایی نیز همگام با دولت همواره برای تصویبِ چنین قوانینِ ظالمانه عمل کرده‌اند. چه در عرصهٔ نقضِ قوانینِ مصرّحِ موبوط به تعیینِ حداقلِّ دستمزد، چه در تملّکِ بانکِ رفاه، چه در الزامِ ارائهٔ اطلاعاتِ سوابقِ کارگر در اختیارِ کارفرما و چه در طرح یا لایحهٔ تعیینِ مستمری بازنشستگی براساس میانگین تمامِ سنوات واریزِ حقِّ بیمه که دراین یادداشت با زبانی ساده افشا شده است.

باز هم تیغ را برداشتند، امّا این‌بار نه از روبه‌رو، که از پُشت. باز هم قانونی نوشتند بر سرِ سفره‌های خالی کارگران، در اتاق‌های دربسته و پُشتِ پرده‌های بوروکراسیِ فاسدی که بوی نانِ داغ و جان‌کندن را فقط از دور حسّ کرده است. «حقوقِ بازنشستگی بر اساسِ میانگینِ تمامِ سنواتِ واریزِ حقِّ بیمه». این جمله را چند بار بخوانید. پشتِ هر کلمه‌اش، صدای شکستنِ استخوان‌های یک کارگرِ کهن‌سال پنهان است که ۳۰ سال عرق ریخت و حالا باید با لجن‌مال کردنِ دست‌رنجش، التماسِ روزیِ حلال کند.

میانگینِ تمامِ سال‌ها؛ یعنی تورّمِ جهنّمی سال‌های آخرت را می‌دوزیم به حقوقِ ناچیزِ بیست سال پیش، وقتی هنوز پول، پول بود. برای کارگری که زیرِ بیست سال سابقه دارد، این حُکمِ شرعی نیست، حُکمِ قصاصِ بی‌گناه است. حقوقِ دههٔ نود یا ابتدای دههٔ نودِ خورشیدی کجا و تورّمِ افسارگسیختهٔ امروز کجا؟ انگار تورّم را فقط در قیمتِ نان و گوشت می‌بینیم، امّا در حقِّ بیمه‌ای که سال‌های جوانی از گوشت و پوستمان کندند، کور می‌شویم. میانگینِ تمامِ ادوار؛ یعنی برو گم شو، تو که بیست سال پیش یک میلیون تومان بیمه می‌دادی، امروز با همان متر و معیار پیراهنِ بازنشستگی‌ات را می‌بُرّیم. این محاسبه، چیزی نیست جز دزدیِ علنی از سفرهٔ کارگران.

«حداقلِّ حقوقِ ادارهٔ کار» برای کارگرانِ ۲۰ تا ۳۰ سال سابقه... وای بر این عدالتِ زهرخند!

وزارتِ کاری که سال‌هاست در مُردابِ فساد و ناکارآمدی دست وُ پا می‌زند، حتّی یک بار هم نتوانست افزایشِ حقوق را پابه‌پای تورّم بالا ببرد. حالا همان وزارت‌خانهٔ بی‌اراده و آلوده، می‌خواهد مرجعِ تعیینِ کفِ زندگیِ

بازنشسته‌ای باشد که سه دهه جان کنده است؟ این دیگر ظلم نیست، این کُمدی سیاهی است که تهاش یک عمر پشیمانی و شکستگی است.

حداقلِّ حقوق یعنی «بمیر امّا نگو که گرسنه‌ای»، یعنی یک لقمه نان و یک مُشت دوا تقسیم بر هیچ! بازنشستهٔ ۳۰ سال سابقه را با کارگری که تازه واردِ بازارِ کار شده یک‌سان گرفتن، توهینی است که فقط از حلقومِ یک نظامِ تصمیم‌گیرِ فاسد بیرون می‌آید.

تأمینِ اجتماعی! دست از سرِ کارگران بردار و برو سراغِ غارت‌گرانِ اصلی!

شما، ای سازمانِ تأمینِ اجتماعی که سهامدارانِ اصلی‌ات همین کارگرانِ خمیده‌قامتند، چرا به جای شاخ‌وُشانه کشیدن برای ولی‌نعمتانِ خود، یقهٔ دولت را نمی‌گیری؟ بدهی‌های نجومیِ دولت به صندوقِ تأمینِ اجتماعی کجاست؟ مگر کارگرِ بیچاره باید تاوانِ بی‌کفایتی و عهدشکنی دولت‌های پُشتِ سرِ هم را بدهد؟ شما که در برابرِ دولت مثلِ موم نرمید، چرا در مقابلِ کارگران، قُلدر و آهن‌پوش می‌شوید؟
و بعد، سکوتِ مرگ‌بارتان در برابرِ اختلاس‌ها و دستبُردهای مدیرانِ دولت‌ساخته‌ای که صندوق را چپاول کردند. چند هزار میلیارد تومان از این صندوق غارت شده، امّا جوابگویی‌اش کجاست؟ دادگاه کجاست؟ زندان کجاست؟ هیچ‌جا. امّا برای کم‌کردن چندتومان از حقوقِ بازنشسته، قانونِ جدید می‌تراشید و جلسه پُشتِ جلسه می‌گذارید.
ریختنِ خون در شیشهٔ معیشتِ کارگر و نامش را «اصلاحاتِ پارامتریک» گذاشتن، فقط از شما برمی‌آید. با این برنامهٔ جدید، چه خدماتِ اضافه‌ای به بازنشستگان می‌دهید؟ هیچ. مطلقاً هیچ. جز تحقیرِ مضاعف، جز صف‌های طولانی برای درمانی که نیست، جز داروهایی که باید از جیبِ خالی خرید، جز برخوردهای امنیّتی با اعتراض‌های آرامّ پیرمردانی که فقط بقای شأن‌شان را می‌خواهند. اگر خدماتِ اضافه‌ای نیست -که نیست-، پس چرا می‌خواهید حقِّ بیمه را تمام‌وکمال بستانید و حقِّ بازنشستگی را ناقص و لگدمال‌شده بپردازید؟ این همان باج‌گیریِ مُدرن است؛ باج از جان‌هایی که دیگر رمقِ فریاد ندارند.
تأمینِ اجتماعیِ دیروز: پناهِ روزهای سخت. تأمینِ اجتماعیِ امروز: بنگاهِ باج‌گیری از کارگران.
آن نهادی که روزی قرار بود در سرما و گرما، در بیکاری و بیماری، تکیه‌گاه باشد، حالا به موجودی هراس‌آور بدل‌شده که هر صبح، بازنشسته با دلهره از خواب می‌پرد: «باز چه بلایی سرم آوردند؟» سازمانی که با هر بخشنامه، از رگِ گردن به کارگر نزدیک‌تر می‌شود و با هر قانون، سفرهٔ او را کوچک‌تر می‌کند. این نهاد دیگر بیمهٔ آتیّه نیست؛ تبدیل شده است به گروگان‌گیریِ آینده، به طناب‌داری که دو سرش را فقر و فساد بسته‌اند.
ای رنجبران! این آخرین میخ بر تابوتِ کرامت‌تان است. بگذارید فریادِ اعتراضمان نه فقط درشبکه‌های اجتماعی، که در وجدانِ تاریخ ثبت‌شود. قانونِ جدیدِ بازنشستگی، بی‌عدالتی را قانون کرده است و ما می‌مانیم و کوله‌باری از دستانِ پینه‌بسته‌ای که دیگر حتّی ارزشِ محاسبهٔ منصفانه را هم ندارند. آیا وقتِ آن نرسیده که تأمینِ اجتماعی به جای طرّاحیِ سناریوهای جدید برای به‌فلاکت‌کشیدنِ زندگیِ بازنشستگان، انگشتِ اتّهام را به سمتِ غارتگران حقیقی بگیرد؟
شما که قانون می‌نویسید! وجدان‌تان را با چه میانگینی محاسبه می‌کنند؟ میانگینِ تمامِ سال‌های خدمت‌تان به قدرت، یا میانگینِ دردی که بر دلِ کارگران نشانده‌اید؟

۱۶ خرداد ۱۴۰۵

بازگشت به فهرست

نه قدرت‌های غارتگر، نه حکومتِ سرکوب‌گر؛

مردم تنها مالکانِ سرنوشتِ خویش‌اند!

بیانیهٔ کانون نویسندگان ایران

اکنون تصویرِ مُنجی‌گونه‌ی جنگ به‌تمامی از هم پاشیده است. در میانه‌ی سرکوبِ خونینِ آخرین خیزشِ مردم، «مداخله‌ی نظامیِ بشردوستانه» با بمب و موشک از آسمان نازل شد تا ثابت کند که «آزادیِ» موعودِ قدرت‌های غارتگر، معنایی جز «محوشدنِ تمدّن» و «بازگشت به عصرِ حجر» نخواهد داشت.

حاصلِ تجاوزِ آمریکا و اسراییل به ایران، تنها مرگِ کودکان و مردمِ بی‌دفاع، ویرانی زیرساخت‌ها و فروپاشی ساز وُ کارهای نیمه‌جانِ اقتصادی نبود؛ همان‌گونه که بیمِ آن می‌رفت، دستاوردهای سال‌ها مبارزه‌ی آزادی‌خواهانه و برابری‌طلبانه نیز رنگ باخت و به حاشیه رانده شد. مردمی که آزادی را به بهای خون می‌طلبیدند، اکنون به مرزهای تلاش برای بقا رانده شده‌اند.

موج گسترده‌ی بیکاری، تورّمِ افسارگسیخته و فقر فزاینده گواه شرایط دهشتناک معاش و سقوط بیش از پیش جامعه‌ی جنگ‌زده است. جمهوری اسلامی در گیر و دار وضعیت جنگی، قوانین سرکوب خود را تشدید کرد و جامعه را به آستانه‌ی فروپاشی اجتماعی و اقتصادی کشاند؛ قریب به سه ماه اینترنت را قطع کرد، شاهرگ‌های حیات اقتصادی مردمان بسیاری را برید و رسانه‌های حکومتی و جریان اصلی، به تنها صدای موجود بدل شدند.

در این خاموشی و انسداد، شیوه‌های دیرینه‌ی سرکوب حکومتی از جمله مصادره‌ی اموال، پخش اعترافات تلویزیونی، بازداشت و ناپدیدسازی قهری و اعدام زندانیان سیاسی شمایلی هولناک‌تر از پیش یافت. حاکمیت پس از چندی حقِّ دسترسی به اینترنت را به مردم برگزیده‌اش فروخت و همزمان، با هیاهوی حکومت‌ساخته‌ی «وفاق و وحدت»، بر این خفقان سرپوش گذاشت. راهی که جمهوری اسلامی در این هنگامه می‌جوید، واپس‌راندن جنبش‌های مترقی و تشکل‌های مستقل، سرکوب بیش از پیش معترضان و آزادی‌خواهان و هموار کردن مسیر استثمارگران تازه‌نفس است.

بر زمین فرسوده از غارت و سوخته از جنگ، بذر آزادی نمی‌روید. اکنون در برزخ «نه جنگ، نه صلح» قدرت‌های غارتگر همچنان بر طبل منافع خود می‌کوبند؛ یکی پس از دهه‌ها اشغال و نسل‌کشی، خیال «خاورمیانه‌ی جدید» را در سر می‌پروراند و دیگری با فرمان «کمک در راه است» می‌خواهد دروازه‌ی غارت دیگری بگشاید.

جمهوری اسلامی نیز که پیش از این در دهه‌ی ۶۰، مخالفان خود و آزادیخواهان را در سایه‌ی جنگ قتل‌عام کرده بود، این‌بار نیز جنگ را «نعمت» می‌داند و همزمان که مشغولِ اعدام و «پاکسازی» معترضان است برای منافع اقتصادی و بقای سیاسی‌اش مذاکره می‌کند. در این میانه نیروی عظیمی که به پشتوانه‌ی ۴۷ سال جنبش‌های آزادی‌خواهانه، آماجاش به چنگ آوردن سرنوشت خویش بود، به محاق رفته است؛ زیرا که جنگ خود زاینده‌ی حصر و استثناست.

کانون نویسندگان ایران، به تأسّی از بیانیه‌های پیشینِ خود، تجاوزِ آمریکا و اسراییل به ایران و سانسور و سرکوبِ دهشتناکِ حکومتی را محکوم می‌کند و بار دیگر بر این حقیقت پای می‌فشارد که مردم هرگز ناچار نیستند میانِ قدرت‌های غارتگر و حکومتِ سرکوبگر یکی را برگزینند.

سرنوشتِ محتومِ جامعه رجعت از سیه‌روزی اکنون به اوهامِ گذشته نیست. مردم تنها مالکانِ سرنوشتِ خویش‌اند و حتّی از پس این ویرانی عظیم نیز سر برمی‌آورند، نیروی خود را آگاهانه سازمان می‌دهند، راهِ خود را به سوی آزادی و برابری می‌یابند و آینده را دیگرگونه رقم می‌زنند.

کانون نویسندگان ایران
۱۲ خرداد ۱۴۰۵

عکس و گزارشی خواندنی از مراسم شانزدهمین سالگرد قتل محمّد مختاری و محمّدجعفر پوینده
https://iranwire.com/fa/alborz/12593

***

لینک دانلود کتاب «یادی از خیالی»؛ مجموعهٔ اشعارِ زنده‌یاد «پرویز رئیس‌دانا»

نشرِ آوانتی، تورنتو کانادا، سال ۱۳۹۶

(پیروِ معرّفی کتاب در بخشِ «نقد و معرّفی» ارژنگِ شمارهٔ پیش)

https://drive.google.com/file/d/1ejcGm55kIhFDPBDtaujOFo4mih2y0v_-/view?usp=sharing

بازگشت به فهرست

فاشیسم و زنان: چرا برخی زنان از گروهِ پهلوی حمایت می‌کنند؟

دکتر سیمین کاظمی؛ پزشک و جامعه‌شناس و پژوهش‌گر مسائلِ اجتماعیِ زنان

فاشیسم با خصلت‌هایی هم‌چون ضدّیت با سنّتِ عقلی و روشن‌فکری، نژادپرستی، قدرت‌پرستی، محافظه‌کاری، سنّت‌گرایی، جنگ‌طلبی، ناسیونالیسمِ افراطی و امپریالیسم، رهبرپروری و رادیکالیسمِ خُرده‌بورژوایی شناخته می‌شود و نظام‌های سیاسیِ برآمده ازآن، بر اطاعت و انضباط، سلسله‌مراتب، نابرابری، همبستگی بر اساسِ مقولاتی مانندِ نژاد و نفیِ دموکراسی و آزادی استوارند. فاشیسم به عنوان یک سیستم و به عنوانِ یک گرایش، نادیده‌گرفتن و نقضِ کاملِ دموکراسی و حقوقِ مردم است. شکلِ نظامِ سیاسی فاشیسم اساساً اشرافی، الیگارشی و نخبه‌گرایانه و متضمّنِ عنصری نیرومند از پاتریمونیالیسم است. ایدئولوژی فاشیسم و نظام‌های سیاسیِ فاشیستی مدافع تقسیمِ کارِ جنسیّتی هستند که بر اساسِ آن، زنان باید به خانه‌داری مشغول و وظیفهٔ اصلی‌شان تولیدِ مثل باشد.

با این حال فاشیسم هم‌چنان طرفدارانی دارد و این ایدئولوژی به جُنبش‌های اجتماعی در برخی نقاطِ جهان از جمله ایران راه یافته و موردِ اقبال اقشارِ مختلفی از مردم، از اوباش گرفته تا دانش‌جویان و تحصیل‌کرده‌ها و نخبگانِ فکری و سیاسی، و از جوانان و زنان گرفته تا زحمت‌کشان قرار گرفته است. این‌که چرا فاشیسم برای جامعه جذابیّت دارد و مردم به فاشیسم گرایش پیدا می‌کنند، پُرسشی است که پاسخ‌هایی برای آن ارائه شده است چنانکه گرایش به فاشیسم، پاسخی به وضعیّتِ آنومی یا بی‌هنجاری و فقدانِ احساسِ امنیّت شُمرده می‌شود که برخی گروههای اجتماعی برای جبرانِ این فقدانِ امنیّت به دامنِ قدرت چنگ می‌یازند. بحران‌های اقتصادی و اجتماعی که بی‌هنجاری و ناامنی را رقم می‌زنند، بسترِ گسترشِ جُنبشِ فاشیستی را هموار می‌کنند. اغلبِ پیروانِ فاشیسم از طبقهٔ متوسطِ روبه‌فُروپاشی می‌آیند که با ازدست‌رفتنِ همبستگی اجتماعی و جایگاه‌شان، دچارِ وضعیّتِ آنومی شده و در جست‌وُجوی منِ ایدئال هستند تا احساسِ حقارت و سرگشتگی را در آن‌ها پُر کند. آن‌ها به دنبال رهبرِ مقتدر و قوی هستند که جامعه را از گردابِ مشکلات نجات دهد و همه از او اطاعت کنند و برای ساختِ یک هویّتِ مشترک، به گذشتهٔ طلاییِ خیالی و عظمتِ ازدست‌رفته و

ارزش‌های سنّتی دل می‌بندند. در این مسیر، هر که با این تصویرِ بی‌نقص مخالفت کند، خشونت علیهِ او موجّه می‌شود. با فاشیسم، جامعهٔ خود را در معرضِ تهدیدِ بیگانگان می‌بیند و مهاجران، اقلّیت‌ها، فمینیست‌ها و... را به عنوانِ تهدید معرفی می‌کند و آن‌ها را مقصّرِ وضعِ نامطلوب تلقّی می‌کند.

فاشیسم در ایران

در ایران، تظاهرِ فاشیسم را می‌توان در جُنبشُ اجتماعی نوظهوری یافت که اکنون در فضای اجتماعی ایران با مشخّصاتی مثل نژادپرستی و بیگانه‌هراسی (دشمنی با اعراب و افغان‌ها)، ناسیونالیسمِ افراطی (حسرتِ گذشتهٔ باشُکوه)، ضدّیت با دموکراسی و چپ‌ستیزی، حمله به فمینیست‌ها و حقوقِ زنان، رهبرسازی و ترویجِ اطاعت و همبستگی، جنگ‌طلبی و تجویزِ خشونت ابرازِ وجود می‌کند. بر این اساس، کنش‌گری سیاسی گروهِ پهلوی و حامیان‌شان را می‌توان به عنوان نمونه‌ای از یک جُنبشِ فاشیستی مورد بررسی قرار داد.

یکی از جنبه‌های قابلِ بررسی در مورد گروهِ پهلوی، حضورِ زنان در میانِ حامیان و طرفدارانِ آن‌هاست. این پُرسشِ اساسی پیش می‌آید که چرا برخی زنان و بعضاً کسانی که اعتبارشان را از فمینیسم کسب کرده‌اند، از یک جُنبشِ فاشیستی که پیش‌از همه تهدیدی برای حقوقِ زنان است، حمایت می‌کنند؟ امّا پیش‌از این پُرسش، ابتدا [باید] به دیدگاهِ فاشیست‌ها دربارهٔ زنان پرداخت و این‌که نظام‌های فاشیستی مشخّصاً چه برنامه‌ای برای زنان دارند؟

فاشیسم و زنان

فاشیست‌ها از ارزش‌های سنّتی و خانواده دفاع می‌کنند. فاشیسم تقسیمِ کارِ جنسیّتی را به عنوان ضامنِ حفظِ ارزش‌های سنّتی ترویج می‌کند. فاشیست‌های تاریخی عموماً استدلال می‌کردند که وظیفهٔ اصلی زنان، خانه‌داری و تولیدِ مثل است. چه در آلمان، ایتالیا یا کرواسی، آن‌ها انتظار داشتند که زنان؛ شهروندان، سربازان و مادرانِ آیندهٔ نژاد را تولید کنند. در آلمان، فقط زنانِ آریایی به اندازهٔ کافی «تکامل‌یافته» درنظر گرفته می‌شدند که بتوانند نقشِ مادری را ایفا کنند یا فرزندانِ «سالم» به دنیا بیاورند. در ایدئولوژیِ فاشیسم، سقفِ فضیلت برای هر زنی «مادربودن» است و آن‌چه از زنان تحسین می‌شود، همین نقشِ مادربودن است. فاشیسم، حقّ زنان در کنترل بر بدن را به رسمیّت نمی‌شناسد و آن‌چه از زنان انتظار دارد، اطاعت و انقیاد است.

فاشیسم، سیستمی است که فرمانبُرداریِ زنان را تثبیت و سپس تقویت می‌کند. درحالی‌که به زنانی که با انتظاراتِ مردسالارانه مطابقت دارند، پاداش می‌دهد، همزمان، زنانی را که این سلطه را به چالش می‌کشند، مجازات خواهد کرد.

جُنبش‌های فاشیستی به بازگرداندنِ گذشتهٔ مردسالارانهٔ اُسطوره‌ای متکی هستند که در آن مردان می‌توانند بر حوزهٔ عمومی حکومت کنند و زنان به مادری و خانه -به حوزه خصوصی- محدود می‌شوند. این نوع نوستالژی برای ارزش‌های سنّتی وجود دارد و این نوستالژی به فاشیسم قدرتِ عاطفی می‌دهد و مردم را به سمتِ آرمانِ خود جذب می‌کند، زیرا می‌تواند نویدِ بازگشت به سلطه و کنترلِ مردانه را بدهد.

زنانه‌شدنِ فاشیسم

با این وجود جُنبش‌های فاشیستی زنان را حذف نکرده‌اند و زنان بخشی از این جُنبش‌ها بوده‌اند، چنان‌که هم در سال‌های اخیر به رهبریِ این جُنبش‌ها رسیده اند، و حتّی هم در انتخابات به نامزدهای راستِ افراطی رأی

داده‌اند. به طوری که اکنون با برآمدنِ مارین لوپن، رهبرِ راستِ افراطی در فرانسه، جورجیا ملونی در ایتالیا، سیو ینسن (*Siv Jensen*) در نروژ و بیتا زیدلو (*Beata Szydło*) در لهستان فاشیسم چهره‌ای زنانه یافته است. احزابِ راستِ افراطی با استفادهٔ ابزاری از فمینیسم توانسته‌اند از خود شیطان‌زدایی کنند تا بتوانند آراءِ زنان را به‌دست آوردند. داشتنِ یک زن در رأسِ حزب یا در مناصبِ تأثیرگذار، بهبودِ تصویرِ راستِ افراطی، ارائهٔ آن به عنوان حزبی مُدرن‌تر و مترقّی‌تر و در نتیجه اغوای رأی‌دهندگانِ زن را آسان‌تر می‌کند. به این ترتیب، آن‌چه که قبلاً زنان را از سیاست محروم می‌کرد، اکنون می‌تواند به موفّقیتِ آن‌ها کمک کند: به اصطلاح نرمی یا شفقتِ زیادِ زنان در واقع برای دورنگه‌داشتنِ زنان از سیاست استفاده می‌شد، امّا اکنون برای گنجاندنِ آن‌ها استفاده می‌شود، طبقِ این ایده که زنان سیاست را متفاوت از مردان انجام می‌دهند.

رهبریِ زنان بر راستِ افراطی درحالی صورت می‌گیرد که زنانِ بیشتری به احزابِ راستِ افراطی رأی داده‌اند، با وجودِ این‌که این احزاب اغلب سیاست‌هایی را پیش می‌برند که حقوقِ زنان را از بین می‌برد، مانند دسترسی به مراقبت‌های باروری. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که زنانه‌شدنِ راستِ افراطی، بیشتر یک استراتژی سیاسی برای شیطان‌زدایی و عادی‌سازی احزابِ راستِ افراطی‌است تا یک تغییرِواقعی به‌سمت ارزش‌های فمینیستی‌ترو

فاشیسم، زنان و پهلوی

در ایران اوج‌گیری جُنبشِ فاشیستی را باید واکنشی دانست به ظهورِ جُنبشِ «زن، زندگی، آزادی» که یک جُنبشِ دموکراتیک، نفی‌کنندهٔ ارزش‌های سنّتی، ضدّمحافظه‌کاری، خشونت‌پرهیز و با محوریّتِ حقوقِ زنان و عاملیّتِ نوظهورِ زنان در میدانِ مبارزاتِ اجتماعی بود. برآمدنِ جُنبشِ فاشیستی محصولِ احساسِ ناامنیِ مردانه‌ای بود که جایگاهِ برتر و هژمونیکِ خود را در جُنبشِ «زن، زندگی، آزادی» در خطر می‌دید. جُنبشِ فاشیستی که به حاشیه رفته بود و یکی از ارکانِ آن یعنی هژمونی قدرتِ مردانه موردِ تهدید قرار گرفته و ارزش‌های مردسالاری را در خطر می‌دید، با احساسِ ناامنی و سرگشتگی تلاش‌هایی را برای به‌دست‌گرفتنِ این جُنبشِ جدید یا به عبارتی کنارزدنِ زنان، با جعلِ شعارِ «مرد، میهن، آبادی» آغاز کرد، شعاری که آشکارا حاملِ مردسالاری، ناسیونالیسمِ افراطی و قدرت‌طلبیِ مردانه بود. با فروکش‌کردنِ جُنبشِ «زن، زندگی، آزادی» تلاش‌های جُنبشِ فاشیستی با حمایتِ قدرت‌های خارجی و بازنمایی رسانه‌ای تشدید شد و این جُنبش به تدریج ماهیّتِ خشونت‌طلبی، ضدّیت با دموکراسی و حمله به نیروهای مستقل و دموکراسی‌خواه و به خصوص نیروهای چپ‌گرا، جنگ‌طلبی، سرسپردگی به امپریالیسم و دشمنیِ با فمینیسم را عیان ساخت.

حال با وجودِ روی‌گردانی گروهِ پهلوی از جُنبشِ «زن، زندگی، آزادی» و حملاتِ بی‌امان به فمینیست‌ها و فعّالانِ حقوقِ زنان، جای تأمّل است که برخی زنان ازاین گروه و ایدئولوژی آن‌ها حمایت می‌کنند. پهلوی‌گرایان با ارائهٔ تصویری گُزینشی از دورهٔ پهلوی و تکیه بر برخی اقدامات شاهِ سابق مثل اعطای حقّ رأی به زنان، خود را مدافعِ زنان جا می‌زنند امّا واقعیّت آن است که این مراحمِ ملوکانه به معنای باورمندی به برابریِ جنسیّتی و حقوقِ زنان نبوده و راهبُردهایی است که ضدّزن‌ترین سیاست‌مداران هم بنا به اقتضائاتِ زمانه و برای اهدافی دیگر اتخاذ می‌کنند؛ چنان که در ایتالیای فاشیست هم موسولینی برای کسبِ حمایت زنانِ کارگر و طرفدارانِ حقّ رأی، به زنان حقّ رأی داده بود ولی همو بود که باور داشت زنان نباید جدّی گرفته شوند، زنان باید اطاعت کنند، زنان باید فرزند بیاورند و همسران و مادرانِ خوبی باشند - ماموریّتِ اصلی آن‌ها باید مراقبت از خانواده

و زایمان باشد. زنان باید تابع اقتدارِ شوهران خود باشند، زنان نباید کار کنند زیرا این امر موجبِ انحراف از تولیدِ مثل می‌شود و شروع به محدودکردنِ فرصت‌های شغلی برای زنان کرد تا مشاغلِ بیش‌تری برای مردان فراهم شود.

در دورهٔ پهلوی هیچ‌گاه برابری جنسیّتی به رسمیّت شناخته نشد و زنان نتوانستند در هیچ حوزه‌ای به برابری با مردان دست یابند. اقداماتی که برای زنان انجام شد محدود به زنانِ شهری و طبقهٔ مرفّه بود و سایرِ زنان از آن بی‌نصیب. هر دو شاهِ پهلوی با رویکردی سرکوب‌گرانه جُنبشِ مستقلّ زنان را سرکوب کردند و فعّالیت در حوزهٔ زنان تنها در صورتی امکان‌پذیر بود که تحتِ کنترلِ حکومت و با تأییدِ حکومت باشد. حقّ رأی زنان که از دورهٔ انقلابِ مشروطه مطالبهٔ زنان بود و سال‌ها پیگیری شد، بعد از بیش‌از نیم قرن به زنان داده شد. پهلوی‌گرایان منشِ واقعی‌شان در مواجهه با مسألهٔ زن را عیان و آشکار کرده‌اند. نفیِ جُنبش «زن، زندگی، آزادی»، حمله به فمینیست‌ها و فعّالانِ حقوقِ زنان، فحّاشی و خشونتِ کلامیِ جنسیّت‌زده، مشارکتِ حدّاقلی زنان در فضاهای رهبری، سکوت دربارهٔ ستمِ جنسیّتی و به‌حاشیه‌بُردنِ مسائلِ زنان و درکِ ناچیزشان از فمینیسم، همگی نشان می‌دهد که این جُنبش پای‌بندی و تعهّدی به حقوقِ زنان ندارد و زنان تنها سیاهی‌لشکرِ مطیع و سرسپردهٔ این گروه در فضای مجازی و تجمّعات‌شان در خارج از کشورند.

مانوسفر[۱] فارسی‌زبان با اوباش‌گری اعضای جُنبشِ فاشیستی پهلوی‌گرا، فضایی است که با هدفِ مرعوب‌کردنِ فعّالانِ مستقلّ حقوقِ زنان شکل‌گرفته [تا] محیط را برای فعّالیتِ فمینیست‌ها و زنانِ مستقل ناامن کند، امّا فمینیست‌ها باید با درکِ خطرِ فاشیسم، برای جلوگیری از به‌یغمارفتنِ دستاوردها و مبارزاتِ زنان و زنده‌نگه‌داشتنِ چراغ مطالبه‌گری و گام‌برداشتن در مسیرِ برابری جنسیّتی تلاش کنند و اجازه ندهند یک جریانِ ضدّ زن، جُنبشِ فمینیستیِ ایران را به سکوت یا انحراف بکشاند.

منابع:

۳- بشریه حسین(۱۳۸۶)، جامعه شناسی سیاسی، تهران: نشر نی

Cottais Camille (2022). Feminisation and rise of the far-right in Europe: the case of France. Generation for Rights Over the World

Boulter Sophie (2022) When Fascism Is Female. Public Seminar

Passmore, Kevin, (2014) 'Fascism, women, and gender', Fascism: A Very Short Introduction, 2nd edn, Very Short Introductions (Oxford, 2014; online edn, Oxford Academic.

The New York Times Archives (May 15, 1923). MUSSOLINI TO GIVE THE VOTE TO WOMEN; Premier's Announcement Is Hailed at International Suf- frage Convention in Rome. Available from: https://www.nytimes.com/1923/05/15/archives/mussolini-to-give-the-vote-to-women-premiers-announcement-is-hailed.html

Whitehead Robin. Mussolini's views towards Women. History from one student to another. Available from: https://www.historyfromonestudenttoanother.com/a-level/a-level-european-history-1919-41/mussolinis-italy-1919-41/mussolinis-views-towards-women

بازگشت به فهرست

موج تازهٔ سرکوب و اخراج در دانشگاه‌ها

محمّدحسین موسوی - روزنامهٔ شرق

به گزارش روزنامهٔ شرق، دانشگاه‌های بزرگ ایران با موجی تازه از احضارها، تشکیلِ پرونده‌ها و صدور احکامِ سنگینِ انضباطی علیه دانشجویان مواجه شده‌اند. این برخوردهای انضباطی که درست چندروز پس‌از بازگشایی دانشگاه‌ها در ۷ اسفند ۱۴۰۴ آغاز شد، در خرداد ۱۴۰۵ و هم‌زمان با تعطیلی‌های ناشی از شرایطِ جنگی، شدّتِ بیشتری یافته است. تا جایی‌که اکنون صدها دانشجو در دانشگاه‌های مختلفِ تهران با احکامی بی‌سابقه روبرو شده‌اند.

◆دانشگاه شریف: در دانشگاه صنعتی شریف، کمیته بدوی حکم اخراج ۵ تا ۷ دانشجو را صادر کرده و بیش از ۲۰ دانشجوی دیگر را به مدّتِ یک تا سه ترم از تحصیل تعلیق کرده است. نکته قابل توجه این است که برخلافِ ادعای مسئولان، بسیاری از این افراد از دانشجویانِ ممتاز، نخبگان دارای معدل‌های بالای ۱۸ و رتبه‌های برتر کنکور هستند.

◆دانشگاه بهشتی: در این دانشگاه بدون برگزاری جلسه رسمی، سامانه آموزشی (بهستان) حدود ۲۵ دانشجو، از جمله چند نفر از اعضای شورای صنفی، به‌طور کامل مسدود شده است. این اقدام عملاً مانع انتخاب واحد، ثبت نمرات و حتی حضور آنها در کلاس‌های مجازی می‌شود.

◆دانشگاه‌های تهران و علم‌وصنعت: در دانشگاه تهران برای حدود ۱۰۰ تا ۲۰۰ دانشجو پرونده تشکیل شده و روند تفهیم اتهام تلفنی و پیگیری‌ها همچنان ادامه دارد. در دانشگاه علم و صنعت نیز بیش از ۱۰۰ دانشجو با وضعیتی مشابه مواجه شده‌اند.

◆هم‌چنین در دانشگاه بهشتی، در میان دانشجویانی که با انسدادِ کاملِ سامانهٔ آموزشی مواجه شده‌اند، نام سه تا چهار نفر از فعالان شورای صنفی به چشم می‌خورد و در دانشگاه تهران نیز برای دو نفر از دبیران شورای صنفی که پیگیر مطالبات دانشجویان بودند، پرونده تشکیل و پیامک ممنوع‌الورودی ارسال شده است.

◆دانشجویان احضارشده می‌گویند که روندِ رسیدگی در این کمیته‌ها فرسنگ‌ها با روالِ قانونی فاصله دارد. اتهاماتِ مطرح‌شده عناوینی کلّی و مبهم مانند «اقدام علیه نمادهای مذهبی و ملی»، «ایجادِ آشوب» و «برهم‌زدنِ نظمِ دانشگاه» است، امّا در عمل، مبنای بسیاری از پرونده‌ها فعالیت دانشجویان در شبکه‌های اجتماعی همچون تلگرام و توییتر بوده است. در مواردی عجیب، تغییرِ عکسِ پروفایل یا فرستادنِ یک پیام در گروه خصوصی دانشکده، دلیلِ حکمِ اخراج دانشجو بوده است.

◆به‌گفتهٔ دانشجویان، جلساتِ تفهیمِ اتّهام بیشتر به «تفتیشِ عقاید» و اِعمالِ فشارِ روانی شباهت دارد؛ استادان حاضر در کمیته به‌جای ارائه اسناد و مدارک معتبر، دربارهٔ نظراتِ شخصی و موضع‌گیری‌های سیاسی دانشجویان بازجویی می‌کنند و تجمّعاتِ مسالمت‌آمیز را دست‌مایهٔ ارعاب قرار می‌دهند.

روزنامهٔ شرق می‌نویسد که این موج از سرکوب‌ها درحالی صورت می‌گیرد که «شیوه‌نامهٔ انضباطی مصوّبِ شهریور ۱۴۰۳»، قرار بود به این فرآیند رنگِ قانون و عدالت بدهد. با این‌حال، عملکرد فعلی مدیریّتِ دانشگاه‌ها نشان‌دهندهٔ نقض آشکار اصول مصرّح در این شیوه‌نامه است:

◆نقض اصل برائت و بی‌طرفی: ترکیب کمیته‌ها به صورت کاملاً یکدست و متمایل به یک جریان خاص چیده شده و سامانه‌های آموزشی دانشجویان پیش از اثبات هرگونه جرمی مسدود شده است.

◆تجسّس در حریمِ خصوصی: درحالی‌که طبق قانون، استناد به مدارک حاصل از نقض حریم خصوصی (مانند تفحص در صفحات مجازی شخصی) ممنوع است، دانشگاه‌ها پرونده‌های خود را بر همین اساس جلو می‌برند.

◆حذف حق دفاع حضوری: شیوه‌نامه انضباطی بر ضرورت مصاحبه حضوری و ابلاغ پنج روز زودتر تاکید دارد، اما دانشگاه‌ها با تماس‌های تلفنی تهدیدآمیز، تفهیم اتهام غیابی و الزام دانشجویان شهرستان به ارسال دفاعیه از طریق ایمیل، روال قانونی را دور زده‌اند. از سوی دیگر، بر اساس ماده ۳۲ همین شیوه‌نامه، سنگین‌ترین مجازات برای تخلّفاتِ رایانه‌ای منع موقت از تحصیل است، اما دانشگاه شریف در اقدامی غیرقانونی دست به اخراج دانشجویان زده است.

◆حتی شیوه‌نامه انضباطی دانشگاه‌ها نیز که اکنون مفاد آن‌ها هم از سوی نهادهای امنیتی نادیده گرفته می‌شود، در اساسی‌ترین بندهای خود با قوانین بین‌المللی که ایران به آن‌ها متعهد است، مغایرت دارد و در حالت کلی جرم‌انگاری فعالیت‌های صنفی، سیاسی و مدنی دانشجویان در محیطِ دانشگاه، نقضِ مستقیمِ معاهداتِ بین‌المللی است.

◆ماده‌های ۱۹ و ۲۰ اعلامیه جهانی حقوق بشر، حقِّ آزادی بیان، عقیده، انجمن و تشکّل و برگزاری اعتراضاتِ مسالمت‌آمیز را برای همگان به رسمیّت می‌شناسند و استفاده از محرومیّتِ تحصیلی و اخراج به عنوان ابزاری برای سرکوبِ این آزادی‌های مدنی در محیط‌های علمی، روندی غیرقانونی است.

همچنین تحصیل یک حقِّ اساسی است و استفاده از محرومیّت تحصیلی، تعلیق و اخراج به عنوانِ مجازاتی برای ابرازِ عقیده یا شرکت در تجمّعات، مصداقِ تحدیدِ سیستماتیک آزادی‌های مدنی در محیط‌های علمی به شمار می‌رود.

برگرفته از: گزارش «اخراج در شریف تا تعلیق در بهشتی»، روزنامهٔ شرق، ۱۱ خرداد ۱۴۰۵

بازگشت به فهرست

دانش‌آموزان و مشقِ اعتراض!

سیاست‌ها و رهیافت‌های اجتماعی و آموزشی امروز کشور حتّی نمی‌تواند کودکان را قانع کند، تا چه رسد شهروندانِ گروهای سنّی بالاتر را.

علی ملک‌پور، جامعه‌شناس

در خبرها آمده بود که دانش‌آموزان در شهرهای مختلف ایران از جمله تهران، شیراز، خرم‌آباد، اصفهان، بیرجند، کرمانشاه، تبریز، مشهد، کرج و برخی شهرهای استانِ گیلان، در اعتراض به موضوع «تأثیرِ قطعی معدّل در کنکور» و نگرانی نسبت به آیندهٔ تحصیلی خود تجمّعاتی برگزار کردند. سوال این است که: براستی در چند کشورِ دنیا دانش‌آموزان به خیابان می‌آیند و به اموری مثلِ نمره، معدّل، کنکور، آیندهٔ تحصیلی یا نگرانیِ شغلی اعتراض می‌کنند؟

بدونِ آن‌که از جزییاتِ امر خبر داشته باشم، ولی تحلیلم این است که رویکردها و راهبردهای مقامات و مدیران در ایران معمولاً برآمده از نیازها و راهبردهای جامعه‌محور نیست. تصمیمات و حتّی برخی قوانین از منویاتِ عقیدتی، تعارضِ منافع و رقابت‌های شخصی و صنفی و جناحی تبعیت می‌کند.

دستگاهِ مُعوجِ «گزینش» در ۵ دههٔ اخیر جامعه را از روندهای طبیعی و عقلانی خود خارج و ضمن بالاکشیدنِ عناصرِ اغلب ناکارآمد در رده‌های خُرد و کلانِ مدیریّتی، عدمِ شفافیت، ظاهرسازی، ریاکاری و نفاق را در عرصهٔ عمومی نهادینه کرده است. پیامدِ آن، تعارضِ مزمنِ تصمیمات و برنامه‌های رسمی با منویات و منافعِ عمومیِ شهروندان است.

در شرایطِ معقول، دانش‌آموز باید به کارِ تحصیل که حرفهٔ اختصاصیِ اوست، بپردازد و مطمئن باشد که هزاران مدیر و کارشناس و مربّی، صادقانه در پی تأمینِ منافع و تحقّقِ آرزوهای او هستند.

حضورِ زودرسِ محصّلان در عرصهٔ خیابان، نشانهٔ رسوخِ بحران به زوایای پنهانِ جامعه است و اینکه نارضایتی و ابهام تا کجاها نَشت کرده است!

سیاست‌ها و رهیافت‌های اجتماعی و آموزشی امروز کشور حتّی نمی‌تواند کودکان را قانع کند، تا چه رسد شهروندانِ گروهایُ سنّی بالاتر را.

کودکانِ ما - و اینک دانش‌آموزانِ معترض- چشم‌اندازِ آیندهٔ جامعه و کشور را رقم می‌زنند.

ریشه‌ها را از هم اکنون دریابید، حتی اگر فقط در اندیشهٔ حفظِ قدرت باشید. تمرین و مشقِ اعتراض در کودکی و نوجوانی خبرِ خوبی برای شما مقامات و مدیرانِ برگزیده! نیست...؛ اگر نیک بنگرید.

بازگشت به فهرست

عالی‌جناب ثابتی در آستانهٔ محاکمهٔ تاریخی

ترجمهٔ فارسی مقالهٔ «گاردین» دربارهٔ پرویز ثابتی

(پایه‌گذارِ اعترافاتِ تلویزیونی و سرشکنجه‌گرِ سازمانِ جهنّمی ساواکِ آریامهری)

اهالی منطقه‌ی اعیانی ویندرمیر فلوریدای آمریکا، آن‌ها را به نام «پیتر» و «نانسی» می‌شناسند؛ زوجِ بازنشسته و به ظاهرِ صمیمی که هر صبح هنگامِ قدم‌زدن، همسایگان به آن‌ها سلام می‌کنند و گاهی شاهدِ دیدارشان با دو دخترِ موفّق‌شان هستند؛ یکی از آن‌ها استادِ برجستهٔ علوم در دانشگاهِ هاروارد است. امّا در پشتِ دیوارهای بلندِ عمارتِ ۳.۶ میلیون دلاری‌شان در کنارِ دریاچه، واقعیّتی تاریک و پنهان نهفته است: «پیتر» در واقع «پرویز ثابتی» است؛ فردی که متّهم به ریاست بر پلیسِ مخفی و شکنجه‌گرِ ارشدِ «ساواک»، سازمانِ امنیّتِ رژیمِ شاه پیش از انقلاب ایران بوده و اکنون در فلوریدا با شکایتِ ۲۲۵ میلیون دلاری به خاطرِ جنایاتی که در زندان‌های تهران و دیگر نقاط مرتکب شده، روبه‌رو است.

ماهِ گذشته، یک قاضی فدرال حکم داد که ثابتی ۸۹ ساله -که از سال ۱۹۷۸ پس از فرار از ایران زندگی موفق و کم‌سروُصدایی برای خود و خانواده‌اش ساخته بود- باید در دادگاه حاضر شود تا به اتهاماتِ سه شاکی که خود را زندانیان سیاسی سابق معرفی کرده‌اند پاسخ دهد.

به گفتهٔ شاکیانِ در پرونده، آن‌ها جزو هزاران نفری بودند که به عنوان مخالفان احتمالی شاه توسط ساواک بازداشت شدند و تحت شکنجه‌هایی که به طور مستقیم به دستور ثابتی انجام می‌شد قرار گرفتند- از جمله تجاوز، شوکِ الکتریکی، غرقِ مصنوعی و کشیدنِ اجباری ناخن‌ها.

یکی از ابزارهای وحشیانه‌ای که ذکر شده «آپولو» نام داشت؛ صندلی الکتریکی که به افتخار برنامه فضایی آمریکا نامگذاری شده بود و کلاهی فلزی داشت که فریاد قربانیان را چند برابر کرده و به گوش خودشان بازمی‌گرداند. ثابتی تاکنون واکنشی عمومی به این اتهامات نشان نداده، امّا در گذشته منکرِ شکنجه توسط ساواک شده و ادّعا کرده بود که «همیشه مخالفِ شکنجه» بوده است.

با اینکه مکان زندگی او طی بیش از ۴۵ سال گذشته ناشناخته مانده بود، امّا نقشِ وی به‌عنوان رئیس اداره امنیت داخلی ساواک و چهره‌ای وفادار به شاه بر کسی پوشیده نبود.

یک تحلیلِ محرمانهٔ سازمانِ سیا در سال ۱۹۷۸ (که در سال ۲۰۱۸ علنی شد) او را یکی از قدرت‌مندترین و هراس‌انگیزترین مردانِ رژیمِ شاه توصیف کرده بود که اختیارِ بازداشت، بازجویی و محاکمهٔ مخالفان را در سراسرِ کشور داشت. برآوردها متفاوت است، امّا هزاران نفر بینِ سال‌های ۱۹۵۷ تا ۱۹۷۹ توسطِ ساواک بازداشت و شکنجه شدند و صدها نفر نیز به قتل رسیدند.

سه شاکیِ این پرونده -مردانی ایرانی مقیمِ کالیفرنیا با سنینِ بینِ ۶۸ تا ۸۵ سال- می‌گویند توسطِ ساواک ربوده شده، مجبور به اعترافات دروغین شده و سال‌ها زندانی بوده‌اند. تلاش وکلای ثابتی برای مختومه کردن پرونده به دلیل مرور زمان توسط قاضی رد شد و احتمال دارد محاکمه در اوایل سال آینده برگزار شود.

طبقِ دادخواست، ثابتی طیّ چهار دهه گذشته عمداً از انظار عمومی دور مانده و هویّتِ خود را پنهان کرده است. او و همسرش نسرین ۷۵ ساله نیز اگر در فوریه ۲۰۲۳ یکی از دخترانشان به طور ناخواسته تصویری از او در یک تجمع ضدّجمهوری اسلامی در لس‌آنجلس منتشر نمی‌کرد، شاید همچنان ناشناس باقی می‌ماندند.

گزارش‌هایی حاکی از آن است که ثابتی به‌عنوان «مشاورِ امنیّتیِ» رضا پهلوی فعالیت می‌کرده است.

ثابتی و خانواده‌اش پس از ورود به آمریکا با تغییر نام به «پیتر و نانسی»، یک شرکت موفق در زمینه ساخت‌وساز در فلوریدا راه‌اندازی کردند و اکنون مالکِ چندین ملک از جمله یک عمارتِ لوکس در ویندرمیر هستند.

هر دو (پرویز و نسرین ثابتی) اکنون شهروندِ آمریکا هستند و در انتخاباتِ ریاست‌جمهوری ۲۰۲۴ رأی داده‌اند.

شاکیان و وکلای آنان از تصمیم دادگاه برای ردّ درخواست ثابتی جهت مختومه‌کردنِ پرونده استقبال کرده‌اند و آن را گامی مثبت برای قربانیانِ شکنجه دانستند.

به گفتهٔ یک گروهِ مدافع حقوق بشرِ ایرانی: **«پیام باید روشن باشد: همهٔ قربانیان سزاوارِ عدالت‌اند و همهٔ شکنجه‌گران و سرکوب‌گران باید پاسخ‌گو باشند.»**

ارژنگ: گزیده‌ای از متنِ شکایتِ سه زندانی سیاسیِ شکنجه‌شده در رژیمِ پهلوی از عالی‌جناب پرویز ثابتی، سردژخیمِ ساواکِ شاه در: «سایت همبستگی ملّی» در دسترسِ عموم است.

بازگشت به فهرست

وقتی‌که اینترنتِ ایران قطع بود!

نیل دگراس تایسون (*Neil deGrasse Tyson*) ، فیزیک‌دان و مروّجِ علم

یکی از پُربازدیدترین و متفاوت‌ترین توییت‌های چند هفتهٔ اخیر (شنبه ۲۴ اسفند ۱۴۰۴) متعلّق به «نیل دگراس تایسون» (*Neil deGrasse Tyson*) ، فیزیک‌دان و مروّجِ علم مشهورِ جهانی بوده است. این توییت با بیش از ۳۸ میلیون بازدید، از دریچهٔ «تاریخِ علم و نجوم» به بحرانِ ایران نگریسته و وجدانِ علمی جهان را مخاطب قرار داده است.

متن انگلیسی توییت:

> "When you look at the stars from the Iranian plateau, you aren't just looking at space; you're looking at the same sky that inspired Al-Biruni and Khayyam to measure the universe. To bomb Iran is to attack a nation that mapped the heavens while much of the world was in the dark. We are throwing stones at the cradle of our own curiosity. The universe doesn't care about borders, but it remembers who looked up first."

ترجمهٔ فارسی:

«وقتی از فلات ایران به ستاره‌ها نگاه می‌کنید، فقط فضا را نمی‌بینید؛ به همان آسمانی نگاه می‌کنید که الهام‌بخشِ ابوریحان بیرونی و خیّام برای اندازه‌گیریِ جهان بود. بمبارانِ ایران، حمله به ملّتی است که وقتی بخشِ بزرگی از جهان در تاریکی بود، نقشهٔ آسمان‌ها را ترسیم می‌کرد. ما در حالِ سنگ‌اندازی به گهواره‌ی کنجکاویِ خودمان هستیم. جهان به مرزها اهمّیت نمی‌دهد، امّا به یاد می‌آورد که چه کسی زودتر از همه به بالا (آسمان) نگاه کرد.»

چرا این توییت در صدرِ بازدیدها قرار گرفت؟

۱. **زاویهٔ دیدِ علمی:** تایسون به جای بحث‌های کلیشه‌ای سیاسی، به ریشه‌های علمی ایران اشاره کرد. او یادآوری کرد که بسیاری از مفاهیمِ مدرنِ ریاضی و نجوم، مدیونِ دانشمندانِ ایرانی است.

۲. **تصویرِ ضمیمه:** او تصویری با کیفیّتِ خیره‌کننده از «رصدخانهٔ مراغه» در کنارِ تصویری از «تلسکوپِ جیمز وِب» منتشر کرد و زیرِ آن نوشت: «بدونِ دیروزِ آن‌ها، امروزِ ما ممکن نبود.»

۳. **تأثیر بر جامعهٔ علمی:** این توییت موجی از حمایت را در میان اساتیدِ دانشگاه و دانشمندانِ ناسا و اِسا (*ESA*) ایجاد کرد که با هشتگِ *#ProtectTheCradle* (از گهواره محافظت کنید) بازنشر شد.

واکنش‌های جالب در کامنت‌ها:

-یک ستاره‌شناس آلمانی نوشت:

«هر بار که به تقویم جلالی نگاه می‌کنم (دقیق‌ترین تقویم جهان)، به یاد می‌آورم که ذهنِ ایرانی چگونه زمان را مهار کرد. ویران‌کردنِ خانه‌ی چنین ذهنی، جنایت علیه بشریّت است».

-یک کاربر از هند کامنت گذاشت:

«ایران یک کشور نیست، ایران یک «ایده» است که علم و هنر را با هم ترکیب کرد. بمب‌ها هرگز نمی‌توانند یک «ایده» را از بین ببرند.»

سرچشمه: فیس‌بوک

بازگشت به فهرست

نیمکتِ دوستی با کتاب

افسانه باستانی

در خیابان‌های تهران و دیگر شهرهای بزرگ و کوچک، نسلی تازه از کتابفروشان ظاهر شده‌اند که اغلبِ آن‌ها زنان هستند. زنانی که با چمدان‌های کتاب در حاشیهٔ خیابان‌ها ظاهر می‌شوند و درهای چمدان‌ها را مثلِ سفرهٔ دلِ ناگشودهٔ نویسندگانِ کتاب‌ها می‌گشایند.

چند قدم مانده به پارکِ لاله، مترو و هر محلّی که بیشتر مشتری‌گیر باشد، بساطِ این «کتاب بر دوشان» را می‌توانی ببینی. کتاب‌های کوچک و بزرگ با جلدهائی نو و یا کهنه و رنگ وُ رو رفته که روی چند متر پلاستیک به ردیف چیده شده‌اند.

چند روز پیش در بلوارِ کشاورز؛ بلوارِ الیزابتِ سابق البته، به چند بساطِ کتابفروشی برخورد کردم. خانمِ جوانی کتابهایش را با طراحیِ جالبی که به‌کار برده بود، روی دوچرخه می‌فروخت؛ در میانِ آن دویست و اندی جلد کتاب، من آن‌را که در جست‌وُجویش بودم، نیافتم. امّا «زمینِ سوخته» را یافتم و «همسایه ها»ی احمد محمود را.... «کلیدر» و «صد سال تنهائی» را که انگار کتابِ مشترکِ همهٔ فروشندگانِ کتاب بر دوش است. کتابفروشِ دیگری که روی یک نیمکت کتابهایش را چیده بود و بساط کرده بود، نگاهم را گرفت. عکسِ بساطِ کتابفروشی را می بینید.

نیمکتِ «دوستی با کتاب»!

«بردار ببر بخون، اما لطفا برگردون»

«فروشی نیست، امانت ببر»

صاحبِ اینجا هم «عموحمید» است. عموحمید کتاب امانت می‌دهد. شما یک شماره تلفن می‌دهی و کتاب امانت می‌گیری.

عموحمیدِ خوش‌فکرِ ما اسمِ کتابفروشی‌اش را هم گذاشته: نیمکتِ دوستی با کتاب!

چه خوب است که عموحمید به فکرِ کتابخوانی مردمِ شهرمان است. این جور آدم‌ها و این کارهای بزرگ، اُمید را در دل می‌کارند!

با مشتری‌هایی که دورش حلقه زده‌اند تنهایش می‌گذارم.

از این شهرگردی چند جلد کتاب به خانه می‌برم و مهربانیِ دوستی را که در کنارِ یکی از همین کتابفروشان «چشمهایش» را خرید و به من هدیه داد. انگار که ردّ نگاهم را لابلای کتاب‌ها گرفته بود.

کتابفروش با لبخند پرسید: چی شده؟ این روزها خیلی‌ها سراغ «چشمهایش» را می گیرند؟

یادم آمد به نوشتهٔ یکی از دوستانِ روزنامه‌نگارم در مورد «چشمهایش»:

از نیمه‌های دهه ۱۳۴۰ که دورانِ نوجوانی من می‌رفت تا سپری شود، در جست‌وُجوی «چشمهایش» به هر دری زدم. نه من که بسیاری از هم سنّ و سال‌های من به جست‌وُجوی «چشمهایش» فصلی از زندگی خود را پشتِ سر گذاشتند. آن‌ها که اگر از سیاهکل و جنگل‌های آن سر در نیاوردند، در خیابان‌ها جانِ خویش در کفِ دست گرفتند.

«چشمهایش» یکی از چند رُمانی است که بزرگ علوی نوشته است و در واقع، معروف‌ترینِ آن‌ها، و پس از آن داستانِ «چمدان»، «پنجاه و سه نفر»، «ورق‌پاره‌های زندان». رُمانِ چشمهایش رُمانی است سیاسی و عشقی با گیرائیِ بسیار... بزرگ علوی تسلّطِ تحسین‌برانگیزی را در توصیفِ صحنه‌ها و روانکاوی افرادی که در چشمهایش از آن‌ها نام برده از خود نشان می‌دهد. در فصولی از کتاب، جای پای بالزاک را می‌توان در شیوهٔ نگارشِ علوی پیدا کرد. به‌ویژه در رمانِ زیبای بالزاک به‌نامِ «زنبق درّه».

رمانِ «چشمهایش» که عمده‌ترین فصولِ آن‌را علوی در زندانِ رضاشاهی نوشت؛ الهام‌گرفته از چند شخصیّتِ معروف و مغضوبِ دورانِ رضاشاه است، از جمله کمال‌الملک، نقاشِ بزرگِ ایرانی که در تبعید «حسین‌آبادِ» نیشابور و پس از آن که در یک حادثهٔ طراحی‌شده، یک چشمِ خود را از دست داده بود، درگذشت.

***

هنر از نگاهِ آنتوان چخوف:

تنها انعکاسِ حقایقِ زندگیِ بشری می‌تواند نامِ «هنر» به خود بگیرد. بدونِ انسان و خارج از منافعِ او هیچ هنری وجود ندارد. «هنر» نغمه‌ای است که برای بشریّت سُروده می‌شود، اهرمی‌ست که بشریّت را به جلو می‌برد، انعکاسی از واقعیّت‌های زندگیِ اجتماعیِ مردمی‌ست که هنرمند در میانِ آن‌ها زندگی می‌کند.

بازگشت به فهرست

اَبجَدبازی

رضا موسوی طبری

چند روز پیش که نیویورک تایمز در گزارشی مدّعی شد حمله به نگهبانانِ منزلِ احمدی‌نژاد از جانب آمریکا در واقع نقشهٔ اسرائیل، و به قصدِ آزادی رئیس جمهور اسبقِ ایران و سپردنِ رهبری کشور به دستِ او بوده، بعضِ دوستانِ اصلاح‌طلب چنان از این خبر یا تحلیل ذوق‌زده شده بودند که فقط در یک گروه مجازی ظرفِ دوسه ساعت شاید بیش از بیست‌بار این گزارش را فوروارد کردند.

واکنش‌ها هم بی‌نمکی نبود. عزیزی تصویری را به اشتراک گذاشت که یک طرفش رضا پهلوی بود و طرف دیگرش احمدی‌نژاد. زیر تصویر رضا پهلوی نوشته شده بود: «چیزی که سفارش می‌دهید»، و زیرِ تصویرِ احمدی‌نژاد: «چیزی که تحویل می‌گیرید.»

بزرگواری هم نوشت: «این آخرین نبرده، پهلوی برمی‌گرده» و سپس افزود: پهلوی و احمدی هموزن‌اند + استیکرِ خنده.

یادم آمد از ایرج میرزا که به همین شیوه از جایگزینی پهلوی بر تختِ احمدشاهِ قاجار استقبال کرده بود:

خوب داند حسابِ خویش جهان
این مُحاسِب بسی ذَکی باشد
احمد از تخت چون فُرود آید
پهلوی جاش مُتّکی باشد
به حسابِ جَمَل هم اَر شُمُری
احمد وُ پهلوی یَکی باشد

احمد و پهلوی به اَبجَد برابر با ۵۳ است. و این برابریِ اَبجَدی یا هم‌وزن و قافیه بودن همواره در فرهنگِ ما معنادار بوده است. قُدما می‌گفتند (مِن باب نمونه) ابجدِ عقرب و کاشان ۳۷۲ یا ارمنی و کافر ۳۱ یا پیری و بی‌عقلی ۲۲۲ یکی است. پذیرفتنِ این قبیل مسائل از جانبِ گذشتگان البته که استبعادی ندارد، امّا در روزگارِ ما هم کم و بیش چنین باورهایی دیده می‌شود.

مثلاً چندی پیش در کتابی از جمال‌زاده برخوردم به این عبارت: «پیداست که مردمِ تن‌پرست و بی‌عار وقتی رفاهِ مردمِ اصفهان را می‌بینند و دستگیرشان می‌شود که واقعاً اصفهانی به حسابِ اَبجَد با زیرک یک‌سان است... حسِّ حسادتشان می‌جُنبد.» (سر وُ ته یک کرباس، ص ۳۴)

اصفهانی و زیرک در اَبجَد برابر با ۲۳۷ است.

اجازه بدهید که اعتراف کنم حتّی شخصِ بنده سالِ گذشته بارها در ارتباط با مسائلِ سیاسی در خلوت مُرتکبِ اَبجَدبازی‌هایی شد.

مثلاً مذاکره را با قضیّهٔ هایله برابر یافته بود؛ ۹۶۶. یا اساساً پیشرفتِ دیپلماسی را در سال ۱۴۰۴ منتفی فرض می‌کرد چرا که ۱۴۰۴ برابر با «مذاکراتِ باطل» بود. حتّی با ذکرِ «استخیرالله برحمته، خیرهٔ فی عافیهٔ» مصافِ عراقچی و ویتکاف را با قاعدهٔ غالب و مغلوب حساب کرده بود و نتیجه را چندان اُمیدبخش نمی‌دانست.

البته که این‌همه به‌کلّی از روی تفنّن بوده، نه عقیده. بنا هم ندارم که با این یادداشت باورِ کسی را به چنین پدیده‌هایی قوّت ببخشم. اساساً این‌گونه باورها همواره خودخواسته و از روی علاقهٔ شخصی و فریب‌خوردنِ اختیاری است وگرنه اِشکال و اِخلال در آن بسیار ساده است. کافی‌است بدانیم که میرزا قوام‌الدّین محمّد قزوینی یا شخصِ دیگری «الخَیرُ فی ما وَقَع» را تاریخِ جلوسِ نادرشاه یافت و گروهی «لاخَیرُ فی ما وَقَع» گفتند. و این هر دو برابر با ۱۱۴۸ است.

هم‌چنین کسانی در آغازِ سلطنتِ شاه اسماعیل، این سلطانِ صفوی را با محاسبهٔ اَبجَدی به «مذهبِ ناحقّ» منسوب و متصّف ساختند و او نیز در پاسخ گفت:

حقّ این سخن را بر زبانشان جاری ساخته، منتهی نمی‌دانند که این عبارت عربی است نه فارسی، یعنی «مَذهَبُنا حَقّ»: مذهبِ ما حقّ است. والسّلام.

برگرفته از: کانال تلگرامی نویسنده: انجمن‌آرا (خانهٔ شاعرانِ ایران)

***

«دعوت به همکاری»

از نویسندگان و هنرمندان و مترجمان و ناقدانِ میهن‌دوست برای همکاری با ارژنگ دعوت می‌شود.

دوماهنامهٔ ارژنگ روزِ دهم از ماه‌های زوجِ شمسی منتشر می‌شود.

ارژنگ را بخوانید و مطالعهٔ آن‌را به دوستان و آشنایانِ خود توصیه کنید.

نشانی ما برای تماس و ارسالِ مطالب: majalleharzhang@gmail.com

بازگشت به فهرست

۹ماه می ۱۹۴۵ مصادف با ۱۹ اردیبهشت ۱۳۲۴، روز فتحِ برلین، سقوط آلمان هیتلری و شکست فاشیسم توسط ارتشِ سُرخ اتّحاد شوروی

تا مادامی که منافع اقتصادی دولت‌ها را نشناسیم، دلیل هیچ‌کدام از جنگ‌ها و صلح‌های آنان را درک نخواهیم کرد.

ولادیمیر ایلیچ اولیانوف (لنین)