نشریهٔ ادبی، هنری و اجتماعی ارژنگ

ARZHANG

mahnameh-arzhang.com

دوماه‌نامهٔ ادبی، هنری و اجتماعی ارژنگ، دورهٔ اوّل، سالِ هفتم، شمارهٔ ۵۰، مهر-آبان ۱۴۰۵

ز غارتی که خزان می‌کند مشو نومید/ هزار غنچهٔ گُل در کمینگهِ خاک است...

ابوالقاسم الهامی متخلّص به «لاهوتی» (۲۰ مهر ۱۲۶۴ در کرمانشاه – ۲۵ اسفند ۱۳۳۵ مسکو)



با آثاری از:

ب.اسدیان/ ز.اکبرزاده/ م.الیزابت‌فرایْ/ اُمید/ ک.باژن/ ب.برشت/ ع.ر.بهنام/ ا.پایدار/ ع.پوربخش/ ف.تُنکابنی/ د.جلیلی/ آ.چخوف/ ر.حسینی/ ر.حمزه‌تف/ م.خاکسار/ ش.خراسانی(شرف)/ م.خرّمشاهی/ ک.خسروانی/ ا.خطیبی/ م.خلیلی/ ک.دالگوف/ ف.دُرّی/ دریا/ م.دولت‌آبادی/ ع.ا.راشدان/ ی.رؤیایی/ م.رحمتی/ س.سرکشیکیان/ ج.سرفراز/ س.سلطانی‌طارمی/ ر.سیدابراهیمی/ م.شفیعی‌کدکنی/ م.شهامت/ ی.صادقی/ خ.صادقی بُروجنی/ س.ع.صالحی/ ع.صبوری/ ن.صفایی/ ع.صمیمی/ پ.صوفی‌زاده/ ا.طبری(کاوه)/ ر.عابد/ م.فلّاح‌زاده/ س.کاظمی/ س.م.کمال‌آراء/ گ.لِویتا/ پ.محمّدی/ ب.مطلّب‌زاده/ ن.مقدّسیان/ ح.موسوی/ ن.میر/ ف.میراحمدی/ س.نزّال/ ن.نیکدل/ س.والی‌زاده/ ف.م.هاشمی/ ح.یوسفیان/ ر.یونان و دیگران...

ارژنگ

دوماه‌نامهٔ ادبی، هنری و اجتماعی

دورهٔ اوّل، سالِ هفتم، شمارهٔ ۵۰، مهر-آبان 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 روز۲۵ 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، لینکِ 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



تپیدن‌های دل‌ها ناله شد آهسته آهسته رساتر چون شود این ناله‌ها فریاد می‌گردد

فرّخی یزدی

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 ۹

آفرینشِ هنری و نظریهٔ بازتاب / *ک.دالگوف- برگردان: ا.پایدار* ۱۰

یادداشت‌هایی دربارهٔ داستان / *محمود دولت‌آبادی* ۱۴

سرمایه‌گذاری روی ضعف‌ها؛ نقشِ پژوهش‌های استعماری صهیونیستی / *دکتر سلیم نزّال- برگردان: داود جلیلی* ۲۵

نه تنها با شعر / *کاوه (احسان طبری)* ۲۸

سرگذشتِ یک شعر: چو ایران نباشد تنِ من مباد / *ابوالفضل خطیبی* ۳۱

شازده کوچولو؛ یک فانتزیِ طنزآمیزِ شاعرانه / *فریدون تُنکابنی* ۳۹

روایتِ رستگاری- نگاهی به زندگی و آثارِ «ویلیام فاکنر» / *ف.م.هاشمی* ۵۱

هلاکِ شعر در بسترِ عقل- نگاهی به کارنامهٔ نظری و شعری یدالله رؤیایی / *سعید سلطانی‌طارمی* ۵۶

متنِ مانیفستِ «شعرِ حجم» (۱۳۴۸) / جمعِ *امضاکنندگان* ۶۶

چهار شعرِ نمونه از: *زنده‌یاد یدالله رویایی* ۶۹

لوکاچ و «نظریهٔ رُمان»: زندگیِ ناتمام و حقیقتِ فُرم / *سلیمان بایزیدی* ۷۱

شَهید بلخی یا شُهَیْد بلخی؟ / *حسین یوسفیان* ۸۰

اصلاحِ اشتباهِ تاریخی دربارهٔ بیتِ معروفِ فردوسی / *ساسان والی‌زاده* ۸۴

نظامِ اطلاع‌رسانیِ شعرِ حافظ / *محمّدرضا شفیعی‌کدکنی* ۸۷

تئاتر در لاله‌زار / *مجید فلّاح‌زاده* ۸۸

وقتی جامعه در ذهنِ ما زندگی می‌کند / *سمانه سرکشیکیان* ۹۰

پدیدآورنده، ناشر و سوداگری کتاب! / *کاوه خسروانی* ۹۷

شعر و شاعران ۱۰۰

از دوست‌داشتن / زنده‌یاد *محمّد خلیلی* ۱۰۱

ایران! / *زنده‌یاد محمّد خلیلی* ۱۰۲

نقشهٔ آزادی [در رثای ژینا (مهسا) امینی] / *محمّدرضا شفیعی‌کدکنی* ۱۰۳

به آن‌که در تردید است / *برتولت برشت- برگردان: بهرام حبیبی* ۱۰۴

ترانه‌ای برای پرویز / *کوئرینو لِویتا (Guerino Levita)* ۱۰۵

دو شعر از: *پرشنگ صوفی‌زاده* ۱۰۶

میکیس تئودوراکیس / *جلال سرفراز* ۱۰۸
مرغِ حق (غزل) / *شرف‌الدّین خراسانی (شَرَف)* ۱۱۰
خواب‌گونه / *دریا* ۱۱۱
دو شعر از: *حافظ موسوی* ۱۱۲
سه شعر از دفترِ «جمهوریِ رؤیاها» از: *علی صبوری* ۱۱۳
دو سُروده از: *سیدعلی صالحی* ۱۱۴
دو شعر از: *سعید سلطانی طارمی* ۱۱۶
وُسعتی از جُنون / *رسول یونان* ۱۱۸
چهار شعر از: *نسرین میر* ۱۱۹
غزل‌وارهٔ ۵ – از دفترِ از میانِ ریگ‌ها و الماس‌ها / *احسان طبری* ۱۲۱
چند شعر از: *زهرا اکبرزاده* ۱۲۲
یک شعر از: *رضا عابد* ۱۲۳
از طرفِ دریا / *علیرضا بهنام* ۱۲۴
گریان بر مزارِ من نَایست / *مری الیزابت‌فرایْ- برگردان: فرزانه دُرّی* ۱۲۵
اسب / *مظاهر شهامت* ۱۲۶
انتظار / *بهزاد اسدیان* ۱۲۸
سه شعر از: *عبّاس پوربخش* ۱۲۹

ادبیّات ۱۳۱

«تنهایی»؛ داستانی از کتابِ « فردا اتّفاق افتاد» / *کیوان باژن* ۱۳۲
بازکردنِ پیچ‌های ریلِ قطار / *آنتوان چخوف* ۱۳۷
سیاه‌دست / *راضیه حسینی* ۱۳۸
آشیانه‌ای در صندوقِ پستی / *نسرین میر* ۱۴۲
فرزندِ حافظ! / *علی شریفی* ۱۴۳
حسِّ همدردی رانندهٔ تاکسی / *داستانک طنز* ۱۴۵
بسته / *نسرین نیکدل* ۱۴۶
داغستانِ من (۱۲) / *رسول حمزه‌تف- برگردان: حبیب فروغیان و ژاله و روزبه- گزینش: بهروز مطلّب‌زاده* ۱۵۱
چند اثر از: *مهتاب خرّمشاهی* ۱۶۱
آقامرتضی معلّم / *علی‌اصغر راشدان* ۱۶۴
ممکن است دیر برسد / *عادله صمیمی* ۱۶۷
باید با خودش حرف می‌زدم / *دریا* ۱۷۱
خیابانِ امیری / *ماشاالله خاکسار* ۱۷۵

نقد و معرّفی ۱۷۸

تأمّلی بر داستانِ «سه قطره خون» اثرِ صادق هدایت / *رُزا سیدابراهیمی* ۱۷۹

گریز از دهانِ مرکز و زایشِ دگرجایی- واکاوی شعرِ «اسبِ» مظاهر شهامت / *فرزاد میراحمدی* ۱۸۳

رونمایی «واژه‌های گمشده» اثرِ حافظ موسوی / *ارژنگ* ۱۸۶

شازده کوچولو / *آنتوان دوسنت اگزوپری- برگردان: محمّد قاضی- معرّفی: اُمید* ۱۸۷

بازروایتِ تن و تاریخ- خوانشی فمنیستی از رمانِ «پاسار» مریم اسحاقی / *نرگس مقدّسیان* ۱۹۱

رونمایی کتابِ «شارون و مادرشوهرم» / *سعاد عامری- برگردان: ناهید صفایی و یاشار صادقی* ۱۹۴

چقدر گیراست این شعرِ صالحی / *پروین محمّدی* ۱۹۹

یادِ بعضی نَفَرات ۲۰۱

یادمانِ رفیق محمّد خلیلی / *دوستان و یارانِ محمّد خلیلی* ۲۰۲

ای مرگ! از جانِ رفیقانم چه می‌خواهی؟- سوگ‌نوشتی برای محمّد زندی / *رضا عابد* ۲۰۷

جواد مجابی هم بارِ سفر بست / *ارژنگ...* ۲۰۹

ثبتِ تاریخ در ادبیّات- به بهانهٔ ۲ آبان، سالروز قتل احمد میرعلایی / *خسرو صادقی‌بُروجنی* ۲۱۰

صمد بهرنگی و ادبیّاتِ کودک و نوجوان- نگرش و تاثیر صمد / *کیوان باژن* ۲۱۲

آن زخمه‌زنِ نادره «فرهنگِ شریف» بود / *ارژنگ* ۲۱۷

اجتماعی ۲۱۹

تقاطع‌گرایی در غیابِ اقتصادِ سیاسی / *دکتر سیمین کاظمی* ۲۲۰

مارکسیسم با مجوّزِ حراست! – نقدی بر مواضع یاسر جبرائیلی / *کانال تلگرامی سرخط* ۲۲۳

حرکتی در میانِ هرج‌ومرج، با انگیزهٔ جاه‌طلبی / *سیدمحمود کمال‌آرا* ۲۲۸

نمایهٔ یک‌سالهٔ مطالبِ ارژنگ؛ شماره‌های ۴۴ تا ۴۹ / *شورای دبیرانِ ارژنگ* ۲۳۱

از تمامِ بذرهایی که بر زمین افشانده می‌شوند،

خونِ قربانیانِ ستم است که غنی‌ترین محصول را به‌بار می‌آورد

انوره دو بالزاک

سرسخن

عدالتِ بد را دور بیانداز، که بی دانش و عشق آن‌را وَرز داده و پُخته‌اند! بی چاشنی‌ست و لبه‌اش سوخته است! عدالتِ بیات را دور بیانداز!... پس اکنون که «نانِ عدالت» تا بدین حد اهمّیت دارد، دوستان! چه کس باید آن‌را بپزد؟ چه کس نانِ دیگری را می‌پزد؟ نانِ عدالت را نیز چون هر نانِ دیگری باید مردمان، خود بپزند. فراوان و در دسترس و روزانه...

«برتولت برشت»



هفت‌سالگیِ «ارژنگ» بر همرهان خُجسته باد!

هفتمین سالِ انتشارِ ارژنگ را پشتِ سر می‌گذاریم. به تجربه دریافته‌ایم که ایجادگری در فرهنگِ ایرانی، به‌ویژه در حلقه‌های روشن‌فکریِ آن کارِ بسیار دشواری است، ولی ما ارژنگیان از همان ابتدا، با وجودِ زندگی در جغرافیایی بسیار دور از هم، خیلی قبل از آغازِ انتشارِ رسمیِ نشریه، سنگ‌هایمان را کندیم که اسیرِ تعصّب‌های فرقه‌ایِ رایج نشویم. دراین مسیر بارها با اختلاف‌نظر برخوردیم، امّا یاد گرفتیم که اختلاف‌های قابلِ حلّ را رفیقانه برطرف کنیم و به اختلاف‌هایی که جوابِ آماده‌ای برای حلّ‌شان نداشتیم فرصتِ زیست بدهیم، ولی موجودیّتِ آن‌ها را به وزنهٔ سنگینی که مانعِ کارِ جمعی شود تبدیل نکنیم. یاد گرفتیم اعتماد کنیم و اعتماد خلق کنیم، یاد گرفتیم به خودمان و خواسته‌های منطقی و اصولیِ خود وفادار بمانیم و...

امروز که به پشتِ سر نگاه می‌کنیم، شاهدِ انتشارِ متوالی و بی‌وقفهٔ ۵۰ شمارهٔ ارژنگ هستیم که با هر شماره حدّاقل ۲۴۰صفحه مطلب تقدیمِ خوانندگانِ ارژنگ کرده‌ایم و سعی داشتیم تا پُلی باشیم بینِ گنجینهٔ معنویِ عظیم بزرگانِ ادب و هنری میهن و نسل‌هایی که تشنهٔ دانستن هستند. در این مسیر، با جلبِ اعتمادِ دوستان نویسنده، شاعر و هنرمندِ مستقل، سلسلهٔ گران‌قدری از یارانِ همدل و همراه را در کنارِ خود داریم و به این سلسله از هنرمندانِ مردمی و متعهّدِ و مؤلّفِ این خاکِ ادب‌خیز افتخار می‌کنیم. لازم است یادآوری کنیم که در این راه از مخالف‌ها، معاندها، و پرونده‌سازها هم بسیار آموختیم و همه را توشهٔ راهِ خویش ساخته و خواهیم ساخت. با اُمید به فردایی بهتر، در آغازِ هشتمین سالِ انتشار، دستِ همهٔ مشارکت‌کنندگان در نشریهٔ ارژنگ را به مِهر می‌فشاریم.

تداومِ فضای «نه جنگ، نه صلح» تا کِی؟

تجاوزاتِ نظامی و جنایاتِ آمریکا و اسراییل به خاکِ میهنِ ما در طولِ ۱۷ماهِ گذشته جدا از کاروانی با چندهزار کُشته و ده‌هاهزار معلول و لشکرِ عظیمِ بیکاران، آثارِ ویرانگری هم درحوزهٔ زیرساخت‌ها، تضعیفِ اقتصاد، کاهش ارزشِ پولِ ملّی و کوچک‌ترشدنِ سفرهٔ کارگران و زحمتکشان در اثر ظهورِ تورّم‌های سه‌رقمی بر جای گذاشته که جبرانِ این خساراتِ عظیم حتّی اگر خطرِ تکرارِ جنگ هم به‌ترتیبی مطمئن از سرِ ایران دورشود (که فعلاً چنین چشم‌اندازی وجود ندارد)، سال‌ها به‌طول خواهد انجامید.

از طرفی، فضای انتخاباتی در آمریکا و اسراییل و برآمدِ اعتراضاتِ گستردهٔ مردم در کشورهای اروپایی برعلیه سیاست‌های دولت‌ها که منجر به موجِ فزایندهٔ گرانیِ سوخت و کالا و خدماتِ عمومی شده، شاید بتواند موقتاً مانع تشدیدِ تنش‌های نظامی شود، امّا با توجّه به تهدیداتِ مکرّرِ دو جنایتکارِ بین‌المللی (نتانیاهو و ترامپ)، نمی‌توان به پایداری وضعیّتِ فعلی چندان هم خوش‌بین بود. اکثریّتِ جامعه امروزِ ایران به‌رغمِ تحمّلِ مشکلاتِ معیشتی با وجودِ تورّمِ سالیانهٔ ۸۷درصدی تا مهر۱۴۰۵ و افزایشِ چندبرابری هزینه‌های خوراکی و دارو و درمان و مخالفتی که نسبت به حاکمانِ فاسد و سرکوب‌گرِ خود دارند، امّا مقاومت، ایستادگیِ ملّی و دفاعِ میهنی در برابرِ قُلدرمنشی و زیاده‌طلبیِ امپریالیسمِ هار و صهیونیسمِ متجاوز را به‌درستی تنها گزینهٔ پیش‌رویِ خود می‌بینند که متأسفانه برخی مدعیانِ انقلابی‌گری چنین نگاهی ندارند.

البتّه این رفتارِ میهن‌پرستانه و روحیهٔ دفاعِ جمعی توده‌ها در برابرِ متجاوزِ خارجی را نباید به حساب حمایتِ آنان از حاکمیّتِ کنونی گذاشت که در طول ۴۷ سال پس‌از انقلاب، کماکان مردمِ ایران را نامحرم دانسته و با کالایی‌کردنِ تمامِ عرصه‌های زندگی مادّی-معنویِ زحمتکشان، پولی‌کردنِ خدماتِ عمومی و زیرپانهادن اصولِ مترقّی و مردمی قانونِ اساسی، تصویبِ قوانینِ ارتجاعی و محدودیّت‌زا برعلیه فعّالینِ مدنی و صنفی و سیاسی تا برخوردِ فراقضایی و خونین با معترضان به وضعِ موجود از سال۹۶ تا امروز، وظیفه‌ای جز خدمتِ شش‌دانگ به منافعِ طبقهٔ کلانْ‌سرمایه‌دارِ زالوصفت برای خود قائل نبوده و نیست و این‌هم ربطی به دیدگاهِ این جناح و آن جناحِ سیاسیِ تُندرو و کُندرو و میانه در کانونِ قدرت ندارد.

پس بهتر است به‌جای «مکیدنِ سرانگشتِ اوهام» و پاشیدنِ خاک در چشمِ توده‌ها، واقعیّتِ ملموسی را دید و بیان کرد که امروز در سطح و عمقِ جامعهٔ ما جریان دارد و آن یک مبارزهٔ حادّ و تمام‌عیارِ طبقاتی است که اکثریّتِ زحمتکش و طبقهٔ مولّد با هدفِ دست‌یابی به آماج‌های انقلابِ عظیم و نیمه‌تمامِ خود -استقلال، آزادی و عدالتِ اجتماعی-، بارِ سنگینِ این تحوّل و جُنبش را بر دوش می‌کشند و «این بایای تاریخ است».

از طرفی، قانونِ عامّ مبارزهٔ طبقاتی در جوامعِ طبقاتی اختراعِ مارکس و مارکسیست‌ها نبوده و حتّی کلانْ‌سرمایه‌داران هم بر واقعیّتِ جاری‌بودنِ مبارزهٔ طبقاتی اذعان دارند. وارِن بافت(*Warren Buffett*)، میلیاردرِ مشهورِ آمریکائی در ۲۶نوامبر۲۰۰۶ در نیویورک‌تایمز به صراحت نوشت: «یک مبارزهٔ طبقاتی وجود دارد و این یک واقعیّت است، امّا طبقهٔ من، طبقهٔ ثروتمند، این مبارزه را رهبری می‌کند... و ما در آن پیروز می‌شویم!»

خاک بر سرِ حکومتی که...

دکتر جمشید(حسین راغفر)، اقتصاددانِ منتقد و استاد و عضوِ هیاتِ علمی دانشگاهِ الزهرا در مورد دولتِ پزشکیان به‌درستی می‌گوید: «*این دولت در حال تجربهٔ عریان‌ترین شکلِ آزادسازی و نئولیبرالیسم است و سازمان‌هایی مانند سازمانِ‌برنامه و بانک‌مرکزی، کارگزارانِ نهادهای قدرت هستند که منافعشان در آزادسازی‌های بی‌ضابطه، خصوصی‌سازی‌های غیرشفّاف و چنین سیاست‌هایی نهفته است*».

راغفر با صراحت خطاب به حاکمیّتِ پُرفساد کنونی می‌گوید «*وقتی ارزشِ پولِ ملّی را سقوط می‌دهید، درواقع دولت بخشی از منابع و قدرتِ خریدِ نیروی کار و کارگران را از جیبشان درمی‌آورد... و خاک بر سرِ حکومتی که ۵۴۰ میلیارد دلار سرمایهٔ ایرانیان را فراری داد و فقط برای امارات این ظرفیّت را درست کرد... حکومت به اسمِ «کارآفرینی»، سرمایه‌دارانِ خودی ساخت و منابع را در جیبِ آقایون و دوستانی فرو کرد که به حکومت نزدیک بودند... در دنیا الیگارش‌ها از سرمایه می‌آیند به حکومت، ولی در ایران الیگارش‌ها ازحکومت آمدند توی سرمایه!... برای این‌که این‌ها از اقتصاد بیرون بروند باید که رهبریِ جدید این کار را بکند...*

راغفر معتقد است که: «*این مشکلات و بحران‌های ما سه تا ریشه دارد: جهلِ مسئولین، طمعِ گروه‌های ذینفع و سوّمی نفوذِ سیاسی دستگاه‌های امنیّتی خارجی در نظامِ تصمیم‌گیری‌های ماست*» وی معتقداست: «*تنها راهِ نجاتِ اقتصادِایران، خروجِ نظامی‌ها، انتظامی‌ها، امنیّتی‌ها، علما، بیوت، ستادهای ائمهٔ‌جمعه، بُنیادهای مستضعفان و شهید و دیگر بُنیادها و ستادِ اجرایی فرمانِ امام از اقتصادِ کشور است.*»

جناب راغفر در جایی دیگر هم پرده‌ها را بالازده و می‌گوید: «*نظامِ مالیاتی ما هم در خدمتِ جریانِ حاکم است و در همان صفحهٔ اوّلِ لایحهٔ اصلاح نظام مالیاتی نوشته‌اند نهادهای زیرِ نظرِ رهبری از این قانون مُستثناء هستند. یعنی چی؟ یعنی ۷۰-۶۰درصدِ اقتصاد که در دستِ آن‌هاست اصلاً مالیات ندهند!... قرار نبود بچّه فلان ژنرالِ نظامی امروز بیاید روزی یک‌میلیون بشکه نفت بفروشد یا پسر فلان رئیسِ‌قوّه درخواستِ پناهندگی به آمریکا یا کانادا بدهد... منابعِ طبیعی نفت و گاز باید در خدمتِ توسعهٔ انسانی و بهداشت و منافعِ بین‌نسلی باشد نه این‌که برود توی جیبِ پسرِ فلان مقامِ بالای حکومتی که هر غلط و فساد و عیاشی می‌خواهد بکند و عکس و فیلمش را هم در فضای مجازی بگذارد؟... چرا حاکمیّت نسبت به این فسادِ به این بزرگی هیچ واکنشی ندارد؟...*»

البتّه ما با آقای راغفر در موردِ «جهلِ [یا ناکارآمدی] مسئولین» موافقتی نداریم، چون این برداشت از باوری بورژوایی برمی‌خیزد که قائل به «حکمرانیِ بد» و «حکمرانیِ خوب» است، در حالی‌که به تعبیر زنده‌یاد فریبرز رئیس‌دانا «حکمرانانِ کنونیِ ما اتّفاقا حکمرانانِ بسیار خوب و کارآمدی هستند، منتها باید پُرسید: حکمرانیِ خوب یا کارآمدی در خدمتِ منافعِ کدام طبقه و یا به زیانِ کدام طبقهٔ اجتماعی؟ سرمایه‌داران یا تُهی‌دستانِ جامعه؟» *(نقل به مضمونِ سخنرانی در نشستِ انجمنِ صنفی روزنامه‌نگارانِ آزادِ تهران، ۳ بهمن ۱۳۹۸)*.

خودِ جنابِ راغفر هم برپایهٔ سیتات‌های نقل‌شده به‌خوبی می‌داند که «رهبریِ فعلی» (موسوم به «امامِ رشید» هم‌چون سلفش «امامِ شهید») حتّی اگر هم بخواهد، نمی‌تواند با مافیاهای تودرتو و خودساختهٔ حاکم بر ساختارِ پُرفسادِ تصمیم‌سازی و تصمیم‌گیری قوای نظام و در رأسِ همهٔ آنها قوهٔ قضائیه رودررو شود؛ چه، «گر حکم

شود که مست گیرند/ در شهر هر آن‌که هست گیرند!» این را تجربهٔ یک‌ربع قرنِ اخیر (از صدورِ فرمانِ ۸ مادّه‌ای در ۱۰ اردیبهشت ۱۳۸۰ امامِ شهید خطاب به سرانِ قوا و تشکیلِ ستاد برای مبارزه با فساد گرفته تا نعره‌های کرکنندهٔ احمدی‌نژاد و رئیسی برعلیه مافیاهای حاکم) به ما می‌گوید و عملی‌نشدنِ همهٔ آن فرامین و شعارهای توخالی، خود ادلّه‌ای است بَیّن و انکارناپذیر برای اثباتِ کارآمدی (و نه ناکارآمدیِ) نظام به سودِ طبقهٔ مُترف و زالوصفتِ سرمایه‌دار در هر محکمه‌ای، که به تعبیرِ عالمانهٔ مولانا: *«اسرارِ درونِ خانه از ما مَطلَب/ خون بر در وُ آستانه می‌بین وُ مپُرس»* و *«آفتاب آمد دلیلِ آفتاب!»*

با این‌حال مایلیم با همان ادبیّاتِ جنابِ راغفر بگوئیم: آری، خاک بر سرِ حکومتی که با ادامهٔ رفتارهای ضدّدمکراتیک در مقابلِ این مردمِ شریف و صبور و مقاوم، و سرکوبِ مطالباتِ برحق و قانونیِ ولی‌نعمتانِ خود از آموزگارِ تاریخ پند نمی‌گیرد و حتّی با دلسوزانِ منتقدِ نظام سرِ سازگاری ندارد. جدا از رهنمودهای حاکمیّتی در نَهج‌البَلاغه در صیانت از حقوقِ عامّه و مظلومان که وردِ زبانِ مترسکِ سرِ جالیز است، زنده‌یاد «سایه» چه زیبا و خِرَدمندانه این «خاک‌بَرسَری» را در ابیاتِ منتشرنشدهٔ زیر خطاب به حاکمان یادآورشده و گفته است:

«آیینهٔ عبرت است بنگر/ تاریخِ ستمگرانِ پیشین

هر آمده رفتنی‌ست ناچار/ وندر پیِ‌اش آفرین وُ نفرین

نفرین یا آفرین؟ چه خواهی؟/ امروز به دستِ توست، بُگزین!»

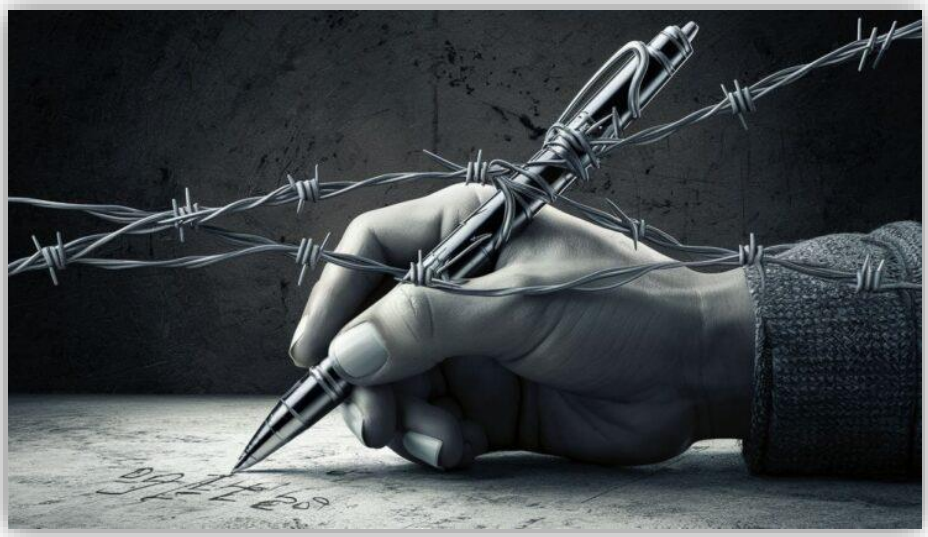
ای وای از این ازدست‌دادن‌ها...

یکی (که نامش را به یاد نمی‌آوریم) گفته بود که قرنِ بیستم، به‌ویژه نیمهٔ دوّمِ آن قرنِ غول‌هاست. این غول‌های انسانی در تمامیِ رشته‌های زیست از سیاست تا هنر و اندیشه و علم مُهرِ خود را بر قرنِ بیستم کوبیدند و میهنِ عزیزِ ما هم ازاین ماجرا برکنار نبود. و امروز در ربعِ اوّلِ قرنِ بیست‌ویکم، شاهدیم که چگونه غول‌های ایرانی؛ یکی پس‌از دیگری قالبِ زندگی از تن به در می‌کنند و لباسِ جاودانگی می‌پوشند. عبورکنندگان از این آستانه در دو ماه فاصلهٔ میانِ ارژنگِ ۴۹ و ۵۰ شُمارِ زیادی از این غول‌های انسانی بودند که ما صرف‌نظر از موافقت یا مخالفتِ با سامانهٔ اندیشگیِ آن‌ها، یادشان را گرامی می‌داریم و در سوگِ خانواده و یاران و بازماندگانشان خود را شریک می‌دانیم.

شورای دبیرانِ ارژنگ

۱۰ آبان ۱۴۰۵

بازگشت به فهرست



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

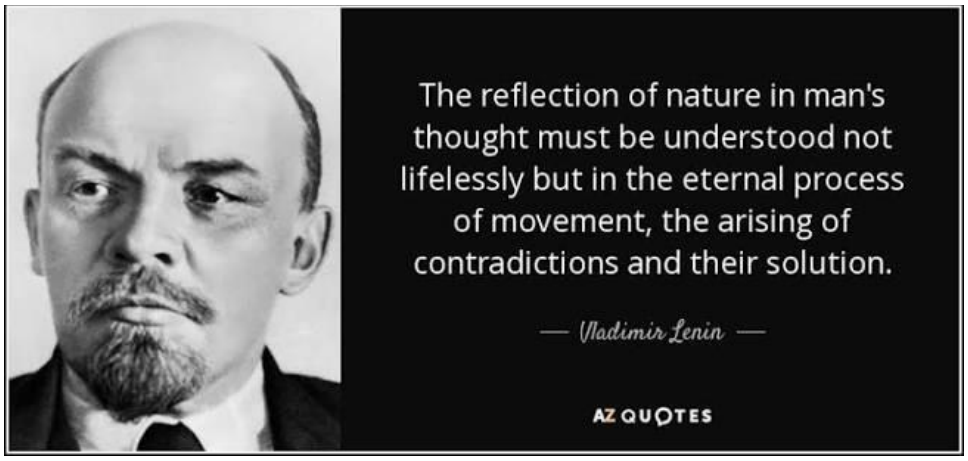
نزار قبّانی

مقالات

آفرینشِ هنری و نظریهٔ بازتاب

ک.دالگوف/ برگردان: ا.پایدار

ارژنگ: نوشتارِ حاضر را می‌توان در پیوند با مقالهٔ «آفرینشِ هنری و تئوری بازتاب» به قلمِ زنده‌یاد محمّدتقی برومند (ب.کیوان) مطالعه کرد که در ارژنگ شمارهٔ ٤٦ بهمن-اسفند ١٤٠٤ تقدیمِ خوانندگان کرده بودیم. در آن‌جا اشاره شد که «نظریهٔ انعکاس» (*REFLECTION THEORY*) یا «تئوری انقلابی بازتاب» (*Revolutionary Theory of Reflection*) قلبِ نظریهٔ ماتریالیستیِ شناخت در جهان‌بینیِ مارکسیستی و یکی از موضوعات مهمّ در روندِ آفرینشِ هنری است که ولادیمیر ایلیچ اولیانوف (لنین) در آثاری چون ماتریالیسم و امپریوکریتیسیسم(۱۹۰۹) به تبیینِ آن پرداخته است.



ریشه‌های «نظریهٔ بازتاب» به عهدِ باستان بازمی‌گردد، به زمانی که فیلسوفانِ یونانی در پیِ شناختِ خود بودند و می‌کوشیدند دشواری‌های شناختِ کائنات و جهانِ پیرامونِ خود را حلّ نمایند. امّا تنها پس از پیدایی فلسفهٔ مارکسیستی بود که نظریهٔ بازتاب به علمِ واقعی و اساسِ نظری شناختِ انسانی بدل گردید. در آثارِ مارکس، انگلس و مخصوصاً لنین، این نظریه تکامل پیدا کرد، بنیانِ استوارِ علمی یافت و در نهایت به‌عنوانِ «نظریهٔ لنینیِ بازتاب» شناخته شد.

لنین می‌نویسد: *«...اوّلین مرحله، لحظهٔ آغازِ رسیدن به شناخت، محدودیّت و ذهنی‌بودنِ آن است: نفیِ جهان در خود. روندِ شناخت در آغاز، ذهنی است...»*(۱) در حقیقت، شناختِ انسانی، -حدّاقل در شکلِ فردی آن-، همیشه کیفیّتی ذهنی و محدود داشته و هدف‌هایی ذهنی را دنبال می‌کند. مؤیّدِ این نظر، این حقیقت است که شناختِ واقعیّت از طریقِ ذهن و به وسیلهٔ ذهن صورت می‌گیرد.

خطرِ عظیمی در این وضع نهفته است: بزرگ‌نمایی و مطلق‌سازی عنصرِ ذهنی در بازتابِ انسانی شناختِ واقعیّت! چنین خطری در عمل به جداییِ شناخت از موضوعِ شناسایی می‌انجامد. لنین در این رابطه می‌گوید: *«کانت با خصلتِ محدود، ناپایدار، نسبی و مشروطِ شناختِ انسانی (مقولاتِ آن از قبیلِ علّیّت و غیره)، برخوردی ذهن‌گرایانه دارد. شناخت را به مثابهٔ دیالکتیکِ اندیشه (با خودِ طبیعت) در نظر نمی‌گیرد و در نتیجه، شناخت را از موضوعِ آن جدا می‌سازد.»*(۲)

دو مقولهٔ ذهنی و عینی در هنر چه نقش و اهمّیّتی دارند؟

هنر، به عنوانِ شکلی از آگاهی، بازتابِ دنیایی واقعی است که مستقل از آگاهیِ انسانی وجود دارد. مبانیِ شناخت‌شناسیِ جهان‌بینیِ علمی می‌گوید که موضوع و وسائلِ بازتاب از نظرِ تاریخ مشروط‌اند، یعنی که درجهٔ

تکاملِ تولید و فرهنگ تعیین‌کنندهٔ آنهاست. درحالی‌که هنر به انسان امکان می‌دهد از محدودیّت‌های عصرِ خود «*گامْ فراتر*» نهد. هنگامِ بازنماییِ واقعیّتِ موجود و به‌هنگامِ بازتابِ یک موضوعِ مشخّص یا برخی از خصلت‌های آن، هنرمند گامی فراتر می‌نهد و در روندِ آفرینندگیِ خود، نه تنها موضوع را باز می‌آفریند، بلکه چشم‌اندازهای تحوّل و رشدِ آن را نیز می‌نمایاند. از این نظر، هنر تابعِ زمان نیست.

با این حال، هنرمند همیشه از بازتابِ واقعیّتِ عینی موجود در یک لحظهٔ مشخّص شروع می‌کند؛ حتّی اگر به بازآفرینیِ گذشته، حال یا آینده بپردازد. به‌علاوه، این «حال» است که نقشِ عمیقِ تعیین‌کننده در بازسازیِ گذشته و پیش‌بینیِ آینده دارد: موضوعی ملموس و تاریخی نقطهٔ عزیمتِ روندِ بازتاب قرار می‌گیرد، گو این‌که نقشِ موضوع تنها در این نکته خلاصه نمی‌شود. هر اثرِ هنری؛ گذشته، حال و آینده را دربر می‌گیرد. هرچند که ممکن است عمدتا به یکی از آن‌ها بپردازد. این «*خصلتِ فراتاریخیِ*» اثرِ هنری ناشی از ویژگی‌های هنر است که بازتابِ هنری و تصویریِ واقعیّت و شکلِ خاصّی از رابطه میانِ دو مقولهٔ ذهنی و عینی است. عینی و تاریخی بودنِ یک موضوع نه به‌واسطهٔ جدائی‌اش از گذشته و آینده است، بلکه بر عکس، به علّت پیوستگیِ بسیار نزدیکش با آن‌هاست.

به‌هرحال وجودِ یک موضوعِ ملموس و تاریخی در زمان و مکانِ حقیقی یک مطلب است و بازتابِ هنریِ همان موضوعِ مطلبیِ دیگر: بدونِ توجّه به این نکته که آیا موضوعِ اثرِ هنری واقعی و مادّی است (مجسّمه، اثرِ معماری) یا تخیّلی و غیرِمادّی (ساختمان در یک تابلوی نقاشی)؛ می‌توان گفت: هر اثری زمان و مکانِ تخیّلی و هستیِ «غیرِواقعیِ» خود را دارد که موضوعِ بازتابِ موضوعی عینی و واقعی است. آفریده‌های هنری علاوه بر هستیِ معمولِ خود در قالبِ یک موضوع، «زندگیِ دوّمی» نیز دارند که در واقع هستیِ حقیقیِ آن‌ها را می‌سازد.

بگذارید مثالِ ارسطو را بارِ دیگر تکرار کنیم: هنگامی که یک مجسّمه‌ساز کار با تکّه‌ای مرمر را شروع می‌کند، مجسّمه‌ای که خیالِ ساختنِ آن‌را دارد از قبل در ذهنِ او وجود دارد. بر این اساس می‌توان گفت که هستیِ آرمانی و تخیّلیِ مجسّمه بر هستیِ حقیقی و واقعیِ آن پیشی می‌گیرد. ذهن نه تنها موضوع را باز می‌سازد، بلکه آن‌را می‌آفریند. به دو دلیل: اوّل آن‌که هنرمند اشیاء و پدیده‌هایی می‌آفریند که پیش از آن در طبیعت وجود نداشته‌اند (معماری، مجسّمه، سمفونی و غیره)؛ و دوّم آن‌که پدیده‌هایی را که وجود دارند، به تناسبِ قوانینِ زیبایی دگرگون می‌کند.

انسان با دگرگون‌نمودنِ طبیعت، آن‌را انسانی می‌کند* و در این روند، به وجودِ خویش عینیّت می‌بخشد. خصوصاً در هنر است که این روند به روشنی به چشم می‌خورد.

صرف‌نظر از درجه و عمقِ واقع‌گرایی، هر اثری را در نظر بگیریم، این جنبهٔ انسانی در آن وجود دارد. با این‌حال تجلّیاتِ «*عنصرِ انسانی*» هنرِ گوناگون و متفاوت است: «*عنصرِ انسانی*» در نقاشی یا مجسّمه‌سازی و چهره‌نگاری بارزتر است. درحالی‌که در آثارِ معماری، نقاشیِ مناظر یا تابلوهای تزئینی، این «عنصر» مستقیما به بیان درنمی‌آید، چنان‌که گوئی وجودش اهمّیتی درجهٔ دوّم دارد.

از سوئی ماهیّتِ انسانیِ هنر در این حقیقتِ آشکار رُخ می‌نماید که: آفرینندهٔ هر اثرِ هنری یک انسان است. از سوی دیگر، در برخی آثار که موضوعِ آن‌ها «انسان» است، این «ماهیّتِ انسانی» مستقیماً به بیان درمی‌آید. سرانجام، در حالتِ سوّم، ماهیّتِ انسانیِ هنر به شیوه‌ای غیرِمستقیم، در نگارهای ذهنیِ کمابیش مربوط به انسان جلوه می‌نماید. مثلاً تابلوهای نقاشیِ طبیعت که موضوعِ آن‌ها به‌وسیلهٔ رنگ، خط و غیره(مناظر، طرح‌های تزئینی و غیره) بیان می‌شود، در تمامِ آثارِ هنری، فاعل یا انسانِ اجتماعی، موضوعِ اصلیِ آفرینندگیِ هنری است. انسان طبیعت را به یاریِ جامعه و از طریقِ آن انسانی می‌کند. در شعرِ غنایی نیز، با آن‌که شاعر قبل‌از

هر چیز به بیانِ تجربه‌های عاطفی، «ذهنیّت»، گرایشِ خاصّ خود نسبت به واقعیّت و خویشتنِ خویش می‌پردازد، این کار را لزوما به یاریِ موضوعی می‌کند که خارج از قلمروِ این «ذهنیّت» قرار دارد.

اصلِ لنینی زیر اهمّیتِ بسیاری در فهمِ ماهیّتِ آفرینندگی هنری دارد:

«ذهنِ انسان نه تنها دنیای عینی را منعکس می‌کند، بلکه آن‌را می‌آفریند.»(۳) در حقیقت، مفهومِ دقیقِ آفرینندگی هنری تنها در بازتابِ سادهٔ جهان نهفته نیست، بلکه در جریان ارتباطِ متقابلِ مادّی و معنویِ انسان با طبیعت و واقعیّت و در خلالِ پیوستگی دوجانبهٔ ذهن با عین، انسان ارزش‌هایی هنری می‌آفریند که پیش از آن وجود نداشته‌اند. آثارِ هنری که حاصلِ کار و آفرینندگیِ انسانند، دنیایی ارائه می‌دهند که در آن ماهیّتِ انسان «عینی» می‌شود؛ همین دنیاست که عمق و کیفیّتِ گرایش‌های مادی و معنویِ انسان را نسبت به واقعیّت، و ذهن را نسبت به عین آشکار می‌نماید.

لنین در این باره می‌گوید: *«مفهوم (انسان) با وجودِ ذهنی‌بودن، درعین‌حال وجودِ «دیگری» را در بر می‌گیرد که در خودِ مفهوم نهفته است(طبیعتِ مستقل از انسان). این مفهوم (انسان)، محرّکِ درونی ادراکِ خود، عینی‌کردنِ خود در جهانِ عینی از طریقِ خودش، و تحقّق(کمال)بخشیدن به خود را در وجودِ خویش دارد. در قلمروِ تفکّرِ نظری (حیطه تئوری) مفهومِ ذهنی (شناخت؟) به عنوانِ جهانی که در خود و برای خود نامشروط است، متضاد با جهانِ عینی است که از آن محتوی و غنای مشروطِ خود را می‌گیرد.»*(۴)

منطقی می‌نماید که طبیعت و عمل، نقطهٔ شروع و بُنیادِ فعّالیت‌های آفرینندهٔ انسان باشد.

«کسی نمی‌تواند فلسفه را با «من» شروع کند چون در این‌جا، حرکتِ عینی، وجود ندارد.»(۵) در هنر نیز کسی نمی‌تواند از «من» بیاغازد». «شروع» یا نقطهٔ آغاز در هنر، همیشه باید عینی باشد. امّا مشکل بتوان هنر را بدونِ «منِ» انسانی، بدونِ ذهن و فعّالیتِ آفرینندهٔ آن پذیرفت، آن‌هم فعّالیتی که در روندِ آن، و به اتّکاءِ آن، انسان خود و واقعیّتِ پیرامونش را متناسب با قوانینِ زیبایی دگرگون می‌کند.

اصلِ مطلب این است که انسان در جهان حضوری فعّال دارد نه مُنفعل، و از طریق فعّالیتِ نظری و عملی، «پیوندی» مستمر میانِ خود و جهان برقرار می‌کند. در جریانِ این ارتباطِ همیشگیِ نظری و عملی با جهان است که اعتمادِ ذهن یا فاعل به فعّال‌بودنِ خود و «غیرِ فعّال»بودنِ جهان رشد می‌کند، یعنی همان‌گونه که لنین می‌گوید *«...جهان انسان را راضی نمی‌سازد و انسان بر آن می‌شود که با عملِ خود آن را دگرگون کند.»*(۶)

در هر صورت، جهانِ عینی براساسِ قوانینِ خاصّ خود تحوّل می‌یابد. برای دگرگون‌کردنِ جهان نه تنها ضرورتاً باید این قوانین را شناخت، بلکه باید در جریانِ عملِ انقلابی این دگرگونی را عملی نمود. *«جهانِ عینی مسیرِ ویژهٔ خود را می‌پیماید. در برخورد با این جهان، عملِ انسان «نامُمکنات» و حتّی «موانعی» برسرِ راهِ تحقّقِ هدف‌های خود می‌یابد...»*(۷)

هدف‌هایی که انسان از دگرگون‌ساختنِ جهان می‌جوید، هدف‌هایی صرفا ذهنی نیستند، این اهداف از واقعیّت برمی‌خیزند و به عبارتِ دقیق‌تر، ناشی از برخوردِ «مقتضیّاتِ» واقعیّت و عملِ انسانی‌اند. دقیقاً به این علّت است که واقعیّتِ عینی و عمل نقطهٔ آغاز، زمینهٔ شناختِ انسانی و بازتابِ جهان‌اند.

هنر بر آگاهیِ انسان تاثیر می‌نهد و مواضعِ او را نسبت به جهان، یعنی جهان‌نگریِ او را شکل می‌دهد. از این‌جاست که هنر می‌تواند به فعّالیتِ انسانی جهت، هدف و معنایی معیّن بخشد؛ و این مهمّ را هنر نه از طریقِ دگرگون‌کردنِ سادهٔ جهان، بلکه از طریقِ دگرگونیِ زیبایی‌شناسانهٔ آن، متناسب با قوانینِ زیبایی انجام می‌دهد.

در این‌جا نیز با مسئلهٔ ارتباطِ پیچیدهٔ دیالکتیکی میانِ آرمان و تبدیلِ آن به واقعیّت روبرو هستیم که لنین دربارهٔ آن چنین می‌گوید: *«فکرِ تبدیلِ آرمان به واقعیّت بسیار پُرمعناست و برای تاریخ اهمّیتِ زیاد دارد. روشن است که در زندگیِ خصوصی انسان نیز این فکر حقیقتِ پُرمعنایی دارد. بر خلافِ ماده‌گرائیِ عوامانه...، تفاوت میانِ آرمانی و مادّی نیز نامشروط نیست.»*(۸)

بازتابِ واقعیّتِ عینی در هنر -و نیز در علم- ماهیّتی آرمانی دارد. به‌علاوه، نارواست اگر روندِ بازتاب را منفعل و بی‌جان پنداریم؛ برعکس، بازتابِ واقعیّت به‌وسیلهٔ ذهنِ آفرینندهٔ انسان، ماهیّتی فعّال و پویا دارد. تجلّی ماهیّتِ فعالِ بازتاب را خصوصاً در هنر به روشنی می‌توان دید. هنر، فعّالیتِ عملیِ انسان را، هم در قالبِ «عکس‌برداری» و هم در قالبِ آفرینندهٔ آن -خلقِ آثارِ هنری- در بر می‌گیرد. پویائی و سیلانِ شناختِ انسان از واقعیّت به‌طورِ مشخّص در کارِ هنرمند نمایان می‌شود.

نقشِ ارادهٔ انسانی در کارِ هنرمند بارزتر است: تناوب میانِ ساده‌کردن، و هم‌زمان با آن، اشکال‌تراشی در راهِ رسیدن به هدفِ موردنظر؛ به‌علاوهٔ آمیزشِ شناخت و عمل در این‌جا روشن‌تر و واقعی‌تر خود را نشان می‌دهد. علّتِ پیچیدگی و دشواریِ آفرینندگی هنری، و دیگر ویژگی‌های اساسی آن مخصوصاً ماهیّتِ «ذهنی» و خصوصی‌اش جز این نیست. شاید به سادگی بتوان این نکته را که این یا آن اثرِ هنری چگونه آفریده شده یا می‌شود به هر کس فهماند، امّا چنان‌چه فردی خصوصیّات و استعدادهای معیّنی برای هنرمندشدن نداشته باشد، آموختنِ چگونگی آفرینشِ یک اثرِ هنری واقعی به او نامُمکن است.

یادداشت‌ها:

۱- لنین، مجموعهٔ آثار، جلد ۳۸، ص ۲۰۶

۲- همان‌جا، ص ۲۰۷

۳ و ۴- همان‌جا، ص ۲۱۲

۵- همان‌جا، ص ۱۰۴

۶- همان‌جا، ص ۲۱۳

۷- همان‌جا، ص ۲۱۴

۸- همان‌جا، ص ۱۱۴

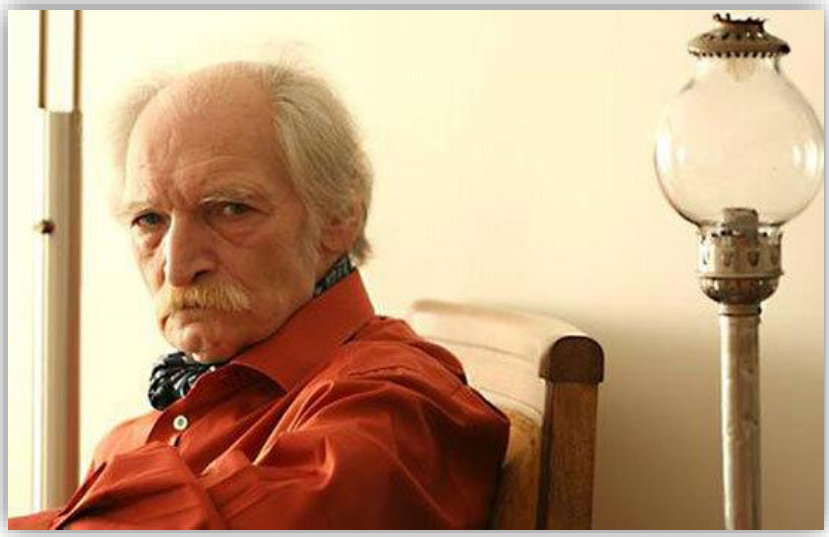
سرچشمه: هفته‌نامهٔ «اتّحادِ مردم» (ارگان اتّحادِ دمکراتیکِ مردمِ ایران)، شمارهٔ ۲۳، ۲۷ اسفند ۱۳۵۸

* برای مطالعهٔ بیش‌تر به فصل «روندِ انسانی‌کردنِ طبیعت» در جزوهٔ «روندِ مَردُمش در «نوشته‌های» احسان طبری»، صص ۱۶ تا ۲۲ ؛ به کوشش: اُمید، آبان ۱۴۰۲ مراجعه شود..(ارژنگ)

بازگشت به فهرست

یادداشت‌هایی دربارهٔ داستان

محمود دولت‌آبادی



تجربهٔ آفرینش به ما می‌آموزد که «داستان» را هم‌چون پدیده‌ای بازشناسیم که نه به‌عنوانِ واحدی مجزّا و مستقل تعریف می‌پذیرد، و نه چون مجموعه‌ای مرکّب از اجزاءِ مجزّا می‌تواند قابل درک باشد. درعینِ‌حال داستان این سراب را در نگاهِ ما می‌گُستراند که هم در آن به مثابهٔ یک واحدِ مستقل بنگریم و هم آن‌را مجموعه‌ای از اجزاءِ مجزّا بپنداریم. حال این‌که هر دو گونهٔ این برخورد، ناقص است و نمی‌تواند ما را به شناختِ عمیقی از داستان برساند زیرا؛ اگر داستان را به مثابهٔ یک «ساخت» ناشی از خلّاقیتِ آدمی پذیرفته باشیم، ناگزیر هستیم رکن‌های شاخص و عمدهٔ آن، اجزاءِ تعیین‌کنندهٔ این ساخت، روابطِ پیچیدهٔ حاکم بر درونهٔ اجزاء، تأثیرِ متقابلشان بر یکدیگر و سرانجام تأثیرِ پیش‌برندهٔ یکایکِ این رکن‌ها را بر کلّیتِ ساخت درک کنیم. در این معنا ناگزیریم بپذیریم که «ساخت» داستان، از پیوندِ ضروری عضویِ ارکان، و بافتِ طبیعی و منطقیِ (منطقِ ویژهٔ هر داستان) اجزاءِ اثر پدیدار می‌شود.

بنابراین، برخورد به شیوهٔ نخستین -یعنی درکِ داستان به مثابهٔ یک واحدِ خودزاد و مجزّا- ما را در وادیِ وَهم‌آلودِ «الهام» سرگردان خواهد کرد و سرانجام در مُغاکِ پندارِ «**نبوغِ ناب**» و لاجرم «**بی‌باریِ ناب!**» یَله خواهد کرد تا سر در مالیخولیای خرافاتِ هنری -عامیانه‌ترین شیوهٔ برخورد با هنر و تلقّی از هنر- گُم کنیم.

برخورد به شیوهٔ دوّمین -یعنی درکِ داستان به مثابهٔ مجموعه‌ای مرکّب از اجزاءِ مجرّد و قابلِ تعریف-، ما را در مخاطرهٔ سمت‌گیری در جهتِ نمودارهای آماری، ریاضی و این قبیل قرار خواهد داد و سرانجام در محاسباتِ چهار عملِ اصلی و جبر و مثلثات گرفتار خواهد کرد و سرانجام در تاروُپودِ مفاهیمی ازپیش‌ساخته چون «طرح» و «توطئه» و «کشمکش» و «اوج» و «فرود» و این قبیل دچار خواهد کرد و به بُن‌بست خواهد رسانید.

هم از آن دست که فیلم‌نامه‌نویسان و فیلم‌سازانِ هالیوودی زیرِ جبرِ عرضه و تقاضای بازار -که خود دستادستِ ابتذال سراشیبِ سقوط را پیمود-، به کارِ هنر پرداختند و تا حدّ دکّاندارانی با فَراست که در جورکردنِ جنسِ دکّان از حدّ عالیِ مهارت برخوردارند؛ به ورطهٔ کسب پرتاب شدند.

پس، نه پندارپایی «الهام» و نه الزاماتِ «ریاضی»، هیچ‌کدام نمی‌توانند به داستان‌پرداز راهی بنمایند و نیز نمی‌توانند به علاقه‌مندانِ نقدِ ادبی در سمتِ شناختنِ داستان یاری برسانند. امّا شاید بتوان در این میانه راهی جُست. یعنی در حدِّ فاصلِ این دو شیوهٔ برخورد، دریچهٔ ناگُشوده‌ای به شناخت، لابُد هست، و باید کلیدِ گُمشده‌ای هم باشد. دریچه‌ای که درجریانِ خلّاقیتِ هر اثر، یک‌بار گُشوده می‌شود؛ و کلیدی که در جست‌وُجوی بی‌امانِ هر خلّاقیت یک‌بار یافت می‌شود و ما رُخ‌نماییِ این «**یافتن**» را در حاصلِ کارِ هنرمند -هنرمندِ برگذشته از صافی عصرِ خود- می‌توانیم مشاهده کنیم. به عبارتی، ما پژواک و بازتابِ «**یافتن و کشف**» را در آثارِ چنین هنرمندانی می‌توانیم مشاهده کنیم و این خود البته نه اصلِ «حال و سانحه» است، بلکه **نشانِ** «حال و سانحه» است. از این‌رو که اصل نه فقط بر ما، که بر خالقِ اثر نیز -اگرچه آشنا-، امّا شناخته نیست:

کان‌را که خبر شد، خبری باز نیامد!

به دیگر سخن، بر ما مکتوم است که رهروِ سالک در پیمودنِ راه و پیکارِ جانکاه و یافتنِ کلیدِ گُمشده و کشف و گُشودنِ آن دریچه، چه حال و قال داشته و چه بر او گذشته. مشکل است بتوانیم باور کنیم که او خود نیز قادر به ارائهٔ تصویرِ روشن و گویایی از سُلوکِ خویش باشد. حتّی آن‌چه در آن باب به بیان درآورد و به تصویر کشد، چیزی جز «**نشانه**» نخواهد بود. حدیث و روایتِ حال.

«...و حقّا که نمی‌توانم که ننویسم و جز گوی بودن در میدانِ تقدیر روی نیست. خدا می‌داند که نمی‌دانم که این که نبشتم، طاعت‌ست یا معصیت! کاشکی چون نمی‌دانم یک‌بارگی نادانی شدمی تا از خود خلاص یافتمی! چون در حرکت و سکون چیز نویسم، رنجور شوم از آن به‌غایت و چون در معاملتِ راهِ خدا چیزی نویسم هم رنجور شوم، و چون در وجه تفضیلِ انبیاء چیزی نویسم خود نَعوذُ بالله! و چون احوالِ عاشقان نویسم نشاید، چون احوالِ عاقلان نویسم هم نشاید، و هرچه نویسم هم نشاید، و اگر هیچ ننویسم هم نشاید، و اگر گویم نشاید، و اگر خاموش گردم هم نشاید، و اگر این واگویم نشاید، و اگر وانگویم هم نشاید، و اگر خاموش شوم هم نشاید.» (۱)

حتّی بیانِ حال، با صراحتی تا بدین حدّ از سرِ صدق، چیزی جز تصویر و نشانی از آشوب و آشُفتگیِ جانِ آدمی، که خود دریایی از مجهولات و گُنگی‌ها پیشِ نگاهِ ما می‌گُستراند، نیست. سرانجام آیا عارف از پسِ اُفت‌وخیزهای فرساینده‌اش، چگونه توانسته است چنگ بر دریچهٔ معرفت بیندازد؛ و چگونه آیا توانسته است دیده با دیدهٔ «بصیرت» نو کند؟ آیا از آن هیچ می‌دانیم؟ آیا او خود آن لحظهٔ دیدار توانسته است بداند؟

«با عشق درآی تا عجب‌ها بینی!» (۲)

و آیا بعد از آن هنگامه، قصدِ قربتِ دوباره را مسیر مکرّر کرده است؟ و آیا تا «عجب‌ها بیند، «عشق» فُرونهاده و «تقلید» برگزیده است؟ نه! که «عجب‌ها» را فارغ از عشق و به تقلید، حتّی تقلید از خود، نمی‌توان دید و تقلید به‌دور از بصیرت آفریننده است. که «آفرینش» و «تقلید» دو خصمِ خونی‌اند. هم بدان‌سان که «آفریننده» و «مقلّد».

فرضِ مُحال، حتّی اگر شیفتگی بدان «آن» سالک را چندانش به گُمراهی بکشاند که بازجُستن را مکرّر در تکاپو افتد، چیزی جز «عبث» و «تُهی» فراچنگ نخواهد آورد. فرضِ مُحال! چرا که بصیرت خصمِ بلاهت است. و اصل را بر این می‌داریم که بصیر، بلید (۳) نیست. ***«تا از پستیِ تقلید به بلندیِ بصیرت مقام گیرم.»*** (۴)

غرض این‌که، آن‌چه به مطالعهٔ کامیاب و در نتیجه به شناخت در بیاید، نمودِ «خلّاقیت» -یعنی اثرِ خلق شده- است و نه «بود» و «ماهیّت» آن. نمودِ آفرینش نه ماهیّتِ آفرینش. به عبارتی، شناختِ روندِ خلّاقیتِ هنرمند امکان‌پذیر نیست چرا که در حیطهٔ تخیّل و جذبه (که بازتابِ پیچیده و هر دَم متغیّرِ جهانِ جاری و بُغرنجِ بیرونی از یک‌سو و انبوهِ ذخیره‌های پیچیده و ای بسا غریبِ جهانِ جوشانِ درون از سویی دیگر است و آغشتگیِ بلاتفکیکِ این دوسوی که جهانی بس پیچیده‌تر و بُغرنج‌تر در ذهنِ هنرمند می‌آفرینند)، عملکردِ ذهنِ هنرمند را در جریانی بی‌قرار و شتابان، غیرِقابلِ پیش‌بینی می‌کند. و آن‌چه را که نتوان «**پیش‌بینی**» کرد، نمی‌توان پیشاپیش به قید و قالبِ شناخت درآورد.

آن‌چه می‌توان دربارهٔ این سیلِ مهارگُسیختهٔ ذهن به تصوّر درآورد، این‌است که بُروزاتش بیرون از گُنجای جهان نیست. و این «**پیش‌بینی**» از مقولهٔ بدیهیّات است نه درآمدی بر شناختِ یک روندِ سیّال که هویّتِ آن با «پویشِ بی‌قرار به قصدِ کشفِ مجهولات» مصداق می‌یابد. بنابراین، در چنین کارزاری، آن‌چه از افتوُخیز و زیر و فرارفت و خیزش‌وُجهش و پیچ‌وُتاب و شکستن و برخاستن و کوری و کری و بینائی و بصیرت و جنون و معرفت بر هنرمند می‌گذرد، وجه درونیِ کار و «هستیِ» اوست، راز و مَحرماتِ اوست، مشکل و مجهولِ اوست، عرصهٔ سوانح و تمهیداتِ اوست، ورطه و مُغاکِ اوست و -بازهم- کارزارِ اوست. و کنکاش و فضولی در آن گمان می‌برم فقط در پرورشِ تخیّل و ذهن می‌تواند مفیدِ فایده باشد.

به عبارتی روشن‌تر، ما اگر روان‌شناسِ ماهری هم باشیم، فقط از تظاهرات و واکنش‌های روحیِ یک فرد، پیشینه و شرایطِ اجتماعی او، چگونگی روابطِ او با محیطِ اجتماعی و طبیعی‌اش و فوقاً با مطالعه در خطّهٔ توارثی‌اش می‌توانیم «**نشانه»هایی** از حالتِ عمومی او را درک کنیم و این، اصلا به معنای درکِ ماهُویِ او نیست. زیرا، شناختِ ساختِ حالاتِ انسانی، به خصوص در روندِ خلّاقیت، امری مکتوم است و گمان می‌رود که مکتوم هم خواهد ماند!

کدام انسانِ تیزبین تاکنون توانسته است واکنش/کردارِ «**پی‌یر**» (**۵**) را در آن مجلسِ میهمانی پیش‌بینی کند؟ آیا خودِ تولستوی، پیش از آفرینشِ آن، توانسته بوده است چنان واکنش/کرداری را پیش‌بینی کند؟ آیا خودِ «پی‌یر» توانسته بوده است واکنش/کردارِ خود را در آن شب و در آن میهمانی پیش‌بینی کند؟ و آن هم‌پیاله‌ها، آیا... و، رمزِ عجیبِ خلّاقیت آیا در همین نیست؟ رمزِ عجیبِ رئالیسم؟! رمزِ شگفت‌زدگیِ هنرمند هم جز در همین نیست.

***

باری، هر گاه بپذیریم که جریانِ خلّاقیت و مجموعهٔ شگفتی‌های آن ماهیّتِ پیچیدهٔ مجهول، غیرِقابلِ پیش‌بینیِ هر دَم دگرگون‌شونده‌ای است که زیرِ ذرّه‌بینِ شناخت تاب نمی‌آورد و لاجرم در قالبِ تعاریف نمی‌گُنجد - پکه من البته پذیرفته‌ام و شما خود دانید-، پس باقی می‌ماند دو وجهِ عمدهٔ دیگر که بخش‌های عمده و تفکیک‌ناپذیرِ موضوعِ موردبحثِ ما هستند: **نخست: خالق = هنرمند (نویسنده و...)، سپس: مخلوق = اثر (داستان و...)**

در این مقال، مطالعه در احوالِ هنرمند را به علاقه‌مندان بدین کار وامی‌گذاریم؛ که چنین وعده‌ای نیز در این یادداشت‌ها داده نشده است و چنین داعیّه‌ای هم این قلم نداشته است. بنابراین برجا می‌ماند بحث پیرامون اثر و به‌ویژه «داستان» که نسبت به نویسنده مخلوق و نسبت به ذات خلّاقیت، «نمود» نامیده می‌شود.

امّا داستان چیست؟

هرگاه داستان را به مثابهٔ یک ساختِ ناشی از پویشِ خلّاق پذیرفته باشیم، ناگزیر هستیم رکن‌های عمده و اجزاءِ تعیین‌کنندهٔ این «ساخت» را بشناسیم و دریابیم که ساختِ یک داستان از پیوندِ عضوی و چاره‌ناپذیرِ ارکان و بافتِ طبیعی و لاجرم ضروریِ اجزاء پدید می‌آید. در این رابطه ناچاریم داستان را به مثابهٔ پدیده‌ای در پهنهٔ فرهنگ، پیشِ نگاهِ خود باور کنیم.

پذیرفتنِ چنین رابطه‌ای، یعنی پذیرفتنِ این‌که داستان موضوعی است آفریده‌شده که پیشِ روی و نگاهِ ما قرار دارد، وادارمان می‌کند که با آن برخوردی نه الزاماً هنرمندانه، بلکه پژوهمندانه داشته باشیم چرا که، صرف‌نظر از روندِ خلّاقیت که در حیطهٔ توانایی و به اصطلاح قریحهٔ هنرمند است، یک داستان ظرفیّت‌هایی دارد، اسباب و وسایلی دارد، اجزاء و ارکانی دارد، که راه می‌دهند تا موردِ شناخت قرار بگیرند.

در چنین برخوردی، می‌توانیم داستان را به‌عنوان «موضوعِ شناخت» انتخاب کنیم، و موضوع را بشکافیم و یکایکِ اندام‌هایش را موردِ مطالعه قرار بدهیم. البته اُمید این‌که با واگشودن و به اصطلاح «تشریحِ» این پیکرهٔ درهم‌بافته و منسجم، پیرایه و پوششِ خیال‌انگیز و «افسونیِ» این هنر را -بیش از حد- خدشه‌دار نکنیم!

بنابراین، داستان، اگرچه در نخستین برخورد و نخستین نگاه از بیرون به مثابهٔ یک واحد ادراک می‌شود، لیکن ساخت و پرداختِ آن ناشی از هم‌آمیختگی فعّالِ سلاسلِ اجزاء و عناصر است که در وحدت‌پذیری خود، بر بستری خاصّ، داستان را هم‌چون یک واحد به ما ارائه می‌دهد.

پس برای این‌که بدانیم «داستان» چیست؟، باید دریابیم که اجزاء و عناصرِ سازندهٔ یک داستان چیست؟ و برای این‌که از این عناصر، درکِ روشن و صریح‌تری داشته باشیم، می‌بایست آن‌ها را در بستر و زمینهٔ داستان، برحسبِ جای و موقع و ویژگی‌شان، بر حسب ماهیّت‌شان دسته‌بندی کنیم و آن‌ها را به نسبتِ خویشاوندی، در کنارِ هم قرار بدهیم. بنابراین، ناچار هستیم یک مرزبندیِ ظریف -و توان گفت مرزبندیِ فرضی- برای مجموعهٔ سازندهٔ داستان قائل بشویم.

نخست: بستر یا زمینه

بستر یا زمینهٔ داستان، بسته به ویژگیِ هر اثر متفاوت است. بستر یا زمینه به مثابهٔ پهنه‌ای از مکان و مقطعی از زمان، که در برگیرندهٔ مجموعهٔ حوادث و روابط است، مشخّصاً و محضِ مثال، می‌تواند خانواده باشد. چون **حاجی‌آقا**، اثرِ هدایت یا **شوهرِ آهوخانم**، اثر علی‌محمّد افغانی می‌تواند یک حوزهٔ جامعه باشد، یا چون **چشم‌هایش** اثرِ بزرگ علوی یا **برّهٔ گُمشدهٔ راعی**، اثرِ گلشیری می‌تواند جامعه و درعینِ‌حال مقطعی از تاریخ باشد چون **همسایه‌ها**، اثرِ احمد محمود.

در زمینهٔ هر داستان، یک کانونِ عمده وجود دارد که با شخصیّت‌ها، روابط، مشخص می‌شود: مثلاً کانونِ اصلی یا عمده در داستانِ حاجی‌آقا شخصِ حاجی‌آقا و روابطِ اوست با افراد و مسایلِ پیرامون در چشم‌هایش، استاد ماکان است در ارتباط با افراد و مسایلِ یک جامعهٔ مقیّد در دیکتاتوری. در همسایه‌ها، محورِ داستان که با

اشخاصی چون خالد و دیگران نشانه‌گذاری می‌شود، یک جریانِ اجتماعی است در برابرِ حاکمیّت در مقطعی ملحوظ از تاریخِ سیاسی-اجتماعیِ ایران.

جاری بر زمینهٔ هر داستان، یک نیروی پنهان -که در نمودها آشکار می‌شود- وجود دارد که می‌توان رگه‌های درشت و مشخّصِ آن‌را بدین ترتیب بر شمرد: تأثّر، تخیّل، تفکّر در تخیّل، ناگزیری، اراده و میل، آرمان و عقیده.

و در هر داستان «**نمود»های مشخّص** و برجسته و قابلِ درکی وجود دارد که محملِ جریان یا نیروی پنهانِ اثر، وجهِ آشکارگیِ اثر، و به‌عبارتی وجهِ عینیِ اثر است. و آن «نمود»ها هر کدام به‌جای خود قالب‌هایی هستند که مضامین، مفاهیم، تأثّرات و هر آن‌چه را که در پنهانِ اثر جریان دارد، در خود می‌گیرند و به ما منتقل می‌کنند. رگه‌های مشخّص وبرجستهٔ این «نمود»ها را می‌توان بدین‌ترتیب برشمرد: موضوع، افراد، روابط، زبان.

در این معنا، هر **داستانِ رئالیستی** بیان‌کنندهٔ تأثّراتِ پیچیده از موضوعی خاصّ در تخیّلاتی اندیشمندانه است بر زمینهٔ مشخّص که ناگزیر و به نیروی اراده، وسیلهٔ شخصیّت‌های گونه‌گون در ارتباطاتی مناسب و طالبِ آرمانی خاصّ به‌واسطهٔ زبان باززاده می‌شود.(۶)

به‌ناچار تکرار می‌کنم: طبقه‌بندیِ اجزاء و عناصری که ما در مقامِ پژوهشگرِ «فضول!» در داستان باز می‌شناسیم، امری است که پس از خلقِ اثر، میسّر و ممکن است. یعنی حضورِ پدیده‌ای به نامِ داستان، این امکان را به ما داده است که وجود و ابعادِ مشخّصِ آن نشانه‌ها و نمودهای آن‌را بتوانیم تماشا کنیم و رکن‌ها و رگه‌های عمده و برجسته‌اش را بشناسیم. درحالی‌که ربطِ حسّی و خلّاقِ جزئی‌ترین واحدِ یک نوشته مثلاً یک حرف یا حتّی یک علامت برای آفریننده‌اش ممکن است از قدر و اهمّیتی برخوردار باشد که ما به عنوانِ ناظر عاجز از درکِ آن هستیم.

بنابراین، **نخست** این‌که آشنایی به خطوط و نشانه‌های برجستهٔ یک اثر، به معنای درک و شناختِ عمیق و همه‌جانبهٔ آن اثر نیست. **دوّم** این‌که آشناییِ بیرونی با این خطوط و نشانه ها، فقط می‌تواند پرتوی برای کارِ نویسندگی باشد به‌خصوص به اعتبارِ درکِ این نشانه‌ها ـو صرفاً درک- نمی‌توان دست به‌کارِ برپاداشتنِ ساختی به نامِ داستان شد. بنابراین، توجّه و تمرکزِ نویسنده روی لایهٔ بیرونیِ این ارکان یا ابعادِ داستان و تلاش جهتِ سرِهم‌کردنِ این نشانه‌ها به‌طرزِ مکانیکی، و لاجرم غافل از بافتِ درونی، هم از آغاز شکست‌خورده است.

زیرا آموزش و تجربه به ما می‌آموزد که داستان‌پرداز -به عللی که جزئیاتِ آن قطعاً برای خودش هم شناخته شده نیست- ای بسا ناگهان و غیرِمنتظر، در سایه‌روشنِ مجموعه‌ای از اشکالِ گُنگ و گُسسته و پدیده‌های پراکنده خود را غرق می‌بیند و برای نجات از انبوهِ اوهام و اشکالِ گُنگ و روابطِ کنده پاره -که بی‌تردید در نهاد و نهفت‌شان بافت و پیوندی عضوی و طبیعی برقرار است-، ناچار و ناگزیر از آن می‌شود که به این سایه‌های رمنده، تجسّم و سامان بدهد؛ زیرا اگر دست به تجسّم و سامان‌دهی به این سایه‌های گریزان و پاره‌های شبحوار نزند، ممکن است در خطرِ ویرانی و تخریبِ درونیِ «روحی» قرار بگیرد. ای بسا دیوانگان، گرفتارِ انبوهه‌ای از گُمان و وَهم و پندار هستی، و عاجز از بیانِ کمترین جزء از آن‌همه داشته! ای بسا دیوانگان که هنرمندانِ بی‌آثار هستند!

در این ورطه، نویسنده نجاتِ خویش و ازراه‌رسیدگانِ خود را، نوح است تا به کارِ ساختنِ کشتی می‌شود با این تفاوت که کشتیِ نویسنده آمیزه‌ای است از خود و توفان و ازره‌رسیدگان. بال از باد و بروزاتِ جان، و سینه از سیل و سایه‌ها، و شِراع از رعد و رهایی، و سکّان از اراده و نیرو؛ تا پریشانی جان را مگر مهار می‌شود.

***

امّا... در داستان‌نویسیِ دههٔ اخیر ایرانِ ما در پهنهٔ کمیّت و مقدار، به‌خصوص در بخشِ به اصطلاح متعهّد! آن کمتر توجّهی مبذولِ چگونگی رویش و رشدِ مایه‌های اثر در درونِ نویسنده شده است. رویش و رشدِ هماهنگ و هم‌بافت هسته و ریشه‌ها از خاکِ درونِ نویسنده. هم از این‌رو، جابه‌جا دیده می‌شود که هر کدام دچار و گرفتارِ پاره‌ای از این اندام، گرفتارِ رکنی از این ساخت و مجذوبِ گوشه‌ای از این جمال شده‌اند.

نویسنده‌ای در جست‌وُجوهای مقدّماتی خود، به دامِ زبان گرفتار آمده است و یک‌سره دل به وصف و وزن سپرده است و در این مایه چندان به‌پیش رفته است که داستانش به مرزهای شعر پهلو می‌زند و بسا که از آن‌هم در زیباییِ توصیف، فراتر می‌رود؛ فارغ از این‌که زیبایی و غنایِ زبان، بی بارِ مادّی موضوع، بی التفات به تحلیلِ روابطِ فیمابینِ شخصیّت‌ها، بی بررسیِ احوالِ شخصیّت‌ها، بی شرحِ مناسباتِ اجتماعی، در فراگردِ خویش فقط مسحورِ زیبائی خود می‌شود و در نتیجه، قدمی فراتر از خود برنداشته است و در آن‌سوی خود چیزی را کشف نکرده است و نهایتا بارِ داستان را به سمت جلو بر دوش نکشیده است و به عبارتی، هماهنگیِ لازم میانِ یک مجموعهٔ همراه را رعایت نکرده است و خود به دلخواه و سرِخود، به سوی و به سمتِ خود شِراع کشیده است.

نویسنده ای دیگر را می‌بینی که همهٔ همّ خود را بر سرِ شکل‌بندی و شکیلیِ فرم و صنعت‌گری و موازینِ آن صرف کرده و می‌کند و آن‌چه در قالبِ کار می گُنجاند، تابعِ قوانینی است که از پیش برای خود وضع و تعیین کرده است و نهایتاً او را شیفتهٔ صنعت‌گری و تجمّل می‌بینی و طبیعتاً چنین هنرمند/صنعت‌گری نیز به باورِ رویش و رشدِ هماهنگ و هم‌بافتِ هستی و ریشهٔ اثر در درون نرسیده است و ساختنِ بنا را شیفتهٔ قواره و تزئینات، آغاز می کند.

نویسنده‌ای دیگر را می‌بینی که سخت و لجوجانه در اسارتِ «حجم» مانده است و بی اندیشهٔ پیراستن و وجین‌کردنِ اثرِ خود، می‌شتابد تا دست در آستینِ **دوما** فرو کند که این خود یعنی قرنی به پس واگشتن. این یکی دیگر پای‌بندِ هیچ اصل و قاعده‌ای نیست، بیماری لجوج است که می‌خواهد تمامِ میوه‌های باغ را ناشُسته با بوته و شاخ و برگ بجَوَد و بجَوَد، که حاصلِ آن چیزی جز تشدیدِ بیماری نیست. پس در انبوهِ ناجَویده‌ها، سرگشته و حریص باز هم به‌سوی سرشاخه‌ها هجوم می‌برد تا بیش از پیش هر چه را خام و نارس، در دامانِ کودکانهٔ خود بینبارد و به دندان بکشد. و آن دیگری، داستان را سراپا -و نتیجتاً به‌طرزی مُضحک- به خدمتِ نیشِ زبان و یک فُحشِ جانانه می‌گیرد تا -در پناهِ نامِ مبارزه- دقّ دلی خالی کرده باشد.

مهم‌تر از همه -مهم از این حیث که نویسندگانِ نسلِ جوان با آن دمساز و بدان دچار هستند-، مسئلهٔ «فکر» و القاءِ «ایده» است که آن‌هم به ترتیبی عجولانه می‌خواهند آن‌را ارائه بدهند و به سرعتِ باد نتیجهٔ تأثیرش را به‌دست بیاورند.

این گروهِ کثیر، بیشتر تحت‌تأثیرِ شرایطِ سیاسی جامعه از یک‌سو، و نداشتنِ شناخت و تلقّی صحیح از هنرِ داستان‌نویسی و لاجرم ناآگاهی به کیفیّتِ بُردِ سیاسی و اجتماعیِ ادبیات از دیگر سو، و خواصّ جوانی از سوی دیگر، دست به چنین شیوه‌ای عجولانه می‌زنند این گروه از نویسندگان از مفاهیمِ اجتماعیِ تعهّد و التزام و مسئولیّتِ سیاسیِ نویسنده هم تلقّیِ بسیار نارسا و ناقصی دارند. تلقّی ناقصِ ایشان از این مفاهیم، خود ناشی می‌شود از تلقّیِ نادرست‌شان از کارِ نویسندگی. این گروه نه فقط در محدودهٔ هنر و فنّ نویسندگی وارونه حرکت می‌کنند، بلکه مسائلِ اجتماعی و سیاسی، و مناسبتِ آن‌را با خود هم وارونه می‌بینند.

در یک کلامِ ساده، این گروهِ هنری بر این گُمانِ باطل هستند که جامعه از ایشان متوقّع است که سنگین‌ترین بارها را با ضعیف‌ترین پیکرِ خود بردارند و به منزل هم برسانند. درحالی‌که جامعه اگرچه در قضاوت‌هایش روی فرد بسیار بی‌رحم است؛ امّا آن‌قدر هم شَقی نیست که بطلبد سنگین‌ترین بار را ضعیف‌ترین شانه‌ها حمل کنند. زیرا چنین باری هرگز به منزل نخواهد رسید.

چنین افرادی در چند مورد اشتباه می‌کنند:

نخست در موردِ خودشان. یعنی ظرفیتِ خودشان را نمی‌شناسند و به حدودِ توانایی و قدرت‌هاشان نگاهی واقع‌بینانه نینداخته‌اند.

دوّم، در موردِ جامعه. یعنی جامعه را نشناخته‌اند و بر حسبِ پندار و گُمان چنین استنباط کرده‌اند که: قرعهٔ فال به نامِ منِ دیوانه زدند.

سوّم، در موردِ کاری که پیش گرفته‌اند. یعنی ظرفیّت‌های کار، جوانبِ گوناگون آن، و حدود و ضوابط را درنیافته‌اند و چون -به‌گُمان- خود را حاملِ پیامی می‌دانند که به هر قیمتی باید آن‌را به جامعه منتقل کنند، چشم بر دشواری‌های راه بسته‌اند و بر پندارِ تنگ‌میدانِ خود گشوده.

بنابراین، گروهِ مورد بحث در سه اصلِ اساسی یعنی «خود»، «جامعه» و «کارِ نویسندگی» دچارِ اشتباه هستند و بر گُمان می‌رانند. البته، جای اُمید هست، زیرا زندگانی جاری است، انسان زنده و پویاست و دامنهٔ تجربه و آموزش بسی گسترده و بی مرز است. یعنی آن‌چه «امروز» هست، همانی نیست که «فردا» خواهد بود.

امّا... صرف‌نظر از این‌که چه کسی چه کاری انجام می‌دهد و چگونه، طرحِ موضوع به‌صورت مستقل از افراد ضروری است. زیرا، میان انبوهِ مشکلاتی که در نوشتنِ داستان فراروی نویسنده قرار می‌گیرد، بیان و ارائه «فکر» در شمارِ عمده‌ترین مشکلات است.

توجّه نویسنده به یکی از ابعادِ داستان فی‌المثل: زبان - توصیف - شکل‌بندی - قهرمان‌سازی - ایده و غیره...، سبب می‌شود که اثری ناقص به‌وجود بیاید.

در این‌جا چون روی سخن با شکل‌گرایان نیست و طرفدارانِ اصالتِ تکنیک هم مورد نظرِ این مقاله نیستند؛ بنابراین آن گروهی را مخاطب و موردِ مثال قرار می‌دهیم که در حوزهٔ «**اصالتِ واقعیّت**» و به عبارتی **رئالیسم** قرار می‌گیرند. این گروه از نویسندگان به‌خصوص برای مسئلهٔ «**ایده**» در داستان اهمّیتِ ویژه‌ای قائل هستند که بی‌شک «**ایده-فکر**» از اهمّیتِ ویژه‌ای نیز برخوردار هست، امّا بخشی از این گروه، به‌خصوص به علل بی‌شمار، تحمیلِ ایده را به داستان در باورِ خود گنجانیده‌اند و بدونِ توجّه به ایجادِ حس و شرایطِ پذیرفتنِ فکر، آن را نابه‌جا مطرح می‌کنند و کوشش در القاءِ آن دارند. چنین نویسندگانی چنان دچار و گرفتارِ یک

شیوهٔ تفکّر و به عبارتی دچارِ یک نگرشِ فلسفی -غالباً سطح - می‌شوند که لزوم و ضرورتِ ایجادِ زمینه، روابط، فضا و مناسباتِ حسّی و منطقیِ داستان را ندیده می‌گیرند و تمامِ همّ خود را وقفِ تلاش در القاءِ فکر می‌کنند. بنابراین بدونِ توجّه به وجوهِ لازمِ ساختارِ یک داستان، همهٔ ارکانِ ضروری و لازمِ اثر را فدای یک چیز می‌کنند. یعنی که سنگ‌پایهٔ کارِ خود را در خلافِ جهتِ واقع‌گرایی بنا می‌کنند.

چنین مشکلی -علیرغمِ داعیّهٔ رئالیسم- در نخستین مرحله از نحوهٔ برخوردِ نادرستِ نویسنده با موضوع کارِ خود و قبل از آن از نحوهٔ برخوردِ نادرست و انتزاعی او با حیاتِ اجتماعی‌اش ناشی می‌شود. چرا که برای یک **نویسندهٔ رئالیست** هیچ موضوعی برای داستان و هیچ بُعدی از داستان نمی‌تواند به‌صورتِ تجریدی موردِ نظر و کار قرار بگیرد. گویاتر این‌که در هنگام انتخابِ موضوع هم -گرچه نویسنده موضوع را جهتِ کار، تجرید می‌کند-، امّا این موضوع در کلّیتِ خود یک مجموعهٔ غیرِقابلِ‌تجرید را تشکیل می‌دهد.

یعنی موضوعِ داستان اگرچه در حینِ انتخاب و کار، بدل به مفهوم و در نتیجه تجرید می‌شود، امّا در درونِ خود واجدِ یک مجموعه و یک سلسلهٔ پیچیده از ارتباطات است و دارای ارکان و اجزائی است که در پیوندِ عضوی با یک‌دیگر عمل می‌کنند و هیچ‌یک از آن‌ها قابلِ تفکیک و تجرید نیستند. مثلاً: هر گاه زمینه و موضوعِ یک داستان به‌طورِ عام، کشاورزی و مسائل و روابط و افرادِ مربوط بدان باشد، احساس وادراکِ هنرمندِ داستان‌نویس از زمینه و موضوع نمی‌تواند صرفاً در یک واکنشِ زیباشناسانه بازتاب یابد. بلکه مجموعهٔ روابط و مناسباتِ حاکم بر امرِ کشاورزی -در زمینهٔ مخصوص و گزیده‌شده- با تمامِ فعل و انفعالاتِ ناشی از نیازها و موقعیّت‌های افراد و مجموعهٔ ارتباطاتِ متنوّع این افراد با یک‌دیگر، با کار و با طبیعت، احساس و ادراکِ هنرمند را می‌انبارد و این تلنبار خود به نیرویی به قصدِ خلّاقیت بدل می‌شود. پس، آن‌چه در چنین ارتباطی یعنی در ارتباط با چنین موضوعی مطرح می‌شود، نمی‌تواند صرفاً بازتابی از یک بُعد یا یک رکنِ این مجموعه باشد.

بنابراین، هرگاه بپذیریم که این مجموعه، یا هر مجموعه‌ای، هرگاه به ادراک در بیاید به نحوی از واقعیّت منتزع می‌شود؛ امّا به هیچ وجه نمی‌توانیم قبول کنیم که اجزاءِ این مجموعه به‌صورتِ انتزاعی به ذهن انتقال می‌یابد. مگر تعمّد یا ناتوانیِ نویسنده در آن دخیل واقع شود.

بدیهی است که پس‌از احساس و ادراکِ موضوع و در روندِ خلق و آفرینشِ آن، جریانِ مسلّط بر مجموعه، حسبِ روحیّه و بینشِ نویسنده، چهرهٔ شاخص‌تری می‌یابد. امّا این بدان معنا نیست که نویسنده، مجذوبِ این جریانِ مسلّط، ابعادِ اصلی و ارکان و اجزاءِ ضروری اثر را نادیده بگیرد. البته در قانونِ عامّ رئالیسم، درست و شایسته آن است که نویسنده به تبعِ حرکتِ تاریخ و ناظر بر واقعیّت‌های دوران و محیطِ اجتماعی خود، جریانِ مسلّط بر مجموعه را درک کند و به‌کار بندد.

در این معنا، «**ایده**» که خود می‌تواند جریانِ مسلّط بر یک اثرِ هنری باشد، کاری و مؤثّر خواهد بود اگر در بافتِ عمومیِ موضوع و در پیوندِ عضوی مجموعهٔ اندام‌ها و ارکان و اجزاءِ موضوع، طرح شده باشد. و اتفاقی نیست اگر در رابطه‌ای چنین طبیعی و به‌جا و در هماهنگیِ متعالی ابعادِ یک داستان، «ایده» بتواند جای درخشان و ثمربخشِ خود را بیابد.

امّا بالعکس، همین‌که «ایده» به تصنّع و خارج از طبیعت و بافتِ موضوع، چنان به‌کار گرفته شد که سایرِ ارکان و اندام‌ها و اجزاءِ داستان را نادیده و به هیچ انگارد یا در آن‌ها به‌صورتِ محمل هایی بی‌جان نظر کند و عنانِ قهر و حاکمیّت بر پوزهٔ هر یک بزند، نابه‌هنجاریِ ویران‌گر در اثر رُخ نموده است. زیرا سایرِ ابعاد و اجزاء

که می‌بایست به‌صورتی عجین و هم‌بافت، ایده را در تاروپودِ خود جاری داشته باشند و اکنون به هیچ گرفته شده‌اند، با خُنثاییِ خود، ایده را نیز خُنثی و بی‌اثر می‌کنند.

به عبارتی، با نفیِ ضروریاتِ داستان در جهتِ شاخص‌کردنِ ایده، خودِ ایده نیز نفی می‌شود چون، هیچ رکنی از داستان نمی‌تواند چرخِ پنجمِ ارّابه باشد. نیز هیچ رکنی از داستان نمی‌تواند اوّلین و آخرین چرخِ ارّابه باشد. چنین اگر شد، نمی‌توان متوقّع بود که داستان در روندی هماهنگ و کمال‌جویانه پیش برود؛ بلکه باید منتظر بود که در تعارضی چنین مخرّب، روی به ویرانیِ کامل برود که سرانجام -بر سبیلِ مجاز- نمودی هم اگر باقی بماند، در خوردِ عنوانِ «داستان» نیست. زیرا هنگامی که بر یک رکنِ داستان تأکید ورزیده شود، عملاً پاره‌ای از پیکرهٔ مخلوقی به رشدی نابه‌هنجار راه می‌کشد و در این واقعه، ما از داشتنِ یک «**واحدِ جامع**» محروم خواهیم بود و به‌جایش چیزی بدآهنگ، تصنّعی و آزارنده به‌دست خواهیم داشت که در اوّلین وهله، خود -نقش و ماهیّتِ خود- را نفی خواهد کرد. پس در ساخت و پرداختِ داستان، اصل خودِ داستان است.

امّا خودِ داستان چیست؟

صرف‌نظر از تفکیکِ ساختوارهٔ داستان؛ آن‌طور که ناگزیر آورده شد، در بیانی فشرده توان گفت: داستان، بافتِ هماهنگِ همهٔ اجزاء و مفاهیم است در یک امکانِ ضروری.

بنابراین، هنگامی که از **هماهنگی** در یک اثر سخن به میان می‌آید دقیقاً اشاره به مهم‌ترین شرطِ (بدیهی‌ترین، عمده‌ترین و نهایی‌ترین شرطِ) یک اثرِ هنری می‌رود که فقدانِ آن به‌معنای نقض و نفیِ هویّتِ اثر، و وجودِ آن به‌معنای زمینهٔ کمالِ یک اثر است. که کمال را در هماهنگی جمیعِ ابعادِ (**وحدانیّتِ هماهنگ**) یک اثرِ هنری می‌توان جست‌وُجو کرد.

در چنین حیطه‌ای از طرزِ تلقّی، «ایده» یکی از ارکانِ بسیار عمدهٔ داستان است، اگر در بافتِ هماهنگِ داستان متولّد شود. و «ایده» زائد و نابه‌هنجار و منافی است اگر بر اسکلتِ بی‌قواره و ساختگی به تصنّع تحمیل شود. «ایده» مکمّل است اگر بالضّروره باشد؛ و مخرّب است اگر به غرض باشد. زیرا که «بود-نمود» و «هستی-جلوهٔ» منطقیِ هر پدیده‌ای در گروِ روابطِ ناگزیر و ضروریِ آن با سایرِ پدیده‌های متنوّع و مربوط است. و این خود، در کارِ هنر، به معنای نفیِ تجرّد و ضرورتِ هماهنگی است.

امّا هرگاه کسی به نامِ داستان‌نویس -به علل و اسبابی که بر ما روشن نیست- امکانِ باروری، رُسش و خلقِ کاملِ داستان این «**واحدِ جامع**» را نیافته باشد و لاجرم تیز و شتابان دست به قطعه‌قطعه کردنِ جنینِ نارسِ وجودِ خود، روحِ خود بزند و تکّه‌پاره‌هایی از این جنینِ مقتول را در قنداقِ لفظ بپیچاند و در گاهوارهٔ پندار بجُنباند، نهایتاً حاصلی جز عذابِ دایمیِ وجدان برای خود و بهره‌ای جز کلافگی ناشی از وقت‌کشی برای دیگران نخواهد داشت. بدیهی است چنین شخصی برخورد جدّی و اصولی با هنرِ داستان‌نویسی به‌عنوان یک کارِ توان‌فرسا نداشته است و نمی‌توان از وی انتظاراتِ جدّی داشت، مگر این‌که در مرحله‌ای با خود دست به تسویه حسابِ صادقانه و جانانه بزند.

نشانه‌های چنین نوشته‌هایی به ما آموخته است که نویسندگانِ آن‌ها اسیر و مقیّدِ «هدفِ بیرونیِ» اثر هستند. البته در جای خود می‌توان دربارهٔ «هدفِ بیرونیِ» اثر سخن گفت امّا تا آن‌جا که به این مقاله مربوط می‌شود، به‌طورِ فشرده می‌توان گفت که مقصود از هدفِ بیرونیِ اثر، جلوه‌ای از آن است که در رابطه با هنرپذیر

معنا پیدا می‌کند. یعنی هدفِ بیرونی، مرحلهٔ تأثیرِ اجتماعیِ هنر را شامل می‌شود. به عبارتی، هدفِ بیرونی، آخرین مرحلهٔ کارِ نویسنده و اثر است و این «نهایتِ» کار است، نه «بدایتِ» آن!

در این رابطه شرحِ «هدفِ درونی» لازم می‌افتد، که مقصود از آن دقیقاً چیزی است که از کلّیتِ یک اثر، از طبیعتِ یک اثر تراوش می‌کند و در ارتباط با هنرپذیر، وجه بیرونی پیدا می‌کند و جریان می‌یابد و نهایتاً به نیرویی مادّی بدل می‌شود و زندگانیِ اجتماعی خود را آغاز می‌کند.

مرزبندیِ این دو وجه، یعنی «هدفِ بیرونی» و «هدفِ درونی» بسیار ظریف است؛ امّا چون نیک بنگریم این برخوردِ دوگانه به دو طرزِ تلقّی از هنر و به دو طرزِ برخورد با زندگی و کارِ هنر مربوط می‌شود.

و هر گاه این دقّتِ نظر را تقویت کنیم، درخواهیم یافت که در یک‌سوی این واقعه قریحه است که چالش و کنکاش می‌کند، و در سوی دیگر -دستِ بالا- آگاهی و اکتساب است که به رویه‌کاری مشغول است. در یک طرف، هنرمند است که هدف از جانش مایه می‌گیرد، در جزء جزءِ هم‌بافتِ اثرش می‌جوشد و در منطقی‌ترین شکلش به هنرپذیر منتقل می‌شود. و در یک طرف -دستِ بالا- صنعت‌گر است که دکمه‌ای مرغوب یافته - کسب کرده، به‌دست آورده- و به‌دنبالِ پاره‌پارهٔ پارچه‌هایی است تا نیم‌تنه‌ای بر آن بدوزد! در یک طرف صداقت است که به ایثار می‌انجامد، در یک طرف محاسبت است که به وظیفه منتهی می‌شود. در یک طرف حقیقت است و در یک طرف مجاز، در یک طرف آفریننده به تکاپوست و دریک طرف مقلّد به ادا... و نهایتاً تفاوتِ این دو شیوهٔ عملکرد، ریشه در تفاوتِ دو شیوهٔ نگرش دارد.

یعنی آن دسته از نویسندگان که **«هدفِ بیرونی»** را -که اکتساب کرده‌اند- وجه غالبِ نوشتهٔ خود قرار می‌دهند، اگر چه داعیّهٔ رئالیسم در سر داشته باشند -که غالباً دارند-، نمی‌خواهند بدین نکتهٔ صریح اذغان کنند که تاک، نخست ریشه در خاک دارد و زان پس بار بر شاخ. و عطشِ ایشان، با زبانه‌ای شتابنده در چشم‌ها فقط میوه را بر شاخه طالب است و دستِ بالا، نمونه‌واری از میوه برای خود مهیّا می‌کند، یعنی می‌سازد.

امّا آن دسته از نویسندگان که **«هدف»** را محصولِ طبیعی و منطقیِ رشد و رُسش و به‌سامانیِ وجهِ درونیِ اثر می‌شناسند، بی تردید بر این باورِ واقعی‌اند که تاک ریشه در خاک دارد و تا به بار بنشیند، روند و پویه‌ای فراخورد می‌طلبد و پیش‌از آن‌که با زحمت و کارِ دشوار به بار بنشانیش، میوه‌اش بر سرِ بازار به‌فروش نبایست رسانید. این دسته چه داعیّه‌ای از درکِ **«رئالیسم»** در سر داشته یا نداشته باشند، این باور را آزموده‌اند که «هدفِ بیرونیِ» هر اثر که ایده و آرمانِ هنرمند را در بطنِ خود حمل می‌کند، از جانِ هنرمند به موجودیّتِ هنری که بدان درآویخته است راه می‌یابد و از دلِ این موجودیّتِ هنری بُرون می‌جوشد و ناگزیر به هنرپذیر و جامعه راه می‌گُشاید و نهایت را به نیروی مادّی بدل می‌شود. و این پویشی طبیعی و منطقی است و بی‌گُمان جان‌فرسا. و این عمیقاً خلافِ آن روی است که حریف اراده کرده باشد تا اسکلتی نابه هنجار و عجزه را محملِ مفهومِ مجرّدِ ذهنِ خود کند و بی پویشی و سُلوکی، بی پژوهشی و پیکاری، آن دانستهٔ دست‌یافتنی را که از فیلسوفی توان به وام گرفت، منتزع از روندِ درونیِ اثر، به خواننده القاء کند.

نویسندهٔ رئالیست از نخستین گام‌های دشوارِ خلّاقیت می‌بایست به این حقیقتِ سخت برخورده باشد که عقیده و آرمانِ هنرمند -که ای بسا نقطهٔ عزیمتِ خلقِ اثر تواند بود-، در جزء جزءِ اثر بافته می‌شود و گام در گام رشد و رُسشِ اثر رشد می‌کند تا به فرجامِ کار هویّتِ اصیلِ خود را ارائه کند. یعنی که این عقیده و آرمان با ظهوری ناگهانی از جایی بیرون از بافتِ کلّیِ اثر نازل نمی‌شود و به آن وصله نمی‌شود و به آن پیوند هم نمی‌شود و

نمی‌تواند به‌صورتِ چیزی قلمبه و قراردادی به **هنرپذیر** پیشنهاد بشود و از چنین کاری توقّعِ تأثیرِ درست هم نباید داشت.

برعکس، اثری که هدفِ عقیدتی و آرمانی را در جریانِ رشد و تحوّلِ خود پرورانده است و آن هماهنگ با بلوغِ اثر به ظهور می‌رسد، تأثیری عمیق و بطئی بر **هنرپذیر** می‌گذارد و این خود ویژگیِ آن است. زیرا اثرِ متعالی و رو به کمالِ هنرپذیر را -ناگزیر- در پیوندِ پنهانیِ همهٔ اجزاء مکشوف و در نهاد و نهفتِ روابطِ انسانی باز آفریده قرار می‌دهد. چرا که هنری از این دست، اصلا به دانستنی‌های دست‌یافتنی و عینیّاتِ آشکار و مشخّص و شکل‌بندی‌های ازپیش کشف‌شده بسنده نمی‌تواند بکند. چون به قصدِ مرگِ زودرس، زندگی را آغاز نمی‌کند چون به‌عنوانِ یک «**واحدِ جامع**» در ارتباطِ هماهنگ با دیگر مجموعه‌های زندگی برخوردی زنده و به‌هنجار و بنواخت دارد.

در این معنا و با این تلقّی، یک اثرِ هنری (داستان) نه به‌عنوانِ اندام‌های پراکندهٔ منتزعِ بیگانه‌به‌هم و ناقص، که هم‌چون یک «**واحدِ جامع**»، یک کلّ هم‌آهنگ و یک بافتهٔ منسجم، شکیل و به‌هنجار، قابلِ پذیرفته شدن است و نه جز این. که کمالِ یک اثر را در هماهنگیِ جمیعِ ابعاد (**وحدانیّتِ هماهنگ**) آن می‌توان جست‌وُجو کرد و یافت که به فرمودهٔ گوته *«در طبیعت، ما هرگز چیزی را مجزّا نمی‌بینیم.»*

۱۳۵۹/۷/۱

پانوشت‌ها:

۱ - عین‌القضّات

۲ - همان

۳ - کنددهنِ کامل، کودن

۴ - همان

۵ - قهرمانِ رُمانِ «جنگ و صلح»

۶ - کم‌وُبیش باید بر خواننده روشن شده باشد که من قصد ندارم تا جهاتِ فنّی و لاجرم جزمی و کلاسه‌شدهٔ داستان را چون «مقدّمه، کشمکش و حادثه و اوج و فرود...» را معلوم کنم، بلکه احتمالا آشناییِ ما با موضوع موردِ مطالعهٔ خود، این امکان را در اختیارمان خواهد گذاشت تا چنان جنبه‌هایی را بتوانیم دوباره ببینیم.

برگرفته از: فصل‌نامهٔ شورای نویسندگان و هنرمندان ایران، دفترِ اوّل، پاییز ۱۳۵۹

اهرمی قوی و تکیه‌گاهی محکم به من بدهید تا با یک دست کرهٔ زمین را از جا بلند کنم!

ارشمیدش

بازگشت به فهرست

سرمایه‌گذاری روی ضعف‌ها

نقشِ پژوهش‌های استعماریِ صهیونیستی

دکتر سلیم نزّال/ برگردان: داود جلیلی



منظورِ من از عبارتِ «سرمایه‌گذاری روی ضعف‌ها» تلاشِ یک دشمن برای شناسایی ضعف‌های طرفِ دیگر، و بعد استفاده از آن ضعف‌ها به سودِ هدف‌های خود است. چنین ضعفی ممکن است نتیجهٔ فشارِ عمدیِ ایجادشده از سوی دشمن باشد، یا می‌تواند ناشی از شرایطِ موجودِ داخلی باشد که دشمن آن‌را به عنوانِ یک فرصت شناسایی می‌کند.

در زمان‌های قدیم، درکِ قدرتِ یک دشمن تا حدّ زیادی موضوع ارزیابیِ توانایی‌های نظامیِ دشمن، یعنی تعدادِ سربازها، اسلحه‌ها، موقعیّت‌ها، آمادگی‌ها، و توانایی لُجستیکی بود. امّا با پیشرفتِ علومِ اجتماعی و روش‌های جاسوسیِ مُدرن، آگاهی از یک دشمن به شناختِ ساختارهای اجتماعی، فرهنگی و سیاسیِ آن گسترش یافت. تضادهای درونی، ستیزه‌های اجتماعی، هویّت‌های رقیب، نارضایی‌ها و شکاف‌ها به بخشی از چشم‌اندازی تبدیل شدند که سازمان‌های جاسوسی برای درکِ آن‌ها تلاش می‌کردند.

بنابراین، در یک ستیزه، قدرتِ نظامی به تنهایی تعیین‌کنندهٔ تعادل نیست. یک جامعه ممکن است منابعِ مادّی و انسانی قابلِ‌توجّهی داشته باشد، امّا باز هم زمانی که هم‌بستگی‌های داخلی آن سُست می‌شوند یا در میان اجزاءِ گوناگونِ آن دسته‌بندی‌هایی رُخ می‌دهد آسیب‌پذیر می‌گردد.

یک نمونهٔ تاریخی که ارزشِ بررسیدن دارد، اشغالِ بخش‌هایی از اتّحادِ شوروی، به ویژه اوکراین از سوی آلمانِ نازی در طیِّ جنگِ جهانی دوّم است. مقام‌های اشغالگرِ آلمانی تلاش می‌کردند از نارضایی‌ها و برخوردهایی که قبل از ورودِ آن‌ها رُخ داده بود، ازجمله از تنش‌هایی که بینِ بخش‌هایی از جمعیّت با دولتِ شوروی وجود داشت، بهره‌برداری کنند. صرف‌نظر از چیستیِ نتیجه‌های نهاییِ این سیاست، این نمونه اصلِ بسیار مهمّی را برای ما روشن می‌کند: یک قدرتِ اشغالگر یا متجاوز، اغلب برای پیداکردنِ تناقض‌های موجود در درونِ جامعه‌ای که قصدِ سُلطه برآن را دارد، تحقیق می‌کند و بعد برای تبدیلِ آن‌ها به امرِ برتریِ خود تلاش می‌کند.

بخشی از تاریخِ جُنبشِ صهیونیستی در فلسطین نیز می‌تواند از این چشم‌انداز مورد بررسی قرارگیرد. جمع‌آوری اطلاعات دربارهٔ دهکده‌های جامعهٔ فلسطینی، روابطِ محلّی، مسیرهای حمل‌ونقل، توان‌مندی‌ها، ساختارهای اجتماعی، و مرکزهای تاثیرگذار به عنصرِ مهمّی در آمایش برای جنگ تبدیل شدند.

یک مثالِ به‌ویژه قابلِ‌توجّه، تاریخِ میستاآرویم (واحدهای امنیّتی لباس‌شخصیِ اسرائیل) است، که متشکّل از مأمورانِ یهودی‌ای بودند که برای تبدیل‌شدن به عرب‌ها آموزش داده می‌شدند.

«پالماچ» به عنوان یک واحدِ عربی معروف به «هاشاهار» (به معنیِ فجر)، تأسیس شد، که بینِ سال‌های ۱۹۴۳تا ۱۹۵۰فعّالیت می‌کرد. اعضای پالماچ برای عرب نشان‌دادنِ خود، نفوذ در منطقه‌های عرب‌نشین، مخفی‌ماندن در آن‌جا، جمع‌آوری اطلاعات، و انجامِ عملیات‌های ویژه، آموزش دیده بودند.

این امر به‌ویژه از این نظر دارای اهمّیت است که وجود و فعّالیت‌های واحد تنها مبتنی بر حساب‌های فلسطینی آن دوره نبود. پرونده‌های تاریخی خودِ پالماچ هاشاهارو ماهیّتِ مأموریت‌های آن‌را توضیح می‌دهد. آن‌ها از آموزش با هدفِ توانمندسازی نیروهای عملیاتی برای نفوذ به عمقِ آن‌چه سرزمینِ دشمن در فلسطین و کشورهای عربیِ همسایه تلقّی می‌شد و ماندن در آن‌جا به‌منظورِ گردآوری اطلاعات و انجامِ عملیات‌های دیگر، سخن می‌گویند. یکی از عملیات‌ها فرستادنِ یهودی‌ها به روستاهای فلسطینی به عنوانِ عرب و ازدواجِ آن‌ها با زنانِ فلسطینی بود..

اهمّیتِ این تجربه به فراتر از تاریخ یک واحدِ جاسوسی ادامه می‌یابد. این واقعیّت نشان می‌دهد که شناخت و درکِ جامعه، دیگر صرفاً موضوع دانشِ فرهنگی نبود. این امر می‌توانست به یکی از اجزای جدایی‌ناپذیرِ فعّالیت‌های نظامی و اطلاعاتی تبدیل شود.

آگاهی از گویش‌ها، رسم‌ها، روابطِ محلّی، از افرادِ بانفوذ، از ساختارهای اجتماعی و درگیری‌های درونی، همگی در هنگامِ یک رویارویی، می‌توانند به منبع‌های قدرت تبدیل شوند.

منظورِ من از «سرمایه‌گذاری در ضعف» دقیقاً همین است. امّا، همه می‌دانند که مطالعاتِ شرقی در غرب از سوی قدرت‌های استعماری برای آسان‌کردنِ کنترلِ جامعه‌های شرقی مورد استفاده قرار می‌گرفت و این همان کاری است که صهیونیست‌ها در فلسطین انجام می‌دادند.

بررسی قدرتِ نظامی دشمن کافی نیست. شما جامعهٔ پشتِ آن قدرتِ نظامی را هم باید بررسی کنید. شما برای درکِ ترکیبِ آن، تضادهای آن، نارضایتی‌های آن و تنش‌های داخلیِ آن تلاش می‌کنید و بعد فضاهایی را که نفوذ یا رخنه درآن می‌تواند امکان پذیرشود، شناسایی می‌کنید.

اهمّیتِ این دانشِ اجتماعی با سپری‌شدنِ آن دورهٔ تاریخی ناپدید نشد. شناختِ تنوّعِ گویش‌ها، رسم‌ها، الگوهای رفتاری، شبکه‌های اجتماعی، و محیطِ محلّی، یک عنصرِ مهمِّ فعّالیتِ نظامی و اطلاعاتیِ مُدرن باقی می‌ماند. امروز اسرائیل در استفاده از جنگ‌های فرقه‌ای در منطقه برای خدمت به منافعِ خود فعّال است.

کنترل همیشه با یک تانک شروع نمی‌شود؛ کنترل برخی اوقات با اطلاعات آغاز می‌شود.

این چشم‌انداز ما را مُلزم می‌سازد به مسئلهٔ اقلّیت‌ها و شکاف‌های اجتماعی در جهانِ عرب نیز با دقّت نزدیک شویم. برخوردهای غیرمنصفانه، تبعیض، یا احساسِ به‌حاشیه رانده‌شدگی، در شرایطِ جنگ، می‌تواند فرصت‌هایی برای دخالتِ خارجی فراهم آورد.

این به معنی آن نیست که هر مطالبه‌ای از سوی یک اقلّیت یا گروهِ اجتماعیِ به‌حاشیه رانده‌شده محصولِ توطئهٔ خارجی است. چنین تصوّری می‌تواند هم ساده‌نگرانه و هم خطرناک باشد، چون می‌تواند بی‌عدالتیِ واقعی را نیز پنهان کند. هم‌زمان، نایده‌گرفتن عدمِ رضایتِ واقعی ممکن است آن‌ها را به آسیب‌پذیری‌هایی تبدیل کند که قدرت‌های خارجی می‌توانند از آن بهره‌برداری کنند.

اگر بخشی از تاریخِ ستیزه در فلسطین را با این مفهوم موردِ بررسی قرار دهیم، مشاهده می‌کنیم که برنامهٔ صهیونیستی در دوره‌ای پیشرفت کرد که در آن دوره منطقه دستخوشِ تحوّلِ ژرفِ سیاسی بوده است. حاکمیّت عثمانی پس از قرن‌ها پایان پذیرفت، امّا به دنبالِ آن بخش‌های بزرگی از جهانِ عرب زیرِ سلطهٔ استعماری بریتانیا و فرانسه قرار گرفت. در چنین اوضاعِ تاریخی آشفته‌ای، توانایی جامعه‌های محلّی برای تعیینِ آینده و دفاع از منافعِ خود به شدّت محدود شده بود.

دراین‌جا، به معنیِ گسترده‌تری از «سرمایه‌گذاری در ضعف» می‌رسیم:

دشمنِ شما مجبور به ایجادِ تمامِ ضعف‌های شما نیست. برخی اوقات برای دشمنِ شما کافی است ضعف‌های شما را قبل از شما شناسایی کند و بداند چگونه بهتر از شما از آن ضعف‌ها استفاده کند و چگونه بر آن‌ها غلبه نماید.

از این رو، در سطحِ فلسطین، به ویژه، چندپارگیِ سیاسی، ایدئولوژیک و جغرافیایی خطرناک است. شکاف برای مقابله‌کردن، ظرفیّتِ بی‌درنگِ بیش‌تری از ضعیف‌کردن دارد. شکاف پریشانی ایجاد می‌کند، شفّافیتِ هدفِ ملّی را کاهش می‌دهد، و به مانورهای سیاسی و راهبردی فضای بیش‌تری می‌بخشد. بنابراین، با سماجتِ شکاف‌های عمیقِ داخلی، این باور که به برنامه‌های راهبردیِ بزرگ‌تر می‌توان دست یافت، سزاوارِ تجدیدنظرِ جدّی است.

مقاومتِ مؤثّر نمی‌تواند تنها با شجاعت و فداکاری حفظ شود، هرچند شجاعت و فداکاری به ناگزیر لازم هستند. مقاومت در ابتدا و پیش از همه نیازمند یک پایگاهِ اجتماعی مُنسجم، دیدگاهِ روشنِ سیاسی، و نهادهایی است که قادر به تبدیلِ انرژی‌های جامعه به قدرتِ پایدارِ جمعی باشند.

مردمِ فلسطین، دهه‌ها قابلیّتِ قابلِ توجّهی از پایداری و بقا را نشان داده‌اند. با این‌حال، استواری به تنهایی نمی‌تواند پایانِ راه باشد. تجربه هم باید موردِ بررسیِ دوباره قرار بگیرد، ضعف‌ها شناسایی شوند، خطاها موردِ تأیید قرار بگیرند، و منبع‌های قدرتِ جمعی بازسازی شوند.

اگر دشمنی روی ضعف‌های ما سرمایه‌گذاری می‌کند، مؤثّرترین پاسخ نمی‌تواند صرفاً مقابله با آن راهبرد باشد. پاسخِ مؤثّر، سرمایه‌گذاری روی توانایی‌هایِ خودمان است.

۲۰۲۶/۰۹/۲

سرچشمهٔ متنِ انگلیسی: سایت کانتر کارنتس

به یک طوطی کلماتِ «عرضه و تقاضا» را یاد بده؛ برای خودت یک «اقتصاددان» درست کرده‌ای!

توماس کارلایل

بازگشت به فهرست

نه تنها با شعر

کاوه (احسان طبری)

ارژنگ: این نوشتارِ کوتاه برای نخستین بار با نامِ واقعی نویسنده انتشارِ عمومی می‌یابد.



زبان و ادبیّاتِ پارسی بی‌شکّ وارد دورانِ رونق و جلائی شده است که امروزی نیست. نثر و شعر خود را با نیاز و تکاپوی زمانهٔ شِگَرفِ ما هم‌آواز می‌کند. شعر در ایران سنّتی دیرینه داشته و برپایهٔ آن سنّت، و برپایهٔ بندشکنی‌هایی که در نیم سدهٔ اخیر از سوی کسانی از شاعران انجام گرفته (و به‌ویژه از سوی نیمایوشیج یکی از نمایندگانِ جسورِ این بندشکنی) مانند رِزمه‌ای [بُغچه‌ای] پُر از اطلس‌های ملوّن، گره‌های خود را برگشوده و رنگین‌کمانی دیده‌نواز و جان‌افسای پدید آورده است. (۱) ولی هنگامی که آدمی این‌همه کتاب‌ها و مجلّه‌های اجتماعی و ادبی را که در آن صدها شعر و صدها شاعر کالاگُستری کرده‌اند ورق می‌زند و این‌همه گفت‌وگُوهای گاه ژرف و گاه خشم‌ناک را دربارهٔ شعر و شاعری می‌خواند و سپس به جهانی که در آن آینده‌ای جادوئی در کارِ پدیدشدن است می‌نگرد، زیرِ لب می‌گوید: «ولی نه تنها با شعر!»

کسی منکرِ شعر نیست و نگارندهٔ این واژه‌ها نیز شاید کم‌تر از دیگران. شعر، موسیقیِ واژه‌ها و عاطفه‌هاست که جامعه در لحظاتی بدان همان اندازه نیازمند است که به دیگر خواسته‌های مغز و دستِ آدمی‌زاد، به‌ویژه آن‌که ایرانی، پیوسته آزموده و دریافتهٔ خود را در شعر گنجانده و شعر را به زَبوری از رنج وُ هجرتِ خویش بدل کرده و از آن فیض و الهام گرفته است.

نه، منکرِ شعر و ضرورتِ آن نمی‌توان شد، ولی باز هم باید گفت: «امّا نه تنها با شعر!»

دورانِ ما، دورانِ ماهواره‌ها و شمارگرهاست.(۲) تکنیکِ خودکار و خردمندانه‌ای، دارد چهرهٔ زندگیِ اجتماعی و انفرادیِ انسان را سراپا دیگر می‌کند. دانش به یکی از نیروهای بلاواسطهٔ تولید بدل می‌شود. جامعه بیش‌ازپیش زیرِ نظارتِ دانش‌مندان قرار می‌گیرد و نقشِ علم در آن دم‌به‌دم به اوج می‌رود. اگر سراپای روح و تلاشِ ما را آموزشِ مبانی تمدّنِ فردا در بر نگیرد، پرتگاهی که ما را از بخش‌های پیش‌اُفتادهٔ جهان جدا می‌کند، بی‌امان‌تر و بی‌فریادتر خواهد شد.

در این‌جا، بی‌اختیار شخص به یادِ نیروهای ناسالمی می‌افتد که می‌خواهند ایران را در خلسهٔ مخدّرها بخوابانند. این نیروها برای بسیجِ نیرومندِ جامعه و سوقِ آن در خطّه‌ای که ضرور است، نه توانا هستند و نه مشتاق، و ترجیح می‌دهند جامعه را چون همسرِ لوط به واپس‌نگری منجمدکننده‌ای وادارند و او را در خواب‌های زرّین و بی‌محتوی غوطه‌ور سازند.

آیا چنین نیروهایی می‌توانند بر چهرهٔ خفتگان، تازیانهٔ آژیر باشند و ایران را به کارگاه و آموزش‌گاهی بزرگ برای فراگرفتن رازِ اعداد و رمزِ احکامِ منطقی و ساختِ درونی مادّهٔ جُنبنده و بی‌آرام آماده سازند؟

باید در بسیاری از جبهه‌ها رزمید و یکی از آن‌ها جبههٔ مبارزه برای ایجادِ علمِ ایرانی است. سنّتِ ما در این زمینه کم‌تر از شعر نیست. مردمِ فلاتِ ایران، پرورندگانِ فارابی‌ها، بیرونی‌ها، رازی‌ها، سیناها، خیّام‌ها، صدراها، غیاث‌الدّین جمشیدها، نصیرالدین طوسی‌ها و بسیاری و بسیاری دیگرانند.

زمانی بود که ارّابهٔ زرّینِ دانش و تمدّن را کسانی از مردمِ این سرزمین به جلو می‌راندند و از مشعله‌داران و پیشاهنگانِ مدنیّتِ سراسرِ انسانیت بودند. شاید تکرارِ گذشته آسان نیست و به دنبالِ هدف‌های پندارآمیز و غرورآلود نیز نباید تاخت. ما امروز در یکی از آخرین منازلِ کاروانِ فرهنگِ بشری هستیم و باید جای خود را با فروتنی درک کنیم، ولی با اراده‌ای استوار و از راهی درست بکوشیم تا از این فُرود به فراز رسیم.

از راهی درست؛ یعنی از راهی که نامِ آن تنظیمِ علمی و عادلانهٔ مناسباتِ اجتماعی است.

از راهی درست؛ یعنی از راهِ ازمیان‌برداشتنِ آن‌همه مانع‌های رنگارنگ که در پیشِ پای سمندِ تیزتک تکاملِ میهنِ ما گذاشته شده است؛مانند خرافه، اشرافیّت، نادانی، بیماری، فقر...

آری، با نبردی از میانِ خارها به سوی ستاره‌ها.

حقیقت آن است که در ایرانِ ما، آن‌چه که به پایگاهِ علمِ پژوهنده و آفریننده رسیده باشد، تنها بخش‌هایی از ایران‌شناسی است. در این زمینه نیز هنوز کارِ بسیاری از پژوهندگانِ ما به دامنه و دقّتِ کارِ برخی از ایران‌شناسانِ غیرِایرانی نمی‌رسد.

در دیگر زمینه‌ها، اعمّ از علومِ طبیعی و اجتماعی، علمِ ایرانی که نکته‌ای تازه به شناختِ بشری می‌افزاید، صاف و ساده وجود ندارد. این سخن بدان معنا نیست که ما فاقدِ زنان و مردانِ تیزهوش و پُرکار و با قریحه‌ایم، یا شوقِ دانش‌پژوهی و دانش‌ورزی در بسیاری از ایرانیان اندک است. هرگز!

در این زمینه اگر به این دعوی غرورآمیز باور نکنیم که مردمِ ایران دارای استعدادی فراوانند، لااقل حقّ نداریم که پایهٔ استعدادش را از دیگران کم‌تر بیانگاریم و نگارنده برآن است که سنّتِ دیرینهٔ تمدّن غنی گذشتهٔ میهنِ ما نیروی ذخیرهٔ ویژه‌ای است که می‌تواند الهام‌بخش و انگیزندهٔ ما به پیش باشد زیرا هر ایرانی می‌تواند خود بیاندیشد:

زمانی آثارِ بسیار از پزشکان و ریاضی‌دانان و طبیعت‌شناسانِ ما را در دانشگاه‌های باخترزمین تدریس می‌کردند و با آن درختِ برومندِ «نوزائی» یا رنسانسِ غرب بارور شد. چرا نباید بارِ دیگر میهنِ ما یکی از گهواره‌های فرهنگ‌های معاصر شود؟

تردید نیست کارِ امروز به آسانیِ دیروز نیست. تردید نیست که عرصهٔ امروز به بی‌رقیبیِ دیروز نیست. تردیدی نیست که دیگر دورانِ «اجاق‌های پراکندهٔ تمدّن» گذشته و شُعلهٔ آن جهانگیر می‌شود. ولی آخر می‌توان در این آتشِ پُرفروغ، زبانه‌ای پُرتاب و پرتوبخش شد و در خاکسترهای واپس‌ماندگی با حقارت وُ زبونی سوسو نزد.

باری چنان‌که گفته شد، برای رسیدن به درختِ علم باید نخست سنگ‌های دوزخی را از سرِ راه برداشت و خارهای لعنت را از پیشِ پای بَر روفت. این‌جاست که عشق به دانش باید به عشق به عدالت مدد رساند. این‌جاست که روشن‌فکر باید رزمنده شود.

در عصرِ نوین باید جامعهٔ آزاد، خود، سازمان‌های بُغرنج و مجهّز و پُرخرجِ علمیِ خویش را به‌وجود آورد.

عصرِ ماهواره‌ها و شمارگرها دارای الگوها و انگاره‌های ویژهٔ خود است: هم در عرصهٔ معرفت، و هم در عرصهٔ سیاست. لذا سزاست که دانش و دانش‌پژوه از زاویهٔ عزلت به میدانِ پُرهیجانِ نبرد برای آرمان‌های روشن، پای نهند تا آن ثروتی که باید مایهٔ جهشِ ما بر سپهرِ دانش باشد، بساطِ طفیلی‌گری را نیاراید و برای حفظِ این طفیلی‌گری صرف نشود. گام‌های کنونیِ علم در ایران در برابرِ تاختِ خیره‌کنندهٔ علم در نزدِ دیگران ناچیز است و تنها فریب‌کاران می‌توانند آن‌را کافی جلوه دهند و تنها بی‌خبران می‌توانند بدین فریب دل‌خوش گردند.

باری، سخنی را که با گفت‌وُگوی شعر آغازیدیم، هم بدان گفت‌وُگو به فرجام رسانیم:

خوش‌تر آن است که روشن‌فکرانِ ما فرشتهٔ عزیزِ شعر را در جایگاهِ شایستهٔ خود بنشانند، ولی این صَلا را با رسائیِ تمام بردارند:

«مردمِ ایران! باید دژِ جادوئیِ دانشِ امروز را به بهای هر تلاش که باشد بگُشائیم... تنها با شعر، گره از کارهای فُروبستهٔ ما گُشوده نخواهد شد.»

پانوشت‌ها:

۱- یکی از بهترین کتبی که این اواخر در معرّفی و نقدِ شعرِ فارسی و علومِ بلاغی نوشته شده، اثرِ آقای دکتر زرّین کوب است، تحت عنوانِ «شعرِ بی دروغ، شعرِ بی نقاب».

۲- این واژه را برای «ماشین‌های محاسباتی الکترونیک» یا *Computer* پسندیده‌ایم. واژهٔ ماهواره به‌جای قمرِ مصنوعی (سپوتنیک) ساخته شده است که به‌نظرِ نگارنده آن نیز پسندیده و پذیرفتنی است.

سرچشمه: مجلّهٔ کاوه مونیخ، شمارهٔ ۲۵، شهریور ۱۳۴۸

***

برای شاعر که گریه نمی‌کنند...؛

او فقط خودش را به مُردن می‌زند، اَدا درمی‌آورد.

ژان کوکتو *Jean Cocteau (1889-1963)*

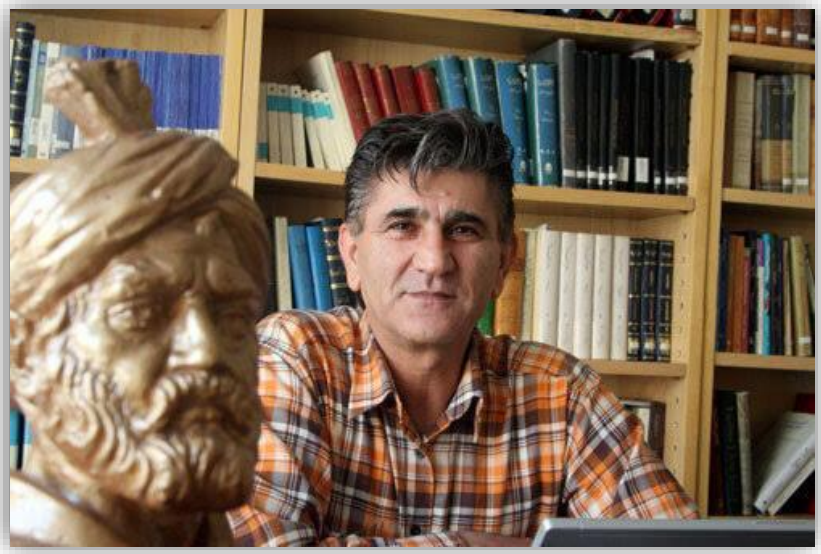
شاعر، نمایشنامه نویس، نقاش و سینماگرِ فرانسوی، و همکارِ پیکاسو و استراوینسکی

بازگشت به فهرست

سرگذشتِ یک شعر: چو ایران نباشد تنِ من مباد

ابوالفضل خطیبی

ارژنگ: در سرسخنِ شمارهٔ پیش، بیتِ شعری به فردوسی منتسب شده بود که با تذکّرِ به‌جای یکی از دوستانِ فرهیختهٔ ارژنگ، استاد بهمن حمیدی، درمورد عدمِ تعلّقِ آن به فردوسی روبرو شد. دربارهٔ این بیت و ابیاتِ دیگرِ منسوب به فردوسی نویسندگانِ زیادی از زنده‌یادان محمّدتقی بهار(ملک‌الشعرا) و محمّدرضا شفیعی‌کدکنی تا ابوالفضلِ خطیبی و فرج‌الله میزانی (جوانشیر) و دیگران بررسی‌های ارزش‌مندی داشته‌اند. دراین شماره، جُستارِ خواندنیِ زنده‌یاد ابوالفضل خطیبی(شاهنامه‌پژوه) [۱۴۰۱-۱۳۳۹] را دربارهٔ ریشهٔ این انتسابِ مسبوق به سابقهٔ ۱۰۰ساله تقدیمِ خوانندگانِ شعردوست می‌نماییم. ارژنگ پیشاپیش و بدونِ جانبداری، از انعکاسِ هرگونه نقدِ عالمانه بر مطالبی که منتشر می‌شود، استقبال می‌کند.



دو بیتِ زیر به نامِ فردوسی سخت معروف شده است و بسیاری آن را شنیده‌اند:

چو ایران نباشد تنِ من مباد/ بر این بوم وُ بَر زنده یک تن مباد

همه سر به سر تن به کُشتن دهیم/ از آن بِه که کشور به دشمن دهیم

سال‌ها پیش برای نخستین بار ملک‌الشعرای بهار از رازِ این دو بیت پرده برداشت و نوشت که این دو بیت به این صورت سُرودهٔ فردوسی نیست (بهار ۱۳٤٥، ص ١٦٤ - ١٦٧). پس از او، برخی پژوهندگانِ دیگر نیز به این موضوع اشاره کردند از جمله نگارنده چند سال پیش در یکی از نشست‌های کتابِ ماهِ ادبیّات و فلسفه به نقل از بهار همین موضوع را پیش کشید که در مجلّهٔ مذکور به چاپ هم رسید (خطیبی ۱۳۸۲، ص ٦٤-٦٧). در این جُستارِ کوتاه، سرِ آن دارم که تاریخچهٔ این دو بیت را روشن سازم و در پایان نظرِ خود را دربارهٔ ارزشِ شعری آن بیان کنم. خلاصه‌ای از جُستارِ زیر در همایشِ بزرگداشتِ فردوسی در ٢٤ اردیبهشت ۱۳۹۳ در دانشگاهِ فردوسی مشهد ارائه شده است.

***

به نوشتهٔ بهار (همان‌جا) این دو بیت به‌علاوهٔ چهار بیتِ دیگر نخستین بار در مجلّهٔ آینده (ج ۳، ش ۴، ص ۱۸۲) به مدیریتِ دکتر محمود افشار در آذرماه ۱۳۲۳/ ۱۹۴۴م به چاپ می‌رسد «و در رادیو و جراید و مدارس آن‌ها را می‌خوانند و یاد می‌دهند». توضیحِ بیش‌تر آن‌که، در این دوران که ایران هنوز در اشغالِ نیروهای

متّفقینِ روسیه و بریتانیا بود، در این شمارهٔ «آینده»، در میان یک اقتراح که هدفِ آن «بیدارکردنِ حسِّ ملّی ایرانیان» بود، درونِ یک کادر، شش بیتِ زیر با عنوانِ «یا مرگ یا وطن؟» به نامِ فردوسی درج شد:

هنر نزدِ ایرانیان است و بس/ ندارند شیرِ ژیان را به کس

همه یک‌دلانند وُ یزدان‌شناس/ به گیتی ندارند در دل هراس

چو ایران نباشد تنِ من مباد/ بر این بوم وُ بَر زنده یک تن مباد

همه سربه‌سر تن به کشتن دهیم/ از آن بِه که کشور به دشمن دهیم

چنین گفت موبد که مُردن به نام/ بِه از زنده، دشمن بدو شادکام

اگر کُشت خواهد همی روزگار/ چه نیکوتر از مرگ در کارزار


مجله آینده جلد سوم (شماره ٤) ۱۸۲

همچنانکه میدانید فتنه مغول بقدری عظیم بوده و چنان تاروپود ایرانرا از هم پاشید که دیگر شاعری نمانده‌تابتواند از آن مقوله سخنی بگوید، بلکه بعدها قصائد در مدح اخلاف و اقوام همان چنگیز خونریز سروده. اینك شعرای بزرك را برای شركت دراین اقتراح مهم كه باید یکی از نواقص تاریخ ادبیات ما را رفع کند دعوت مینمائیم.

مقصود ازاین اقتراح بیدار کردن حس ملی ایرانیان است که فردوسی نامدار بوسیله شاهکار بزرك ادبی خود (شاهنامه) سر مشق اول را داده است. ملاحظه بفرمائید تنها شنیدن این چند شعر زیر چقدر در شما هیجان وشور و شوق ایجاد میکند. نظیر آن در شاهنامه فراوان است.

یا مرگ یا وطن؟

هنر نزد ایرانیان است و بس — ندارند شیر ژیان را بکس
همه یکدلانند و یزدان‌شناس — بگیتی ندارند دل هراس
چو ایران نباشد تن من مباد — برین بوم و بر زنده یکتن مباد
همه سر بسر تن بکشتن دهیم — از آن به که کشور بدشمن دهیم
چنین گفت موبد که مردن بنام — به از زنده دشمن براو شاد کام
اگر کشت خواهد همی روزگار — چه نیکوتر از مرگ در کارزار

فردوسی

فردوسی در هزار سال پیش جنگهای ایران را با ترکان (تورانیان) وعربها (تازیان) وتاخت وتازهای آنانرا در سر زمین مابنظم آورده بنحویکه غیرت ملی مارا تحریك می‌نماید. ولی بعد از فردوسی تاخت و تازهای سهمناکتری از طرف ترکان (۱) چنگیزی و تیموری و غیره در تاریخ

(۱) مقصود ما از ترکان کلیه زرد پوستان تورانی اعم از ترك و مغول یا تاتار و غیره میباشند و گرنه اهالی آذربایجان چون سایر ایرانیان از نژاد سفید آریائی هستند و همچنین ترك زبانان افغانستان و غیره که قبل از حمله‌های (ترك ومغول) بزبان فارسی تکلم مینموده‌اند ترك نیستند و نباید این نامهروی آنها غلط فاحش و خطای محض میباشد. همانطور یکه یکنفر باذیگی

بقیه در زیر صفحه بعد

• مجلهٔ آینده، جلد سوم، شمارهٔ ٤، صفحهٔ ۱۸۲.

امّا یک سال وُ اندی پیش از انتشارِ این شمارهٔ «آینده» از میانِ شش بیتِ بالا، دو بیت در سرلوحهٔ نخستین شمارهٔ روزنامهٔ «ایرانِ ما» به مدیریتِ جهانگیر تفضّلی در ۲۲ خرداد ۱۳۲۲ش درج شده بود. در سمتِ راستِ سرلوحه بیتِ «چو ایران نباشد تنِ من مباد...» و در سمتِ چپِ آن «اگر کُشت خواهد تو را (به جای «همی») روزگار/ چه نیکوتر از مرگ در کارزار (نک: تصویرِ سرلوحهٔ زیر)


ناشر افکار حزب پیکار
ایران ما
یك شنبه ۲۲ خرداد ۱۳۲۲
سال اول
شماره اول
اگر کشت خواهد ترا روزگار
چه نیکوتر از مرگ در کارزار
چو ایران نباشد تن من مباد
بدین بوم و بر زنده یك تن مباد
یك شماره همه جا ۲ ریال

• روزنامهٔ ایران ما، ۲۲ خرداد ۱۳۲۲

باری، شش بیتِ بالا به این صورتِ متوالی در هیچ شاهنامه‌ای نیست. دو بیتِ اوّل به پادشاهی بهرامِ گور (فردوسی ۱۳۸۶، ج ۶، ص ۵۸۵) مربوط است و بیتِ آخر نیز در جای دیگرِ شاهنامه -البته با اختلاف‌هایی- آمده است (همان، ج ۵، ص ۱۳۶). بیتِ پنجم هم باز به همین صورت در داستانِ رستم و سهراب (همان، ج ۲، ص ۱۶۵) دیده می‌شود.

از میانِ این بیت‌ها، بیت‌های سوّم و چهارم بسیار نام‌بُردار و بحث‌انگیز شده و به همین سبب برآنیم تا دربارهٔ آن‌ها بیش‌تر به بحث پردازیم:

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

همه سر به سر تن به کُشتن دهیم/ از آن بِه که کشور به دشمن دهیم

بیتِ دوّم در داستانِ کاموسِ کشانی آمده است (همان، ج ۳، ص ۲۶۳)، منتها در مصراعِ دوّم به جای «کشور»، «گیتی» ضبط شده که در آن بافت به همان معنیِ کشور است. هنگامی که رستم پس‌از پیروزی غرورآفرین بر کاموسِ کشانی و خاقانِ چین، نزدیکِ افراسیاب خرگاه برمی‌افرازد، افراسیاب از رستم سخت می‌هراسد، ولی لشکرِ توران به او اندرز می‌دهد که درست است که رستم زورمند است، ولی تو با لشکرِ توران می‌توانی او را شکست دهی. و سپس دو بیتِ زیر از زبانِ لشکرِ توران خطاب به افراسیاب نقل می‌شود:

ز بهرِ بر و بوم و فرزندِ خویش/ زن و کودک خرد و پیوند خویش

همه سر به سر تن به کُشتن دهیم/ از آن بِه که گیتی به دشمن دهیم

امّا مصراعِ یکم بیتِ اول (چو ایران نباشد...) بدین صورت در شاهنامه نیست، بلکه شکلِ دگرگون‌شدهٔ بیتی است از داستانِ رستم و سهراب و مصراعِ دوّمِ آن ساختهٔ شاعری خوش‌ذوق از روزگارِ ماست. در داستان رستم و سهراب، سهراب از هجیر -که به اسارتش گرفته بود- نشانیِ رستم را می‌پُرسد و هجیر از بیمِ آن‌که مبادا رستم به دستِ این جوانِ دلاور کشته شود، نشانیِ او را نمی‌دهد، سپس این‌گونه با خویشتن سخن می‌گوید (همان، ج۲، ص۱۶۵-۱۶۶):

چنین گفت موبد که مُردن به نام/ بِه از زنده دشمن بدو شادکام

اگر من شوم کُشته بر دستِ اوی/ نگردد سیه‌روزِ چون آبِ جوی

چو گودرز وُ هفتاد پورِ گُزین/ همه پهلوانانِ باآفرین،

نباشد به ایران تنِ من مباد/ چنین دارم از موبدِ پاک یاد

که چون برکنند از چمن بیخِ سَرو/ سزد گر گیا را نبوید تَذَرو.

مراحلِ دگرگونی بیتِ سوّم بدین صورت بوده است:

در مصراعِ «نباشد به ایران، تنِ من مباد»، گویا نخست «به ایران» به «چو ایران» تغییر می‌یابد. منشأ این تغییر را نمی‌دانیم، ولی شاید کاتب یا شاهنامه‌خوانی خوش‌ذوق، با این تغییرِ کوچک مصراعی سخت مهیّج آفریده و این مصراع را که -البته در صورتِ کهنِ خود نیز جالب و جذاب است-، به مصراعی شکوه‌مند و مملو از شورِ میهن‌پرستانه تبدیل کرده است. این مصراع با این تغییر، یعنی «نباشد چو ایران تنِ من مباد» در نسخه‌های قدیمی نیست، حتّی این صورت در هیچ یک از نسخه‌های ۱۵گانهٔ مبنای ویرایشِ جلال خالقی‌مطلق دیده نمی‌شود.

قدیمی‌ترین چاپی از *شاهنامه* که این مصراع را به این صورت دارد، چاپِ ترنر مَکَن (ماکان) در ۱۸۱۱م در هند است[1]. از آن‌جا که جلد یکم چاپ مَکَن (از آغاز *شاهنامه* تا پایانِ داستانِ رستم و سهراب) بر اساس چاپِ ناقصِ لامسدن(۱۸۱۱م) فراهم شده، می‌توان نتیجه گرفت که احتمالاً در چاپِ لامسدن (مبتنی بر نسخه‌هایی متأخر از *شاهنامه*) نیز این مصراع به همین صورت مضبوط بوده است. این ضبط از طریق چاپِ مَکَن واردِ چاپِ سنگی بمبئی در ۱۲۷۶ق، معروف به *شاهنامهٔ* اولیا سمیع (نک: فردوسی۱۳۸۰ش، ص۱۰۶) شده و گویا از همین طریق یا از طریقِ چاپ‌های دیگرِ هند واردِ چاپ‌های *شاهنامه* در ایران از جمله چاپِ معروف به امیربهادرِ

جنگ (فردوسی ۱۳۲۲-۱۳۲۶ق، ص۱۰۲)، و بالطبع چاپِ علی‌اکبر علمی (فردوسی ۱۳۲۶ش، ص ۱۰۲) شده است.

چنان‌که ملاحظه می‌شود، این مصراع با این تغییرِ کوچک از بیتِ پیش از خود -که با هم موقوف المعانی‌اند- گسسته و در نتیجه هر دو بیت بی‌معنی از آب درآمده‌اند. برای خروج از این وضعیّت و درست‌گردانیِ بیت‌ها، همان کاتب یا کاتبِ دیگری بینِ این دو بیت، بیت‌های دیگری سُروده و گنجانده است. در زیر، برای نشان‌دادن سیرِ این دگرگونی، کلِّ این بخش را از چاپِ بمبئی (همان‌جا) می‌آوریم (بیت‌های برساخته، درونِ قلّاب نهاده شده‌اند):

چو گودرز وُ هفتاد پورِ گزین/ همه پهلوانانِ باآفرین
[چو گیو جهانگیرِ لشکرشکن/ که باشد به هر جا سرِ انجمن]
[چو بهرام و رهّام گردن‌فراز/ چو شیدوش شیراوُژنِ رزمساز]
[پس از مرگِ من مهربانی کنند/ ز دشمن به کین جان‌ستانی کنند]
نباشد چو ایران تنِ من مباد/ چنین دارم از موبدِ پاک یاد
چو تن سرکشد از زمین بیخِ سَرو/ سزد گر گیاه را نبوید تَذَرو.

کسانی که با بیان و زبانِ فردوسی آشنا هستند، نیک می‌دانند که این سه بیتِ الحاقی، به ویژه بیتِ سوّم هوار می‌زند که از فردوسی نیست. بنا بر این بیت‌ها، هجیر با خود می‌گوید: اگر من با ندادنِ نشانیِ رستم به سهراب، به دستِ این پهلوانِ جوان کُشته هم شوم باکی نیست، زیرا پس از مرگِ من گودرز و هفتاد پسرش، و پهلوانانی چون گیو و بهرام و رُهّام و شیدوش، به من مهربانی می‌کنند(!) و به کین‌خواهیِ من برمی‌خیزند. دو بیتِ پایانی جدا از بیت‌های دیگر است و با هم موقوف‌المعانی‌اند، بدین‌سان که مصراعِ یکمِ بیتِ ماقبلِ پایانی، یعنی «نباشد چو ایران تنِ من مباد»، استقلال دارد و «موبدِ پاک» در مصراعِ دوّمِ همین بیت، گویندهٔ عبارتِ حکیمانهٔ موجود در بیتِ پایانی است. در چاپ‌های ژول موهل (فردوسی ۱۳۶۹ش ج۲، ص۶۹-۷۰) و بروخیم (فردوسی ۱۳۱۴ش، ج۲، ص۴۸۴-۴۸۵) که این یکی مبتنی بر چاپِ فُولّرس، مَکَن و ژول موهل است، هم صورتِ کهنِ این بیت‌ها دیده می‌شود و هم بیت‌های الحاقی، و در نتیجهٔ تلفیقِ این‌دو صورت، این بخش از داستانِ رستم و سهراب در این چاپ‌ها سخت به هم ریخته است[2].

نگارنده صورتِ «چو ایران نباشد تنِ من مباد» را در هیچ یک از چاپ‌های *شاهنامه* ندیده است؛ بنابراین، تغییرِ صورتِ «*نباشد چو ایران تنِ من مباد*» به «*چو ایران نباشد تنِ من مباد*»، کارِ همان سُرایندهٔ ناشناسی است که بیت‌های بالا را تنظیم کرده است. پس، سُرایندهٔ ناشناسِ ما با این تغییرِ کوچک، مصراعی ملّی-میهنی از *شاهنامه* را برای منظورِ خود تدارک می‌بیند، سپس، به جای مصراعِ دوّم در *شاهنامه*، مصراعی را متناسب با مصراعِ یکم، خود می‌سُراید و سپس، بیتی کاملاً مناسب با این بیت را از جای دیگرِ *شاهنامه* برمی‌گزیند و به دنبالِ آن قرار می دهد:

چو ایران نباشد تن من مباد/ بر این بوم و بر زنده یک تن مباد
همه سر به سر تن به کشتن دهیم/ از آن به که کشور به دشمن دهیم.

بنابراین، درون‌مایهٔ اصلیِ این دو بیت که به‌راستی سخت استوار است و سرشار است از شورِ میهن‌دوستانه و احساساتِ وطن‌پرستانه، تراوشاتِ ذهنی خودِ فردوسی است.

از این دو بیت، تنها یک مصراع را سُرایندهٔ ناشناس سُروده و آن‌هم -چنان‌که آشکارا پیداست- مُلهم از سُرودهٔ فردوسی است. این دو بیت از طریقِ روزنامهٔ «*ایرانِ ما*» و مجلهٔ «*آینده*» که زیرِ تأثیرِ مدیرِ ایران‌دوستِ آن، دکتر محمود افشار، گرایش‌های ملّی‌گرایی داشته است، به سرعت رواج می‌یابد و در آن مقطعِ حسّاس از تاریخِ معاصرِ ایران که هنوز ایران در اشغالِ قوای متّفقین بود، به نامِ فردوسی بر سرِ زبان‌ها می‌اُفتد.

این مصراع سُرودهٔ کیست و چه کسی این دو بیت -و نیز چهار بیت دیگر- را بدین صورت سامان داده است؟

دقیقاً نمی‌دانیم، فقط می‌دانیم سُرایندهٔ آن بسیار خوش‌ذوق و شیفتهٔ *شاهنامه* بوده و مرادِ او، تهییجِ مردم بر ضدّ قوای بیگانه بوده است. پس باید در میان شخصیّت‌های آن دوران به دنبالِ شخصیّتی با این ویژگی‌ها باشیم: عاشقِ *شاهنامه* و آشناییِ بسیار خوب با *شاهنامه*، چنان‌که با حضورِ ذهنِ قوی توانسته باشد بیت‌هایی با مضامینِ مشترکِ وطن‌دوستی و جان‌فشانی در راهِ او را از جاهای مختلف برای مقصودی واحد کنارِ هم بگذارد؛ سخت ملّی‌گرا و شیفتهٔ یک‌پارچگی ایران؛ و سرانجام شاعری خوش‌ذوق و توانا، چنان‌که مصراعِ سُرودهٔ او در جوارِ بیت‌های شاهنامه بدین‌سان خوش نشیند.

بانو گردآفرید (نقالِ هنرمندِ *شاهنامه*) در صفحهٔ خود در فیسبوک از فردِ ناشناسی نقل کرده‌اند که سُرایندهٔ بیتِ «چو ایران نباشد...» **ابراهیم پورداود** بوده است، ولی دکتر جلیل دوستخواه در نامه‌ای رایانه‌ای برای گردآفرید -که نظرِ او را جویا شده بود- این دیدگاه را مردود دانستند. به نظرِ بنده نیز ساختنِ این دو بیت نمی‌تواند کارِ پورداود باشد، زیرا، هرچند در ایران‌دوستیِ زنده‌یاد پورداوود تردید نیست، ولی او هیچ‌گاه شاعری نام‌بُردار نبوده است. امّا انتشارِ چکیده‌ای از همین جُستار در صفحهٔ فیسبوکِ نگارنده، سبب شد تا چند گام به شناساییِ سرایندهٔ این بیت نزدیک‌تر شویم.

آقای منوچهر برومند از دوستانِ بنده در فیسبوک در یادداشتی ذیلِ همین چکیده -البته نخست بدونِ سند و مدرکی- نوشتند که تنظیمِ این دو بیت به این صورت، کارِ «**حبیب‌الله نوبخت**» بوده است. نگارنده از ایشان خواهش کرد که اگر سند و مدرکی دراین باره در اختیار دارند، بفرستند. ایشان از سرِ لطف یادداشتِ زیر را برای نگارنده ارسال کردند:

«امّا دربارهٔ شاعرِ چو ایران نباشد تن من مباد، این مطلب را از پدرم شادروان علیرضا برومند شنیده‌ام که از قولِ مرحومِ دبیر فرزان نقل می‌کردند. فرزان از دوستان وهمکاران و رفقای حجره وگرمابه و گلستانِ نوبخت بوده و با دبیر اعظم بهرامی نیز در دفتر وزارتِ جنگِ دورانِ سردار سپهی رضاشاه همکاری داشته است. سال‌ها بعد در پاریس، شادروان دکتر علی‌اصغر حریری تبریزی نیز در موردِ این بیت به مناسبتی همین مطلب را عنوان کرد. چندی پس از این واقعه، روزی حینِ گفت‌وگو با مرحوم مهندس ناصح ناطق که او هم ناسیونالیستی دو آتیشه بود و با نوبخت و حریری دوستی داشت، این نکته را در میان گذاشتم، که او نیز به نقل از نوبخت، مطلب را تأیید کرد».

حبیب‌الله نوبخت شیرازی، نویسنده، روزنامه‌نگار و شاعرِ معاصر (۱۳۵۲-۱۲۷۳ش) در دوران جنگِ جهانی دوّم، نمایندهٔ مجلس بود و نطق‌های پُرشورِ او بر ضدّ متّفقین در مجلس معروف‌است. او حامی آلمان‌ها بود و به‌همین جُرم در ۱۳۲۲ش به زندانِ متّفقین افتاد و تا ۱۳۲۴ش در زندان بماند. او شاهنامه‌ای سروده است در صدهزار بیت با عنوانِ *شاهنامهٔ نوبخت* یا *پهلوی‌نامه*، مشتمل بر رویدادهای ایران از پایانِ شاهنامهٔ فردوسی، یعنی حملهٔ اعراب تا دورهٔ رضاشاه که بخشِ اوّلِ آن در ۱۳۰۷ش از سوی کتابخانهٔ مجلس به چاپ رسیده است. گذشته از این، دیوانِ اشعاری هم از نوبخت باقی مانده است (نک: *اثرآفرینان*، ج ۶، ذیلِ نوبخت). با توجه به این شرح حالِ مختصر از نوبخت، ویژگی‌هایی که پیش‌تر، دربارهٔ سُرایندهٔ این بیت گفته شد، یعنی شاهنامه‌دوستی، شاعری و خوش‌ذوقی، ملّی‌گراییِ پُرشور، می‌تواند در وی جمع باشد. بنابراین تا یافت‌شدنِ شواهدِ قطعی دربارهٔ سُرایندهٔ این دو بیت، به نظرُ نگارنده، با توجّه به شواهدی که آقای برومند عرضه کردند و نیز شرح احوالِ حبیب‌الله نوبخت، می‌توان احتمال داد که سُرایندهٔ بیتِ «چو ایران نباشد...» و تنظیم‌کنندهٔ هر شش بیتِ چاپ شده در مجلهٔ آینده همین شخص بوده است.

پُرسشِ دیگری که ذهن را به خود مشغول می‌کند، این است که دو بیتِ «چو ایران نباشد...» و «اگر کُشت خواهد...» که هر دو در زمرهٔ همان شش بیتِ مذکور است، چگونه پیش‌از شمارهٔ یادشدهٔ «آینده»، از سرلوحهٔ «ایرانِ ما» سر درآورده‌اند؟ پاسخِ قطعی به این پُرسش دشوار است، ولی می‌توان این احتمال را درنظرگرفت که این بیت‌ها، به‌ویژه بیتِ «چو ایران نباشد...»، پیش از درجِ آن‌ها در *ایرانِ ما* و *آینده*، به صورتِ محدودتر خاصّه در محافلِ ملّی‌گراها و ژرمانوفیل‌ها رواج داشته و جهانگیر تفضّلی که او نیز یک ژرمانوفیل[3] بود و در خاطراتِ‌خود می‌نویسد ازکودکی به *شاهنامه* علاقه‌مندبوده و مادرش به جای لالایی برایش *شاهنامه* می‌خوانده (تفضلی ۱۳۷۶، ص۲۰۳)، این بیت‌ها را از همین محافل شنیده و دو بیتِ مذکور را در سرلوحهٔ «ایران ما» درج کرده است

از دو زاویه می توان به این دو بیت نگریست:

یکی از زاویهٔ یک پژوهشگرِ *شاهنامه* که مراحلِ شکل‌گیری این دو بیت را بر اساس شعرِ فردوسی توضیح می‌دهد و سخنِ فردوسی را از سخنِ دیگران بازمی‌شناساند. زاویهٔ دیگر این است که به این محصولِ جدید صرف‌نظر از این‌که چگونه شکل‌گرفته، به عنوان یک اثرِ هنری نگاه شود و در معرضِ ارزیابی قرار گیرد. به نظرِ نگارنده، این دو بیت صرف‌نظر از اینکه در شعرِ فردوسی دست بُرده شده و از دو جای مختلفِ شاهنامه کنارِ هم قرارگرفته، به لحاظِ صورت و محتوا بسیار خوش‌ساخت، سخته و استوار و آفرینشی نو است و حسّ مهرورزی به وطن و جان‌فشانی در راهِ او را نیک القا می‌کند و به‌همین سبب چنان در ذهن و ضمیرِ ایرانیان جا خوش کرده است که تا ایران و ایرانی هست، هیچ‌گاه از یادها نمی‌رود و از همین رو، گذشته از فردوسی، باید به سُرایندهٔ خوش‌ذوقی که این دو بیت را بدین‌سان کنارِ یکدیگر سامان داده است، آفرین‌ها گفت[4].

امروزه زمانِ آن گذشته است که کاتبی با دست‌بُردن در *شاهنامه*، برای همیشه آن‌را چنان دگرگون سازد که نتوان سخنِ اصلیِ شاعر را بازشناخت. *شاهنامه* با تمامِ ویژگی‌های خود در یک‌سو و آثارِ هنریِ مُلهم از *شاهنامه* در سوی دیگر. *شاهنامه* را نباید کتابی مقدّس انگاشت، چنان‌که هر بازآفرینی و نوآفرینی بر اساس

آن را به دیدهٔ تصحیف و تحریف نگریست، تعصّب و شیفتگی به شناسنامهٔ ملّیِ ایرانیان نباید چشمانِ ما را به‌روی زیبایی‌های آثارِ هنری مُلهم از *شاهنامه* ببندد.

شاید برخی بگویند آثارِ ملهم از *شاهنامه* مانند برخی آثارِ بهرام بیضایی، مُهرِ فردوسی بر پیشانی ندارند، ولی دو بیتِ مذکور به نامِ فردوسی معروف شده‌اند. در پاسخ می‌گویم: اگر به لحاظِ کمّی هم نگاه کنیم، بیش از هفتاد درصد از این دو بیت تراوشِ ذهنی خودِ فردوسی است و منبعِ الهامِ سُراینده در سی درصدِ باقی‌مانده، چه در حوزهٔ واژگان و چه در حوزهٔ روح و روانِ اثر، بازهم *شاهنامه* بوده؛ بنابر این، اگر نسبت‌دادنِ این دو بیت به فردوسی ناروا باشد، نسبت ندادنِ آن به شاعر نارواتر است.

حاصلِ سخن این‌که درون‌مایهٔ این دو بیت به همین صورت از ذهنِ فردوسی تراوش کرده است و اگر کسی از من بپرسد این دو بیت سُرودهٔ فردوسی هست یا نه؟ پاسخ می‌دهم سُرودهٔ فردوسی هست، با تغییراتی، و هیچ‌گاه نخواهم گفت سُرودهٔ فردوسی نیست.

در همان شمارهٔ مجلّهٔ «آینده»، مدیرِداخلی آن ایرج افشار معرّفی شده‌است و افسوس که استاد دیگر در میانِ ما نیست تا از او بپرسیم، آیا به‌یاد می‌آورد که این شش بیت را چه کسی برای چاپ دراختیارِ مجلّه قرار داده است؟

منابع:

اثرآفرینان، زیر نظر محمدرضا نصیری، تهران انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، ۱۳۸۴ش.

ایرانِ ما (روزنامه)، به مدیریت جهانگیر تفضلی، س۱، ش۱، ۲۲خرداد ۱۳۲۲ش.

آینده، جلدِ سوّم ، شمارهٔ ۴، آذرماه ۱۳۲۳ش/۱۹۴۴م

بهار، محمدتقی (ملک الشّعرا) ۱۳۴۵ش، *فردوسی نامه* ، به کوشش محمد گلبن، تهران، مرکز نشر سپهر.

تفضّلی، جهانگیر ۱۳۷۶، *خاطرات*، به کوشش یعقوب توکلی، تهران، دفتر ادبیات انقلاب اسلامی.

خطیبی، ابوالفضل ۱۳۸۲ش، «تصحیحات و متن‌های انتقادی شاهنامه»، *کتابِ ماه، ادبیّات و فلسفه*، س۷، ش۵، اسفند.

فردوسی، ابوالقاسم ۱۳۲۲-۱۳۲۶ق، *شاهنامه*، چاپ سنگی به دستور امیربهادر جنگ، با مقدمهٔ ادیب الممالک فراهانی، به خط عمادالکتاب.

فردوسی، ابوالقاسم ۱۳۱۴ش، *شاهنامه*، از روی چاپ فُولّرس، پس از مقابله با نسخ دیگر، به کوشش مجتبی مینوی، عباس اقبال، سعید نفیسی و سلیمان حییم، کتابخانه و چاپخانهٔ بروخیم.

فردوسی، ابوالقاسم ۱۳۲۶ش، به همت وسرمایه کتابفروشی و چاپخانه علی‌اکبر علمی، تهران.

فردوسی، ابوالقاسم ۱۳۸۰ش، *شاهنامه*، چاپ عکسیِ (نسخه برگردانِ) چاپ بمبئی ۱۲۶۷ق، همراه با یادداشتهای ملک‌الشعرای بهار در حواشی آن، به کوشش علی میرانصاری، تهران، انتشارات اشتاد.

فردوسی، ابوالقاسم ۱۳۸۶ش، *شاهنامه* ، به کوشش جلال خالقی مطلق ، ۸جلد (جلد ۶ با همکاری محمود امیدسالار و جلد۷ با همکاری ابوالفضل خطیبی) ، بنیاد میراث ایران، نیویورک، ۱۳۶۶-۱۳۸۶/۱۹۸۱-۲۰۰۷؛ مرکز دایرهٔ المعارف بزرگ اسلامی، تهران، ۱۳۸۶.

پانوشت‌ها:

[1]. نگارنده چاپِ مَکَن را در اختیار ندارد، بلکه این مطلب را از نوشتهٔ ملک‌الشعرای بهار (همان، ص۱۶۶) نقل کرده است.

[2]. چاپ بروخیم:

اگر من شوم کُشته بر دستِ اوی/ نگردد سیه‌روز وُ خون آبِ جوی
چو من هست گودرز را سالخورد/ دگر پور هفتاد وُ شش شیرمرد
چو گیو جهانگیر لشکرشکن/ که باشد به هرجا سرِ انجمن
چو بهرام و رهّام گردن‌فراز/ چو شیدوش شیراوُژنِ رزمساز
پس از مرگِ من مهربانی کنند/ ز دشمن به کین جان‌ستانی کنند
چو گودرز و هفتاد پورِ گُزین/ همه پهلوانانِ باآفرین
نباشد(مول: بماند!) به ایران تنِ من مباد/ چنین دارم از موبدِ پاک یاد
چو تن سرکشد از زمین بیخِ سَرو/ سزد گر گیا را نبوید تَذَرو.

[3]. جهانگیر تفضّلی در خاطراتِ خود می‌نویسد، در اوایلِ شهریور ۱۳۲۲ش به اسارتِ نیروهای متّفقین درآمد و - مانندِ حبیب‌الله نوبخت- مدّتی (حدودّ ۹ماه) در زندانِ انگلیس‌ها و روس‌ها به‌سربُرد (تفضّلی۱۳۷۶، ص۴۹-۵۰)

[4]. ملک‌الشعرای بهار (همان، ص۱۶۶) در بارهٔ بیتِ «چو ایران نباشد...» می‌نویسد: «*از یک قطعهٔ سه بیتی یک مصراع مصحف و مغلوط را برداشته و مصراعی بی‌ربط بر آن افزوده‌اند، راستی معلوم نیست مصراعِ نامربوط: در این بوم وُ بَر زنده یک تن مباد، از کجا پیدا شده و چه کسی این مصرع را بر این قطعه الحاق نموده و قطعهٔ فردوسی را خراب کرده است؟*». بهار در زیرنویسِ همین مطلب، بدین‌سان تعجب می‌کند که این شعر در تهران سخت رواج یافته است: «*عجب این است که طوری این شعر در تهران شایع شده است که در قائمهٔ مجسّمهٔ فردوسی هم نقاری گردیده و در هر زبانی روان است!*» آری، ایرانیان این دو بیت را به همین صورت دوست داشته و دارند و همین موضوع نشان می‌دهد که هنر اگر هنرِ واقعی باشد، بر ذهن و زبان و دلِ مخاطب چنان جا خوش می‌کند که حتّی اگر شاعر و ادیبِ برجسته‌ای چون بهار هم آن‌را بی‌ربط و نامربوط بداند، نادلنشین نخواهد شد.

سرچشمه: مجلّهٔ بخارا، سالِ شازدهم و کانال تلگرامی جُستارهای ابوالفضل خطیبی (نویسنده)

لینکِ فایلِ صوتی از درس‌گفتارهای نویسنده دربارهٔ جُستارِ فوق
https://t.me/dr_khatibi_abolfazl/1287
https://t.me/dr_khatibi_abolfazl/1227

***

آدم‌ها دو گونه‌اند: مذهبیانِ بی‌خِرَد و خِرَدمندانِ بی‌مذهب.

ابوالعلاء مُعَرّی (*al-Ma'arri*)؛ فیلسوفِ دین‌ناباور و شاعرِ نابینای عرب

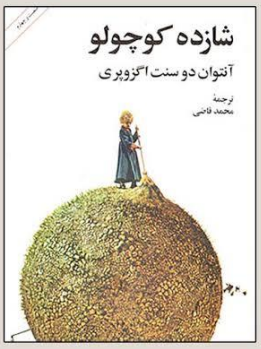
بازگشت به فهرست

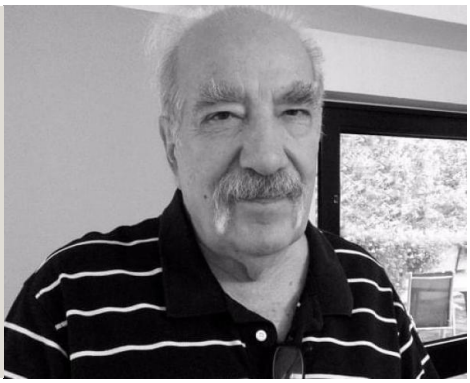
شازده کوچولو؛ یک فانتزیِ طنزآمیزِ شاعرانه

[تفسیری بر اثرِ ماندگارِ «آنتوان دو سنت اگزوپری»]

زنده‌یاد فریدون تنکابنی







ستمی که در ایران بر «شازده کوچولو» رفته است این‌است که بارها و بارها این شاهکارِ انسانیِ «سنت اگزوپری» را جزوِ سری کتاب‌های کودکان چاپ کرده‌اند، حال‌آن‌که، شازده کوچولو به‌هیچ‌وجه کتابِ کودکان و اثری کودکانه نیست. شاید کودکان از قصّهٔ این کتاب و از رویدادها و قهرمانانِ گوناگونِ آن خوش‌شان بیاید و لذّت ببرند، امّا برای رسیدن به عمقِ آن و درکِ واقعی آن، تفکّر و احساس و تجربهٔ یک انسانِ بالغ لازم است.

دیگر این‌که، در چاپ‌های بعدی -که گفتم جزوِ کتاب‌های کودکان چاپ شده است-، مترجمِ محترم و سرورِ گرامی، جناب محمّد قاضی در ترجمه تجدیدنظر فرموده‌اند. شاید این تجدیدنظر به صحّت و امانت ترجمه افزوده باشد، امّا من، شاید هم به دلیلِ عادت -عادتی ناشی از بارها و بارها خواندنِ این کتاب-، همان ترجمهٔ نخستین را ترجیح می‌دهم این ترجمه بیش‌تر به دلم می‌نشیند. به عنوانِ نمونه، تقدیم‌نامهٔ کتاب در ترجمهٔ نخستین چنین است: *تقدیم به بچّگیِ لئون ورت.* در ترجمهٔ تجدیدنظرشده، این تقدیم‌نامه به این شکل تغییر یافته است: *تقدیم به لئون ورت؛ آن‌وقت که پسرکی بود.*

شاید این صورتِ دوّم درست‌تر و به اصل نزدیک‌تر باشد، امّا من همان صورتِ قدیمی را زیباتر می‌دانم و ترجیح می‌دهم. بنابراین همهٔ نقلِ‌قول‌های من از چاپِ اوّلِ کتاب است که در سالِ ۱۳۳۳ منتشر شده[است].

★★★

شازده کوچولو «فانتزی» است

یعنی اثری است تخیّلی، امّا این به آن معنی نیست که اثری غیرِواقعی باشد. در فانتزیِ کلّ ساختمانِ اثر، مجموعهٔ اثر خیالی است حال آن‌که جزء جزءِ آن واقعی است و از واقعیّت گرفته شده است. می‌توان گفت با مصالحی که از ساختمان‌های واقعی برداشته‌شده، بنایی فراهم آمده است که به هیچ‌کدام از آن‌ها شبیه نیست. این‌که شازده کوچولو و دیگران در سیّاره‌هایی زندگی کنند که از یک خانهٔ معمولی بزرگ‌تر نیست، البته غیرِواقعی است. این که شازده کوچولو برای فرار از سیّاره اش از مهاجرتِ یک دسته پرنده استفاده کند البته غیرِواقعی است.

شاید باشند «آدم‌بزرگ»هایی که با منطقِ خشک، خاصّ این‌گونه آدم‌ها، بر نویسنده ایراد بگیرند که چرا شازده کوچولو برای سفر میانِ ستارگان به جای استفاده از سفینه‌های مجهّزِ فضایی از این وسیله ساده و غیرِواقعی، یعنی مهاجرتِ پرندگان استفاده کرده است. امّا ما می‌دانیم که این نکته و امثالِ آن اهمّیتی ندارند، زیرا در سیرِ داستان و هدفی که نویسنده دارد، نقشی ندارند.

شازده کوچولو اثری طنزآمیز است

نویسنده در سراسرِ کتاب دنیای سرمایه‌داری زمانِ خود را چه به شکلِ افسارگُسیخته و سرطانیِ آن یعنی فاشیست، و چه به صورتِ ظاهراً معقول و منطقی آن، یعنی دموکراسی، با دیدی طنزآمیز بررسی کرده و نیشِ طنزِ خود را در تنِ آن و «آدم‌بزرگ»هایی که محصولِ ناگزیرِ آنند، فرو کرده است. بعداً به این موضوع بیش‌تر خواهیم پرداخت. در این‌جا به این نکته توجّه کنیم که اگزوپری، شازده کوچولو را در آمریکا نوشته است.

شازده کوچولو اثری است لطیف و شاعرانه

تمامیِ کتاب مانندِ شعری زیبا به دل می‌نشیند و با احساسِ خواننده بازی می‌کند، و برخی از بخش‌های گوناگونِ آن خود شعر است یا تاحدّ شعر خود را بالا می کشد:

روباه گفت: «اهلی کردن» چیزِ فراموش‌شده‌ای است. یعنی ایجادِ مهر و علاقه کردن... تو الان پسربچهٔ کوچکی هستی که در نظرِ من با صدها هزار پسربچهٔ دیگر یک‌سانی. من هیچ نیازی به تو ندارم و تو نیز از من بی‌نیازی. من برای تو روباهی هستم مانندِ صدها هزار روباهِ دیگر، ولی اگر تو مرا اهلی کنی، هر دو به هم نیازمند خواهیم شد. من در نظرِ تو یگانه خواهم بود و تو برای من در دنیا نظیری نخواهی داشت.

شاهزاده گفت: کم‌کم دارم می‌فهمم در دنیا گُلی هست و من فکر می‌کنم که این گُل مرا اهلی کرده باشد.

. . . . .

بدین‌طریق شاهزادهٔ کوچک روباه را اهلی کرد و همین که ساعتِ وداع فرارسید، روباه آهی کشید و گفت: من از فِراقِ تو خواهم گریست.»

شاهزاده گفت: «گناه از توست. من که بدی به جانِ تو نمی‌خواستم. تو خودت خواستی که من تو را اهلی کنم.»

روباه گفت: «راست است.»

شاهزاده پرسید: «اگر من بروم تو گریه خواهی کرد؟»

روباه گفت: «البته!»

شاهزاده گفت: «گریه سودی به حالِ تو نخواهد داشت.»

روباه گفت: «چرا سود خواهد داشت. رنگِ گندم‌زاران تو را به یادِ من خواهد آورد.

«بچّه»ها و «آدم بزرگ»ها

از آغازِ کتاب، از همان تقدیم‌نامه با دو گروه از مردم در این کتاب روبرو هستیم: بچه ها و آدم‌بزرگ‌ها.

«از این که کتابم را به یک «آدم‌بزرگ» تقدیم کرده‌ام، از بچه‌ها تقاضای بخشش دارم. شاید همین ماجرای بچه‌ها و آدم‌بزرگ، و این‌که شازده کوچولو قهرمانِ داستان، خود یک بچه است، خیلی‌ها را به اشتباه انداخته باشد و تصوّر کرده باشند این کتاب، کتابی است کودکانه و این داستان، داستانی است برای کودکان، یا دست‌کم دربارهٔ کودکان.»

حال آن‌که نویسنده خواسته است دو گروهِ متفاوت و متضاد از مردم را نشان دهد. در این‌جا تفاوتِ سنّی اصلا مطرح نیست. بچه و آدم‌بزرگ از روی صفات و خصائل و اندیشه‌ها و دلبستگی‌ها و سایرِ ویژگی‌هاشان از یک‌دیگر متمایز می‌شوند.در همان تقدیم‌نامه دو ویژگی از این ویژگی‌ها شُمرده شده‌اند:

یکی این‌که بچه کسی است که همه چیز حتّی کتابِ بچه‌ها را می‌فهمد

دیگر این‌که اگر هم سنینِ عمرش بالارفته است (یعنی ظاهراً آدم‌بزرگ شده)، به یاد داشته باشد که روزگاری بچه بوده است. یعنی زندگیِ فعلی‌اش ادامهٔ طبیعی و منطقی دورانِ بچگی باشد. یعنی دگرگون نشده باشد، مسخ نشده باشد، ارزش‌های تازه‌ای برایش پیدا نشده باشند که سببِ بی‌ارزش‌شدنِ ارزش‌های گذشته و به مسخره‌گرفتنِ آن‌ها و شرمسارشدن از آن‌ها شده باشد.

این وجهِ تمایز میانِ «بچه» و «آدم‌بزرگ» را می‌توانیم در سراسرِ کتاب بیابیم. یعنی این دو خطّ متضادِ بچه‌بودن و آدم‌بزرگ‌بودن را می‌توانیم در سرتاسرِ کتاب دنبال کنیم.

بچه آن‌چه را که با چشمِ ظاهر نامرئی است، می‌بیند. بچه فیلی را که در شکمِ مارِ بوآ دارد هضم می‌شود، می‌بیند. حال آن‌که آدم‌بزرگ آن‌را «کلاه» می‌داند! یعنی ظاهربین است، یعنی سطحی است، یعنی از مرحله پرت است. یعنی بی‌حوصله است و یا حوصلهٔ اندیشیدن ندارد و یا وقت آن را.

«آدم‌های بزرگ همیشه نیازمندند که بچه‌ها همه‌چیز را برای ایشان توضیح دهند.» (ص۱۲)

برای بچه‌ها؛ نقاشی (یعنی هنر) چیزی جدّی و ضروری است زیرا زیبا و سرگرم‌کننده است. زیرا بچه می‌تواند با آن احساس و اندیشهٔ خود را بازگو کند.

امّا برای آدم‌بزرگ؛ علم، آن هم علمی که به کارِ پول‌درآوردن و زندگی‌کردن بخورَد، جدّی و ضروری است: تاریخ و جغرافیا و حساب و دستور زبان. البته برای بچه هم علم بسیار سودمند است، منتها به دلیلی کاملا متفاوت برای بهتر دانستن و گمراه‌نشدن.

...به راستی دروسِ جغرافیا بسیار به دردِ من خورد. من به یک نظر، خاکِ چین را از سرزمینِ آریزونا (آمریکا) تشخیص می‌دادم و این امر در هنگامِ شب که ممکن است انسان راهش را گُم کند، بسیار مفید است. (ص۱۲)

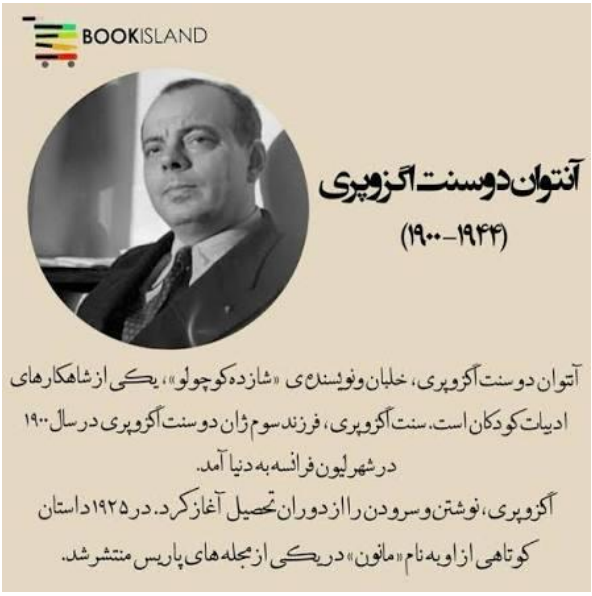
بچه‌ها «از فیل و مارِ بوآ و از جنگل و ستاره» حرف می‌زنند. و آدم‌بزرگ‌ها «از بازیِ بریج و گلف و از سیاست و از کراوات، یعنی از آسمان و ریسمان» (ص۱۳)

با این وصف خود را عاقل و چیز فهم هم می‌دانند! البته به نمونه‌هایی که سنت اگزوپری داده، می‌توان نمونه‌های دیگری هم افزود مانند: بالا و پائین رفتنِ قیمتِ زمین و ساختمان، یا بحث دربارهٔ مدل‌های گوناگونِ اتوموبیل‌ها و محاسن و معایبِ هر یک. (*رجوع کنید به کتابِ بچه‌های کوچکِ قرن ، نوشتهٔ خانم کریستین روشفور، ترجمه ابوالحسن نجفی*). دیگر از خصوصیّاتِ آدم‌بزرگ‌ها ظاهربینیِ آن‌هاست و دلبستگی‌شان به چیزهای ظاهراً جدّی مانند «حقایقِ مسلّم» و عدد و رقم»:

...من دلایلِ مُتقنی دارم بر این‌که شمارهٔ ستارهٔ کوچکی که شاهزاده کوچولو و عزیزِ ما از آن بیرون آمده، «ب۶۱۲» است و این ستاره را فقط یک‌بار یکی از مُنجّمینِ تُرک در سال ۱۹۰۹ با تلسکوب دیده است. مُنجّمِ تُرک در کنگرهٔ بین المللیِ نجوم راجع به کشفِ خود سروُصدای زیادی به راه انداخت و حرف‌ها زد ولی چون لباسش فرنگی نبود و قبا و عبای تُرکی برتن داشت، هیچ‌کس حرفِ او را باور نکرد. آری، مردانِ بزرگ چنین‌اند! خوش‌بختانه برای این‌که کشفِ ستارهٔ «ب۶۱۲» شهرتی پیدا کند، دیکتاتوری در ترکیّه پیدا شد و پوشیدن لباسِ اروپاییان را به ملّتِ خود تحمیل کرد و متخلّفین را به مجازاتِ اعدام تهدید نمود. مُنجّمِ تُرک در سال

۱۹۲۰ دوباره کشفِ خود را به کنگرهٔ مزبور اعلام کرد و چون این‌بار لباسِ فرنگی بسیار مجلّل و مرتّبی پوشیده بود، همه کشفِ او را تأیید کردند. من اگر این جزئیات را دربارهٔ ستارهٔ «ب ۶۱۲» برای شما بیان کردم و مخصوصاً شمارهٔ آن را گفتم، برای آدم‌های بزرگ کردم.

آدم‌های بزرگ رقم و عدد را دوست دارند. وقتی شما راجع به دوستِ نویافته‌ای با ایشان صحبت کنید، هیچ وقت دربارهٔ چیزهای اصلی و اساسیِ او از شما سوال نمی‌کنند. مثلا هرگز از شما نمی‌پرسند: «لحنِ صدای این دوستِ تازهٔ شما چطور است؟ چه بازی‌هایی را بیش‌تر دوست دارد؟ آیا کلکسیونِ پروانه جمع می‌کند؟» در عوض از شما می‌پرسند: «چند سال دارد؟ چند برادر دارد؟ وزنش چقدر است؟ پدرش چقدر درآمد دارد؟» و وقتی جوابِ این سوالات را شنیدند، خیال می‌کنند حالا خوب او را می‌شناسند. اگر شما به آدم‌های بزرگ بگویید: «من خانهٔ بسیار زیبایی از آجرِ گُلی‌رنگ دیدم که در جلوی پنجره‌هایش گُلِ شمعدانی بود و بر بالای بامش یک دسته کبوتر»، نمی‌توانند در مغزِ خود تصوّری از آن خانه بکنند. باید به ایشان بگویید: «خانه‌ای دیدم که صدهزار فرانک می‌ارزد.» آن وقت خواهند گفت: «به‌به، چه خانهٔ قشنگی!» (ص۲۴)



بله، آدم‌بزرگ‌ها عیبِ بزرگِ دیگری هم دارند که همه چیز را با پول می‌سنجند، یعنی باز با عدد و رقم. امّا بچه‌ها «که معنیِ زندگی را می‌فهمند» و «به ریشِ هرچه عدد و رقم است می‌خندند»، «باید نسبت به آدم‌های بزرگ گذشت داشته باشند.» (ص۲۵). همان گذشتی که فرزانه به ابله و تندرست به بیمار دارد.

شازده کوچولو در سفرش از سیّارهٔ خود به زمین از چند ستارهٔ دیگر می‌گذرد و در هر یک از آن‌ها با آدم‌بزرگی که مظهرِ یکی از صفاتِ آدم‌بزرگ‌هاست روبه‌رو می‌شود: قدرت، خودپسندی، بیهودگی، ثروت، وظیفه‌شناسیِ برده‌وار و اطاعتِ کورکورانه، و علمی که خود جاهل و گمراه است. نویسنده اگر هر یک از این‌ها را در ستاره‌ای جداگانه منزل می‌دهد، قصدش نشان‌دادنِ بی‌خبری آن‌ها از هم‌دیگر است و محصوربودنِ هر یک در دنیای خاصِّ خود. امپراتور و کارفرما از جان‌کندنِ همیشگی فانوس‌افروز بی‌خبرند، و خودپسند و جغرافی‌دان از بیچارگیِ میخواره، و گرنه این‌ها مظاهر و نشانه‌های جامعهٔ سرمایه‌داری زمانِ ما هستند و نه در ستاره‌های دوردست که در همین کرهٔ خاکی ما زندگی می‌کنند. نه دور از هم، بلکه در کنارِ هم.

امپراتور «بی‌هیچ تعارف و تکلّف همهٔ مردم را رعیتِ خود می‌داند» و پی‌درپی فرمان می‌دهد. حتّی برای خمیازه‌کشیدن یا نکشیدن و بر همه چیز فرمان‌روایی می‌کند. امّا از آن‌جا که نیک‌نفس است، در چهارچوبهٔ قوانینِ طبیعی و اجتماعی فرمان می‌راند. البته می‌توان گفت که این نیک‌نفسی به او تحمیل شده است.

«باید از هر کسی چیزی خواست که بتواند بدهد. قدرت قبل از هر چیز باید متّکی به عقل و حکمت باشد. اگر تو به ملّتت فرمان بدهی که بروند خود را به دریا بیندازند، انقلاب خواهند کرد.» (ص۵۲)

خودپسند هم همهٔ مردم را مدّاحِ خود می‌داند و می‌خواهد که او را «زیباترین، خوش‌پوش‌ترین، غنی‌ترین و با هوش‌ترین» ساکنِ ستاره‌ای بخوانند که جز او فردِ دیگری در آن نیست. و چنان‌که می‌دانیم، خودپسندی عمومی‌ترین صفت و رایج‌ترین بیماریِ آدم‌بزرگ‌هاست.

به گفتهٔ شازده کوچولو: «راستی این آدم‌های بزرگ چقدر عجیبند!» و به چه بیهودگی‌هایی دل خوش می‌کنند و خود را می‌فریبند و عمر را هدر می‌دهند. یکی از این بیهودگی‌ها میخوارگی است.

دیدارِ میخواره، دیداری بسیار کوتاه بود ولی شاهزاده را به فکرِ عمیقی فُرو برد. شاهزاده همین‌که میخواره را ساکت و آرام در پشتِ صدها بطریِ خالی و صدها بطری پُر دید، به او خطاب کرد و گفت:

-تو این‌جا چه می‌کنی؟

میخواره با قیافه‌ای گرفته و مغموم گفت:

-باده می‌نوشم.

شاهزاده پرسید: «چرا می‌نوشی؟»

میخواره گفت: «می‌نوشم که فراموش کنم.»

-چه را فراموش کنی؟

میخواره که از خجلت سر به زیر انداخته بود، اعتراف کرد و گفت: «فراموش کنم که شرمنده هستم.»

شاهزاده که می‌خواست به دادِ دلِ این مردِ بدبخت برسد، پرسید: «شرمندهٔ چه هستی؟»

میخواره که دوباره به سکوتِ مرگبارِ خود بازمی‌گشت، گفت: «شرمندهٔ میخوارگی!»

امّا میخوارگی تنها بیهودگی زندگی آدم‌بزرگ‌ها نیست. بیهودگی‌های دیگری هم هست، امّا نه همه این‌چنین عریان و آشکار.

سرمایه‌داری که اوقاتِ عمرِ عزیز را صرف می‌کند تا پول به‌دست بیاورد، فقط برای آن‌که آن‌را روی پول‌های قبلیِ خود بگذارد، دچارِ همان بیهودگی میخواره است، منتها با ظاهری معقول و منطقی.

شاهزاده پرسید: «تملّکِ ستارگان برای تو چه فایده‌ای دارد؟»

کار فرما گفت: «فایده‌اش این است که اگر ستارگانِ دیگری هم پیدا شدند، باز می‌خرم.»

شاهزاده در دلِ خود گفت که «طرزِ فکرِ این مرد قدری شبیه به فکرِ میخواره است.»

تازه به ضرورتِ داستان، تنها از ضایع‌شدن عمرِ خودِ او سخن رفته است و از ضایع‌کردنِ زندگانی صدها و هزاران انسانِ دیگر حرفی به میان نیامده است. این مرد که نه ورزش می‌کند و نه تفریح، و مدام سرگرمِ محاسبه است، و ستارگان او را به خواب و خیال دچار نمی‌کنند، خود را آدمِ جدّی و فعّالی می‌داند امّا شازده کوچولو او را آدم نمی‌داند، قارچ می‌داند:

«من ستاره‌ای را می‌شناسم که در آن مردی سُرخ‌چهره منزل دارد. این آقا هرگز گُل نبوییده و هرگز به ستاره‌ها نگاه نکرده است. هرگز کسی را دوست نداشته و جز جمعِ اعداد کاری صورت نداده است. حرفِ روز و شبِ این آقا هم... این است که «من مردی جدّی هستم. مردی کاری هستم!» و از این ادّعا به خود می‌بالد و از غرور و نخوت باد می‌کند، ولی بدان که این آقا به عقیدهٔ من آدم نیست، قارچ است.»

آخرین سخنِ شازده کوچولو با این آدم‌بزرگِ عجیب و غریب، با این قارچ که شمارهٔ ستارگان را روی کاغذِ کوچکی می‌نویسد و در گاوصندوقِ بانک می‌گذارد و دلش خوش است که مالکِ ستارگان است، چنین است:

«من گُلی دارم که هر روز صبح آبش می‌دهم. سه آتش‌فشان دارم که هر هفته آن‌ها را پاک می‌کنم... پس منی که گُل و آتش‌فشان دارم، برای هردوی آن‌ها مفیدم، ولی بگو ببینم تو برای ستارگانت چه فایده‌ای داری؟»

فانوس‌افروز بردهٔ دستور است، دستوری که نباید فهمید، تنها باید اجرا کرد. دستوری که با عوض‌شدنِ شرایط عوض نمی‌شود و همان‌طور ثابت می‌ماند، امّا تنها اوست که دلسوزیِ شازده کوچولو را برمی‌انگیزد:

...«ممکن است امپراتور و خودپسند و میخواره و کارفرما این مردِ فانوس‌افروز را تحقیر کنند و به بادِ استهزا بگیرند، ولی به هر صورت به نظرِ من کارِ این مرد مُضحک و خنده‌آور نیست و علتش هم این است که این مرد به چیزی غیر از خود مشغول است.»

در ستارهٔ دیگر جغرافیادانی منزل دارد که دیگران را کاشف به‌شُمار می‌آورد و گرچه خود را دانشمند می‌داند، امّا حتی از وضعِ خانهٔ خود خبر ندارد، زیرا:

«...مقامِ جغرافی‌دان اجلّ از این است که برود و دورِ دنیا را بگردد. جغرافی‌دان هرگز از اتاق کارِ خود پا بیرون نمی‌گذارد.»

همین دانشمندان هستند که نمی‌دانند در دنیا هر سال چند هزار کودک از گرسنگی می‌میرند، امّا پیوسته سلاح‌های قوی‌تر و مرگ‌بارتری می‌سازند. بمب‌های اتمی و هیدروژنی و نوترونی می‌سازند. همین‌ها هستند که به آن‌چه زیبا و ارزنده است توجّهی ندارند.

«شاهزاده گفت: [ستارهٔ من] یک گُل هم دارد.

جغرافی‌دان گفت: ما شرحِ گُل‌ها را یادداشت نمی‌کنیم.

شاهزاده گفت: چرا؟ گُل‌ها که از همه قشنگ‌ترند!

جغرافی‌دان گفت: برای این‌که گُل‌ها فانی هستند.»

سرانجام شازده کوچولو به زمین می‌رسد. در این‌جا نویسنده توصیفی طنزآمیز از زمین و جایی که آدم‌بزرگ‌ها در آن اشغال می‌کنند دارد:

...انسان در کرهٔ زمین جای بسیار کمی را اشغال کرده است و اگر دو میلیارد سکنهٔ این کره را ایستاده و درهم‌فشرده، مثلا در جایی مانند میدانِ سخنرانی نگاه دارند، به راحتی می‌توان همه را در جایگاهی به عرض و طولِ بیست میل قرارداد. یعنی می‌توان جامعهٔ بشریّت را در یکی از جزایرِ بسیار کوچک اقیانوسِ کبیر درهم‌فشُرد.

مسلماً آدم‌بزرگ‌ها حرفِ شما را باور نمی‌کنند، بلکه می‌پندارند که جای بزرگی را اشغال کرده‌اند. آنان خود را مانندِ درختان بائوباب مهم می‌شُمارند ولی شما به ایشان نصیحت کنید که دست از خیال‌بافی بردارند و لااقل حساب کنند. آنان رقم و عدد را دوست دارند و از حساب خوش‌شان می‌آید.

باری، شازده کوچولو سرانجام به زمین می‌رسد:

«زمین ستارهٔ گمنامی نیست. در آن ستاره صدویازده سلطان (با سلاطینِ سیاه‌پوست) و هفت‌هزار جغرافی‌دان و نهصدهزار کارفرما و هفت‌میلیون‌ونیم میخواره و مست و سیصدویازده میلیون خودپسند، یعنی جمعاً در حدود دو میلیارد «آدم‌بزرگ» وجود دارد.

. . . . .

شاهزاده گفت: پس آدم‌ها کجا هستند؟ انسان در بیابان کمی احساسِ تنهایی می‌کند.

مار گفت: پیشِ آدم‌ها هم احساسِ تنهایی خواهی کرد.

شازده کوچولو که کنجکاو است آدم‌های روی زمین را ببیند، از گُلِ بیابان هم سراغِ آدم‌ها را می‌گیرد.
گُل پاسخ می‌دهد:
...آدم‌ها؟... من آنان را چندین سال قبل دیده‌ام، ولی معلوم نیست کجا باید پیداشان کرد. باد آن‌ها را به هر سو می برد. آدم‌ها اصلا ریشه ندارند و از این جهت خیلی در زحمت‌اند.
شاهزاده از کوه بالا می‌رود و با پژواک سخن می‌گوید:
...شاهزاده بی آن‌که مخاطبی داشته باشد، سلام داد. انعکاسِ صدا جواب داد: سلام... سلام... سلام....
شاهزاده پرسید: تو که هستی؟
انعکاس جواب داد: تو که هستی... که هستی... که هستی ...
شاهزاده گفت: بیائید با من دوست شوید... من تنها هستم...
انعکاس جواب داد: تنها هستم، تنها هستم، تنها هستم.
شاهزاده به فکر فرو رفت و با خود گفت:
چه ستارهٔ عجیبی... یک پارچه شور و خشک و برّنده است. آدم‌های آن نیز فکر و تخیّل ندارند و هرچه می‌گویی همان را تکرار می‌کنند...!»
در این ستارهٔ عجیب و خشک، سوزن‌بان قطارها را به این سوی و آن سوی می‌فرستد. در این قطارها آدم‌بزرگ‌های شتابزده‌ای هستند که خود نمی‌دانند به دنبال چه مقصد و مقصودی روانند. در قطار چُرت می‌زنند و خمیازه می‌کشند... فقط بچه‌ها هستند که بینیِ خود را به شیشه‌ها می‌چسبانند.
شاهزاده گفت: فقط بچه‌ها هستند که می‌فهمند به دنبالِ چه می‌روند. بچه‌ها اگر وقتِ خود را صرفِ یک عروسکِ ژنده‌پوش هم بکنند، آن عروسک در نظرشان ارجمند و پُربها خواهد بود و اگر از ایشان بگیرند گریه خواهند کرد.
در روی این زمینِ عجیب، تاجری قرصی می‌فروشد که عطش را تسکین می دهد. (و ما می‌دانیم که در روی زمین چه بسیار از این قرص‌ها ساخته شده که عطش‌های گوناگونِ انسان را مصنوعاً تسکین می‌دهند یا خفه می‌کنند تا از انسان‌ها برّه‌های رام و مطیعی بسازند)
تاجر گفت: این قرص‌ها صرفه‌جویی زیادی در وقت می‌کند. کارشناسانِ خبره حساب کرده‌اند که با صرفِ یکی از آن‌ها در هفته پنجاه و سه دقیقه از وقتِ انسان صرفه جویی می‌شود.
شاهزاده گفت: پس این پنجاه و سه دقیقه را صرفِ چه می‌کنند؟
تاجر گفت: صرفِ هرچه که دلشان خواست.
شاهزاده با خود گفت: «من اگر پنجاه و سه دقیقه پس‌اندازِ وقت می‌داشتم خرامان خرامان به چشمه می‌رفتم.»

★★★

آدم‌بزرگ‌ها ما را به دنبالِ خود کشیدند. بیایید به آغازِ داستان بازگردیم. در حقیقت داستانِ اصلِ کتاب، داستانِ دلبستگیِ شازده کوچولو و گُلِ سُرخ، داستانِ گوسفند و نهالِ گیاهان و خطرِ درختانِ بائوباب را، ماجراهای آدم‌بزرگ‌ها دو نیمه کرده است. نیمی در آغاز و نیمی در پایانِ کتاب آمده است. پس به این بخش از کتاب و نشانه‌ها سمبُل‌های آن بازمی‌گردیم.

«شاهزاده کوچک از من پرسید: راست است که می‌گویند گوسفند نهالِ درختان را می‌خورد.
گفتم: بلی، راست است...

...گفت: بنابراین درختِ بائوباب را هم می‌خورد؟
من به شاهزاده فهماندم که درختِ بائوباب نهالِ کوچکی نیست که خوراکِ گوسفند باشد، بلکه درختِ عظیمی است...
[شاهزاده] تفکّرِ حکیمانه‌ای کرد و گفت: آخر درختِ بائوباب هم پیش‌از این‌که بزرگ شود نهال بوده است.
گفتم: صحیح، ولی تو چرا می‌خواهی که گوسفندت نهالِ بائوباب بخورد؟
گفت: عجب، این که سوال ندارد!
و این جواب را چنان قطعی و صریح گفت که گویی از یک امرِ بدیهی صحبت می‌کند و احتیاج به توضیح نمی‌بیند. من نیز بسیار اندیشیدم و سخت از هوش و فراستِ خود استمداد کردم تا توانستم معنیِ حرفش را به تنهایی بفهمم.
حقیقتِ امر این بود که در ستارهٔ شاهزاده کوچک، مانند سایرِ ستارگان گیاهِ خوب و گیاهِ بد هر دو وجود داشت. در نتیجه هم تخمِ گیاهِ خوب بود و هم تخمِ گیاهِ بد. از طرفی تخمِ گیاهان همه نامرئی هستند و در زیرِ زمین به خواب می‌روند تا هر وقت یکی از آن‌ها هوس کرد بیدار شود. وقتی که بیدار شد آهسته سَرمی‌کشد و می‌رویَد. ابتدا ساقهٔ نازک و لطیف و بی‌آزاری است که با ناز و حیا به طرفِ خورشید می‌گراید و بالا می‌رود. حال اگر این ساقهٔ لطیف ساقهٔ تُربچه یا گُلِ سرخ باشد می‌توان آن‌را به حالِ خود رها کرد تا بزرگ شود. ولی اگر متعلّق به گیاهِ بدی باشد، همین‌که شناخته شد باید فوراً ریشه‌کن شود...
...بائوباب نیز تا نهال است می‌توان شرّش را کند، ولی همین‌که سالیانی دراز بر او گذشت، دیگر به‌هیچ‌وجه نمی‌توان از ریشه بیرونش آورد. این درختِ بدسگال تمامِ ستاره را می‌گیرد وریشه‌اش در اعماقِ زمین فرومی‌رود. حال اگر ستاره کوچک باشد و عدّهٔ درختانِ بائوباب نیز زیاد شود، ستاره را می‌ترکاند و متلاشی می‌سازد.»

در این‌جا سه نشانه داریم: گُلِ سُرخ، تُربچه، بائوباب

گُلِ سُرخ، یعنی هنر و اندیشه‌های هنری. یعنی آن‌چه غذای روحِ انسان است. (البته گُلِ سُرخ در این‌جا با گُلِ سُرخی که شازده کوچولو عاشقش می‌شود تفاوت دارد، گرچه میانِ عشق و هنر، همیشه پیوستگی بوده است.)
تُربچه، یعنی آن‌چه مفید است و به کارِ زندگی مادّیِ انسان می‌آید. یعنی غذای جسم.
و بائوباب، یعنی اندیشه‌های پلیدِ ضدّانسانی در آغاز، آن‌جا که هنوز اندیشه در پیلهٔ کتاب و تئوری زندانی است و به عرصهٔ عمل نیامده است. چه بسا که اندیشه‌های نیک و بد، پاک و پلید، شباهتی به یک‌دیگر داشته باشند و تمیزشان از هم‌دیگر دشوار باشد.
...درختانِ بائوباب وقتی هنوز نهالند، شباهتِ بسیار به نهالِ گُلِ سُرخ دارند. باید مرتبا جست‌وُجو کنیم و هر وقت آن‌ها را از نهال‌های گُلِ سُرخ تمیز دادیم، فوراً از ریشه بکنیم و به دور بیندازیم. این کار، گرچه خسته‌کننده است، ولی کاری است آسان و لازم.
در عرصهٔ عمل است که این اندیشه‌های پلیدِ ضدّانسانی، اندیشه‌های راسیستی و فاشیستی، ماهیّتِ واقعی خود را آشکار می‌کنند و نشان می‌دهند. و آن زمان دیگر دیر است. فجایعی به بار می‌آورند که همه می‌دانیم و از آن آگاهیم. میلیون‌ها انسان را نابود می‌کنند و دست‌رنجِ نسل‌های بشری را بر باد می‌دهند.
سنت اگزوپری، با سمبُلِ درختانِ بائوباب خواسته است فاجعهٔ زمانِ خود را نشان بدهد. از زبان شاهزاده می‌گوید:

...من سابقاً ستاره‌ای را می‌شناختم که مردی تنبل در آن منزل داشت. این مرد بی‌احتیاطی کرده و سه نهالِ بائوباب را از ریشه نکنده بود...

این مردِ تنبل، انسانِ اروپایی میانِ دو جنگِ جهانی است که تجربهٔ جنگِ گذشته و وحشت از جنگِ آینده او را به سوی صلحِ سازش‌کارانه، امتیازدادن، خود را به خواب و بی‌خبری زدن و رؤیاهای دروغین دیدن سوق داده است. به امیدِ چنین صلحی، ملّت‌های کوچک را قربانی کردند، امّا سرانجام آتشِ جنگ در سراسرِ قارّه شُعله کشید و سراسرِ قاره به دستِ دژخیمانِ فاشیست در خون غرق شد. نویسنده می‌گوید:

..."گرچه من هرگز دوست ندارم که قیافه و لحنِ معلّمِ اخلاق به خود بگیرم و به نصیحت بپردازم، لیکن متأسفانه مردم آن‌قدر از خطرِ درختانِ بائوباب بی‌اطلاعند، و مخاطراتِ کسی که در چنان ستاره‌ای گمراه می‌شود آن‌قدر بزرگ و قابلِ‌توجّه است که این بار مجبورم دست از خویشتن‌داری بکشم و بگریم بچه‌ها ... الحذر از درختانِ بائو باب.»

به تصویرِ درختانِ بائوباب هم که می‌نگریم، اندیشهٔ نویسنده را بهتر درمی‌یابیم. سه درخت کشیده شده‌اند: دو تا در غربِ ستاره، یکی در بالا و یکی در پایین، و دیگری در شرق آلمانِ نازی، ایتالیای فاشیست، و ژاپنِ میلیتاریست. نویسنده این هشدار را که می‌دهد، به زندگیِ شازده کوچولو بازمی‌گردد.

-گوسفندی که نهالِ درختان را می‌خورد، لابد گُل‌ها راهم می‌خورد.

-بلی، گوسفند هرچه گیرش بیاید می‌خورد.

این‌جا مرگ و نابودی به شکلِ گوسفندِ بی‌شعور و بی‌تمیز که «هرچه گیرش بیاید می‌خورد» ظاهر می‌شود. مرگی که آن‌جا حق بود و آرامش‌دهنده، این‌جا ناحق است و رنج‌آور و آزاردهنده. گوسفند اگر نهالِ بائوباب را بخورد خوب است، امّا گلِ سُرخ را هم همان‌گونه می‌خورد و این بد و عذاب‌دهنده است. و حتّی خارهای گُل «که گُل‌ها خیال می‌کنند اندامشان را هراس‌انگیز و وحشتناک جلوه می‌دهد» به کاری نمی‌آید. اگر این گُلی را بشناسیم که در عالم طاق باشد و به‌جز در ستارهٔ من در هیچ کجای دنیا یافت نشود و آن‌وقت گوسفندی بتواند بی‌آن‌که بفهمد چه می‌کند یک روز صبح این گُلِ عزیز را از ریشه بکند و بخورد، این مهمّ نیست؟

در هر حال شازده کوچولو این گُلِ بی‌همتا امّا فانی، این زیبای مغرور و ازخودراضی را دوست می‌دارد. امّا گُل با سخنانش او را می‌رنجاند و می‌رماند. (گُلِ سُرخ در این‌جا نشانهٔ عشق است).

بعدها شاهزاده می‌گوید:

-من آن روزها نتوانستم چیزی بفهمم. من می‌بایستی دربارهٔ گُلِ خود از کردارش قضاوت کنم نه از گفتارش. این گُل دل و جانِ مرا عطر و روشنی می‌بخشید. من نمی‌بایستی از او بگریزم. می‌بایستی از ورای آن مکر و فریب‌ها و آن عشوه‌گری‌ها به مهر و عاطفهٔ او پی ببرم. افسوس که این گُل‌ها چه جنبه‌های ضدّ و نقیضی دارند. افسوس که من خیلی بچه بودم و نفهمیدم چگونه باید او را دوست داشته باشم.

شاهزاده به زمین که می‌رسد، ابتدا مار را می بیند؛ این نشانهٔ خِرَدِ فریب‌کار و این پیکِ مرگ که می‌تواند شاهزاده را به ستاره‌اش، نزدِ گُلش بازگرداند.

و بعد برای آن‌که نومیدی و سرخوردگی‌اش کامل شود، به گُل‌های سُرخ برمی‌خورد.

...شاهزاده آهی کشید و به بدبختیِ خود فکر کرد. گُل او به وی گفته بود که در دنیا طاق است و همتا ندارد. و اینک پنج هزار گُلِ دیگر مانند گُلِ او تنها در یک باغ شکُفته‌اند.

شاهزاده، آن‌گاه به روباه برمی‌خورد. روباه مظهرِ خِرَد و زیرکی است و نشانهٔ دوستی.

فصلِ گفت‌وگوی شاهزاده و روباه، زیباترین فصلِ کتاب و چکیده و عصارهٔ آن است:

...شاهزاده پرسید: تو که هستی چقدر خوشگلی!

صدا گفت: من روباهم.

شاهزاده گفت: دلم خیلی گرفته، بیا با من بازی کن.

روباه گفت: من نمی‌توانم با تو بازی کنم مرا اهلی نکرده‌اند.

شاهزاده... پرسید: اهلی‌کردن یعنی چه؟

روباه گفت: «اهلی‌کردن چیزِ فراموش‌شده‌ای است، یعنی ایجادِ مهر و علاقه کردن.

شاهزاده گفت: «کم‌کم دارم می‌فهمم در دنیا گُلی هست و من فکر می‌کنم این گُل مرا اهلی کرده باشد...

...روباه گفت: ...اگر تو مرا اهلی کنی زندگیِ من از آن پس مانندِ آفتاب خواهد درخشید. من آن‌گاه به صدای پایی آشنا خواهم شد که با صدای پایِ سایرین فرق خواهد داشت صدای پای دیگران مرا به سوراخِ خود فرو خواهد برد، ولی صدای پای تو مانندِ نغمهٔ دلنوازِ موسیقی مرا از لانه بیرون خواهد کشید.

از این‌ها گذشته، نگاه کن، آن گندم‌زارها را از دور می‌بینی؟ من هرگز نان نمی‌خورم و برای من گندم چیزِ بی‌فایده‌ای است. و چون علاقه به گندم‌زار ندارم، از دیدنِ آن نیز چیزی به خاطر نمی‌آورم. و این البته بسیار اسف‌انگیز و رقّت‌انگیز است، لیکن موهای تو به رنگِ طلاست و تو اگر مرا اهلی کنی بسیار خوب خواهد بود. زیرا گندم‌زار هم به رنگِ طلاست و مرا به یادِ تو خواهد انداخت، و آن‌وقت من وزشِ نسیم را در میانِ گندم‌زاران دوست خواهم داشت.

روباه ساکت شد و مدّتِ مدیدی به شاهزاده نگریست. بعد دوباره گفت:

-لطفاً بیا و مرا اهلی کن.

شاهزاده گفت: خیلی دلم می‌خواهد تو را اهلی کنم، ولی افسوس که مجال ندارم. باید بروم دوستانی برای خود پیدا کنم و با چیزهای تازه آشنا شوم.

روباه گفت؛ تا کسی چیزی را اهلی نکند با آن آشنا نخواهد شد. آدم‌ها دیگر وقتِ آشناشدن ندارند. آن‌ها می‌خواهند هر چیزی را حاضر و آماده و ساخته و پرداخته از دکّان بخرند و چون دکّانی نیست که دوست بفروشد، به همین جهت بی دوست و آشنا مانده‌اند. تو اگر دوست می‌خواهی بیا مرا اهلی کن.

شاهزاده پرسید: چگونه باید تو را اهلی کنم؟

روباه گفت: باید در این راه صبور بود. تو اوّل کمی دورتر از من در میانِ علف‌زارها می‌نشینی. من از گوشهٔ چشم به تو نگاه می‌کنم و تو چیزی نخواهی گفت. زیرا زبان سرچشمهٔ اختلافات و سوءتفاهمات است. بعد روز به روز جلوتر می‌نشینی و به من نزدیک‌تر می‌شوی.

فردا شاهزاده بازگشت. روباه گفت:

-ای کاش سرِ ساعت به وقتِ دیروز می‌آمدی. تو اگر مثلا هر روز ساعت چهارِ بعدازظهر پیشِ من بیایی، من از ساعت سه به بعد حس می‌کنم که دارم خوش‌بخت می‌شوم و هرچه به وقتِ موعود نزدیک‌تر می‌شویم خوش‌وقتی و سعادتِ من بیش‌تر خواهد بود. سرِ ساعتِ چهار مضطرب و نگران خواهم شد و در دلم غوغا

خواهد بود. و آن‌گاه بهای سعادت را درخواهم یافت. ولی اگر تو در ساعاتِ نامعلومی بیایی، دلِ مشتاقِ من نمی‌داند که برای استقبالِ تو خود را بیاراید. آخر هر چیزی باید آئینی داشته باشد.

هنگامِ وداع، روباه به شاهزاده می‌گوید:

-حالا یک‌بارِ دیگر برو و گُل‌های سُرخ را تماشا کن. آن‌وقت خواهی فهمید که گُلِ تو در دنیا بی‌همتاست. بعد برگرد و با من وداع کن و من به عنوانِ هدیه رازی را برایت فاش خواهم کرد.

شاهزاده رفت و به گُل‌های سُرخ نگاه کرد و گفت: شما هیچ‌کدام به گُلِ من نمی‌مانید. شما هنوز چیزی نشده‌اید. کسی شما را اهلی نکرده و شما هم کسی را اهلی نکرده‌اید.

. . . . .

شما زیبایید، ولی درونتان خالی است. کسی حاضر نیست به خاطرِ شما بمیرد، امّا گُلِ من این‌طور نیست. گُلِ من در نظر یک رهگذرِ عادی به شما می‌ماند، ولی او به تنهایی از همهٔ شما سر است. برای این‌که من فقط به او آب داده و فقط او را در زیرِ حبابِ بلورین گذاشته‌ام، تجیر را فقط برای او کشیده و فقط او را از باد محفوظ داشته‌ام... من فقط شِکوِه و نالهٔ او را گوش داده و خودستاییِ او را شنیده‌ام و گاهی نیز فقط سکوتِ او را تماشا کرده‌ام. زیرا او گُلِ من است.

باری، شاهزاده باز پیشِ روباه آمد و با او وداع کرد. روباه گفت:

-خداحافظ؛ حال گوش کن که آن راز را به تو بگویم. راز بسیار ساده است: دوستِ عزیز، بدان که جز با چشمِ دل نمی‌توان خوب دید. آن‌چه در زندگی اصل است، برای چشمِ ظاهر غیرِمرئی است.

شاهزاده برای این‌که فراموش نکند تکرار کرد و گفت: آن‌چه در زندگی اصل است، برای چشمِ ظاهر غیرِمرئی است.

روباه گفت: آن‌چه گُلِ تو را در نظرت مهم‌تر از گُل‌های دیگر کرده است، عمری است که به پای آن صرف کرده‌ای... آدم‌ها این حقیقت را فراموش کرده‌اند، ولی تو هرگز نباید آن‌را از یاد ببری. تو هر چه را اهلی کنی، برای ابد مسئولِ آن خواهی بود. تو الان مسئولِ گُلِ خود هستی....

شاهزاده باز برای این‌که یادش نرود، تکرار کرد و گفت: من مسئولِ گُلِ خود هستم.

★★★

می‌خواستم با نقلِ این فصلِ زیبا به گفتارم پایان دهم، امّا ناگزیرم به چند نکتهٔ دیگر هم اشاره کنم:

پایانِ کتاب و بازگشتِ شاهزاده به ستاره‌اش شباهتی پیدا می‌کند به تلقّیِ عرفانی از جسم که با آن آشنائیم.

...حالِ من مثلِ مُرده‌ها خواهد شد ولی به راستی نمی‌میرم... راهِ من خیلی دور است. من نمی‌توانم این جسمِ سنگین را با خود بکشم...، ولی این جسمِ سنگین مثلِ پوستِ کهنه‌ای است که به دورش اندازند. پوستِ کهنه که غصّه ندارد!

نکتهٔ دیگر این‌که قرار بود دربارهٔ طنز در کتابِ شازده کوچولو هم سخنی بگویم. امّا شاید نیازی به این کار نباشد. با نمونه‌هایی که آورده شد، این کار هم خودبه‌خود انجام گرفته است. نیشِ طنزِ نویسنده به تنِ آدم‌بزرگ‌ها و اخلاق و عاداتشان مُدام فرو رفته است:

ظاهربینیِ آن‌ها، ماجرای مُنجّمِ تُرک با لباسِ ملّی و لباسِ فرنگی که از ترسِ مجازاتِ اعدامِ دیکتاتور پوشیده بود و سبب شد همه او را تایید کنند -که ما را به یادِ ملّانصرالدین و ماجرای «آستینِ نو پلو بخور» می‌اندازد، امپراتور، کارفرما، خودپسند، میخواره، فانوس‌افروز، جغرافی‌دان، دکّانِ دوست‌فروشی، تنهایی و بی‌هدفیِ

آدم‌بزرگ‌ها، و به‌خصوص عشقِ آن‌ها، که کمیّت را جانشینِ کیفیّت کرده‌اند و می‌اندیشند که هرچه بر شُمارِ معشوق‌ها یا معشوقه‌های آن‌ها افزوده شود بهتر است و مثلا می‌تواند پوچی و بیهودگیِ زندگیِ آن‌ها را جبران کند؛ همهٔ این‌ها هدفِ طعن و تمسخرِ نویسنده است.

نکتهٔ آخر این‌که اگر در ادبیّاتِ خودمان به جست‌وجُوی چیزی برویم که نویسنده به نامِ بچه‌ها و آدم‌بزرگ‌ها و تضاد آن‌ها بیان کرده است، به دو واژهٔ عشق و عقل و تضادّ آن‌ها برمی‌خوریم.

شعرا و عرفای ما همیشه عقل، عقلِ کوته‌بین و حسابگر را در برابرِ عشق، عشقِ بی‌کران گذاشته‌اند.مولوی می‌گوید:

آزمودم عقلِ دوراندیش را
بعد از این دیوانه سازم خویش را

و این دیوانگی، یعنی شیفتگی، یعنی عشق. عقل برکه‌ای محدود است و «عشق دریایی کرانه‌ناپدید" باز مولوی می‌گوید:

عقل گوید شش جهت حدّ است و بیرون راه نیست
عشق گوید راه هست و رفته‌ام من بارها

خیام می‌گوید:

برخیزم و عزمِ بادهٔ ناب کنم
رنگِ رُخِ خود به رنگِ عنّاب کنم
این عقلِ فضول‌پیشه را مُشتی می
بر روی زنم چنان که در خواب کنم.

امّا بهتر از همه، حافظ عقل و عشق را با یک‌دیگر سنجیده است:

قیاس کردم وُ تدبیرِ عقل در رهِ عشق
چو شبنمی‌است که بر بحر می‌کشد رقمی.

متن برگرفته از: فصل‌نامهٔ شورای نویسندگان و هنرمندان ایران، دفترِ ششم، بهار ۱۳۶۱



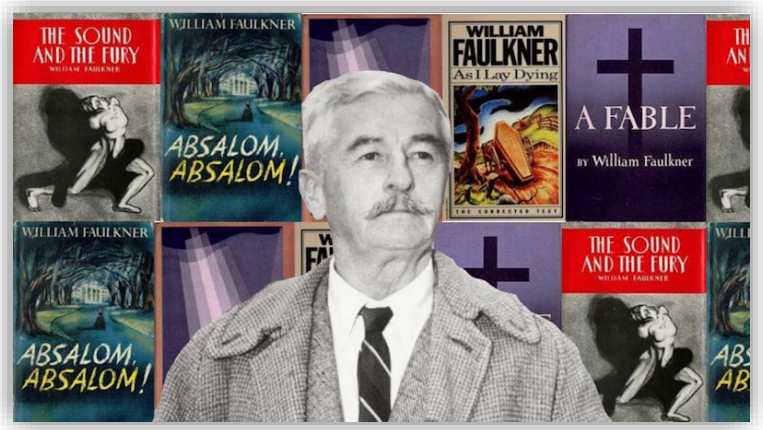
ارژنگ: برای آشنایی، دانلود و مطالعهٔ کتاب «شازده‌کوچولو» با ترجمهٔ زنده‌یاد محمّد قاضی به بخشِ «نقد و معرّفی» همین شماره مراجعه شود.

بازگشت به فهرست

روایتِ رستگاری

نگاهی به زندگی و آثارِ «ویلیام فاکنر»

ف.م.هاشمی



جنوبِ آمریکا منطقه‌ای است که سنّت‌های اجتماعی و فرهنگی خاصِّ خود را دارد. ایالت‌های لوئیزیانا، آلاباما، می‌سی‌سی‌پی، جورجیا و کارولینا از بسیاری جهات با دیگر ایالاتِ آمریکا تفاوت دارند. اگرچه جنگِ داخلی در سال ۱۸۶۵ سرانجام به پایان رسید، امّا جنوب آمریکا تا امروز هم‌چنان فاصله‌ی خود را با شمالِ این کشور حفظ کرده است. تمایزاتِ فرهنگی جایگاهِ ویژه‌ای در این تفاوت‌ها دارد. تا سال ۱۹۲۰، هیچ نویسندهٔ سرشناسی دراین منطقه ظهور نکرد تا این‌که دراین دهه، آمریکا شاهد ظهورِ نویسنده‌ای توانا از خطّهٔ جنوب بود که نه‌تنها در سراسرِ کشور، بلکه در سراسرِ جهان نیز شهرتِ فراوان کسب کرد: ویلیام فاکنر! *(William Faulkner)*

ویلیام در سال ۱۸۹۷ در شهرکی کوچک در ایالت می‌سی‌سی‌پی چشم به جهان گشود. سال‌های نخست مدرسه برای او با موفقیت قرین بود، اما از کلاسِ چهارم و پنجم، فاکنر به‌تدریج گوشه‌گیر شد و نسبت به تکالیف مدرسه بی‌توجهی نشان داد. ویلیام نوجوان ساعت‌ها پای صحبت سالمندان می‌نشست و به داستان‌های ایشان دربارهٔ جنگ داخلی، برده‌داری، کوکلس کلان و تاریخ خانوادهٔ فاکنر گوش فرامی‌داد و این روایات را به خاطر می‌سپرد تا بعدها در آثار خود از آن‌ها استفاده نماید.

ویلیام خیلی زود علاقهٔ خویش را به ادبیات نشان داد. او مدرسه را ترک کرد و به کار در بانکِ پدربزرگش مشغول شد، اما بخش اعظم وقت خویش را صرف مطالعهٔ ادبیّات مدرنی می‌کرد که دوستانش در دانشگاه می‌سی‌سی‌پی در اختیار او می‌گذاشتند. فاکنر برای گریز از زندگی یک‌نواخت سعی کرد به نیروی هوایی بپیوندد، امّا به دلیل کمیِ وزن و کوتاهیِ قد پذیرفته نشد. وی که شیفتهٔ پرواز بود، داوطلبانه به نیروی هوایی کانادا پیوست، اما پیش از پایان دورهٔ آموزشی، جنگ جهانی به پایان رسید. تجربهٔ فاکنر در این دوره الهام‌بخش برخی از داستان‌های او گردید.

فاکنر پس‌از بازگشت به خانه، با جدّیت به سُرودنِ شعر پرداخت و برخی از این اشعار را در مجلاتِ ادبی به چاپ رساند. فاکنر حتی موفق شد مجموعه‌شعری به نام «خدایگانِ مرمرین» منتشر نماید.

امّا بدیهی بود که او نمی‌توانست فقط از طریقِ نوشتن امرارِ معاش کند؛ لذا به‌عنوان کارمندِ پست در دانشگاه می‌سی‌سی‌پی مشغول کار شد، امّا دیری نگذشت که از این شغل کناره‌گیری کرد و در استعفانامهٔ خود نوشت: *«تا زمانی که یوغ سرمایه‌داری را به گردن دارم، باید زندگی‌ام را طبق خواسته‌های مرفهین و ثروتمندان شکل دهم و این با روحیات من سازگار نیست».*

دوستی و معاشرتِ فاکنر با نویسندهٔ بزرگی چون «شروود آندرسون» (*Sherwood Anderson*) به وی کمک کرد تا به نوشته‌هایش جهت درست بدهد. آندرسون مباحثات فراوانی با فاکنر داشت و او را به نوشتن تشویق می‌کرد و در انتشارِ این نوشته‌ها نیز به او یاری می‌داد. «**مواجب بخورونمیر**» (*Soldiers' Pay*) در سال ۱۹۲۶، که داستانی دربارهٔ بازگشت یک کهنه‌سربازِ جنگ و سرخوردگی‌ها و ناامیدی‌های اوست، با استقبال روبه‌رو نشد، امّا راه را برای انتشارِ آثارِ او هموار نمود.

از این زمان به بعد، فاکنر تقریباً هر سال یک رمان منتشر کرد. علاوه بر این، او در نشریاتی چون «ساتردی ایونینگ پست» (*Saturday Evening Post*) داستان‌های کوتاه خود را منتشر می‌نمود. هرچه فاکنر بیشتر می‌نوشت، بیشتر احساس می‌کرد که یک موضوع بیش از دیگر مباحث، روح و ذهنِ او را به خود مشغول کرده است: *سقوط جامعهٔ کهن در باتلاقِ مدرنیسم!*

رمانِ «خیاط» که در سال ۱۹۲۹ منتشر شد، انعکاسی از این نگرانی بود. داستان‌های این رمان در نقطه‌ای دورافتاده از ایالتِ می‌سی‌سی‌پی اتفاق می‌افتد. اغلب داستان‌هایی که فاکنر از این به بعد نوشت، در مجموعهٔ ***«نمبرِ یادبود از سرزمینِ مادری»*** جمع‌آوری گردیده است. سرزمینِ مادری در قاموسِ فاکنر، منطقه‌ای است که حتّی از عرصهٔ جغرافیا نیز پاک شده است. قهرمانانِ آثارِ فاکنر، برده‌های آزادشده، اعقابِ برده‌ها، سفیدپوستانِ تهی‌دست، جنوبی‌های طبقهٔ کارگر و اعیان و اشراف هستند.

در **رمان‌های «خشم و هیاهو»، «گوربه‌گور» و «روشنایی ماهِ اوت»**، وی سرنوشتِ چند خانواده از مناطقِ جنوبی آمریکا را طی چند نسلِ متمادی به تصویر می‌کشد. «روشنایی ماهِ اوت» داستانی تراژیک و خارق‌العاده است. رمان دربارهٔ دختری سفیدپوست است که از معشوقش باردار می‌شود. فاکنر در این کتاب مسائلِ مختلفِ نژادی، مذهبی، جنسیّتی و طبقاتی جنوبِ آمریکا را به تصویر می‌کشد. این کتاب توسط «صالح حسینی» به فارسی ترجمه شده است. فاکنر در نگارشِ داستان‌های خود از سبکی خاص تبعیت می‌کرد. خوانندهٔ آثارِ او احساس می‌کند که نویسندهٔ جنوب را به‌خوبی می‌شناسد.

نخستین رمانِ فاکنر، «مواجبِ بخورونُمیر» بود که سبکی جاه‌طلبانه دارد و به‌شدّت تداعی‌کنندهٔ احساسِ بیگانگی سربازانی است که از جنگِ جهانی اوّل به دنیای غیرنظامی بازمی‌گردند. کتابِ «پرچم‌ها در غبار» که در همین ایّام نوشته شد، تا پس از مرگِ فاکنر منتشر نشد (۱۹۷۳).

کتابِ «خشم و هیاهو» آیندهٔ فاکنر را به‌عنوانِ نویسنده‌ای تراز جهانی تثبیت کرد. فاکنر این کتاب را درخشان‌ترین اثرِ خود می‌دانست. این اثر چهار بخش دارد که هر یک توسطِ یک راوی بیان می‌شود. در این داستان، ۵۹ مونولوگ از زبانِ ۱۵ راوی، به سبک جریانِ سیّالِ ذهن، ارائه می‌شود. ترجمه‌های متعدّدی از این اثر به فارسی در دست است که ترجمه‌های «صالح حسینی» و «بهمن شُعله‌ور» از بقیه شاخص‌ترند.

رمانِ «گوربه‌گور» که به درگیری درونی یک خانوادهٔ سفیدپوستِ فقیر می‌پردازد، سیستماتیک‌ترین رمانِ چندصداییِ فاکنر و نقطهٔ اوجِ تجربه‌گرایی اولیهٔ او محسوب می‌شود. کتاب، داستانِ خانوادهٔ فقیری است که قصد دارد به وصیّتِ عزیزِ ازدست‌رفتهٔ خود جامهٔ عمل بپوشاند. نجف دریابندری این کتاب را به فارسی ترجمه کرده است.



رمانِ «حریم» دربارهٔ تجاوزِ وحشیانه به یک دانشجوست. این کتاب، علیرغم این‌که فاکنر آن‌را صرفاً برای کسبِ درآمد نوشت، اثری جدّی محسوب می‌شود. رمانِ «ابشالوم، ابشالوم!» (۱۹۳۶) با داشتنِ پایانی باز، داستانِ عالی مدرنیستیِ فاکنر شناخته می‌شود. برخی منتقدان «ابشالوم، ابشالوم!» را بهترین اثرِ فاکنر دانسته‌اند. شخصیّتِ اصلی این داستان، مردِ فقیری است که به مال و ثروت می‌رسد و با خانواده‌ای آبرومند ازدواج می‌کند، امّا جاه‌طلبی، زندگی او و خانواده‌اش را به تباهی می‌کشاند. فاکنر در این کتاب از اسطوره‌ها و نمادهای گوناگون برای تأثیرگذاری بیشترِ داستان در چارچوب سبکِ جریانِ سیّالِ ذهن سود می‌برد. این کتاب توسطِ صالح حسینی به فارسی ترجمه شده است.

رمانِ «نخل‌های وحشی» (۱۹۳۹) از نظر تکنیکی بسیار پرماجراست. فاکنر در این رمان به داستان شهر خیالی «یوکناپاتافا» بازمی‌گردد که نخستین بار آن را در دههٔ ۱۹۲۰ به تصویر کشیده بود. از آن زمان به بعد، فاکنر داستان تعداد قابل توجهی از رمان‌هایش را در این شهر خیالی روایت کرد.

رمانِ «شکست‌ناپذیر» داستانی نسبتاً متعارف دارد، امّا **رمانِ «دهکده»** که اولین جلد از سه‌گانهٔ اپیزودیکِ فاکنر است، شاهکاری بزرگ محسوب می‌شود. اثرِ مهمِّ دیگر فاکنر، **«برخیز، ای موسی»** (۱۹۴۲)، است که در آن مباحثی چون استثمار نژادی و جنسیتی مطرح می‌شود. این کتاب قرار بود مجموعه‌ای از داستان‌های کوتاه باشد، اما پیوند گسترده میان داستان‌های آن، این مجموعه را به رمان تبدیل کرده است. این کتاب شامل هفت داستان است و نام آن از یکی از سروده‌های مذهبی سیاه‌پوستان آمریکا گرفته شده است. کتاب توسط صالح حسینی به فارسی ترجمه شده است.

«ناخوانده در غبار» طرحِ دوبارهٔ مسائلِ نژادی است. فاکنر، درحالی‌که عمیقاً با ظلمی که سیاه‌پوستان در ایالت‌های جنوبی متحمل می‌شوند همدردی نشان می‌دهد، احساس می‌کند که این وضعیت باید توسط خودِ جنوبی‌ها و بدون مداخلهٔ شمال اصلاح شود. **«قابل حمل»** (۱۹۴۶) شهرت آمریکایی فاکنر را که همیشه از شهرت او در اروپا عقب‌تر بود، تقویت کرد. **«مرثیه‌ای برای یک راهبه»** (۱۹۵۱) و **«یک افسانه»** پس از دریافت جایزهٔ نوبل منتشر شدند. با رمان‌های **«شهر»** (۱۹۵۷) و **«عمارت»** (۱۹۵۹)، فاکنر سه‌گانهٔ اپیزودیک خود را به پایان رساند و دیدگاه روایی خویش را تغییر داد.

در سال ۱۹۶۲، فاکنر رمان متمایز **«حرامزاده‌ها»** را منتشر کرد و یک ماه پس از انتشار این کتاب، به علت افراط در نوشیدنِ الکل و هم‌چنین صدماتِ ناشی از سقوط از اسب، در ۶۴ سالگی بر اثر سکتهٔ قلبی درگذشت.

کتابِ «**حرام‌زاده‌ها**» برای فاکنر دومین جایزهٔ پولیتزر را به ارمغان آورد. فاکنر پیش از انتشار این کتاب گفته بود که پس از چاپ آن، نویسندگی را برای همیشه کنار می‌گذارد. قهرمان ۱۱سالهٔ این کتاب در روستایی در می‌سی‌سی‌پی زندگی می‌کند و به خانواده‌ای متمول تعلق دارد که نخستین اتومبیل را به منطقه آورده است. او با اصرار یکی از دوستانش، اتومبیل پدر را می‌دزدد و راهی ممفیس می‌شود، اما در میان راه متوجه حضور یکی از کارگران اصطبل در اتومبیل می‌شود و این سه، با ماجراهای ناخوشایندی روبه‌رو می‌شوند. فاکنر در این کتاب، قدم‌های اولیه برای تغییر جامعهی روستایی را به تصویر می‌کشد. این کتاب به قلم تورج یاراحمدی به فارسی ترجمه شده است.

«**یک گُلِ سُرخ برای اِمیلی**»، داستان زندگی زنی به نام امیلی است که متعلق به یک خانوادهی اشرافی منطقه می‌باشد. هر یک از راویان داستان، امیلی را از دید خود توصیف می‌کند، اما در پایان چیزی جز تصویری نیمه‌تمام از امیلی در ذهن خواننده باقی نمی‌ماند. این کتاب توسط نجف دریابندری به فارسی ترجمه شده است. «**رِکوئیم برای یک راهبه**» (*Requiem for a Nun*) را در واقع ادامهی رمان «حریم» می‌دانند. این کتاب یکی از تأثیرگذارترین آثار فاکنر است؛ تاجایی‌که «آلبر کامو» با الهام از آن نمایشنامه‌ای نوشته است. داستانِ این رمان در ناحیهٔ خیالی یوکناپاتافا اتفاق می‌افتد. قهرمانِ داستان، زنِ جوانی‌است که علیه خدمتکارش شهادتِ دروغ داده است. این کتاب توسط شاپور بهیان به فارسی ترجمه شده است.

«**میس جنی و زنان دیگر**» مجموعه‌ای از چند داستان کوتاه است که شخصیت‌های محوری همهی آن‌ها زن هستند و خواننده در خلال داستان‌ها با مشکلات و رنج‌های زنان آشنا می‌شود. داستان‌های این مجموعه جنبه‌های اجتماعی قدرتمندی دارند. این کتاب به‌وسیلهی احمد اخوت به فارسی ترجمه شده است. «**این یازده تا**» مجموعه‌ای از ۱۱ داستان ویلیام فاکنر است که توسط احمد اخوت گردآوری و ترجمه شده‌اند. فاکنر در طول زندگی خود حدود یکصد داستانِ کوتاه نوشت که تعدادی از آن‌ها در این مجموعه گردآوری شده است.

امّا فاکنر با رئالیسمِ کلاسیک فرسنگ‌ها فاصله دارد و مانند آن، داستانِ خود را از ابتدا تا انتها از زبانِ یک راوی بیان نمی‌کند. در رئالیسمِ جادوییِ فاکنر، زمان درهم‌تنیده شده و به‌صورت خطی نیست. در آثار او، گذشته و حال و آینده درهم‌تنیده می‌شوند. داستان‌های فاکنر بیشتر در قالبِ مونولوگ بیان می‌شوند. اغلبِ آثارِ او حولِ مسائلِ جنجالی زمانش، یعنی نژاد، طبقه و سکس، دور می‌زنند و مملو از مونولوگ‌هایی هستند که توسطِ راویانِ متعدد در زمان‌های مختلف بیان می‌شوند.

در سال‌های رکود بزرگ دههٔ ۱۹۳۰، کتاب‌های فاکنر به فروش نرفتند و او مجبور شد برای گذرانِ زندگی، پیشنهادِ هالیوود را برای نوشتنِ فیلمنامه بپذیرد و تا سال ۱۹۵۰ چندین فیلمنامهٔ بزرگ و مشهور بنویسد. بهترین اثرِ هالیوودی فاکنر «خواب بزرگ» در سال ۱۹۴۶ بود که با بازیگری همفری بوگارت به نمایش درآمد.

اشتهار و محبوبیتِ فاکنر از دههٔ ۱۹۴۰ آغاز شد و به‌تدریج نامِ وی در کنارِ ارنست همینگوی به‌عنوان یکی از محبوب‌ترین نویسندگانِ آمریکایی مطرح گردید؛ با این تفاوت که در مقابل شیوهٔ مینیمالیستیِ همینگوی، فاکنر از جریانِ سیّالِ ذهن بهره می‌گرفت. اوجِ این محبوبیّت زمانی بود که فاکنر در سال ۱۹۴۹ جایزهٔ ادبی نوبل را از آنِ خود کرد. او در حالی این جایزه را دریافت نمود که ارنست همینگوی نیز نامزد دریافت آن بود.

فاکنر تا هنگامِ مرگ در ژوئیهٔ ۱۹۶۲، یک لحظه از نوشتن دست برنداشت و داستان‌های مشهورِ **«پیرمرد»** و **«خرس»** حاصلِ این دوران بود. فاکنر پس‌از دریافت جایزهٔ نوبل، به‌عنوانِ نویسنده‌ای تأثیرگذار در ایران و جهان شناخته شد. آثارش در همان سال‌ها، که مصادف با دههٔ ۱۳۴۰ در ایران بود، به فارسی ترجمه شدند و نویسندگانِ زیادی از فاکنر تأثیر پذیرفتند:

صادق چوبک و هوشنگ گلشیری از جمله نویسندگانی بودند که بسیار از فاکنر تأثیر پذیرفتند و معروف‌ترین آثارِ خود، یعنی «سنگِ صبور» و «شازده احتجاب»، را با تأثیرپذیری از سبکِ فاکنر نوشتند. صالح حسینی، نجف دریابندری و احمد اخوت مهم‌ترین آثارِ فاکنر را به نثرِ روانِ فارسی ترجمه کردند. غلامحسین ساعدی نیز شاهکار «عزاداران بَیَل» را تحت تأثیر سبکِ رئالیسمِ جادویی و جریانِ سیّالِ ذهن به نگارش درآورد. در سال‌های بعد، محمود دولت‌آبادی، شهرنوش پارسی‌پور و بسیاری دیگر از نویسندگانِ ایران در خلق آثارِ خود از ویلیام فاکنر تأثیر پذیرفتند.

ویلیام فاکنر چهرهٔ درخشانِ ادبیّاتِ امروزِ آمریکاست و نمی‌توان بدون مراجعه به آثارِ او، تصویرِ روشن و کاملی از زندگی در جنوبِ آمریکا ارائه داد. امّا فاکنر هیچ‌گاه خود را فقط نویسندهٔ جنوب نمی‌دانست. او، به‌ویژه در دورانِ اخیرِ زندگی خود، از فردگراییِ افراطیِ جوانی‌اش فاصله گرفت و به تمامیِ مسائلِ مبتلابهٔ بشریّت پرداخت. او، سَرخورده از وعده‌های سرمایه‌داریِ آمریکا، سُرود:

«آسمانِ آمریکا که زمانی عرشِ بیکرانِ آزادی بود
و هوای آن نسیمِ جان‌بخشِ رهایی بود،
اکنون فشارِ سهمگینی را
برای برانداختنِ آزادی
متحمّل می‌شود.»

منابع ومآخذ:

۱, *Best books by William Faulkner* www.culturetrip.com

۲ , *William Faulkner* www.wikipedia.org

۳- *writings of William Faulkner* www.sites.prh.com ,

۴ - نگاهی به کتابهای ویلیام فاکنر www.iranketab.ir

۵ - دکترمیترا ، رئالیسم و ضدّ رئالیسم در ادبیات، انتشاراتِ نیل، تهران ۱۳۵۴

۶ -یوری کوالف ودیگران، ادبیات آمریکا و دو انقلاب، ترجمه محمدتقی فرامرزی، انتشاراتِ نگاه، تهران ۱۳۵۸

۷- ف.م.هاشمی، ویلیام فاکنر ۱۲۵ ساله شد www.fmohammadhashemi.blogfa.com

۸- ف.م.هاشمی، جادوی رئالیسم یا رئالیسم جادوئی www.fmohammadhashemi.blogfa.com

۹- ماکس رافائل، نگاهی به تاریخ ادبیات جهان، ترجمه محمدتقی فرامرزی، انتشارات شباهنگ، تهران ۲۵۳۷

***

فسانه گشت وُ کهن شد حدیثِ اسکندر سخنِ نو آر که نو را حلاوتی‌ست دگر

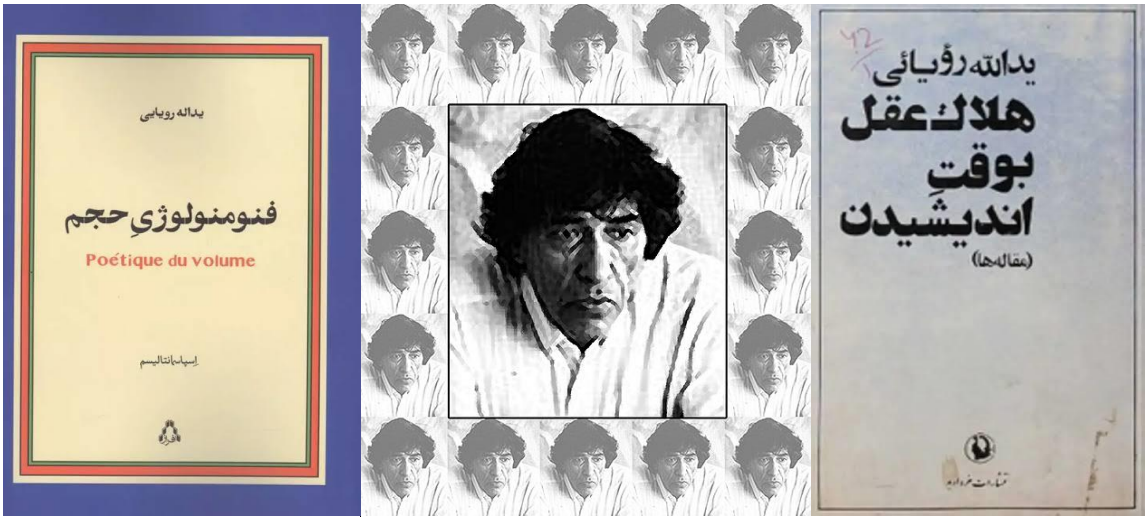
فرّخی سیستانی

بازگشت به فهرست

هلاکِ شعر در بسترِ عقل

نگاهی به کارنامهٔ نظری و شعری یدالله رؤیایی

سعید سلطانی طارمی



با انتشارِ «ققنوسِ» نیما در سال ۱۳۱۶ تحوّلِ عمیقی در شعرِ فارسی آغاز شد که سنگ‌بنای آن بر حفظِ اصولِ اساسی سُنَنِ شعرِ فارسی و رعایتِ ذوقِ شعری خوانندگان استوار بود و شارِع آن اعتقاد داشت: «وزن، صدای احساسات و اندیشه‌های ماست. مردم با صدا زودتر به ما نزدیکی می‌گیرند... باید از حیثِ کلمات، شکل، وضعِ تعبیر، جمله‌بندی و خصوصیّاتِ زبان و همه چیز با مردم به کنار بیاییم... مردم از مطالبِ روزمره و بی‌مزّه و اعلاناتی که امروز به عنوانِ شعر در مطبوعاتِ ما جا برای مطالبِ لازم نگذاشته‌اند عصبانی هستند: [نامه‌های نیما/ نامه به شاملو]

دو سال بعد دکتر تُندرکیا با انتشارِ بیانیه‌ی «نهیبِ جُنبشِ ادبیِ شاهین» راه و رسمِ دیگری آغاز کرد که بُنیادش را بر انکارِ دستاوردهای تاریخی شعرِ فارسی [یکی از چند جریانِ شعری بزرگِ جهان] بنا کرده بود. هرچند رفتارِ فرهنگی دکتر تُندرکیا به نظرِ اهالی شعر و ادب سَبُک و غیرِجدّی رسید، ولی امروز اگر در جریانِ شعرِ فارسی در دهه‌های اخیر تأمّل کنیم، خواهیم دید او به حق بنیان‌گذارِ جریانِ تازه‌ای در شعرِ فارسی بود که هنوز هم عمده‌ترین توجّه‌اش معطوف به حذفِ همه‌ی دستاوردهای ارجمندِ شعرِ فارسی در طول تاریخ است.

درست است که در تحوّلی که نیما بُنیاد نهاد، تاثیرِ ادبیّات اروپایی به‌ویژه ادبیّاتِ فرانسوی انکارناپذیر است، امّا در آن‌چه که دکتر تُندرکیا انجام داد با وجودِ انکارهای مؤکّدش، همه چیزش فرانسوی بود. این نوآوری به بهانه‌ی نیاز به امکاناتِ تازه برای بیانِ مسائلِ نوپدیدِ عصر، همه‌ی امکاناتِ زبانی و شعری فارسی را انکار می‌کرد و به سلیقه‌ی فرهنگی و ذوقِ تاریخی خوانندگان بی‌توجه بود و از خوانندگان انتظار داشت که به هر شکلی باید سعی کنند مقصودِ او را دریابند. او می‌گفت: «شاهین پیکی ست که شیوه‌ای تازه در سخن آورده‌است. شاهین دفتری ست که قرن‌ها محورِ ادبیّاتِ ایران خواهد بود» و ادامه میداد: «شاهین آهنگین است و

شاهین‌ساز، آهنگین گویی که از خشک‌ترین نظم‌ها رهسپار، از نثر گذشته و به نرم‌ترین نثرها می‌رسد» و سپس همه را به پیروی و یاریِ خود می‌خواند.

به این ترتیب جریانِ جدیدی در شعرِ فارسی شکل گرفت. این جریان با عبور از دهلیزهای ذهنِ هوشنگ ایرانی پرداخته‌تر شد و در اطلاعیه‌ای اقتدارگرا و افراطی اصولِ دیگری را بر مبانی فکری دکتر تُندرکیا افزود و «نبردِ بی‌رحمانه‌ی خود را بر ضدّ تمامِ سُنن و قوانینِ شعری گذشته آغاز کرد» و اعلام نمود: «هنرمندانِ جدید فرزندِ زمان‌اند و حقّ حیات تنها از آنِ پیشروان است» و نخستین گامِ خود را «درهم‌شکستنِ بُت‌های قدیم» دانست و افرادِ خارج از گروه و شیوه‌ی خود را «کهنه‌پرستان» نامیده و آنان را «مقلّدینِ لاشه‌خوار» خوانده و پایه‌های هنرِ خود را «بر گورستانِ بُت‌ها و مقلّدینِ منحوسِ آن‌ها» نهاد.(۱)

پس از او ادامه‌ی جریان به موجِ نو و شعرِ حجم و سایرِ گرایش‌های داخلی شعرِ کیا-ایرانی رسید. امّا سیاستی که هوشنگ ایرانی و یارانش در بیانیه‌ی سلاخ بلبل اعلام کردند هرگز ترک نشد تا آن‌جا که در دهه‌های شصت و هفتاد و هشتاد با در اختیار گرفتن بخشِ شعرِ تقریبا همه‌ی مطبوعات، جریان‌های دیگر، بخصوص شعرِ نیمایی را که دکتر تُندرکیا و هوشنگ ایرانی کارِ آن را تمام شده می‌دانستند، به محاقِ کامل فرستاد و نوعی تمامیت‌خواهی در این زمینه پیشه کرد.

از جمله‌ی شخصیّت‌های مطرحِ این جریانِ شعری یدالله رؤیایی است. او که در سال‌های آغازینِ دهه‌ی چهل از جریانِ شعری موجِ نو جمایت می‌کرد، در سال ۱۳۴۸ همراهِ گروهی از دوستانش شعرِ حجم را بُنیاد نهاد و به عنوان عنصرُ مرکزی و مؤثّرِ آن، بیانیه‌ی حجم را امضا کرد و پس از آن‌هم در نوشته‌ها و اظهارنظرهای خود همیشه و همه‌جا از این مکتب دفاع کرده همّ خود را صرفِ تفسیر و تبیینِ اصول و مبانی آن کرده‌است. هرچند امروزه از حلقه‌ی حجم تنها اوست که فعّال است، امّا به تنهایی از تاثیرگذارترین افراد در زمینه‌ی شعرِ کیا-ایرانی است و از طریقِ سخنرانی‌ها و نوشته‌های خود، خوراکِ تئوریکِ قابلِ توجّهی برای همه‌ی پیروانِ این نحله‌ی شعری [که اینک به چندین شاخه تقسیم شده است] ارائه می‌کند. در عین حال باید گفت که او نگاهی دقیق و منصفانه دارد و مقوله‌ی شعر را در طول‌وعرضش درآن عرصه‌ای که موردِ توجهش بوده است، می‌شناسد.

اخیراً «نشرِ کارون» مجموعه‌ای تحت عنوانِ «من گذشته: امضا» به دو زبانِ فارسی و فرانسه از رؤیایی به بازار کتاب عرضه کرده است که بخشِ فارسی آن ۸۳ صفحه و بخشِ فرانسوی‌اش ۸۴ صفحه است.

در مقدمه‌ی بخشِ فارسی آن شهرام شهرجردی می‌نویسد: «شعرهای رؤیایی در این دفتر به نثراند، و یا به قولِ رؤیایی «نثرِ یک شعرند» از این عبارت، این نتیجه حاصل می‌شود که ما با متنی به نامِ شعر مواجه هستیم. [و در ارزیابی آن‌ها باید معیارهای آن‌را در نظر داشته باشیم] شعرهایی که مقدّمه‌نویس آن‌ها «شکلِ تازه‌ی نثری» می‌داند که «نقشِ زبان را در حمل و ابلاغِ اندیشه تا آن‌جا برجسته می‌کند که خواننده خودِ زبان را به عنوان اندیشه و اندیشه را به عنوانِ زبان می‌گیرد. [این عبارتِ مقدمه‌نویس با عبارتِ قبل در تناقض است که رابطه‌ی اندیشه و زبان و شعر و زبان رابطه‌ی یک‌سانی‌ست. اندیشه مُفرداتِ زبان را از خودآگاهِ اندیشمند فرامی‌خواند، امّا در شعر هر نوع دخالتِ خودآگاهِ شاعر به شعریّت آن آسیب می‌زند.]

امّا در متنی که به نام «گذر از اسپسمان» با ترجمه‌ی عاطفه طاهایی بعد از آن مقدمه چاپ شده‌است، رؤیایی می‌گوید: «شعر تنهاست و در نوعِ خود منحصربه‌فرد، چرا که توانِ آن‌را دارد تا هرچه را که ناتوان از یافتنِ شیوه‌ای برای بیانِ خود شده است، به شیوه‌ی خود به زبان آورد و این یعنی معرفتِ تنها.» و بعد از چند خط

اعلام می‌کند «شعر حضورِ خود را همه جا می‌خواهد. همه جا حضور دارد این همه و هیچ جا بودنِ شعر همان‌قدر در کلمات هست که در نشانه‌ها. همان قدر در همه چیز هست که در هیچ چیز. این خصیصه‌ی همه‌جایی‌بودنِ شعر، آن معرفتی ست که بدونِ کلمه تظاهر می‌کند.» در واقع نامِ کتاب و این سخنان در مقدّمه‌ها، خواننده را به این نتیجه می‌رساند که با نوشته‌هایی غیرِعادی حتّی غیرِعادی‌تر از شعرهای پیشینِ رؤیایی درگیر خواهد شد.

امّا نامِ رؤیایی با انبوهی آثارِ تئوریک در باره‌ی شعر همراه است که گاهی مثلِ جمله‌های بالا بیش از آن‌که نظریه باشد، بازی‌ست. نگارنده کوشش خواهد کرد که این کتاب را با نوشته‌های خودِ رؤیایی محک بزند و سپس در باره‌ی آن‌ها اظهارنظر کند.

***

رؤیایی می‌گوید: «حجم‌گرایی مربوط به فرهنگِ بشریّت است، کلیدی ست برای رؤیتِ بی‌مرز و دریچه‌ای برای طرزِ تفکّرِ خاص. با هوش‌ترین آرتیست‌های جهان و هشیارترین‌های تاریخ‌اند که نصیب از آن دارند.»(۲) و در جای دیگری می‌گوید: «حجم‌گرا به تصرّفی این‌گونه [نظیرِ سوررئالیست‌ها] در شئ بس نمی‌کند، بلکه به جست‌وُجوی علّتِ غایی است. او بدواً از واقعیّت یک عبورّ ذهنی (*mental*) دارد، به‌طوری که وقتی از آن سوی واقعیّت بیرون می‌آید، با یک تجربه و با یک واحدِ حرف بیرون می‌آید و همان واحدِ حرف را حجمی برای رفتن به ماورای واقعیّت می‌کند.»(۳)

البته شاعر باید بداند که وابستگی به چیزها [واقعیّت] چیزی‌ست که باید کاملا از شعر غایب باشد. شعری در تعارض با تمامِ تاریخِ خودش، هرچند کهن، تا خود را وقفِ عصرِ تازه‌ای از واژه‌ها با وصیّتِ عهدِ جدید کند. شاعر با این طرزِ فکر، اثری از وابستگیِ خود به چیزها، اثری در پشتِ سر باقی نمی‌گذارد تا به مددِ ارجاعی خارج از زبان، خوانشِ معیّنی از شعرِ خود را دیکته کند... برعکس اسپسمانی از نگفته (ناگفته) برجای می‌گذارد. حجمی ذهنی در عبور از حیاتِ زبانی شعر و نیز عبور از حیاتِ زبانی شاعر...(۴) این سخنان ما را به سوی شعری مجرّد و فارغ از موقعیّت‌های زبانی و بازی‌های اشیا و واقعیّت‌ها هدایت می‌کند. **حال ببینیم در این مجموعه چه می‌بینیم با توجه به این‌که واقعیّت‌ها و چیزها دیگر تنها واقعیّت‌های ملموس و مادّی نیستند.**

امضاء

گذاشتن

برای گذشتن...[قطعه‌ی یک]

آن که شلّاق می‌زند،

پشتِ کسی را که شلّاق می‌خورد امضا می‌کند

چه اتفاقی افتاده است؟

کی پشتِ کی را امضا می‌کند(قطعه‌ی ۳)

امّا ور رفتن با ماضی، آن‌هم بر پشتِ مردم چه معنایی دارد؟

پشت، اطراق‌گاهی‌ست برای آن‌که عاشق پیش است و با امضایی بر پشت،

که معمولا ناخواناست.

و برای دیگری که مجری است و معمولا خوانا،
خط در هم شلّاق است. (قطعه‌ی ۴)
تعجّب می‌کنم،
خودم را تکثیر می‌کنم
چه چیزی در تعجّبِ من اتفاق می‌افتد، جز این‌که یک بارِ دیگر به خودم نگاه کنم.(قطعه‌ی ۷)

امّا رؤیایی می‌نویسد: «شاعران کلمه‌های خویش را به قصدِ پُرکردنِ گفتمانِ مُدرنیته فرا نمی‌خوانند. همه‌ی این گفتارهایی که ناقلِ ظواهر و پدیدارهایند؛ چه مقاله‌ی علمی، چه سرمقاله، و چه گزارش، شوربختیِ شعر را سرمایه‌ی نفوذِ خود ساخته‌اند.»(۵) امّا او شاعری‌ست که خَرقِ عادت می‌کند چرا که «*شاعرِ معمولی وقتی می‌بیند، عادتِ چشمِ خودرا دنبال می‌کند. امّا شاعری که خَرقِ عادتِ عادت می‌کند، شعر را در چیزهایی که نمی‌بیند، می‌بیند.یعنی همان وقتی که شاعرانِ سطح، دنیای دیدنی‌هاشان را تصویر می‌کنند، شاعرِ حجم تصویری از ندیدن می‌دهد.*»(۶)

حال ببینیم آیا واقعا چنین است؟ آیا رؤیایی می‌تواند به آنچه ادعا می‌کند جامه‌ی عمل بپوشاند یا پشتِ دیوارِ آرزو می‌ماند؟

-علامت چیزی را می‌شناساند، خبر از چیزی می‌دهد. امضا ولی خودش را و خبر از خود می‌دهد. علامت، عامل است و امضا شکل، اوّلی منتظر است و دوّمی خودش تنهاست.[قطعه‌ی ۲]
-و گاهی که امضای من بی‌من می‌رود یعنی فقط اسمِ مرا و یا مقداری از اسمِ مرا با خود به کنار می‌کشد و همان‌جا زنجیری‌اش می‌کند.[قطعه‌ی ۱۰]
- من خیال می‌کنم که نامِ یک رؤیا را یک روز با حذفِ «رؤیا» روی خودم گذاشته‌ام. یعنی ساعت ۱۱ شب ۲۹ اسفند ۱۳۳۲ که نامِ «رؤیا» بر پای اوّلین شعرم امضا شد، خودِ رؤیا از هستی ساقط شد. [قطعه‌ی ۱۰]

رؤیایی در دیماه ۱۳۴۹ در مقاله‌ی «عبور از شعرِ حجم» همه‌ی شاعران را به جز چند اسم [که امروز تنها در جُستارهای مربوط به شعرِ کیا- ایرانی می‌توان به نامشان برخورد] سرزنش می‌کند. گروهی را به خاطرِ این‌که به «شعرِ تعهّد، تعهّدِ اسمی، تعهّدِ تصمیمی، تعهّدِ تهوّع» [اصطلاحات از رؤیایی است] دل بسته‌اند؛ و عده‌ای را هم «به‌عنوانِ زائده‌های کاذبِ حاشیه‌های آسانِ شعرِ نو»(۷) موردِ عتاب قرار می‌دهد. او درآن تاریخ می‌نویسد «در سوی دیگرِ این دفترها [دفترهای شعرِ متعهّد] شعرِ آسان‌یاب اصل‌گم‌کرده‌ی بی‌ریشه‌ای جاری ست که جذب‌کننده‌ی همه‌ی جنبه‌های منفی شعرِ امروز است. وجهِ مشترکِ همه‌ی آن‌ها بی‌وزنی است، گویی که مشکلِ این شاعران همه در وزن بوده‌است هیچ چیزِ دیگری در زیبایی‌شناسیِ شعر ندیده‌اند.»(۸)

شاعری که با چنین چشمی به جهان نگاه می‌کند، چند دهه بعد در «من گذشته: امضاء» «شعر به نثر» یا «نثرشعر»هایش را به عنوانِ شعر منتشر می‌کند. من از شاعری که «نمی‌خواهد تثبیت شود تا چهره‌ای قاطع و بی‌تغییر بگیرد»(۹) این انتظار را نداشتم که در دایره‌ی بسته‌ی نثری خشک که به زبانِ فلاسفه‌ی مطلق نزدیک‌تر از شعر است [بی آن‌که فلسفه باشد]، استخوانِ خشکیده‌ای باشد که صدای شکستنش به صورتِ بازی‌های لفظیِ ابتدایی بروز کند درحالی‌که او می‌داند که «تمامِ شاعرانی که چه در زبانِ فارسی و چه در جاهای دیگر ارزشِ وزنی و موسیقاییِ کلمه را در شعرشان رعایت کرده‌اند، اوّلا شاعرانی هستند که موفّق‌تر از

کسانی‌اند که حسِّ شاعرانه‌شان را به نثر وارد کرده یا به نثری که آهنگِ طبیعیِ کلمات را با خودش نمی‌برد.»(۱۰)

این جاست که باید پُرسید: آیا رؤیایی حافظه‌اش را از دست داده یا تسلیمِ فضاسازی تصنّعی و بیگانه‌وارِ پیامبران غوغاسالارِ دهه‌ی هفتادی شده‌است؟ این شعرِ شاعری ست که جمله‌های بالا را از او نقل کردیم:

-پشت نویسی؟/ امضایی بر پشت که حاملِ کسی ست که برای کسِ دیگر/ کسی که بر پشتِ سفته از پیش می‌آید سوراخی در زمان...[قطعه‌ی ۱۲]

رؤیایی هم مثلِ دیگر همکارانش متاسفانه فراموش می‌کند که چه حرف‌هایی زده‌است. فراموش می‌کند از فضاهای تب‌آلودِ ذهنِ پیامبرانِ کذابی -که در بهترین حالت با تئوری‌های ادبی آشناتر از زبان هستند و اصولِ زبان‌شناسی‌های مختلف را بیشتر از زبان و امکاناتِ واقعی آن بلدند- نباید تاثیر بپذیرد. چرا که او مدّعی‌ست ابزارِ کار را می‌شناسد و به اهمّیتِ آنها اذعان دارد. وقتی در باره‌ی اهمّیتِ «تکیه» در تعیینِ جای کلمه بحث می‌کند، می‌گوید: «در این کار، کارِ تکیه و توقّف، «زحافات» نقشِ مهمّی را بازی می‌کنند. زحافاتِ عروض را می‌گویم، و کلیدهای دیگری که در موسیقیِ حرف می‌شناسیم: طنینِ حروفِ صدادار، مصوّت‌ها، تکرار، برگردان‌ها. این امر حوزه‌ی توانایی خودِ شاعر است و درعین‌حال معمولا قدرتِ خودِ واژه را هم جای واژه تعیین می‌کند و این چیزی ست که اگر شاعر، یا نویسنده، آن‌را فراموش کند مقداری از زحماتش را به هدر می‌دهد، ولو این نوشتارِ او پُر از حرف و حس باشد.»(۱۱)

ولی او در نوشته‌های خود به‌خصوص در این کتاب عالمِ بی‌عمل است. اوّلا شعرِ او وزن ندارد. ثانیا در تعیینِ جای کلمه نه تنها قادر به رعایتِ آنچه خود گفته نیست، بلکه حتّی از اجرای اصولِ اوّلیه‌ی زبان هم عاجز است. ثالثا طنینِ حروف و کلماتِ او فالش است. رؤیایی در سراسرِ این کتاب فالش می‌خواند، درحالی‌که همه‌ی هستیِ شعرِ او بر شکل استوار است و نخستین گام را در معماریِ شکل که به اذعانِ او تعیینِ جای کلمه است، ناموفّق قدم برمی‌دارد. باز ناچارم از خودِ رؤیایی کمک بگیرم: «بسیاری از شاعران و نویسندگانی که در نوشتارشان مجموعه‌ی دانایی و تفکّر و دریافت‌ها و فرزانگی‌هایشان منتقل نمی‌شود چون حرفِ آنان فرم و شکلِ انتقال را، که جای کلمه در آن عنصرِ مهمّی ست، پیدا نکرده‌است.»(۱۲)

پس جای کلمه اهمّیتِ تامّ و تمام در شکل‌گیریِ فرم و انتقالِ فرزانگی و داناییِ شاعر دارد. لابد شعرِ رؤیایی باید نمونه‌ی آن باشد. ببینید:

-امضاها گذشته‌ی خود را با خود دارند: چه آن‌هایی که گذشته‌شان را پایینِ متن می‌گذارند و چه آن‌هایی که بر پشتِ متن و یا که پشت را پایینِ متن می‌کنند و تمامِ تن در بالا می‌ماند. بالای متن. [قطعه‌ی ۳۶]
-تکرار اگر نسازد، تکرار اگر رابطه نسازد، عامل نیست، عامل شکل نیست، تکرارهایی که شکل‌آفرین نیستند، خلقِ زیبایی نمی‌کنند.[قطعه‌ی ۳۸]

واقعا این‌ها نثرِ یک شعرند، یا نثرهای بی‌رمقی جهت اظهارِ لحیّه در تبیینِ تئوری شعر؟ این ترکیبِ «نثر شعر» هم تعارفِ بیهوده‌ای ست چرا که کتاب با جمله‌ی «شعرهای رؤیایی در این کتاب شعر به نثرند» شروع می‌شود و این شعر به نثر یا نثرِ یک شعر همان اصطلاحِ معروف فرانسوی‌ست که تُندرکیا آن‌را به "نثم" ترجمه کرده‌بود و معقول‌تر از این اصطلاحاتِ گل و گشادِ من‌درآوردی بود.

نوشته‌های رؤیایی در این کتاب آثاری تعلیمی هستند و بنا بر ذاتِ خود از هرگونه حسّ و خیالی که رؤیایی مدّعیِ برکشیدن و تعالی‌بخشیدنِ آن است خالی هستند و طبقِ اصلی که بر کتاب حاکم است، رابطه‌هایشان هم مخدوش است. این رؤیایی‌ست که می‌گوید: *«ما می‌خواستیم خیال را بالاتر بریم و اگر می‌گوییم حجم، برای این‌که به خیال جای بهتری بدهیم یعنی بیانیه [بیانیه‌ی حجم] نه مارکس بود و نه رمبو و نه سنتزی از داده‌های دیگر، بلکه پیشنهادِ یک زیبایی‌شناسیِ جدید بود.»(۱۳)*

در این کتاب امّا خبری از خیال و زیبایی نیست؛ توده‌ای از کلمات که گاهی با شکل و گاهی بی‌شکل مانندِ فوجی از کلاغانِ سراسیمه برهم انباشته می‌شوند و بدونِ نظم و بدونِ معماری بر جنازه‌ی واژه‌ی امضا فرود می‌آیند و به همان بی‌نظمی برمی‌خیزند، بی‌آن که قارقارِ کلاغان را در حنجره داشته باشند:

-یک امضا یک اوست. اویی که بود، اوهایی که بوده‌اند، تمامِ اوهایی که در گذشته بودند حالا در امضاهاشان هستند.[قطعه‌ی ۲۳]

-و من اویی بودنم را در کشف امضایم کشف می‌کنم. یعنی در دو سطح: سطحی برای خلق آنچه مرا علامتی از من می‌کند، سطحی برای درک آنچه مرا علامت آن خلق کرده‌است. یعنی پیام و درک پیام و پیامگذاری و نه پیامگزاری و...[قطعه‌ی ۲۳]

-همیشه تکه‌ای از تن بیرون متن، متن بدون میم است: صورت امضا که دست تهی را، اگر نه از خلاء، دست کم از دست پر خواهد کرد.[قطعه‌ی ۴۴]

آیا همه‌ی هنرِ شاعری عبارت است از این بازی‌های متروکِ زبانی؟ تکرار (کشف، سطح، علامت، پیام، متن و دست) و استفاده از جناس‌های بی‌اعتباری مثل گذاری و گزاری تن و متن و توضیح این که تن متنِ بدونِ میم است؟

باور نمی‌کنم رؤیایی خوانندگانش را تا این حد دستِ کم گرفته‌باشد. فکر می‌کنم رؤیایی وقتی سخن می‌گوید می‌داند شاعرِ حجم است و شعرِ او باید «در ماورای واقعیّت‌ها در جست‌وُجوی دریافت‌های مطلق، فوری و بی‌تسکین» باشد, ولی وقتی شعر می‌گوید، چون صفت‌های مطلق، فوری و بی‌تسکین برای ذهن دریافتنی و قابلِ فهم نیستند و به حس هم نمی‌توانند بنشینند، ناچار در جلدِ صنعت‌گری ساده‌لوح فرو می‌رود و با چاقوی کُندِ تفکّر و تعقّلی قانع و سطحی، شعر را هلاک می‌کند.

واقعیّت این است که دریافت‌های نظریِ رؤیایی در مواردی شاعرانه‌تر از آن است که انتظارِ شعرخواندن از قلمِ رویایی را در ما بکشد. من یک‌بارِ دیگر در جایی گفته‌ام که اگر شاعرانِ نحله‌ی کیا-ایرانی به توصیّه‌های رؤیایی و نوری علاء عمل می‌کردند، شعرِ فارسی در آن گرایش هم هویّتِ شعری می‌یافت و چنین در حواشیِ شعر درمانده نمی‌شد.

وقتی در بیانیه‌ی حجم در توضیحِ واژه‌ی مطلق می‌خوانیم: «مطلق است برای آن‌که از حکمتِ وجودی واقعیّت و از علّتِ غاییِ آن برخاسته است و در تظاهرِ خود، خویش را با واقعیّتِ مادر آشنا نمی‌کند.»(**۱۵**) و توضیح و تفسیرِ آن‌را مکرّر از رؤیایی می‌خوانیم که «ما باید به ذهنِ خود این استعداد را بدهیم که هر چیز را به نهایتِ خودش برساند و خود نیز به غایتِ هرچیز برسد... آن‌که علّتِ غایی شیء را دارد، دیگر شیء را ندارد. دارنده‌ی معانی غایی نگرنده‌ی غایت نیست، به معنای غایت که می‌رسد، تجسّمِ غایت حذف می‌شود و حضورِ او در میان

روابطِ متقابلی ست که در میانِ جلوه‌ها و نمودها مستقر شده‌اند»(**۱۶**) و یا در خودِ شیء شعر نیست. برعکس، شیء سرپوشِ خفه‌کننده‌ای برای شعر است به همین جهت شعر درجایی نشسته‌است که شیء به آن نمی‌رسد. یعنی در نهایتِ شیء، جایی که شیء هرگز به آنجا نمی‌رسد، شاعر است که آن‌را کشف می‌کند و در کشفِ شعر، شیء به نهایتِ خود می‌رسد. این کشف کارِ مشاهده نیست، کارِ چشم نیست.»(**۱۷**)

این سخنان بیش از تئوری شعر به شطحیّاتِ صوفیانه می‌مانند که از فهم و حسِّ آدمی می‌گریزند. اصلی‌ترین ویژگی نظریه‌ها قابلِ فهم بودنِ آنهاست چرا که نظریه‌ها، زمینه‌ها و مقدمه‌های عمل‌اند، مخصوصا وقتی به عنوان دستورکارِ هنری صادر می‌شوند. با این حال معتقدم لابد خودِ او درکی از این جمله‌ها داشته و یا با آنها مواجه بوده‌است. به همین دلیل اعلام می‌کنم من با سخنانِ رؤیایی کاملا موافقم، ولی آثارِ آن‌ها را در شعرِ او نمی‌بینم.

دلم نمی‌خواهد بگویم: چنین به نظر می‌رسد که رؤیایی هروقت به غایتِ شعر می‌رسد، نمی‌تواند نقطه‌ی تعادلِ لازم را یافته در مرکزِ شعر بایستد و شعربودن و ماندنِ اثر را رعایت کند. او گرفتارِ اگر نگویم نوعی لفّاظیِ فلسفی می‌شود، در دامِ توهّمی ساده‌دلانه می‌افتد که او را به دامِّ مُغلّق‌گویی، خیال‌زُدایی، بی‌انضباطی و درازگویی می‌کشاند. و فرقِ توهّم و خیال هم در همین نقطه روشن می‌شود، طوری که ایریس مُرداک آن‌را «دشمنِ نیرومند و نیرنگ‌بازِ تخیّلِ باریک‌بین و هوشمند و مبتکر» می‌داند. و وهم‌ناک‌بودنِ اثرِ ادبی را «نتیجه‌ی بی‌حقیقتیِ آن به شمار می‌آورد.»

درست این‌جاست که رؤیایی از نقطه‌ی «آنِ» شعر دور شده، به یک ضدِّ شعر می‌رسد و در معرفتی تئوریک از اشیا تصوّر می‌کند در حجمی چندوجهی ایستاده و «احجامِ متعدّد را جمع کرده» نظام می‌دهد و در مسقط‌الرّاسِ فُرم، شعرِ نابی خلق می‌کند. ببینید:

-تکثیر یا تکثّر؟ در این خراب می‌کنیم و در آن می‌سازیم. آن‌که به تکثیر راه می‌برد، راه به تکرار نمی‌برد. [قطعه‌ی ۳۸]

-آن‌که انکار می‌کند چیزی را در تأییدِ چیزی هست که در آن لحظه در اوست. وقتی نه‌ی تو در تو به چیزی آری می‌گوید من چیزی را می‌شنوم که شنوا نیست. [قطعه‌ی ۳۷]

-نتیجه‌ی درنگ و تأمّل، جایی برای درنگ و تأمّل. یک دریچه که می‌بندد و باز می‌کند آن‌که متنی را امضا می‌کند، گاه چیزی را که در متن نیست امضا می‌کند.(همانجا)

شاعر مرا به یادِ کسی می‌اندازد که در تمیزی آن‌قدر وسواس به خرج می‌دهد که آلوده می‌شود. اگر رؤیایی سیری در فرهنگ‌ها نه، فقط در لغت‌نامه‌ی دهخدا می‌کرد، می‌دید تلقّیِ او از امضا و پیچیدنش به این پدیده تا چه حد در حوالی لغت‌نامه سیر می‌کند و لغت‌نامه یعنی کاربُردِ کلام یا نشانه بر مسائلِ معمول و عادی. در حالی‌که رؤیایی همیشه به رمز و نشانه بودنِ شعرِ حجم تاکید می‌کند، امّا این‌جا او در کنارِ واقعیّت و حقیقت کاربُردی نماد یا رمزُ مرکزی‌اش «امضا» توقّف می‌کند و نمی‌تواند به خیال یا رؤیای گسترش‌یافته و به غایتِ شیء رسیده‌ای دست یابد. هرچند که سخنِ عباس تعزی بصره‌ای را که -«هر آنچه به رؤیا وسعت می‌دهد عبارت را تنگ می‌کند»- شعار خود کرده‌باشد.

حال ما معناهای لغت‌نامه‌ای امضا را در برابرِ برخی تلقّیاتِ رؤیایی می آوریم تا سخنِ خود را مستند و مستدل کنیم.

امضاء: روان‌کردن، در گذرانیدن،[منتهی الارب] راندن[معین] روان گردانیدن فرمان[غیاث الغاث] اجرا کردن و عمل کردن [دهخدا] جایز داشتن، علامتی که پای نامه یا سند گذارند.[معین] (به نقل از دهخدا)

-امضاء، گذاشتن و گذشتن [رؤیایی قطعه‌ی ۱]
-امضاء از چیزی می‌گذرد، علامت بازی؟ یا گذشته‌سازی؟ [همان قطعه‌ی ۲]
-با امضایی برپشت، که معمولا ناخواناست و برای دیگری که مجری است. [همان قطعه‌ی ۴]
-گاهی امضای من بی‌من می‌رود. [همان قطعه‌ی ۱۰]
-مفهوم انداختن در امضا شاید همین است. [همان قطعه‌ی ۱۱]
-امضای من که در نمایش من تنهاست [همان قطعه‌ی ۱۲]
-امضا وقتی علامتی از من می‌شود، یا من علامت [همان قطعه‌ی ۲۶]
-امضا که قدرت صاحبش را مستقر می‌کند [همان قطعه‌ی ۲۳]

اگر این برداشت‌های رؤیایی را با معنیِ لغت نامه‌ای مقایسه کنیم، خواهیم دید چقدر به هم نزدیک‌اند. در عینِ حال نگارنده اذعان دارد که پیچیدن به یک مقوله، آن‌هم در حوزه‌ی شعر کارِ دشواری ست و نگاهِ مداومِ شاعر به یک موقعیّتِ مجرّد، او را از حوزه‌های شعورِ ناخودآگاه به ورطه‌ی آگاهی‌های معمول می‌کشاند. امّا رؤیایی معتقد است از شیء فراتر رفته است و با یک جهشِ سریع به جایی رسیده که هرگز شیء به آن‌جا نمی‌رسد. او در پشتِ شیء رابطه‌اش را با شیء گسسته و به احجامِ متعدد و تودرتویی رسیده است که در این‌جا به چهل و هشت حجم یا تکّه بالغ شده است و او در تمامی احجام «دنیای بیرون را با اپوکه از دست فرو نهاده‌است تا در یک خودآگاهیِ دیگر جهانی دیگر کسب کند.»(**۱۸**) و اصولا به دیدنِ دنیایی نایل آمده که با چشم نمی‌توان دید. امّا رؤیایی فقط به جلویش نگاه کرده‌است و از پشتِ سرش بی‌خبر است. متوجّه نشده که جهشِ او گاهی تا میانه‌ی شیء است، از آن فراتر نمی‌رود، وگاهی چنان دور است که از آن سوی خودآگاهیِ دیگر سقوط کرده در دامنِ آگاهی‌هایش. او چنان شیفته‌ی نظریهٔ هوسرل شده که این نصیحتِ مؤکّد و مکرّر ویتگنشتاین را نشنیده که «سخنی را که نتوان به شیوایی و روشنی بیان کرد، باید در باره‌اش سکوت کرد.»

دغدغه‌های رؤیایی در باره‌ی فرم، علاقه‌اش به نظریه‌پردازی، حرکتِ آگاهانه‌اش به سوی چیزی که «حجم» می‌نامد، وسواسش در باره‌ی کیفیّتِ ترجمه‌پذیریِ شعرها، پیچیدگیِ ذهنی‌اش در کنار تربیتِ حسّی و عاطفی‌اش که با ادبیّاتِ کلاسیک شکل گرفته‌است، او را به افراط و تفریط می‌کشاند و اجازه نمی‌دهد که او با تکیه بر اندوخته‌های ذهنی و پروازِ طبیعی عاطفه و خیالِ ویژه‌اش، شعرش را در یک تعادلِ طبیعی عرضه کند. در عرصه‌ی فرم، او بیش از همه به آن بخش از توصیه‌های یاکوبسن و شکلوفسکی توجه می‌کند که مربوط به حوزه‌ی آشنایی‌زدایی در زبان است و در این عرصه به همان دامی می‌افتد که شاعرانِ جوانِ داخلی می‌افتند. درحالی‌که توصیه‌های شکلوفسکی این نکته را هم در بر دارد که هر آشنایی‌زدایی لزوماً شعر نیست.

شعر یک اتفاقِ زبانی ست، امّا آشنایی‌زدایی ابزار یا تکنیکی ست در خدمتِ والاییِ آن اتفاق. تازه خودِ این ابزار هم، زمانی در خدمتِ آن حادثه‌ی زبانی درمی‌آید و جزئی از صورتِ مقدّرِ اثر می‌شود که به صورتِ ملکه در اختیارِ شاعر باشد و یکی از عاداتِ همیشگی ذهنِ او باشد و در زمانی که شاعر، بی‌اراده جهانِ واقع را در «اپوکه» قرار می‌دهد تا در بُعدهای دیگرِ هستی تلقّیِ دیگری از پدیدارهای آن‌را ارائه کند. در آن‌جا، آشنایی‌زدایی و سایرِ ابزارهای صورت به شکلِ غیرارادی شاعر را در ساختنِ جهانی نو حمایت می‌کنند. در

آن‌جاست که شاعر بر «سکّوی سُرخ» می‌ایستد و مس را طلا می‌کند و «عقل را هلاک». و آنچه روی می‌دهد، چنان جزءِ طبیعتِ شعر جلوه می‌کند که پنداری جز آن نمی‌توانسته باشد.

امّا رؤیایی همه چیزِ شعر را پیشِ پای معرفتی قربانی کرده‌است که با طبیعتِ زبانِ فارسی [نه فارسی‌زبان] سازگاری نیافته و نمی‌تواند در جریان روابطِ موسیقایی واژه‌ها به نرمی بنشیند و خود را جزئی از ذاتِ شعر یا شعر را همه‌ی هستیِ خود جلوه دهد. من قبول دارم که فُرمالیست‌ها بر این گمان بودند که آشنایی‌زدایی جوهرِ اصلی ادبی‌بودن است، امّا به نسبی‌بودنِ آشنایی‌زدایی هم پی بُرده‌بودند و می‌دانستند چیزی که در خانه‌ی شما آشنایی‌زدایی تلقّی می‌شود، ممکن است در خانه‌ی ما امری عادّی باشد.

نکته‌ی دیگری که توجّهٔ مرا به شدّت به خود جلب کرد، این بود که رؤیایی به عنوانِ شاعر بیش از آن‌چه لازم است فکر می‌کند و آگاهانه و با تفکّر شعرهایش را می‌نویسد. شاید این پدیده‌ای نو باشد که در رؤیایی دیده می‌شود، ولی او مثلِ همیشه سعی می‌کند با پیچیده‌کردن مسائل چنان بنماید که فکر نمی‌کند. احتمالا رؤیایی می‌داند که تی‌اس‌الیوت معتقد بود «کارِ شاعر فکرکردن نیست، نه دانته می‌توانست فکر کند نه شکسپیر.»(**۱۹**) امّا رؤیایی فکر می‌کند؛ هم به زبان، هم به محتوا. هر دو را هم با وسواس غامض‌تر می‌کند.

این، آن نقطه‌ای است که او از هنجارهای شعریِ خودش منحرف می‌شود. چرا که فرمالیست‌ها اعتقاد نداشتند که فرم وسیله‌ای در خدمتِ محتواست، بلکه درونمایه را بسترِ فرم می‌دیدند که موقعیّتِ مناسب را برای ارائه‌ی فرمی خاصّ فراهم می‌کند. مثلا آن‌ها قلعه‌ی حیوانات را تمثیلی از استالینیسم نمی‌دانستند، بلکه استالینیسم را بسترِ اجتماعی مناسبِ خلقِ آن تمثیل می‌دیدند(**۱۹**) درحالی‌که در این کتاب رؤیایی می‌خواهد عدمِ توفیقِ خود را در زبان با تزریقِ محتوایی تعلیمی بر تکّه‌نویسی‌ها یا به بیانِ بهتر به شعرهای خود جبران کند.

توجّه کنید به شعرهایی که از رؤیایی و برتولد برشت شاعرِ آلمانی نقل می‌کنیم.

-آن که امضا می‌کند تنها نیست، تنهایی امضای آزاد است. آن‌که انکار می‌کند چیزی را در تاییدِ چیزی هست که در آن لحظه در اوست.[قطعه‌ی ۳۷ رؤیایی]

-آن که تسلیم نشد نابود شده است و آن که نابود شد خود را تسلیم نکرده بود[برتولد برشت. قطعه‌ی به خاطر مرگ آن کس/ ترجمه‌ی بهروز مشیری]

ساختارِ همه‌ی جمله‌ها یکی‌ست و همه‌ی آن‌ها در خدمتِ رساندنِ پیامِ خویش‌اند. البته پیام‌ها ربطی به هم ندارند. چون دنیای این دو شاعر هیچ نسبتی با هم ندارند. با این تفاوتِ فاحش که یکی ترجمهٔ شعر است و دوری‌اش از شعرِ فارسی پذیرفتنی و موجّه است، امّا دیگری به عنوان شعرِ فارسی چاپ شده است که به فرانسه هم ترجمه شده است. خدای بزرگ! چه بگویم که رؤیایی را نرنجانم؟

امّا چیزی که تذکّرِ آن را ضروری می‌دانم، این است که نه سخنانِ مقدمه‌نویس امتیازی برای رؤیایی‌ست، نه ستایش‌های ستایشگرانِ ارزان، نه نامِ کلود استبان، آلن لانس، برنار نوئل و... در کنارِ کریستف بالایی به عنوانِ مترجمان. شعر باید در مَهبطِ خویش شعر باشد؛ اگر نبود، با هیچ ترفندی نمی‌شود آن را شعر کرد. رؤیایی این را بهتر از هرکسی می‌داند.

زمستان ۱۳۸۲

منابع

۱ -مطالبِ داخلِ گیومه همه از اطلاعیه‌ی (سلاخ بلبل) انتخاب شده‌اند.

۲ -تاریخ تحلیلی شعرِ نو، جلد سوم، ص ۷۴۵

۳ -همان منبع ۷۴۴

۴ -گذر از اسپسمان [مقدمه‌ی کتاب من گذشته: امضا ص ۱۳]

۵ -همان منبع ۱۲

۶ -جای کلمه، کارنامه شماره‌ی ۱۱

۷و۸- مقاله‌ی «گذر از شعرِ حجم» به نقل از تاریخ تحلیلی شعرِ نو، جلد ۳، صص ۱۴۳و ۱۴۱

۹ -همان منبع ص ۱۴۷

۱۰ -جای کلمه کارنامه ۱۱

۱۱ -رؤیایی، جای کلمه، کارنامه ۱۱

۱۲ -رؤیایی همان منبع

۱۳ -رؤیایی، پرسه‌زنِ گذرگاه‌های اشتیاق (مصاحبه)، کارنامه‌ی ۱۱

۱۴ -بیانیه‌ی حجم، بندِ اوّل، به نقل از تاریخ تحلیلی شعرِ نو

۱۵ -همان منبع بند ۲

۱۶ -پرسه‌زنِ گذرگاه‌های اشتیاق، کارنامه ۱۱

۱۷ -جای کلمه، کارنامه ۱۱

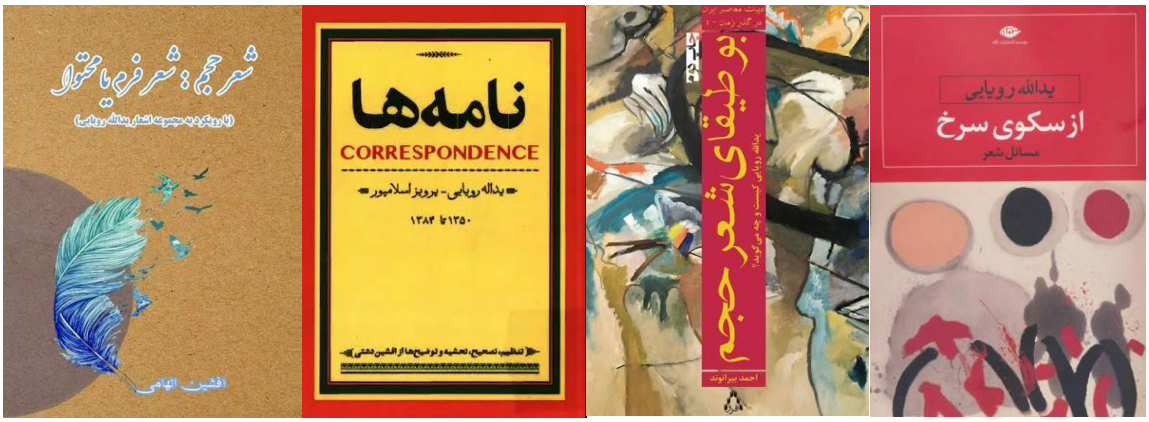
۱۸ -هوسرل: نقل به معنی از «گذر از اسپسمان»- رؤیایی

۱۹ -تی‌اس‌الیوت، به نقل از کتابِ مردان اندیش

ارژنگ: در ادامه جهتِ اطلاعِ خوانندگانی که احتمالا «بیانیهٔ شعرِ حجم» را نخوانده‌اند، متنِ کاملِ آن‌را به همراه چهار نمونه از سُروده‌های زنده‌یاد یدالله رؤیایی منتشر می‌کنیم.

بازگشت به فهرست

متنِ مانیفستِ «شعرِ حجم» (۱۳۴۸)



حجم‌گرایی آن‌هایی را گروه می‌کند که در ماورای واقعیّت‌ها به جست‌وُجوی دریافت‌های مطلق و فوری و بی‌تسکین‌اند. و عطشُ این دریافت‌ها هر جست‌وُجوی دیگر را در آن‌ها باطل کرده‌است.

مطلق است، برای آن‌که از حکمتِ وجودی واقعیّت و از علّتِ غاییِ آن برخاسته‌است و در تظاهرِ خود، خویش را با «واقعیّتِ مادر» آشنا نمی‌کند.

فوری است، برای آن‌که شاعر در رسیدن به دریافت، از حجمی که بینِ آن دریافت و واقعیّتِ مادر بوده‌است -نه از طول- به‌سرعت پریده‌است بی آن‌که جای‌پایی و علامتی به‌جاگذارد.

بی‌تسکین است، برای آن که به جست‌وجوی کشف حجمی برای پریدن، جذبه‌ی حجم‌های دیگری است که عطش کشف و جهیدن می‌دهد.

تأمّلی بر سرِ این حرف است:

از واقعیّت تا مظاهرِ واقعیّت، از شیء تا آثارّ شیء فاصله‌ای است. فاصله‌هایی از واقعیّت تا ماورای آن. از هزار نقطه‌ی یک چیز هزار شعاع برمی‌خیزد، هر شعاع به مظهری در ماورای آن چیز می‌رسد، و واقعیّت یا مظاهرِ هزارگانه‌اش با هزار بُعد وصل می‌شود. شاعرِ حجم‌گرا این فاصله را با یک جَست طیّ می‌کند تُند و فوری. و بدین‌گونه، از واقعیّت، به سودِ مظهرِ آن، می‌گریزد. هر مظهری را که انتخاب‌کند، از بُعدی که بینِ واقعیّت و آن مظهر مُنتخب است با یک جَست می‌پرد و از هر بُعد که می‌پرد، از عرض، از طول و از عمق می‌پرد. پس از حجم می‌پرد، پس حجم‌گراست. و چون پریدن می‌خواهد، به جست‌وُجوی حجم است.

اسپاسمانتالیسم سوررئالیسم نیست. فرقش این است که از سه بُعد به ماوراء می‌رسد. و در این رسیدن فقط در یک جا با هم ملاقات می‌کنند: در جهیدن از طول، گرچه در این‌جا هم جَست فوری‌تر است.

* حجم‌گرا در این جَست، خطِّ سیر از خود به‌جا نمی‌گذارد. در پشتِ سر تصویرِ او سه بُعد طیّ شده، اسکله می‌سازند تا خواننده‌ی شعرِ حجم را به جایی برساند که شاعر رسیده‌است.

خواننده‌ی مشتاق، عبور از اسکله را به تأنّی یاد می‌گیرد و خواننده معتاد می‌شود، معتادِ قصار، معتادِ رسیدن به ماوراء با عبور از حجم، به همان جایی که شاعرِ حجم رسیده‌است. در آن‌جا شاعر برای گفتن، حرفی ندارد.

شرحی ندارد، و ناگاه چیزی را به زبان می‌آورد که حیرت و راز است؛ همان چیزی را که ساحران، پیغمبران، وداخوانان، برهمنان، پیام‌آورانِ کفر، پیام‌آورانِ ایمان به لب آورده‌اند؛ یعنی شعر، خودِ شعر.

* حجم‌گرایی نه خودکاری است، نه اختیاری. جذبه‌هایی ارادی است یا اراده‌ای مجذوب است. جذبه‌اش از زیبایی است. از زیباشناسی است. اراده‌اش از شور و از شعور است، از توقع فرم و از دل‌بستن به سرنوشت شعر.

* نه هوس است، نه تفنّن؛ تپشی است خشن و عصبی. تپشِ آگاه برای هنرِ شاعری در انسانی دیوانه‌ی شعر، که خطر می‌کند، که از قربانی‌شدن نمی‌ترسد.

* شعرِ حجم، شعرِ حرف‌های قشنگ نیست؛ شعرِ کمال است؛ در کمالش وحشی است و در کشفِ زیبایی خشونت می‌کند.

* عتیقه نیست، ولی از بوی باستان بیدار می‌شود.

* تغییرِجادادنِ واقعیّت هم نیست. در زندگیِ روز و در زبانِ کوچه توقّف نمی‌کند. شاعرِ حجم‌گرا همیشه بر سرِ آن است که واقعیّتی خلق‌کند، ناب‌تر و شدیدتر از واقعیّتِ روزانه و معمول:

ما تصویر از اشیا نمی‌دهیم؛ منظری از علّتِ غاییِ آن‌ها می‌سازیم. و عواملی را که بدین‌گونه وام می‌گیریم، در جایی دوردست با فاصله‌ای از واقعیّت می‌نشانیم.

* کارِ شعر، گفتن نیست؛ خلقِ یک قطعه است؛یعنی شعر باید خودش موضوعِ خودش باشد.

* فصاحت و جست‌وُجوهای زبانی رؤیای ما نیست، ولی جادوی عجیبِ واژه‌ها را در کارمان فراموش نمی‌کنیم.

* شعرِ حجم از دروغِ ایدئولوژی و از حُجره‌ی تعهّد می‌گریزد، و اگر مسئول است مسئولِ کارِ خویش و درونِ خویش است که انقلابی است و بیدار است. و اگر از تعهّد می‌گوید از تعهّدی نیست که بر دوش می‌گیرد، بل از تعهّدی است که بر دوش می‌گذارد؛ چرا که شعرِ حجم به دنبالِ مسئولیت‌ها و تعهّدهای جهت‌داده‌شده نمی‌رود، به درونْ‌نبوّت می‌دهد تا از نداهای او جهت بگیرد و جهت بدهد. پس این شعر پیش از آن که متعهّد بشود، متعهّد می‌کند.

* حجم‌گرایی (*Espacementalisme*) سبکِ شعرِ دیگرِ ایران است. صفتِ عصر است و خطابی جهانی دارد. و چون صفتِ عصر است، نقاشی، تئاتر، قصه، سینما و موسیقی را به خود می‌گیرد. و این بیانیه دعوتی است برای عزیمت. همراه با نقاشان، نمایش‌نویسان، سینماگران و نویسندگانی که کارِ خویش را در سمتِ این خطاب می‌بینند و می‌بینیم.

* حجم‌گرایی شاعرانی را گروه می‌کند که به تجربه‌ی کارهای خویش رسیده‌اند، به لذّتِ پریدن‌های از سه بُعد. پس اینک بیانیه‌ی ما که میوه‌ای رسیده را می‌چیند! نه پیشواییم و نه بُت، مبارزه می‌کنیم؛ مبارزه علیه آن‌هایی که به این کشف خیانت می‌کنند تا به نخوتِ فردی یا اجتماعیِ خود رضایت‌دهند؛ از ملّا، دانشمند، یا هنرمند.

زمستان سال ۱۳۴۸- تهران

این بیانیه به دنبالِ سه ماه بحث و گفت‌وگو و نشستهاي مديدي که در کافه نکیسا، خانه‌ي رؤيايي، خانه‌ي اردبيلي، خانه‌ي اسلامپور، خانه‌ي نصيب نصيبي صورت‌گرفت، سرانجام در آخرين و طولاني‌ترين جلسه‌ي خود در منزل اسلامپور تأييد و امضا شد. و در آن ایّام این نام‌ها شرکت داشته‌اند:

۱ -پرویز اسلامپور (شاعر)

۲ -محمود شجاعی (شاعر و نمایش‌نویس)

۳ -بهرام اردبیلی (شاعر)

۴ -فیروز ناجی (شاعر)

۵ -هوشنگ آزادی‌ور (شاعر و سینماگر) نصیب نصیبی (سینماگر)

۶ -فریدون رهنما (شاعر و سینماگر)

۷ -پرویز زاهدی (نویسنده)

۸ -محمدرضا اصلانی (شاعر و سینماگر)

۹ -علی‌مراد فدایی‌نیا (قصه‌نویس)

۱۰ -یدالله رؤیایی (شاعر)

و...

از میانِ شاعرانی که قرار بود آن را امضاکنند و نکردند؛ محمدرضا اصلانی بدونِ تأیید امضا نکرد و فریدون رهنما با تأییدِ بیانیه، مخالفِ اصلِ امضاکردن بود. بیژن الهی و هوشنگ چالنگی درآن زمان در سفر بودند و بعد که انتشار آن به اصرار الهی به تعویق افتاد پی‌گیری اخذ امضا متوقف ماند. سیروس آتابای (شاعر)، نورالدین شفیعی(نمایش‌نویس)، کامران دیبا (معمار و نقاش)، احمدرضا چه‌کنی (شاعر)، رضا زاهد (شاعر) از پارتیزان‌های این جُنبش‌اند. در متنی که دستِ ماست، این امضاها تشخیص داده می‌شود: یدالله رؤیایی، پرویز اسلامپور، محمود شجاعی، بهرام اردبیلی و هوشنگ آزادی.

منبع: رؤیایی، یدالله (۱۳۵۷): هلاک عقل به وقت اندیشیدن (مقالات)، گردآوری و تنظیم:غلامرضا همراز، تهران: انتشارات مروارید، چاپ اول:۲۵۳۷=۱۳۵۷، ص ۳۹-۳۵. (نقل از: بررسی کتاب،دوره‌ی جدید، شهریور ۱۳۵۰، شماره‌ی ۴)

اقتباس: ماهنامه‌ی سخن، دوره‌ی نهم، شماره‌ی پنجم، مرداد ۱۳۳۷، ص ۴۸۸-۴۸۷



در ادامه، متنِ چهار نمونه از سُروده‌های زنده‌یاد یدالله رؤیایی را می‌خوانیم.

بازگشت به فهرست

چهار شعرِ نمونه از زنده‌یاد یدالله رویایی

معاملهٔ امن

من از دوستت دارم
از تو سخن از به آرامی
از تو سخن از به تو گفتن
از تو سخن از به آزادی
وقتی سخن از تو می‌گویم
از عاشق از عارفانه می‌گویم
از دوستت دارم
از خواهم داشت
از فکر عبور در به تنهایی
من با گذر از دل تو می‌کردم
من با سفر سیاه چشم تو زیباست
خواهم زیست
من با به تمنای تو خواهم ماند
من با سخن از تو
خواهم خواند
ما خاطره از شبانه می‌گیریم
ما خاطره از گریختن در یاد
از لذت ارمغان در پنهان
ما خاطره‌ایم از به نجواها
من دوست دارم از تو بگویم را
ای جلوه از به آرامی
من دوست دارم از تو شنیدن را
تو لذت نادر شنیدن باش
تو از به شباهت از به زیبایی
بر دیده تشنه‌ام تو دیدن باش.

❊❊❊

تنها های روبروی سمج را
لغت دوباره می‌کند
دوباره ها در انتهای فکر
بار می‌شوند
مقدار می‌شوند
تنها های روبروی سمج را
وقتی که قافله سطر است
و قافله در سطر
لغت دوباره می‌کند
و روبروی من
دوباره چیزی تنها است
چیزی سمج دوباره روبروی من
مقدارهای مرا می‌خوانَد
و ترس، سطر که می‌کند
از سطر
برمی‌خیزد ساطور
و قافله در راه از راه
می‌مانَد
با هجائی مهجور

❊❊❊

چشمان ستاره‌های نوسال
می‌رفتند
در گوشت ماه
خون مثل برجهایی از چرم
پرچم شده بود
مثل شکل چهار
یارن جلوتر همه ترسیده بودند، ولی با ما
از ترس سخن نمی‌کردند
در هرم روان ریگ
با عشق به ریگ
با حالت دسته‌های گندم می‌رفتیم
و ساعت همواره
فردا و سه دقیقه بود

در حاشیه‌ی مرگ
شلاق گونه های خورشید
و ماه
تنها شده بود

❊❊❊

زمین فصاحت برگ چنار را
به باد خسته پاییز می‌سپرد
هوا ترنم سودایی شکفتن را
ز نبض بی تپش خاک می‌گرفت
غروب حرف خودش را به گوش جنگل خاموش
گفته بود
و شیروانی لال میان دوده افشان شب شبح می‌شد
میان درهم هذیان من دو شعله‌ی سبز
نشست به روی شیشه تار ملال پرده شکست
و از حقیقت اشیا بوی شک برخاست
و با حقیقت اشیا بوی او پیوست
تمام پنجره من خیال او شده بود
تمام پوستم از عطر آشتی بیمار
تمام ذهن من از نور و نسترن سرشار
من از رطوبت سبز نگاه او دیدم
که در نهایت چشمش کبوتر دل من
قلمرویی ز برهنه‌ترین هواها داشت
و اشتیاق تب آلود بام‌های بلند
در آفتاب ز پرواز دور او می سوخت
ز روی پنجره من خیال او پر زد
و شب ادامه گرفت
و من ادامه گرفتم.

و اگر شاعر باشی...

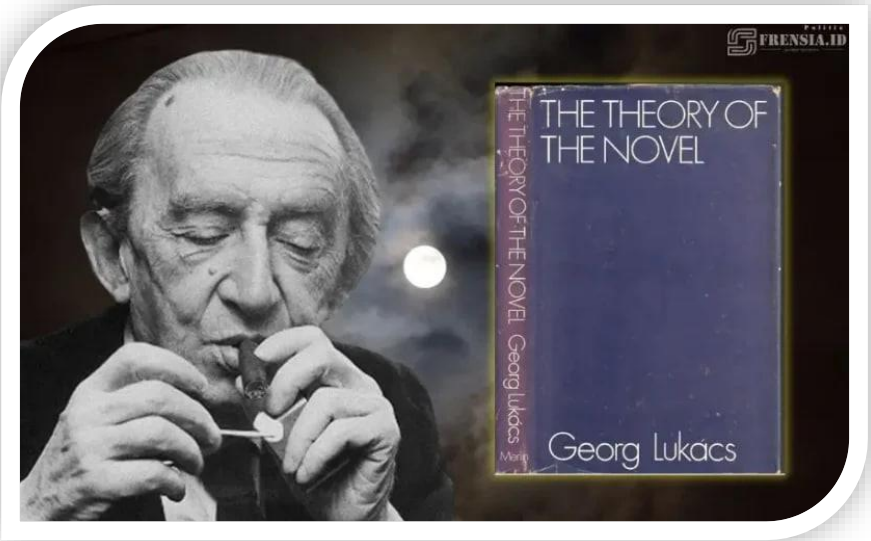
«و اگر شاعر باشی، جهد کن تا سخنِ تو سَهل و مُمتنع باشد، بپرهیز از سخنِ غامض و چیزی که تو دانی و دیگران را به شرحِ آن حاجت آید، مگوی، که شعر از بهرِ مردمان گویند نه از بهرِ خویش، و به وزن و قافیه تُهی، قناعت مکن، بی صناعتی و ترتیبی شعر مگوی که شعرِ راست ناخوش بود. امّا اگر خواهی که سخنِ تو عالی نماید، بیش‌تر مُستعار گوی و استعارت بر مُمکنات گوی، اگر غزل و ترانه گویی، سهل و لطیف و تَر گوی و به قوّافیِ معروف گوی، تازی‌های سرد و غریب مگوی، حسبِ حال‌های عاشقانه و سخن‌های لطیف و امثالِ خوش به کار دار چنان‌که خاصّ و عامّ را خوش آید تا شعرِ تو معروف گردد. وزن‌های گرانِ عروضی مگوی که گِردِ عَروض و وزن‌های گران کسی گردد که طبعِ ناخوش دارد و عاجز باشد از لفظِ خوش و معنیِ ظریف. ولکن علمِ عَروض نیک بدان و علمِ شاعری و القاب و نقدِ شعر بیاموز تا اگر میانِ شاعران مناظره اوفتد یا با تو کسی مکاشفتی کند یا امتحانی کند، عاجز نباشی...»

(قابوس‌نامه/ تألیف امیر عنصرالمعالی کیکاووس بن اسکندر بن قابوس بن وُشمگیر بن زیار)

بازگشت به فهرست

لوکاچ و «نظریهٔ رُمان»: زندگیِ ناتمام و حقیقتِ فُرم

سلیمان بایزیدی



آخرین صفحهٔ رُمان مرزی برای روایت می‌گذارد، حال‌آن‌که پیامدهای زندگی به همان مرز وفادار نمی‌مانند. شخصیّتی از آرزوی خود دست‌کشیده، دیگری به مقصود رسیده و کسی پس از سال‌ها دریافته است که معنای تصمیمِ پیشینش با تصوّری که هنگامِ انتخاب داشت، یک‌سان نبوده است. کتاب بسته می‌شود و نسبتِ این سرنوشت‌ها هم‌چنان موضوعِ داوری باقی می‌ماند. پایان‌پذیریِ اثر، زندگی را پایان‌یافته اعلام نمی‌کند؛ فرصتی فراهم می‌آورد تا آن‌چه هنگامِ وقوع در پراکندگیِ لحظه‌ها گُم شده بود، در ارتباط با رویدادهای دیگر فهمیده شود. «نظریهٔ رُمانِ» لوکاچ به این توانِ صورت‌بخشی اعتبارِ فلسفی می‌دهد. انسان همیشه نمی‌تواند معنای زندگی‌اش را از درونِ تجربه بی‌واسطه دریابد. ممکن است انگیزه‌های خود را بشناسد و از شرایطی که انگیزه‌ها در آن شکل گرفته‌اند بی‌خبر بماند؛ حتّی توضیحِ صادقانه تصمیم‌ها نیز لزوماً به فهمِ سرنوشت نمی‌رسد. رُمان میانِ دانستنِ آن‌چه شخص کرده و فهمیدنِ جهانی که کردارش در آن اثر گذاشته است، فاصله‌ای باز می‌کند. حقیقتِ فُرم در همین فاصله به‌دست می‌آید، آن‌جا که زندگیِ فرد از تنهاییِ توضیحِ خویش بیرون می‌آید و رابطه‌هایی در دسترسِ شناخت قرار می‌گیرند که شخصیّت، با همهٔ رنجی که از آن‌ها برده، بر آن‌ها اشراف نداشته است.

اشراف بر رابطه‌ها با گردآوردنِ همه واقعیت‌ها یکی نیست. هیچ رمانی تمامیِ یک جامعه را در خود جای نمی‌دهد؛ حذف، انتخاب و تمرکز به ساختمانِ اثر تعلق دارند. مسئله بر سرِ کیفیتِ پیوندهایی است که میانِ اجزای جهانِ برگزیده برقرار می‌شود. جزئیاتی که در زندگیِ روزمره بی‌اهمیت جلوه می‌کنند، ممکن است در سرنوشتِ یک شخص وزنی تعیین‌کننده داشته باشند: میزانِ ارث، امکانِ ترکِ خانه، وابستگی به درآمدِ دیگری، اعتباری که نامِ خانوادگی فراهم می‌آورد یا هزینه‌ای که از دست‌دادنِ حیثیت بر زندگی تحمیل می‌کند. صورتِ رمان این تفاوتِ وزن‌ها را محسوس می‌سازد. دو شخصیت ممکن است خواستی مشابه داشته باشند و برای تحققش بهایی یکسان نپردازند. کلیت نزد لوکاچ به فهمِ چنین تفاوت‌هایی مربوط است؛ به مناسباتی که تجربه‌های جداافتاده را به هم وابسته کرده‌اند و در عینِ این وابستگی، سهمِ نابرابری از امکان را به اشخاص

می‌رسانند. فردیت در این رابطه‌ها محو نمی‌شود. تازه می‌توان دریافت چرا تصمیمی برای یک نفر مخاطره‌ای گذرا و برای دیگری ویرانگر است. ادبیات با نگه‌داشتنِ این نابرابری در تجربه اشخاص، از توضیحی فاصله می‌گیرد که همه‌چیز را به اراده قوی یا ضعیف نسبت می‌دهد و جهان را از پاسخ‌گویی درباره نتایجِ زندگی معاف می‌کند.

جهانی که برای لوکاچ به مسئله بدل شده بود، درست در همین معاف‌کردنِ خویش مهارت داشت. فرهنگِ اروپایی می‌توانست از عقل، پیشرفت و پرورشِ انسان سخن بگوید و در همان حال، منابعِ مادی و معنویِ خود را در اختیارِ جنگ بگذارد. نگارشِ «نظریه رمان» در سال‌های ۱۹۱۴ و ۱۹۱۵ با تجربه این ناسازگاری همراه بود؛ انتشارِ نخستینِ آن در ۱۹۱۶ و صورتِ کتابی‌اش در ۱۹۲۰، اثری را در دسترس گذاشت که پرسشِ ادبی را از بحرانِ تمدن جدا نمی‌کرد. جوانِ برخاسته از محیطِ مرفهِ بوداپست، پس از تجربه محافلِ برلین و هایدلبرگ، دیگر نمی‌توانست فاصله میانِ زندگی و آفریده‌های فرهنگی را صرفاً مسئله‌ای در حوزه ذوق بشمارد. تشخیصِ زیمل از رشدِ فرهنگِ عینی در برابرِ محدودیتِ توانِ تصاحبِ فرد، و حساسیتِ کی‌یرکگوری به مسئولیتی که هیچ دستگاهِ نظری نمی‌تواند به جای شخص بر عهده بگیرد، در برابرِ تاریخی قرار گرفته بودند که انسان‌ها ساخته بودند و اکنون بر آنان می‌تاخت. میراثِ هگل امکان می‌داد این تعارض در دگرگونیِ صورت‌های زندگی دنبال شود. رمان برای لوکاچ به محلِ تلاقیِ همین دشواری‌ها تبدیل شد: انسان به صورتی برای فهمِ زندگی نیاز دارد و صورت‌های به‌ارث‌رسیده دیگر توانِ تأمینِ آن فهم را ندارند.

نیازِ تازه به فرم، معنای تمایزِ حماسه و رمان را روشن می‌کند. در افقِ حماسی، کردار هنوز در نظمی جای می‌گیرد که تعلقِ انسان به آن موضوعِ جست‌وجویی بی‌پایان نشده است. رنج و ستیز وجود دارند، اما پیوندِ کردار با معنای جهان از پیش فرو نریخته است. در رمان، شخص باید برای همان پیوندی کوشش کند که قهرمانِ حماسی درونِ آن زندگی می‌کرد. تعبیرِ تمامیتِ حماسی را نمی‌توان با ادعایِ بی‌عدالتی‌نداشتنِ جامعه باستان برابر گرفت. وجودِ جنگ و سلطه در یونان، به‌تنهایی اختلافِ تاریخیِ دو نوعِ صورت‌بخشی را توضیح نمی‌دهد. لوکاچ به تغییری در امکانِ فهمِ زندگی توجه دارد. جهانی که معنایش به مسئله تبدیل شده است، با تکرارِ قراردادهای حماسی دوباره قابلِ سکونت نمی‌شود. ضرورتِ رمان به این بازگشت‌ناپذیری تعلق دارد. انسان ناچار است نسبتی را بسازد که دیگر به صورتِ تعلقی بی‌واسطه در اختیارش نیست. بی‌خانمانیِ استعلایی، بیانِ فشرده این وضعیت است؛ فقدانی که در تنهاییِ فرد احساس می‌شود، هرچند منشأ آن به روانِ او محدود نیست و کوشش برای غلبه بر آن نیز نمی‌تواند در مرزهای روان باقی بماند.

کسی که با محیطِ خود سازگار نمی‌شود، همیشه فاقدِ توانِ زیستن نیست. چه‌بسا چیزی از او خواسته می‌شود که پذیرشش مستلزمِ چشم‌پوشی از مهم‌ترین خواست‌های انسانیِ اوست. قهرمانِ مسئله‌دار در چنین فاصله‌ای زندگی می‌کند. ارزش برای او الزام‌آور است، بی‌آنکه واقعیت تحققش را تضمین کند؛ واقعیت قدرتِ تحمیل دارد، بی‌آنکه صرفِ قدرتش اعتباری اخلاقی پدید آورد. رمان می‌تواند این فاصله را در تصمیم‌های شخص حفظ کند و مانع شود که شکست، حکمِ نهایی درباره ارزشِ خواست صادر کند. انسانی که به مقصود نرسیده، الزاماً چیزی ناموجه نخواسته است. پذیرشِ این نکته، مسئولیتِ فردی را لغو نمی‌کند. شخص همچنان باید درباره انتخاب، خودفریبی و پیامدِ کردارِ خود پاسخ دهد، اما داوری درباره او بدونِ شناختِ امکاناتِ موقعیتش ناقص می‌ماند. سهمِ لوکاچ در فلسفه رمان، گسترشِ همین میدانِ داوری است. شخصیت از محکومیتِ شتاب‌زده

رها می‌شود تا رابطه خواستش با جهان بررسی شود. حتی خطایِ او می‌تواند واجدِ حقیقتی درباره جهان باشد؛ حقیقتی که در صورتِ حذفِ خطا و جایگزین‌کردنِ آن با رفتاری کاملاً معقول، دیگر مجالِ بروز پیدا نمی‌کرد.

دن‌کیشوت با تصوری از سلحشوری به جهانی قدم می‌گذارد که دیگر در آن تصور نمی‌گنجد. افقِ او برای دریافتِ تنوعِ واقعیت تنگ است و رخدادها را زیرِ اقتدارِ روایتی می‌برد که اعتبارِ تاریخی‌اش آسیب دیده است. بااین‌حال، خنده به خطایِ قهرمان، جهانِ پیرامونش را از ابتذال و خشونت تبرئه نمی‌کند. شورِ او در همان برخوردهای ناموفق، چیزی را زنده نگه می‌دارد که عقلانیتِ مصلحت‌اندیش به‌آسانی کنار گذاشته است. در سویِ دیگر، زندگیِ درونیِ شخصیتِ سرخورده می‌تواند چنان گسترش یابد که هیچ امکانِ بیرونی را شایسته خواستِ خود نیابد. در اینجا نیز محکوم‌کردنِ انفعال، جایِ فهم را نمی‌گیرد. باید دانست چرا آرمان از کردار جدا شده و چرا مشارکت در جهان برای شخص به معنای ازدست‌دادنِ خویش درآمده است. ایده‌آلیسمِ انتزاعی و رمانتیسمِ سرخوردگی در خوانشِ لوکاچ، صورت‌های متفاوتِ همین عدمِ تناسب‌اند. اهمیتشان در نام‌گذاریِ دو تیپِ روانی خلاصه نمی‌شود. هر یک ساختمانِ کنش، کیفیتِ برخورد با دیگران و حتی تجربه زمان را تغییر می‌دهند. در یکی، شخص جهان را به آزمونِ آرمانش می‌کشاند؛ در دیگری، خودِ آزمودن به تعویق می‌افتد و زندگی در فاصله میانِ امکان‌های تصورشده و کردارهای انجام‌شده فرسوده می‌شود.

فرسودگی به زمان وابسته است، اما زمان در رمان فقط شمارِ سال‌های سپری‌شده نیست. فرصت‌ها نیز پیر می‌شوند. چیزی که در لحظه‌ای معین می‌توانست زندگی را تغییر دهد، ممکن است سال‌ها بعد همچنان خواستنی باشد و دیگر همان اثر را نداشته باشد. شخص نیز در این فاصله دگرگون شده است. خوانشِ لوکاچ از «تربیّتِ احساسات» فلوبر، این ناهم‌زمانیِ خواست و تحقق را درونِ فرم دنبال می‌کند. حافظه می‌تواند میانِ لحظه‌هایی رابطه برقرار کند که هنگامِ وقوع، پراکنده و حتی بی‌اهمیت به نظر می‌رسیدند. داناییِ دیرهنگام، گذشته را بازنمی‌گرداند؛ گاهی فقدان را عمیق‌تر می‌کند، زیرا شخص اکنون درمی‌یابد چه چیزی را بدونِ شناختنِ قدرش از دست داده است. ارزشِ شناختیِ روایت در جبرانِ خیالیِ این فقدان قرار ندارد. رمان به گذشته اجازه می‌دهد بیش از مقدمه وضعِ کنونی باشد. امکانِ تحقق‌نیافته هنوز می‌تواند در داوری درباره زندگی سهم داشته باشد. نسبتِ این تأمل با دوامِ برگسونی و هم‌سنخیِ آن با مسئله‌هایی که بعدها در پروست برجسته شدند، به همین دگرگونیِ معنای زمان مربوط است: گذشته در اکنون حاضر می‌ماند، با معناهایی که در نخستین تجربه آشکار نبودند و اکنون نیز نمی‌توان آن‌ها را یکسره به نتیجه نهاییِ زندگی واگذاشت.

فاصله میانِ تجربه و فهم، امکانِ تربیت را نیز فراهم می‌کند. شخصی که هیچ نسبتی با جهان ندارد، چیزی از آن نمی‌آموزد؛ شخصی که هر خواستِ جهان را بی‌درنگ می‌پذیرد نیز توانِ داوریِ خود را پرورش نداده است. «سال‌های یادگیری ویلهلم مایستر» در میانِ این دو وضعیت حرکت می‌کند. خواست‌ها در تماس با دیگران تعین می‌یابند، بعضی از آن‌ها تغییر می‌کنند و توانایی‌هایی در عمل شناخته می‌شوند که در تصورِ آغازینِ شخص حضور نداشتند. لوکاچ در رمانِ گوته به امکانِ پیوندِ پرورشِ فرد با مشارکت در زندگیِ مشترک می‌اندیشد. محدودیت، همیشه نشانه فسادِ جهان نیست؛ بخشی از بلوغ به شناختِ اندازه توانِ خویش تعلق دارد. در عینِ حال، پذیرشِ هر مانع به عنوانِ سرنوشت، شخص را از تشخیصِ آنچه تغییرپذیر است محروم می‌کند. تربیت به تمایزی دشوار نیاز دارد: کجا باید خواست را تصحیح کرد، کجا راهِ تحققش را عوض کرد و کجا خودِ شرایط را موضوعِ تغییر قرار داد. مسئله رمانِ تربیتی به این سنجش مربوط است. آشتی اگر ارزشی

داشته باشد، باید حاصلِ گسترشِ توانِ زندگی باشد؛ سازگاری‌ای که شخص را از مهم‌ترین امکان‌هایش تهی کرده است، حتی با ظاهری آرام، نشانی از ناتمام‌ماندنِ همان تربیتی دارد که قرار بود به انجام برسد.

موقعیتِ اشخاص را رخدادهایی نیز تغییر می‌دهند که هیچ‌کس آن‌ها را انتخاب نکرده است. دیداری اتفاقی، تأخیری کوتاه یا تغییری پیش‌بینی‌نشده در وضعِ خانواده، ممکن است مسیرِ زندگی را برگرداند. وجودِ تصادف، ضرورتِ شناختِ اجتماعی را از میان نمی‌برد. اثرِ یک حادثه برای همه برابر نیست. کسی پشتوانه‌ای دارد که اجازه می‌دهد زیان را جبران کند؛ دیگری با همان زیان، امکانِ ادامه مسیر را از دست می‌دهد. رمان می‌تواند تصادف را حفظ کند و در همان حال، نابرابریِ پیامدهایش را بفهماند. حذفِ هر حادثه پیش‌بینی‌ناپذیر، زندگی را به اجرایِ قانونی خشک تبدیل می‌کند؛ واگذاشتنِ همه‌چیز به اتفاق نیز رابطه‌هایی را می‌پوشاند که دامنه اثرِ حادثه را تعیین کرده‌اند. کلیتِ لوکاچی برای فهمِ این نسبت ضرورت دارد. ضرورت از خلالِ انتخاب‌ها و برخوردهایی عمل می‌کند که صورتِ یگانه خود را دارند. خواننده با قانونی روبه‌رو نیست که شخصیت‌ها صرفاً مصداق‌های آن باشند؛ زندگی‌هایی را دنبال می‌کند که در آن‌ها، آزادی و محدودیت به صورت‌های گوناگون در یکدیگر دخالت می‌کنند و حاصلِ کار همیشه با انتظارِ عاملان برابر نیست.

نابرابریِ پیامدها در دورانِ دگرگونیِ تاریخی شدتِ بیشتری پیدا می‌کند. انقلابِ فرانسه و جنگ‌های ناپلئونی، سرنوشتِ مردمانِ بسیاری را با رخدادهایی پیوند دادند که پیش‌تر ممکن بود به قلمروِ دورِ حکومت و سپاه تعلق داشته باشند. تغییرِ قدرت، بسیجِ نظامی و جابه‌جاییِ مناسبات، به خانه و حرفه و پیوندهای محلی وارد شد. اهمیتِ والتر اسکات در «رمان تاریخی» لوکاچ، صورت‌بخشیدن به همین تماس است. فرد لازم نیست از معنایِ کاملِ رخداد باخبر باشد تا زندگی‌اش حاملِ حقیقتی تاریخی شود. ممکن است به گذشته وفادار بماند، بی‌آنکه بداند پایه‌های آن گذشته در حالِ تغییرند؛ ممکن است به نظمی تازه دل ببندد و بهایش را در زندگیِ نزدیکانش بپردازد. تاریخ در چنین روایتی از بیرون به اشخاص اضافه نمی‌شود. در دشواریِ انتخابِ آنان حضور دارد. برخی هنوز با زبانِ تعهدهای قدیمی سخن می‌گویند و برخی با محاسباتِ نظمی تازه؛ برخوردشان فقط اختلافِ سلیقه نیست. زمان‌های اجتماعیِ متفاوت در یک موقعیت به هم رسیده‌اند و رمان می‌تواند این هم‌زمانیِ نابرابر را به تجربه‌ای زنده تبدیل کند، جایی که کردارِ شخص معنایی فراتر از قصدِ او پیدا می‌کند و خواننده ناچار می‌شود فاصله میانِ قصد و نتیجه را در ساختمانِ تاریخ دنبال کند.

شخصیتِ نوعی از چنین فاصله‌ای جان می‌گیرد. او نمونه میانگینِ یک گروه نیست؛ فردیتی است که تعارضی عمومی در زندگی‌اش شدت و وضوحِ خاصی یافته است. ویژگی‌های یگانه‌اش باید در سرنوشت دخالت کنند. اگر بتوان نام و خوی و زبانش را عوض کرد و هیچ‌چیز در حرکتِ اثر تغییر نکند، شخصیت به حاملِ مفهومی ازپیش‌آماده تبدیل شده است. لوکاچ در اسکات و بالزاک، قدرتِ مرتبط‌کردنِ تشخص با ضرورتِ تاریخی را می‌ستاید. فردیت ماده‌ای مزاحم برای شناخت نیست؛ راهِ دستیابیِ هنر به شناخت است.

همین نکته، استقلالِ اثر از عقیده اعلام‌شده نویسنده را نیز توضیح می‌دهد. مؤلف ممکن است به نظمی دلبسته باشد و روابطی که با صداقتِ هنری صورت داده، تناقض‌های همان نظم را آشکار کنند. ستایشِ لوکاچ از بالزاک به این توانایی اثر تعلق دارد. اعتقادِ سیاسیِ نویسنده آخرین مرجعِ حقیقتِ رمان نمی‌ماند. موضوع در حاصلِ کار دخالت می‌کند و نویسنده برای حفظِ زنده‌بودنِ اشخاص ناچار می‌شود پیامدهایی را تحمل کند که با

ترجیحِ شخصی‌اش سازگار نیستند. ادبیاتِ تبلیغاتی چنین تحملی ندارد؛ از پیش تکلیفِ کردار و نتیجه را معلوم کرده است و شخصیت را تنها تا جایی آزاد می‌گذارد که به مقصدِ تعیین‌شده برسد.

رابطه‌هایی که در رمان تعینِ شخصی پیدا می‌کنند، در تجربه روزمره اغلب چهره‌ای غیرشخصی دارند. پول، اعتبار، بازارِ کار و قاعده نهادی، حاصلِ فعالیتِ انسان‌ها هستند و بااین‌حال، شخصِ منفرد آن‌ها را همچون ضرورت‌هایی مستقل تجربه می‌کند. «تاریخ و آگاهی طبقاتی» با مفهومِ شیءوارگی، این وارونگی را در امتدادِ نقدِ مارکس به مناسباتِ کالایی دنبال می‌کند. مسئله تنها آن نیست که اشخاص از برخی اطلاعات بی‌خبرند. خودِ سازمانِ فعالیت، توانِ دیدنِ رابطه‌ها را قطعه‌قطعه می‌کند. کارگر ممکن است کارِ خود را به‌خوبی بداند و از نسبتِ آن با کلِ فرایند دور بماند. بهره‌مندِ یک امتیاز نیز می‌تواند منشأ اجتماعیِ آن را در داستانی از شایستگیِ شخصی فراموش کند. نمودِ جدایی، به زندگیِ واقعی تعلق دارد؛ با وجودِ این، همه حقیقتِ آن نیست. جامعه قادر است اشخاص را به‌شدت به یکدیگر وابسته سازد و همان اشخاص، جهان را به صورتِ قلمروهای جدا تجربه کنند. کلیت به شناختِ این وابستگیِ پنهان مربوط می‌شود. رنج‌های مشابه وقتی بی‌ارتباط با یکدیگر فهمیده شوند، به شکست‌های خصوصی تبدیل می‌شوند و ساختاری که در تکرارشان سهم دارد، پشتِ توضیح‌های فردی از دسترسِ داوری بیرون می‌ماند.

پیوستگیِ ساختاری، جامعه را هماهنگ نمی‌کند. ممکن است کامیابیِ یک گروه به تداومِ محرومیتِ گروهی دیگر وابسته باشد؛ وحدتِ رابطه در اینجا خودْ صورتِ تضاد است. برابرگرفتنِ کلیت با آرامش و سازگاری، مهم‌ترین امکانِ انتقادیِ اندیشه لوکاچ را نادیده می‌گذارد. رمانی که وابستگیِ رفاه و فقر را در زندگیِ اشخاص محسوس کرده است، از طریقِ انسجامِ خود به تضاد وضوح داده، بدونِ آنکه آن را حل‌شده اعلام کند. پایانِ روایت نیز می‌تواند فقط مرزی برای مشاهده باشد. شخصیت به مقصد رسیده است و خواننده اکنون بهتر می‌داند این مقصد چه هزینه‌ای داشته و چه چیزهایی برای رسیدن به آن کنار گذاشته شده‌اند. یک زندگی ممکن است سامان یافته باشد و سامانِ عمومی همچنان محلِ اعتراض بماند. صورتِ محدودِ اثر، حکمِ پایانِ تاریخ نیست. دفاعِ لوکاچ از رئالیسم بر توانِ عبور از نمودِ بی‌واسطه اصرار دارد؛ وفورِ جزئیات به‌تنهایی چنین عبوری را فراهم نمی‌کند. نقدِ او به برخی صورت‌های طبیعت‌گرایی و به بازسازیِ گذشته در «سالامبو»ی فلوبر نیز به تفاوتِ میانِ وصفِ دقیق و فهمِ حرکتِ اجتماعی مربوط است. می‌توان درباره نتیجه یک داوری اختلاف داشت و همچنان ضرورتِ این تمایز را حفظ کرد، زیرا دانستنِ صورتِ اشیا هنوز معادلِ فهمیدنِ نسبتِ زندگی‌ها نیست.

شکستِ صورتِ آرامِ روایت نیز گاهی راهی برای دریافتِ همین نسبت است. آدورنو در «آشتی تحمیلی» به امکانی توجه می‌کند که فشارِ جامعه در سازمانِ درونیِ اثر حضور یابد: در زبانِ ناآرام، در گسستِ تداوم و در ذهنی که دیگر نمی‌تواند خود را مرکزِ مطمئنِ جهان بشمارد. دفاعِ او از ادبیاتِ مدرن را نمی‌توان به علاقه‌ای صرف به پراکندگی تقلیل داد. آثارِ مهم ممکن است از خلالِ فروپاشیِ اطمینانِ فردی، حقیقتِ نیرویی اجتماعی را محسوس کنند. اما اعتبارِ این استدلال به رابطه‌ای وابسته است که میانِ اختلالِ صورت و شرایطِ تاریخی برقرار می‌شود؛ رابطه‌ای که لوکاچ ضرورتِ فهمِ آن را در کانون گذاشته بود. گسسته‌بودنِ اثر، خودبه‌خود به معنایِ مقاومت نیست. باید روشن شود چه چیزی در تجربه جهان، به کمکِ آن گسست قابلِ دریافت شده است. انسان می‌تواند نامفهوم‌بودنِ محیط را صادقانه احساس کند و همچنان علل این احساس را نشناسد. وقتی نامفهوم‌بودن به سرشتِ تغییرناپذیرِ هستی تبدیل شود، وضعیتی تاریخی هیئتِ سرنوشت پیدا می‌کند.

مطالبه لوکاچ از هنر، حفظِ امکانِ عبور از این تبدیل است؛ امکانِ آنکه ناتوانیِ شخص، آخرین حدِ شناختِ خواننده نباشد.

خواننده همیشه بیشتر از شخصیت نمی‌داند. چه‌بسا همراهِ او در ابهام بماند و فقط در پایان دریابد که شیوه دیدنش بخشی از مسئله بوده است. آیرونی در «نظریه رمان» این خودبازگشتِ شناخت را به عهده می‌گیرد. مؤلف از توهمِ قهرمان فاصله می‌گیرد و آگاهیِ خود را نیز از آزمون معاف نمی‌کند. اقتدارِ او به دانایی مطلق وابسته نیست؛ در کیفیتِ سازمان‌دادنِ تجربه سنجیده می‌شود. اعتراضِ پل دمان به موضعِ فراگیرِ آگاهی در نظریه لوکاچ، به همین دشواری مربوط است: چگونه آگاهیِ تاریخی می‌تواند تاریخِ صورت‌ها را بشناسد، بی‌آنکه مدعیِ خروج از تاریخ شود؟

موقعیت‌مندی، انسان را به تکرارِ ابدیِ محدودیتِ آغازین محکوم نمی‌کند. تناقضِ تجربه می‌تواند افقِ دید را تغییر دهد. شناختِ رابطه‌ها به دانستنِ همه‌چیز نیاز ندارد؛ به توانِ تصحیحِ آنچه تاکنون دانسته شده وابسته است. رمان نیز چنین تصحیحی را ممکن می‌سازد. جزئیاتی که در آغاز به سودِ داوریِ خواننده بودند، بعدتر علیه همان داوری شهادت می‌دهند. کلیت از خلالِ این تغییرِ نسبت‌ها ساخته می‌شود و با هر گسترشِ تجربه، چیزی را که طبیعی یا بدیهی جلوه می‌کرد دوباره در معرضِ پرسش می‌گذارد.

استقلالِ آگاهیِ شخصیت‌ها در این فرایند ضروری است. اگر صدایِ آنان فقط وسیله بیانِ نظرِ مؤلف باشد، تجربه پیش از وقوع تفسیر شده و امکانِ آموختن از آن از میان رفته است. تأکیدِ باختین بر گفت‌وگومندی و بر چندصداییِ داستایوفسکی، حساسیت به همین خطر را گسترش می‌دهد. با وجودِ این، کثرتِ صداها هنوز درباره نسبتِ قدرتِ آن‌ها داوری نمی‌کند. زبانِ یکی ممکن است معیارِ عقلانیتِ جمع شناخته شود و زبانِ دیگری پیشاپیش بی‌اعتبار باشد. شخصی می‌تواند تجربه خود را حقیقتِ همگان اعلام کند، درحالی‌که دیگری برای فهمیده‌شدن ناچار است بخشی از تجربه‌اش را به زبانِ مسلط ترجمه کند. کلیتِ رمانی امکان می‌دهد این نابرابری در خودِ برخوردِ آگاهی‌ها فهمیده شود. توضیحِ اجتماعی جایِ صدایِ شخص را نمی‌گیرد؛ به پرسش از شرایطِ شنیده‌شدنِ آن راه می‌برد. تقابلِ آزادیِ گفت‌وگو با کلیت، این لایه تعیین‌کننده را حذف می‌کند. صداها تنها در معنایی محدود مستقل‌اند و زندگیِ آن‌ها با مناسباتی همراه است که نه بر همه‌شان یکسان فشار می‌آورند و نه فرصتِ پاسخ‌دادن را به‌طور برابر توزیع می‌کنند. خواننده باید بتواند تفاوتِ میانِ حضورداشتن در گفت‌وگو و قدرتِ اثرگذاشتن بر سرنوشتِ آن را دریابد.

در تمنایِ زندگی‌ای فراتر از این نابرابری‌ها، بازگشت به طبیعت می‌تواند وعده آرامش داشته باشد. تولستوی برای لوکاچ واجدِ عظمتی است که از کوشش برای عبور از قراردادهای میان‌تهیِ اجتماعی جدا نمی‌شود. تجربه‌هایی وجود دارند که شخص در آن‌ها زندگی را به صورتی اصیل‌تر احساس می‌کند و فاصله‌اش با معیارهای مسلط بیشتر می‌شود. دشواری در تبدیلِ این تجربه به صورتی از زندگیِ مشترک است. پناهگاهِ فردی، حتی اگر حقیقتی انسانی را حفظ کند، مناسباتِ بیرون از خود را به‌تنهایی دگرگون نمی‌سازد. نگاهِ پایانِ «نظریه رمان» به داستایوفسکی در امتدادِ همین نارضایتی قرار دارد.

لوکاچ امکانی برای عبور از فردیتِ محصور در خویش می‌جوید و درباره صورتِ کاملِ جهانِ تازه حکمِ قطعی صادر نمی‌کند. امیدِ او را نمی‌توان صرفاً اشتیاقی برای احیایِ گذشته دانست. مسئله، نپذیرفتنِ بیگانگی به عنوانِ آخرین امکانِ انسان است. هنر به مرزی رسیده که در آن، پرسشِ صورت به شرایطِ زیستن راه می‌برد.

آنچه در تنهاییِ شخصیت به شکلِ فقدان احساس شده بود، اکنون با ضرورتِ ساختنِ رابطه‌هایی تماس پیدا می‌کند که در آن‌ها، زندگیِ مشترک بتواند بیش از استمرارِ رقابت و جدایی باشد.

تغییرِ رابطه‌ها به عاملی نیاز دارد که خود درونِ آن‌ها زندگی کند. چرخشِ لوکاچ به مارکسیسم، از پیوستن به حزبِ کمونیستِ مجارستان در ۱۹۱۸ تا انتشارِ «تاریخ و آگاهی طبقاتی» در ۱۹۲۳، به این مسئله تعیّنِ سیاسی بخشید. در موقعیتِ پرولتاریا امکانی وجود دارد که شناختِ خویش به شناختِ ساختمانِ عمومیِ جامعه راه ببرد؛ کالاشدنِ نیروی کار، صورتِ سلطه را واردِ تجربه خودِ کارگر می‌کند. این امکان با دانایی بالفعلِ همه افراد یکی نیست. فاصله میانِ موقعیت و آگاهی، میدانِ تجربه، مبارزه و سازمان‌یابی است. تعبیرِ سوژه‌اُبژه تاریخ به عاملِ تغییری مربوط می‌شود که بیرون از موضوعِ تغییر نایستاده است. مقایسه با جامعه‌شناسیِ معرفتِ مانهایم، اهمیتِ این پیوندِ شناخت و عمل را روشن‌تر می‌کند. ترکیبِ چشم‌اندازها از سویِ روشنفکرانِ نسبتاً مستقل، مسئله موضعِ اجتماعیِ اندیشه را جدی می‌گیرد؛ لوکاچ آن را تا امکانِ مداخله در صورتِ زندگی ادامه می‌دهد. حقیقتِ اجتماعی تنها چیزی برای مشاهده نیست. شناختِ ساخته‌شدنِ مناسبات، پرسش از توانِ تغییرِ آن‌ها را نیز پیش می‌کشد و به آزادی معنایی می‌دهد که در انتخابِ فردی میانِ امکان‌های موجود مصرف نمی‌شود.

آزادیِ عملی به جهانی نیاز دارد که در برابرِ اراده لحظه‌ایِ اشخاص نیز استقلال داشته باشد. هر عینیتی مصداقِ بیگانگی نیست. زبان، نهاد، اثرِ هنری و حافظه جمعی نیز از فرد فراتر می‌روند و بخشی از امکانِ زیستنِ او را فراهم می‌کنند. تمایزِ متأخرِ لوکاچ میانِ عینیت‌یافتن و بیگانگی، اهمیتِ این نکته را برجسته می‌سازد. مسئله آن است که صورت‌های اجتماعی چگونه عمل می‌کنند: آیا توانِ زندگی و مشارکت را گسترش می‌دهند یا استمرارِ خود را بر غایاتِ انسانی مقدم می‌دارند؟

این تمایز برای فهمِ استقلالِ هنر نیز ثمربخش است. رمان به محضِ پایانِ نگارش، از خواستِ خصوصیِ مؤلف فاصله می‌گیرد و در معرضِ خوانش و داوری قرار می‌گیرد. انسجامش می‌تواند چیزی را علیه نیتِ نویسنده آشکار کند، زیرا روابطِ درونِ اثر پیامدهایی دارند که با اعلامِ قصد متوقف نمی‌شوند. فرم، آزادیِ نامحدودِ مؤلف برای تحمیلِ نتیجه نیست. تعهدی نسبت به جهانی است که آفریده و اکنون باید بتواند ضرورتِ کردارها و پیامدها را در آن حفظ کند. دفاعِ لوکاچ از شناختِ هنری با همین تعهد استحکام می‌یابد و فاصله میانِ اثرِ زنده و نوشته‌ای را که اشخاصش فقط برای رساندنِ پیام حضور دارند، دقیق‌تر می‌کند.

وقتی تعهد به رابطه‌ها جدی گرفته شود، خانه نیز دیگر مکانی خودبسنده به نظر نمی‌رسد. آسایشِ آن می‌تواند به کار و زندگیِ مردمانی وابسته باشد که در روایتِ مرکزی حضورِ اندکی دارند. خوانشِ ادوارد سعید از «منسفیلد پارک» و نسبتِ ملکِ انگلیسی با آنتیگوا، امکانِ چنین دریافتِ گسترده‌ای را فراهم می‌آورد. سرزمینِ دور بیرون از حقیقتِ خانه نیست؛ در استمرارِ رفاهِ آن دخالت دارد. کم‌رنگ‌بودنِ حضورش در متن، اهمیتِ رابطه را از میان نمی‌برد. خواندنِ این وابستگی، جدی‌گرفتنِ مطالبه کلیت است. تجربه استعمار دامنه همان پرسشی را گسترش می‌دهد که لوکاچ درباره نسبتِ سرنوشتِ فردی و مناسباتِ تاریخی طرح کرده بود. از زندگیِ شخص می‌توان به کار، زمین و مالکیتی رسید که امکان‌هایش را ساخته‌اند. اثر به سندِ اتهامِ نویسنده تبدیل نمی‌شود؛ حدودِ جهانِ بازنمایی‌شده و رابطه‌اش با جهانی وسیع‌تر بررسی می‌شود. حتی سکوتِ روایت نیز معنایی تاریخی پیدا می‌کند، اگر معلوم شود چه رابطه‌ای در واقعیت تعیین‌کننده بوده و در توزیعِ حضور

و توجه، سهمِ متناسبی نگرفته است. خانه ظاهراً آرام، با این خوانش، بخشی از جغرافیایی می‌شود که آسایش و خشونت در آن از یکدیگر جدا نیستند.

نابرابریِ جغرافیایی در گردشِ خودِ فرم‌ها نیز حضور دارد. رمان در میانِ زبان‌ها و نهادهایی گسترش یافته که قدرتِ یکسانی در تعیینِ معیارِ ادبی نداشته‌اند. مورتی در «حدس‌هایی درباره ادبیاتِ جهانی» به برخوردِ صورت‌های نیرومندِ خارجی با مواد و صورت‌های محلی توجه می‌کند؛ برخوردی که در صدایِ راوی، ساختمانِ پیرنگ و دشواریِ پیوندِ تجربه‌ها اثر می‌گذارد. ناهماهنگیِ یک اثر همیشه نقصِ مهارتِ فردی نیست. ممکن است فشارِ موقعیتی تاریخی در آن متراکم شده باشد؛ موقعیتی که الگویِ واردشده و تجربه زیسته به‌آسانی در آن با هم سازگار نمی‌شوند. فهمِ این فشار به رابطه‌هایی نیاز دارد که از حدودِ متنِ منفرد فراتر می‌روند. فاصله تجربه محلی با سازمانِ گسترده مناسبات، همان مسئله‌ای است که جیمسون در نگاشتِ شناختی دنبال می‌کند و در «*مارکسیسم و فرم*» و «*ناخودآگاه سیاسی*» از راه‌های دیگری به آن نزدیک می‌شود. فرد ممکن است پیامدِ تصمیم‌هایی را تحمل کند که منشأ آن‌ها در افقِ روزمره‌اش حاضر نیست. کنارگذاشتنِ کلیت، منشأ را حذف نمی‌کند؛ دسترسیِ شناختی به آن را محدود می‌سازد و رنج را دوباره به چیزی تبدیل می‌کند که شخص باید با واژگانِ زندگیِ خصوصی توضیحش دهد.

ادبیات برای عبور از این محدودیت، به صورتِ واحد و تغییرناپذیری محکوم نیست. آنچه اهمیت دارد، توانِ فرم برای تبدیلِ وابستگی‌های نادیدنی به تجربه‌ای قابلِ دریافت است. این توان با انتقالِ گزاره‌های جامعه‌شناختی حاصل نمی‌شود. خواننده باید بتواند فشارِ موقعیت را در تصمیم، تأخیر، سوءتفاهم و پیامدِ کردار احساس کند. شناختِ هنری از مسیرِ زندگیِ متعین می‌گذرد و به همین علت، چیزی به فهمِ اجتماعی می‌افزاید که با اعلامِ یک حکمِ کلی به دست نمی‌آید.

پژوهشِ برنستاین درباره فلسفه رمان و دیالکتیکِ فرم، به عمقِ این پیوندِ زیبایی‌شناسی و نقدِ اجتماعی پرداخته است. بااین‌حال، خودِ آثارِ ادبی محکِ تعیین‌کننده باقی می‌مانند. نظریه باید بتواند تفاوتِ آن‌ها را تحمل کند و از هر اثر، فقط تأییدی برای مقولاتِ پیشین نخواهد. بازگشتِ انتقادیِ لوکاچ به کتابِ جوانی‌اش در پیشگفتارِ ۱۹۶۲ نیز میانِ ماندگاریِ پرسش و اصلاح‌پذیریِ پاسخ‌ها فاصله می‌گذارد. تغییرِ یک داوری، ضرورتِ فهمِ نسبتِ فرد و جهان را از اعتبار نمی‌اندازد؛ به آن فرصت می‌دهد در مواجهه با تجربه‌ای دقیق‌تر، تعینِ بیشتری پیدا کند.

زندگیِ متعین همیشه چیزی برای مقاومت در برابرِ توضیحِ شتاب‌زده دارد. شخص از موقعیتش بیشتر است، هرچند بیرون از آن زندگی نمی‌کند؛ گذشته در اکنون اثر می‌گذارد، بدونِ آنکه هر امکانِ آینده را از پیش مصرف کرده باشد. رمان می‌تواند این افزونی را حفظ کند و هم‌زمان از فهمِ رابطه‌ها دست نکشد. ارزشِ «نظریه رمان» لوکاچ در اصرار بر همین توانِ دشوارِ هنر است. انسان نباید میانِ تنهاییِ تجربه و اقتدارِ توضیحی که تشخصِ او را حذف می‌کند، یکی را برگزیند.

صورتِ ادبی قادر است زندگی را در رابطه‌هایش بفهماند و به همان زندگی مجالِ سخن‌گفتن بدهد. شکست به صفتِ یک اراده تقلیل نمی‌یابد؛ احساس از انزوایِ امرِ خصوصی بیرون می‌آید و تاریخ در سرنوشتِ کسانی حضور پیدا می‌کند که تصمیم‌گیرندگانِ بزرگِ آن نبوده‌اند. آخرین صفحه، این زندگی‌ها را به سکوتِ یک نتیجه واگذار نمی‌کند. اکنون می‌توان بهایِ تصمیم‌ها، امکان‌های ازدست‌رفته و وابستگیِ سرنوشت‌ها را دقیق‌تر

سنجید. آنچه پیش‌تر همچون تقدیری بی‌نام تحمل می‌شد، نسبتی تاریخی پیدا کرده است. رهایی پیش از هر وعده‌ای، به چنین فهمی احتیاج دارد؛ فهمی که شخص را در رنجش تنها نگذارد و راهِ اندیشیدن به زندگیِ دیگری را که هنوز تحقق نیافته، مسدود نکند.

منابع و مآخذ:

Adorno, Theodor W. 1980. "Reconciliation under Duress." Translated by Rodney Livingstone. In Aesthetics and Politics, translation editor Ronald Taylor. London: Verso.

Bakhtin, M. M. 1981. The Dialogic Imagination: Four Essays. Edited by Michael Holquist. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.

Bernstein, J. M. 1984. The Philosophy of the Novel: Lukács, Marxism and the Dialectics of Form. Minneapolis: University of Minnesota Press.

De Man, Paul. 1966. "Georg Lukács's Theory of the Novel." MLN 81 (5): 527–534.

Jameson, Fredric. 1971. Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature. Princeton: Princeton University Press.

Jameson, Fredric. 1981. The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. Ithaca: Cornell University Press.

Jameson, Fredric. 1988. "Cognitive Mapping." In Marxism and the Interpretation of Culture, edited by Cary Nelson and Lawrence Grossberg. Urbana: University of Illinois Press.

Lukács, Georg. 1971. The Theory of the Novel: A Historico-Philosophical Essay on the Forms of Great Epic Literature. Translated by Anna Bostock. Cambridge, MA: MIT Press.

Lukács, Georg. 1971. History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics. Translated by Rodney Livingstone. Cambridge, MA: MIT Press.

Lukács, Georg. 1980. "Realism in the Balance." Translated by Rodney Livingstone. In Aesthetics and Politics, translation editor Ronald Taylor, 28–59. London: Verso.

Lukács, Georg. 1983. The Historical Novel. Translated by Hannah Mitchell and Stanley Mitchell. Preface by Fredric Jameson. Lincoln: University of Nebraska Press.

Mannheim, Karl. 1936. Ideology and Utopia: An Introduction to the Sociology of Knowledge. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co.

Moretti, Franco. 2000. "Conjectures on World Literature." New Left Review II/1: 54–68.

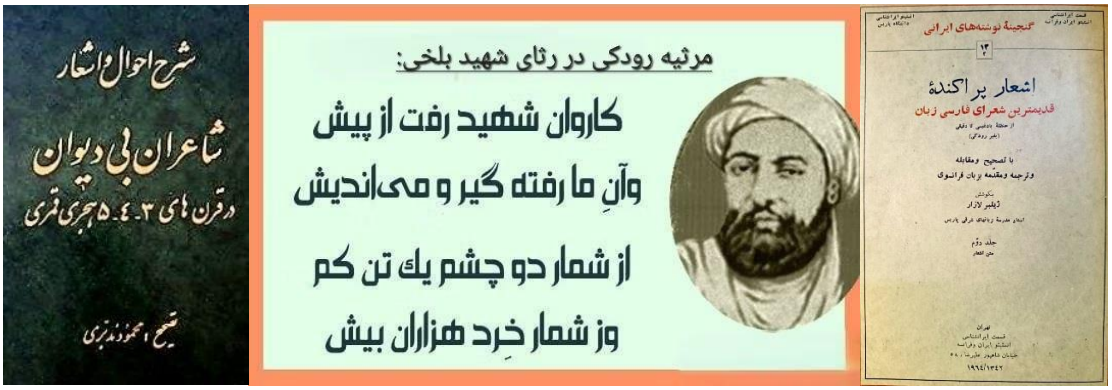
Said, Edward W. 1994. Culture and Imperialism. New York: Vintage Books. First published 1993.

Simmel, Georg. 1911. "Der Begriff und die Tragödie der Kultur." In Philosophische Kultur. Leipzig: Werner Klinkhardt.

بازگشت به فهرست

شَهید بلخی یا شُهَیْد بلخی؟

حسین یوسفیان



اشاره: شهید بلخی (با هر لفظ که بخوانیم)، یکی‌از فیلسوف-شاعرانِ پارسی‌گوی هم‌دورهٔ زکریای رازی (پزشک‌وفیلسوف) و رودکیِ سمرقندی (پدرِ شعرِ فارسی) در قرنِ چهارمِ ه.ق در عصرِ سامانیان و زادهٔ بلخ بود که سُروده‌های اندکی در حدودِ یک‌صد و اندی بیتِ از وی به‌جا مانده است. این اشعارِ پراکنده را «ژیلبر لازار»، استادِ مدرسهٔ زبان‌های خاوریِ پاریس در کتابِ «اشعارِ پراکنده...» و «محمود مدبّری» نیز ابیاتی را در کتاب «شاعرانِ بی‌دیوان» منتشر کرده است.(* لینک دانلود هر دو کتاب در انتهای این متن)

ابوالحسن شهید بن حسین جهودانکی بلخی، معروف به شهید بلخی (درگذشتهٔ ۳۲۵ ه.ق در تنگ‌دستی و «منجنیقِ عذاب»- از تعابیرِ شاعر)، علاوه بر پیش‌گامی در شعرِ فارسی و دَری، در وادیِ فلسفه (مناظراتش با زکریای رازی به گفتهٔ ابنِ ندیم) و احاطه بر علوم و معارفِ یونان تألیفاتی داشته و در هنرِ خوش‌نویسی و سُرودن اشعارِ عربی نیز توانا بوده و کمتر کسی‌است که دوبیتی‌های مشهورِ او را نشنیده باشد. از جمله: *«اگر غم را چو آتش دود بودی/ جهان تاریک بودی جاودانه/ درین گیتی سراسر گر بگردی/ خردمندی نیابی شادمانه»* که به تعبیر شفیعی کدکنی بعداز گذشتِ ۱۱۰۰ سال هم‌چنان مانند یک قطعهٔ الماس در فرهنگِ ملّیِ ما می‌درخشد.

و در اهمّیتِ جایگاهِ او در پی‌ریزی سنگ‌بنای شعرِ فارسی، همین بس که شاعرانِ بزرگی چون رودکی، دقیقی، منوچهری، فرّخی‌سیستانی، خاقانی‌شروانی و ادیب صابر در ستایش از مقامِ استادیِ او در شعر و غزل‌سُرایی و خوش‌نویسی و کلامِ نغز، و خودآگاهی و دردمندیِ او ابیاتی سُروده‌اند. از جمله رودکی که در رثای شهید بلخی گویند که گریست و چنین سُرود: *«کاروانِ شهید رفت از پیش/ وآن ما رفته گیر وُ می‌اندیش/ از شمار دوچشم یک تن کم/ وَز شُمارِ خِرَد هزاران بیش...»*. تا کنون به زندگی و آثارِ ادبی، هنری و فلسفی این شاعرِ مهمّ دورانِ کلاسیکِ شعرِ فارسی و این نمایندهٔ «هزاران خِرَد» در عصرِ سامانیان در منابعِ گوناگون پرداخته‌شده که موضوعِ این جُستارِ کوتاه نیست و علاقه‌مندان برای آشنایی بیش‌تر می‌توانند به آن‌ها مراجعه‌کنند. هدفِ این سطور کنکاشی پیرامون ریشه یا وجهِ تسمیّهٔ نامِ کوچکِ این شاعرِ بزرگ یعنی واژهٔ «شهید»است که یکی آن‌را «شَهید» (بر وزنِ سَعید و سَدید) خوانَد و دیگری «شُهَیْد» (بر وزنِ شُبَیْر و زُبَیْر)...

***

در فرهنگ لغاتِ فارسی، واژهٔ «**شَهید**» لفظی عربی و صیغهٔ مبالغه از ریشهٔ «شَهَدَ» و اسمِ مصدرِ «شهادَة» به‌معنای شاهد و حاضربودن و گواهی‌دادن است. در اسلام، **شهید** به کسی گفته می‌شود که جانِ خود را در راهِ خدا فدا کند و بر طبق احکامِ دینی، کسی که به شهادت رسیده نیاز به غُسل و کفن ندارد. نخستین زنِ شهید در اسلام، سمیّه بِنْتِ خَبّاط شُمرده‌شده و نخستین مردِ شهید نیز یاسِر أَبن عَامِر أَبن مَالِک ألعَنْسِیّ

(همسرِ سمیّه و پدرِ عمّارِ بن یاسر)، و سپس حمزهٔ بن عبدالمطلب (عموی پیامبر) و حسین بن علی (امامِ دوّمِ شیعیان) که به سَیّدالشُهداء لقب گرفته‌اند. قرآن نیز در آیاتی از سورهٔ آل‌عُمران این‌چُنین به‌توصیفِ مقامِ شهیدان می‌پردازد: «وَ لاتَحْسَبَنّ الّذینَ قُتِلُوا فی سبیلِاللّه أمْوَاتَا بَلْ أحْیَاءٌ عِندَ رَبّهِمْ یُرْزَقُون(۱۶۹) [«مپندار که شهیدانِ راهِ خدا مُرده‌اند، بلکه زنده‌اند و در نزدِ خدا روزی می‌خورند.]. شایان ذکر است واژگانِ «شهید» و «شهادت» مختصِّ نیروهای مذهبی نبوده و در نشریات و اسنادِ سازمان‌ها و احزابِ چپ و مترقّی و لائیک نیز در وصفِ انقلابیونی که در راهِ دفاع میهنی یا حزب و جُنبش قهرمانانه رزمیده و جانِ خود را فدا کرده‌اند، بسیار به‌کار رفته از جمله در یادنامه‌هایی چون: شهدای سچفخا، شهیدانِ توده‌ای، شهیدانِ راهِ کارگر...؛ گرچه در سال‌های اخیر از واژگانی چون جان‌باخته و جان‌فدا و جاویدنام و غیره... نیز به جای شهید استفاده می‌شود.

و امّا در اکثرِ فرهنگ‌های عربی و فارسی و منابع و آثاری که از «شهید بلخی» نام بُرده‌اند، نامِ کوچکِ وی «شَهید» ضبط شده است، ولی شواهدی هم برضبطِ آن به صورت «شُهَیْد» وجود دارد، از جمله مقالهٔ «فرانسوا دُ بلوا»، [متخصّصِ زبان‌ها و ادبیّاتِ سامی وایرانی وتاریخ وفرهنگ‌های خاورمیانه و آسیای مرکزی در دورانِ پیشامُدرن] با عنوانِ «شُهَید بلخی، شاعر و فیلسوف هم‌عصرِ رازی» که با برگردانِ «میرسالار رضوی» در فصل‌نامهٔ تخصّصی «گزارشِ میراث» در پاییز ۱۳۹۹ انتشار یافته است. نویسندهٔ این مقاله در پانوشتِ خود آورده است:

«دست‌کم در نوشته‌های به الفبای لاتین، این نام تا پیش‌از این به‌صورتِ *Shahid* ضبط و به *martyr* (=شَهید) ترجمه شده، ولی آن‌قدر که می‌دانیم، این عنوان هرگز در ادوارِ بسیار قدیم به عنوانِ اسمِ خاصّ به‌کار نرفته، بلکه تنها به عنوانِ صفتی برای مسلمانانی که در نبرد کشته شده‌اند، آن‌هم پس از مرگشان استعمال شده است. به عنوانِ اسمِ فردی زنده، این صفت مُضحک و در واقع بی‌حرمتی به نظر می‌آید. امّا لفظِ هم‌املا و هم‌وزنِ آن یعنی شُهَید (ظاهراً صورتِ مُصَغّرِ شهد به معنای عسل)، اگرچه بسیار به نُدرت شواهدی دارد، به‌ویژه نامِ جدّ عربِ خانواده‌ای از زعمای اَندلُسی، یعنی بنی شُهَید و هم‌چنین نامِ پدربزرگِ عُمَیر بن سعد بن شُهَید، امیر حمص در عهدِ معاویه بوده‌است.

ذَهَبی در کتابِ المُشتَبَه فی اَسماءِ الرّجال (به تصحیحِ دِ یونگ، لایدن، ۱۸۸۱: ۳۰۶-۳۰۵) بر تلفّظِ شهید به ضمّ در این دو مورد تصریح می کند، هر چند از شهید به عنوان نامِ برخی (جماعهٔ)، البته بدونِ شاهد نام برده است. دوّمین اسم به‌احتمالِ زیاد در زمانِ ذَهَبی (قرنِ هشتم)، یعنی دوره‌ای که تحقیرِ القابِ محترمانهٔ سنّتیِ عربی رونق یافته بود، کاربُرد داشته، امّا بعید است که این مسأله در موردِ دوره‌ای که موردِ بحثِ ماست صادق باشد. نامِ شُهَیدِ موردِ بحثِ ما گه‌گاه به سهل یا سهیل تحریف شده است (نسخ لغت فرس اسدی صورت سپهبذ (رک. مقدّمه تصحیح هُرن ۲۳ [چاپِ دبیرسیاقی: چهل و هفت را هم دارند]، ولی املای شهید به اندازه‌ای هست که آن‌را مسلّم بدانیم. به‌خصوص توجّه شود که عوفی (لباب‌الالباب، به‌تصحیحِ ادوارد براون، لندن، ۱۹۰۳: ج۲ /۳) که معمولاً مدخل‌های خود را با بازی با کلماتِ مربوط به نامِ شاعرِ مذکور آغاز می‌کند، نویسندهٔ مورد بحثِ ما را این‌چنین معرفی کرده است: «شهید شاعرِ شهدسخنِ شاهدِ کلام بوذ»؛ این نکته تردیدی باقی نمی‌گذارد که عوفی دستِ کم صامت‌ها را همین‌طور می‌خوانده است.»

در ذیلِ ترجمهٔ مقالهٔ مورد اشاره در فصل‌نامهٔ مذکور، نظرِ دکتر سیداحمدرضا قائم‌مقامی در ردّ نظرِ فرانسوا دُبلوا چُنین آمده که قابلِ تأمّل است:

«نویسنده [فرانسوا دُ بلوا]، نامِ شاعرِ مشهورِ قرنِ سوّم و چهارمِ هجری را **شُهَید** ضبط کرده و شَهید را به عنوان نامِ فرد، چیزی متأخّر شمرده است و گفتهٔ ذَهَبی را برای قرنِ هشتم یا آن حدودِ زمانی معتبر شُمرده، ولی

برای قرونِ قدیم‌تر نه. از یک طرف، **شهید**، چنان‌که شفیعی کدکنی (این کیمیای هستی، ۲۴۵ به بعد) معلوم کرده، لااقل از قرنِ پنجم به عنوان لقبِ بعضی صوفیّه، مانندِ ابوعلی دقاق و امام قشیری و ابوالحسن خَرَقانی، به‌کاررفته و لقبِ بعضی شعرا مانندِ حافظ هم بوده است و ممکن است چنان‌که در همان مقاله آمده، با یک لقبِ شاهد که معنا و دایرهٔ شُمولِ آن ظاهراً به دقّت معلوم نیست، نیز مترادف باشد. امّا در مورد شهید بلخی ظاهراً با چنین لقبی مواجه نیستیم و شَهید نامِ اوست. از طرفِ دیگر، از نامِ شَهید هم چند شاهدِ قدیم به دست است: دارقطنی(د. (۳۸۵ق) در المؤتلف والمُختلف (تصحیح موفق‌بن عبدالله، ص۱۴۲۶- ۱۴۲۷) در «**بابِ شَهید و شُهَید**» نامِ حبیب بن الشهید البصری و حبیب بن الشهید مصری را آورده (هردو درگذشته قرنِ دومِ هجری) و از یک شُهَید نام هم یادکرده است (نیز رجوع شود به حواشی مصحّح و منابع دیگری که نامِ این افراد در آن‌ها آمده است و درآن حاشیه ذکر شده‌اند). ابن ماکولا (د. نیمهٔ دوّمِ قرنِ پنجم)، علاوه برآن دو فردِ دیگری را هم با نامِ شَهید در «**بابِ شَهید و شُهَید**» کتاب‌الاکمال (تصحیح عبدالرحمن المعلمی و نایف العباسی، ج ۵، ص ۹۰-۸۹-۸۹) یاد کرده است. در منابعِ جدیدتر، مانند مُشتبه ذَهَبی بنا بر این بوده که شَهید اسمی رایج است و تنها از **شُهَیدهای معروف** نام بُرده شده است. بنابراین، ظاهراً رأیِ دُ بلوا در پاورقیِ اوّلِ مقالهٔ او را نمی‌توان پذیرفت، ولی تردید در تلفّظِ نامِ [کوچک] شهید بلخی هنوز برجاست.»

از طرفِ جناب سهیل باری (پژوهش‌گر)، هم‌سو با نظرِ فرنسوا دُ بلوا به منابعی معتبر اشاره می‌کند که در آن‌ها از نامِ «شُهَید بلخی» یاد کرده‌اند. ازجمله:

در کتابِ «معجم‌الأدباء» با عنوان اصلیِ «إرشادُ الأریبِ إلی معرِفةِ الأدیب» اثرِ یاقوت بن عبدالله حَمَوی رومی (درگذشته در ۶۲۶ه)، ترجمهٔ روان‌شاد دکتر عبدالمحمّد آیتی، ج ۱، ص ۶۱۶، [که تذکره‌ای است مفصّل در شرح احوال اهل ادب، اعم از شاعران، نحویان، لغت‌شناسان، نسب‌شناسان، اخباریون، مورّخان، مفسّران، قُرّاء، وَرّاقان، کاتبان و خطّاطانِ مشهور از قرونِ اوّلیهٔ هجری تا زمانِ حیاتِ مؤلّف در ۶۲۶ق]، نامِ شهید بلخی «شُهَیْد بن حسین بلخی» ضبط شده است. در برخی فرهنگ‌نامه‌های عربی نیز ، «شهید» را به‌عنوانِ یک اسم، بر وزنِ «زُبَیْر» دانسته و از یک‌دو نفر نام بُرده‌اند. مثلاً فیروزآبادی (درگذشته در ۸۱۷ه) در القاموس المُحیط، چاپ دارالکتب العلمیّة، ج ۱، ص ۴۲۴، دراین باره نوشته‌است: «کَزُبَیر: الزاهدُ عُمَرُ بنُ سَعدِ بنِ شُهَیْد... و أحمدُ بنُ عَبدِ المَلِکِ بنِ شُهَیْدٍ: الأدیبُ». هم‌چنین ابن‌خَلّکان (درگذشته در ۶۸۱ه) در وَفَیات الأعیان، چاپ احسان عباس، ج ۱، ص ۱۱۶، دربارهٔ «ابن شهید» (احمد بن عبدالملک، صاحب التَّوابِع و الزَّوابِع، درگذشته در ۴۲۶ه) نوشته‌است: «و شهید: بِضَمّ الشَّینِ المُثَلَّثة و فتحِ الهاءِ و سُکونِ الیاءِ... .»

امّا دو شاهدِ ذیل از سوزنی و خاقانی (خصوصاً شعرِ سوزنی)، تأییدی برای تلفّظِ «شَهید» (و نه شُهَیْد) نزدِ آنان است. پس اگر در شعرِ سوزنی، علّتِ ضرورتِ قافیه باعث نشده باشد که شَهید آورده شود، امثالِ او و شاید خاقانی هم (به قرینهٔ «لَبید» در بیتش)، «شَهید» تلفظ می‌کرده‌اند:

«عید شد ایام ما، ناآمده ایّامِ عید/ چون رسید از راه با شاه جهان میرعمید/ باش مَمدوحِ بسی مادح که مَمدوحان بسی/ زنده‌نامند از دقیقی و کسائی و شهید.» (سوزنی).

«گرچه بُدست پیش ازین در عرب و عجم روان/ شعرِ شهید و رودکی، نظمِ لَبید و بُحتُری.» (خاقانی)

در همین ارتباط، منوچهر فروزنده‌فرد، (دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه تهران)، ضمن ردّ نظرِ فرانسوا دُ بلوا می‌گوید:

«به نظرِ نگارنده تردید در تلفّظ نامِ شَهید بلخی روا نیست، زیرا در بیتِ [نقل‌شده از] سوزنی خوش‌بختانه نامِ او در موضعِ قافیه آمده‌است و با واژه‌های «عید، عمید، سعید، عَبید، مُعید، حدید، شدید، مفید، مستفید، قدید، فرید، مزید، من‌یزید، مُرید، مَرید، بایزید، حبل‌الورید، ولید (اسمِ خاص)، ولید (= فرزند)، بَلید، رشید، مَشید، مدید» قافیه شده‌است. آشکار است که به قرینهٔ دقیقی و کسایی، منظور از شهید همان شهید بلخیِ موردنظرِ ماست.... یک قرینهٔ ضعیف برای تلفّظِ شَهید هم بیتی‌است از فرّخی که از قضا در مقالهٔ دوبلوا (۱۳۹۷: ۳۶) هم آمده‌است: *«خط نویسد که بنشناسند از خطّ شهید/ شعر گوید که بنشناسند از شعرِ جریر.»* با توجّه به توازنی که در بیت هست به‌نظر می‌رسد شَهید و جَریر را باید به‌لحاظِ صرفی(و نه فقط عروضی) هم هم‌وزن دانست.»

در خاتمهٔ این جُستار، با وجودِ همهٔ بررسی‌های انجام‌یافته توسطِ پژوهش‌گران و زبان‌شناسان که به نمونه‌ای از آن‌ها پرداختیم، این سخن دکتر سیداحمدرضا قائم‌مقامی را صائب می‌دانیم که «تردید در تلفّظِ نامِ شَهید [یا شُهَیْد] بلخی هنوز برجاست».

منابعِ موردِ استفاده یا مطالعه:

۱- مقالهٔ «شُهَید بلخی، شاعر و فیلسوفی هم‌عصرِ رازی»، به قلم «فرانسوا دُ بلوا»، ترجمهٔ میرسالار رضوی، فصل‌نامهٔ تخصّصی «گزارشِ میراث» (اطلاع‌رسانی در حوزهٔ نقد و تصحیحِ متون، نسخه‌شناسی و ایران‌شناسی)، انتشار پاییز ۱۳۹۹ صص ۳۳-۳۹ - نشانی اصلِ مقاله:

de BLOIS, F. (1996). "Shuhayd al-Balkhī, A Poet and Philosopher of the Time of Rāzī". Bulletin of the School of Oriental and African Studies, 59(2), 333-337. (DOI: /۱۰,۱۰۱۷S0041977X0003161X)

۲- مقالهٔ «شهید بلخی، دردمندی بر درگاهِ میعاد»؛ به قلم داکتر رازق رویین

۳- یادداشت‌های سهیل یاری؛ کانالِ تلگرامی «مجمعِ پریشانی»

۴- یادداشت‌های منوچهر فروزنده‌فرد؛ کانال تلگرامی «صُراحی»

.....

(*) **ژیلبر لازار: *«اشعارِ پراکندهٔ قدیم‌ترین شعرای فارسی ایران از حنظلهٔ بادغیسی تا دقیقی (به‌غیرِ رودکی)»*، جلدِ دوّم، تهران، بخشِ ایران‌شناسی انستیتو ایران و فرانسه، سال ۱۳۰۰– و نیز در کتابی با عنوان *«شاعرانِ بی‌دیوان» (شرحِ احوال و اشعارِ شاعرانِ بی‌دیوان در قرن‌های ۳، ۴، ۵ هجری)* به تالیف‌وتصحیحِ محمّد مدبّری، نشرِ پانوس، بهار ۱۳۷۰ انتشار یافته که در هر دو کتاب ابیاتی از شهید بلخی گردآوری شده و فایلِ پی‌دی‌افِ آن‌ها با کلیک/لمس بر روی نامِ کتاب قابلِ دانلود است. درضمن اشعارِ شهید بلخی در سایتِ گنجور به نقل از همین دو کتاب در دسترسِ عموم قرار گرفته امّا برای دسترسی به اشعارِ شهید بلخی، دو کتابِ دیگر نیز قابلِ رجوع برای علاقه‌مندان است: کتابِ *«شهید بلخی، شاعرِ بزرگِ زمانِ سامانیان»* به تألیفِ انظورت ملک‌زاد و مصطفی باباخانی، نشرِ آرون، ۱۳۹۸ که به زندگی و احوال و اشعارِ شاعر پرداخته و کتابِ «واژه‌نامهٔ بَسامدیِ شعرهای شهید بلخی» به گردآوری محمود مُنشی، ۱۳۵۵ که خواننده را با آمارهای بَسامدیِ اوزان و بَحرها و قالب‌ها و مضامینِ اشعارِ این شاعرِ پیشگامِ قرن چهارم هـ.ق آشنا می‌سازد.**

***

یادگاری کز آدمیزاد است

سخن است، آن دگر همه باد است...

رودکی

بازگشت به فهرست

اصلاحِ اشتباهِ تاریخی دربارهٔ بیتِ معروفِ فردوسی

ساسان والی‌زاده، روزنامه‌نگار



هنوز صدای معلّمِ کلاسِ چهارمِ ابتدایی در مدرسهٔ شهید علی گودرزی خرّم‌آباد در گوشم طنین دارد وقتی این بیتِ زیبا را می‌خواند که:

دریغ است ایران که ویران شود کُنامِ پلنگان وُ شیران شود

خانم معلّم این بیت را همان‌جور معنی می‌کرد که هنوز هم معنی می‌شود. یک معنیِ ساده و بلکه ساده‌انگارانه که سال‌هاست وردِ زبانِ عموم است! معنای مصرع اول روشن است و محلِّ مناقشه نیست، امّا درخصوصِ مصرع دوّم، چیزی که اشتهار دارد این‌گونه است که فردوسی، شاعرِ پاک‌نهادِ ما، با حسرت می‌گوید که دریغ است ایران جایگاهِ شیران و پلنگان (استعاره از دشمن) شود!

برای این‌که مستندِ این گفته را نشان دهم شما را ارجاع می‌دهم به سایت شبکهٔ آموزشِ سیما که در درسِ بیست‌وُهشتم تمرینِ انشا، این بیت را مثلِ همه معلّم‌های ادبیّات، این‌گونه معنی کرده است:

«حیف است که ایران ویران شود و محلِّ لانهٔ جانورانِ وحشی مثلِ شیر و پلنگ شود (یعنی دشمنانِ خون‌خوار در آن لانه کنند!» (لینک شبکه آموزش)

این معنیِ ساده‌اندیشانه به دلایلی که خواهم گفت باطل است و نشان می‌دهد که در همهٔ این سال‌ها و بلکه قرون، شعر را غلط خوانده‌ایم.

این بیت در شاهنامه از قولِ مردمِ ایران علیه کیکاوس آمده است. وقتی که کیکاوس به هاماوران حمله می‌کند در جنگ اسیر می‌شود. از این سو تورانیان هجوم می‌آورند، و سپاهِ ایران پراکنده و جمعِ زیادی از ایرانیان اسیر می‌شوند. پس ایرانیانِ آزادی‌خواه به رستم پناه می‌برند و از بی‌تدبیریِ کاوس که کشور را به باد فنا داده، شکایت می‌برند. در این‌جاست که در وصفِ حالِ ایشان می‌گوید:

سپاه اندر ایران پراکنده شد / زن وُ مرد وُ کودک همه بنده شد

دو بهره سوی زاولستان شدند / به خواهش بر پور دستان شدند

که ما را ز بدها تو باشی پناه / چو گم شد سرتاج کاوس شاه

دریغ است ایران که ویران شود / کُنامِ پلنگان وُ شیران شود

اولین نکته‌ای که باعثِ تشکیک در معنی رایجِ این بیت می‌شود آن‌جاست که در کمالِ شگفتی و برخلافِ اعتقادِ عمومی ایران که همیشه پهلوانان و دلیرانِ خود را به شیر تشبیه کرده‌اند، در این‌جا دشمن به شیر تشبیه شده است! آیا فردوسی که خود استادِ نمادسازی است، در این بیت در نشانه‌سازی دچارِ اشتباه شده است؟ چگونه باورپذیر است که صفتِ آرش و سهراب صفتِ دشمنِ بدکیش باشد؟ و مگر نه آن‌که شیر نشانهٔ شجاعت است و از دیرباز دشمن زبون و ناتوان معرّفی می‌شود؟ پس چگونه فردوسی به عوضِ صفاتِ رایجِ دشمن چون «دَد»، «دیو»، «اهریمن»، «شغال»، «موشان» و «روبَهان» از صفتِ «شیر» که نشانهٔ دلیری و توانمندی و سروری و شجاعت است و «پلنگ» که نمادِ غرور و چالاکی و قدرت است استفاده می‌کند؟!

این پارادوکسِ معنایی گناهِ فردوسی نیست، بلکه حاصل خوانشِ نادرستِ ماست. آن‌چنان‌که گاه استادانِ ادبیّات ناچار شده‌اند برای حلِّ این تناقض چنین استدلال کنند که شیر، هم معنای مثبت دارد، و هم معنای منفی!

«در شاهنامه، فردوسی از شیر به شکل مثبت یعنی شجاعت و هم نقش منفی درنده‌خویی بهره می‌برد. فردوسی در این ابیات بر اساس متونِ کهنِ ادبِ پارسی از وجه منفی شیر استفاده کرده است. این در حالی است که در ابیاتِ دیگری، به‌خصوص آن‌جایی که از پهلوانان به عنوان نرّه‌شیران نام می‌برد، به صورت مثبت از شیر بهره می‌برد!» (*فرهنگِ جانوران در ادبِ فارسی/ دکتر منیژه عبداللهی*) [لینک مطلب]

این تناقض‌گویی زیبندهٔ کسی نیست که استاد و بلکه احیاگرِ زبانِ فارسی نامیده می‌شود. و شگفت آن‌که بسیاری صداوسیما را به خاطر پخشِ سرودِ زیبایی با این مضمون: *«ایران خاک دلیران/ ایران کُنامِ شیران/ ایران همیشه جاویدان»* سرزنش کردند که چرا گاف کرده و ایران را با افتخار کُنامِ دشمنان خوانده است!

البته شاید واژهٔ «کنام» در آغازِ مصرع یکی از دلایلِ این اشتباه تاریخی باشد. در واقع کُنام را چنان نامِ بدی تصوّر کرده‌اند که بعید است شاعرِ بلندمرتبهٔ ما ایران را کُنام بنامد! آن‌چنان‌که به عنوانِ مثال وزیرِ پیشینِ فرهنگ به همین خاطر چنین افاضه فرموده‌اند:

«فردوسی دربارهٔ ایران می‌گوید: که ایران باغی است خرّم بهار/ همه پُر از لالهٔ کامکار. در جای دیگری هم می‌گوید دریغ است که ایران ویران شود | کُنامِ پلنگان شیران شود. اگر ما این دو تعبیر را در کنارِ یک‌دیگر قرار دهیم، به کُنهِ تعبیری که فردوسی از ایران ارائه می‌دهد می‌رسیم. در نگاهِ فردوسی کُنام یعنی جنگل و جایی که قانون در آن نیست. امّا باغ دارای نظم است و محلّ روییدنِ علف‌های هرز نیست. ایرانِ فردوسی که ایرانِ واقعی است، سرزمینی است اهورایی که دشمنانِ زیادی دارد. در تعبیرِ حکیمِ توس، دشمنانِ ایران اهریمنان هستند که مخالفِ سرسبزی و بالندگی این خاکِ اهورایی هستند.» (*احمد مسجد جامعی/ سخنرانی در مراسم روز جهانی موزه‌ها*)

«**کُنام**» در ادبیّاتِ فارسی علاوه بر لانهٔ جانوران، معنی آرامگاه و آشیانهٔ انسان هم می‌دهد (ر.ک لغت‌نامه ذیلِ همین ماده) به عنوانِ مثال، خاقانی گوید: *من خاک خاک او که ز تبریز کوفه ساخت خاکیست کاندر او اسدالله کند کُنام.*

امّا معنای درستِ بیت کدام است؟

چنین می‌پندارم که شاعر در مصرعِ دوّم «کُنامِ پلنگان و شیران» اشاره به مامِ میهن دارد و **«شود»** در انتهای بیت معنیِ ازدست‌دادن می‌دهد. در واقع فردوسی بیان می‌دارد که دریغ است ایران که آشیانهٔ مردانِ شجاع و دلیر (بسان شیر و پلنگ) است از دست برود و ویران شود.

«شود» به معنیِ «رفتن»* در ادبیّاتِ فارسی سابقه‌ای مدید دارد:

چون چند روز بشد، لشگرش حسن بن قحطبه را بر خود امیر کردند (زین، ۱۲۰)

و چهار بار پادشاهی از ایران بشد (مقدمه ۱۰)

گر سخن گوید آب سخنِ ما برود

بشود دور ستاره چو برآید مهتاب (فرخی ۱۶)

(ر.ک گفتار سبز ۸۶/۸/۱۲ پست ۱۴۰)

چیزی که گمانِ بنده را براین معنی استوار می‌سازد آن‌است که اگر **«شود»** را به معنیِ «ازدست‌رفتن» بگیریم، با **«شود»** در مصرعِ اول «جَناسِ تامّ» می‌شود که صنعتی ادبی است و نشانهٔ قوّتِ ذوقِ شاعر است و از طرفی چون حُکمِ قافیه می‌یابد، این بیت «دو قافیه‌ای» می‌شود که باز از صنعت‌های ادبی و از طبع‌آزمایی‌های رایجِ شاعران است.

اضافه بر همهٔ این‌ها، چینشِ هنرمندانهٔ واژگان به شکلی که نه معنای نزدیک به ذهن که معنای بعیدِ آن مورد نظرِ گوینده باشد، از دیگر صنعت‌های شعری و از توانمندی‌های خاصِّ شاعران است که فردوسی، استادِ همه سخن‌دانان، در این بیت به خوبی از آن استفاده کرده است.

منبع: وبلاگِ گفتارِ سبز

*** معنای واژهٔ «شدن» در برخی فرهنگ‌های لغاتِ فارسی چنین است:**

فرهنگ دهخدا: گذشتن، سپری‌شدن، رفتن، ذهاب، انتقال، ارتحال، به‌در شدن، عزیمت‌کردن. **فرهنگِ معین:** ۱- گردیدن، گشتن ۲- انجام‌یافتن ۳- دگرگون‌شدن ۴- به‌پایان‌رسیدن ۵- رفتن، گذشتن ۶- گراییدن، میل‌کردن ۷- تجاوزکردن ۸- محوگشتن، زایل‌گردیدن ۹ - حصول یافتن. **فرهنگ عمید:** بودن، انجام‌یافتن، رفتن، روان‌گشتن، گذشتن (**شده**: بوده، رفته، گذشته/ **شدگان:** گذشتگان، رفتگان/ **شو:** امر به شدن، بِشو). در لهجهٔ گیلکی هم واژهٔ **«بوشو»** (فارسی: بِشو) به معنای بُرو وجود دارد. **(ارژنگ)**

***

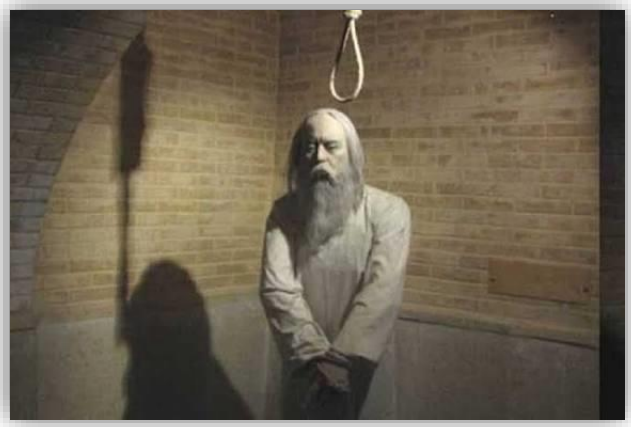
بر درگهِ خلق، بندگی ما را کُشت هر سو پیِ نان دوندگی ما را کُشت
فارغ نشویم یک‌دَمْ از فکرِ معاش ای مرگ بیا که زندگی ما را کُشت.

رباعی از واعظِ قزوینی (۱۰۹۰-۱۰۲۷ هـ. ق)

بازگشت به فهرست

نظامِ اطلاع‌رسانیِ شعرِ حافظ

محمّدرضا شفیعی کدکنی



در کوچک‌ترین واحدِ زبانِ حافظ تا متوسطش، و تا عالی‌ترین واژه‌اش، خاصیّتِ پیام‌رسانی وجود دارد. هنرمند باید تجربه کند و بکوشد تا تجاربِ تازه‌ای را که دیگران نکرده‌اند، به انجام برساند. تجربهٔ روحیِ هر انسانی با تجربهٔ روحیِ دیگران کاملاً فرق دارد. تجربهٔ حافظ را در موردِ حلّاج ببینیم که چگونه است:

گفت آن یار کزو گشت سرِ دار بُلند
جُرمش این بود که اسرار هویدا می‌کرد

امّا این دیدِ جدید که سربُلندشدنِ دار است، عظمتِ مقامِ حلّاج را به دیگران می‌رساند. می‌گوید او آن‌چنان باعظمت و بزرگ بود که دار از او سربُلندی و افتخار یافت. دراین‌جاست که حافظ بدین معنا، اوّلین گزارش‌دهندهٔ شهادتِ حلّاج است. اوست که اثرِ شهادتِ حلّاج را بدین‌گونه متجلّی می‌سازد. برای این‌گونه‌دیدن حتماً لازم نیست که در مکان حضور یافت و از نزدیک شاهدِ ماجرا بود، بلکه باید بینش‌ها را تغییر داد.

کوچک‌ترین واحدِ شعری حافظ یک نظامِ اطلاع‌رسانی است که بر اساسِ اجتماعِ نقیضین و ضدّین به وجود آمده، که به اعتبارِ منطقِ ارسطویی غیرِ قابلِ قبول است، ولی به اعتبارِ هنر، اساسِ خلّاقیت را تشکیل می‌دهد و مرکزِ خلّاقیت می‌شود. شاید به اعتبارِ همین مسأله باشد که بهترین طنزها را در دیوانِ حافظ می‌توان یافت.

کمالِ هنری حافظ و صدقِ عاطفی او نتیجهٔ کمالِ آگاهیِ اوست. آگاهی در جهت خلقِ نظامِ جدید، ترکیبِ هندسیِ زبان برای او بعد از خلقِ مفاهیم به وجود می‌آید. معماریِ زبان بعد از گفتنِ شعرش شکل می‌گیرد.

سرچشمه: این کیمیای هستی؛ درس‌گفتارهایی دربارهٔ حافظ، جلدِ سوّم، صص ۹۵-۹۶

***

تو در نمازِ عشق چه خواندی؟/ که سال‌هاست/ بالای دار رفتی وُ این شَحنه‌های پیر/
از مُرده‌ات هنوز/ پرهیز می‌کنند/ نامِ تو را به رمز/ رندانِ سینه‌چاکِ نشابور/
در لحظه‌های مستی/ مستی وُ راستی/ آهسته زیرِ لب/ تکرار می‌کنند...

از شعرِ «حلّاج»، دفتر «از کوچه‌باغ‌های نیشابور»، (م.سرشک)

بازگشت به فهرست

تئاتر در لاله‌زار

زنده‌یاد مجید فلّاح‌زاده

«تئاتر در لاله‌زار» پستی و بلندی‌های فراوانی دیده است که تاکنون شش دورهٔ آن مشخّص‌ترند.



دورهٔ نخست، دوره ایست که در «باغِ لاله‌زار» و در «گراند هتلِ» معروف آن و در چاپخانه‌ای بنام «فاروس»، نخستین گروه‌های نیمه‌حرفه‌ای تئاترِ ایرانی به سبکِ غربی (تئاترِ ملّی در ۱۹۰۹ و کمدیِ ایرانی ۱۹۱۴ – ۱۹۱۵)، و به‌ویژه به سبکِ فرانسه-مولیری، پرورده شدند. این دوره دورهٔ بس آبرومندی بود و یکی‌از نخستین زنانِ بازیگرِ ایرانی -مادام شیک- را معرّفی نمود و تا اواسط دورهٔ پهلوی اوّل و تا قبل از تشدیدِ قوانینِ سانسور و بسته‌شدن درِ تئاترها طول کشید. «محمّد علیخان نصر» از پایه‌گذاران معروف این دوره است.

دورهٔ دوّم، که از سال سقوطِ دیکتاتوری رضاخانی ۱۳۲۰/ ۱۹۴۱ تا کودتای آمریکایی ۱۹۵۳/۱۳۳۲ را در بر می‌گیرد، بی‌تردید درخشان‌ترین دورهٔ تاریخِ تئاترِ ایران به سبکِ غربی (غربی نه به‌معنای سیاسی آن) و آبروی تئاترِ معاصرِ ایران است. در این دوره بود که در تهرانِ ششصدهزار نفری آن سال‌ها، هفتادهزار نفر در ماه، در لاله‌زار، به دیدنِ تئاترهای «نوشین» می‌رفتند. ضمنِ آن‌که روزی نبود که چماقداران و قمه‌کشانِ رژیم به تئاترها حمله نکنند.

دورهٔ سوم که نامِ امروزی «تئاترِ لاله‌زاری» را هم با خود یدک می‌کشد و به واقع، خالقِ «تئاترِ لاله‌زاری» به معنای یک ژانر و به معنای مُصطلح امروزی است، تئاترِ بولواری است که از کینه و ابتذالِ سیاست‌های هنری دورهٔ پهلوی دوّم نسبت به هرچه که مترقّی و مبارز بود، الهام می‌گرفت. پهلوی دوّم تا آنجا که می‌توانست، پس از کودتا کوشید تا حتّا اسمِ تئاترِ لاله‌زار را هم لوث کند و بدا که موفّق هم شد. این تئاتر، در بهترین حالتش، یک سویَش، بازی بدنش، سکس و ترانه‌های مهوشی (آتراکسیون) است، و سوی دیگرش، بازیِ کلامش، حرف‌ها و گفتگوهایش، در متعالی‌ترین شکل، انتقادها و شوخی‌هایی بی‌ضرر و خُنثی، همچون تئاترهای ارحامِ صدر. این تئاتر، در طولِ تکاملش، از دو عنصرِ دیگر هم سود بُرد: یکی آن‌که، در جریان اضمحلالِ گروه‌های «تئاترِ روحوضی» که نتیجهٔ بی‌تفاوتی مقاماتِ رسمی مملکتی و غرب‌زدگی قشرهای روشن‌فکرِ کشور بود، تیپ‌های مشخّص و مردم‌پسندِ «تئاترِ روحوضی» و در رأسِ آن‌ها «سیاه» به تئاترِ لاله‌زاری در حالِ رشد روی می‌آورند و در دامِ آتراکسیون‌های تئاترِ لاله‌زاری، کیفیّتِ خلّاقِ خود را بتدریج از دست می‌دهند؛ تا جایی که اگر تا دیروز محورِ بازی بودند، امروز، ضمیمهٔ بازی می‌شوند. دوّم آن‌که، تِم‌ها و ایده‌های تاریخی-کمیکِ توخالی نظیرِ شاه عباس، نادر شاه، داریوش و ... زبانِ تیزِ گزندهٔ کمدی‌های مولیر دورانِ اول در لاله‌زار و «سیاه» در «تئاترِ

روحوضی» را بلعیده و اصطلاح‌ها و ضرب‌المثل‌های لومپن‌های شهری جایگزینِ حاضرجوابی‌های غریزی، خلّاق و شیرینّ توده‌های روستایی-شهریِ زحمتکش می‌شود. این تئاتر، از نیمهٔ دوّمِ دههٔ ۱۳۴۰ بتدریج و «هدایت‌شده» در وسیلهٔ ارتباط جمعیهٔ دیگری بنامِ سینما نفوذ می‌کند و کاراکترِ تمامی فیلم‌های آبگوشتیِ فردینی و اصفهانی‌بازی وحدتی و بسیاری از فیلم‌ها و ژانرهای سینمایی دیگر، از جمله، تعدادی از کارهای بهروز وثوقی را شکل می‌دهد. بازی بدنش، آتراکسیون‌هایش، سکس و ترانه‌های مهوشی‌اش، در سطحی دیگر و بالاتر، فروزان و عهدیه و گوگوش را در فیلم‌ها خوراک دادند و بازی زبانش، توده‌های لومپنِ شهری تحت پوششِ زحمتکشان که بهترین‌شان رضا موتوری بود. نفوذِ این ژانر، تئاترِ لاله‌زاری، در سینما نتایجِ مثبتی هم، اگرچه نادر، به همراه داشت. که از آن جمله‌اند فیلم‌های «محلّل» و «درشکه‌چی» کارِ نصرت کریمی، که خود بازیگر و شاهدِ **دوران دوّم** و **دوران سوّم** تئاتر در لاله‌زار بوده است.

دورانِ چهارم تئاتر در لاله‌زار که از انقلاب ۱۳۵۷ شروع شد، دورانِ کوتاهی بود. امّا به نسبت پُربار و با یاد و خاطره‌ای بزرگ و همیشه سبز از دورانِ دوّم. در این دورانِ بسیار کوتاه بود که تئاتر در لاله‌زار کوشید و موفّق هم شد که دوباره، هم‌چون **دورانِ دوّم**، سندیکای تئاتر ایجاد کند و هنرمندانی بزرگ چون محمود دولت‌آبادی و محمدعلی جعفری را به سردبیری برگزینند. در این دورانِ کوتاه بود که لاله‌زار امکان داد تا در باغِ خشکش یکی از زیباترین نمایش‌های دورانِ انقلاب بنامِ «چارهٔ رنجبران» به کارگردانی ناصر رحمانی‌نژاد به نمایش درآید. در این دوران بود که وحدت، آبرومندترین بازیگرِ «تئاترِ لاله‌زاری» پس از پایانِ نمایش «چارهٔ رنجبران» در پشتِ صحنه به بازیگرانِ جوانِ نمایش صمیمانه و با درد می‌گفت: «پس شماها تا حالا کجا بودید، کجا بودید؟» و این درحالی بود که چماقداران و قمه‌کشانِ جدید پشتِ درهای خروجیِ تئاتر انتظار می‌کشیدند و صلوات می‌فرستادند!

دورانِ پنجم، دورانِ کنونی است. و تئاتری در لاله‌زار نیست. و همان به که نباشد! زیرا با وجودِ رژیمی که از هر وسیلهٔ ارتباط جمعی جهتِ حراست از کوچه‌های بن‌بستِ عقیدتی‌اش سود می‌جوید، تئاتر در لاله‌زار، با توجه به سؤاستفاده از آن در **دورانِ سوّم**، امروز چه هیولایی می‌توانست باشد!

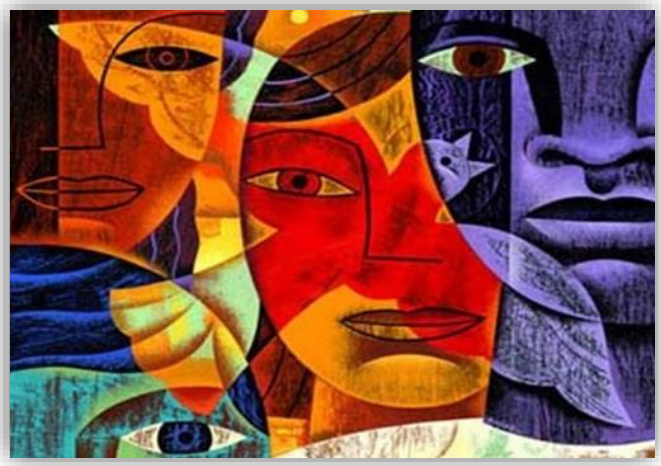
و امّا، **دورانِ ششم**، دورهٔ نفوذِ تئاترِ لاله‌زاری در خارج از کشور و بعداز انقلاب، و به معنای دورهٔ در تبعید است. دراین دوره، متاسفانه بـویژه، به یاری یکی‌دو گروهِ مشخّص در لوس‌آنجلس، تئاترِ لاله‌زاری نامِ دیگری بخود می‌گیرد که این بار حتّی مرزِ مشخّصی ندارد. این تئاتر چه در سیدنی بازی شود، چه در لندن و پاریس و چه در هر کجای دیگر، بنامِ تئاترِ «**لوس‌آنجلسی**» مارک خورده است که از هرچه بگویی بهره دارد، مگر بهره‌ای از تعهّد. در این تئاتر؛ یک تلفن همیشه حاضر برای ارتباط با ایران وجود دارد، یک آقابزرگ، یک آبجی یا دایی، خاله، عمه، عمو و... در این سو یا در آن سو... یک زن و شوهرِ فلک‌زدهٔ سلطنتی دائما در حالِ مشاجره و طلاق و طلاق‌کشی با لیچارهای زبانی... تعدادی فرزندِ دوزبانهٔ اغلب واخورده... و سرِ آخر...، آشتی‌های آبکی و سانتی‌مانتالیستی... و دوباره روز از نو و روزی از نو. در واقع و به سخنی دیگر، این تئاتر آگاهی‌دهنده نیست، آگاهی‌گیرنده است، آگاهی نمی‌دهد، آگاهی می‌گیرد، تو را تخلیه می‌کند، امّا این تخلیه شفادهنده (کاتارسیس) نیست، بیمارکننده‌تر است ؛ به سخنی دیگر، این تئاتر آنتی‌کاتارسیس است، تو را بدتر، انباشته‌تر از روزمرّه‌گی، از ابتذال می‌کند.

بازگشت به فهرست

وقتی جامعه در ذهنِ ما زندگی می‌کند

چرا قضاوتِ دیگران، حتّی در غیابِ آن‌ها، رفتارِ ما را کنترل می‌کند؟

سمانه سرکشیکیان



گاهی در جمعی نشسته‌ایم و درباره‌ی موضوعی صحبت میشود که نظرمان درباره‌اش روشن است اما وقتی می‌بینیم همه با دیدگاهی مخالف نظر ما موافق‌اند، مکث می‌کنیم. شاید چیزی نگوییم شاید نظرمان را تعدیل کنیم و شاید حتی پس از مدتی، خودمان هم در درستی آنچه ابتدا به آن باور داشتیم تردید کنیم. گاهی هم ماجرا به همین سادگی است: لباسی را که دوست داریم نمی‌پوشیم، انتخابی را که می‌پسندیم کنار می‌گذاریم یا حرفی را که می‌خواهیم بزنیم، پیش از بیان‌کردن در ذهنمان سانسور می‌کنیم، نه به این دلیل که الزاماً انتخابمان را نادرست می‌دانیم، بلکه چون تصور می‌کنیم دیگران درباره‌ی آن چه خواهند گفت.این موقعیت‌ها آنقدر عادی‌اند که معمولاً از کنارشان می‌گذریم. به خودمان می‌گوییم ملاحظه کرده‌ایم، منطقی بوده‌ایم یا نخواسته‌ایم بی‌جهت متفاوت به نظر برسیم اما اگر کمی دقیق‌تر نگاه کنیم، پرسشی جدی پیش می‌آید: چه اتفاقی می‌افتد که نگاه دیگران، حتی وقتی حضور ندارند، در تصمیم‌های ما دخالت می‌کند؟ و از کجا می‌توان فهمید که انتخابی را واقعاً خودمان انجام داده‌ایم، نه اینکه صرفاً آنچه را پذیرفته‌ایم که محیط اجتماعی برایمان قابل‌قبول کرده است؟شاید مسئله از جایی پیچیده‌تر شود که متوجه شویم همیشه کسی ما را مجبور نمی‌کند، گاهی حتی کسی از انتخابمان انتقاد نکرده است. بااین‌حال، پیش از آنکه دیگران چیزی بگویند، واکنش احتمالی آن‌ها را در ذهنمان پیش‌بینی می‌کنیم و بر اساس همان پیش‌بینی، رفتار خود را تغییر می‌دهیم. در این وضعیت، فشار اجتماعی دیگر فقط در بیرون از ما قرار ندارد بلکه بخشی از فرایند تصمیم‌گیری ما شده است.این پرسش فقط به خجالتی‌بودن، اعتمادبه‌نفس یا حساسیت شخصی مربوط نیست. مسئله، رابطه‌ی پیچیده‌ی فرد با جامعه است؛ رابطه‌ای که در آن نه می‌توان انسان را موجودی کاملاً مستقل از دیگران دانست و نه می‌توان هر رفتار او را نتیجه‌ی فشار اجتماعی تلقی کرد. پرسش اصلی این است که جامعه چگونه بر ما اثر می‌گذارد نه فقط با تعیین آنچه باید انجام دهیم، بلکه با شکل‌دادن به آنچه درست، خواستنی، ارزشمند یا حتی طبیعی به نظرمان می‌رسد.

وقتی اکثریّت به جای ما فکر می‌کند

یکی از روشن‌ترین راه‌ها برای فهم این مسئله، بررسی پدیده‌ای است که در روان‌شناسی اجتماعی به آن «همنوایی» می‌گویند. همنوایی زمانی رخ می‌دهد که فرد در اثر فشار آشکار یا ضمنی گروه، قضاوت یا رفتارش

را با جمع هماهنگ می‌کند. این اتفاق لزوماً از ضعف شخصیت یا ناتوانی در فکرکردن ناشی نمی‌شود. گاهی فرد می‌خواهد پذیرفته شود، گاهی تصور می‌کند اکثریت اطلاعات بیشتری دارند و گاهی هم هزینه‌ی مخالفت را بیشتر از فایده‌ی بیان نظرش می‌بیند.سولومون اَش در آزمایش‌های مشهور خود در دهه‌ی ۱۹۵۰، موقعیتی طراحی کرد که در آن شرکت‌کنندگان باید طول چند خط را مقایسه می‌کردند کاری ساده که پاسخ درست آن به‌راحتی قابل تشخیص بود. اما وقتی افراد حاضر در گروه، که با پژوهشگر همکاری می‌کردند، عمداً پاسخ اشتباه می‌دادند، برخی شرکت‌کنندگان نیز با پاسخ اکثریت همراه می‌شدند. اهمیت آزمایش در این نبود که انسان‌ها همیشه تسلیم جمع می‌شوند بلکه نشان داد حتی در موقعیتی که پاسخ تا حد زیادی روشن است، حضور و توافق دیگران می‌تواند بر قضاوت فرد اثر بگذارد.اما نکته‌ی مهم‌تر این است که اثر جمع همیشه به شکل تغییر عقیده‌ی واقعی ظاهر نمی‌شود. گاهی فرد همچنان پاسخ درست را می‌داند، اما برای آنکه از گروه جدا نیفتد، پاسخ دیگری می‌دهد. در این حالت، رفتار او تغییر کرده، بی‌آنکه الزاماً باورش تغییر کرده باشد. گاهی نیز تردید عمیق‌تر است: فرد با خود فکر می‌کند شاید دیگران چیزی را می‌دانند که او نمی‌داند یا شاید برداشت خودش اشتباه است. در این حالت، جمع فقط بر تصمیم او اثر نمی‌گذارد، بلکه بر میزان اعتمادی که به داوری خودش دارد نیز اثر می‌گذارد.

اینجا با دو مسئله‌ی متفاوت روبه‌رو هستیم: یکی اینکه برای پذیرفته‌شدن، چیزی را برخلاف باورمان بگوییم و دیگری اینکه در اثر مواجهه با توافق دیگران، به درستی باور خودمان شک کنیم. در حالت اول، ممکن است بدانیم چه فکر می‌کنیم اما ترجیح دهیم آن را بیان نکنیم. در حالت دوم، خودِ آنچه فکر می‌کنیم ممکن است متزلزل شود. این دو همیشه از هم جدا نیستند، اما یکسان هم نیستند.در زندگی روزمره، مسئله از این هم پیچیده‌تر می‌شود. در آزمایش اَش، پاسخ درست را می‌شد با مقایسه‌ی چند خط تشخیص داد. اما درباره‌ی زیبایی، موفقیت، انتخاب شغل، سبک زندگی یا حتی معنای یک زندگی خوب، معمولاً چنین معیار ساده و روشنی وجود ندارد.

وقتی همه در یک جمع، شکل خاصی از زندگی را موفق می‌دانند، مخالفت با آن دشوارتر است؛ نه فقط به این دلیل که از طردشدن می‌ترسیم، بلکه چون ممکن است معیارهای جایگزین روشنی هم در اختیار نداشته باشیم.اگر اطرافیانمان یک انتخاب را نشانه‌ی بلوغ، انتخابی دیگر را نشانه‌ی شکست و شکل خاصی از زندگی را معیار موفقیت بدانند، به‌تدریج ممکن است همین دسته‌بندی‌ها را بدیهی فرض کنیم. در اینجا دیگر فقط از ترس مخالفت با جمع حرف نمی‌زنیم؛ مسئله این است که جمع می‌تواند بر معیارهایی اثر بگذارد که با آن‌ها جهان را ارزیابی می‌کنیم.بنابراین، پرسش فقط این نیست که «آیا جرئت مخالفت با دیگران را دارم؟» پرسش دشوارتر این است: «آیا می‌توانم تشخیص دهم که چرا چیزی را درست می‌دانم؛ چون برای آن دلیل دارم، یا چون بارها دیده‌ام که دیگران آن را درست می‌دانند؟»

از فشارِ بیرونی تا نظارتِ درونی

هیچ‌کس از بدو تولد نمی‌داند چه رفتاری پذیرفتنی، چه حرفی نامناسب و چه انتخابی مایه‌ی شرمندگی تلقی می‌شود. ما این معیارها را در جریان زندگی اجتماعی یاد می‌گیریم؛ از واکنش‌های خانواده، مدرسه، دوستان و محیط‌های مختلف. کودکی که برای نوع خاصی از حرف‌زدن تشویق و برای نوع دیگری سرزنش می‌شود،

به‌تدریج می‌آموزد چه چیزی را بگوید و چه چیزی را پنهان کند. کسی که بارها به دلیل ابراز یک احساس تحقیر شده است، ممکن است بعدها حتی پیش از بیان آن احساس، خودش را متوقف کند.

در آغاز، برای کنترل رفتار به حضور دیگری نیاز داریم: کسی که تأیید کند، سرزنش کند یا پیامدی در نظر بگیرد. اما با تکرار این تجربه‌ها، ممکن است دیگر نیازی به حضور مستقیم او نباشد. فرد پیش از آنکه حرفی بزند، واکنش احتمالی دیگران را در ذهنش مرور می‌کند؛ پیش از انتخاب، خودش را با معیارهای آموخته‌شده می‌سنجد و گاهی حتی بدون آنکه کسی او را قضاوت کند، احساس شرم یا گناه می‌کند.در این مرحله، نظارت اجتماعی به بخشی از نظارت فرد بر خودش تبدیل شده است. جامعه برای اثرگذاشتن بر رفتار ما همیشه به قانون، دستور یا تنبیه نیاز ندارد گاهی کافی است معیارهایش را درونی کرده باشیم و خودمان مراقب باشیم از آن‌ها فاصله نگیریم.

اما اینجا باید به نکته‌ای ظریف توجه کرد: درونی‌شدن هنجارها به‌خودی‌خود مسئله‌ای منفی نیست. اگر قرار بود هر بار برای رعایت صداقت، احترام به دیگران یا مسئولیت‌پذیری به حضور ناظر و تهدید به مجازات نیاز داشته باشیم، زندگی اجتماعی تقریباً ناممکن می‌شد. ما بسیاری از قواعد اخلاقی و اجتماعی را می‌پذیریم، آن‌ها را بخشی از شخصیت خود می‌کنیم و حتی در غیاب دیگران به آن‌ها پایبند می‌مانیم. چنین فرایندی می‌تواند امکان اعتماد، همکاری و زندگی جمعی را فراهم کند. مسئله از جایی آغاز می‌شود که دیگر نمی‌توانیم میان هنجاری که آگاهانه پذیرفته‌ایم و هنجاری که صرفاً از ترس طردشدن به آن پایبندیم، تمایز بگذاریم. تفاوت مهمی وجود دارد میان اینکه کسی به دیگری احترام بگذارد، چون شأن انسانی او را ارزشمند می‌داند، و اینکه همان رفتار را صرفاً برای جلوگیری از قضاوت یا از دست‌دادن موقعیت اجتماعی انجام دهد. ممکن است رفتار بیرونی در هر دو حالت یکسان باشد، اما منطق درونی آن‌ها متفاوت است.

این تفاوت را می‌توان در نحوه‌ی قضاوت ما درباره‌ی خودمان نیز دید. فرض کنیم کسی درآمد یا موقعیت شغلی‌اش را با دوستانش مقایسه می‌کند و احساس می‌کند از آن‌ها عقب مانده است. شاید زندگی‌اش با نیازها و ارزش‌های خودش سازگار باشد، اما چون معیار مسلط در محیط اطرافش درآمد بیشتر و پیشرفت سریع‌تر است، خودش را ناموفق ارزیابی می‌کند. در اینجا جامعه فقط مانعی در مسیر خواسته‌ی او ایجاد نکرده بلکه در شکل‌گیری معیاری هم نقش داشته که فرد با آن خودش را شکست‌خورده می‌بیندااین شاید یکی از عمیق‌ترین شکل‌های نفوذ اجتماعی باشد: فرد نه‌تنها مطابق انتظارات محیط رفتار می‌کند، بلکه با معیارهایی خودش را سرزنش می‌کند که در شکل‌گیری آن‌ها نقش چندانی نداشته است. فشار بیرونی به داوری درونی تبدیل شده است.

در چنین وضعیتی، کنترل اجتماعی دیگر لزوماً به معنای وادارکردن فرد به کاری برخلاف میلش نیست. ممکن است فرد خودش همان چیزی را بخواهد که محیط اجتماعی ارزشمند معرفی کرده است؛ خودش را به خاطر نرسیدن به آن سرزنش کند و حتی تصور کند این معیار از ابتدا انتخاب شخصی او بوده است.البته از این نکته نباید نتیجه گرفت که هر احساس شرم، هر آرزوی موفقیت یا هر ارزش پذیرفته شده‌ای محصول تحمیل اجتماعی است. انسان می‌تواند پس از تأمل، آگاهانه ارزش‌هایی را بپذیرد که در خانواده یا جامعه آموخته است. مسئله این نیست که هرچه از جامعه آمده باید کنار گذاشته شود، مسئله این است که آیا فرصت کرده‌ایم درباره‌ی آنچه پذیرفته‌ایم فکر کنیم یا نه. شخصیتی که با نگاه دیگران تنظیم می‌شود.

دیوید رایزمن برای تحلیل تغییرات شخصیت اجتماعی در جامعه‌ی آمریکا، سه الگوی آرمانی را از هم متمایز کرد: سنت‌راهبر، درون‌راهبر و دیگرراهبر. این‌ها سه دسته‌ی کاملاً جدا و ثابت از انسان‌ها نیستند، الگوهایی تحلیلی‌اند که به کمک آن‌ها می‌توان شیوه‌های متفاوت جهت‌یابی افراد در زندگی اجتماعی را فهمید.در الگوی سنت‌راهبر، سنت‌ها و قواعد به‌ارث‌رسیده نقش برجسته‌ای در هدایت رفتار دارند. در الگوی درون‌راهبر، فرد بیش از همه با معیارها و جهت‌گیری‌هایی هدایت می‌شود که در جریان رشد درونی کرده است؛ گویی قطب‌نمایی درونی مسیرش را مشخص می‌کند. در الگوی دیگرراهبر، جهت‌یابی فرد تا اندازه‌ی زیادی به نشانه‌ها، واکنش‌ها و انتظارات محیط اجتماعی وابسته است. او پیوسته حساس است به اینکه دیگران چه می‌پسندند، چه چیزی را تأیید می‌کنند و چه رفتاری با انتظارات جمع سازگار است.برای فهم تفاوت، دو نفر را تصور کنیم که لباس مشابهی می‌پوشند. نفر اول آن لباس را انتخاب کرده، چون با سلیقه و راحتی خودش سازگار است حتی اگر اطرافیانش آن را نپسندند. نفر دوم همان لباس را می‌پوشد، چون می‌داند در گروهی که به آن تعلق دارد، پذیرفته و تحسین می‌شود. از بیرون، رفتار این دو نفر یکسان است اما منبع جهت‌گیری آن‌ها الزاماً یکسان نیست.البته از روی یک انتخاب نمی‌توان درباره‌ی شخصیت کسی حکم قطعی داد، ممکن است هر دو نفر هم به سلیقه‌ی خود توجه کنند و هم به نظر دیگران. اهمیت این تمایز در تشخیص یک رفتار خاص نیست، بلکه در فهم این پرسش است که فرد معمولاً برای ارزیابی انتخاب‌هایش به چه مرجعی رجوع می‌کند: معیارهایی که آگاهانه پذیرفته است، یا نشانه‌هایی که از محیط اجتماعی دریافت می‌کند؟

در جهان امروز، این نشانه‌ها فقط از خانواده و دوستان نمی‌آیند. شبکه‌های اجتماعی، چهره‌های مشهور، محیط‌های حرفه‌ای و حتی افرادی که هرگز آن‌ها را از نزدیک ندیده‌ایم، در شکل‌گیری تصور ما از زندگی مطلوب نقش دارند. ما پیوسته با تصویرهایی از بدن ایده‌آل، خانه‌ی ایده‌آل، شغل موفق، رابطه‌ی عاطفی مطلوب و حتی شیوه‌ی درست گذراندن اوقات فراغت مواجه می‌شویم. این تصویرها صرفاً اطلاعاتی درباره‌ی انتخاب‌های دیگران نیستند؛ گاهی به معیارهایی تبدیل می‌شوند که با آن‌ها زندگی خودمان را می‌سنجیم.فرد ممکن است پیش از مواجهه‌ی مداوم با این تصاویر، مسئله‌ای درباره‌ی ظاهر، درآمد یا سبک زندگی‌اش نداشته باشد؛ اما پس از قرارگرفتن در معرض معیارهای خاص، همان وضعیت را ناکافی ببیند. ممکن است خواسته‌ای در او شکل بگیرد که پیش‌تر اصلاً مسئله‌اش نبوده است. این به معنای آن نیست که خواسته‌ی جدید الزاماً دروغین یا بی‌ارزش است؛ پرسش این است که چه چیزی آن را به یک خواسته‌ی مهم تبدیل کرده است.آیا ابتدا چیزی را خواسته‌ایم و سپس به دنبال تأیید دیگران رفته‌ایم؟ یا گاهی یاد گرفته‌ایم چیزی را بخواهیم، چون در محیط اجتماعی ما ارزشمند شمرده می‌شود؟ پاسخ همیشه یکی نیست. خواسته‌های انسان از منابع مختلفی شکل می‌گیرند: نیازهای شخصی، تجربه‌های زیسته، ارزش‌های اخلاقی، امکانات مادی و تأثیر محیط اجتماعی. دشواری از جایی آغاز می‌شود که سهم این عوامل را نادیده می‌گیریم و هرچه را در خود احساس می‌کنیم، بی‌درنگ نشانه‌ی انتخابی کاملاً مستقل می‌دانیم.

در این معنا، دیگرراهبر بودن را نباید صرفاً تأییدطلبی یا علاقه به محبوبیت دانست. مسئله‌ی عمیق‌تر این است که نگاه دیگران ممکن است در شکل‌گیری خودِ معیارهای ما برای خواستن و ارزش‌گذاری نقش داشته باشد. دیگران فقط به ما نمی‌گویند کدام انتخاب را تأیید می‌کنند؛ گاهی از طریق همین تأییدها و ردکردن‌ها، به ما می‌آموزند چه چیزی اصلاً ارزش خواستن دارد.

آیا آزادیِ انتخاب همیشه آسان است؟

اریک فروم نیز به مسئله‌ای پرداخت که از زاویه‌ای دیگر به بحث ما مربوط است: انسان مدرن چگونه ممکن است از آزادی‌ای که به دست آورده، احساس اضطراب کند و برای رهایی از این اضطراب به سازوکارهایی پناه ببرد که استقلال او را محدود می‌کنند؟ یکی از مفاهیمی که فروم در این زمینه مطرح می‌کند، «همنوایی خودکار» است؛ وضعیتی که در آن فرد خود را با الگوهای پذیرفته‌شده‌ی اجتماعی هماهنگ می‌کند، به‌گونه‌ای که تفاوت میان خود و آن الگوها برایش کم‌رنگ می‌شود.معمولاً آزادی را به معنای داشتن امکان انتخاب می‌فهمیم: اینکه بتوانیم شغل، سبک زندگی، رابطه یا مسیر آینده‌مان را خودمان تعیین کنیم اما داشتن گزینه‌های متعدد لزوماً به این معنا نیست که می‌دانیم چرا یکی را انتخاب می‌کنیم. ممکن است از نظر ظاهری آزاد باشیم، اما انتخاب‌هایمان را در چارچوب معیارهایی انجام دهیم که هرگز آن‌ها را به‌طور جدی بررسی نکرده‌ایم.

فرض کنیم کسی از کودکی آموخته است که موفقیت یعنی ورود به یک حرفه‌ی مشخص، رسیدن به درآمدی معین و برخورداری از تصویری پذیرفته‌شده از زندگی. سال‌ها تلاش می‌کند به این هدف‌ها برسد.

ممکن است واقعاً به آن حرفه علاقه داشته باشد و از درآمد بیشتر نیز بهره ببرد اما ممکن است هرگز از خودش نپرسیده باشد که چرا این مسیر را تنها شکل معتبر موفقیت می‌داند، یا اگر این انتخاب هیچ تحسین اجتماعی‌ای به همراه نداشت، باز هم آن را می‌خواست یا نه.نکته این نیست که باید به همه‌ی خواسته‌هایمان شک کنیم یا هر هدف اجتماعی را کنار بگذاریم. چنین نتیجه‌ای نه ممکن است و نه لزوماً مطلوب. نکته این است که میان داشتن یک خواسته و توانایی بررسی آن خواسته تفاوت وجود دارد. می‌توانیم هدفی را دنبال کنیم و در عین حال درباره‌ی منشأ آن، دلایل اهمیتش و هزینه‌هایی که برای رسیدن به آن می‌پردازیم، تأمل کنیم.در همنوایی خودکار، مسئله صرفاً این نیست که فرد برخلاف میلش رفتار می‌کند؛ گاهی مسئله این است که میل او نیز در فرایند سازگاری با انتظارات اجتماعی شکل گرفته است. فرد ممکن است واقعاً همان چیزی را بخواهد که جامعه مطلوب می‌داند و به همین دلیل احساس نکند که تحت فشار قرار دارد. فشار دیگر به شکل فرمانی بیرونی تجربه نمی‌شود؛ در قالب خواسته، آرزو و تصویری که فرد از خودش دارد ظاهر می‌شود.

این‌جا به پُرسشی دشوار می‌رسیم: اگر خواسته‌های ما تا حدّی در جامعه شکل گرفته‌اند، آیا اصلاً می‌توان از خواسته‌ی «واقعاً خودمان» حرف زد؟

شاید انتظار برای یافتن خواسته‌ای کاملاً مستقل از جامعه، از اساس انتظاری ناممکن باشد. زبان، ارزش‌ها و حتی مفاهیمی که با آن‌ها خودمان را توصیف می‌کنیم، در بستر روابط اجتماعی شکل گرفته‌اند. ما بیرون از جامعه به دنیا نمی‌آییم تا بعداً تصمیم بگیریم کدام بخش از آن را بپذیریم. از ابتدا درون جهانی از معناها، انتظارات و روابط رشد می‌کنیم. بنابراین، استقلال را نمی‌توان به معنای رهایی کامل از هرگونه تأثیر اجتماعی تعریف کرد.اما از این واقعیت هم نمی‌توان نتیجه گرفت که انسان ناگزیر است هر آنچه را در جامعه آموخته، بی‌چون‌وچرا بپذیرد. میان تأثیرپذیری و تسلیم‌شدن تفاوت وجود دارد. ممکن است یک ارزش را در خانواده آموخته باشیم، اما بعدها درباره‌اش فکر کنیم، دلایلش را بررسی کنیم و آگاهانه آن را بپذیریم. در این صورت، اجتماعی‌بودن منشأ آن ارزش مانع از آن نیست که به انتخابی سنجیده تبدیل شود.شاید استقلال نه در این

باشد که هیچ‌چیز از دیگران نیاموخته باشیم، بلکه در این باشد که بتوانیم نسبت خودمان را با آنچه آموخته‌ایم بررسی کنیم. آزادی در این معنا، فقط داشتن حق انتخاب میان گزینه‌های موجود نیست؛ برخورداری از امکان تأمل درباره‌ی معیارهایی است که گزینه‌ها را برای ما مطلوب یا نامطلوب می‌کنند.

متفاوت‌بودن هم می‌تواند شکلِ دیگری از همنوایی باشد

در نگاه اول، به نظر می‌رسد راه رهایی از فشار اجتماعی، متفاوت‌بودن است. اگر جمع چیزی را می‌پسندد، آن را نپذیریم؛ اگر همه به مسیری می‌روند، مسیر دیگری انتخاب کنیم. اما تفاوت‌داشتن به‌خودی‌خود نشانه‌ی استقلال نیست.کسی را تصور کنیم که تمام تلاشش این است که شبیه دیگران نباشد. انتخاب‌هایش را طوری تنظیم می‌کند که از سلیقه‌ی رایج فاصله بگیرند؛ نه لزوماً چون برای انتخابش دلیل مستقلی دارد، بلکه چون نمی‌خواهد در گروه حل شود. در ظاهر، او در برابر جمع ایستاده است؛ اما اگر جمع تغییر کند، ممکن است انتخاب او هم تغییر کند. جمع هم‌چنان مرجع تصمیم‌گیری اوست، فقط این بار به‌جای پیروی از آن، در جهت مخالفش حرکت می‌کند. اگر دیگران یک سبک زندگی را تأیید کنند و فرد صرفاً برای مخالفت، آن را رد کند، هنوز تصمیمش را بر اساس همان تأیید اجتماعی تنظیم کرده است. جهت حرکت عوض شده، اما وابستگی به مرجع بیرونی لزوماً از بین نرفته است.

این نکته ما را به تمایزی مهم می‌رساند: مخالفت با یک نظر، به‌خودی‌خود نشان نمی‌دهد که آن نظر را به‌درستی بررسی کرده‌ایم؛ همان‌طور که موافقت با یک نظر هم الزاماً به معنای نداشتن استقلال فکری نیست. ممکن است پس از بررسی شواهد و دلایل، به همان نتیجه‌ای برسیم که اکثریت رسیده است. ممکن است هم به نتیجه‌ای متفاوت برسیم. آنچه اهمیت دارد، صرفاً نتیجه نیست؛ فرایندی است که از طریق آن به نتیجه رسیده‌ایم.

استقلال فکری صرفاً توانایی «نه‌گفتن» نیست، توانایی ارزیابی دلیل‌هایی است که بر اساس آن‌ها می‌پذیریم یا رد می‌کنیم.از سوی دیگر، نباید همنوایی را در همه‌ی موقعیت‌ها نامطلوب بدانیم. هماهنگی با قواعد مشترک می‌تواند زندگی اجتماعی را ممکن کند؛ رعایت هنجارها گاهی نشانه‌ی احترام، مسئولیت‌پذیری و درک پیامدهای رفتار برای دیگران است. اگر هر فرد صرفاً بر تفاوت خود اصرار کند، همکاری و اعتماد اجتماعی نیز آسیب می‌بینند.

مسئله این نیست که همیشه متفاوت باشیم یا همیشه از جمع فاصله بگیریم. مسئله این است که بتوانیم میان پذیرش آگاهانه‌ی یک قاعده و تبعیت صرف از آن تمایز بگذاریم.

گاهی دلیل خوبی برای همراهی داریم؛ گاهی دلیل خوبی برای مخالفت؛ و گاهی نیز لازم است پیش از هر دو، مکث کنیم و بپرسیم چرا این انتخاب برایمان اهمیت پیدا کرده است.در نتیجه، استقلال را نمی‌توان با میزان شباهت یا تفاوت ما با دیگران اندازه گرفت. ممکن است کسی شبیه اکثریت فکر کند، اما به دلایل خودش؛ و ممکن است کسی ظاهراً متفاوت باشد، اما تمام تصمیم‌هایش را با نگاه به همان اکثریت تنظیم کند. آنچه اهمیت دارد، رابطه‌ی ما با دلایل خودمان است: آیا می‌توانیم آن‌ها را توضیح دهیم، نقدشان کنیم و در صورت مواجهه با شواهد یا استدلال‌های تازه، در آن‌ها تجدیدنظر کنیم؟

چقدر از انتخاب‌های ما واقعاً انتخاب خود ماست؟

شاید پس از این بحث، این پرسش پیش بیاید که اگر جامعه تا این اندازه در شکل‌گیری خواسته‌ها، معیارها و قضاوت‌های ما نقش دارد، پس سهم فرد کجاست؟ آیا هرچه هست، نتیجه‌ی اجتماعی‌شدن ماست و در نهایت نمی‌توانیم مسئولیتی برای انتخاب‌هایمان قائل شویم؟

پاسخ را نباید در دوگانه‌ای ساده جست‌وجو کرد: یا انسان کاملاً مستقل است یا محصول کامل جامعه. انسان موجودی اجتماعی است؛ زبان، ارزش‌ها، هویت و بخش مهمی از معیارهای شناخت خود و جهان را در رابطه با دیگران می‌آموزد. اما این به معنای آن نیست که همه‌ی افراد در موقعیت‌های مشابه، یکسان فکر می‌کنند یا واکنش یکسانی نشان می‌دهند. تجربه‌های متفاوت، منابع در دسترس، روابط قدرت، شرایط مادی و توانایی تأمل و بازنگری، در چگونگی پاسخ‌دادن افراد به انتظارات اجتماعی نقش دارند.جامعه فقط نیرویی بیرونی نیست که بر فرد فشار وارد کند؛ بخشی از ابزارهایی را نیز فراهم می‌کند که فرد با آن‌ها جهان را می‌فهمد و درباره‌ی خودش داوری می‌کند. بااین‌حال، همین انسان اجتماعی می‌تواند درباره‌ی معیارهای آموخته‌شده‌اش سؤال کند، میان آن‌ها تمایز بگذارد و گاهی تصمیم بگیرد برخلاف انتظارات محیط رفتار کند. نه استقلال مطلق واقع‌بینانه است و نه نادیده‌گرفتن توانایی انسان برای تأمل و انتخاب. برای شروع این بازاندیشی، می‌توان چند پرسش ساده اما جدی از خودمان بپرسیم: اگر هیچ‌کس از تصمیم من باخبر نمی‌شد، باز هم آن را می‌گرفتم؟ اگر کسی مرا به خاطر آن تحسین نمی‌کرد، آیا هنوز برایم ارزشمند بود؟ اگر همه با انتخابم مخالف بودند، آیا می‌توانستم دلایل خودم را توضیح دهم؟ و اگر روزی بفهمم معیارهایی که با آن‌ها خودم را می‌سنجم، حاصل انتظارات محیط اطرافم بوده‌اند، آیا حاضرم آن‌ها را دوباره بررسی کنم؟

البته پاسخ به این پرسش‌ها آزمونی قطعی برای تشخیص خواسته‌های اصیل نیست. ممکن است تصمیمی را در خلوت هم بگیریم، اما همچنان تحت تأثیر معیارهایی باشیم که درونی کرده‌ایم. ممکن است از تأیید دیگران خوشحال شویم و در عین حال انتخابمان آگاهانه باشد. هدف این پرسش‌ها یافتن یک «خودِ خالص» و کاملاً مستقل از جامعه نیست؛ هدف، آشکارکردن بخش‌هایی از فرایند تصمیم‌گیری است که معمولاً بدون بررسی از کنارشان می‌گذریم.شاید جامعه زمانی بیش از همیشه در ذهن ما حضور دارد که دیگر لازم نیست کسی به ما بگوید چگونه رفتار کنیم؛ خودمان پیشاپیش می‌دانیم چه چیزی پذیرفتنی است، چه چیزی مایه‌ی شرمندگی است و برای آنکه دوست‌داشتنی یا قابل‌قبول بمانیم، چه چیزهایی را باید کنار بگذاریم.

پرسشِ نهایی این نیست که آیا نگاه دیگران بر ما اثر می‌گذارد؛ چنین تأثیری بخشی از زندگی اجتماعی ماست. پرسش این است که آیا می‌توانیم این تأثیر را بشناسیم، درباره‌اش فکر کنیم و در صورت لزوم، آگاهانه آن را بپذیریم یا رد کنیمشاید آزادی از همین‌جا آغاز شود: نه از بیرون‌رفتن کامل از نگاه دیگران، بلکه از توانایی دیدن آن نگاه، بدون آنکه هر بار بی‌اختیار مطابق آن زندگی کنیم.

بازگشت به فهرست

پدیدآورنده، ناشر و سوداگری کتاب!

دربارهٔ گزارشِ تکان‌دهندهٔ «نشرِ نی» از سرقتِ ناجوانمردانهٔ آثارش و برخی واکنش‌ها

کاوه خسروانی



«نشر نی»، یکی از سازمان‌های پدیدآورنده‌ی کتاب، در گزارشی اینستاگرامی، از تکاپوهای باندِ فروشِ زیرمیزی کتاب‌های این سازمان به بهای پایین‌تر آگاهی داده است. به همراهِ گزارش، برگ‌های تراکنشِ خرید و دریافتِ کتاب نیز پیوست شده است. از دیدِ گردانندگانِ نشرِ نی، دست‌هایی در کار است که کتاب را از راه‌های دیگری جز خریداری از دفترِ فروشِ ناشر، به‌دست می‌آورند و آن‌را با بهای کم‌تری به فروش می‌رسانند. اگر یک کتاب بیرون از خطِّ چاپِ ناشرِ شناسنامه‌دار درآمده باشد، آن‌گاه شناسایی آن به چشمِ خریدارِ ساده‌ی کتاب آسان نخواهد بود.

در دو دههٔ گذشته ، یکی از پیشه‌هایی که یک‌باره از چرخهٔ اقتصادی فرهنگ ناپدید شد، پدیدآورندگیِ کتاب بوده است. در روندِ این ناپدیدشدن، نمی‌توان نشانه‌های ناشرانِ برخوردار، و پخش‌های بزرگ را در کنارِ بی‌چیزی نهادِ دانشگاهی، و فروریختنِ بُن‌یادهای زندگی اقتصادی نادیده گرفت. اگر چنان‌که بسیاری از آشنایان با فرآیندهای اقتصادی می‌گویند، سازوُکارِ مافیایی در اقتصاد یک پدیدهٔ راستین است، چرا تکاپوهای آنان را در گستره‌ی کتاب باید نادیده گرفت:

مافیای کتاب از کجا نیرو می‌گیرد، چگونه کار می‌کند، کدام نهادهای سازمانی کتاب را در دست دارد، و پی‌آمدِ چشم‌پوشی بر تکاپوهای آن چیست؟ این پرسش‌ها کوششِ همگانی دوست‌دارانِ کتاب را به یاری فرامی‌خواند!

یکی از روش‌های رویارویی با پدیده‌ای که نشرِ نی از آن آگاهی داده، و سال‌هاست که از چشمِ نویسندگان و پژوهش‌گرانِ آزاد و تنها دور نبوده است، به‌کارانداختن سامانه‌ی آگاهی‌رسانی از چرخه‌ی کتاب است. ناشرانِ کنونی به بهانه‌هایی که نویسندگان و مترجمان نیک می‌دانند، به سادگی با این پیش‌نهاد همراه نخواهند شد. این فرآیند، زنجیرهٔ پدیدآوردنِ کتاب، سپردن به سازمانِ پخش، جابه‌جایی به بنگاه‌های فروش و کتاب‌فروشی‌ها و در پایان رسیدن به دستِ خریدار را به نمایش درمی‌آورد. ناشران می‌توانند کتاب‌ها را با هر شمارگانی که به چاپ رسانده باشند، شماره‌بندی کنند. هر کتاب با یک شمارهٔ تکینه، هم‌چون پدیده‌ای یکّه در زنجیره‌ی بازار دست به دست می‌گردد. کاری که سازمانِ پُستِ کشوری، سال‌ها است با فرسته‌های همگانی انجام می‌دهد.

تن‌دادن به این فرآیند، هم نگرانی پدیدآورنده را از چند و چونِ فروشِ شمارگانِ درستِ کتاب کم می‌کند، هم خیال ناشر را از نگرانی درباره‌ی دست‌های پنهان فروش کتاب آسوده می‌گرداند، و هم به خریدار انگیزه‌ی بیش‌تری می‌دهد که کتاب را از راه‌های درستِ آن خریداری کند. اگر کتابی هم با شماره‌ی ساختگی (یا بی شماره)، بیرون از سامانه‌ی کتاب جابه‌جا شود، آن‌گاه به روشنی می‌توان، دست‌های بدکردار را شناسایی کرد و از کار بازداشت.

***

لذّتِ اسیدپاشی به چهرهٔ عاشقان...

درباره‌ی برخی واکنش‌ها به پستِ جدیدِ «نشرِ نی»

۱- چند سال است می‌خواهم درباره‌ی مشکلات، مافیابازی‌ها، و فسادهای کُشنده‌ی صنعتِ نشر در ایران بنویسم؛ اما همیشه آن‌قدر مسائلِ اورژانسی گریبانِ جامعه و کشور را گرفته بود که پرداختن به مسائلِ صنعتِ نشر یک جور فانتزی‌بازی به نظر می‌رسید. حالا هم وضعیتِ اورژانسی‌تر از همیشه است. بااین‌حال، تصمیم گرفتم حرف دلم را بزنم؛ شاید برای کسی مهمّ نباشد، امّا دست‌کم حرفم را می‌زنم و اندکی از این احساسِ خفه‌کننده رها می‌شوم.

۲- انگیزه‌ی این نوشته، مطلبی‌ست که «نشرِ نی» دیروز در صفحه‌اش منتشر کرده است؛ مطلبی درباره‌ی آنچه «فروشِ کتابِ قاچاق» نامیده شده، امّا شاید نامِ دقیق‌ترش «فروشِ نسخه‌ی دزدیِ کتاب» باشد.

داستان از این قرار است: برخی افراد، کتاب‌هایی را که نشرِ نی (و ناشرانِ دیگر) ترجمه، ویرایش، صفحه‌آرایی، طراحی جلد، و ... کرده‌اند، بدونِ اجازه‌ی ناشر چاپ می‌کنند. آنها در هیچ‌یک ازهزینه‌های آماده‌سازی کتاب (غیر از چاپ) سهیم نیستند و به همین دلیل کتاب را با قیمتِ پایین‌تری می‌فروشند (مثلِ هر کالای دزدی دیگر که ارزان‌تر از حالتِ عادی فروخته می‌شود).

امّا نکته‌ی حیرت‌انگیز این است که تعدادِ نسبتاً زیادی از افرادِ به‌اصطلاح «اهلِ کتاب!» نه‌تنها با ناشر همدلی نشان نداده‌اند، بلکه با لحنی کینه‌توزانه، دزدهای دنیای کتاب را ستایش کرده‌اند. چرا؟ فقط به این دلیل که آن دزدها «کتابِ دزدیده‌شده» را با قیمتِ پایین‌تری به دست‌شان می‌رسانند.

۳- از این‌جاست که بوی تندِ اسید به مشام می‌رسد؛ بوی این‌که افرادِ «اهلِ کتاب» در این مملکت -همان افرادی که احتمالاً این‌طرف و آن‌طرف درباره‌ی دزدی‌های دیگر نوحه‌سرایی می‌کنند-، سرِسوزنی به دزدیده شدنِ حقِّ ناشر و مؤلّف و مترجم اهمّیت نمی‌دهند. اهمّیت نمی‌دهند که این‌گونه دزدی‌ها، درواقع دزدی از درآمدِ بسیار اندکِ مؤلّف و مترجم است؛ دزدی از ناشری‌ست که برای ترجمه، ویرایش، نمونه‌خوانی، طراحی جلد، صفحه‌آرایی، و ... هزینه‌های کمرشکن متحمل شده است. اهمّیت نمی‌دهند که اگر فلان دزد، کتاب را نصفه‌قیمت به آنها می‌فروشد، به این دلیل است که خودش به اندازه‌ی نصفِ ناشر هم برای کتاب هزینه نکرده و فقط هزینه‌ی کاغذ و چاپ آن را پرداخته است.

۴- حیرت‌انگیزتر این‌که، برخی دیگر از این وکلای مدافعِ دزدها، ضمنِ دفاعِ قهرمانانه از آن‌ها (و بدونِ این‌که از تناقضِ رفتارشان خجالت بکشند) وظیفه‌ی دفاعِ «اخلاقی!» از ناشرانِ خارجی را هم بر عهده گرفته‌اند. خلاصه‌ی حرف‌شان این است که «چون ناشرِ ایرانی بابت چاپِ کتاب، به ناشرِ خارجی پولی نمی‌دهد، پس حق ندارد به دزدیده‌شدن کارش اعتراض کند». این توجیه را شخصاً از دزدهای دیگری هم در عرصه‌ی کتاب

شنیده‌ام (برای مثال، کسانی که فایلِ پی‌دی‌اف کتاب را در کانال‌هایشان به‌رایگان منتشر می‌کنند یا حتی می‌فروشند)

پاسخ: اولاً عجیب است که این حرف از دهانِ کسانی بیرون می‌آید که به «گرانیِ کتاب» معترض‌اند. ظاهراً این افراد نمی‌دانند که اگر قرار به خریدنِ حقّ نشر از ناشرِ خارجی باشد، قیمتِ کتاب باید چند برابر شود تا هزینه‌ی دلاریِ «خریدِ حقّ نشر» از ناشرِ خارجی جبران شود. ثانیاً، مسئله‌ی کپی‌رایت، چیزی‌ست که باید به قانونی دقیق تبدیل شود تا «برای همه» لازم‌الاجرا باشد. چرا؟ (لطفاً دقیق بخوانید):

فرض کنید ناشرِ «الف» یک کتابِ دویست صفحه‌ای را بدونِ خریدِ حقّ انتشار، به قیمتِ هشتصد هزار تومان منتشر کند. حالا فرض کنید ناشرِ «ب» همان کتاب یا یک کتابِ دویست صفحه‌ای دیگر را منتشر کند، اما (چون حقّ نشرِ آن را خریده و باید این هزینه را جبران کند)، کتاب را به قیمتِ دو میلیون تومان بفروشد. در این شرایط، آیا مخاطب اهمّیت خواهد داد که حقّ نشر از ناشرِ خارجی خریداری شده است؟! آیا با رضایت‌خاطر برای ناشر کف می‌زند و آن یک میلیون و دویست هزار تومان مابه‌التفاوت را پرداخت می‌کند؟! در این شرایط، تنها چیزی که به چشم خواهد آمد، اتّهامِ گران‌فروشی به ناشری‌ست که حقّ انتشارِ اثر را خریداری کرده است.

خوب حالا «نتیجه‌ی عملی» خریدِ حقّ نشر چه می‌شود؟ خیلی ساده: تا وقتی قانون خرید حقّ انتشار کتاب به صورت دقیق (و برای همه‌ی ناشران) تدوین و اجرا نشود، این انتظار که ناشر حقّ انتشار کتاب را از ناشرِ خارجی بخرد، عملاً به معنای تعطیلیِ نشر است. هیچ اغراقی در کار نیست: «تعطیلیِ نشر» و نه هیچ چیزی کمتر از آن.

۵- وقتی کامنت‌های زیرِ پست «نشرِ نی» را خواندم، اوّلین احساسی که پیدا کردم، احساسِ پشیمانی بسیار شدید از فعّالیتِ بیست‌ساله در زمینه‌ی ترجمه و نگارش و نشر بود؛ بسیار دردناک است که با چشمِ خودت ببینی حتی افرادِ کتاب‌خوان تا این اندازه از واقعیّت‌های نشر بی‌اطلاع‌اند و (بدتر ازآن)، از این بی‌اطلاعیِ خودشان بی‌خبرند و (بازهم بدتر ازآن) ناشران را بابتِ مسائلی مثل گرانی کتاب مقصّر می‌دانند و (بدتر از همه) برایشان مهم نیست که این‌گونه قضاوت‌های فلّه‌ای مثلِ اسیدپاشی به چهره‌ی آن دسته از ناشران و مؤلفان ومترجمان است که با وجود دشواریِ شرایط، از سرِ عشق به کارِ خودشان، صادقانه به مخاطب خدمت می‌کنند.

۶- برخی کامنت‌گذاران هم به رفتارِ «نشرِ نی» با مترجمان و نویسندگان اشاره کرده بودند. بله، مطمئناً نشرِ نی باید درباره‌ی برخوردش با مترجمان و نویسندگان پاسخ‌گو باشد (و راستش خودِ من هم گله‌هایی از نشرِ نی دارم)؛ امّا حتّی رفتارِ بدِ نشرِ نی با دیگران نمی‌تواند دزدی از این انتشارات را توجیه کند.

۷- کتابِ دزدی ارزان نیست؛ هزینه‌اش از جیبِ مترجم، مؤلف، ویراستار، و ناشر دزدیده شده است.

۸- کاملاً حق داریم که از شرایطی که در آن زندگی می‌کنیم خشمی تند داشته باشیم، امّا خوب است اسیدِ خشمِ خودمان را به اوّلین چهره‌ای که می‌شناسیم، نپاشیم.

برگرفته از: کانال تلگرامی پارادوکس (گُزیده‌ی یادداشت‌ها در فرهنگ، زبان و ادبیّات)

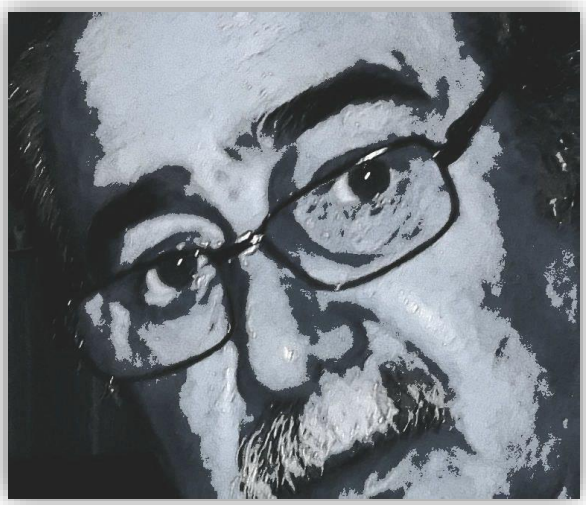
بازگشت به فهرست



شعر و شاعران

از دوست‌داشتن

زنده‌یاد محمّد خلیلی (۱۲ شهریور ۱۳۱۶ ۵ مهر ۱۴۰۵)



کاکُل به کهکشان می‌افشانند
سینه بر هجومِ تُندرها می‌دارند
و در رگبارها می‌خوانند
صخره‌ها!
- غرورشان را دوست می‌دارم.

در ژرفاها هم‌بسترند
- دریاها -
- پیوندِ آبی‌شان را دوست می‌دارم.

در توفان می‌شکند
- عشق -
با گونه‌های الوان
- جنونش را دوست می‌دارم.

در تالاب‌های ارغوان
قد می‌کشد
- آزادی -
- سیمای خونینش را دوست می‌دارم.
۶۳/۶/۲۲
(مجلّه چیستا، شماره ۷۹، خرداد ۱۳۷۰)

بازگشت به فهرست

ایران!

زنده‌یاد محمّد خلیلی

ایران!
ای زخمیِ همیشهٔ تاریخ!
بر تو چه می‌گذرد کاین‌سان
در خون وُ سربِ داغ شُعله‌وری؟
***
ایران،
ای زندهٔ شهید!
آخر چگونه شد
که در کرانه‌های جنوبی
که در سراسرِ مغرب
و در تمامِ پهنهٔ خونبارت
نعشِ شریفِ عزیزانت
با یورشِ سپاهِ دوزخیان
در خون وُ خاک
غوطه‌ورند؟
ایران،
ای لاله‌زارِ خون!
***
ایران،
ای مانده در تلاطمِ گرداب‌های هول!
آخر چگونه است
که همیشه
بر کلبه‌های فقرِ تو
بر کومه‌های تنگِ تو
بر خانه خانهٔ زحمت،
بیداد رفته است؟
ایران،
ای تک‌سوارِ گُلگون!
***
ایران،
ای زرنگینِ شرقِ میانه!
آخر چگونه است
که همیشه
غارتگرانِ مغربِ مکّار
خونِ سیاهِ جانِ تو را!
می‌نوشند
و بر گلوگاهت،
در این خلیجِ زُمرّد
زهرابِ کینه می‌ریزند؟
و زخمِ تازیانه وُ سرنیزه می‌زنند.
ایران،
ای همواره عرصهٔ یورش!
***
ایران،
ایرانِ منتظر!
ای انتظارِ جاوید،
دیگر بخوان قصیدهٔ طغیان را
دیگر بخوان سرودِ قرمزِ عصیان را
و، تن به چشمهٔ خشمِ هزارساله بشوی،
سِلاح صاعقه برگیر!
غریوِ تشنهٔ خون برکش
و با روانی از آتش
از قعرِ این ظُلام بپاخیز!
***
ایران،
ای شُعله‌ور ز آتشِ ایمان!
دیگر بخوان
سُرودِ خونیِ طغیان
و با سِلاح صاعقه برخیز!
۵۹/۷/۱۲

(فصل‌نامهٔ شورای نویسندگان، دفترِ اوّل، پاییز ۱۳۶۰)

ارژنگ: به «*یادمانِ رفیق محمّد خلیلی*» در بخشِ «*یادِ بعضی نفرات*» در همین شماره مراجعه کنید.

بازگشت به فهرست

نقشهٔ آزادی

[این شعر در رثای دخترِ زیبا و مظلومِ ایران، ژینا(مهسا امینی) سُروده شده است - ارژنگ]

محمّدرضا شفیعی کدکنی



با نقطه، نقطه،
نقطهٔ خون،
خونِ رهروان
خونِ هزار «مهسا»*، خونِ بسی جوان

این نقشه بر سراسرِ میهن
در حالِ شکل‌گیری وُ در گُسترانگی
می‌گُسترد به هرسو در بیکرانگی.

این نقشه را، شبانه، به یک‌بار
نتوان کشید وُ دید
در طولِ سالیانش، با خون توان کشید
با خونِ نسل‌ها
پُررنگ وُ آشکار شود، در برابرت
تا ناکجایِ هرگزیِ حیرت‌آورت

این نقشهٔ شکُفتگی وُ شادیِ وطن
این نقشهٔ رهایی وُ آزادیِ وطن.
(مهرماه ۱۴۰۱)

*ژینا (مهسا) امینی، دختری زیبا و جوان متولّدِ سال ۱۳۷۹ اهلِ سقز در کردستانِ ایران بود که در پیِ بازداشتِ خشونت‌آمیز توسط مأمورانِ بدنامِ «گشتِ ارشادِ تهران» در ۲۵شهریور۱۴۰۱و انتقال به «کلاسِ توجیهی» در ساختمانِ پلیسِ «امنیّتِ اخلاقی»، دچارِ مرگِ مغزی و جاودانه شد؛ رُخدادی که به خیزشِ جُنبشِ مترقّی «*زن، زندگی، آزادی*» انجامید. «مهسا» که به رشته‌های بازیگری، نجّاری، نوازندگی، آواز و رقص علاقه داشت، در عنفوانِ جوانی، مظلومانه قربانیِ سلسله قتل‌های سیستماتیکِ حکومتی شد. یادش گرامی باد! (ارژنگ)

بازگشت به فهرست

به آن‌که در تردید است

برتولت برشت/ برگردان: بهرام حبیبی



می‌گویی:

وضعِ ما وخیم است،
ظلمت فُزونی می‌گیرد،
نیروها به تحلیل می‌روند.
اینک، پس‌از این‌همه سال‌ها که کار کرده‌ایم،
وضعمان دشوارتر است تا در آغاز.
دشمن ولی ایستاده برجا قوی‌تر از هر وقت
چنان پیدا است که
نیروهایش افزون‌شده، شکست‌ناپذیر
هیأتی به خود گرفته است.
ما ولی اشتباه کرده‌ایم، انکارپذیر نیست.
عدّهٔ ما به تحلیل می‌رود،
شعارهایمان مغشوشند،
بخشی از حرف‌های ما را
چندان قلب‌کرده دشمن که بازشناخته نمی‌شوند.
حال، از آن‌چه گفته‌ایم کدام غلط است؟
بعضی یا تمامی‌اش؟
که را هنوز در کنار داریم؟
ما که مانده‌ایم بیرون از این زنده‌رود
افتاده ایم؟ در جا می‌مانیم،
بی آن‌که درک‌کنیم کسی را و درکمان کنند؟
باید بخت یاورمان شود؟...

این‌گونه سئوال می‌کنی؛

منتظرِ پاسخی نباش،

مگر پاسخِ خودت!

برگرفته از: فصل‌نامهٔ شورای نویسندگان و هنرمندان ایران؛ دفترِ اوّل، پاییز ۱۳۵۹

بازگشت به فهرست

ترانه‌ای برای پرویز

شعر از شاعرِ مترقّیِ ایتالیائی، گوئرینو لِویتا (*Guerino Levita*)

پرویز حکمت‌جو!
ما اکنون در برابرِ یک‌دیگریم؛
تو، آن‌جا، بر صفحهٔ روزنامهٔ «ئونیتا»
من، این‌جا، در پشتِ میزِ کارم.
اگر به‌خاطرِ صورتِ کمی گِردِ تو نبود،
من چهرهٔ خود را در چهرهٔ تو می‌دیدم:
موها یک‌سان است،
دیدگانی که محکوم می‌کنند، شبیه‌اند،
سبیل‌ها هم.
آن‌چه بیش از همه مجدوبم کرد،
در زیرِ این پیراهنِ سفید،
قلبی همانندِ قلبِ من است.
به تو اطمینان می‌دهم، رفیق پرویز!
اشکی در دیده‌ام ننشست،
ولی زخمی وجودم را آتش زد
گوئی برادرم را کُشته‌اند.
هشت سال تو را شکنجه داده‌اند!
آخِر چرا کمونیست شدی؟!



آن شُتُرسیمای لِگام‌گُسسته، آن شاه،
حُکمِ کُشتنت را داد
اندوهِ بزرگِ میهن‌پرستانِ ایرانی را حس می‌کنم.
آری، همیشه گران تمام می‌شود،
پنجره‌ای به‌سوی جهان گُشودن.
(فلورانس - ژوئیه ۱۹۷۴)

ارژنگ: این شعر برای نخستین بار در رثای افسرِ قشونِ زحمت‌کشانِ ایران، «پرویز حکمت‌جو» در مجلّه دنیا، سال ۱۳۵۴، شمارهٔ ۱۰ انتشار یافته و مترجمِ آن به احتمالِ قریب به یقین زنده‌یاد «احسان طبری» است.

بازگشت به فهرست

دو شعر از پرشنگ صوفی‌زاده

قیژِ دَر

صدای درد لای دَر
به ناله می‌افتد
راه‌پلّه
کسی از پلّهٔ اول
به هشتم سُر نمی‌خورد
ولی «های» مُشتِ بسته
سقوط می‌کند
به خاکی
که در سکوت
نمُرده است.

نشسته زنی
چار زانو
میانِ سنگ‌هایی
که از گوش
سُر می‌خورند
روی پیراهنی
که جا خوش کرده‌است
روی سینه‌اش.

نزدیک‌تر بیا
لال‌شدنم به همین ناچاری است
و خنده
همیشه صدایش
بلندتر است...

چقدر بزرگش کرده‌ای
مگر شکستنِ کلمه وُ درد
انجمادِ چند خیال است؟

دستم
فقط



زیرِ لرزه‌ی چانه‌ای افتاد
و
خوابت پرید...

امّا بیا
آجرهای افتاده را
دوباره بچینیم
تا گُم نشود
صدای «های های» صفوی
در دو چشمِ سبزِ کاروان‌سرا

از عینک‌های دودیِ مارک‌دار
همیشه می‌ترسم
قیرِ مُذاب دارند لامصّب.

با توأم ای ذهنِ آشفته
از این شعر
کسی به شهرِ تودار نمی‌رسد.

امّا بخواب
خوابِ عمیق به چشم می‌آید.

هیس!
مُرده‌شورِ قیژ دَر؛
سُمِ اسبانِ قزلباش
از دور در گوش...
۲۱ شهریور ۱۴۰۵
(برای کاروان‌سرای سبزه‌وار)

❊❊❊

سیارنج

خوابِ اتاق را
جارو زدم
خوابِ بابونه پرید.

دستم به عکس نرسید
از دیوار
سُر خورد وُ
شکست خاطره‌ها
تکّه‌ها بود که می‌رقصید
با طرحِ فرش.

ناگهان تهوّع
سرِ چوپی را گرفت وُ
دَمَر
مرا بُرد تا لبِ قندیل* و...

بازوانِ دختری
دورِ گردنِ پدر
چشمش دنبالِ بابونه‌ای
تا بکارد روی بافه‌ی مو

این‌جا امّا،
با هر ضربه‌ی پا
رنگی از فرش می‌پرید
سپیدی هم از روز...

بوی مادر نیامد وُ
سرم
تق
خورد به بی‌کسی
کسی هم زنگ نزد.

حالا لول‌شده فرش
درونِ بُغضِ
سُرخورده سیبِ گلو روی نای وُ
نایی نمانده است
از رقصِ چوپیِ درون سر
و سیارنج‌های
رج‌های پاره‌ی پیراهن.

آاای بابونه...
بابونه تو آن گوشه
چرا
سیاه پوشیده‌ای؟

فرش
که خوب در تن می‌رقصد!
۲۰ مهر ۱۴۰۵، تاران**
* نامِ کوهی در پیرانشهر
** تهران با زبانِ کُردی
(شعری از مجموعه شعرِ «تاران»)

بازگشت به فهرست

میکیس تئودوراکیس

جلال سرفراز





میکیس

تئودورا

کیس

حضورت پرواز است نفسی عمیق در بلندای غرور در هوای آزاد

در گوانتانامو حتا در اوین با بلندآوایانِ دربند

می رقصی با زوربا هنوز در ساعت بیست و پنج با ما هم برقص که تنها می رقصیم با تو

ای صدای تپنده

میکیس

تئودورا

کیس

با ریتم پاهای زوربا می رقصیم گُرُپ گُرُپِ پاهامان را می شنوی؟ طبل بزرگ در زیر پای چپ

نامت را بر دیوار زندانها می نویسند در ریتم پاهاشان هنگام هواخوری در مشت های گره کرده نامت را

در دبستانها می آموزند فرزندانمان در اشکهاشان لبخندهاشان و دختران - با گیسوان عطرآگینشان

درها باز می شود با طنین نفسهای زوربا چپ راست چپ بالا پایین اینجا آنجا بیابان ها آواز می خوانند
خیابان ها جنگل ها دریاها زمین به لرزه در می آید زیر پاهای زوربا جهان می رقصد در مارش آزادی

با ما هم برقص میکیس تئودورا کیس
با قلبت با گیتارت سلاح ما آواز ماست واژه های ماست نفسهای عمیق ما در خیابانهای آتن تهران
کابل غزه با تشنگان خوزستانی با آب با دریاچه های تشنه گلوهای خشک کودکان بلوچ با کولبران کرد
با شیرمردان پنجشیر
ما باخته ایم آنچه را که باید و آنچه را که نباید ببازیم امید ما به آینده است میکیس تئودورا کیس
با ما برقص در جزایر تاریک با اودیسهٔ هومر با شاهنامه سیاووشانی که از آتش می گذرند
با سهرابهای جوان برقص بی زخم خنجر تهمتن بر پهلوهاشان با ژینا برقص که معنای زندگی ست
در فلسطین با آوارگان لیبیایی بر دریاهای توفانی با پناهندگان محتضر بر آبهای مدیترانه
به کودکانمان آزادی بیاموز عاشقان را فریادی باش دیکتاتورها را از برج عاج هاشان پایین بکش
مردگانند آنان

به سربازانمان غرور بیاموز. ما با گل در برابر گلوله ایستادیم گلوله ها اما بر سینه هامان شلیک شد
در شصت و هفت در آبان در دی ما زنده ایم هنوز اما
چرا که نرودا زنده است آراگون نیما مایاکوفسکی پوشکین شاملو ریتسوس بتهوون موتزارت
چرا که تو زنده یی

می کیس
تئودورا
کیس

با ما برقص با ریتم پاهای زوربا برقص با ما

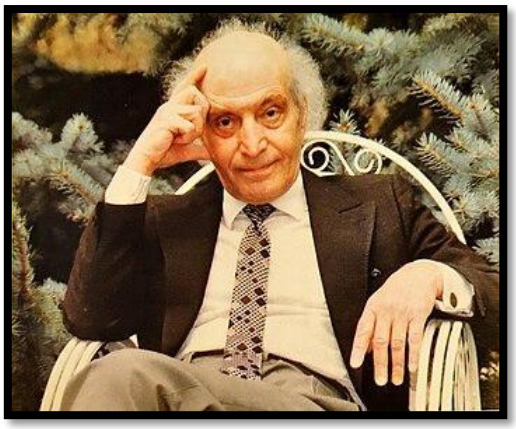
اوت ۲۰۲۵

بازگشت به فهرست

مرغِ حق (غزل)

زنده‌یاد شرف‌الدّین خراسانی (شرف)
[شاعر، مترجم، فیلسوف و از برجسته‌ترین استادانِ فلسفهٔ یونانی]





گرچه در پیکارِ هستی پیک وُ پیغامیم ما
روز وُ شب از هر دو سو آماجِ دشنامیم ما

زودجوشان زود هم در کامِ خاموشی روند
خلق‌ها را جوششِ پیگیر وُ آرامیم ما

بادهٔ نارس در این مستی نیارد جز صُداع
کهنه‌نوشِ دردهای مانده در جامیم ما

ناشکیبایان شب وُ روزند در تاب وُ شتاب
شب‌رُوانِ پُر شکیب وُ صبرِ ایّامیم ما

راهِ ما بی‌گفت‌وگو فرجامِ خلق وُ خلقت است
در میانِ بی‌سرانجامان سرانجامیم ما

شمعِ شب های جهان بودیم وُ پیکِ بامداد
صبحِ تاریخیم وُ اکنون کودکِ شامیم ما

شب پیاپی بود وُ اکنون نیز در فجرِ اُمید
نوشکُفته آفتابِ خُفته برباميم ما

کامجویان در فریبِ کامِ خود مُردند وُ باز
کام‌بخشِ جمله انسانیم وُ ناکامیم ما

در مرادِ دشمنانِ خلق سخت وُ سرکشیم
در مرامِ مردمِ خود همره وُ رامیم ما

جغدِ باطل را گریزان می‌کنیم از بامِ خلق
مرغِ حق را در حقیقت دانه وُ دامیم ما.

ارژنگ: این شعر در اوّلین شمارهٔ ارژنگ، (شمارهٔ ۱، آذر ۱۳۹۸) منتشر شده است. تورّق این شماره برای آشناییِ مخاطبان که دست‌اندرکارانِ ارژنگ ۷ سال پیش از کجا و چگونه شروع کردند، خالی از لطف نیست:
https://www.mahnameh-arzhang.com/arzhang1/pdf/arzhang1.pdf

بازگشت به فهرست

خواب‌ْگونه

دریا

در سحری نیلی‌رنگ و خیس،
دیدم خانه‌ای بس زیبا.
حیرتا!
خانه‌ای می‌چرخد وُ آهنگ می‌زند
تا صاحب‌خانه
کودکِ دُردانه‌ی خویش را،
دور از چشمِ کسان،
با بازیِ چرخ وُ فلک آشنا کند؟
با دست وُ پایِ برهنه،
در عمقِ فکرِ خویش،
در عمقِ یک قیاسِ تلخ،
بر پلّکانی نشسته بودم.
ناگاه دیدم
دستانم از خیسیِ هوا نمناک می‌شوند.
من، در لباسِ فقر،
خونی فراوان از تنم جاری‌ست.
در حیرت از لباس،
از خون،
از چسبناکیِ هوا،
مانندِ چارپایان،
چهاردست‌وُپا
روان می‌شوم به سویِ خانه،
خانه‌ای که زمانی خانه‌ام می‌پنداشتم.
در حینِ راه،
یک دم به پشتِ خویش کردم نگاه.
دیدم که گُرگانی
به سویم شدند روان.
آن‌ها پنداشتند:
من گوسفندی
گیج وُ خونینم
که در جست‌وُجویِ یک غذا هستم.
دنبالم افتادند.
من درحینِ ترس،
در طولِ راه،
بر خود نَهیب می‌زدم:
«برخیز بر دوپا،
بگذار ببینند،
«انسانی» که تو
یعنی که دشمنِ آن‌ها»
گُرگان،
در طولِ راه،
بر من خیره مانده بودند با نگاه.
صدایِ قهقهه‌ی چشمانشان به من
می‌گفت:
«عاقبتِ راهی که تو رفتی، این بادا!»
من از ترسِ این نگاه،
از ترسِ این گُرگانِ نابکار،
از ترسِ آن خانه‌ی بی‌نشان،
از ترسِ لیزی وُ چسبناکیِ این گِل‌وُلای،
از ترسِ این خونی که از تنم می‌آمد مُدام،
از ترس،
بر خود نَهیب می‌زدم:
«برخیز بر دوپا،
بگذار ببینند که تو انسانی،
یعنی که دشمنِ آن‌ها»
برخاستم از رؤیایِ وحشی و ترس‌آورِ خویش،
برخاستم...
تا روم به سویِ جنگِ
گُرگانِ نابکارا!
(دریا / ۱۹۹۹ اُکتبر)

بازگشت به فهرست

دو شعر از حافظ موسوی

بر این پاره خاک

بر این سرزمین که زاده شدیم ما
در این رُستن‌گاهِ نور وُ، میعادگاهِ رسولان
خداوند آیا تخمِ کینه در او کاشت؟!

هُبوطِ آدم،
رسمِ قِتالِ نخستین برادر به دستِ برادر،
در این پاره خاک.

تقدیر را چنین نوشته خداوند آیا؟
و ما به کفّاره‌ی کدام خطا
زاده شدیم اینجا؟!

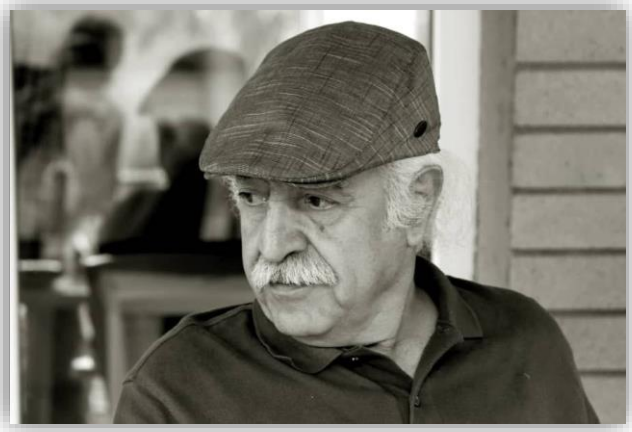
❊❊❊

چاه، چاه، چاه

«مثلِ دو نارنجکِ ضامن‌کشیده
گوش‌های خود را در مُشت می‌فشُرند
نوادگانِ خردسالِ خلیل‌الله.»

سر از کتاب‌های قدیمی برمی‌دارند
و تکّه‌پاره‌های پیرهنِ خونین را
بر دوشِ ابرها می‌اندازند
برادرانِ یوسفِ کنعان.

با ابرها سفر می‌کند
راحیلِ دل‌نگران
و ردِّ پای فرزندانِ گُمشده را می‌جوید



در جاده‌های پریشان
«آه! برادران! فرزندان!
به زیرِ پاهاتان نگاه کنید! نگاه!
چاه! چاه! چاه!»

یعقوب
با عصای شکسته‌ی موسا
و کفش‌های اهدایی نوادگانِ خدا
دنبالِ یوسفِ خود می‌گردد
در سرزمینِ تکّه‌پاره‌ی خاندانِ آلِ عبا
«آه! برادران! فرزندان!
چقدر چاه! چقدر چاه!»

«نوادگانِ خردسالِ خلیل‌الله
مُشت‌های فشُرده را باز می‌کنند
و مادران دربه‌در
دنبالِ انگشت‌های گُمشده می‌گردند.»

بازگشت به فهرست

سه شعر از علی صبوری از دفترِ «جمهوریِ رؤیاها»

جاودانگی

(در خاموشیِ یدالله رؤیایی)

همیشه کلاه،
بر سر کلمات می‌گذاشت،
تا رویاهایش پنهان بمانند
اما این بار،
مرگ،
کلاه از سرش برداشت،
تا راز جاودانگی کلمات
بر چهره‌اش هویدا گردد

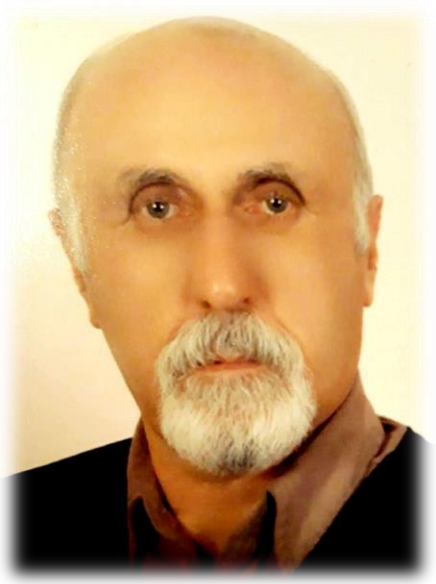
❊❊❊

دردا! که رفیقِ راه...

هرچند به پای عشق
جان باخته‌ایم
جان وُ دلِ خود
در آتش انداخته‌ایم
هم‌سفره‌ی کوه وُ
دشت وُ دریا
بودیم.
دردا!
که رفیقِ راه نشناخته‌ایم.

اُمّ القُرایِ جهان

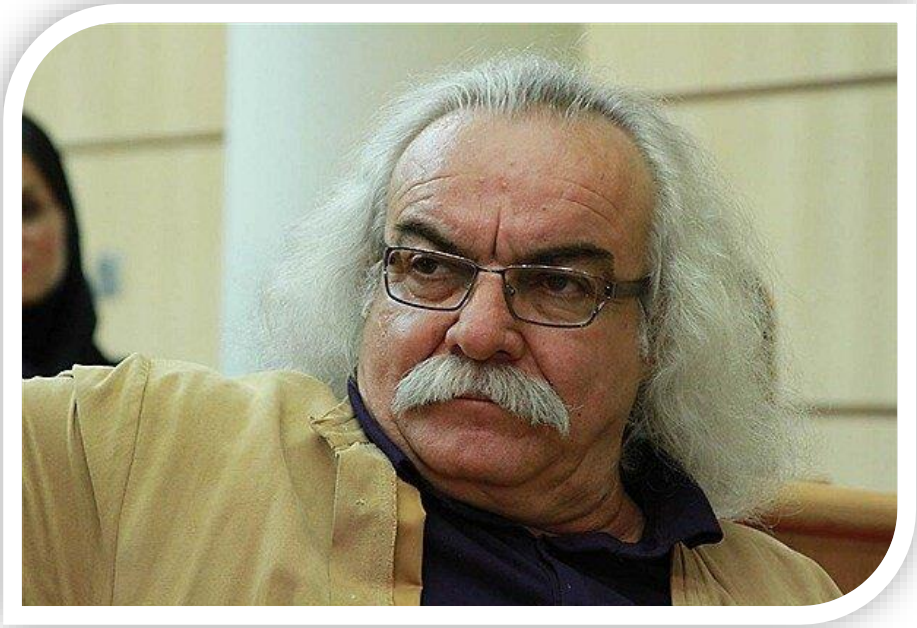
خطِّ قرمز بکشید روی چهار فصل
و این تکّه را،
از جغرافیای جهان پاک کنید.
درخت اگر ارتفاع بگیرد،
آفتاب اگر کوه را در آغوش بکشد،
نسیم اگر در گوشِ شبنم
از خُنکای صبح بگوید



باران اگر اُریب ببارد
دریا اگر از صخره، از موج، از توفان بگوید
و آدمی از آدمی سخن بگوید،
از این جغرافیا تبعیدشان کنید
روشن‌کردنِ چراغ ممنوع
سخن از پرنده و پروانه ممنوع
دانه وُ آب،
به گنجشکان وُ کبوتران ممنوع
با بولدوزر واردِ باغچه شوید
شُخم بزنید
هر گُلی را،
که بویِ عشق می‌دهد.
اکنون همان دیروز،
فردا همین لحظه
که سلّاخی شده‌ایم.
این‌جا
اُمّ القُرایِ جهان است.

بازگشت به فهرست

دو سُروده از سیدعلی صالحی



۱

خسته‌تر از من‌اند بسیارانی
که خاموشی برگزیده‌اند
لام تا کام... حرام
حرام اگر حروف را
یکی الف از اتفاقی که آدمی‌ست.

تنها کیفرِ چشم‌هاست
به جرمِ تماشایِ تو ای آزادی.
تنها کیفرِ کلمات است
به جرمِ نوشتن از تو ای آزادی.
تنها کیفرِ تخیّل است
به جرمِ یکی رؤیا که تویی ای آزادی.

این حُکمِ پرنده‌ای‌ست
که بی‌لام، که بی‌کام، که حتماً تمام
تنها به عشقِ بی‌امانِ تو
از خوابِ اتفاق وُ
از خوابِ آدمی خواهد گذشت.

۲

زن
پیاده، نومید، بی‌پناه؛
گاهی یادش می‌رود
دارد با خودش بلند حرف می‌زند.

چند نانِ لواش
دو سه گوجه‌ی ته‌مانده

کمی پیاز و یکی دو سیبِ کبود،
با چادرِ کهنه‌اش به دندان،
خاکروبِ کوچه‌ی پی‌کشان.

آبرو دارد، پیاده
آبرو دارد، نومید
آبرو دارد، بی‌پناه...

من اسمِ کوچکِ مارکس را به یاد نمی‌آورم
من هرگز یک صفحه از لنین نخوانده‌ام
امّا نمی‌دانم چرا چپ به دنیا آمده‌ام!

الان سه ماهِ کامل است
بازنشستگیِ مرا واریز نکرده‌اند،
منتظرم بچّه‌های کارگاهِ شعر
ثبت‌نام کنند.

باز برمی‌گردم پشتِ‌سر،
زن دارد آهسته از انتهای کوچه
سمتِ سایه‌روشنِ درخت و دیوار و آدمی می‌رود.

کم نیستند کسانی
که صورتِ رنگ‌پریده‌ی خود را
مرتب سمتِ سیلیِ باد می‌گیرند!

او کمابیش فهمیده است
با من چه نسبتی دارد.
چرا قَسَم بخورم،
همه‌ی زنانِ پیاده
همه‌ی زنانِ نومید
همه‌ی زنانِ بی‌پناه
خواهرانِ من‌اند!

برگرفته از: کانال تلگرامی شاعر

بازگشت به فهرست

دو شعر از سعید سلطانی طارمی

زندگی

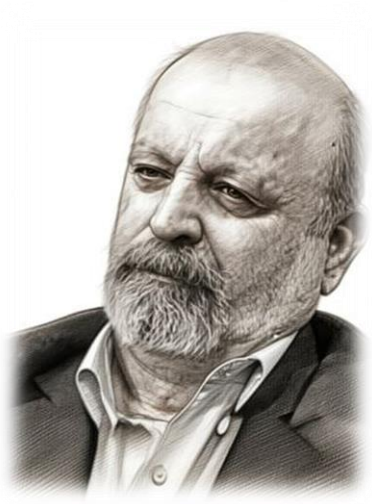
اسم نیست
در میانِ رمزهای لال
شُعله‌ی زلالِ پُرسشی‌ست
که شهاب‌سنگوار بر زمین چکیده است
و حوالی‌اش زمان شکافته
و خلاء شتابناک از عبور ایستاده‌است
و زمینِ بی‌شکوه را
با تنفسِ گیاه وُ آب وُ آدمی نجات داده‌است

اسم نیست
یک گزاره‌ی بلیغِ پُرسشی‌ست
کز دهانِ کنجکاوِ سنگ سرزده‌ست.

هیچ

در درازنای پیچ وُ تابِ زندگی
هیچِ بالغی
مخفیانه ایستاده‌است
در سرش
قشری از غبارِ بادهای مُرده، لَخته بسته است
لخته ذرّه‌ذرّه روی خود پلیسه کرده تا
هیچ ناگهان حواسِ خویش را
کشف کرده‌است
و به هرطریق خویش را رسانده پشتِ یک دریچه‌ی
دراز
آخرین سؤال را که داشته دو دل
از خطِّ کبودِ مرز می‌گذشته خوانده‌است
پُرسش ایستاده: خوب بگو
هیچ گریه کرده: باز گرد
قول می‌دهم درخت وُ آفتاب را
و درنگ را، شتاب را
ریشه‌ای‌تر از جنون وُ عقل حس کنم

پُرسش آهِ نازکی کشیده ناگُزیر



بازگشته است
زندگی طلوع کرده‌است وُ روز آمده
بوسه وُ دهان
دست توی دستِ هم به گردشِ شبانه رفته‌اند
دست‌های عاشقانه از هوای بی‌درخت سیب
چیده‌اند
هیچ،
شادمان بهار کرده
غنچه‌اش
رو به بی‌نهایت شکُفتگی سُروده‌است:
هیچ، هیچ‌وقت آن‌چنان که فکر می‌شود
هیچ نیست.
۴۰۳/۷/۱۱

❊❊❊

نامه‌ای سرگُشاده به بنیامین نتان‌یاهو

پیش از تو،
باران می‌بارید
و ابرها در خوابِ فصل‌ها راه می‌رفتند
میوه‌های اندیشه به‌موقع می‌رسیدند
و پُرسش‌ها در حوالیِ پاسخ‌هایشان پرسه می‌زدند
شعرها انسان را و زیبایی را می‌پرستیدند
و آغوش‌ها رو به سویِ هم پرواز می‌کردند
و زندگی از شادی برق می‌زد

بمب‌ها بیمارستان‌ها را نمی‌شناختند
و ترکش‌ها کودکان را
زنها را
و غیرِنظامی‌ها را.

مرگ
با مهربانی به خانه‌ها می‌آمد
کهن‌سالان
و بیماران را می‌بُرد
و خانه را پاکیزه وُ ایمن می‌کرد.

تو
خانه‌ها را به راکت‌ها وُ موشک‌ها نشان دادی
و آرزوها،
نقاشی‌ها
و عروسک‌ها را مُنفجر کردی.

تو
ویران‌کردن وُ کشتن را به انفجار آموختی
و شهرها را گروگان گرفتی
سوزاندن
گرسنگی دادن
و تشنگی را
در آن‌ها ترویج کردی
آغوش‌ها وُ بوسه‌ها را ویران کردی
و آوارِ کلامت
عاشقانه‌ها را تیرباران کرد
و زخمی چرکین در چشم‌ها نشاند.

تو قلبِ سربازان
و سایه‌ها را از عصب وُ عشق خالی کردی
و بر جنازه‌ی زندگی رقصاندی
یوسف،
باکرگی،
ایمان
و یدِ بیضا را
پیشِ پای سامری سر بُریدی.

تو با دست‌های خود
انسان را بدنام
خانه را خراب
و عشق را بی‌آبرو کردی
نگاه کن؛
حتّی سنگ
با شنیدنِ نامت بالا می‌آوَرَد.

پیش از تو،
قانون‌های جهان جاری بودند
و مرزها را
تقدیس می‌کردند
و دوربین‌ها
سیم‌های خاردار را به مرخّصی می‌فرستادند.

تو
قانون‌ها را زیرِ پا نهادی
و مرزها را به قَناره کشیدی
مهربانی را
عاشقی را
و زیبایی را درو کردی
و به جایشان،
نفرت
و ناسزا کاشتی.

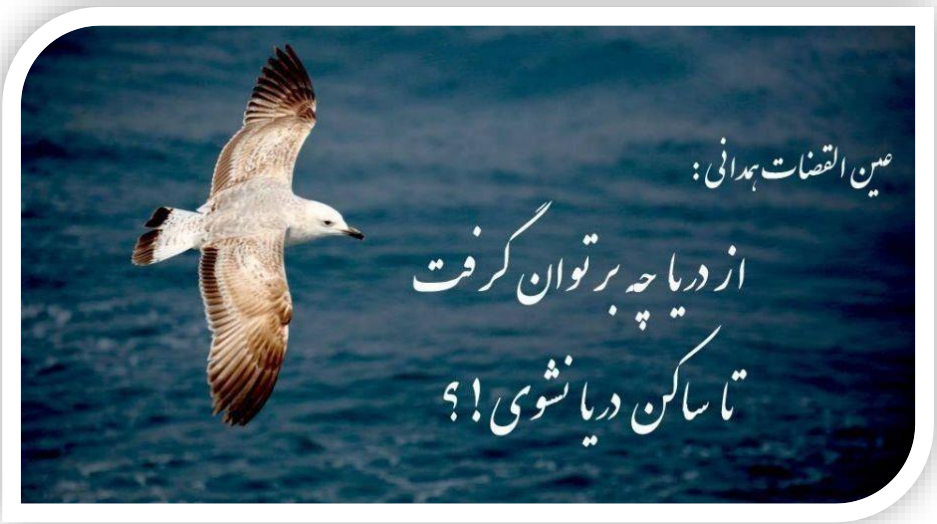
تو
ای جهودی که از دستمالِ جلّادی
در آشویتس جوانه زدی
و دست‌های هیتلر را شُستی،
تو،
آری تو
بی‌قلب‌ترین بنیامینِ تاریخ!
با من بگو
فردا
جهان
با فرزندانِ یعقوب
چگونه رفتار خواهد کرد؟

۴۰۴/۴/۸

بازگشت به فهرست

وُسعتی از جُنون

رسول یونان



کنارِ دریا

عاشق باشی،

عاشق‌تر می‌شوی

و اگر دیوانه،

دیوانه‌تر...!

این خاصیّتِ دریاست؛

به همه چیز وسعتی از جنون می بخشد

شاعران از شهرهای ساحلی،

جانِ سالم به در نمی‌برند...

بازگشت به فهرست

چهار شعر از نسرین میر



ذرّه

خم می‌شوم
بر برگِ لرزان،
بر تلألوِی نوری بر لبِ شفّافِ لیوان،
بر شمیمِ خاکِ نمناکِ
پس از باران.
کوچه می‌گذرد وُ عابری نمی‌ایستد.
لحظه‌ها می‌گذرند
از برابرِ نگاه، آرام وُ بی‌صدا.
در سکوتِ برگ،
در رطوبتِ خاک،
در لرزشِ نور،
رازِ کوچکی نفس می‌کشد؛
آن‌قدر خُرد که دیده نمی‌شود،
آن‌قدر نزدیک که از چشم می‌اُفتد.
و شاید،
تمامِ جهان همین‌جاست؛
در تجلّیِ ذرّه‌ای که در عبورِ نگاه
لحظه‌ای می‌درخشد.

***

بارانی دیگر

من بارانم،
آوازی بر کویرِ خاموش.
گاه، پرنده‌ای دلتنگم
که از دهانِ تو می‌پَرَد.
بر شانه‌هایت می‌لغزم،
چون بالِ پرنده‌ای در آستانهٔ پرواز.
از جریانِ هوا می‌آیم،
از جمله‌ای بی‌پایان،
از واژه‌هایی عاشق،
که هر بار مرا زنده می‌کنند.
می‌چرخم در پیچ‌وُتابِ واژه‌هایت،
می‌بارم بر خواب‌هایت
که بویِ خاک می‌دهند.
می‌لغزم بر خطّی باریک،
میانِ گفتن وُ نگاه،
تا بر لبانت بنشینم،
چون آخرین هجایِ سکوت.
در من صدایی می‌تپد از تکرارِ جهان،
و جهان از من می‌روید،

با نغمه‌ای نرم از ریشه‌ها.
پوست می‌اندازم تا روشنایی را لمس کنم
و بفهمم چگونه خاک نهال می‌شود.
در رگ‌هایم نامی تازه جریان می‌یابد
نه من... که بارانی دیگرم،
بر بال‌هایِ صبح.

***

هزار بار

از پنجره‌ای روشن
سایه‌ای گذشت،
هزار بار
هر بار
گُمان کردم صبح،
همین نزدیکی‌ست،
امّا صبح
نه آن‌سوی پنجره،
که پُشتِ پلک‌های بسته‌ام
منتظر نشسته بود.

***

پُرسش

جهان
در انزوای کورِ خویش،
پیش از هُبوطِ انسان
سرد بود و گُنگ؛
تُهی از عشق،
عاری از تَمَنّا.

طبیعت
در سکوتی شقاوت‌بار جاری بود،
بی‌آنکه اشکی بفشاند،
یا در سوگِ فاجعه‌ای بنشیند.
آسمان می‌بارید،
بی‌خبر از آن‌که
بر کدام خاک، جوانه می‌رویاند
و بر کدام بام،
ویرانی رقم می‌زند.

انسان
از خاک قد برافراشت
و بُغضِ دیرینِ پُرسش را
در گلوی جهان شکست.

و اکنون،
در غبارِ غلیظِ این مَجاز،
خسته وُ مچاله،
میانِ آهن وُ آتش،
زیرِ آوارِ جنگ،
زانو زده است
و هم‌چنان
رنجِ تنهایی
و بارِ سنگینِ رؤیای عدالت را
چون مُرده‌ای
بر شانه‌های مجروحِ خویش
می‌کشد...

جهان همان است که بود؛
سرد، گنگ، خُنثی...
امّا انسان،
هنوز در تاریکی،
پُرسش می‌کند
و شاید همین،
آخرین نشانه‌ی
زنده‌بودنِ اوست.

بازگشت به فهرست

غزل‌وارهٔ ۵

احسان طبری



در بورانِ سردِ زمان،
آدمی‌زاد به آسمانِ تیره‌گون چشم دوخت
و با آوایی نَژَند پُرسید:
«آیا در آن فراز کسی است؟»
و سپس از هر شاخه، هر بار، هر ستاره
یاری خواست،
در آن‌ها خدایی جُست.
غافل،
که از درماندگیِ اندوهگین
آرامشی برنمی‌خیزد
و گوهرِ شب‌چراغ را
باید از ژرفای پارگین(۱) کافت(۲)
با ناخن‌هایی خونین وُ چرک‌آلود!
چه کسی دوست نمی‌داشت
که با خواندنِ یَسنا(۳) جادوی هستی می‌شکست،
گنجِ نهان، سینه می‌گشود؛
ولی،
«گیتی است! کِی پذیرد همواری»(۴)
بی دندانِ فشُرده بر جگر!
باید با سری پُر از خورشید
با بازوانی بی‌امان،
به سوی نبرد رفت.
نبرد! این است بهروزی!

منبع: برگرفته از دفترِ «از میانِ ریگ‌ها و الماس‌ها»، غزل‌واره‌ها

توضیحات ارژنگ:

۱- پارگین = منجلاب، گندآب
۲- کافتن = شکافتن، ترکاندن
۳- یَسنا = بخشی از اَوِستای زرتشت
۴- مصرعی از قصیدهٔ مشهورِ رودکی= *«هموار کرد خواهی گیتی را؟/ گیتی‌ست! کی پذیرد همواری؟/ مُستی مکن که ننگرد او مُستی/ زاری مکن که نشنود او زاری...»* (سایت گنجور)

بازگشت به فهرست

چند شعر از زهرا اکبرزاده

۱

در زایمان دریا
از گریه‌های پُر چین وُ شکن
فریادی در آغوش کشید
ساحل را
به دنیا آمدند
جوانه‌های موج
با نفسی تازه وُ رها.

***

۲

از راه رسید
آبشارِ سفیدِ فراموشی
بر سرِ یادها
که سال‌ها
شکسته‌اند
ترازوی عدالت وُ حقیقت را
در تاریخ‌ها
مانده ترکهٔ شلّاق بر تنِ حلّاج‌ها
در هر دورهٔ تاریخِ باج‌ها.

***

۳

مانده‌ایم
با فرزندخوانده‌های جهل
که علف‌های هرزمان
مکیده است
ریشهٔ گُل‌های باغچه‌مان را.
نگاه کن
باد، ابرِ فریاد می‌آورد
بارانی‌ست از اشک‌های نریخته
از سرزمینِ دلت



که سال‌ها
زندانی میله‌های استخوانی‌ست
نمی‌دانم آیا دانه‌های فریادِ باران
یاورِ اوست؟

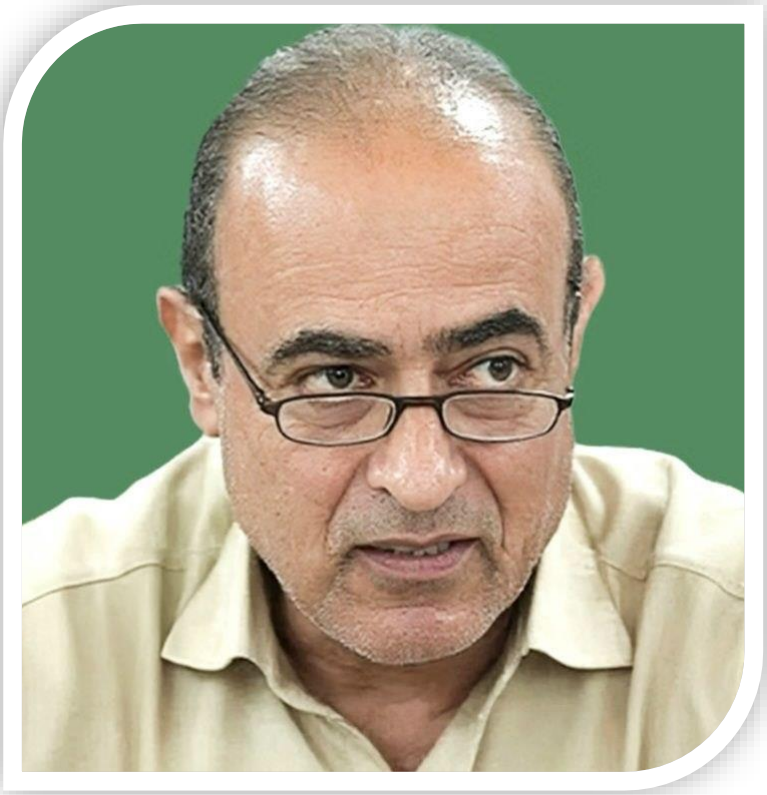
***

۴

مرا به خاک سپردی
با پروانه‌های حقیقت
وقتی تاریکی
در زایمان بود
امّا، ندیدی
ترک‌های زمین را
که گُلبرگ‌هایش
برای پروازِ پروانه‌ها باز می‌شود.

بازگشت به فهرست

سُروده‌ای از رضا عابد



در حجمِ
پُرسش وُ پاسخ‌ها
باید
چقدر فاصله گذاشت
میانِ بوسیدن
تا
نبوسیدنِ دو چشمِ زیتونی
گُل‌دادن به دستِ یکی
تا
گلوله‌نشاندن بر سینهٔ دیگری
قایم‌باشک بازی‌کردن با گیسوانِ رها وُ پریشان
تا
ارّه‌انداختن به جانِ درختان
و باز،
چقدر واژه باید بسوزد
تا عُریان شود
آن چیزی که پُر کرده
این‌همه فاصله را
میانِ موشک‌پَرانی
تا
مزّه‌پرانی
در سرزمینِ سِتَروَن.

بازگشت به فهرست

از طرفِ دریا

علیرضا بهنام



دریا از جنوب که سر بزند، می‌ریزد به کویر
می‌سپارد خودش را به کَپَر، به دریا موجه کاکا
به سوختِ موشک در انبارِ آذوقه
به نعشِ سوخته از ایست
در بازرسی دختری که نمی‌رسد هرگز
نمی‌رسد وُ سلاحی سرگردان
خاکسترش را می‌دهد به هوا.

بالابلند می‌شود کویر وُ دریا
از جنوبِ جهان که سر بزند
تن می‌زند از خم‌شدن
پیشِ پای موج‌ها

«دریا موجه کاکا
دریا موجه»

تنها اگر قهرمانانِ مقوّایی
فراموش کنند
ترقّه‌ها را

تنها اگر آتش نریزند
به جانِ کویر
از طرفِ دریا.

بازگشت به فهرست

گریان بر مزارِ من نَایست

مری الیزابت فرایْ؛ شاعرِ آمریکایی؛ برگردان: فرزانه دُرّی

Do Not Stand At My Grave And Weep. by Mary Elizabeth Frye (1905-2004)



بر مزارِ من با چشمِ گریان نَایست
من این‌جا نیستم؛ بدین گور نخفته‌ام.
من جُنبشی در هزار بادِ وزنده‌ام.
درخششِ الماس بر برفِ نشسته بر زمینم
من روشنای خورشید بر دانه‌های رسیده‌ام
و در بارانِ ملایمِ پاییزی بر زمین نشسته‌ام
آنگاه که تو در سکوتِ بامدادان
از خواب بیدار می‌شوی،
من به سانِ پروازِ دوّارِ پرندگانِ زیبا
هجومی از طراوت وُ تازگی به روزُ تو هستم.
و چون ستاره‌ای آرام بر شبِ تو فروزان شده‌ام
گریان بر مزارِ من نَایست؛
من در این گور نخفته‌ام،
من به خوابِ مرگ نیاسوده‌ام.

سرچشمه: وبلاگِ مترجم

Do not stand at my grave and weep

Do not stand at my grave and weep
I am not there; I do not sleep.
I am a thousand winds that blow,
I am the diamond glints on snow,
I am the sun on ripened grain,
I am the gentle autumn rain.
When you awaken in the morning's hush
I am the swift uplifting rush
Of quiet birds in circled flight.
I am the soft stars that shine at night.
Do not stand at my grave and cry,
I am not there; I did not die.

بازگشت به فهرست

اسب

مظاهر شهامت

اسبی که اسب

اسبی که اسبِ سیاه

اسبی که اسبِ سیاه به اندازهٔ هم کلمهٔ سیاه و هم کلمهٔ وحشی

اسبی با یالِ بلند بی‌ربط به زبانِ سُرخی در کافه‌ای دِنج

اسبی با تفکّری متافیزیک با حدودِ اندک‌گشایش لبه‌های قیچی از هم

اسبی با تصمیمی بزرگ برای گذشتن از وسوسهٔ ترکِ سیگار

اسبی که از دهانِ رئیس‌جمهور پریده

تا بگوید

من، من هستم فقط مثلِ خودم

بایستد کنارِ خیابان وُ به سوی زنانُ زیبا شیهه بکشد

ابری لجوج باشد بایستد روی میزی وُ کنار نرود

اسبی که

اسبی که از دهانِ مدیرِ بحران جَست بزند

و به دنبالِ شیههٔ خود

تا میانِ جملهٔ «فلوتِ افلاطون طلایی بود» بِدَوَد

اسبی که رام شود یا باشد

و واژهٔ کج وِ مُعوَج «صلح» را سوار کند

و به خانهٔ نلسون ماندلا در دروازه‌دولابِ تهران ببرد

اسبی که در کنارِ تو بایستد

نگاه کنید به حروفی در روی شانه‌های عریانِ من



نگاه کنید وُ صبر کنید

صبر کنید تا خوانا شود

و تو جمله‌ها و سئوال‌های عجیبی بگویی

مثلا: «دریایی اگر شاعرانش را ندرخشاند، می‌خُشکد»

مثلاً: «هیچ استخوانِ بزرگی برای ساختنِ هیچ آدمی لازم نبود»

مثلاً: آیا ما می‌دانیم هر راهی که می‌رویم به جایی ختم نمی‌شود؟»

مثلاً: در خونِ هر پیرزنی
هر پیرمردی
هر کودکی که سری در هوا دارد
هر کودکی که پایی در هوا دارد
هر پیرزنی با چشمانِ آبی
هر پیرمردی با پوستِ چروکیده در یک سوی
سینه‌اش
ذرّاتی از طلا جریان دارد»

اسبی که ابرها را می‌چرد
اسبی که می‌تازد و به باد می‌گوید:
«همراه شو عزیز!»

مثلاً: «با حروفِ روی شانه‌های تو خواهیم فهمید
در جهان چیزی گُم شده است
که ما از ابتدای تاریخ
راه افتاده‌ایم شاید پیدایش کنیم»
مثلاً: «هر درختی که ایستاده آسمان را نگه می‌دارد
و هر درختِ افتاده زمین را می‌میراند»

اسبی که باد را تنها می‌گذارد
به خانه می‌رود
و با خود می‌گوید: «خیلی خسته‌ام»

مثلاً...

اسبی که
اسبی که
اسبی که روبروی ماه
غمگین است
روبروی درخت می‌گرید
روبروی تو سر خم می‌کند
و من
هزار کرگدن می‌خواهم
با هم
به مثلاًهای تو فکر کنیم.

ارژنگ: در بارهٔ این سُروده، تفسیری با عنوانِ «*گریز از دهانِ مرکز و زایشِ دگرجایی؛ واکاوایی شعرِ اسبِ مظاهر شهامت برمبنای رویکردِ تن‌ندادگی وخروج از گفتمانِ غالب*» به قلمِ «فرزاد میراحمدی»، شاعر و منتقدِ ادبی در بخشِ «نقد و معرّفی» همین شماره درج شده که مطالعهٔ آن به شعردوستان توصیه می‌شود.

بازگشت به فهرست

انتظار

بهزاد اسدیان

در جهانِ پُر زِ جهل و پُر زِ جنگ
تربیت را پُرطنین, نظمِ نوینم آرزوست
جهل چون سنگ است وُ دانش کیمیا
از برای صلحِ عالَم، کیمیایم آرزوست
قلبِ صافی چون دُرّ از دریای عشق
وحدتِ عالَم، برای آرمانم آرزوست
در پناهِ عشق و ایمان، روحِ ایقان
از برای مرد و زن شعری مساویم آرزوست
از میانّ فقر و ثروت، جنگ و نفرت
گنج فرهنگ عدلِ مُکنت بی‌نیازیم آرزوست
در میانِ این کویرِ خستهٔ تَشنه لبان
پُرنوازش بارش از اَبرِ بهاریم آرزوست
نَردِ عشقم در میان است، در رَهِ انسان‌شدن
جامعِ جمعِ کمالات وُ کمالیم آرزوست
از برای ملّت از هر رنگ وُ کیش
نغمهٔ زیبا شنیدن از نهادم آرزوست
از برای کودکان و نوجوانان کلِّ انسان
عالَمی بی‌زور و بی‌جور در جهانم آرزوست.

26/4/2008 / شهرِ بخارا

بازگشت به فهرست

سه شعر از عبّاس پوربخش

به... مرال...!

گذاشتند بِدَوی...
تا غافل‌گیری‌ات را قاب بگیرند
و در عکسِ یادگاری‌شان،
چشمانت به‌روی لازمه‌ی حیات باز باشد.
گذاشتند خونت را ببینی،
تا زرنگی‌شان باوری شود
در شبکه‌ی ثبتِ لامسه،
و افتخار را بتوان جَوید
با دندانِ همگانی.
تکّه‌های گوشتت را
شناور در لذّتِ فاتحان
می‌چرخاندند
در حدقه‌ی کاسه‌های واقعه.
آدمیانی، کاردِ سلّاخی پرچمِ تنفّس‌شان
آدمیانی که پیش از نام،
گریه معرّفشان بود.
تنها عددی،
تنها عددی،
تاجِ فرمان‌روایِ خدایان شد.
خدایانی که با شهاب‌سنگ
به شانه‌ی هم می‌زنند،
و بله‌ی قلمروشان
با آتش‌فشان نقطه‌چین می‌شود،
و الفبا را با جمجمه‌ی دگرزیستان
به کودکانشان می‌آموزند.
***
گذاشتند بِدَوی،
تا مورّخان بنویسند:
در فاصله‌ی کوتاهی،
این جهان‌بینی
معنی شده است.

*****

مرگِ نهنگ

دلم می‌گیرد،
دلم می‌گیرد از اندامِ یک تالاب،
دلم می‌گیرد از پایانِ جوباری.
خوشا!
تا هیچ، تا هرچه،
گذار تا همیشه رفتن جاری.
درودِ پُرامیدِ شادِ ما بر گامِ اقیانوس.
مبادا نرده وُ پرده بر این منظر،
که گوید:
«هر که شاهِ خویش وُ مُلکِ خویش،
دگر را راه بر پرده‌سرایی نیست.»
نگنجد این همه تنگی به ذاتِ بی‌قرارِ دل.
دلم بیچاره تا این قدر دانا نیست.
نداند در برای بستن وُ کوبه است،
سرای بی‌در وُ دروازه مخروبه است.
خوشا ویرانه که در کیسه‌اش امرِ «بفرما» نیست.
دریغا شوم‌چشمانی که می‌جویند:
کلید وُ قفلِ اقیانوس.
ملخ باشی ـ نکوتر پیش‌کش ـ دق‌مرگ را خواهی!
چه باشد غیرتِ شاهانه‌ی آبی،
نهنگِ ما:
از آن، دامانِ شن را تاج اشکِ خویش می‌گیرد،
گران بی‌کران افسانه را بالینِ باقی پیش می‌گیرد.

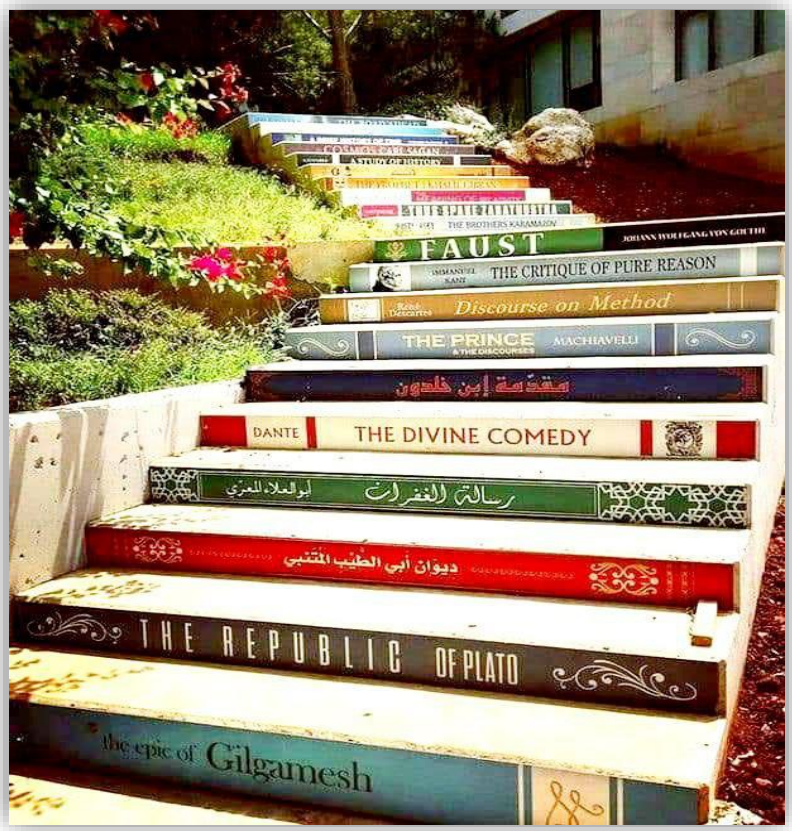
۸۵/۳/۲۸

*****

تبدیل

آه...
معشوقانِ من، شعرِ مرا هرگز نمی‌خوانند،
گرچه من با لحنِ آنان عشق می‌ورزم.
خواندنِ شعرِ مرا با گفتنِ غم‌هایشان تعویض کرده‌اند،
گرچه من با صوتشان آواز می‌خوانم.
گرچه من با لهجه‌شان دشنام می‌رانم.
من چه خواهم کرد شعری را که در آن،
بذرِ اندُهشان نمی‌روید؟
من چه خواهم کرد شعری را که در آن،
خیش فریادی نمی‌کاود؟
من چه خواهم کرد شعری را که در آن،
ماجرای چکّشی بر صبرِ سندانی نمی‌کوبد؟
یا هیاهوی عبورِ کوره‌پزخانه نمی‌آید،
یا
خونِ گرمِ کوره از خورشیدِ بازویی نمی‌جوشد،
و در آن از کار وُ مزدِ کودکان شرحی نمی‌خوانی،
و در آن در دستشان حتّی سَرَندی نیست.
خاطرات هیچ خاکی را نمی‌بیزند.
من چه خواهم کرد شعری را که نشمرده‌ست:
ظهرِ تابستان،
چندقالب خشت از قابِ جوانی‌شان طلبکار است.
یا زلالِ شیشه‌ی چشمِ درشت ریسمانی
از نفس‌های کدامین حنجره محجوب
گردیده‌ست؟
قاصدک‌های کدامین آرزو،
تا ذهنِ سُرخِ نور کوچیده‌ست؟
من چه خواهم کرد شعری را
که فروغِ بامدادی را ز میدان‌ها نمی‌گیرد،
که درونِ توبره‌اش ابزارِ رنجی نیست،
و به میدان‌هاش،
مطلع انبوهِ تشویشِ معاش وُ کار -
رُفتگر، یاسِ شبانگاهیِ هر ره را نمی‌روبد.
طرح هر لبخند از چین وُ شیارِ گونه‌های تفته ره جوید.
ازدحامِ طرح‌های رابطه میدانِ پیوند است.
ازدحامِ طرح‌های رابطه خود راهِ پیمان است.
خواندنِ شعرِ مرا به دست‌دادن‌هایشان تبدیل کرده‌است.

بازگشت به فهرست

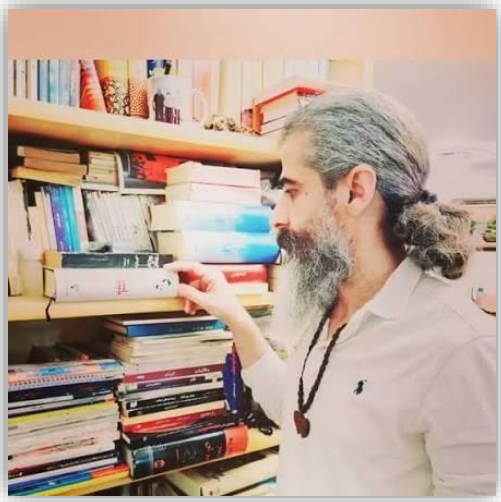


«یلهٔ دانش»؛ دانشگاه *University of Balamand khl* در منطقه شمالی لبنان

ادبیّات

«تنهایی»؛ داستانی از کتابِ « فردا اتّفاق افتاد»

کیوان باژن، نویسنده، روزنامه‌نگار و عضوِ هیئتِ دبیران کانونِ نویسندگانِ ایران





اشاره: مجموعه داستان «فردا اتفاق افتاد» آخرین کارِ داستانیِ «کیوان باژن»، شامل هفت داستانِ کوتاه است با عناوین: «رؤیای یخی»، «تنهایی»، «دندانِ لَقّ»، «به همین سادگی، سقوط»، «یک قطره اشک»، «زنی که زندگی او را در جیبش گذاشته بود»، و «میراث». این مجموعه داستان در فاصله سال‌های ۱۳۹۵ تا ۱۴۰۲ در زندان به رشتهٔ تحریر درآمده‌اند. مضمونِ غالبِ این داستان‌ها تنهایی است؛ تنهایی‌های متفاوتی که در بسترهای مختلفی جاری‌اند و بر معانیِ متفاوتی دلالت می‌کنند، از خستگی و کلافگی تنهایی در سلّولِ انفرادی در داستانِ «تنهایی» تا اعتراض به وضعِ اجتماعی در داستانِ «رؤیای یخی». مجموعه داستانِ «فردا اتفاق افتاد» در ۱۲۴صفحه از سوی «نشرِ مهری» در«لندن» چاپ و روانهٔ بازارکتاب شده است. داستانِ «تنهایی» از این مجموعه انتخاب شده که در این شماره تقدیم خوانندگانِ گرامی ارژنگ می‌شود.

***

تنهایی

به پهلو دراز کشیده‌ام رویِ تخت. تختی آهنی و زواردر رفته، که با کوچک‌ترین حرکتی صدایِ جیرجیرش بلند می‌شود، و پتوی سربازیِ چرک و کثیف را تا زیرِ گردنم می‌کشم بالا و دارم به تو می‌نگرم که گوشه‌یِ سلّول در حالِ جَست‌وخیز هستی. دلم مثلِ سیر و سرکه می‌جوشد و گوش‌هایم تیز شده‌اند از بس انتظار کشیده‌ام حوصله‌ام سَر رفته و مغزم داغ شده است و آسمان دریا و جنگل‌هایِ شمال را جُست‌وجو می‌کند.

زادگاهم.

ذهنم ناخودآگاه می‌رود پیِ دخترکانِ جوان و شادابی که در حالِ پرسه‌زدن‌اند در ساحلِ دریا و مشغولِ شیطنت و بگو و مگو دو یا چند نفری و صدایِ قهقه‌شان گوشم را پُر می‌کند و من با تصوّرِ این‌که بی‌کی‌نی پوشیده‌اند لبخند می‌زنم و حالی خوش بِهِم دست می‌دهد و قوسِ کمرشان را می‌بینم و موهایِ بلند و صاف‌شان را که چون موج‌هایِ دریا خروشان است و موّاج و سینه‌هایِ به قاعده‌شان لرزان جاگیر شده در سوتین‌هاشان.

به پهلو دراز کشیده و پاهایم را در شکمم جمع کرده‌ام و مدّتی هست که خیره شده‌ام به تو، که چه‌گونه می‌لغزی روی دیوار تا خودت را برسانی به پایِ دیوار و با خودم فکر می‌کنم از کجا و چه‌طور گذرت افتاده به

این چهار دیواریِ در بسته با پنجره‌یی کوچک و مُشَبّکِ نزدیکِ سقف، با میله‌هایی پهن و ضخیم که پهنایِ آن را پوشانده است و شاد می‌شوم از این‌که سرانجام همدمی یافته و از این تنهاییِ خُردکننده بیرون آمده‌ام. همین‌طورکه دارم نگاهت می‌کنم می‌گویم هیچ‌چیز به اندازه‌یِ تنهایی عذاب‌آور نیست. امّا تو فقط شاخک‌هایت را تکان می‌دهی انگار بخواهی بخندی بدونِ این‌که به من توجّه کنی. انگار نه انگار دارم نگاه می‌کنم به تو و جَست‌وخیزهایت با آن شاخک‌هایِ دراز و چشمانِ ریز و پاهایِ چسب‌ناکت. یک دلخوش‌کُنکِ حسابی برایِ من در این سلّول با دیوارهایی به رنگِ سفید امّا کثیف و پُر از نوشته‌هایِ جورواجور و کِش و قوس‌دار، که بعضی به مرورِ زمان از میان رفته‌اند، ناخوانا و دیگر برایم تکراری و ملال‌انگیز شده‌اند. در همین مدّتی که نمی‌دانم چه مدّت است، سه یا چهار روز، شاید هم یک هفته، شاید هم بیش‌تر یا کم‌تر، هر چند فرقی نمی‌کند برایم، اصلن چه‌قدر مهم است.

مهم بود

چشمانم را بسته بودند و مرا انداخته بودند این‌جا و رفته بودند و بعد بازجویی‌ها و سین جیم‌ها

مسخره است

مسخره

تعجّب می‌کنم که چه‌طور فکرم را خوانده‌یی. خنده‌ام هم می‌گیرد اصلن قاطی‌شده همه چیز در ذهنم.

فکر کن مسخرگی و خنده با هم در ذهن‌ات بیاید عجیب است نه؟

وِزوِزِ مگسِ چاق و چله‌یی که ناگهان از مقابل چشم‌هایم می‌گذرد توجه‌ام را جلب می‌کند

آآآآه یک رفیق و همدمِ دیگر.

مغزم سعی می‌کند خود را آزاد بگذارد اما ناخودآگاه فکرهایِ جدید بِهِم هجوم می‌آورند. چشم‌هایم همان‌طور که تو را می‌نگرند دارند مگس را دنبال می‌کنند. خسته شده‌ام پلک‌هایم را ریز می‌کنم مگس کوچک می‌شود مردمک گشوده می‌شود مگس به حالتِ عادی بر می‌گردد، بعد یک‌بار دیگر، چند بار این عمل را تکرار می‌کنم

خسته می‌شوم

به پشت دراز می‌کشم و دست‌هایم را صلیب‌وار می‌گذارم زیر سَرم. سقفِ کوتاه و کثیف را می‌نگرم ولی خیلی زود باز به پهلو می‌شوم

کلافه

صداهایی می‌آید، اوّل محو و دورِ بعد واضح‌تر. صدایِ فحش‌های رکیک می‌آید، بعد صدایِ چند نفر که دارند با هم دعوا می‌کنند، و بعد ناله‌هایی درهم‌آمیخته از جایی دور، بعد صداهایی که مرا به یاد موزیکِ زمانِ جنگ جهانی سوّم می‌اندازد که چو افتاده بود به زودی اتفاق افتاده است.

دیوارها انگار خاکستری شده‌اند. به پهلو دراز کشیده‌ام و آرنجِ دستم را به صورتِ قائم زیرِ سَرم گذاشته‌ام و پاهایم را تا آن‌جا که می‌توانم توی شکمم جمع کرده‌ام.

کلافه

ویرم می‌گیرد تا سیگار بکشم، امّا سیگار ندارم، دهانم تلخ است

گَس

چیزی توی ذهنم می‌جوشد، مِثلِ آبی که در دیگ بجوشد. و در نیم‌چُرتِ اضطراب‌انگیزِ فراموشی می‌غلتم و فکرم می‌رود و می‌رود و می‌رود تا این‌که یک‌هو یادِ حال و هوایِ عاشقی‌ام می‌افتم. هر چند این عاشق‌شدنم

دو سه ساعتی بیش‌تر طول نکشیده بود، شاید نهایت چهار ساعت و از همین مدّت هم فقط یک تصویر از عشق برایم مانده بود. فرصتش نبود. تازه داستانم را برایِ عشقم خوانده بودم که ریخته بودند خانه‌ام و وقتی بِهِم دست‌بند زده بودند تا ببرند، هنوز یک پایم را کامل از درِ خانه بیرون نگذاشته بودم که صدایش را شنیده بودم که ضجّه می‌زد منتظرت می‌مانم عشقم، هر چقدر طول بکشد به پایَت می‌مانم.

پاسوزم شده انگار معشوقه‌ام

امّا خودمانیم، این معشوقِ دو سه ساعتی خیلی شبیه تو بود. مدّتی بود که آمده بود و اتاقکی درست کرده بود در چاهِ مستراحِ خانه‌ام در طبقه‌یِ چهارم یک ساختمانِ قدیمی در منتهاالیه شهر و من از وقتی دیده بودمش در یک نگاه، یک دل نه صد دل عاشقش شده بودم با آن پَرهایِ قشنگ و شاخک‌هایِ بلند و نرمش که وقتی در آغوشش می‌گرفتم، صورتم را نوازش می‌داد تازه از چاهِ مستراحِ واحدِ بغلی مهاجرت کرده بود. پدر و مادرش وقتی صاحب‌خانه داشت خانه را بازسازی می‌کرد و مستراح را خراب کرده بود، زیرِ آوار مانده بودند انگار موشکی بزنند و خانه‌یی را با خاک یکسان کنند و تمامِ اهلِ خانه در صبحی علی‌الطّلوع زیرِ آوار مانده باشند. امّا او شانس آورده و زنده مانده بود. اوّل سعی کرده بود خودش را ازم پنهان کند ولی بعد با هم دوست شده بودیم. غصّه‌اش توی زندگی یک چیز بود این‌که بتواند مراسمِ درخوری برای پدر و مادرش بگیرد مثلن شام بدهد یا حلوا پخش کند برای این آرزوش برنامه‌ریزی هم کرده بود انگار، و همه‌اش منتظرِ یک فرصت بود امّا پیش نیامده بود. وقتی دیدمش نفهمیده بودم دختر است یا پسر و مجبور شده بودم ازش بپرسم و گفته بودم شماها که عینِ هم هستید. خندیده و گفته بود از پَرها و شاخک‌هایِ‌مان می‌شود فهمید و شروع کرده بود با ناز و ادا پَرهایش را ازهم بازکردن انگار بخواهد لَوَندی کند و دلبری. بعد گفته بود من آسیب دیده‌ام بهم رحم کن و من برایش شعر خوانده بودم:

بویِ جویِ مولیان آید همی

یاد یارِ مهربان آید همی

و او خندیده بود و با آن چشم‌هایِ کوچک‌اش خیره شده بود بِهِم و همین نگاه بود که حسّی در من به وجود آورده بود و یک‌هو عاشق‌اش شده بودم. یک عشقِ ناخواسته امّا شیرین. او با آن شاخک‌هایِ نرم و لطیف و پَرهای قشنگش دیگر داشت پریِ رؤیاهایِ من می‌شد.

واااای که چه لذّت‌بخش است آن‌چیزی که حکایت می‌شود در این خاطره‌یِ پُر از هیجان.

حکایتی که سرچشمه‌یِ طبیعیِ بسیاری از احساس‌هایِ ریشه‌دار و عواطف و خصایص‌اند. آن‌هم در میانِ کسانی که همیشه چیزی در دست دارند و آماده‌اند تا قانونی را که بِهِشان گفته شده را با زور و دار و درفش هم شده اجرا کنند. کسانی که باورشان شده بود مجریِ به‌تمام‌معنایِ نظمِ نوینِ داخلی و خارجی و ناسیونال و انترناسیونال و ایده‌آلیستی و ماتریالسیتی و اسلام‌گرایی و حتّا فیزیوالاغ‌شناسی‌اند. بعد زنانی را با خود می‌بَرند که هنور نترکیده‌اند و مردانی که تازه می‌خواستند عاشق بشوند. امّا فردا اتفاقی افتاده بود وانفسا در موردِ کسانی که عشق یادشان رفته است، هرچند برایِ من فرق می‌کرد. من تازه عاشق شده بودم عاشقِ سینه چاکِ آن همسایه‌یِ زیبایِ خانه‌خراب و پدر و مادر زیرِ آوار مانده، امّا هنوز عشق‌بازی نکرده ازش دور شدم.

دور شده بودم.

گفته بود همه ما را می‌بینند چندش‌شان می‌شود، امّا تو انگار فرق می‌کنی. خندیده و گفته بودم من حتا می‌توانم حرارتِ تنِ تو را هم حس کنم جانا و او انگار از این حرفم خوش‌اش آمده باشد، نمی‌دانم چرا یک‌هو

شروع کرده بود به فلسفی صحبت‌کردن و گفته بود هیچ چیز بدتر از تنهایی نیست. می‌دانی پرسیده بودم دانستن، گفته بود امّا توی زندگی یک وقت‌هایی می‌رسد که می‌فهمی هیچ چیز نمی‌دانی. آن‌هایی که همیشه خیال می‌کنند همه چیز را می‌دانند مِثلِ آن تبر می‌مانند که فکر می‌کرد همه چیز را می‌داند و تعجّبم را که دیده بود گفته بود همان تبری که درخت‌هایِ جنگل را از وسط دو نیم می‌کرد همه‌یِ درخت‌هایی را که بهش می‌گفتند این‌قدر مَن مَن نکن تو نیم من هم نیستی و خیلی چیزها را نمی‌دانی. انیمیشن‌اش را هم درست کرده‌اند پرسیده بودم تو از کجا دیده‌یی با لوندیِ زنانه‌یی پَرهایش را از هم گشوده و کِش و قوسی به خود داده و بعد انگار بخواهد رقصِ باله‌یی انجام دهد دورِ خودش چرخیده و سپس گفته بود درخت‌ها جان به لب شده بودند و کاری از دست‌شان برنمی‌آمد از بَس بی خاصیت بودند درست مِثلِ چُسِ دم صبح. این را گفته بود اما شاخک‌هایش از خجالت سرخ شده بودند با خنده پرسیده بودم حالا چرا دَمِ صبح با حجب و حیایِ زنانه‌یی گفته بود آخر نه تنها صدا ندارد بی بو و بی خاصیت هم هست. دیگر به غش غش افتاده بودم باز پرسیده بودم تو از کجا دیدی گفته بود یک‌شب که از چاهِ مستراح آمده بودم بیرون و گذرم افتاده بود به اتاقِ آن زنِ همسایه در تلویزیون دیدم. گفته بودم حالا این‌ها را ولش کن بیا بغلم و او با ناز و ادا آمده بود بغلم و من حسابی در آغوش‌اش گرفته و لب‌هایش را حس کرده بودم.

پرهایش صورتم را نوازش می‌کرد

نوازش کرده بود

یکی دو ساعتی در بغلِ هم بودیم و عشق‌بازی می‌کردیم که یک‌هو زیرِ گوشم گفته بود یکی از داستان‌هایت را برایم بخوان و همان‌طور که ریشم را نوازش می‌کرد با هیجان گفته بود واااای چه خوب است شنیدنِ داستانت و پرسیده بود این‌کار را می‌کنی. پرسیده بودم تو از کجا می‌دانی می‌نویسم که خندیده و گفته بود همه‌یِ محل می‌دانند. تازه توی چاه مستراحِ زنِ همسایه خیلی‌ها درباره‌ات صحبت می‌کردند. از این گفته‌اش غرور و هیجانِ زیادی بِهِم دست داده بود. پرسیده بودم یعنی واقعن میانِ گُه‌هایی که زندگی می‌کردید این‌قدر مشهورم؟ لب‌خندی زده و درحالی‌که با شاخک‌هایش صورتم را نوازش می‌کرد گفته بود بله حتا می‌گفتند برایِ این نوشته‌ها گرفتاری هم داشته‌یی و بعد پرسیده بود مگر چی نوشته‌یی؟ با لب‌خند گفته بودم حالا زیاد مهمّ نیست و درحالی‌که کیفور شده بودم از این همه تعریف و سعی می‌کردم خودم را بی‌خیال نشان بدهم، رفته بودم و داستانی را از یک مجموعه‌یِ قدیمی که دیگر دوست‌اش نداشتم آورده و شروع کرده بودم به خواندن.

«خواب دیده‌ام که دارد خوابم می‌گیرد و انگار یک عالمه بار، رویِ پلکِ چشمام می‌گذارند، امّا زور زدم برخیزم... باید بلند می‌شدم. اتاق سوت و کور بود. به خودم گفتم: «پس چرا این‌قدر سنگینم...» و در تاریکی او را دیدم... گوشه‌یی نشسته بود. سمتِ کلید برق رفتم تا روشن‌اش کنم و او را بهتر ببینم. امّا همین که کلید زدم، مهتابی‌یی جرقه‌یی زد و صدایی از گلویم پرید بیرون. او پرسید: «داری ناله می‌کنی یا داد و فریاد؟» تعجّب کردم و گفتم: «هیچ کدام... راستش دارم زور می‌زنم تا بگویم مهتابی روشن نمی‌شود!» با نیش‌خندی مُضحک گفت: «به کی؟» هر چه فکر کردم نفهمیدم باید به چه کسی می‌گفتم... بعد فکر کردم شاید اوّلش به خودم و دوّمش به خودم و سوّمش به خودم و چهارم هم به... و خنده‌ام گرفت. چیزی شبیه قه‌قهه... از او پرسیدم: «پس چرا همه‌جا این‌قدر تاریک است... چرا مهتابی‌ها کار نمی‌کنند؟» و لجم گرفت و صدایم این‌بار، بلندتر پرسید: «چرا... چرا؟» کسی جوابم را نداد. انگار کِرخت شده بودم. پاهایم سنگین شدند و دست‌هایم دیگر مالِ خودم نبودند و گلویم خشک شدند. بعد دیدم او تا آن‌جا که توانسته کوچک شده است... قدّ یک بچه گربه. باز پرسیدم: «پس چرا چراغ‌ها روشن نمی‌شوند؟ نکند مهتابی‌ها لج کرده‌اند، لامپ‌ها چی...» و رفتم

به سراغِ کلید لامپ‌ها و با خودم گفتم: «آن‌ها باید روشن بشوند لابد.» و کلید زدم... بی‌فایده... انگار لامپ‌ها هم سوخته بودند و گفتم: «عجبا...» و به طرفِ پنجرهٔ اتاق رفتم تا پرده را بِکِشم، شاید ذرّه‌ای نور به اتاق برسد... چندان فایده‌یی ندارد... و ناخودآگاه خنده‌ام گرفت و شعری را با خودم زمزمه کردم: «*من پری کوچیک غمگینیو می‌شناسم که اون‌که بهش نریده بود، کلاغِ کون دریده بود...!*» گرمم شد و دانه‌هایِ درشتِ عرق از صورتم فرو چکید رویِ فرش. رفتم دست‌شویی تا آبی به سَر و صورتم بزنم که نگاهم افتاد به آینه‌یِ روبه‌رویم. دیدم تصویرم در آینه به حرف آمده است و گفت: «چرا این‌طور شدی؟... این‌قدر پیر... مگر چند سالت است؟» گفتم: «می‌دانی، حالم بد است. چهل و چهار سال است که حالم بد است... خیلی بد...» انگار دستی از تصویرم در آینه بیرون آمد و صورتم را نوازش کرد و اشک‌هایم را پاک کرد و تصویرم آرام گفت: «فردا... فردا... فردا » و... لب‌خند زد...!

دَرِ سلّول که باز می‌شود، از این چُرتِ اضطراب‌انگیز به خود می‌آیم و نمی‌توانم بیش‌تر از این به خاطره‌یِ عشقِ شیرینم بپردازم. زندانبان است که در حالی که یک‌قدم می‌گذارد داخلِ سلّول، با لحنی خشن می‌گوید بیا، و من می‌فهمم خاطراتم باید ناتمام بماند تا سَرِ فرصت که باز ادامه‌اش بدهم. باید بروم، باید بروم و برای چندمین بار جواب پس بدهم. این‌که چرا کلّه‌ام بویِ قُرمه سبزی می‌دهد. زندانبان یک‌قدمِ دیگر بر می‌دارد و دیگر آمده داخلِ سلّول و منتظر می‌ماند تا از تخت بلند شوم و با صدایِ خشن و محکمی داد می‌زند بجُنب، و سگرمه‌هایش تو هم می‌رود.

دارم می‌جُنبم

می‌جُنبم

زندانبان باز می‌گوید بیا یالّا بجُنب. با کلافگی بلند می‌شوم و یک لحظه نگاهت می‌کنم که هراسان شده‌ای. می‌خواهم تو را آرام کنم و بگویم که نگران نباش با تو کاری ندارند، زندانبان با تکانی به خود پا به پا شود تو را زیرِ یکی از پوتین‌ها می‌بینم و ناخودآگاه داد می‌زنم مواظب باش، امّا دیر شده است. پوتین که به زمین می‌رسد در یک چشم به‌هم‌زدن لهات می‌کند و من باز ناخودآگاه می‌گویم آآآآخ

آآآآآخ

و دل و روده‌ات را می‌بینم که زده است بیرون و من صدایِ لِه‌شدنِت را می‌شنوم و با خود می‌گویم واااای تنها دلخوشی‌ام رفت

قرچ قرچ... فش... فش

و نگاهی بِهِت می‌اندازم و همراهِ زندانبان که بی‌حوصله و کلافه پوتین‌اش را به لبه‌یِ دیوار می‌زند تا امحاء و احشاءات را پاک کند، شانه‌ام را می‌گیرد و مرا به دنبالِ خود می‌کشد کشیده می‌شوم.

باید به اتاقِ بازجویی بروم

باید بگویم که چرا کلّه‌ام بویِ قُرمه سبزی می‌دهد

زندانِ اوین- بهمن ۱۳۹۹

بازگشت به فهرست

بازکردنِ پیچ‌های ریلِ قطار

آنتوان چخوف



در یکی از روستاهای دورافتادهٔ روسیه، یک روستایی را هنگامِ بازکردنِ پیچ‌های ریلِ قطار دستگیر کردند...

بازرس: می‌فهمی جانِ هزاران انسان را به خطر انداخته‌ای؟ چرا آن پیچ‌ها را باز می‌کنی؟

روستایی: فقط یک پیچ است ارباب...

برای سنگین‌کردنِ قلابِ ماهی‌گیری‌ام لازمش دارم. من‌که به کسی آسیب نمی‌زنم.

تازه، همهٔ اهلِ روستا همین کار را می‌کنند؛ یک پیچ را باز می‌کنیم و بعدی را می‌گذاریم بماند. در درس فیزیک خوانده‌ایم، بار تقسیم می‌شود و قطار واژگون نمی‌شود.

بازرس: این دیوانگی است! یعنی دهدار این را نمی‌بیند؟

روستایی: چطور نبیند؟ او حتّی قفل‌های پاسگاه و خانهٔ خودش را هم از همین پیچ‌ها ساخته. بالاخره مُفت است دیگر...

بازرس: خب، اگر حقوق‌تان را زیاد کنیم چه؟ دست از این دزدی برمی‌دارید؟

روستایی: مسئله پول نیست ارباب، مسئله عادت است. اگر عدالت و اخلاق را در کودکی‌مان یادمان ندهید، بزرگ هم که بشویم، حتی اگر جیب‌مان پُر از پول شود، باز هم به بازکردنِ آن پیچ‌ها ادامه می‌دهیم.

بازرس که از این حجمِ جهالت وحشت‌زده شده بود، برای نوشتنِ گزارش خود سوارِ قطاری شد که به مقصدِ پایتخت می‌رفت. همان‌طور که از پشتِ پنجره به بیرون چشم دوخته بود، زیر لب زمزمه کرد: این فلاکت روزی به یک فاجعه ختم خواهد شد...

در همین لحظه، کودکِ خردسالی را کنارِ ریل دید که دو پیچ در دست داشت. کودک لبخندزنان دست تکان می‌داد. بازرس از سرِ وحشت و هراس فریاد کشید: قطار را نگه دارید!

امّا دیگر خیلی دیر شده بود. صدای مهیب و کرکننده‌ای از برخوردِ فلزّات به گوش رسید. آن کودک نه فیزیک می‌دانست و نه قاعدهٔ «یکی در میان باز کردن» را. او فقط همان کاری را کرده بود که از بزرگ‌ترها دیده بود؛ با این تفاوت که دو پیچِ کنار هم را با هم باز کرده بود. قطار واژگون شد. بذری که جهالت کاشته بود، در خاکی که با بی‌عدالتی آبیاری شده بود، به شکلِ فاجعه‌ای عظیم درو شد...

تقصیرِ کیست یا گناهکار کیست؟ مجرمِ اصلی کیست؟

جامعه‌ای که جهل را عادی می‌انگارد، نظامی که منفعت را بر اخلاق مقدّم می‌داند، فرهنگِ «چیزی نمی‌شود» و تمامِ کسانی که در برابرِ نادرستی سکوت می‌کنند. چرا که برخی جوامع یک‌باره فرو نمی‌ریزند. نخست، پیچ‌های‌شان شُل می‌شود.

بازگشت به فهرست

سیاه‌دست

راضیه حسینی



هر چه گفتیم جز حکایتِ دوست
در همه عُمر از آن پشیمانیم

منِ آشغال‌کلّه هر بار اومدم تو این خراب‌شده پشیمون شدم. آدمِ آواره‌ای مثلِ من هر کاری می‌کنه، هر جایی می‌ره تهاش پشیمونه. یهو که خودم می‌پرسم: «که چی؟»، بعد راه رفته رو بر می‌گردم.

مگه همین زمستونِ سالِ قبل نبود؟ تا دمِ درِ بیمارستان اومدم. دکتر معاینه‌ام کرد. پرستار سریع اومد بالای سرم. انگاری که رئیس‌جمهور باشم، سرم برام وصل کردند. گفتند باید بستری شی.

من چی کار کردم؟ بلند شدم لنگون لنگون زدم بیرون. همه جا کُپه‌کُپه پُر از برف‌هایی بود که مردم از در خونه‌هاشان پارو کرده بودند. راه رفتن با اون پای علیل عذاب بود. خدا باعث و بانیش رو علیل کنه. نشئگیش رو بپرونه که نشئگیم رو پروند. تقصیرِ خودم بود. ساعتِ دوازده شب نشسته بودم در پارکینگِ مردم. خدا شاهده خیلی بالا بودم. نشئه‌ی نشئه. بعد از نود و بوقی کیفم کوک بود. تو اون سرما بدنِ لاجون من گرمِ گرم بود. تازه نیم گِرم برای دفعهٔ بعد هم داشتم. برای منِ بدبخت خیلیه که هم بالا باشم و هم جنسِ دفعه بعدم هم جور باشه. خدا سنگش کنه. چُرت می‌زدم شاید نفهمیدم اصلا کی در پارکینگ باز شد و این یارو آنچوچک گاز داد و زد بیرون. کور شم اگر دوروغ بگم. هنوز صدای شکستن ساقِ پام تو گوشمه: قرچ! دادم رفت آسمونِ هفتم. هرچی زدم پرید. پام به درک، بیشتر غصّه‌ی نشئگیِ اون شب رو می‌خورم.

بگذریم. بیمارستان هم بد جایی نیست. در و دیفار تمیز، شام و ناهارش برقرار، پتو و جای گرم. راست می‌گن که «سرکه‌ی مُفت شیرین‌تر از عسله»، به خصوص برا منِ آسمون‌جُل چی بهتر از این؟ ای بابا... حالا این پسر خوش‌گوشته هم نمی‌آد که مورفینِ ما رو بزنه.

– آها.... خودشه.... اومد.... آخ که دستت درد نکند. ما رو ببخش بابت این بوی گندمون. شرمنده ماشاالله چه قدی، چه قامتی، چه ریشِ مرتّبی، چه ابروی کمونی! می‌گه که:

در پای لطافتِ تو میراد/ هر سروِ سُهی که بر لبِ جوی آبه

نفسم تنگه وگرنه بهش می‌گفتم که منم یه وقتی جوونِ خوبی بودم. نگاهِ الانم نکنه که بیلبورد شدم. مثلِ همین خودِ شما آقاپرستار سر به زیر و با کمالات بودم. از این تیریپ خرخون‌ها نبودم، ولی ادبیّاتم خوب بود. سعدی رو از بر بودم. منتهی آقام همه‌اش می‌رید به هیکلم که: چه فایده؟ سعدی که دکتر مهندست نمی‌کنه. انگار حالا خودش چی بود؟ یه وافوریِ نِفله. ولی من قیافه‌ام بیست بود. به دایی‌هام کشیده بودم. بهم می‌گفتند صادق سپیددندان. به چی قسم هنوز هم دندون به سفیدی و مرتّبی دندون‌های اون زمانِ خودم ندیدم. الان چی؟ دندون کیلویی چند؟ بذار دست کنم تو دهنم ببینم چند تا دندون مونده. نُج ولش کن، دست‌هام جون رتقال نداره. زیاد مریض شدم، ولی این بار انگار اوضاع خیلی خیطه. درد خروار می‌آد و مثقال میره. آبجی ساحل که اون روز منو دید دلش سوخت گفت: بیا خونهٔ ما این زمستونی تو کوچه محل نمون، بیا تو انبار بهت جا می‌دم. آره خوب آبجی، من هم دلم نمی‌خواد تو کوچه محل وِیلون باشم. می‌گن عملی بی‌همه‌چیز می‌شه، ولی هنوز یک نمور معرفت‌رو دارم. آبجی بیام اونجا که آبروی تورو پیشِ شوهر و ننه‌آقاش ببرم؟ تو پا به ماهی. موندنِ من اونجا برای بچه‌ات خوب نیست. ما که چراغ آقامان را کور کردیم، تو لااقل دو تا نوه بیار. خلاصه که ساحل رو فِر دادم رفت. انگار همین دیروز بود که با هم تو محل بازی می‌کردیم. ننه می‌گفت: «خوب نیست دختر بره تو کوچه.» می‌گفتم «ولش کن حواسم هس». مادر نزاییده بود کسی نزدیک خواهرِ ما بشه. کسی بودم اون زمان، الان چی؟ جون ندارم بگوزم.

این پیر نگر که هم‌چنانش/ از یاد نمی رود جوانی
در پای لطافتِ تو میراد/ هر سروِ سَهی که بر آبِ جوست (سعدی)

یه روز یه استادِ دانشگاه اومد تو رادیو حرف زد. انقزه خوشم اومد. این پنج حرفِ استاد تو گوشم خوش‌آهنگ اومد گفتم: «صادق باید توام بشی استاد!» استاد شدم، ولی استادِ سطلِ آشغال. چی فکر می‌کردیم چی شد! خیال می‌کردم منم می‌شم اون مردی که ننه و خواهرم رو از زیر سایه‌ی اون لندهور می‌کشم بیرون. بابا آقا پدر چرا ما آدم‌ها مخ تو کله‌مون نیست؟ توافق می‌کنیم که سرنوشتمون رو بدیم دستِ یک آدم، فقط چون مَرده سنّ و سال داره احترامش واجبه و مادرمون رو آره. حالا اگر بزنه و اون آقا بنجل از آب در بیاد چی؟ باید اونقدر قدرت دستش بمونه تا یه ایل رو به باد بده؟ ما چطور گذاشتیم اون بابای وافوری بشه رئیس‌الرؤسا؟ تُف به ذاتت انسان! واسه این‌که زحمتِ فرماندهی رو نکشی، ذلّتِ فرمانبری رو به جون می‌خری.

این پرستار جوونه باز هم میاد بالا سرم. دنده سنگین می‌آد و دنده سنگین می‌ره. بهش می‌فهمونم که من پولِ بیمارستان موندن رو ندارم. می‌گه «نگران نباش، بیمارستان دولتیه. نهایتش برو پیشِ مددکاری. تو کشورِ ما خدا رو شکر درمان یه جورایی رایگانه.» ها؟ چی شد؟ لحنش طعنه داشت؟ انقلاب شده دوباره؟ خدایا کرمت رو شکر. سنِّ خرِ عیسی رو کردم یه قرصِ نون رایگان ندیدم. حالا که پام لبِ گوره رایگان شد؟ چرا اون موقع که باید رایگان و ارزون می‌بود نبود که نخوام به جای درس خوندن برم کارگری؟ که به جای به شیفت دو شیفت کار نکنم؟ که واسه کم‌نیاوردن نخوام دوپینگ کنم. ها؟ تو این ۴۶ سال عمرم ندیدم و نخوندم و نشنیدم بگن رایگان. جز همون هروئینِ درجه سه، ندیدم چیزی که حال بده به آدمیزاد و ارزون یا مفت باشه. حالا آخرِ عمری دنیا شد گُلستون؟

چرا این‌ها ترکیبی کار میکنن؟ یا یزید باش یا امام حسین. یه جا کمونیست می‌شن می‌گن واسه همه رایگانه، یه جا با سرمایه‌داری دهنت رو... استغفرالله.

به چشم و ابروی خوشگل این آقا پرستار می‌بخشم. عمر و جوونی حروم شده مو می‌بخشم. ماشاالله. از خدا می‌خوام که چشم بد ازش دور باشه. ننه همیشه می‌گفت : «تو رو چشمت زدن ننه.» راست می‌گفت. خیلی هوام رو داشت/ خدابیامرز الان ننه کجا بود؟ آخ خدا لعنتم کنه، ناخوش که بود بهم گفت: «صادق دوست دارم تو مراسم ختم و عزام مثل شاخ شمشاد بزرگی کنی مهمون داری کنی». مریض و پیر بود. اما بار آخر وقتی دست‌هام رو گرفت انگار یه پهلوون دست‌هام و گرفته بود. می‌دونست این اتمام حجته. «به ابولفضل قَسَمت میدم سالم شو.» من تنم لرزید. لب‌هام و رو هم فشار دادم و شونه‌هام از گریه بالا و پایین رفت.

همیشه با حضرت عباس یک تیریپ خاصی داشتم. زیاد براش زنجیر زده‌ام. خواستم گوش بدم به حرف ننه اما نشد. تو نشتگی و خماری آدم به چیزی می‌پرونه که پاش موندن محاله. ننه‌م که مُرد، من تازه دو هفته بعد فهمیدم مراسم کجا بود؟ مهمون‌داری کجا بود؟ تا حالا سرِ قبرش هم نرفتم. یعنی خواستم برم نتونستم. فکرُ دوا نمی‌ذاره. لامصّب حلوای تنتنانیه. باید با تاکسی برم قبرستون. آخه کی منو تو تاکسی‌ش راه می‌ده؟ کی حوصله چپ‌چپ نگاه‌کردن آدم‌هارو داره؟ تو این مملکت معتاد با مرده فرقی نداره. فقط خاکت نمی‌کنن. باید برای دوا تو آشغال‌ها دست و پا بزنم. دیگه پاهام جون نداره، عفونت کرده، استخوونش از گوشت زده بیرون. دکتر اون روز اومد. پنج شش تا دختر و پسرِ سفیدپوش مثلِ یول‌ها دنبالش. عکسِ استخوونم رو جلوی نور گرفت. نچ‌نچ کرد وگفت: «اوضاعش خرابه». تو دلم گفتم: «چمنتیم اوس دکتر، تازه فهمیدی که اوضاع خرابه؟»

هر کس می‌آد تو این اتاق زود فلنگ رو می بنده. خودم که حالیم نمی‌شه، ولی مثل این‌که این پایی که عفونت کرده بوی زُنا می‌ده. یه یارو می‌آد پوشکم رو عوض می‌کنه. از اون آپارتی‌های درجه یک. هر بار می‌شوره و پهنم می‌کنه. نه، وضع من از مرده هم بدتره. حداقل برای مرده سلام و صلوات می‌فرستن. من چی؟ فقط کُلُفت بارم می‌کنن. اُنقدر ول شدم که گفتم جهنم! بذار ول‌تر شم. وقتی کسی برات نمی‌مونه کَسِت می‌شه گرت. کاش می‌شد یه‌کم گرت بکشم. مورفین خوبه، اما گرت بیشتر به من می‌سازه. اصلا برقِ زرورق و صدای فندک همون حالم رو جا می‌آره. از سرگرم‌شدن باهاشون خوشم می آد. ای بابا... این مرد بد اخلاقه دوباره اومد.

- اکسیژنت افتاده پایین که اجل داره دورِ سرت می‌چرخه.

اکسیژنم رو زیاد می‌کند.

- می‌خوان بفرستنت ICU آخه آدمِ گدا و این همه ادا؟ ایشالا امروز بمیری همه از دستت راحت بشن.

- خدا از دهنت بشنقه مرد.

- لالی؟ حرف نمی‌تونی بزنی؟

این هم ما رو گیر آورده. بگوز مردک که بازارِ مسگرهاست. سینه‌م بالا پایین میره. از نفس‌تنگی پره‌های دماغم هی باز و بسته می‌شن تا نفس بیشتر بگیرم.

- اشکال نداره آخراته.

می‌خنده. بدبخت بی ریخت‌تر از منه.

- واقعا آخرامه؟ یعنی وقتش رسیده؟ چشم‌هام رو می‌بندم. آخه از بچگی از عزرائیل خوف داشتم.

- چی کارش داری رحمتی؟ اذیت نکن مریض‌ها رو.

- اذیت چیه؟ اینو خدا زده.

-برو بیرون می‌خوام تمیز کنم اتاق رو.

این بوی عبیرِ آشنایی/ از ساحتِ یارِ مهربونه

دلم هُرّی می‌ریزه. از این صدا چشم‌هام رو به زور باز می‌کنم. یه خانم با لباس‌های کرمی داره سطل آشغال‌ها رو جابه‌جا می‌کنه. سرش پایینه. دست‌هاش... چقدر آشناست. خدایا منو یادِ کی می‌اندازه؟ دست‌هاش سبزه است. ناخن‌هاش کشیده و صورتی. سه تا النگو داره که وقتی طی می‌کشه جیرینگ جیرینگ صدا می‌دن. مورفین حسابی حالم‌رو جا آورده. این زن چرا اینقد آشناست؟ خوابم گرفته یا این بوی مرگه؟ آهان. شبیهِ نامزدمه. هم‌دهاتیِ آقام بود. یادش بخیر. مثل این‌که اون از من بدشانس‌تر بود. یک سال بعد از نامزدیمون بود که من گرفتار مواد شدم.

اونقدر تو تابستون می‌رفت سرِ جالیزِ مردم خیار و گوجه می‌چید که دست‌هاش سوخته بود. صداش می‌کردم سیاه دست، بدش می‌اومد. می‌گفتم شوخی می‌کنم، ولی حسّاس شده بود. هی کِرِم می‌زد به دستش. هی دستکش می‌پوشید. یه روز رو پله‌های پشتِ بوم وقتی خلوت کرده بودیم بهم گفت: «دستام زیرِ آفتاب سوخته، اما بدنم انقدر سیاه سوخته نیست.» بعد آروم در گوشم گفت: «می‌خوای ببینی؟»

جَستَم بالا.

- نه ما که هنوز عروسی نکردیم

خلاصه که نذاشتم دکمه هاش رو باز کنه. خدا رو شکر، و گرنه گناه اون هم به بار گناه‌هام اضافه می‌شد. آقاش که فهمید مصرف‌کننده‌ام زد تو گوشم و نامزدی مون به هم خورد.

نمی‌دونم اثرِ مورفینه یا خواب می‌بینم. اما دست‌های این زن بدجور دلم رو هوایی می‌کنه. میخ شدم رو این دست‌ها. خاطر خوام بود. یعنی اگه الانم بود بازم دوستم داشت؟ گمون نکنم. کی یه آشغال‌رو دوست داره؟ ولی ننه می‌گفت خدا همه‌رو دوست داره. نمی‌دونم. شاید اگه سیاه دست زنم می‌موند نجاتم می‌داد. کسی چه می‌دونه؟ این زن چرا اینقد غم داره؟ چرا سرش رو بالا نمی‌گیره؟ کاش ببینم چشم و ابروهاش رو. ببینم مثل نامزدِ من کک و مک داره یا نه؟ طی رو می‌ذاره کنار. تکیه می‌ده به دیوار. دست می‌کشه رو صورتش، طوری که انگاری اشک‌هاش رو پاک می‌کنه. بذار ببینم نکنه این همون نامزد منه؟ آخرین بار شنیدم که تو بیمارستان مشغول به کاره. آخ کاش نفس‌هام اونقدر تنگ نبود صدا می‌کردم: «سیاه‌دست، خودتی؟»

اگه واقعا سیاه‌دستِ من باشه. اگه داره برای حال و روزِ من اشک می‌ریزه. اگه هنوز گوشه‌ای از قلبِ یک زنِ خوش بَرورُو جایی برای من هست، من دیگه آرزویی ندارم. خدایا جونِ من رو زودتر بگیر.

پیشِ تو به اتّفاق مردن
خوش‌تر که پس از تو زندگانی

مردِ سفیدپوشی که فحش می‌داد با خوشحالی جنازه‌ای را از اتاق بیرون می‌برد. سرپرستار می‌گوید: خانمِ عزیزی، نکنه برای این کارتون‌خوابه گریه می‌کنی؟

همه یک صدا می‌خندند.

- جدا از شوخی، گریه‌ت که تموم شد برو بالا سرِ تختِ پنج، استفراغ کرده اتاق رو به گند کشیده. اتاق رو تمیز کن. با دست‌های سیاه سوخته اشک‌هایش را پاک می‌کند. می‌گوید: «چشم»

بازگشت به فهرست

آشیانه‌ای در صندوقِ پستی

نسرین میر



بهار ناگهان از راه رسیده بود. هوای شهرمان چنان دگرگون شده بود که نفهمیدیم زمستان چه زمانی ما را ترک کرد و جای خود را به بهار سپرد.

سال‌هاست با آمدنِ بهار، صندوقِ پستی خانهٔ ما میزبانِ گنجشک‌ها و توکاهای سیاه می‌شود؛ پرنده‌هایی که انگار آن‌را امن‌ترین جای دنیا برای ساختنِ آشیانه می‌دانند.

صندوقِ پستیِ ما دو بخش دارد: در قسمتِ بالایی، دریچه‌ای باریک برای انداختنِ نامه‌هاست و در زیرِ آن، محفظه‌ای لوله‌ای‌شکل برای روزنامه‌ها. پرنده‌ها با خار و خاشاکِ به‌جامانده از پاییز، آن‌را به آشیانه‌ای گرم‌وُامن برای تخم‌گذاری تبدیل می‌کنند.

هفتهٔ پیش، وقتی کلید را برای برداشتنِ نامه‌ها در قفلِ صندوق می‌چرخاندم، دیدم محفظهٔ روزنامه‌ها از خار و خاشاک پُر شده است. پستچی روزنامه را از همان دریچهٔ باریک به داخلِ صندوق فرو کرده بود.

نمی‌دانستم میهمان‌هایمان از چه جنسی‌اند؛ فقط جیک‌جیک‌های مُنقطع‌شان از گرسنگی خبر می‌داد. روی درِ صندوق یادداشتی چسباندم:

«این‌جا آشیانهٔ پرنده‌هاست».

امروز صبح زود، از گرمای غیرِمنتظره‌ای بیدار شدم. پنجرهٔ بالکن را باز کردم؛ هُرمِ هوا به صورتم خورد. دماسنج، سی درجه را نشان می‌داد. هوا ساکن بود؛ نه بادی، نه حتّی نسیمی.

در آسمان غوغایی بود. کلاغ‌ها می‌چرخیدند و غارغارشان صبح را ناآرام‌تر کرده بود. همسرم هنوز در خواب بود. تصمیم گرفتم تا بیدارشدنش برای خریدِ نان بیرون بروم.

هنگامِ بیرون‌آمدن از خانه، چشمم به جوجه‌ای افتاد؛ جوجهٔ توکایی لُخت که فقط کُرک‌های سیاه، تکّه‌هایی از بدنش را پوشانده بود. منقارش باز مانده، به پُشت افتاده بود. بدنش دیگر تکانی نداشت.

با دیدنِ جوجه، به یادِ موضوعی افتادم؛ پرنده‌ها گاهی جوجه‌ای را از لانه بیرون می‌اندازند.

لحظه‌ای مکث کردم. به صندوقِ پستی نگاه کردم. جیک‌وُجیکی از درونِ آن به گوش نمی‌رسید. جوجهٔ مُرده را کنارِ دیوار گذاشتم تا بعد، زیرِ درختی دفنش کنم.

وقتی با نانِ تازه برگشتم، نه از آن جوجه خبری بود، نه از آرامشِ معمولِ صبح. صندوقِ پستی باز مانده بود؛ محفظهٔ روزنامه‌ها خالی شده بود و از آشیانه فقط چند رشته خار وُ خاشاک روی زمین مانده بود.

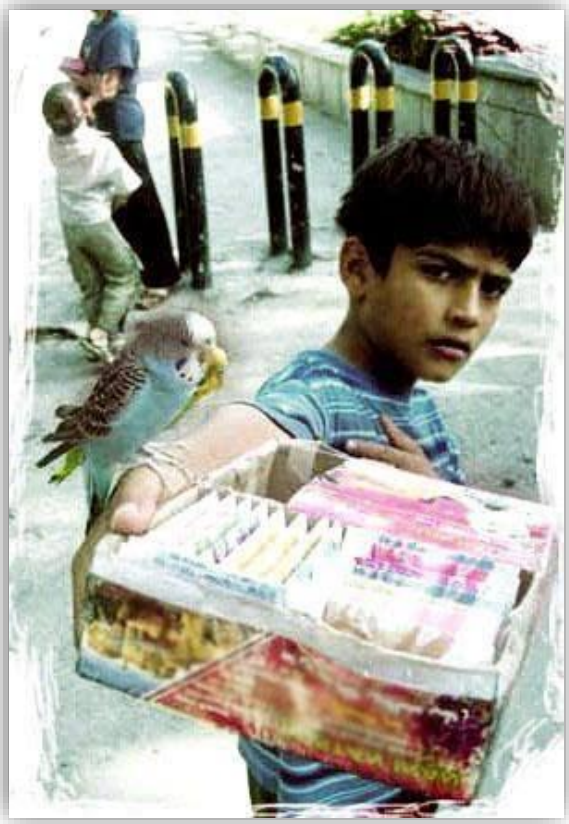
مدّتی بی حرکت همان‌جا ایستادم. نگاهم بی‌اختیار اطرافِ حیاط را جست‌وُجو کرد.

چشمم به گربهٔ سیاهِ همسایه افتاد؛ کنارِ نرده‌ها نشسته بود؛ آرام، بی‌اعتنا، مشغولِ لیسیدنِ پنجه‌هایش بود.

بازگشت به فهرست

فرزندِ حافظ!

علی شریفی -عکس تزئینی است



واردِ «کتابِ خوب» شد و گفت:

عمو، یه فال بخر.

گفتم: چند؟

گفت: هرچه خودت گفتی.

گفتم: ده‌هزار تومن خوبه؟

گفت: باشه، ده‌هزار تومن.

دسته‌ی فال‌ها را گرفت طرفم. یکی برداشتم و پنجاه‌هزارتومان دادم دستش.

دست‌های هفت‌هشت‌ساله‌اش خشک وُ ترک‌خورده بود؛ انگار دست‌های یک پیرمردُ هفتادهشتادساله باشد، نه دست‌های کودکی که باید هنوز بوی بازی و شیطنت بدهد.

از جیبِ عقبِ شلوارش یک کیفِ پول بیرون کشید. چنان با ژستِ مردانه دست‌به‌جیب شد که دلم برایش رفت. چند اسکناسِ ده‌هزارتومانی را با ادب و نزاکت گرفت طرفم.

گفتم: نمی‌خوام عمو!

گفت: حرف زدیم.

و چنان گفت که انگار می‌خواست بگوید: «مَرده وُ حرفش!»

گفتم: پس چهارتای دیگه برمی‌دارم.

با این شرط قبول کرد.

با لذّت، حرکات و طرزِ ایستادنِ مردانه‌اش را نگاه می‌کردم. پنجاه‌تومانی‌اش را گذاشت وسطِ کیفِ پولِ مشکی‌اش. چشمم به قابِ تلقی کیفِ پول افتاد؛ عکسِ یک زن و مرد کنارِ هم بود. حدس زدم پدر و مادرش باشند.

پرسیدم: حافظ رو می‌شناسی؟

گفت: خیلی نه، یه شاعره که قبرش تو شیرازه، امّا انگار پدرمه.

تعجّب کردم. گفتم: چطور؟!

گفت: خیلی وقته مُرده، امّا سال‌های ساله که به خیلی‌ها مثلّ من نون می‌رسونه؛ خیلی دوست دارم یه بار برم سرِ قبرش!

چند لحظه ساکت ماندم. نمی‌دانستم به صورتِ کوچکش نگاه کنم، به دست‌های ترک‌خورده‌اش، به کیفِ پولِ مشکی مردانه‌اش یا به حرفِ بزرگی که از دهانِ کودکی به آن کوچکی بیرون آمده بود و یا مناعتِ طبعش!

زیر لب گفتم: «بنازم مردونگیتو! که از خیلی ریش‌دارها، قدرشناس‌تر ومردتری» امّا ذهنم هنوز درگیرِ حرفش بود؛ «حافظ انگار پدرمه.»

ما معمولاً حافظ را با فال‌های شبِ یلدا، عاشقانه‌هایش، غزل‌هایش و رازهایی که در بیت‌هایش جست‌وُجو می‌کنیم به یاد می‌آوریم. کمتر فکر می‌کنیم که شعرِ یک شاعر، قرن‌ها پس از مرگش، ممکن است برای کودکی که حتّی فرصتِ درست‌وُحسابیِ کودکی‌کردن نداشته، به نان تبدیل شود؛ به لقمه‌ای که سرِ سفره می‌برد، به پولی که در کیفش می‌گذارد و شاید به اُمیدی که برای فردا نگه می‌دارد.

حافظ قرن‌هاست که در خاک آرمیده، امّا کلماتش هنوز میانِ مردم راه می‌روند؛ از خانه‌ای به خانه‌ی دیگر، از دستی به دستی دیگر. گاهی در مجلسی باشُکوه خوانده می‌شوند، و گاهی درگوشه‌ی خیابان، نانِ شبِ کودکی را فراهم می‌کنند.

و چه تناقضِ تلخی!

شاعری که روزگاری از عشق و رِندی و رازِ هستی می‌سُرود، حالا برای پسربچه‌ای که شاید هنوز معنای بسیاری از شعرهایش را نداند، نان‌آور شده است؛ پسربچه‌ای که نه از آرایه‌های ادبی چیزی می‌داند و نه از وزن و قافیه، امّا معنای شعر را به شکلی عمیق‌تر از بسیاری از اهلِ ادب فهمیده است. شعر وقتی به زندگی راه پیدا کند، دیگر فقط کلمه نیست؛ می‌تواند نان باشد، پناه باشد و دستی باشد که از قرن‌ها پیش، دستِ کودکی را می‌گیرد.

آن روز من یک فال خریدم، امّا با حقیقتی بزرگ آشنا شدم. گاهی ارزشِ یک شاعر را نه منتقدانِ ادبی تعیین می‌کنند، نه دانشگاه‌ها و نه کتاب‌هایی که درباره‌اش نوشته‌اند؛ گاهی باید از کودکی پرسید که نانش را از شعرِ او درمی‌آورد.

و شاید بزرگ‌ترین ستایشِ حافظ همین باشد؛ این‌که پس از قرن‌ها، کودکی هفت‌هشت‌ساله در کرمان، بی‌آن‌که غزل‌هایش را خوب بشناسد، او را پدرِ خود بداند.

و من با خودم فکر کردم: خوشا به حالِ حافظ که چنین فرزندی دارد؛ و خوشا به حالِ ادبیّاتی که هنوز می‌تواند نان بدهد، حتّی به کودکانی که سهم‌شان از زندگی، خیلی زودتر از موعد، مردشدن بوده است.

پاکتِ فال را باز کردم، حافظ گفت:

«گرچه گردآلودِ فقرم، شَرم باد از همّتم
گر به آبِ چشمهٔ خورشید، دامن تَر کنم!»

کرمان، مهرماه ۱۴۰۵

بازگشت به فهرست

حسِّ همدردی رانندهٔ تاکسی

داستانک طنز



دیروز بیرون بودم و هوا به‌شدّت گرم بود. تاکسی سوار شدم. دربِ جلو قفل بود. رفتم عقب نشستم دیدم راننده عرق‌ریزون داره با دستمال عرق‌های گردنشو پاک میکنه!
گفتم: عزیزم، ما که مسافریم چند دقیقه بیشتر مهمونت نیستیم. ما هیچ، حداقل برای سلامتیِ خودت کولر بزن، حالشو ببر.
گفت: عزیزم مردمِ آبادان و خرمشهر برقاشون قطع میشه، میخوام حسِّ گرمای هموطنامو درک کنم!
گفتم: پس دستگیره بده شیشه رو بیشتر بکشم پایین!
گفت: آقاجون فکر کن تو کویری و توفانِ شن گرفت و مجبوری شیشه‌ها رو بالا بکشی. یک کم حالِ مردمِ یزد و کرمان را درک کن، ببین چی میکشن؟
پیشِ خودم تحسینش کردم و گفتم مرحبا باشه، ما هم تحمّل می‌کنیم!
دیدم یه کلمن آبِ یخ صندلی جلو هست، امّا لیوان نداره.
گفتم: آقای راننده لیوان یک‌بار مصرف بده یه جرعه آب بخوریم!
گفت: دادا، یادِ هم‌وطنانمون تو ایرانشهر و چابهار باش که آبِ شُرب ندارن!
گفتم: احسنت دمت گرم آقای راننده. بعدش گفتم حداقل ضبطِ خودرو را روشن که یه صدایی بیاد، مدّتِ سفر رو تحمّل کنیم
گفت: بخاطرِ جوونا که کنسرت نمیتونن برن ضبط و رادیو گوش نمیدم!
ای وَل بابا، چنین آدمهایی داریم و وضعمون اینه!
دیگه رسیدیم به مقصد. بدون دادنِ کرایه پیاده شدم و رفتم!
شیشه را داد پایین و گفت: آی عمو کرایتو بده!
گفتم: کارگرای هفت‌تپّه شش ماهه حقوق نگرفتن. نمی‌خوای حسِّ همدردی اونا هم رو داشته باشی؟
که یهو دیدم ترمزدستی را کشید و با قفلِ فرمون افتاد دنبالم!...
نمیدونم چرا ناراحت شد! شاید هفت‌تپّه‌ای‌ها حقوقشونو گرفتن، من بی‌اطلاعم!
منبع: اینترنت

بازگشت به فهرست

بسته

نسرین نیکدل



قطراتِ ریزِ باران از صبح روی شیشه‌های دفتر می‌نشینند و بی‌صدا پایین می‌لغزند. مهتاب با مانتوی شیری‌رنگ بالای زانو و مُدِ روز و عینکِ ذره‌بینی روی روسریِ حریرِ قهوه‌ای‌رنگِ ستِ شلوار که به خاطر مراجعانِ مرد، کیپ کرده، پشتِ میزِ کارش نشسته است. نگاه می‌اندازد به تصویرِ چهره‌اش توی شیشه‌ی میز، و عینک را جابجا و کیپ می‌کند روی سر.

میانِ پوشه‌های حسابداری، فاکتورهای پرداخت‌نشده و جعبه‌های کوچک لوازمِ آرایشی گیاهیِ گوشه‌ی اتاق که روی هم تَلَنبار شده‌اند، بوی مقوا و کاغذِ نَم‌زده در فضای دفتر پیچیده است. مهتاب به کارتنِ بسته‌ی روی میز که عکسش توی شیشه میز و کنارِ چهره‌اش افتاده و نشانیِ آن خیره می‌شود.

«هنوز هم من رو مقصّر می‌دونه.»

با صدای زنگِ تماسِ تصویری همسرش بهنام که جعبه‌های لوازم آرایشی را از کارخانه نشانش می‌دهد و اسامی آن‌ها را یکی‌یکی می‌خوانَد، به‌یاد تماسِ تصویری سال‌ها پیش می‌اُفتد. وقتی ناهید بارها از آن سوی دنیا تماس می‌گرفت، مهتاب به سرعت پرونده‌های روی میز را از گوشه وُ کنارِ لپ‌تاپ کنار می‌زد. همیشه چند ثانیه قبل از پاسخ‌دادن، مکث می‌کرد. هیچ‌گاه این مکثِ کوتاه را از خودش دریغ نمی‌کرد. در آن چند ثانیه، می‌توانست پشتِ سرِ ناهید را ببیند. پنجره‌های بلند، آشپزخانه‌ای که کابینت‌های سفیدش برق می‌زدند، باغچه‌ای که در هر فصل، رنگِ دیگری به خود می‌گرفت. زمانی هم که ناهید از شرکتِ واقع در بُرج تماس می‌گرفت، از همان ارتفاعِ بالا خیابان‌های پیچ‌درپیچ و پُل‌های روی‌هم‌سوارشده و بُرج‌ها و ساختمان‌های سربه فلک‌کشیده‌ی اطراف برج را به دقّت وارسی و گفت‌وگو را با بَه‌بَه و خوش‌به‌حالت شروع می‌کرد. بعضی اوقات، درحالی‌که نگاهش را به اطراف می‌چرخاند، لبخند می‌زد و تماس را پاسخ می‌داد.

با خیره‌شدن به بسته‌ی روی میز، به یاد می‌آورد آن روز، رنگِ زرشکی تاپِ بالای ناف و چسبان، روی گونه‌های رنگ‌پریده‌ی ناهید که لبخندزنان کنارِ پنجره ایستاده بود، بازتابیده بود و شلوارِ جینِ کوتاه ران‌های سفیدش را برجسته‌تر کرده بود. وقتی مهتاب لبخند زده و گفته بود چقدر رنگِ زرشکی بهش می‌آید، ناهید به جای تشکّر گفته بود: «هنوز موقعِ خندیدن سرت رو کج می‌کنی؟»

مهتاب با لبخندِ تلخی گفته بود: «تو هم اوّلین چیزی که می‌بینی ایرادِ آدماست!»

همین لبخندِ تلخ برای لحظاتی او را به سال‌های دورتر بُرده بود؛ به نیمکتِ آخرِ کلاس، به دفترِ مدیر، به روزهایی که آینده هنوز اتفاق نیفتاده بود. وقتی ناهید او را متّهم کرد که وسایلش را جابه‌جا کرده، وقتی مدادِ شکسته‌اش را نشانش داده و گفته بود: «پس این چطور افتاده زیرِ نیمکت؟»

لحنِ تندِ هر دو باعث شده بود کلاس به‌هم بریزد. همان لحظه، معاونِ مدرسه وارد شده بود: «اینجا چه خبره؟»

هیچ‌کدام حاضر نبودند کوتاه بیایند. معاون هر دو را به دفتر بُرده بود. مدیر بعد از شنیدنِ حرف‌هایشان، چند لحظه سکوت کرده و سپس نگاهش را به مهتاب دوخته و گفته بود: «حتّی اگه حق با تو باشه، وقتی می‌بینی بحث داره بالا می‌گیره، نباید با لحنِ تند جواب بدی.»

واردشدنِ مراجعه‌کننده‌ای، مهتاب را از فکر وُ خیالِ گذشته بیرون می‌آوَرَد. عینک را از بالای سر به پایین می‌سُرانَد و روسری را جلوتر می‌کشد. برگه‌ی سفارش را از میانِ برگه‌های دیگر بیرون می‌کشد، مُرور می‌کند و به مرد می‌دهد. مرد به نشانه‌ی احترام و سپاس‌گزاری دستش را بر سینه می‌گذارد و از در بیرون می‌رود.

دوباره به فکر فُرو می‌رود: یک روز، ناهید پس از برقراری تماس گفته بود: «یادت هست دبیرِ ادبیّات می‌گفت آخرش یکی از شما دو تا نویسنده می‌شه؟»

مهتاب سر تکان داده بود. چیزی یادش آمده بود و با لحنی سرسری گفته بود: «خوب یادمه.»

ناهید: «هیچ‌کدوم نشدیم. شدیم صاحبِ شرکت. ولی من دارم خاطراتِ زندگیم‌رو می‌نویسم. شاید چاپش کردم.»

مهتاب لبخند زده بود. بعد با لحنی حاکی از تمسخر گفته بود: «امیدوارم مثلِ اون روزای مدرسه که جملاتِ اِنشارو ازم کش می‌رفتی نباشه.»

ناهید مانند همان دورانِ مدرسه، پلک‌های خود را روی هم گذاشته بود. این ادا به این معنی بود که می‌خواست کوتاه بیاید، دلش نمی‌خواهد ادامه بدهد. بعد ضمن آن‌که کوشیده بود آرامشش را حفظ کند، به ساعتش نگاه کرده بود: «تو هم که همش کار داری. تا دیر نشده، باید آماده شم. امشب با دو تا از دوستانِ سعید قرارِ رستوران داریم. شام دعوتیم.»

مهتاب دلش از این تغییر جهتِ ناگهانی گرفته بود. آبِ دهانش را قورت داده و با لحنی سرد گفته بود: «خوش بگذره.» مهتاب لپ‌تاپ را می‌بندد. دوباره به فکر فُرومی‌رود: «همیشه یه‌جورایی می‌خواست خودش‌رو برتر نشون بده.»

سال‌ها گذشته بود. هر دو ازدواج کرده بودند. هر دو صاحبِ شرکت بودند. شرکتِ بازرگانی بین‌المللی ناهید با وجودِ استقرار در خارج از کشور، شعبه‌ها و نمایندگی‌هایی نیز در چند شهرِ ایران داشت. کارش واردات، صادرات و حمل‌ونقلِ کالا بود. ناهید همیشه از زندگی در آن‌سوی دنیا حرف می‌زد. از کشوری که در آن همه‌چیز منظم بود. از برنامه‌های کاری، از پروژه‌های جدید. امّا شرکتِ مهتاب با شرکتِ ناهید فرق داشت. او و بهنام شرکتِ کوچکِ لوازم بهداشتی و آرایشیِ گیاهی خود را با وام و بدهی و سال‌ها نگرانی سرپا نگه داشته بودند. فاصله‌ی میانشان فقط چندهزار کیلومتر نبود. تَلَنباری از سال‌ها تجربه و زندگی‌های متفاوت بود که هنوز زیرِ لایه‌ای از خاطراتِ مشترک پنهان مانده بود.

مهتاب دوباره به بسته خیره می‌شود. به یادِ پیامی از ناهید می‌افتد؛ هفت سال قبل، فهرستی از چند قلم لوازمِ آرایشی گیاهی فرستاده بود.

پایانِ پیامش کوتاه بود: «...اگه زحمتی نیست اینارو بفرست. برَندِ گیاهیِ تورو معرفی هم می‌کنم. شاید این‌جا مشتری‌های خوبی براش پیدا بشه. سعید هفته‌ی بعد میاد ایران. به دستش برسون.»

مهتاب همان روز سفارش را آماده کرده بود. هر محصول را جداگانه در نایلونِ حباب‌دار پیچیده بود. بعد همه را داخلِ کارتن گذاشته و درش را بسته بود.

لحظه‌ای به نامِ ناهید که روی برچسب نوشته بود نگاه کرد. بیست سال دوستی عددِ کوچکی نبود. بعضی آدم‌ها آن‌قدر در گذشته‌ی آدم ریشه می‌دوانند که حساب وُ کتاب بی‌معنی به نظر می‌رسد.

صبحِ روزِ تحویلِ بسته، هوا سردتر از روزهای قبل بود. مهتاب تازه از بیمارستان برگشته بود. مادرش دوباره بستری شده بود. پزشکان جوابِ روشنی نمی‌دادند. شب را تقریباً نخوابیده بود. بسته را برداشت. واردِ ساختمان شرکت شد. کارگری مشغولِ جابه‌جا کردن چند میز بود. صدای متّه از طبقه‌ی بالا می‌آمد. کنارِ آسانسور، مردِ جوانی ایستاده بود.

مهتاب پرسید: «شرکتِ آریا؟»

مرد بدونِ مکث سر تکان داد.

مهتاب بسته را به دستش داد.

«این برای آقا سعیده.»

«چشم.»

و با عجله از ساختمان خارج شد.

سه روز بعد، پیامِ ناهید رسید: «سعید می‌گه بسته‌ای تحویل نگرفته.»

مهتاب ابتدا فکر کرد سوءتفاهمی پیش آمده است: «شوخی می‌کنی؟ خودم تحویل دادم.»

امّا شوخی نبود. روزِ بعد فهمید شرکتِ آریا چند ماه پیش به طبقه‌ی بالاتر منتقل شده است. مردی که بسته را گرفته بود، هیچ ارتباطی با آن شرکت نداشت.

مهتاب دوباره به ساختمان برگشت. از نگهبان پرسید. از سرایدار پرسید. طبقه به طبقه گشت. هیچ‌کس آن مرد را نمی‌شناخت.

نگهبانِ ساختمان گفت: «دو برادر بودن. یکی این‌جا کار می‌کرد. یکی طبقه‌ی بالا.»

جست‌وُجو ادامه داشت، امّا بسته انگار در هوا محو شده بود.

هر دو سعی کردند آرام باشند. بعد از مدّتی، لحنِ پیام‌ها تغییر کرد. آرامش بدل به بگومگو شد.

ناهید نوشت: «من که بسته‌ای نگرفتم. چرا باید پولش رو بدم؟»

مهتاب مدّتی به صفحه خیره ماند. بعد نوشت: «تو باید می‌گفتی شرکت جابه‌جا شده.»

«چرا؟ مگه وظیفه‌ی من بود؟»

مهتاب حس کرد چیزی درونش فشرده می‌شود.

«وظیفه‌ی من هم نبود حدس بزنم آدرس عوض‌شده.»

پیام‌ها کوتاه‌تر شدند، بعد سردتر و بعد تلخ‌تر. هر جمله چیزی بیش‌تر از معنای خودش حمل می‌کرد.

یک روز ناهید نوشت: «تو هیچ‌وقت مسئولیّتِ اشتباهاتت رو قبول نمی‌کنی.»

مهتاب مدّتی به جمله نگاه کرد. انگار جمله فقط درباره‌ی آن بسته نبود. انگار سال‌ها منتظرِ گفته‌شدن بود. نوشت: «و تو از روزی که رفتی، همیشه طوری حرف زدی که انگار ما این‌جا عقب‌مونده‌ایم.»

سه نقطه کنارِ نامِ ناهید ظاهر شد. ناپدید شد. دوباره ظاهر شد. سرانجام پیامی آمد: «شاید، چون همیشه همین‌طور بوده.»

مهتاب کتابِ ناهید را از کشوی زیرِ میز بیرون می‌کشد و جلوی خودش می‌گذارد. مدّتی به نامِ ناهید بر صفحه‌ی اوّل خیره می‌شود. بعد شروع می‌کند به ورق‌زدن. برای بارِ چندم با دقت ورق می‌زند. چند ماهی است که منتشر شده است. مهتاب همیشه گوش به زنگ بود که چه وقت درمی‌آید. در هیچ صفحه‌ای از کتاب از او یاد نشده بود. انگار اصلاً او برای ناهید وجود نداشته. ناهید از خاطراتِ مدرسه نوشته بود: از همکلاسی‌ها، از دوستِ مشترکشان که حالا عضوِ ناسا بود، از مدیر و معاون، از دبیرِ علوم که هر دو عاشقانه دوستش داشتند. امّا در هیچ جای کتاب حتّی نامی از مهتاب نیامده بود.

مهتاب بلند می‌شود. جلوی پنجره می‌ایستد، به بیرون خیره می‌شود. درست مانندِ هفت سال قبل باران روی شیشه می‌دَوَد. همان روزی که بسته را سفارش گرفته بود.

سال‌ها بود که خودش را با ناهید مقایسه می‌کرد: با خانه‌اش، با زندگی‌اش، با موفّقیت‌هایش. امّا هرگز این را نگفته بود. با این‌که کم‌وبیش شنیده بود ناهید سال‌های اوّلِ مهاجرت را با کار در رستوران و تمیزکردنِ میزها و شیفت‌های طولانیِ شبانه گذرانده و از قضاوت‌شدن می‌ترسد.

شاید هر دو زخمی داشتند که دیگری آن‌را نمی‌دید. آن‌ها درباره‌ی یک بسته بحث کرده بودند. امّا درواقع درباره‌ی زندگی‌شان حرف می‌زدند، درباره‌ی انتخاب‌هایشان، حسرت‌هایی که پنهان کرده بودند، فاصله‌ای که سال‌ها میانشان رشد کرده بود.

مهتاب از جلوی پنجره به سمتِ میزش می‌آید. روی صندلی می‌نشیند. دست را تکیه‌گاهِ چانه می‌کند و به مکالمه‌ی هفت‌سال قبل فکر می‌کند: «من که مقصّر نبودم.»
مهتاب نوشته بود: «من هم عمداً چیزی رو گُم نکردم.»
ناهید نوشته بود: «این‌جا اگه کسی اشتباه کنه مسئولیّتش‌رو می‌پذیره.»

مهتاب بارها آن جمله را خواند. انگار ناهید درباره‌ی بسته حرف نمی‌زد. انگار درباره‌ی زندگی حرف می‌زد، درباره‌ی همه‌ی سال‌هایی که از هم دور شده بودند. از آن روز به بعد، هر پیام، زخمی قدیمی را باز می‌کرد.

وقتی ناهید نوشت: «این‌جا اگه کسی اشتباه کنه مسئولیّتش‌رو می‌پذیره.»

مهتاب خواند: «شما بلد نیستین.»

مهتاب نوشت: «از اونجا، بعضی چیزارو نمی‌شه فهمید.»

ناهید لابد خوانده بود: «تو حسودی می‌کنی.»

هیچ‌کدام آن چیزی را که واقعاً احساس می‌کردند نمی‌نوشتند. آن‌ها فقط درباره‌ی یک بسته حرف می‌زدند، امّا در حقیقت داشتند نظرشان را در مورد یک‌دیگر می‌گفتند. ناراحتی‌ها و دلخوری‌های تَلَنبارشده از این طریق بیرون می‌زد.

آخرین بار ناهید نوشت: «فکر می‌کنم اصلاً هم‌دیگر رو نمی‌شناسیم.»

مهتاب نوشت: «شاید حق با تو باشه.»

بعد سکوت آغاز شد. سکوتی که هفت سال طول کشید. در این هفت سال، نه تبریکی ردّ وُ بدل شد، نه تسلیتی. انگار دوستی آن‌ها همراهِ همان بسته گُم شده بود.

ناهید دوباره به بسته‌ی روی میز که آدرسِ روی آن از توی شیشه‌ی میز، کج‌وُمعوج و ناخواناست، خیره می‌شود. به بسته‌ی خاک‌گرفته‌ای که امروز بعد از هفت‌سال، هنگام تخلیه‌ی انبار شرکت، پیدا شده است.

کارگر آن را روی میز گذاشت و گفت: «این مالِ سال‌ها پیشه.»

روی بسته هنوز برچسبی با آدرس و خطِّ مهتاب دیده می‌شود: «برای ناهید.»

کارمندِ شرکتِ سعید با مهتاب تماس گرفت: «در انبار، بسته‌ای به اسم و آدرسِ شرکتِ شما برای خانم ناهید پیدا شده.»

سال‌ها دنبالِ حقیقت دویده بود. حالا حقیقت مقابلش قرار دارد. امّا دیگر چیزی را برنمی‌گردانَد. نه آن پول را که ارزشِ هفت سال قبل را از دست داده، نه آن اعتماد و نه آن دوستی را.

گوشی را برمی‌دارد. پس از چند دقیقه جست‌وُجو شماره‌ای پیدا می‌کند. به صفحه خیره می‌ماند. انگشتش روی دکمه‌ی تماس می‌لرزد. اگر جواب نداد چه؟ اگر جواب داد چه بگوید؟ بگوید چطور فراموشش کرده؟ چرا حتّی یک جمله هم از خاطراتِ مشترکشان در کتابش ننوشته؟ آیا می‌تواند و می‌خواهد به چنین رابطه‌ای ادامه دهد؟

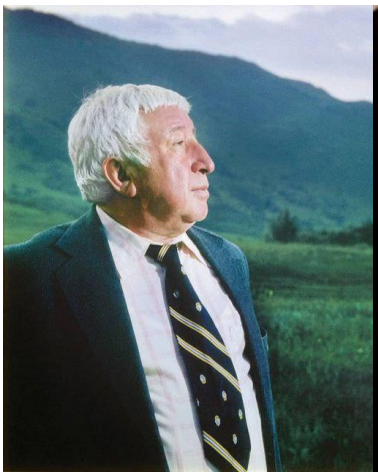
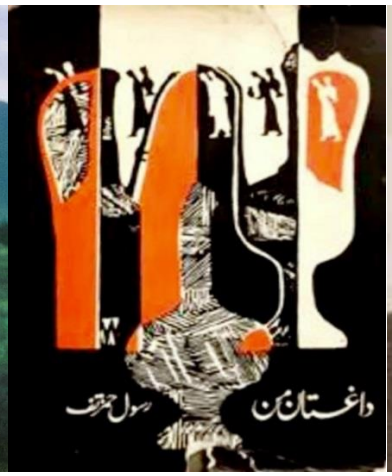
بعضی چیزها وقتی پیدا می‌شوند که دیگر گُم‌شدنشان اهمّیتی ندارد.

بازگشت به فهرست

داغستانِ من (۱۲)

خلق (بخشِ دوّم)

رسول حمزه‌تف/ برگردان: حبیب فروغیان، ژاله اصفهانی، روزبه فاطمی
گُزینش و بازنویسی: بهروز مطلّب‌زاده



ارژنگ: کتابِ ارزش‌مندِ «داغستانِ من» اثرِ «رسول حمزه‌تف»، (۸ سپتامبر ۱۹۲۳ - ۳ نوامبر ۲۰۰۳) نویسنده و شاعرِ سرشناس و خوش‌قریحهٔ جمهوری خودمختارِ داغستان (بخشِ کوچکی از سرزمین پهناور اتّحادِ جماهیرِ شوروی سوسیالیستی) و برندهٔ نشان و جایزهٔ لنین است. ترجمهٔ بخش عمدهٔ اشعار این کتاب توسط زنده‌یاد «ژاله اصفهانی» (۱۶ اسفند ۱۳۰۰-۷ آذر۱۳۸۶) و مابقی اشعار نیز توسط زنده‌یاد «روزبه فاطمی» (۱۳۹۲-۱۳۳۷) انجام پذیرفته است. در این شماره بخش دوّمِ فصل «خلق» از کتاب را پی می‌گیریم.

بلی، بهار به داغستان آمد. امّا من همیشه فکر می‌کنم:

شاهزاده نوح بک تارکوفسکی با این ترانهٔ پرندگان مهاجر چه نسبتی دارد؟ برای چه او، سرهنگ ارتش تزاری که از سرزمین انقلاب و از انتقامِ داغستان گریخته و در تهران شاهی زندگی می‌کرد، آفتابِ کوه‌های سرخ داغستان را به یاد بیاورد؟ او چگونه می‌توانست غمِ دوری از میهن را حس کند؟

تارکوفسکی وقتی در ایران زندگی می‌کرد، ابتدا می‌گفت: «آن‌چه به سرِ من و داغستان آمده، اشتباهِ سرنوشت است، من بر می‌گردم تا این اشتباه را اصلاح کنم». او و سایرِ مهاجرین هر روز به ساحلِ دریای خزر می‌رفتند تا از اخبارِ تازهٔ داغستان اطلاع حاصل کنند. اما هربار می‌دیدند که بر دکلِ کشتی‌هائی که در دریای خزر شناورند، پرچمِ سرخ در اهتزاز است. همسرِ او که از دوری از میهن رنج می برد، پائیزها به پرندگانی که از شمال می‌پریدند، می‌نگریست و این ترانه را می‌خواند. در ابتدا شاهزاده تارکوفسکی از این ترانه فوق‌العاده بدش می‌آمد.

سال‌ها گذشت. فرزندان بزرگ شدند. و سرهنگ پیر شد. او فهمید که برای همیشه از داغستان محروم شده است. او فهمید که داغستان سرنوشتِ دیگری دارد، و این کشور، خودش برای خودش یگانه راهِ درست را برگزیده است. آن وقت شاهزادهٔ پیر و فرتوت نیز ترانهٔ «مُرغانِ مهاجر» را خواند.

پدرم می‌گفت:

-داغستان با آن‌هائی که با داغستان نرفتند، نمی‌رود.

ابوطالب می افزود:

-کسی که بر اسبِ بیگانه بنشیند، به‌زودی سرنگون می‌شود. خنجرِ ما به لباس برش بیگانه نمی‌آید.

سلیمان ستالسکی می‌نوشت :

«من به تیغهٔ خنجری می‌مانستم که زیرِ خاک مدفون شده باشد. حکومتِ شوروی مرا از زیرِ خاک بیرون آورد، زنگ‌زدگی‌ها را زدود و من درخشیدم.»

پدرم باز هم می‌گفت:

-گرچه همیشه کوهستانی بوده‌ایم، امّا فقط حالا بر فرازِ قلّهٔ کوه برآمده‌ایم.

ابوطالب می‌افزود:

-داغستان! از زیرِ زمین بیرون بیا!

مادرم گهواره را می‌جُنباند و می‌خواند:

بخواب آسوده صلح آمد به کُهسار

صدای تیر از بینِ صخره‌ها نمی‌آید دگربار.

ترجمه از روزبه - ف.

ابوطالب می‌گفت:

-ماهِ فوریه کوتاه‌ترین ماه، امّا چه ماهِ مهمّی است! در ماهِ فوریه تزار را سرنگون کردند، در ماهِ فوریه ارتشِ سُرخ تشکیل شد، در ماهِ فوریه لنین هیئتِ نمایندگی داغستان را پذیرفت.

درآن زمان، زن‌ها در دهِ دورافتادهٔ روگوج در وصفِ لنین شعری ساختند:

تو نخستین کس بودی که آمد وُ ما را نامید انسان

و سلاحِ پیروزی را داد به دست‌هامان

چو غازها که از ندای عقاب به هرسو می‌گریزند،

از خورشیدِ لنین، شبِ تیره گشته گریزان.

ترجمه از روزبه ف.

خلقِ کوچک سرنوشتِ بزرگی دارد. مرغانِ داغستان می‌خوانند. سخنانِ فرزندانِ انقلاب طنین می‌اندازد. کودکان از آنها سخن می‌گویند. نامِ آنها بر روی سنگ‌های گور حک شده است. امّا برخی از قهرمانان گورِ معیّنی ندارند.

من دوست دارم شب‌ها در خیابان‌های پایتختِ داغستان قدم بزنم. وقتی نامِ خیابان‌ها را می‌خوانم، تصوّر می‌کنم که کمیته‌های انقلابیِ جمهوری از نو جلسه می‌کنند. ماخاچ داخادایف! صدای او را می‌شنوم: *«ما سربازانِ انقلاب هستیم. زبان‌های ما، نام‌های ما، خوی و خصلتِ ما متفاوت است، امّا همهٔ ما یک ویژگیِ مشترک داریم: وفاداری به انقلاب و به داغستان. هیچ یک از ما خون و جانِ خویش را در راهِ انقلاب و داغستان دریغ ندارد.»*

راهزنانِ دستهٔ شاهزاده تارکوفسکی ماخاچ را کُشتند.

اولوبای بویناکسکی. صدای او را می‌شنوم: *«دشمنان مرا می‌کُشند. آنها دوستانِ مرا هم می‌کُشند. امّا هیچ دشمنی نخواهد توانست انگشتانِ ما را که به صورتِ مُشتِ واحدی گره شده از هم بازکند. این مُشت، محکم و باوفاست، زیرا فلاکت‌های داغستان و ایده‌های انقلاب آن‌را گره کرده است. بدانید که این مُشت، گلوی ستمگران را خواهد فشرد.»*

باندِ ضدّانقلابی دنیکین در صحرای بی آب و علف، اولوبای بیست وهشت ساله، این کمونیستِ جوانِ داغستانی را کُشتند. حالا آن صحرا گُلزار شده است.

صدای عسکر لشینسکی، قاضی محمد آغاسی یف، هارون سعید اوف، علی بک بهادروف، صفر دوداروف، سلطان سعید کازبکوف، با تیرمورزایف و پسرش، عمروف - چوخسکی و... را می‌شنوم. کُشته‌شدگان زیادند، امّا نامِ هریک از آنها آتش و ستاره و ترانه است. همهٔ آنها قهرمانانِ جاویدان و همیشه جوان هستند. آنها چاپایف‌ها، شورس‌ها و شائومیان‌های داغستانی ما هستند. آنها در آختاخ، در دره آیا-کاکا، در کنار مسیلِ قاسم کند، در پشت دیوار قلعه خونزاخ، در خاسا و یورت به آتش کشیده، در دربندِ کهن به شهادت رسیدند .

در دره آراکان سنگی نیست که به خونِ سُرخِ کمیسرهای داغستانی آغشته نشده باشد. در تپّه‌های موچوخ برای دستهٔ بهادروف دام گسترده بودند. در تمیرخان شوره، در پرت پتروفسک و در هر چهارشاخه گوی‌سو، که اکنون به یادبودِ شهیدان گُل درآن می‌ریزند، خون‌های فراوان ریخته شده است. صدهزار نفر داغستانیِ کمونیست و چریک به شهادت رسیدند، امّا خلق های دیگر از داغستان اطلاع یافتند. میلیون‌ها دوست دستِ یاری به سوی داغستانِ سُرخ درازکردند. داغستانی‌ها که با حرارتِ دستِ این دوستان آشنا شدند، گفتند: «حالا ما کم نیستیم.»

جنگ آدم به وجود نمی آورد، امّا در آتشِ نبردهای انقلابی داغستانِ نوین به وجود آمد.

۱۳ نوامبر سال ۱۹۲۰ نخستین کنگرهٔ فوق‌العاده خلق‌های داغستان گشایش یافت. استالین درکنگره از طرف دولت جمهوری شوروی فدراتیفِ سوسیالیستی روسیه سخنرانی و خودمختاری سرزمینِ کوهستان، یعنی داغستان را علام کرد. نامِ نوین، راهِ نوین، سرنوشتِ نوین.

به‌زودی خلق‌های داغستان هدیه‌ای دریافت کردند. لنین عکسِ خودش را که روی آن نوشته بود: «برای داغستانِ سُرخ»، برای آنها فرستاد. زرگرانِ کوباچی و آبنوس‌کاران اونتسوکولی برای این عکس قابِ بی‌مانندی ساختند. در همان سال کشتیِ نویی به نام «داغستانِ سُرخ» از بندرِ ماخاچ قلعه شناور شد، امّا خودِ داغستان هم حالا به کشتیِ نیرومندی می‌مانست که در دریای پهناورِ نویی شناور شده است.

«ستارهٔ سپیده‌دَم». نخستین مجلّهٔ داغستان را به این نام نامیدند. سپیده‌دمِ داغستان فرا رسید و پنجره‌ها به جهانِ پهناورگشوده شد.

در روزهای دشوارِ جنگِ داخلی، وقتی که دسته‌های راهزن گوتسینسکی در کوهستان حکم‌فرمائی می‌کردند، پدرم از یکی از هم‌درسی‌های دورانِ مدرسه‌اش نامه‌ای گرفت. هم درسی سابق پدرم در نامه اش به توصیفِ نجم‌الدین گوتسینسکی و قشونِ او پرداخته و در پایان نوشته بود:

«نجم‌الدین از تو ناراضی است. من گمان می‌کنم او خیلی دلش می‌خواهد که تو شعری خطاب به دهقانانِ فقیرِ داغستان بسُرایی و در آن حقایق را در بارهٔ امام بگوئی. من متعهّد شدم که با تو تماس بگیرم و به او قول

دادم که تو این کار را خواهی کرد. از تو خواهش می‌کنم تقاضای من و خواستِ امام را انجام بده. نجم‌الدین منتظرِ اشعارِ توست.»

پدرم جواب داد: «حالا که تو متعهّد شده‌ای، خودت هم شعری در وصفِ نجم‌الدین بگوی. و اما من نمی‌خواهم آب در آسیابِ او بریزم. والسلام، شد تمام!»

در همان وقت محمد میرزا خضرایفِ بالشویک پدرم را برای همکاری با روزنامهٔ «کوهستانِ سُرخ» به تمیرخان شوره دعوت کرد. و شعرِ پدرم «پیام به تهیدستانِ کوهستان» در آن روزنامه چاپ شد.

پدرم در وصفِ داغستانِ نو شعر می‌سرود و با روزنامهٔ «کوهستانِ سُرخ » همکاری می کرد. زمان می‌گذشت. محمد میرزا خضرایف صاحبِ دختری شد. پدرم را دعوت کردند تا برای او نامی انتخاب کند. پدرم دخترک را روی دست بلند کرد و گفت:

-زهره!

زهره نامِ ستاره است. ستاره‌های دیگر به دنیا آمدند. بچه‌هایی که به نام قهرمانانِ شهید نامیده شده بودند، رشد می‌کردند و بزرگ می‌شدند. سراسرِ داغستانِ ما گهوارهٔ عظیمی شده بود. امواج دریای خزر در کنارِ این گهواره ترانه می‌خواندند. کشورِ پهناور بر روی داغستان، چون مادری بر روی گهواره، خم شده بود.

و امّا مادرِ من، درآن زمان ترانه‌هایی در وصفِ چلچله‌ها، در وصفِ گیاهانی که از زیرِ سنگ‌ها می‌روئید، در وصفِ گل‌های پاییزه می‌خواند. در خانهٔ ما سه پسر و یک دختر با این لالائی‌هائی که در کنارِ گهوارهٔ آنها می‌خواندند، رشد کردند و بزرگ شدند.

باز هم در داغستان صد هزار پسر و دختر رشد کردند، به سنِّ بلوغ رسیدند، کشاورز، دامدار، باغبان، ماهیگیر، سنگ‌تراش، کنده‌کار، مهندسِ کشاورزی، پزشک، معلم، مهندس، شاعر و هنرپیشه شدند. کشتی‌ها شناور شدند، هواپیماها به پرواز درآمدند، چراغ‌هائی که تا آن زمان نظیرِ آنها دیده نشده بود، درخشیدن گرفتند.

سلیمان ستالسکی گفت:

-حالا من صاحب اختیارِ ثروتِ بی‌پایانی شده‌ام.

پدرِ من گفت:

-حالا من نه فقط مسئولیتِ دهِ خودمان، بلکه مسئولیّتِ سراسرِ کشور را بر عهده دارم.

ابوطالب ندا برآورد:

-ترانه‌های من به پرواز درآیید و به کرملین بروید. نسل‌های جدید خصائلِ نوی خلق را آفریدند.

کشور پهناورِ شوراها درختِ تناوراست و داغستان شاخه‌ای از آن.

و ناگهان فاشیست‌ها به ما حمله کردند تا این درخت را از ریشه بکنند. تا تنه و شاخه‌های آن‌را به آتش بکشند.

آن روز زندگی می‌بایست جریانِ عادّی خودش را داشته باشد. در خونزاخ یکشنبه‌بازار بود. در قلعه نمایشگاهِ دستاوردهای کشاورزی شهرستان را برگزار می‌کردند. گروهی از جوانان برای فتح قلّهٔ کوهِ «زین» رفته بودند. تئاترِ آواری نمایشنامهٔ پدرِ من به نام «صندوقِ فلاکت» را برای نمایش آماده می‌کرد. شب می‌بایست آن‌را برای اولین بار به نمایش بگذارند...

امّا صبح چنان صندوقِ فلاکتی باز شد که مجبور شدیم همهٔ فلاکت‌های دیگر را از یاد ببریم. صبح جنگ شروع شد.

در همان ساعت، مردان و جوانانی که تا دیروز به کارِ صلح‌آمیزِ چوپانی و کشاورزی مشغول بودند، از همهٔ روستاها، چون رشته‌های زنجیر، راهی شدند تا از میهن دفاع کنند. پیرزنان، کودکان و زنان روی بام‌های همهٔ روستاهای داغستان ایستاده بودند و به دنبال آنهائی که به سفر می‌رفتند، نگاه می‌کردند. و آنها به سفرِ دور و درازی می‌رفتند، بسیاری از آنها می‌رفتند که برنگردند. فقط شنیده می‌شد:

-الوداع، مادر! -به سلامت پدر ! -به امید دیدارداغستان! -سفر به خیر، فرزندانِ عزیز، با پیروزی برگردید!

از ماخاچ قلعه، قطارها چنان‌که گوئی کوه‌ها را از دریا جدا می‌کنند پشتِ سرِ هم درحرکتند، جوانی، نیرو و زیبائی داغستان را می‌برند. این نیرو برای سراسرِ کشور لازم بود. پی‌درپی شنیده می‌شد:

-به امید دیدار، نامزدِ عزیزم!

-خدا حافظ، همسرِ عزیزم!

-مرا نگذار، من می‌خواهم با تو بیایم!

-با پیروزی برمی‌گردیم!

قطارها می‌روند. قطارها پشتِ سرِ هم می‌روند.

دانشسرای عزیزم را به یاد می‌آورم. هنگِ سوارِ داغستان گورِ مشترک قربانیانِ انقلاب صف بسته است. قره قرایف پارتیزانِ سُرخِ نامدار، فرماندهٔ هنگ است. قیافه‌ها خشن و متفکّر است. هنگ سوگند می‌خورد. پیرمردِ نود ساله‌ای در برابرِ هنگ که عازمِ سفر است، سخن می‌گوید:

-افسوس که من امروز سی ساله نیستم. امّا من هم می‌توانم همراهِ سه پسرم عازمِ سفر بشوم.

سپس گروهِ هواپیمائی جنگندهٔ «داغستان»، ستونِ تانکِ «شامل»، قطارِ زرهیِ «کامساموللِ داغستان» تشکیل شد. پدران و پسران در یک صف می‌جنگیدند. دلاوری جنگی دوبارهٔ بر فرازِکوه ها به درخشش درآمد. زنانِ ما النگوها و گوشواره‌ها و کمربندها و انگشترها، هدیه‌های نامزدها و پدران، سیم و زر، دُرّ و گوهر، فرآورده‌های هنری قدیمیِ داغستان را به کشورِپهناور دادند تا در راهِ دشوارِ پیروزی به کار ببرند.

آری، داغستان به جبههٔ جنگ رفت و همراهِ تمامِ کشور می‌جنگید. در هر واحدِ نظامی، در میانِ ناویان، در میانِ پیاده‌ها، در میانِ تانکیست‌ها، در میانِ خلبانان، در میانِ توپچی‌ها، خلاصه درهمه جا، داغستانیِ تیرانداز، خلبان، فرمانده و پارتیزان دیده می‌شد. از همهٔ جبهه‌های پهناور نامه‌های سرشار از غم و اندوه به داغستانِ کوچک سرازیر می‌شد.

در دهِ تسادا هفتاد خانوار هست. تقریباً به همین تعداد جوان به جبهه رفتند. مادرم در دوران جنگ می‌گفت: «من اغلب خواب می‌بینم که گوئی تمامِ جوانانِ تسادای ما در میدانِ پائین گِرد آمده‌اند». گاهی وقتی ستاره‌ای را درآسمان می‌دید می‌گفت: «لابد حالا بچه‌های دهِ ما هم در نقطه ای نزدیکِ لنینگراد این ستاره را می‌بینند». وقتی پرندگانِ مهاجر از شمال به محلّ ما پرواز می‌کردند، مادرم می‌پرسید: «آیا شما بچه‌های تسادائی ما را ندیده‌اید؟»

زنان و دخترانِ داغستانی وقتی نامه‌ها را می‌خواندند و به رادیو گوش می‌دادند، کلمه‌هایی از قبیلِ: کرچ، برست، کورسون - شوچنکوفسکی، پلویشتی، کونستانتسا، فرانکفورت کنار ماین، براندنبورگ امثالِ آنها را که برایشان

نامفهوم و دشوار بود از بر می‌کردند. آنها به ویژه دونامِ -بوخارست و بوداپست- را با هم اشتباه می‌کردند و تعجب می‌کردند که این‌ها نامِ دو شهرِ مختلف است. آری، جوانانِ دهِ تسادا کجاها که نبودند!

در سال ۱۹۴۳، من و پدرم به شهرِ بالاشوف رفتیم. آنجا برادرِ بزرگِ من در بیمارستانِ نظامی وفات کرده بود. ما آنجا در کنارِ رودخانه کوچکی گوری دیدیم که بر سنگِ آن نوشته شده بود: «محمد حمزتف.»

پدرم بر سرِ گور، نهالِ توس که از درخت‌های روسیه است، نشاند و گفت: «حالا گورستانِ تسادای ما پهناور و دهِ ما بزرگ شده است.»

زبانِ مادری

گورستانِ «تسادا»...
در کفن‌های سپید
همسایگان! پنهان به تیرگی خوابیدید شما .
ز مرزهای دور، من به خانه بازگشته‌ام،
به خانه برنمی‌گردید، گرچه نزدیکید شما .

در ده، باقی کم مانده‌اند دوستان
خویشانِ من کم شدند در ده .
نیامدی به پیشوازم تو هم امروز
دختِ برادر بزرگم، برادرزاده!

بر تو سال‌ها روانند همچون آب،
چه شد تو را؟ ای فارغ از غم، ای شادان
تو همیشه در کلاسِ پنجم خواهی بود، امّا دیروز
هم‌سالانِ تو مدرسه را رساندند به پایان.

عجیب در برابرم جلوه کرد وُ بی‌معنا
در این دیار که نباشد کسی در آن.
ناگاه آوایی شنیده شد از گور
ز سورنای هم‌دیاری‌ام، بواسلان

و صدای دفِ دوستش ابوصمد
شنیده شد دوباره چو روزهای دور،
در نظرم باز جلوه کرد چو ایّامی
که می‌کنند در عروسی، همسایگان سُرور.

نه... ساکنند بسی ساکنانِ این محلّ
نمی‌دهد جواب، هر که را کنی صدا
«تسادا» دیارِ خاموشی است.

آخرین منزل هم دیاری‌ها.

تو رشد می‌کنی، مرزهای خود را می‌دهی وسعت
هر سال در تو شوند فشرده‌تر گورها،
می‌دانم که خانه‌کردن درونِ تو،
برای من نیز زمانی می رسد فرا .

راه‌ها ما را به هر کجا برند آخر
به هم رسیدن در این‌جا سرنوشتِ ماست،
ساکنانِ تو را لیک نمی‌بینم من
گرچه نیستند دراین جهان مدّت‌هاست .

سربازانِ جوان و پیر در خانهٔ خویش
شَرَنگِ مرگ را ننوشیده‌اند از جام،
تو را کجا به خاک سپردند، اسحق؟!
تو کجایی رفیقِ من، حاجی مقام؟

برادرانِ عزیز و شهیدم کجا هستید؟
به یک‌دیگر می‌دانم که نخواهیم رسید،
امّا گورِ شما را نمی‌توانم یافت
در گورستانِ دهمان «تسادا».
در میدانی دور قلبتان شد سوراخ،
خشک شد در جایی دور دست‌هاتان
تو چقدر دور بردی گورهایت را
«تسادا»، «تسادا»، ای گورستان!
در سرزمین‌های گرم وُ سرد، اینک
آنجا که می‌تابد آفتاب و می‌روَید بوران،
آنها که لطمه ندیده‌اند، با عشق
گل می‌آورند و می‌نهند برگورتان!

ترجمه از روزبه - ف.

در دورانِ جنگ بر دیوارِ شورای دهِ ما نقشهٔ بزرگی آویزان بود. آن وقت در سراسرِ کشور از این‌گونه نقشه‌ها زیاد به دیوار زده بودند. معمولا روی این نقشه‌ها با پرچم‌های سُرخِ کوچک خطِّ جبهه را نشانه‌گذاری می‌کردند. روی نقشهٔ دهِ ما نیز پرچم‌های کوچک بود، امّا پرچم‌های روی نقشهٔ ما چیزِ دیگری را نشان می‌داد. آنها را به نقاطی که جوانانِ تسادا شهید شده بودند، با سنجاق فرو می‌کردند. روی نقشه پرچم‌های زیادی بود. به همان اندازه که مرگِ فرزندان، قلبِ مادران را داغدار کرده بود.

آری، معلوم شد که گورستانِ تسادا کوچک نیست، دهِ ما کوچک نیست.

مادران با قلبی سرشار از غم و اندوه نزدِ فال‌گیرها می‌رفتند. فال‌گیرها به آن‌ها دلداری می‌دادند: «این راه است، این آتش، این پیروزی. پسرت نزدِ تو برمی‌گردد. صلح و آرامش فرا میرسد.»

زنانِ فال‌گیر مردم را فریب می‌دادند، امّا در موردِ پیروزی اشتباه نمی‌کردند. بر دیوارهای رایشتاگ، در میانِ سایرِ نوشته‌ها، چنین نوشته‌ای هست که با سرنیزه کنده شده است: «ما از داغستان هستیم!»

بازهم پیرمردان و زنان و کودکان روی بام‌های خانه‌ها نشسته و چشم به راه دوخته بودند. امّا حالا آن‌ها عقابانِ خود را بدرقه نمی‌کردند، بلکه پیشواز می‌کردند. در راه‌های کوهستانی ستون‌های جوانان دیده نمی‌شد. آن‌ها همه با هم می‌رفتند امّا تک‌تک برمی‌گشتند. برخی از زن‌ها روسریِ رنگارنگ و برخی دیگر روسریِ سیاه بر سر داشتند. مادرانِ آن‌هایی که برنگشته بودند، از آن‌هایی که برگشته بودند، می‌پرسیدند:

-پس عمرِ من کجاست؟

-آیا علیِ مرا ندیدی؟

-آیا محمّدِ من زود برمی‌گردد؟

مادرِ من هم روسریِ سیاه برسرداشت. محمّد و اهیلچی دو پسرِ او، دو برادرِ من برنگشتند. بسیاری از آن‌هایی که مادرم آن‌ها را در حالِ بازی در میدان پائین در خواب دیده بود، نیز برنگشتند. آن‌هایی هم که زنانِ فال‌گیر گفته بودند که به زودی برمی‌گردند، برنگشتند. به دهِ کوچکِ ما صد نفر برنگشتند. در سراسرِ داغستان صد هزار نفر به خانه برنگشتند...

به پرچم‌های کوچکِ روی نقشه می‌نگرم، نامِ محل‌ها را می‌خوانم و نام‌های هم‌ولایتی‌هایم را به یاد می‌آورم: محمّد حاجی‌یف در دریای بارنتز ماند و محمّد زاهد عبدالمناپوفِ تانکیست در سیمفروپل. خان پاشا نورادلی‌اوفِ چچن که فرزندِ داغستان بود، در استالینگراد به شهادت رسید. کمال‌اوفِ دلاور در ایتالیا فرماندهٔ پارتیزان‌ها بود و به شهادت رسید... در هر دهِ داغستان سنگ‌های هرمی‌شکل در زمین کار گذاشته شده و بر آن‌ها نام‌های فراوان به ثبت رسیده است. وقتی داغستانی به آن سنگ‌ها نزدیک می‌شود، از اسب به زیر می‌آید و اگر پیاده باشد، کلاهش را برمی‌دارد.

چشمه‌هائی که به نامِ قهرمانانِ شهید نامیده شده‌اند، در کوهساران زمزمه می‌کنند. پیرمردان لبِ این چشمه‌ها می‌نشینند، زیرا آن‌ها زبانِ آب را می‌فهمند. در هر خانه‌ای عکسِ آن‌هایی که تا ابد جوان و زیبا می‌مانند، در گرامی‌ترین محلّ به دیوار زده شده است.

وقتی من از سفرِ دوری برمی‌گردم، برخی از مادران با اُمیدی نهان از من می‌پرسند: «آیا تصادفاً پسرِ مرا ندیده‌ای؟» آنها با دلی پُردرد و اُمید به دُرناهایی که گله‌گله پرواز می‌کنند، نیز چشم می‌دوزند. من هم وقتی دُرناها پرواز می‌کنند می‌توانم از آن‌ها چشم بردارم.

دُرناها

به نظر می‌رسدم گاه که سربازانی
که ز میدانِ نبرد بازنگشتند هرگز،
به دُرناهای سپیدی شده‌اند تبدیل
و در زیرِ زمین دفن نگشتند هرگز.

تا به امروز ز ایّامِ قدیم آن‌ها،
می‌کنند پرواز وُ ندا می‌دهندمان.
نه از آن‌روست که این‌سان محزون
دیده می‌دوزیم ساکت به آسمان؟

می‌نگرم اکنون، در فضای بیگانه
می‌کنند پرواز دُرناها در مهِ شامگاهان ،
در صفِ خویش بدان‌گونه که بر روی زمین.
می رفتند به راهِ خود آدمیان.

می‌کنند پرواز، رهِ طولانیِ خود می‌پویند،
می‌کنند آن‌ها نامِ افراد صدا.
نه از آن‌روست که قرن‌هاست شبیه
به زبانِ آواری، نغمهٔ دُرناها؟

در آسمان، زاویه خسته می‌کند پرواز،
خویشانِ سپید وُ دوست‌های من.
جای خالی کوچکی هست در صف‌شان...
این جای خالی ست شاید برای من.

می‌رسد فرا روزی وُ من با گلّهٔ دُرناها
این‌چنین در ظلمتِ کبود می‌کنم شنا
می‌کنم صدا از زیرِ آسمانْ پرنده‌وار
شما را همهٔ کسانی را که بر زمین نهاده‌ام به‌جا.

ترجمه از روزبه ف.

دُرناها پرواز می‌کنند، گیاهان می‌رویند، گهواره‌ها می‌جُنبند. در خانهٔ من نیز سه کودک در گهواره پرورش یافته‌اند، من سه دختر دارم. دیگری چهار و دیگران ده و حتّی پانزده فرزند دارند. صد گهواره در دهِ تسادا می‌جُنبد، صد هزار گهواره در داغستان می‌جنبد. داغستان از لحاظ تعدادِ سرانهٔ متولّدین در فدراسیونِ روسیه مقامِ اوّل را دارد. حالا ما یک‌میلیون و پانصدهزار نفر هستیم. هرچه عدّه بیش‌تر باشد، عروسی بیشتر؛ و هرچه عروسی بیش‌تر باشد، آدم‌ها بیش‌تر می‌شوند. داغستانی‌ها می‌گویند در سه کار تأخیر روا نیست: در دفنِ مُرده، در خوراک‌دادن به مهمان، و در شوهردادنِ دختری که بالغ شده است.

در داغستان در هیچ یک از این سه کار تاخیر نمی‌کنند.

طبل و سورنا به صدا در آمد و عروسی آغاز شد. نخستین جامی را که بلند می‌کنند، می‌گویند: «باشد که عروس پسری بزاید!»

سه کارِ دیگر هم هست که داغستانی باید بی‌چون‌وچرا و بی کم‌وکاست انجام بدهد: جام را تا ته سر بکشد، نامِ نیکِ خود را حفظ کند، و در مشقّت و فلاکت، مردانگیِ خود را از دست ندهد.

و امّا داغستانی‌ها به مشقّت‌ها و فلاکت‌های فراوان دچار شده‌اند. پُتکِ سرنوشت بر خانه‌های داغستان ضرباتِ فراوان زده تا آن‌ها را متلاشی کند، امّا آن‌ها محکم و استوار بر جای مانده‌اند.

ضمناً باز هم در جهان آرامش وجود ندارد. باز هم در گوشه‌وکنارِ جهان صدای تیر به‌گوش می‌رسد و بمب‌ها منفجر می‌شوند و مانندِ همیشه، مادران فرزندانِ خویش را به سینه می‌فشارند.

وقتی ابرهای تیره‌وتار در آسمان پدیدار می‌شود، کشاورز به کشتزار می‌شتابد، تا زودتر آن‌چه را که دِروکرده، جمع کند. وقتی آسمان بر فرازِ جهان تیره‌وتار می‌شود، خلق‌ها می‌کوشند صلح و آرامش را حفظ کنند و جهان را از خطرِ جنگ نجات بدهند.

در داغستان می‌گویند: گاوی که به مردم حمله می‌کند، شاخش را می‌بُرند، و سگی که مردم را می‌گیرد، زنجیرش می‌کنند. اگر در جهان نیز چنین رسم و سنّتی وجود می‌داشت، زندگی راحت بود. اکنون داغستانِ کوچک به جهانِ بزرگ می اندیشید.

در گذشته وقتی داغستانی‌ها به تاخت‌وتاز می‌رفتند، نوجوانان را با خود نمی‌بُردند. امّا شامل گفت: باید بُرد. انگشتِ کوچک، کوچک است امّا بدونِ آن، مُشتْ محکم نیست. بگذار داغستان در مُشتِ بزرگ و سنگینِ سراسرِ کشور، انگشتِ کوچک باشد. آن وقت دشمنان هرقدر هم بکوشند، نمی‌توانند این مُشت را باز کنند.

مُشت را فقط بر فرقِ دشمن می‌کوبند، بر شانهٔ دوست، دستِ گشاده را می‌نهند. امّا دستِ گشاده هم انگشتِ کوچک دارد.

وقتی به کشورهای دیگر می‌روم، قبل از هر چیز می‌کوشم با شاعران آشنا بشوم. شعر زبانِ شعر را خوب می‌فهمد. به علاوه، می‌کوشم با هم‌ولایتی‌هایم آشنا بشوم، اگر چنین کسانی در آن‌جا باشند. البته، هم‌ولایتی‌هایی که در خارج زندگی می‌کنند، گوناگونند. امّا من از تکبّر نسبت به هم‌ولایتی‌ها نفرت دارم، همانا به این دلیل که آن‌ها گوناگونند.

من در ترکیه، در سوریه، در جمهوری فدرالِ آلمان با داغستانی‌ها برخورد کرده‌ام، اصلاً کجاست که آن‌ها را ندیده باشم!

گروهی از داغستانی‌ها در دورانِ شامل جَلای وطن کرده‌اند. آن‌ها در جست‌وُجوی سعادت، که نتوانستند در میهن خود به آن دست بیابند، خانه و کاشانهٔ خود را ترک کردند. گروهی دیگر ماهیّتِ انقلابِ سوسیالیستی را نفهمیدند، یا فهمیدند و ترسیدند و رفتند. گروهِ سوّم را خودِ انقلاب بیرون راند. گروهِ چهارمی وجود دارند که بسیار پَست و ناکس و فُرومایه‌اند. این‌ها کسانی هستند که در دورانِ جنگِ دوّمِ جهانی به میهن خیانت کرده‌اند.

من در خارج داغستانی‌های رنگارنگی را دیده‌ام. در ترکیه حتّی به یک دهِ داغستانی‌ها رفتم. اهالیِ این ده به من گفتند:

-ما هم این‌جا داغستانِ کوچکی هستیم.

-نه، درست نیست. داغستان فقط یکی است. دو داغستان نمی‌تواند وجود داشته باشد.

-پس به نظرِ تو، ما کی هستیم، از کجا هستیم؟

-بله، شما کی و از کجا هستید؟

-از کارات، از باتلوخ، از خونزا، از آکوش، از کوموخ، از چوخ، از سگراتل. ما هم مانند آن‌هایی که در گورستانِ ده در این گورها خُفته‌اند، از روستاهای مختلفِ داغستان هستیم. ما هم داغستانِ کوچکی هستیم.

من گفتم:

-شما داغستانی بودید، بعضی هنوز هم می‌خواهند باشند. - به عکسِ گوتسینسکی، علیخانوف و اوزون حاجب اشاره کردم و پرسیدم :

-شاید این‌ها هم داغستانی هستند؟

-پس آن‌ها کی هستند؟ آن‌ها از خلقِ ما هستند، زبانشان زبانِ ماست.

-داغستان زبانِ آن‌ها را نفهمید، آن‌ها هم زبانِ داغستان را نفهمیدند.

-هر کسی از چشم و دلِ خودش داغستان را می‌بیند و می‌فهمد. در دلِ هر کسی داغستانِ خودِ او جای دارد.
-امّا داغستان هرکسی را فرزندِ خود به شُمار نمی‌آورد.
-پس چه کسی را به شُمار می‌آورد؟
-به آن‌جا که گهواره‌های فرزندانِ ما می‌جُنبند، بیائید.
- آن‌جا از ما چه می‌گویند؟
- شما را سنگ‌هائی که وقتی داغستان را می‌ساختند، برای دیوار نامناسب بودند، برگ‌هایی که بادِ خزان روفت و بُرد، تارهایی که با تارهای اصلی تنبور هم‌آهنگ نیستند، به شُمار می‌آورند.

من با داغستانی‌هایی که در غربت زندگی می‌کنند، این‌جور حرف زدم. در میانِ آنها؛ دارا و نادار، مهربان و شریر، پاک و ناپاک، فریب‌خورده و فریب‌کار وجود دارند. آنها جلوی من لِزگی رقصیدند، امّا دایرهٔ آن‌ها بیگانه بود.
وقتی ما می‌گوئیم که ما داغستانی‌ها یک میلیون و پانصدهزار نفر هستیم، این اشخاص را به‌حساب نمی‌آوریم.
وقتی من از سوریه برمی‌گشتم، یک زنِ آواری با اصرارِ زیاد از من خواهش می‌کرد که سلامِ او را به یک درختِ زردآلو در گرگبیل برسانم و به درخت دست بکشم. در ساحلِ دریای مَرمَره کودکانی که پدرشان برای زیارت به مکّه رفته بود به من گفتند:
- مکّهٔ ما داغستان است. هرکسی را که به مکّه رفته حاجی می‌نامند. امّا حالا برای ما کسی حاجی است که توانسته به داغستان برود.
یک بار یکی از این حاجی‌ها که چهل سال از میهن به دور بوده، در ماخاچ قلعه پیشِ من آمد و من از او پُرسیدم:
-خوب، چطور است؟ داغستان تغییرکرده؟
-اگر در آن‌جا بگویم باور نمی‌کنند، امّا یک چیز را به آنها می‌گویم:
داغستان هست! داغستانِ من هست! جمهوری هست! خلق هست! زبان، نام‌ها، عادات و سنن هست، این است سرنوشتِ داغستان. جشن‌های عروسی برگزار می‌شود، گهواره‌ها می‌جُنبند، جام‌ها را بلند می‌کنند، ترانه‌ها را می‌خوانند.

بازگشت به فهرست

چند اثر از مهتاب خرّمشاهی



بینِ دو پُک (قسمت چهارم)

سیگار؟

جانم!

آیا دروغ چیزِ خوبی‌ست؟

آره جونِ تو! این‌قدر خوبه آدم کلّی حالش خوب می‌شه.

یعنی تو هم؟ مارو باش که فکر می‌کردیم اگه یه آدمِ صادق پیدا بشه، اونم تویی!

من که با تو روراستم؛ امّا وقتی جایی کارم پیش می‌ره، یا کسی رو می‌پیچونم و به نفعمه، چرا که نه؟

مثلاً به کیا دروغ می‌گی؟

یکی به دوست‌دخترم. فکر می‌کنه داره سرم کلاه می‌ذاره، نمی‌دونه اوّل سرِ خودش کلاه رفته.

به داداشم که هفت‌خطِّ روزگاره، امّا هرچی نباشه منم داداش کوچیکشم.

به بقالی سرِ کوچه که از نسیه‌ی من دفترش پُر شده.

به صاحب‌خونه که این‌قدر فیلم بازی کردم، کم مونده اون به من کرایه بده!

قربونت برم، با همین دروغ‌ها زندگیم می‌گذره؛ می‌خوای حال نکنم؟

آخرش چی؟ همیشه می‌خوای با دروغ زندگی کنی؟

آخرشو نه تو می‌دونی، نه من. تازه فکر کردی داری کجا زندگی می‌کنی؟ این‌جا همه دستشون توی جیب همه‌ست.

یعنی می‌گی دزد هم بشیم، هان؟

خب عزیزم، کدوم دزدی‌رو دیدی حرفِ راست بزنه؟

اوکی، ممنون از راهنماییِ خوبت.

۲شهریور۱۴۰۵

***

بینِ دو پُک (قسمت پنجم)

سیگار؟

جانم!

می‌دونی چیه؟ خیلی‌ها هرچی چت‌جی‌پی‌تی بگه، همون رو قبول می‌کنن.

تو هم این‌طوری‌ای؟

من؟ نه بابا! هرچی جوابش مطمئن‌تر باشه، بیش‌تر بهش گیر می‌دم.

یعنی به جواباش شکّ داری؟

می‌خوام فقط بفهمم چقدرش‌رو می‌شه باور کرد.

چه دردسرِ دلچسبی!

خب، تا حالا شده مُچش رو بگیری؟

خیلی وقتا!

ظاهراً قسمتِ مورد علاقه‌ته.

پس بیچاره هنوز نفهمیده با کی طرفه.

نه، اتفاقاً فهمیده... خودش می‌گه: حق با توئه!

عجب! این یکی هم راهِ فرار رو خوب بلده...

۳۱ شهریور ۱۴۰۵

***

چرا آغازش کردم؟

گاهی آدم یک‌باره از زندگی کنار نمی‌کشد؛ آرام‌آرام از چیزهایی که روزی برایش مهم بوده‌اند، فاصله می‌گیرد. اول شور و شوقش کم می‌شود، بعد دیدن آدم‌ها و رفتن به جاهایی را که زمانی دوست داشته. بعد کارهایش را به فردا می‌سپارد. و سرانجام آن‌قدر به تماشای روزها می‌نشیند که خودش هم یادش می‌رود روزی قرار بوده چه کسی باشد.

شاید چون مدام به نتیجه فکر کرده است؛ به اینکه چه کسی کارش را خواهد دید، چه کسی خواهد شنید، چه کسی خواهد خواند. و وقتی پاسخی نیامده، با خودش گفته: وقتی قرار نیست دیده شود، چه فایده؟ این‌طور است که آدم گاهی نه از ناتوانی، که از بی‌پاسخ ماندنِ تلاش‌هایش دست از تلاش می‌کشد

.امّا زندگی مگر به ما قول داده است که هر آنچه را دوست داریم حتماً به چشم دیگران بیاید؟ شاید باید یک‌بار از پرسیدنِ «چه کسی می‌بیند؟» دست برداریم و از خودمان بپرسیم: من چرا آغازش کردم؟ اگر روزی چیزی را دنبال کردیم، اگر برای چیزی وقت گذاشتیم، اگر دل به کاری دادیم، شاید پیش از هر چیز برای این بود که چیزی در ما می‌خواست زنده بماند.

عشق، همیشه معشوق نمی‌خواهد؛ گاهی همان نیرویی‌ست که آدم را از جا بلند می‌کند و دوباره به زندگی برمی‌گرداند. از همان‌جا باید شروع کرد؛ نه از جایی که همه‌چیز مهیاست، نه از جایی که کسی منتظر ماست؛

از همان نقطه‌ی کوچکی در خودمان که هنوز، هرچند کم‌جان، چیزی را می‌خواهد. نه برای اینکه حتماً اتفاق بزرگی بیفتد؛ برای اینکه دوباره اتفاقی در خودمان بیفتد.
وقتی آن اتفاق افتاد، روزها هم کم‌کم شکل دیگری پیدا می‌کنند. آن‌وقت شاید یک فنجان چای، یک ترانه، بارانِ پشت پنجره، یا حتی یک صبح معمولی، دوباره بتواند ما را به وجد بیاورد.
گاهی آدم فقط باید دوباره چیزی را دوست داشته باشد.
۱۱مهر۱۴۰۵

***

خلوتِ جهانم

غمِ غروبِ تفته‌ی تابستان
که چون وداع می‌وزید
در نگاهِ شهر

جانِ جنون‌زده‌ام
از درفش‌های خونین را
به جهان بی‌آغاز وُ بی‌انجام سپردم

به خیابان‌های خاکستری
با عابران پُرپیله وُ تار از هیاهوی شب
در کوچِ کوچه‌ها با مِهی بی‌نشان
که ناتورها در کابوس‌شان می‌شکنند.

به آدمیزادگانی از نژادِ نخستین مُردگان سپردم
از نسلِ گورهای بی‌گورکن
در تیغِ صبحِ پیش از طلوع
از قومِ دشت‌های نزدیک وُ دور
در انتظارِ روییدنِ طلایی خوشه‌ها.

امروز به خلوتِ جهانم بازگشته‌ام
من دست‌ها را لمس کرده‌ام
بی‌آنکه آفتاب را دیده باشند
چشم‌ها با من سخن گفته‌اند
بی‌هیچ آوای خوش
که چَکاوَک‌ها پنجره را صدا می‌زنند
زبان‌ها تازیانه‌ام زده‌اند
که واژگان را برده می‌خواندند.

من به جهانِ بی‌آغاز وُ بی‌انجام
خو نکرده‌ام.

غمِ غروبِ تفته‌ی تابستان
چون وداع می‌وزد
در بُغضِ نگاهم.
۱۴۰۵/۶/۶

بازگشت به فهرست

آقامُرتضی معلّم

علی‌اصغر راشدان



هنوز کمتر کسی می‌دانست یقه‌ی آهاری و کراوات یعنی چه. یقه‌ی آهاری پیراهنِ سفید و کت‌وشلوارِ تمیزِ آقامرتضی معلّم همیشه اتوخورده و از تمیزی برق می‌زد. توی پیاده‌رو خیابان پیدایش که می‌شد، کلّی روزنامه و یکی‌دو تا کتاب زیربغل و دستش داشت. عصرها طولِ پیاده‌روی تنها خیابان اصلی شهرِ کوچکِ نیشابور را قدم می‌زد و از مدرسه می‌رفت خانه. از بعضی دکّان‌ها چیزهایی می‌خرید. خانه‌اش توی کوچه‌ای بالاتر از میدانِ باغ‌ها بود. میدانِ باغ‌ها، بازارِ تره‌بار و میوه‌ی شهرِ نیشابور بود؛ هنوز هم هست.

آقامرتضی معلم می‌رفت سراغِ سبزی‌فروش‌ها و میوه‌فروش‌ها. کاسب‌ها جلوش خم و راست می‌شدند، دست به سینه می‌ایستادند و می‌گفتند:

«تعظیم عرض می‌کنم، آقامعلّم. چی لازم دارین؟ امر بفرمایین، می‌دم بچه بیاره درِ خونه.»

«عزّت زیاد، پدرجان. خانواده و بربچه‌هات خوبن؟ یه کم تربچه و پیازچه‌ی نقلی، چند لاخ نازبو، نعنا و یکی‌دو شاخه ریواس می‌خوام. گوجه بادمجونِ هرروزه‌م یادت نره بذاری.»

سبزی‌فروش سفارش‌ها را از بهترین جنس‌هایش می‌گذاشت توی پاکت و می‌داد دستِ پسرش و می‌گفت:

«بدو ببر درِ خونه‌ی آقامعلم، بسپُر دستِ خانومشون، سلامِ مخصوص برسون و زودی برگرد. دیگه فرمایشی نیست، آقامعلّم؟ امیدوارم این پسربچه‌ی تُخس ما خیلی باعث ناراحتی نباشه.»

«نه، پدرجان. قدرِ پسرِ سربه‌راهتو بدون. هوش و حواسش هم از هم‌کلاسی‌هاش بهتر نباشه، کمتر نیست. سفارش‌هام هم سنگین نیست، خودم می‌برم. پسربچه‌رو بذار کمی به بازیگوشی‌هاش برسه. پول همه‌ی سبزی‌ها چقدر می‌شه؟»

«شما خیلی بیشتر از اینا به گردنِ خونواده و بچه‌های ما حق دارین، آقامعلّم. این فرمایش‌ها رو نفرمایین.»

«از این حرفا نداشتیم. خودت که نکاشتی، پول دادی و خریدی. حقِّ زن و بچه‌هات از گلوم پایین نمی‌ره. پول نگیری، نمی‌برم.»

سرِ چهارراه خیابانِ خاکی، محلِّ بازی گروهی بچه‌ها بود. خیابان هنوز آسفالت نشده بود. دائم توی خاک‌وُخُل می‌لولیدند. لیس‌پس‌لیس، شیر یا خط و تیله‌بازی می‌کردند. آقامرتضی معلّم از دور پیدایش که می‌شد، بچه‌ها دم می‌دادند، خودشان را جمع‌وجور می‌کردند. خاکِ لباس‌هایشان را می‌تکاندند، خاکِ سر وُ صورتشان را پاک می‌کردند، پارگی‌های لباس‌هایشان را می‌پوشاندند و مثلِ وقت‌های سرِ صفِ مدرسه خبردار می‌ایستادند. آقامرتضی معلّم با قیافه‌ی جدّی‌اش که نزدیک می‌شد، همه با صدای بلند می‌گفتند:

«سلام، آقامعلم!»

آقامرتضی معلّم می‌ایستاد. بچه‌ها رو یکی‌یکی ورانداز می‌کرد. با همان حالتِ جدّی می‌گفت:

«شاگردمدرسه‌ای‌ها رو نگاه! انگار توی خاک غَلت‌زدن. بسه، هوا تاریک نشده، برین خونه‌هاتون دیگه. می‌رم اون مغازه یه کم چیز بخرم. برمی‌گردم، نبینم بازم این‌جا باشین.»

کسی هنوز رادیو نداشت. تنها روی بامِ چند تا خانه‌ی اعیانی، چوب‌های درازِ آنتنِ رادیو مثلِ صلیب بالارفته بود. قهوه‌خانه‌ی بالای آب‌انبار از مدّتی پیش بساطِ نقال و نقّالی‌های شاهنامه‌اش را جمع کرده و تعطیل کرده بود و یک رادیوی بزرگ جایش را گرفته بود.

قهوه‌خانه عصرها غلغله‌ی آدم بود. مشتری‌ها گوش تا گوش می‌نشستند، چای قندپهلو می‌نوشیدند و سیگار آتش می‌زدند و دود می‌کردند. شش‌دانگِ حواسشان به رادیو بود. خبرها را گوش می‌کردند و با هم مشغول جرّ و بحث می‌شدند. بعضی‌ها هم کارشان به خرخره‌کشی می‌کشید. قهوه‌خانه غرقِ داد و فریاد و دود و بحث‌های داغِ سیاسی بود.

یک روز، رادیوی قهوه‌خانه ناگهان گفت «شاه فرار کرده است.» جماعتِ انبوهِ قهوه‌خانه هجوم بُردند بیرون. عدّه‌ی زیادی از مردمِ خیابان و کاسب‌های شهر دنبالشان افتادند و شروع کردند به شعار دادن:

«زنده باد مصدّق! شاه فرار کرده! پاینده باد دولتِ مصدّق! تا خون در رگِ ماست، مصدّق رهبرِ ماست!»

لات‌ها، قماربازها، باج‌گیرها و دله‌دزدهای شهر و غربتی‌های کلاه‌مالِ چاقوکش، قاطیِ جماعت شدند و جلو افتادند. دکّانِ حاجی‌های گردن‌کلفتِ طرفدارِ شاه را که از قبل نشانه کرده بودند، در سراسرِ شهر درهم شکستند. جماعت هجوم بُردند توی دکّان‌ها: یکی فرش، یکی تلفن، یکی کیسه‌ی برنج یا قند و شکر، یکی لباس و پارچه، یکی بسته‌های بزرگِ قند و چایِ کلیدنشان؛ هرکی هرچی گیر آورد برداشت و دِ بُرو که رفتی! تجارت‌خانه‌های شکم‌پیه‌آورده‌های طرفدارِ شاه غارت و جارو شدند. خودشان هم از ترسِ مردم گریخته و پنهان شده بودند...

حوالیِ عصر، ورق برگشت. رادیوی قهوه‌خانه‌ی بالای آب‌انبار گفت:

«اعلیحضرتِ همایونی برگشته‌اند. باز هم سایه‌شان بر سرِ ملّت مُستدام است. پایدار باد ظلّ‌الله، اعلیحضرتِ همایونی، رهبرِ معظّمِ ملّت!»

لات‌ها، باج‌گیرها، قماربازها و دله‌دزدها، همراه با غربتی‌های چاقوکشِ کلاه‌مال، وقتی اوضاع را قمر در عقرب دیدند، جیم شدند و خودشان را پیشاپیشِ عده‌ای قرار دادند که تحتِ حفاظتِ ماشین‌های شهربانی و ژاندارمری فریاد می‌زدند:

«مرگ بر مصدّق!»

به طرفِ یک گاریِ تک‌اسبه که عدّه‌ای سوارش بودند و شعار می‌دادند، آمدند. خیلی‌ها فرار کردند. تیراندازها توی کوچه‌باغ‌ها دنبالشان می‌کردند. چند نفر تیر خوردند و روی تخته‌های گاری افتادند...

آقامرتضی معلّم که گویا با جاهایی هم مرتبط بود، از اوایلِ صبح کت‌وشلوار و کراواتش را انداخت دور و با یک پیراهنِ سفیدِ تمیز بیرون زد. از درِ اوّلین دکّانِ سرِ راهش یک چارپایه برداشت. توی تنها خیابانِ اصلی شهر راه افتاد. نیم کیلومتر که می‌رفت، چارپایه را وسطِ خیابان روی زمین می‌گذاشت؛ مردم دورش جمع می‌شدند. می‌رفت روی چارپایه و سخنرانی می‌کرد. ده‌ها جا و مرتبه سخنرانی کرد. آن‌قدر گرفتارِ شور و هیجان و مشغول شده بود که نفهمید ورق برگشته است.

حوالی غروبِ آفتاب، سرِ چهارراهِ خیابانِ خاکی، کنارِ گاری تک‌اسبه، گرمِ سخنرانی بود:

«شاه یعنی چی؟ دورانِ شاه‌بازی تموم‌شده دیگه! قبول ندارین؟ وارسی کنین. تو دنیا چند تا شاه وجود داره؟ اون انگشت‌شماری هم که هستن، دیگه تشریفاتی‌ان. اسمن و انگار نیستن. فقط تو مراسم اسمی ازشون می‌برن و بس؛ فقط فرمالیته‌ی اداری‌ان. وِل کنین این شاه‌بازی رو دیگه. مگه ما توتیم که شاتوت لازم داشته باشیم؟ آدما هرکدوم واسه خودشون یه شاهن. تو این دوره دیگه آدما شاتوت لازم ندارن، خلاص!»

حرف توی دهانِ آقامرتضی معلّم خشکید. تیری از توی لباس‌شخصی‌ها شلّیک شد. آقامرتضی معلّم دستش را روی سینه‌اش گذاشت، لرزید و از روی چارپایه سرنگون شد و روی زمین افتاد...

بازگشت به فهرست

ممکن است دیر برسد

عادله صمیمی

صبحِ خیلی زود است. مِهِ نازکی روی خیابانِ خلوت نشسته و انتهای مسیر را محو کرده است. آرام دلش می‌خواهد کمی راه برود تا هوای خنک روی پوستش بنشیند و شبنمِ روی علف‌ها را ببیند. زیرِ لب جواب‌هایی را که باید بدهد مُرور می‌کند. گاهی سرش را پایین می‌آورد و به برآمدگیِ سینه‌اش زیرِ مقنعه نگاه می‌کند؛ عادتی که از بلوغ تا امروز، در موقعیّت‌های حسّاس، سراغش می‌آید. آن طرفِ خیابان، خانه‌های ویلاییِ قدیمی ردیف شده‌اند که پنجره‌های بزرگِ آلومینیومی و شیشه‌های رنگیِ گُل‌دار دارند. با کم و زیاد شدنِ مِه، آبی و سبز و نارنجی به نظر می‌رسند. آرام یادِ خانه‌های اطرافِ باغِ مُحتشم می‌افتد؛ همان خانه‌هایی که بچگی‌ها برای تماشای شیشه‌های رنگی‌شان از مادر عقب می‌ماند و بعد با دویدن خودش را به او می‌رساند. همیشه خانه می‌کشید با کودکی کنارِ پنجره‌ای رنگی؛ دخترکی با گیسِ بلندِ خُرمایی و پیراهنِ سفیدِ پُفی. مادر می‌پُرسید پس باغچه‌اش کو و آرام حیاطِ کوچکی پُر از بنفشه و رُز به نقاشی اضافه می‌کرد.

صدای مادر را می‌شنود:

ـ آرام، بیا.

سر برمی‌گرداند. خیابان خالی است. زنی چادری از روبه‌رو می‌آید. تُند راه می‌رود و وقتی به آرام می‌رسد، بی‌سلام می‌گوید:

ـ یهو سرلخت می‌اومدی!

آرام دست می‌بَرَد سمتِ مقنعه. چند تارِ مو بیرون زده. آن‌ها را زیرِ پارچه می‌چپاند. چشم‌غُرّه‌ای می‌زند و دورشدنِ زن را تماشا می‌کند. یادِ دفعه‌ی قبل می‌افتد. هنوز واردِ پاساژ نشده بودند که صدایی خشن از بلندگو، بالای پلّه‌ها فریاد زد:

ـ موهاتو بده تو! پاهات چرا لُخته؟

جورابِ شیشه‌ای پوشیده بود و کفشِ جلو باز. مادر آن‌قدر التماس کرده بود تا چند ساعت بعد آزادش کردند. آن روز میانِ همه‌ی تهدیدها به حقوقِ آخرِ ماه فکر می‌کرد؛ به پولی که می‌توانست برای خرجِ خانه کنار بگذارد و به شغلی که نشود به‌آسانی از او گرفت. بندِ کیفش را روی شانه جابه‌جا می‌کند. مدارکش آن‌جاست. گنجشک‌ها یک‌باره از میانِ شاخه‌های ماگنولیا بیرون می‌ریزند و در آسمانِ خاکستری پخش می‌شوند. آرام تُندتر قدم بر می‌دارد؛ امّا خیابان انگار تمام نمی‌شود. خانه‌ها در مِه عقب می‌روند و پنجره‌های رنگی یکی‌یکی ناپدید می‌شوند.

کنارِ رودخانه سرعتش را کم می‌کند. نمی‌داند از کجا پیدایش شده؛ تا امروز آن‌را ندیده بود. آب جایی تُند و شفاف است، جایی کِدِر و ساکن و جایی هم رنگی. بعضی از موج‌ها به چشمِ آرام هم‌رنگِ پنجره‌های قدیمی‌اند؛ آبی و سبز و نارنجی. آرام لابه‌لای صدای رودخانه، صدای خِش‌خِشِ جارو می‌شنود. رُفتگری از روبه‌رو می‌آید. جارو را روی زمین می‌کشد، خاشاک را جمع می‌کند و با یک حرکت داخلِ آب می‌ریزد. خِش‌خِش. مرد

برمی‌گردد و دوباره جارو می‌کشد. گردوغبار بلند می‌شود و دهانِ آرام مزّه‌ی خاک می‌گیرد. گوشه‌ی مقنعه را روی دهان و بینی‌اش می‌گیرد. به سرعت از مرد دور می‌شود و برای اوّلین تاکسی دست بلند می‌کند.
ماشین از دلِ مِه بیرون می‌آید. آرام سوار می‌شود. آدرس را می‌گوید و ماشین راه می‌اُفتد. آرام از پنجره خانه‌هایی را می‌بیند که در مِه عقب می‌روند و گُم می‌شوند. چشم‌هایش را می‌بندد. وقتی باز می‌کند، تاکسی ایستاده است. ساختمانی با پنجره‌های حفاظ‌دار پیشِ رویش است. پیاده می‌شود و در می‌زند. گوش تیز می‌کند. انگار از پشتِ در صدای ورق‌خوردنِ کاغذها می‌آید. -اتاق کوچک است. یک میزِ چوبی، دو صندلی و پنجره‌ای باریک دارد. مردی ریزنقش پشتِ میز نشسته است؛ با صورتی تراشیده و دکمه‌ی بالاییِ پیراهن باز. گوشه‌ای از زنجیری سفیدرنگ از زیرِ یقه‌اش پیداست. نورِ صبح بر نیم‌رُخش افتاده و تسبیحِ سبزی میانِ انگشتانش می‌چرخد.
آرام با اشاره‌ی مرد می‌نشیند. صندلی به میز نزدیک است و پاهایش نزدیکِ پاهای او قرار می‌گیرند. آهسته می‌گوید:
ـ سلام.
مرد لبخندِ کوچکی می‌زند.
ـ صبح‌تون به خیر. خانمِ آرام احمدی؟
ـ بله.
ـ شما .. سابقه‌ی تدریس دارید؟
ـ بله. دو سال. بیش‌تر پایه‌ی دوّم و سوّمِ دبیرستان.
ـ کجا؟
آرام اسم مدرسه را می‌گوید و بی‌اختیار اضافه می‌کند:
ـ ادبیّات تدریس می‌کنم.
دلش می‌خواهد از شاگردانش بگوید؛ از دخترهای تَهِ کلاس که اوّلِ سال از شعر فرار می‌کنند و چند ماه بعد شعرهای مورد علاقه‌شان را برای خواندن به کلاس می‌آورند. اسمِ همه‌شان را بلد است. مرد چیزی روی کاغذ می‌نویسد.
ـ خب، حجابتون همیشه همین‌قدره؟
آرام دست به مقنعه می‌برد.
ـ بله.
آرنجش محکم به لبه‌ی میز می‌خورد و بی‌اختیار آخ می‌گوید. مرد لبخند می‌زند.
ـ چای می‌خورید؟
ـ ممنون.
مرد برگه‌ها را جابه‌جا می‌کند. خِش‌خِش. آرام سر بلند می‌کند. برای لحظه‌ای صدای کاغذها همان صدای جاروست که روی زمین کشیده می‌شود. پلک می‌زند. مرد هم‌چنان پشتِ میز نشسته است.
ـ نماز می‌خونید؟
ـ بله.

ـ قرآن چطور؟

ـ بله. هر روز.

تسبیح میانِ انگشتان مرد می‌لغزد.

ـ چند تا از فرشته‌های مُقرّبِ خدا رو می‌شناسید؟

آرام جواب را می‌داند، اما نفسش گیر می‌کند.

ـ چهار تا.

-همین؟ نام ببر.

آرام به یاد نمی‌آورد. ولی همه را از بَر بود.

ـ جلدِ قرآنی که توی خونه دارید چه رنگیه خانم؟

ـ سفیده.

ـ خب، یکم توضیح بدید. چه شکلی هست؟

آرام مکث می‌کند.

ـ یعنی... جلد داره... چیز... کلفته.

مرد چیزی می‌نویسد. آرام نگاهش را از دست‌های او به مقنعه و جلوی سینه‌اش می‌برد. بیش از حدّ به او نزدیک است. اگر دهان یا زیرِ بغلش بو بدهد، مرد حتماً می‌فهمد.

ـ روزه هم می‌گیرید؟

ـ البته.

ـ خانواده هم؟

ـ بله. همه‌مون.

مرد دوباره چیزی می‌نویسد.

ـ تا حالا در راهپیمایی روزِ قدس شرکت کردید؟

ـ بله. هر سال می‌ریم.

ـ با خانواده؟

ـ بله. با پدر و مادرم و خواهرهام.

ـ واقعا؟

آرام بی‌اختیار جواب می‌دهد:

ـ بله. برای این توی ذهنم مونده چون بعدش ناهار میریم خونه‌ی مادربزرگم.

تسبیح در دست مرد متوقف می‌شود.

ـ شما که گفتید همه‌تون روزه می‌گیرید؟

آرام دهان باز می‌کند، چیزی بگوید امّا کلمه‌ای پیدا نمی‌کند. گرمای صورتش را حسّ می‌کند. پشتِ لبش عرق نشسته است.

ـ یعنی...

مرد لبخند می‌زند. آرام ناگهان لکّه‌هایی از نور روی دیوارِ پشتِ سرِ او می‌بیند؛ آبی و سبز و نارنجی. انگار نور از شیشه‌های رنگی خانه‌های قدیمی گذشته باشد. خانه‌ی باغ مُحتشم را می‌بیند. مادر جلوتر ایستاده و دستش را دراز کرده است.

ـ آرام، بیا.

پلک می‌زند. مرد هنوز لبخند دارد.

ـ چیزی شده؟

آرام سر تکان می‌دهد.

ـ خب؟

می‌خواهد جواب بدهد، امّا صدای جارو بلند می‌شود. خِش‌خِش. به پنجره نگاه می‌کند. ولی از جایی که نشسته، نمی‌تواند بیرون را ببیند. صدای مرد گُنگ می‌شود؛ فقط حرکتِ لب‌هایش پیداست.

ـ خانم احمدی؟

خِش‌خِش. آرام چشم‌هایش را می‌بندد. نفسش بالا نمی‌آید. می‌خواهد بلند شود، امّا پاهایش تکان نمی‌خورند.

ـ آرام!

این بار مطمئن نیست صدای چه کسی را می‌شنود. مادر؟ مرد؟

ـ آرام جانم!

چشم باز می‌کند. مادر بالای سرش ایستاده است. چند لحظه طول می‌کشد تا اتاق را بشناسد. نفس‌نفس می‌زند و اشک چشم‌هایش را پاک می‌کند. نورِ صبح روی دیوار افتاده است.

ـ چی شده آرام؟

آرام گوش می‌دهد. صدای جارو نمی‌آید.

ـ قرآن کجاست، مادر؟ جلدش...

مادر با تعجّب نگاهش می‌کند.

ـ حالت خوبه؟ تب که نداری. مصاحبه‌ت ساعت چنده؟

آرام به ساعت نگاه می‌کند.

ـ زود باش آماده شو!

مادر پرده را کنار می‌زند. آرام روی تخت می‌نشیند و دستش را روی سینه‌اش می‌گذارد.

ـ دیرت نشه.

آرام بلند می‌شود. صبحانه‌نخورده کیفش را برمی‌دارد، مدارکش را چک می‌کند و به سمتِ در می‌رود. این بار باید عجله کند. ممکن است دیر برسد.

بازگشت به فهرست

باید با خودش حرف می‌زدم

دریا

می‌خواستم بدانم چرا این کار را کرد.
وقتی از دکتر شنیدم که گفت:
ـ شما در مرحلهٔ پیش از سرطان قرار دارید، انگار یک‌دفعه رنگ دنیا برایم عوض شد و همه‌چیز معنای دیگری گرفت. یک‌دفعه همه‌ی زندگی‌ام مثل یک فیلم از جلوی چشمم گذشت و خودم را تقریباً آخر خط دیدم.
فکر کردم:
ـ یعنی زندگی همین بود؟
نه، باورش چقدر سخت است.
از ناتوانی خودم در مقابل این حقیقت تلخ، عصبانی بودم، حقیقتی که هیچ کاری برای تغییرش نمی‌توانستم بکنم.
اما از دستِ کی عصبانی بودم؟ از دستِ زندگی؟
احساس می‌کردم زندگی مرا فریب داده. انگار گول خورده بودم.
ولی دیگر خیلی دیر فهمیده بودم.
بعد از مدتی که در شوک بودم، فکر کردم باید با خودش صحبت کنم، ببینم چه می‌گوید و چه شده و اصلاً موضوع چیست؟
رفتم سراغ آزمایش‌هایم. دیدم، ای دادِ بیداد! چیزهایی که در خونم باید اندازه‌شان سه درصد باشد، رفته روی دویست و خورده‌ای.
از دکترم پرسیدم:
ـ چرا این‌طور شده است؟
او گفت:
ـ ما نمی‌توانیم علتش را توضیح بدهیم. در حقیقت، هنوز کسی نمی‌داند چرا این‌طور می‌شود. فقط می‌دانیم این پیش‌درآمد سرطان است.
با خودم می‌گویم:
«سرطان» با این همه زحمت و بیچارگی که در خودِ زندگی داشتم، کم نبود؟ حالا هم باید با درد و رنج بمیرم؟ آخر این دیگر چه دنیایی است؟
برای خودم کمی فلسفه‌بافی می‌کنم و کمی برای نزدیکی مرگم در دل نوحه‌سرایی می‌کنم:
ـ تو با رنج می‌آیی، با رنج زندگی می‌کنی و بعد هم با رنج می‌میری. آیا بی‌عدالتی بیشتر از این می‌شود؟
باز عصبانی و مأیوس می‌شدم.

بعد از چند شب و روز فکر و ترس و نگرانی، تصمیم گرفتم نقشه‌ای برای این باقی‌ماندهٔ زندگی‌ام بکشم.
از خودم همان سؤالی را پرسیدم که بارها شنیده و خوانده بودم:
ـ حالا تا بیماری سرطان بیاد، دلت می‌خواهد چه کارهایی بکنی؟
به خودم می‌گویم:
ـ راستی، باید کمی بجنبم. وقت زیادی نمانده است.
حالا باید فکر کنم چه کار کنم.
هرچی به زندگی‌ام نگاه می‌کنم که چه چیزی را تغییر بدهم، می‌بینم همه‌چیز با دلایل محکم و منطقی در حال انجام شدن است و چیزی به فکرم نمی‌رسد که تغییرش بدهم.
کار؟
ـ باید سرِ کار بروم تا قسط خانه پرداخت شود.
این که «هیچ» نمی‌شود تغییر داد.
همین که گفتم «هیچ»، فهمیدم بیشتر وقتم همچنان صرف کار خواهد شد، حتی اگر مرگ جلوی در خانه‌ام ایستاده باشد.
برای خودم دلیل می‌آورم:
ـ خب، من خودم خانه می‌خواستم و پیشنهادش هم از طرف خودم بوده. حالا نمی‌شود که قرض‌ها را برای بقیه بگذارم.
پس همچنان کار را ادامه می‌دهم.
بعد هرچی فکر کردم دیگر چه چیزی هست که بتوانم تغییر بدهم، چیز زیادی پیدا نکردم.
بعد به خوردن، خوابیدن، توالت رفتن، حمام کردن فکر کردم. ولی خب این‌ها جزو واجبات زندگی‌اند، این‌ها را هم نمی‌توانم تغییر بدهم.
بعد از کمی فکر کردن، تصمیم گرفتم اصلاً از سرِ تغییرات بگذرم، چیزی را تغییر ندهم.
در واقع، چیزی را نمی‌توانستم تغییر بدهم.
بعد به خودم گفتم:
ـ اصلاً نمی‌خواهم چیزی را تغییر بدهم.
ـ همین زندگی را ادامه بده و این‌قدر نق نزن. مگر زندگی بقیه چطور می‌گذرد؟ غیر از این است؟ همه قرار است بمیرند و تو هم یکی از آن‌ها، حالا یک کم زودتر یا دیرتر! فرقش برای تو یا بقیه چیست؟
و همین‌طور ادامه می‌دهم:
ـ حالا که نمی‌توانی چیزی را در زندگی‌ات تغییر بدهی، بیا آن را بیشتر حس کن و بیشتر از آن لذت ببر.
سرِ کار سعی کردم وقتی مردم از دردها و مشکلاتشان به من می‌گویند، بیشتر درکشان کنم.
اما بعد از مدتی دیدم متأسفانه این کار به «زندگیِ باقی‌مانده»ی من کمکی نمی‌کند.
و بیشتر حس کردنِ درد دیگران، فقط درد خودم را بیشتر می‌کند.
آن‌وقت بود که تصمیم گرفتم، اصلاً من باید بروم با خودِ خودش صحبت کنم، ببینم چه می‌گوید؟ چه می‌خواهد؟ چه شد که این‌طور شد؟

یک روز که وقت و حوصله‌ام بیشتر بود، رفتم پیشش و ازش پرسیدم:

ـ می‌شود با من رو راست باشی و بگویی چرا این کار را کردی؟ چرا این بلا را بر سر من آوردی؟ چرا خواستی که من این‌طور از زندگی فعلی‌ام نامطمئن بشوم و مرگ را در یک قدمیِ خودم ببینم؟ چرا یک‌دفعه زمین را زیر پاهایم خالی کردی؟

لطفاً بگو چرا از سه درصد یک‌دفعه پریدی رفتی روی دویست؟

اصلاً می‌فهمی داری چه کار با من می‌کنی؟ می‌فهمی که من در تمام زندگی دویدم تا شاید این آخرهای زندگی کمی آرامش داشته باشم؟

اما حالا تو آمده‌ای و می‌خواهی همه‌چیز را خراب کنی؟

می‌دانی که تو نه‌فقط زندگی مرا، بلکه آرزوهایم را داری از بین می‌بری؟

و غیره و غیره...

همین‌طور هرچه به فکرم می‌رسید به او می‌گفتم.

فکر کنم به اندازهٔ چند تا دفترچه انشا ازش سؤال کردم و شرح حال دادم.

هرکی بود، اشکش درمی‌آمد و برایم دلسوزی می‌کرد.

اما نه...

او، مثل کسی که سال‌ها منتظر چنین روز و لحظه‌ای بوده باشد، مستقیم توی چشم‌های من نگاه کرد.

البته نگاهی طلبکارانه!

من هاج‌وواج، با دهانی نیمه‌باز، به آن نگاه گستاخ و طلبکار خیره مانده بودم و در ذهنم مدام تکرار می‌کردم:

ـ عجب موجود وقیحی است! از یک طرف آمده مرا به سوی مرگ ببرد و از طرف دیگر این‌گونه طلبکارانه به من نگاه می‌کند!

چند لحظه سعی کردم سکوت کنم، اما نتوانستم طاقت بیاورم و فکرم را بهش گفتم.

اما او نه‌تنها عقب ننشست، حتی گستاخ‌تر هم شد.

با خونسردی گفت:

ـ من دارم تو را به سوی مرگ می‌برم؟ یا این تویی که مرا و خودت را به سوی مرگ می‌بری؟

واقعاً از سؤال او گیج شده بودم و نمی‌فهمیدم منظورش چیست.

با تردید پرسیدم:

ـ من؟

ـ این تویی که باید کمتر از سه درصد باشی و حالا رسیده‌ای به دویست. دکتر می‌گوید که تو خودت را آن‌قدر تکثیر کرده‌ای که حالا همه‌چیز را به مرز خطر رسانده‌ای.

این تویی که مرا به درهٔ مرگ کشاندی. حالا با این کارهای تو، هر دوی‌مان با یک تلنگر سقوط می‌کنیم.

نگاهِ حق‌به‌جانبی به من کرد و گفت:

ـ درست است!

ـ من حالا روی دویست هستم. اما مگر تو تمام مدت پایت روی گاز نبود؟

مگر این تو نبودی که مرتب دستور می‌دادی: بیشتر... تندتر...؟

جواب دادم:

ـ اما من برای رسیدن به اهدافم و خواسته‌هایم تندتر می‌رفتم و کارها را تند انجام می‌دادم، تند تصمیم می‌گرفتم و تندتر زندگی می‌کردم.

داشتم از این حرف‌ها می‌زدم که ناگهان خندهٔ تمسخرآمیزی به من کرد.

از خنده‌اش بدم آمد، زیرا که در آن، هم تحقیر بود و هم دلسوزیِ کسی که به یک کودک نادان نگاه می‌کند.

می‌پرسم:

ـ هان...! چرا این‌طور می‌خندی؟ خوشحالی که مرا به سوی مرگ می‌بری؟ حتی این هم برایت کافی نیست و مرا مسخره هم می‌کنی؟

این‌بار دیگر تمسخری در خنده‌اش نبود و حتی در صورتش ناراحتی را دیدم.

گفت:

ـ من از این‌که من هم با تو خواهم مُرد، غمگینم...

اما آیا تو هنوز هم حتی قبل از مرگت نفهمیدی که ما یک مجموعه هستیم؟

آن وقت که می‌دویدی، عجله می‌کردی و مدام فرمانِ «زود باش»، «زودتر»، «تندتر» را می‌دادی، ما همگی گوش‌به‌فرمان تو بودیم.

اگر الان من به جای سه درصد، دویست شده‌ام، اگر خودم را تکثیر کرده‌ام و بیشتر و تندتر شده‌ام، فقط فرمان تو را گوش کردم و دستورات تو را که زودتر و تندتر بود، انجام دادم. من همان کاری را کردم که تو می‌خواستی. من می‌خواستم بهترین و حرف‌شنوترین از بقیه باشم و هر بار که تو گفتی «زودتر، تندتر»، من گوش کردم و انجام دادم.

نگاهش کردم!

و نمی‌دانستم به او چه بگویم؟

مگر اصلاً چیزی هم برای گفتن داشتم؟

فقط یاد شعرِ کتاب دبستانی‌ام افتادم:

«گفتا ز که نالیم، که از ماست که بر ماست.»

و این بار دیگر از او ناراحت نبودم، زیرا دیگر فهمیده بودم دشمنم کیست!

بازگشت به فهرست

خیابانِ امیری

ماشااله خاکسار

از «لینِ یک» احمد آباد به طرف خیابانِ «زند» و کافهٔ «فتّاحی» راه افتاد. در فکرِ باقلوای خوش‌طعمی بود که باید با لیلی می‌خورد. می‌دانست نوعِ دارچینی‌اش را دوست دارد و تا بنشیند و در این شلوغی چند تای آن‌را سفارش دهد، او هم می‌رسد.

آن روز که صبحِ زود، از عبّاس آشی یک دیگِ آش گرفت با چند نانِ تازه، زنگِ خوابگاه لیلی را به صدا درآورد، فکر کرده بود، خوشحال خواهد شد. امّا دید بر خلافِ انتظارش دوست و همکلاسی‌اش که دخترِ تُخس و زبان‌داری بود، سربه‌سرش گذاشته بود و با صدای بلند گفته بود:

«بچه‌ها ببینن مجنونِ دل‌خستهٔ لیلی سرِ صبحی چه آورده! همه گل و شیرینی می‌آورند و طرف یک دیگ آش» و با خنده گفته بود: «کمی آدابِ عاشقی یادش بده!»

و لیلی بدونِ جواب‌دادن به سلامش، دیگ را ازش گرفته بود و با اخم گفته بود: «مگه نذر داری؟» و یک هفته نه خانه‌شان آمده بود و نه سرِ قرارِ هفتگی‌اش.

ندانست چرا با دیدنِ دختر و پسری جوان، که تند و عصبی با هم حرف می‌زدند، آن‌هم در کافه قنادیِ کنارِ متروپل، یادِ چهل سال پیشِ خودش افتاد. یادِ روزهایی که بعد از خوردنِ باقلوا، دست در دستِ لیلی، عکس و تیترِ درِ سینماها را نگاه می‌کرد، ببیند فیلمی مناسبِ حال و روزشان پیدا می‌کنند یا نه، و اغلب جرّ و بحث‌شان می‌شد چه ببینند؟ هر چند خودش فیلم‌هایی مانند «بن هور» و «اسپارتوکوس» دوست داشت و لیلی فیلم‌های رمانتیکِ سوفیا لورن و الیزابت تیلور را...

و همیشه در گفتوگوی ناتمام‌شان محکوم می شد که باید «به روز شود.»

تا مثلِ آن روز با آوردنِ یک دیگِ آش، آبروریزی نکند.

.....

حال می‌دید پس از چهل و اندی سال نه تنها به روز نشد، که روز و شب‌اش چنان به‌سر آمد،که جز اندوه و خشم چیزی به یاد نمی‌آورد.

مجنونِ پا به سنّی شده است که بعد از مرگِ لیلی‌اش در آتش‌سوزی [سینما] رکس، زندگی‌اش ویران شد.

یادش افتاد آن روز به خاطرِ بیماری مادرش مجبور شد خانه بماند و لیلی و دوستِ سر وُ زبان‌دارش تنهایی به دیدنِ فیلمِ گوزن‌ها رفتند، فیلمی که خودش دیدنش را پیشنهاد داده بود.

بعد از آن شبِ نَحس و خونین، که عشقِ اوّل و آخرش را در خود سوزاند. هر تظاهرات و مراسمِ عزاداری که در شهر راه می‌افتاد شرکت کرد. امّا نتیجه‌ای نگرفت و نتوانست عاملِ آتش‌سوزی را به [پای] میزِ محاکمه بکشد، پس خسته و دل‌مُرده، عزاداری و تظاهراتِ خیابانی را رها کرد و فقط به سوگواری سرِ قبر نشست.

نشستن سرِ قبر و بی‌تابی‌اش برای لیلی باعث شد همه از افسردگی و جنون‌اش حرف زدند و او را وادار کردند برای تغییر و عوض‌شدن روحیه‌اش، کارش را در شهر رها کند و راهی دریا شود. دریایی با موج‌های سنگین و عصیان‌زده که از وجودِ عشقِ سوخته‌اش کمتر نشانی داشت. هنوز به فکرِ لیلی بود و چهلمِ او تمام نشده بود، کارش شد طناب‌کشی با جاشوها و کشیدنِ تورهای بزرگِ ماهی‌گیری روی آب‌های گرم و شورِ خلیج فارس.

حال بعد از سال‌ها، غمگین و خسته به خشکی بازگشته و ساکنِ شهری شده بود که از آن جز سوخته‌شدنِ آرزوهایش چیزی به خاطر نداشت. عادت داشت در این سال‌های بازنشستگی، خودش را از بن‌بستِ پشتِ بازارِ پارچه‌فروشان به خیابانِ امیری برساند و در قهوه‌خانه‌ای که چهل سال با صاحبش رفیق بود، بنشیند و از روزهای سپری‌شده بگوید.

کوله‌باری حرف از جنگ و زندگی مردمِ شهر و گفته‌های خودش از دریا و جاشوهای عاشق که در کشتی و بنادر چگونه روزشان شب می‌شد. ساعت ها می‌نشست و زُل می‌زد به دختران و پسرانِ جوانِ شهر که لباس پوشیدن و حرف‌زدن‌شان عوض شده بود.

دیگر از باشگاهِ ایران ولوتو و نایت‌کلاب و کنسرت، و بلوزِ مک لون و جین و شلوارهای پاچه‌گشادِ وسترنی، خبری نبود و شهر و آدم‌هایش بیشتر به شهرِ در حالِ ساختی شبیه بود که در فیلم‌ها و سریال‌های خلیجی و ترکی می‌دید.

از به‌یادآوردنِ آن روزهای تلخ و غمگین و شباهتِ زوجِ جوان به خودش و لیلی که سربه‌سرِ هم می‌گذاشتند و گاه صدایشان بلند می‌شد، موجی از خشم و عاطفه، وجودش را فرا گرفت و از آن که دلبندش را آن‌چنان سخت و بی‌رحمانه از دست داده بود، گریه‌اش گرفت .

فکر کرد اگر آن شب، با لیلی به دیدن فیلمِ گوزن‌ها رفته بود، شاید حال کنارِ عشق‌اش آرمیده بود. یادش افتاد به آن شب و جست‌وُجوی بی‌پایانش میانِ صندلی‌های [سینما] و جسدهای سوخته و جیغ و گریهٔ مادرها و عاشقانِ داغدار...

آن روزها همراه مردمِ شهر شعار داد و سنج و دمام زد، حس کرد صدای طبل و نوحهٔ دلسوزِ «بخشُو» هنوز در گوشش است. عکسِ لاله‌چین‌شدهٔ سنگِ قبرِ لیلی را به‌یاد آورد که باد و باران، چشمانِ ریز و سیاهش را بی‌رنگ کرده بود و تبدیل شده بود به تابلوی زنگ‌زده‌ای در گوشهٔ قبرستان. دختری که آرزوهای زیبایش سوخت و عشقِ معلّم‌شدنش را با خود به گور بُرد.

به‌یادآوردن چهرهٔ سوختهٔ دختری که عشق و امیدِ زندگی‌اش بود، دلش را به درد آورد، می‌بینند بعد از چهل و اندی سال هنوزکنارش نشسته و سربه‌سرش می‌گذارد و دلش با اوست تکیه داد به درِ چوبی قهوه‌خانه و خیره

شد به آسمانِ شهر که سُربی و قرمز شده بود. مادرش به این روزها و آسمانِ سُرخِ پُر از گرد و غبار می‌گفت هوای آخرالزمانی.»

گوشه‌ای ایستاد و خیره شد به تابلوی نئونِ بزرگِ تبلیغاتی که بُرجِ چند طبقه را به جای ویرانه سینما متروپل تبلیغ می‌کرد. یادش افتاد به پدرِ بُرج‌ساز، که آجیل‌فروشِ ساده‌ای بود در همین خیابانِ امیری. گفت چه شد که یک‌هو بچه‌های این آدم شدند صاحبِ این همه ثروت، آن‌هم در شهری که خمسه‌خمسه ویرانش کرد و زنان و مردانش را در باتلاقِ زندگی گرفتار.

آهی کشید و به دستانِ چروکیده و استخوانی‌اش خیره شد که سال‌ها در هوای گرم و دم‌کردهٔ خلیج، همراه با جاشوها طناب کشید تا لقمه نانی به دست بیاورد. به مردانِ جوانی فکر کرد که برای آزادشدنِ شهرشان جنگیدند و اکنون در گوشه‌گوشهٔ قبرستان‌های آن دفن شده اند.

دختر و پسرِ جوان هم‌چنان سرِ موضوعی که نمی‌دانست چیست، بحث می‌کردند و او در فکرِ روزهای سپری‌شدهٔ خودش و شهرش، به تابلوی تبلیغاتی نئون که زرد و قرمز می‌شد زِل زده بود که صدای مهیبِ فروریختنِ برج و جیغ وُ دادِ زنان و بچه‌های دور و برش او را به خود آورد.

نفهمید چه شد، همراهِ مردِ میان‌سالی که فریادزنان از زیرِ آوار ماندنِ دخترش حرف زد، به راه افتاد.

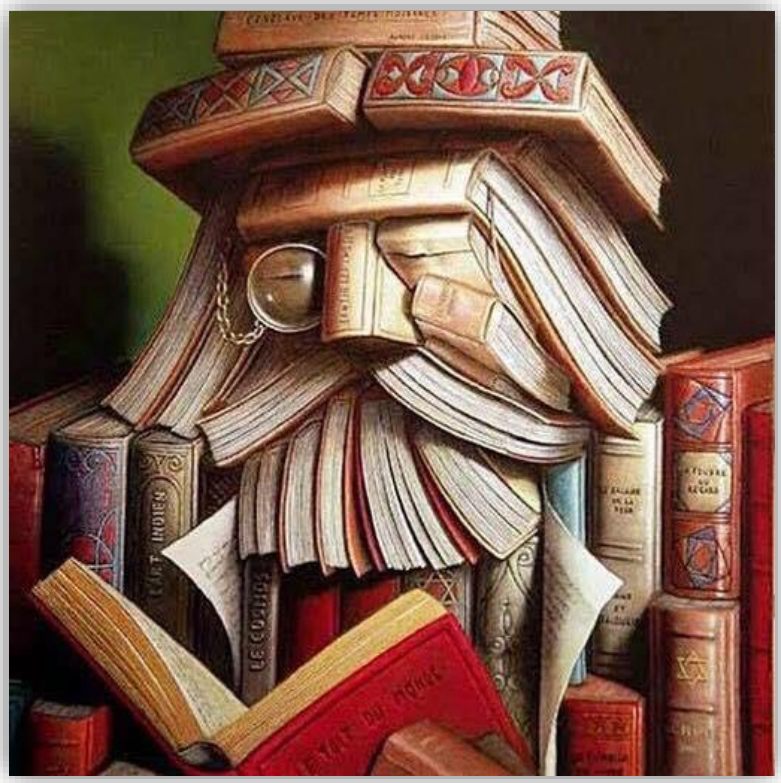
یادِ سینما رکس افتاد و بی‌کس‌شدنِ خودش و نشیندنِ فریاد و ضجّه‌های مادرانِ دلسوخته در هوای آخرالزمانی... به دختر و پسرِ جوان فکر کرد و سرنوشتِ نامعلومِ آنان و خیره شد به مادرِ سیاه‌پوشی که فریاد می‌زد پسرش زنده است و با خنجزدن به سر و صورتش با گریه می‌گفت: «پیامِ تلفنی عروس و پسرش را در تلفنِ همراهش دیده که زیرِ آوار مانده اند.»

از دیدنِ سینه‌زنی خواهری با لباسِ سیاه، با صورتِ خنج‌کشیده، چشمش خیس شد. خواهری زیبا که مرگِ ناگهانیِ برادر او را شکسته و گریان کرده بود، آن‌هم برادری جوان که عکسِ تمام‌قدّش را پیرمردی گریان به دست گرفته بود.

بوقِ مُمتدِ آمبولانس‌ها و صدای سینه‌زنی و شَروه‌خوانیِ مادرانِ داغدار قطع نمی‌شد، با دیدنِ جنازه‌های لِه‌شده و خُل و خاکی زوجِ جوانی که روی دوش مردم بود، دیگر طاقت‌اش تاق شد. زد زیرِ گریه و با یادِ لیلی با تمامِ وجود فریاد کشید و همراهِ مردم راه افتاد.

پاییز ۱۴۰۴

بازگشت به فهرست



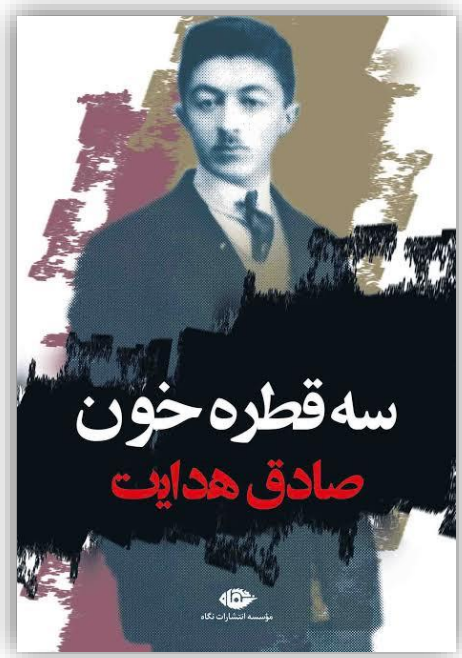
نقد و معرّفی

تأمّلی بر داستانِ «سه قطره خون» اثرِ صادق هدایت

سه قطره خون؛ مرزِ میانِ حقیقت و برداشتِ ما. خوانشی درباره‌ی روایت، قضاوت و مرزهای شناخت در داستانِ صادق هدایت

رُزا سیدابراهیمی

احمد؛ راوی یا داور؟



به نظرِ من، یکی از مهمّ‌ترین ویژگی‌های «سه قطره خون» این است که داستان از همان ابتدا ما را در موقعیّتی قرار می‌دهد که باید درباره‌ی یک نفر قضاوت کنیم، درحالی‌که اطلاعاتمان درباره‌ی او محدود به روایتِ خودش است. احمد در آسایشگاه زندگی می‌کند و پس از مدّت‌ها انتظار، کاغذ و قلم در اختیارش قرار می‌گیرد؛ امّا وقتی می‌خواهد بنویسد، از میانِ خط‌های درهم‌وبرهم روی کاغذ، تنها عبارتِ «سه قطره خون» خوانده می‌شود. این شروع، فقط مقدّمه‌ای برای ورود به ماجرا نیست. احمد می‌خواهد بنویسد، امّا آن‌چه از نوشته‌اش باقی می‌ماند، عبارتی است که معنایش هنوز روشن نیست. در ادامه نیز با راوی‌ای روبه‌رو می‌شویم که مُدام دیگران را زیرِ نظر دارد، رفتارشان را تفسیر می‌کند و درباره‌شان حکم می‌دهد. او حسن را با تحقیر توصیف می‌کند، درباره‌ی بیمارانِ دیگر نظر می‌دهد و ناظم را مسئولِ اتفاق‌های هولناکِ آسایشگاه می‌داند. بااین‌حال، ما برای تأییدِ بسیاری از گفته‌های او شاهدِ مستقلی نداریم. نکته این نیست که چون احمد در آسایشگاه است، پس هرچه می‌گوید نادرست است. چنین نتیجه‌ای خودش نوعی قضاوتِ شتاب‌زده خواهد بود. مسئله این است که داستان میانِ مشاهده‌ی یک اتفاق و برداشتی که احمد از آن دارد، فاصله می‌اندازد. ممکن است او چیزی را واقعاً دیده باشد، امّا معنایی که برای آن در نظر می‌گیرد، لزوماً تنها تفسیرِ ممکن نباشد. از همین‌جا پُرسشِ اصلی شکل می‌گیرد: آیا ما داریم احمد را می‌شناسیم، یا فقط تصویری را می‌بینیم که روایتِ او از خودش و دیگران می‌سازد؟

آسایشگاه؛ چه کسی دیگری را قضاوت می‌کند؟

احمد خود را از دیگر بیماران جدا می‌داند و تأکید می‌کند که با آن‌ها تفاوت دارد. او رفتارهایشان را توصیف می‌کند و گاهی چنان درباره‌ی آن‌ها حرف می‌زند که گویی از درونشان خبر دارد. برای نمونه، درباره‌ی صغراسلطان و تقی توضیح می‌دهد که هرکدام چگونه می‌اندیشند و چه تناقض‌هایی در رفتارشان وجود دارد. امّا آیا احمد واقعاً به ذهن و انگیزه‌های آن‌ها دسترسی دارد، یا از روی رفتارهایشان برای خود داستانی می‌سازد؟ این پُرسش اهمّیت دارد، چون احمد همان کاری را می‌کند که ممکن است خواننده نیز در برابرِ او انجام دهد: از چند نشانه، به یک حکمِ کلّی برسد. ما ممکن است با شنیدنِ حرف‌های او، خیلی زود برچسبِ «دیوانه» را

بپذیریم و دیگر به آن‌چه روایت می‌کند توجّه نکنیم. دراین‌صورت، پیش از آن‌که داستان را بررسی کنیم، راوی را کنار گذاشته‌ایم؛ درست همان‌طور که شاید خودِ احمد، دیگران را با برداشت‌هایش تعریف می‌کند. از سوی دیگر، حضورِ ناظم و فضای آسایشگاه پُرسش دیگری را پیش می‌کشد: چه کسی حق دارد درباره‌ی دیگری تصمیم بگیرد و چه کسی باید زیرِ نگاه و قضاوتِ دیگران زندگی کند؟ احمد از قدرت و خشونتِ ناظم می‌ترسد و او را پشتِ بسیاری از اتفاق‌ها می‌بیند. نمی‌توانیم همه‌ی اتّهام‌های احمد را حقیقتِ قطعی بدانیم، امّا نمی‌توانیم صرفاً به دلیلِ وضعیّتِ او نیز، آن‌ها را بی‌اهمّیت بشماریم. داستان ما را در موقعیّتی نگه می‌دارد که نه پذیرشِ بی‌چون‌وچرای روایت ممکن است، و نه رد کردنِ کاملِ آن.

● گربه‌ها؛ چیزی فراتر از یک ماجرای فرعی

گربه‌ها در «سه قطره خون» فقط بخشی از فضای داستان نیستند؛ ماجرای آن‌ها به شکل‌گیری ابهامِ اصلیِ داستان کمک می‌کند. احمد از گربه‌ای می‌گوید که قناریِ ناظم را گرفته و سپس ادّعا می‌کند ناظم برای کشتنِ گربه‌ها قفسِ خالی را نگه می‌دارد. او سه قطره خون پای درختِ کاج را نیز به گربه‌ای نسبت می‌دهد که ناظم به سویش تیراندازی کرده است. امّا بعدتر، با ورودِ داستانِ سیاوش و گربه‌هایش، ماجرا شکلِ پیچیده‌تری پیدا می‌کند. سیاوش از نازی، گربه‌ی مادّه‌ای که به او نزدیک است امّا هم‌چنان وحشی و تودار باقی می‌ماند، و از گربه‌ی نری می‌گوید که خودش به سویش شلیک کرده است. پس از مرگِ گربه‌ی نر، نازی مدّتی کنارِ بدنِ او می‌ماند و بعد ناپدید می‌شود. مدّتی بعد، سیاوش صدای ناله‌ای را می‌شنود که آن‌را به همان گربه نسبت می‌دهد؛ دوباره شلیک می‌کند و از سه قطره خون پای درختِ کاج حرف می‌زند. سپس از احمد می‌خواهد که شاهدِ ماجرا باشد. در این روایت، خشونت به لحظه‌ی شلیک محدود نمی‌ماند؛ صدایی که سیاوش هم‌چنان می‌شنود، نشان می‌دهد که ماجرا در تجربه‌ی او ادامه پیدا کرده است. بااین‌حال، متن به ما اجازه نمی‌دهد درباره‌ی وضعیّتِ روانی او حکمی قطعی صادر کنیم.

برای من، گربه‌ها از جهتِ دیگری هم اهمّیت دارند. رابطه‌ی انسان با آن‌ها، پُرسش‌هایی درباره‌ی میل، وابستگی، حسادت و خشونت پیش می‌کشد. این ماجرا مرا به این فکر می‌اندازد که آیا انسان نیز جنبه‌هایی از وجودِ خود دارد که معمولاً می‌کوشد پنهان یا مهارشان کند، امّا در بعضی موقعیّت‌ها آن‌ها را آشکار می‌سازد؟ شاید واکنشِ شخصیّت‌ها به گربه‌ها، علاوه بر پیش‌بُردنِ روایت، امکانِ تأمّل درباره‌ی همین بخش‌های کمترآشکار وجودِ انسان را فراهم می‌کند. البته این شباهت به معنای یکسان بودن رفتارِ حیوان و انسان نیست؛ بلکه راهی برای خواندنِ تعارض‌هایی است که در رفتارِ شخصیّت‌ها دیده می‌شود. از این منظر، ماجرای گربه‌ها فقط داستانی درباره‌ی حیوانات نیست؛ به خشونت، خاطره و پیامدِ اعمالِ انسان نیز مربوط می‌شود. این ماجرا هم‌چنین زمینه‌ای فراهم می‌کند تا در بخشِ بعدی ببینیم چگونه سه قطره خون، از یک نشانه‌ی مبهم به محورِ روایت‌های متفاوت تبدیل می‌شود.

● سه قطره خون؛ یک نشانه و چند روایت

عبارتِ «سه قطره خون» پیش از آن‌که داستانِ گربه‌های سیاوش روایت شود، در آغازِ داستان ظاهر می‌شود؛ همان عبارتی که از میانِ نوشته‌های احمد خوانده می‌شود. بعدتر، این سه قطره در روایتِ احمد از ناظم، در داستانِ سیاوش و در شعری که ابتدا به عباس نسبت داده می‌شود، حضور پیدا می‌کنند. امّا هر بار، رابطه‌ی ما

با این نشانه تغییر می‌کند. در روایتِ احمد، خون به گربه‌ای نسبت داده می‌شود که ناظم می‌خواهد بکشد. در داستانِ سیاوش، سه قطره خون به شلّیکِ او و گربه‌ی نر پیوند می‌خورد. در پایان نیز احمد توضیحی متفاوت ارائه می‌دهد: خون ممکن است متعلّق به مرغِ حقّ باشد که بنا بر روایتِ عامیانه‌ی مطرح‌شده در داستان، به سببِ خوردنِ سه دانه گندم از مالِ صغیر ناله می‌کند؛ یا شاید خون از گربه‌ای باشد که قناری را گرفته و با تیر زده‌اند. این توضیح‌ها نه‌تنها ابهام را برطرف نمی‌کنند، بلکه نشان می‌دهند یک نشانه چگونه می‌تواند در روایت‌های متفاوت معناهای متفاوت پیدا کند. سه قطره خون را می‌توان دید، امّا صِرفِ دیدنِ آن روشن نمی‌کند که منشأ آن چیست و چه معنایی باید به آن داد. به نظرم، عنوانِ داستان را می‌توان در همین نقطه به ایده‌ی مرکزی آن پیوند داد: «سه قطره خون» مرزِ میانِ حقیقت و برداشتِ ما را به یاد می‌آورد. این عبارت به‌خودی‌خود پاسخ نیست؛ نشانه‌ای است که شخصیّت‌ها و راویان پی‌درپی می‌کوشند برایش معنایی بسازند. خواننده نیز ناگزیر است روایت‌ها را کنارِ هم بگذارد و بپرسد آیا شواهد برای رسیدن به یک نتیجه‌ی قطعی کافی‌اند یا نه.

● آیا شخصیّت‌ها بازتاب‌هایی از احمدند؟

در کنارِ مسئله‌ی اعتماد به روایت، شباهت‌ها و جابه‌جایی‌های میانِ شخصیّت‌ها نیز قابلِ‌تأمّل‌اند. احمد و سیاوش در گذشته دوست و همسایه بوده‌اند، با هم به دارالفنون می‌رفته‌اند و احمد به سیاوش تار می‌آموخته است. تار و شعر در روایتِ هر دو حضور دارند و شش‌لول نیز به هر دو داستان مربوط می‌شود. مهم‌تر این‌که ماجرای گربه‌ها ابتدا از زبانِ سیاوش نقل می‌شود، امّا احمد در پایان همان ماجرا را با توضیح‌هایی دیگر بازگو می‌کند. شعری هم که احمد پیش‌تر آن‌را از عباس شنیده بود، در پایان از زبانِ خودش به‌عنوانِ تصنیفی تازه خوانده می‌شود یا رابطه‌ی رخسار با این دو شخصیّت نیز به این ابهام اضافه می‌کند: او که پیش‌تر نامزدِ احمد بوده، در پایانِ داستان در کنارِ سیاوش قرار می‌گیرد. این پیوندها به من اجازه می‌دهند احتمالِ دیگری را مطرح کنم: شاید بتوان بعضی شخصیّت‌ها را، در سطحی نمادین، بازتاب‌هایی از یک‌دیگر یا از بخش‌های متفاوتِ ذهنِ احمد خواند. در این برداشت، سیاوش ممکن است حاملِ تجربه‌ای باشد که احمد نمی‌تواند یا نمی‌خواهد مستقیماً به خودش نسبت دهد؛ شخصیّت‌های دیگر نیز می‌توانند جنبه‌هایی از ترس، خشونت، میل یا داوری را آشکار کنند که در جهانِ ذهنیِ احمد حضور دارند. البته این یک خوانشِ احتمالی است، نه نتیجه‌ای قطعی که داستان صریحاً اعلام کرده باشد. در سطحِ رویدادهای روایت، احمد و سیاوش دو شخصیّتِ جداگانه‌اند و متن دلیلی قطعی برای یکی‌دانستنِ آن‌ها به دست نمی‌دهد. ارزشِ این برداشت در آن است که به تکرارِ اشیا، شعرها و ماجراها توجّه می‌کند و نشان می‌دهد مرزِ میانِ شخصیّت‌ها در سطحِ معنایی چقدر می‌تواند ناپایدار شود. شاید به‌همین‌دلیل، داستان را بتوان نه‌فقط روایتِ چند شخصیّتِ جداگانه، بلکه مواجهه‌ی ذهنی دانست که تجربه‌ها و تعارض‌هایش را از خلالِ روایت‌های مختلف بازسازی می‌کند.

● «این دیوانه است»؛ حکمِ نهایی یا برداشتِ یک شخصیّت؟

در پایان، وقتی رخسار می‌گوید «این دیوانه است»، ممکن است خواننده احساس کند بالاخره دیگران نیز درباره‌ی احمد به نتیجه رسیده‌اند. امّا این جمله چه چیزی را ثابت می‌کند؟ رخسار رفتار و حرف‌های احمد را می‌بیند و درباره‌ی او حکم می‌دهد؛ همان‌طور که احمد پیش‌تر درباره‌ی ناظم و دیگران قضاوت کرده بود.

بااین‌حال، جمله‌ی رخسار به‌تنهایی نمی‌تواند همه‌ی روایتِ احمد را توضیح دهد یا نشان دهد کدام بخش از گفته‌هایش درست و کدام بخش نادرست است. پایانِ داستان نیز این ابهام را از میان نمی‌برد. احمد از پشتِ پنجره می‌بیند که سیاوش و رخسار یک‌دیگر را در آغوش می‌گیرند و می‌بوسند. این صحنه می‌تواند برداشتِ ما از رابطه‌ی شخصیّت‌ها و جایگاهِ احمد را تغییر دهد، امّا بازهم همه‌ی پُرسش‌ها را پاسخ نمی‌دهد. ما نمی‌دانیم احمد تا چه اندازه از آن‌چه میانِ آن‌ها گذشته آگاه بوده و چه چیزهایی را درست فهمیده است. در نتیجه، عنوانِ «دیوانه» به‌جای آن‌که کلیدِ قطعیِ فهمِ داستان باشد، خودش به بخشی از مسئله تبدیل می‌شود: چه کسی این حکم را صادر می‌کند، برچه اساسی، و آیا ما باید آن را بپذیریم؟ داستان نه لزوماً احمد را تبرئه می‌کند و نه همه‌ی گفته‌هایش را باطل می‌سازد. در عوض، از ما می‌خواهد به مبنای داوریِ خودمان توجّه کنیم.

● و در نهایت، آیا می‌توانیم به حقیقت دست پیدا کنیم؟

برای من، «سه قطره خون» داستانی درباره‌ی نبودنِ حقیقت نیست؛ درباره‌ی دشواری شناختنِ آن است. ممکن است اتفاقی واقعاً رخ داده باشد، امّا وقتی آن اتفاق از ذهن و زبانِ شخصیّت‌ها عبور می‌کند، با خاطره، ترس، میل و تفسیر درهم می‌آمیزد. آن‌چه به ما می‌رسد، همیشه خودِ اتفاق نیست؛ روایتی از آن است. احمد دیگران را قضاوت می‌کند، رخسار درباره‌ی احمد حکم می‌دهد و خواننده نیز در تمامِ داستان می‌کوشد میانِ روایت‌های متناقض به نتیجه‌ای برسد. امّا هر بار که گمان می‌کنیم معنای «سه قطره خون» را فهمیده‌ایم، روایتی دیگر از راه می‌رسد و اطمینانمان را به پُرسش می‌گیرد.

شاید پُرسشِ ماندگار داستان همین باشد: وقتی شناختِ ما از دیگران از خلالِ روایت‌های ناقص و برداشت‌های شخصی شکل می‌گیرد، تا کجا حق داریم درباره‌ی آن‌ها حکمِ قطعی بدهیم؟ هدایت پاسخی ساده در اختیارمان نمی‌گذارد؛ ما را با نشانه‌ای تکرارشونده و معنایی ناپایدار تنها می‌گذارد تا خودمان درباره‌ی فاصله‌ی میانِ دیدن، فهمیدن و داوری‌کردن فکر کنیم.

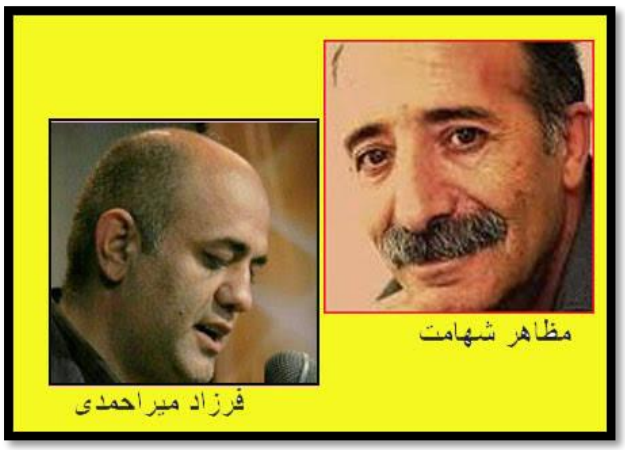
مهر ماه ۱۴۰۵

بازگشت به فهرست

گریز از دهانِ مرکز و زایشِ دگرجایی

واکاویِ شعرِ «اسبِ» سُرودهٔ مظاهر شهامت بر مبنای رویکردِ تن‌ندادگی و خروج از گفتمانِ غالب

فرزاد میراحمدی*



۱. درآمدِ نظری: فروپاشیِ نشانه‌ی غیرِمُنعطف و ایجادِ تصویر-رخداد

در نظریه‌ی تن‌ندادگی، متن هنگامی از گفتمانِ غالب خارج می‌شود که در برابرِ تثبیت به مثابه‌ی یک الگو- پیامِ شفاف، گزارشِ احساسی یا وسیله‌ی انتقالِ یک مدلولِ پیشینی سر باز می‌زند. در شعرِ مظاهر شهامت، ما با یک تصویر-آرایه یا تصویر-نماد روبه‌رو نیستیم؛ اسب در این شعر نمادی برای نجابت، سرعت یا نوستالژیِ ایلیاتی نیست، بلکه یک تصویر-رخداد و یک نژانه است. نژانه، بر خلافِ نشانه‌ی قراردادی که در دایره‌ی لغات تثبیت شده، واژه‌ای است که در بسترِ متن تکوین می‌یابد، پوست می‌اندازد، گره‌های دلالتیِ تازه می‌آفریند و به کانونِ جهش‌های زبانی بدل می‌شود. متن با تکرار و تکه‌تکه‌کردنِ گزاره‌ی آغازی: *«اسبی که اسب/ اسبی که اسبِ سیاه/ اسبی که اسبِ سیاه به اندازه‌ی هم کلمهٔ سیاه و هم کلمهٔ وحشی/...»* پیش از هر چیز، قراردادِ زبان را به تعلیق درمی‌آورد (اپوخه). متن در این آغاز، در حالِ مقیاس قراردادن اسب با خودِ زبان است. کلمه‌ی سیاه و کلمه‌ی وحشی، صفاتِ بیرونی نیستند؛ بلکه متن، اسب را با سنگِ ترازوِ کلمات می‌سنجد و بی‌درنگ نشان می‌دهد که خودِ کلمه نیز در معرضِ وحشی‌شدن و خروج از انضباطِ دستوری است.

۲. تراریختگی، انهدامِ ابرسوژه و تن‌ندادن به هویّتِ تجویزی

در بوطیقای سنّت‌گرا یا جریان‌های مسلّطِ شعرِ متعهّد، همواره یک ابرسوژه (سوژه‌ی کُل‌نگر، پیامبرگون، دانا و هدایت‌گر) در مرکزِ متن ایستاده و جهان را موعظه می‌کند. امّا در این شعر، ابرسوژه‌ی مقتدر گویا آن همه چیزدانِ متعیّن نیست:

یک. اسب با تفکری متافیزیک و گشایشِ قیچی: پیوند زدنِ تفکرِ متافیزیکی به حدودِ اندکِ گشایشِ لبه‌های قیچی، تقلیلِ طنزآمیز و پدیدارشناختیِ فلسفه‌های کلان به یک شیءِ برنده و خانگی است. تفکر در اینجا امری انتزاعی نیست؛ شکافی است مادّی میانِ دو لبه‌ی فلزی. متن حاضر نیست به مفاهیمِ متافیزیکیِ آماده تن بدهد.

دو. جهش از دهانِ مراکزِ قدرت (رئیس‌جمهور و مدیرِ بحران): *«اسبی که از دهان رئیس جمهور پریده/ تا بگوید من، من هستم فقط مثل خودم/ اسبی که از دهانِ مدیرِ بحران جَست بزند/...»* این بند، مصداقِ فرار از قلمروِ هژمونیِ گفتمانی است. رئیس‌جمهور و مدیرِ بحران، نمایندگانِ زبانِ دستوری، آیین‌نامه‌ای، ابزاری و

آرام‌بخشِ کاذب‌اند. زبانِ قدرت پیوسته در پیِ مدیریتِ بحران و انضباط‌بخشی به معناهاست. جهشِ اسب از دهانِ این دو چهره، خروجِ ناگهانیِ ناخودآگاهِ زبان از انضباطِ حاکم است. اسب از دهانِ امرِ سیاسی می‌گریزد متن از رام‌شدگی در چرخه‌ی زبانِ قدرت می‌گریزدو فردیتِ خود را فریاد بزند: من من هستم فقط مثل خودم. این اعلام، تبری جستن از همگون‌سازی و پایداری در سازوکارهای معناییِ مستقراست

سه. شیهه به زنان و لجوج‌ماندن روی میز: اسبِ گریخته از گفتمان، یک قهرمانِ اتوکشیده نیست؛ به زنانِ زیبا شیهه می‌کشد و مانندِ ابری لجوج روی میز جا خوش می‌کند. میز، نشانه‌ی بوروکراسی، مذاکره و نظمِ اداری است؛ اما نشستنِ ابر روی میز، دگرگون‌سازیِ کاملِ هندسه‌ی روزمره و برهم‌زدنِ عقلانیتِ اداری است.

۳ .هتروتوپیا و توفیر؛ پرتاب میانِ مدارهای ناپیوستار

در نظریه‌ی خروج از گفتمانِ غالب، متن از زنجیره‌ی علت و معلولی می‌گسلد و به یک فضای ناپیوستار با برخوردهای تکانه‌ای بدل می‌شود. در میانه‌ی شعر، ناگهان با پرتابی متنی روبه‌رو می‌شویم:اسبی که رام شود یا باشد / و واژه کج و معوج صلح را سوار کند / و به خانه نلسون ماندلا در دروازه دولاب تهران ببرد

یک. بی‌وطن‌کردنِ کلمه‌ی صلح: صلح در زبانِ غالب، واژه‌ای شیک، دیپلماتیک و صیقل‌خورده است. اما متن آن را کج و معوج می‌خواند؛ زیرا صلحِ زیسته‌شده در تاریخِ پرآشوب، واژه‌ای زخمی و ترک‌خورده است.

دو. دگرجایی (هتروتوپیا): نشاندنِ خانه‌ی نلسون ماندلا در دروازه دولابِ تهران، جابه‌جاییِ بنیان‌کنِ جغرافیاست. متن جغرافیا را از اسارتِ نقشه‌های رسمی می‌رهاند. دروازه دولاب (محله‌ای تاریخی، فرودست و حاشیه‌ای) به پایتختِ صلح و اقامتگاهِ نمادِ مقاومت بدل می‌شود. این جابه‌جایی، نمونه‌ی نابِ توفیر است؛ سرریز و فورانِ معنا از دلِ تقاطع‌های پیش‌بینی‌ناپذیر که فراتر از هر تحلیلِ دیگرگونه حرکت می‌کند.

۴ .فاصله‌ی میانِ گزاره‌ها و اپوخه‌ی قطعیت‌ها (زایشِ درنگ در مثلاها)

از میانه‌ی متن، صدا دگرگون می‌شود. این دگرگونی نه حاصلِ یک گفت‌وگوی صُلب، بلکه رخدادِ گُسستِ سینماتیک میانِ پلان‌هاست:

نگاه کنید به حروفی در روی شانه‌های عریانِ من/ نگاه کنید و صبر کنید/ صبر کنید تا خوانا شود. حروف بر گوشت و پوست نقش بسته‌اند؛ کلمات تنانه‌اند و هنوز خوانا نیستند. متن از مخاطب می‌خواهد شتاب را کنار بگذارد. این دعوت به درنگ، دقیقن همان خودداری از درکِ شتاب‌زده است؛ تقاضایی پدیدارشناختی برای تعلیقِ قضاوت تا زمانی که زبان بتواند رخدادِ خود را آشکار کند. سپس با زنجیره‌ای از مثلاًها روبه‌رو می‌شویم. چرا شاعر به طورِ مداوم از اداتِ تمثیل (مثلا) استفاده می‌کند؟ در منطقِ صُلبِ استدلال، گزاره‌ها احکامی قطعی و جزمی‌اند. اما کلمه‌ی مثلا، تمامیِ این گزاره‌ها را در وضعیتِ معلق، نامتعین و فرضی قرار می‌دهد. این کارکرد، تجسّمِ بارزِ اپوخه است؛ پرانتزگذاشتن بر احکامِ قطعیِ جهان: *«دریایی اگر شاعرانش را ندرخشاند، می‌خُشکد»*: دگرگون‌کردنِ رابطه‌ی واقعیت و هنر؛ هستی‌شناسیِ دریا در گروِ تابشِ کلامِ شاعر است. *هیچ استخوانِ بزرگی برای ساختنِ هیچ آدمی لازم نبود*: فروپاشیِ اسطوره‌ی ابرانسان‌ها و عظمت‌های توخالیِ تاریخ. *آیا ما می‌دانیم هر راهی که می رویم به جایی ختم نمی شود؟*: این پُرسش، خردِ غایت‌گرای مدرن را که همه‌چیز را بر پایه‌ی مقصد، بازدهی و سود می‌سنجد، بی‌پاسخ در خلا رها می‌کند.

همه‌ی این گزاره‌ها نشان می‌دهند که تاریخ با گم‌شدنِ یک چیزِ بنیادین آغاز شده است:

در جهان چیزی گم شده است/ که ما از ابتدای تاریخ/ راه افتاده‌ایم شاید پیدایش کنیم

این خلاء و این گم‌شدگی، همان فاصله‌ی فعالی است که گفتمانِ غالب همواره تلاش می‌کند با وعده‌های دروغین و تعاریفِ سفت‌وسخت آن را پر کند، اما متن با هوشیاری آن را گشوده نگه می‌دارد.

۵ .خستگیِ نژانه، سقوطِ فیگورِ قهرمان و تن‌دادن به سوگِ پدیدارشناختی

شعر در فرودِ خود به یک گردشِ درخشان دست می‌زند. اسبی که در آغاز باد را به همراهی می‌خواند (همراه شو عزیز!)، اکنون از حماسه‌سرایی فاصله می‌گیرد:

اسبی که باد را تنها می‌گذارد/ به خانه می‌رود/ و با خود می‌گوید: خیلی خسته‌ام

تن‌ندادگی در این شعر، در دامِ ژست‌های حماسیِ خستگی‌ناپذیر و نامیراییِ قهرمانانه‌ی شعرِ رمانتیک یا چریکی نمی‌افتد. اسبِ مظاهر شهامت، خستگیِ خود از گسست‌ها و آوارگی را به رسمیت می‌شناسد. این پذیرشِ خستگی، بالاترین مرتبه‌ی تن‌ندادن به سرکوبِ عواطفِ انسانی است. *اسبی که روبروی ماه غمگین است / روبروی درخت می گرید / روبروی تو سر خم می کند اسبی* ، اکنون در برابرِ سه ساحتِ هستی زانو می‌زند:یک. ماه (امرِ کیهانی و دوردست)،دو. درخت (طبیعتِ ایستاده و زنده‌ی جهان)،سه. تو (دیگریِ انسانی، پیوندِ عاطفی و ساحتِ مخاطبِ همراه).

۶ .تمنای کرگدن‌ها در برابرِ هجومِ ابتذال

شعر با این اعتراف و تمنا به پایان می‌رسد: *«و من / هزار کرگدن می‌خواهم/ با هم/ به مثلاًهای تو فکر کنیم.»* راوی در برابرِ حجمِ هولناکِ گسست‌ها، پرسش‌ها و شکنندگیِ این مثلاها، احساسِ تنهایی می‌کند. کرگدن در اینجا پوست‌کلفت‌ترین نمادِ تاب‌آوری در برابرِ هجومِ بی‌معناییِ محیط و ابتذالِ مسلط است. برای اندیشیدن به پرسش‌هایی که ساختارِ بنیادینِ جهان را به چالش می‌کشند و نظمِ مستقر را برهم می‌زنند، ظرفیت و روحی سترگ لازم است؛ نیرویی تن‌نداده که پوسته‌ی آن در برابرِ تیغ‌های گفتمانِ غالب مقاومت کند تا بتوان بارِ این تعلیقِ مداوم را به دوش کشید.

***فرزاد میراحمدی** در غروب شب دوم شهریور ۱۳۴۹ در محله جورآباد سنندج زاده شد. تحصیلات ابتدایی و راهنمایی را در سنندج به پایان رساند. دوران دبیرستان را در شهر مریوان گذراند و در همان سال‌ها به ساخت فیلم کوتاه و نوشتن داستان پرداخت. اوایل دهه هفتاد به‌صورت جدی در مطبوعات به چاپ مقالات نقد ادبی پرداخت. آونگ خواب گل (چالمهٔ خه ونی گول) اولین کتاب میراحمدی بود. در اواخر دهه هفتاد با انتشار مانیفستِ شعرِ متفاوت (جیاواز) فضای شعر آوانگاردؤ کردی را متحول ساخت[۱]. تا سال ۱۳۹۳ با چاپ کتب و مقالات و داوری و سخن رانی در جشنواره و همایش‌های هنری و ادبی به فعالیت ادامه داد. وی در سال ۱۳۹۵ همراه با جمعی از شاعران و منتقدان، شعر فراسپید را بنیان نهاد. (نقل از ویکی‌پدیا)

ارژنگ: متنِ کاملِ شعرِ «اسب» سُرودهٔ مظاهر شهامت را در بخشِ «شعر و شاعران» همین شماره ملاحظه می‌کنید.

بازگشت به فهرست

رونمایی «واژه‌های گُمشده» اثرِ حافظ موسوی

ارژنگ





نشستِ رونمایی از مجموعه شعرِ «حافظ موسوی» با عنوان «*واژه‌های گُمشده*» روز پنج‌شنبه ۲ مهر ۱۴۰۵ از ساعت ۱۷ تا ۱۹ در «*مؤسسهٔ فرهنگی و هنری ته‌رنگِ اندیشه و خیال*» واقع در خیابانِ ویلا در فضایی گرم و صمیمی برگزار شد. در این نشست، استاد کامیار عابدی، پژوهشگر و منتقد ادبی و آناهیتا رضایی، شاعر و نویسنده سخنرانی کردند و سپس حافظ موسوی با تشکّر از منتقدان و استقبال شعردوستان حاضر، متن شعر بلند «محاکمه در سکوت و محاکمه غیابی» (دفتر چهارم در این مجموعه) را برای حاضران قرائت کرد. در پایانِ این نشست، ضمنِ پذیرایی از حاضرین با چای و شیرینی و دیدار و گفت‌وگوی بی‌واسطه با حافظ موسوی، نسخه‌های فروش‌رفته نیز برای علاقمندان توسطِ این شاعرِ پیش‌کسوت به امضا رسید.

حافظ موسوی متولد ۱۵ اسفند ۱۳۳۳ در رودبارِ گیلان است. وی مدّتی دبیرِ هیئت مدیرهٔ نشریهٔ کارنامه بود و از آثار او می‌توان به: «دستی به شیشه‌های مه‌گرفتهٔ دنیا» (برندهٔ جایزهٔ گردون)، «سطرهای پنهانی»، «شعرهای جمهوری»، «زن، تاریکی، کلمات»، «خُرده‌ریزِ خاطره‌ها و شعرهای خاورمیانه»، «مادیانِ سیاه»، «پانوشت‌ها در نقدوبررسی آراء نیما یوشیج»، و نیز به آثاری چون: «عکس‌های فوری»، «حالا حکایتِ هدهدها»، «لولی‌وشِ مغموم» (زندگی، شعر و اندیشهٔ مهدی اخوان‌ثالث)، «واژه‌های من»، «دعا کنید سطرهای عاشقانه از یادمان نرود» (گزینهٔ اشعارِ غنایی)، «آنتولوژی شعرِ اجتماعی»، «گزینهٔ اشعار»، «مجموعهٔ اشعارِ» و «قصّه پاییز و نهالِ هلو» اشاره کرد.

چاپ نخست کتاب «واژه‌های گمشده» در ۱۱۰ صفحه با قیمت ۳۶۰ هزار تومان توسط «نشر مروارید» چاپ و منتشرشده و طرح روی جلد، نقاشی مشهور «زنبق‌های زرد» (*Yellow Irises*) (۱۹۱۷) اثر مشهور «کلود مونه» (*Claude Monet*)، از بنیان‌گذاران سبکِ امپرسیونیسمِ فرانسه است.

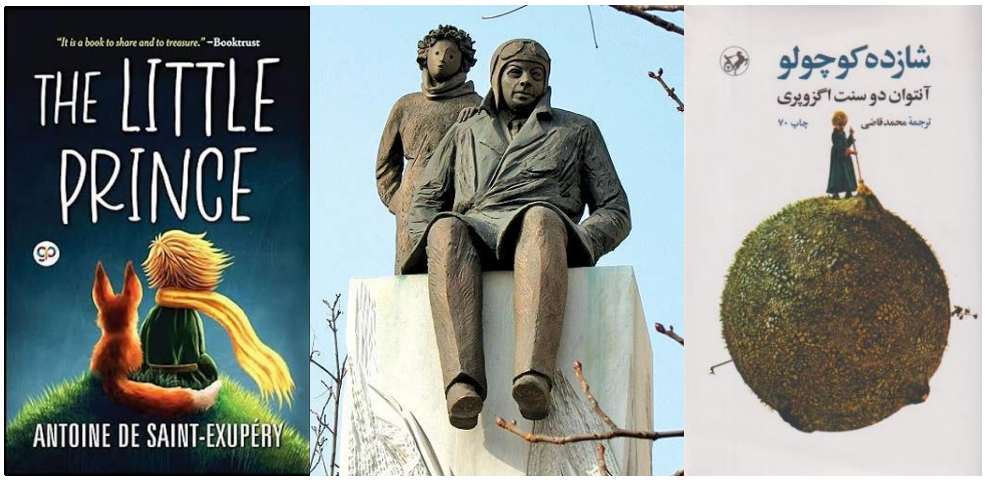
ارژنگ: برای آشنایی بیشتر با محتوای کتاب به بخش «نقد و معرّفی» ارژنگ شمارهٔ ۴۹، مرداد-شهریور ۱۴۰۵ مراجعه کنید.

بازگشت به فهرست

شازده کوچولو

آنتوان دوسنت اگزوپری/ برگردان: محمد قاضی/ معرّفی: اُمید

شازده‌کوچولو از گُل پرسید: آدم‌ها کجان؟ گُل گفت: باد به این‌ور و اُ آن‌ورشان می‌بَرَد. این بی‌ریشگی حسابی اسبابِ دردسرشان شده!



داستانِ «شازده کوچولو» (*Le Petit Prince*) به قلم «آنتوان دوسنت اگزوپری» (*Antoine de Saint-Exupéry*)، خلبان و نویسندهٔ فرانسوی و با برگردان زنده‌یاد «محمّد قاضی»، کتابی است مصوّر که در سپتامبر ۱۹۴۳ در نیویورک در ۸۴ صفحه توسط «انتشاراتِ امیرکبیر» با شابکِ ۹۷۸۹۶۴۳۰۳۰۲۵۴ منتشر شده و چاپ نوبتِ ۷۰ آن از دیجی‌کالا قابلِ تهیه است. این کتابِ پُرخواننده با حدود ۲۰۰ میلیون نسخه فروش جهانی، به بیش از ۲۸۰ زبان و گویش (۱۰۰ زبان و ۱۸۰ گویش) برگردانده شده و چند فیلم و تئاتر و انیمیشن از روی آن در جهان ساخته شده است.

کتاب «شازده کوچولو» در ایران نیز از سال ۱۳۳۳ تا کنون با استقبالِ فراوانی مواجه بوده به نحوی که ۱۳۰ ترجمه از آن در کتابخانهٔ ملی ایران به ثبت رسیده است. علاوه بر محمّد قاضی؛ بزرگانی چون احمد شاملو، ابوالحسن نجفی، مصطفی رحمان‌دوست، و افرادی چون پرویز شهدی، ک.آواکیان، فریدون کار، عباس پژمان، شورا پیرزاد، زهرا تیرانی، ایرج انور، حمیدرضا بلوچ، حسین جاوید، معصومه تاجمیری، مهرداد انتظاری، معصومه صفایی‌راد، مریم صبوری، اعظم صالحی، فاطمه حسینی و دهها نفر دیگر... طبعِ خود را در برگردانِ این اثر به فارسی آزموده‌اند، امّا ترجمهٔ محمّد قاضی بی‌شک روان‌ترین و بهترین نسخهٔ فارسی اثر است که نوبتِ چاپِ ۷۰ خود را پشتِ سر گذاشته است.

این داستان دربارهٔ کودکی است که از سیّاره‌اش به زمین می‌آید و در راه از ۷ ستاره می‌گذرد و در هر کدام فردی را می‌بیند که تنها ساکنِ آن ستاره است ولی شازده کوچولو در برخوردهایش با آن‌ها همه‌چیز را خیلی ساده می‌بیند، سوال‌هایش ساده است و جواب‌های ساده می‌خواهد.

زنده‌یاد «فریدون تنکابنی» در بررسی و تفسیری که آن‌را در بخش «مقالات» همین شماره می‌خوانید، این اثر را «شاهکاری انسانی» و «یک فانتزی طنزآمیز شاعرانه» معرّفی کرده و معتقد است «*این کتاب که بارها و بارها به‌عنوان سری کتاب‌های کودکان منتشرشده، به‌هیچ‌وجه کتابِ کودکان و اثری کودکانه نیست.*» در ادامه با نویسنده و محتوا و ترجمه‌های این اثر بیش‌تر آشنا می‌شویم.

دربارهٔ نویسندهٔ «شازده کوچولو»

آنتوان دو سنت‌اگزوپری(*Antoine de Saint-Exupéry*) [۲۹ژوئن ۱۹۰۰ - ۳۱ژوئیه ۱۹۴۴] خلبان، نویسنده و متفکّری فرانسوی بود که زندگی و آثارش با پرواز و ماجراجویی گره‌خورده است. او سال‌ها در خطوطِ هوایی فرانسه پرواز کرد و تجربه‌های شخصی‌اش از تنهایی، مسئولیّت‌پذیری و معناجویی را در نوشته‌هایش منعکس ساخت. سنت‌اگزوپری در طول زندگیِ کوتاه امّا پُربارش، آثاری خلق کرد که ترکیبی از تجربه‌های انسانی، فلسفه و روایت‌های شاعرانه‌اند. ناپدیدشدنِ او در آخرین مأموریتِ هوایی‌اش در جنگِ جهانیِ دوّم، چهره‌ای اسطوره‌ای‌تر از او ساخت و کتابِ «شازده کوچولو» را به میراثِ جاودانه‌اش بدل کرد.

آنتوان دو سنت‌اگزوپری، فرزندِ سوّمِ کُنت ژان دو سنت‌اگزوپری، بازرسِ بیمه در جنوبِ فرانسه و ماری دوفونسکلومب، اشراف‌زاده‌ای فرانسوی بود و در ۲۹ ژوئن سال ۱۹۰۰ در شهر لیون به دنیا آمد. بعد از شکست در ورود به مدرسهٔ نیروی دریایی، او برای انجام خدمتِ نظامِ وظیفه به نیروی هوایی فرانسه پیوست. او با زیرپاگذاشتنِ مقررات به فراگیری خلبانی پرداخت و گواهینامهٔ پروازِ خود را دریافت کرد. در ۱۹۲۳ پس‌از پایانِ خدمتِ نظام به پاریس بازگشت و به مشاغلِ گوناگون پرداخت و در همین زمان بود که نویسندگی را آغاز کرد. در ۱۹۴۳ شاهکار سنت اگزوپری به نام شازده کوچولو انتشار یافت که حوادثِ شگفت‌انگیز آن با نکته‌های دقیق و عمیق روانی همراه است. شازده کوچولو یکی از مهم‌ترین آثارِ سنت‌اگزوپری به‌شمار می‌رود که در قرنِ اخیر، سوّمین کتابِ پرخوانندهٔ جهان بوده است. او در ۳۱ ژوئیه ۱۹۴۴ برای پرواز بر فرازِ فرانسه از «جزیرهٔ کرس» در دریای مدیترانه با یک فروند هواپیمای غیرِمسلّح به پرواز درآمد، و پس‌از آن دیگر هیچ‌گاه دیده نشد. دلیلِ سقوطِ هواپیمایش هیچ‌گاه مشخص نشد، امّا در «اواخرِ قرنِ بیستم» و پس‌از پیداشدنِ لاشهٔ هواپیمایش، این‌طور به نظر می‌رسد که «برخلافِ ادّعاهای پیشین»، او هدفِ آلمان‌ها واقع نشده است و بر روی هواپیما هیچ اثری از تیر دیده نمی‌شد و سقوطِ هواپیما به دلیلِ «نقصِ فنی» بوده است. نویسنده کتاب اگزوپری، برای نوشتنِ کتاب «شازده کوچولو» در واقع از زندگی خودش الهام گرفته است. خلبان در واقع خودِ اگزوپری در دورانِ بزرگسالی است و شازده کوچولو هم به دورهٔ کودکی‌اش شباهت دارد.

دربارهٔ کتاب «شازده کوچولو»

خلبانی در بیابان فرود می‌آید، هواپیمایش خراب شده و پسرکوچولویی در آن سرزمین بی‌آب و علف، به دنبال کشیدنِ نقاشی است و می‌گوید: «بی زحمت یک برّه برام بکش!». این آغازِ داستانِ شازده کوچولویی است که بسیاری آن‌را به زبان فارسی ترجمه کرده‌اند و هزاران نفر جمله‌هایش را در فضاهای مجازی تکرار می‌کنند. بسیاری لیوانش را خریداری می‌کنند و برخی دیگر دوست دارند از پادشاهی که هیچ کس را نداشت تا بر آن حکمفرمایی کند، نقلِ قول کنند. عدّه‌ای طرفدارِ روباه هستند و همه از آن گُلِ سُرخِ مغرور شاکی! خلبان پس از سقوط بر صحرای ساهارا در آفریقا، با پسربچه‌ای روبه‌رو می‌شود که از اخترکِ *B-612* آمده است. این پسرک به لطفِ خلبان، شازده‌کوچولو نامیده می‌شود! شازده کوچولو، داستانِ زندگیِ خود را شرح می‌دهد. او در اخترکِ کوچکش بیشترِ اوقاتِ خود را صرف از بین بُردنِ نهال‌های بائوباب می‌کرده تا مانعِ بزرگ‌شدن آن‌ها و ازبین‌رفتن اخترکش شود تا این که روزی گُلِ سُرخِ زیبایی به شکلِ انسان روی اخترک به دنیا می‌آید. او عاشقِ گُلِ زیبا می‌شود، امّا غرور و خواسته‌های گُلِ سُرخ به قدری زیاد است که شازده کوچولو سرانجام او را رها کرده و سفرش به اخترک‌های دیگر را آغاز می‌کند.

داستان شازده کوچولو (به فرانسوی *Le Petit Prince*) دربارهٔ کودکی است که از سیّاره‌اش به زمین می‌آید و در راه از ۷ ستاره می‌گذرد و در هر کدام فردی را می‌بیند که تنها ساکن آن است. این داستان شاید یکی‌از پُرخواننده‌ترین داستان‌های جهان باشد که انیمیشن‌های زیادی از روی متن آن ساخته شده. بارها برای کتاب و خالقش بزرگداشت گرفته شده است. در ایران نیز نوار قصه‌اش به زبان فارسی و صدای احمدشاملو خاطره‌انگیز است. کتاب «شازده کوچولو»، «خوانده‌شده‌ترین» و «ترجمه‌شده‌ترین» کتابِ فرانسوی‌زبان جهان است که به عنوان بهترین کتاب قرن بیستم در فرانسه انتخاب شد. راز محبوبیت و موفقیت شازده کوچولو در زبان ساده و کودکانه و باورهای پاک و معصومانه‌ی قهرمان آن است؛ باورهایی که کودکان و نوجوانان تا سنی آن‌ها را قبول دارند اما وقتی بزرگ می‌شوند فراموششان می‌کنند. این شازده کوچولو بود که توانست تمام آن حرف‌ها را به یاد آدم‌بزرگ‌ها بیاورد.

دربارهٔ ترجمه‌های «شازده‌کوچولو»

داستان «شازده کوچولو» (*The Little Prince*) برای نخستین‌بار درسال ۱۹۴۰ در نیویورک به زبان انگلیسی و سال ۱۹۴۳ در فرانسه به زبان فرانسوی منتشر شد. «کاترین وودز» شازده کوچولو را به انگلیسی ترجمه کرده و تاکنون به زبان‌ها و گویش‌های متعدّدی ترجمه شده است. این کتاب «خوانده‌شده‌ترین» و «ترجمه‌شده‌ترین» کتابِ فرانسوی‌زبانِ جهان است که به عنوان «بهترین کتابِ قرنِ بیستم» در فرانسه انتخاب شد. گفته می‌شود بعد از کتابِ مقدّس، «شازده کوچولو» بیش‌ترین تعداد ترجمه را در سرتاسر جهان دارد. به گواه آمارها، کتاب آنتوان دو سنت اگزوپری به بیش از ۲۸۰ زبان و گویش ترجمه شده که این آمار خیره‌کننده است. راز محبوبیت و موفقیت شازده کوچولو در زبان ساده و کودکانه و باورهای پاک و معصومانه‌ی قهرمان آن است؛ باورهایی که کودکان و نوجوانان تا سنّی آن‌ها را قبول دارند، امّا وقتی بزرگ می‌شوند فراموششان می‌کنند. این شازده کوچولو بود که توانست تمامِ آن حرف‌ها را به یادِ آدم‌بزرگ‌ها بیاورد.

تا به امروز بیش از ۲۰۰ میلیون نسخه از این اثر فروخته شده و به بیش از صد زبان ترجمه شده و اولین بار این کتاب به زبان انگلیسی منتشر شد. بر اساسِ این کتاب، در سال ۱۹۶۶ یک کمپانیِ لیتوانیایی-شوروی فیلمی ساخت و در۱۹۷۴ یک کمپانی فیلم‌سازی در آمریکا براساسِ آن فیلمی دیگر ساخت. جدیدترین اقتباس ازاین کتاب در سال۲۰۱۵ انیمیشنی سه‌بعدی و ۱۰۱دقیقه‌ای محصولِ کشورِ فرانسه است که برندهٔ جایزه‌های بسیاری بوده و در ایران نیز تئاترِ آن با عنوانِ «در جست‌وُجوی دوست» به‌روی صحنه رفته است.

این کتاب در ایران هم بسیار پُرطرفدار بوده است و تعدادِ مترجِم ترجمه‌ها و چاپ‌های آن نیز گویای همین مسئله است. وبسایت کتابخانه‌ی ملی ایران نشان می‌دهد حدود ۱۳۰ ترجمه برای «شازده کوچولو» ثبت شده که این آمار تقریبا به همین بیست-سی‌سالِ اخیر برمی‌گردد. دو ترجمه به کردی، یک ترجمه به تالشی و یک ترجمه هم به ترکی در کتابخانه به ثبت رسیده است. محمد قاضی در سال ۱۳۳۳ به دلیل تسلط به زبانِ فرانسوی، این کتاب را از فرانسه ترجمه کرد. بنابراین ترجمهٔ قاضی نخستین ترجمه از کتاب است که از سوی کتابخانه‌ی ایران منتشر شد. سال ۱۳۴۱ این ترجمه در «کتاب هفته» چاپ شد. انتشارِ ترجمهٔ قاضی در کتابِ «هفته» به‌قلمِ شاملو، به دیده‌شدنِ آن بسیار کمک کرد. سال ۱۳۵۶ قاضی در ترجمه‌اش تجدیدنظر کرد و نسخهٔ ویرایش‌شده‌ای از آن را روانه‌ی بازار کرد. کتابی که اکنون در بازار با نام قاضی منتشر می‌شود از همان چاپ است. بعد از قاضی، دو مترجم به نام‌های ک.آواکیان در سال۱۳۴۰ و فریدون کار در سال ۱۳۴۲ این کتاب را ترجمه کردند که اکنون اثرشان آن‌چنان شناخته‌شده نیست.

در سال ۱۳۵۸ احمد شاملو این کتاب را با نام «مسافر کوچولو» منتشر کرد و در مقدمه‌اش نوشت: «نام اصلی کتاب پرنسس کوچولو است که معادل پرنس، شاهزاده نیست. با گذشت بسیار می‌توان آن را امیر ترجمه کرد و در گیرودار سفر، عنوان کتاب را مسافر کوچولو نامید.» در ویراست دوم، شاملو نام آن را «شهریار کوچولو» گذاشت که سال ۱۳۷۶ منتشر شد. سال ۱۳۸۱ در ویراست سوم کتاب که بعد از فوت شاعر منتشر شد، نام «شازده کوچولو» برای آن انتخاب شد. شاملو سال ۱۳۵۹ کتابِ صوتی «مسافر کوچولو» را با گویندگی خودش و موسیقیِ گوستاو مالر منتشر کرد. این نکته نیز گفتنی است که شاملو هم مانند قاضی، از فرانسه این کتاب را به فارسی برگرداند. در این بین سه چهار ترجمهٔ دیگر هم انجام می‌گیرد تا این‌که در سال ۱۳۷۹ ابوالحسن نجفی با کمک نشر نیلوفر این کتاب را ترجمه می‌کند. مصطفی رحماندوست در سال ۱۳۸۰ با کمک نشر قدیانی این کتاب را مجددا ترجمه می‌کند. بعد از او نیز تعداد زیادی از مترجمان این کتاب را ترجمه می‌کنند که از آن خیل می‌توان به ترجمه‌های: پرویز شهدی در سال ۱۳۹۳ با کمک نشر به‌سخن، دل‌آرا قهرمان در سال ۱۳۸۸ با کمک نشر بهجت، عباس پژمان در سال ۱۳۸۶، با همت نشر هرمس، شورا پیرزاد در سال ۱۳۹۲ با همکاری نشر ثالث، زهرا تیرانی در سال ۱۳۹۳ و نشر آموت، ایرج انور در سال ۱۳۹۴ و با همت نشر میلکان و حمیدرضا بلوچ در سال ۱۳۸۶ با کمک انتشارات مجید اشاره کرد.

امّا هر کدام از این مترجم‌ها دلیلی برای ترجمهٔ شازده کوچولو داشته‌اند:

محمّد قاضی «شازده‌کوچولو» به زبانِ اصلی را از دکتر امیر جهان‌بیگلو امانت می‌گیرد. پس‌از تعطیلی اداره، سوارِ اتوبوس می‌شود و روی صندلی اتوبوس کنارِ پنجره شروع می‌کند به خواندنِ آن. بارِ اوّلی بود چنین کتابی را می‌خواند. دکتر امیر می‌خواست آن کتاب را ترجمه کند. بنابراین باید خیلی زود کتاب را به او برمی‌گرداند. آن‌قدر کتاب برایش شیرین و دلنشین بود که اصلاً متوجه نشد کِی اتوبوس از مسافر پُر شد و کِی به راه افتاد؛ فقط وقتی به خود آمد که به انتهای خط یعنی به ایستگاهِ راه‌آهن رسیده بود و شاگردِ شوفر خطاب به او که تنها مسافرِ مانده در اتوبوس بود گفت: «آقا این‌جا تهِ خط است، چرا پیاده نمی‌شوید؟» به‌ناچار پیاده شد و در مسیرِ بازگشت تصمیم گرفت که آن‌را ترجمه کند. آخرِ هفته قاضی کتاب را به همراهِ ترجمه‌اش به دوستش نشان می‌دهد. دکتر ناراحت می‌شود و می‌گوید «من می‌خواستم کتاب را ترجمه کنم.» قاضی جواب می‌دهد که «شما تابه‌حال به کارِ ترجمه دست نزده‌اید و من به همین جهت حرفتان را جدّی نگرفته بودم. به هر حال اگر از یک کتاب دو ترجمه در دست باشد مهمّ نیست. اگر هم موافق باشید من حاضرم ترجمهٔ کتاب را به نام هردومان اعلام کنم.» دوستش گفت: «خیر، من می‌خواستم فقط به نامِ خودم آن را ترجمه کنم و دیگر شازده کوچولو برای من مُرده است.» قاضی می‌خندد و می‌گوید: «اگر هم برای شما مُرده است، من او را برای همهٔ فارسی‌زبانان زنده کرده‌ام.»

ابوالحسن نجفی نیز برای ترجمه‌ی شازده کوچولو دو دلیل عمده داشت: عدمِ رعایتِ مراتبِ زبان در ترجمه‌های قاضی و شاملو و وجودِ غلط و اشتباه در ترجمه‌ها. نجفی معتقد بود زبانِ شازده کوچولو معیار است و یک متنِ ادبی نیست. بنابراین باید زبانی ساده داشته باشد و لحنِ آن را شاعرانه کرد، نه برعکس. مصطفی رحماندوست هم هدفش از ترجمهٔ شازده‌کوچولو را تنها مخاطبانِ این کتاب یعنی کودکان‌ونُوجوانان می‌دانست. او می‌خواست نثرِ این کتاب آن‌قدر ساده باشد که تمامِ کودکان و نوجوانان آن را بفهمند.

لینک‌های دانلود چاپِ ۱۶ کتاب «شازده کوچولو» با برگردان زنده‌یاد محمّد قاضی

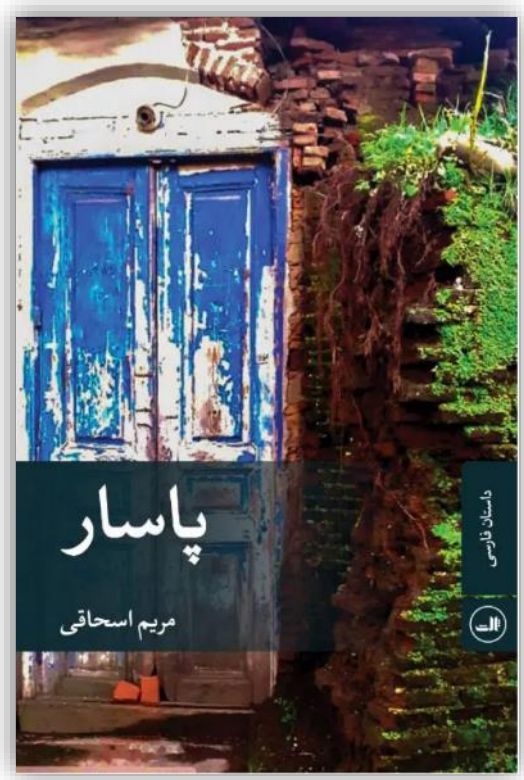
دانلود از سایت هوشِ فعّال / دانلود از سایت پیکو فایل

بازگشت به فهرست

بازروایتِ تن و تاریخ

خوانشی فمینیستی از رمانِ «پاسار» نوشتهٔ مریم اسحاقی

نرگس مقدّسیان



رمانِ «پاسار» نوشته‌ی «مریم اسحاقی» که در سال ۱۴۰۰به همّتِ «انتشاراتِ ثالث» منتشر شده، فراداستانی با تِمِ غالبِ غنایی و فمینیستی، بُن‌مایه‌های عمیقِ جامعه‌شناختی، روان‌شناختی، سیاسی، اجتماعی، تاریخی است که با جغرافیا، هویّت و عناصرِ گیلان گره خورده است.

فرم و ساختار رمان « پاسار» بر بُنیانِ سه بخش است؛ بخشِ اوّل؛ زمانِ گذشته که بیشتر از زبانِ کودک روایت می‌شود و بازتاب‌دهندهٔ رعب و وحشتِ فضای سیاسی، اجتماعی دههٔ شصتِ ایران؛ تصویرگرِ جنبه‌های فرهنگی و عناصرِ بومی دهه‌های پیشینِ گیلان-رشت است و حجمِ بیش‌تری از کتاب را در بر می‌گیرد. بخشِ دوّم، ایمیل‌هایی است که راوی برای برادرِ گُم‌شده‌اش می‌نویسد، این بخش به نوعی در واقع تداومِ همان نامه‌نگاریِ قدیم در داستان‌نویسیِ ایران است؛ ایمیل‌ها روایت‌گرِ دغدغه‌های ذهنی، فردی، سیاسی، اجتماعی و فرهنگی است که راوی رمان «روجا» با آن دست و پنجه نرم می‌کند. بخش سوم، زمانِ حالِ داستان که بازتاب‌دهندهٔ حسّ و حالِ عاشقانهٔ توأمان با نفرتِ راوی به شخصیّتِ مردِ داستان «بهراد» است. این بخش شامل حضورِ راوی در محفلِ دوستان و دیالوگ با آن‌ها و هم‌چنین دربرگیرندهٔ تک‌گویی‌های درونی، ذهنیِ راوی است که گاه به «سیّال‌ذهن» می‌رسد.

یکی از ویژگی‌های برجستهٔ رمانِ «پاسار» که در خطِّ روایی اصلی وجود دارد، عنصرِ کشمکش و تقابلِ ذهنی اوّل شخصِ «روجا» است که در غالبِ حسِّ «عشق-نفرت» تجلّی پیدا می‌کند و با گسترشِ داستان ابعادی روان‌شناختی و مُدرن به رمان می‌دهد.

علاوه بر خطِّ روایی غالبِ غنایی که دربرگیرندهٔ ابعادِ روان‌شناختی است، رمان دارای جنبه‌های پُررنگِ جامعه‌شناختی، سیاسی، اجتماعی و تاریخی است و تصویرگرِ بُرهه‌هایی از تاریخ میهنِ ما، به طورِ عمده از دههٔ شصت تا هشتاد است، این جنبه‌ها بیشتر در فلاش‌بک‌ها نمود پیدا می‌کند؛ نیز به‌دلیلِ استفاده از عناصر و اِلمان‌های بومی و اقلیمیِ گیلان، استعاره‌ها و تشبیه‌های گیلکی با لحن و گویشِ رشتیِ شخصیّتِ مادر،

«صنمبرخانم»، شکلِ معماریِ خانه‌ها، بازارها و خوراکی‌های گیلان مثلِ کولی، اشپل، میرزا قاسمی، کته، فضا و اتمسفرِ گیلان چون رطوبت، دریا، جنگل و هوای بارانی...؛ رمان جنبه‌های بومی و اقلیمی پُررنگی می‌یابد.

از دیگر ویژگی‌های رمان، زبانِ شاعرانهٔ «روجا»، راوی و شخصیّتِ اصلی است که در استفادهٔ واژه‌ها و ترتیب و نحوِ جملات، چه در استعاره‌ها و چه در تشبیه‌های کتاب، باعثِ لذّتِ متن شده، و به جان و دلِ خواننده می‌نشیند.

از مشخّصه‌های دیگرِ رمان، سیرِ پروسهٔ تغییراتِ «روجا» است. به عبارتی ما نه با شخصیّتی «ایستا»، بلکه با یک شخصیّتِ «پویا» مواجه هستیم که برای دست‌یابی به سوژه‌گی و عاملیّت در پیِ «پاسار» یعنی لگدکوب و پاکوبِ همهٔ عناصرِ نابرابری و تبعیضِ جنسیّتی است. در دنیایی مردسالارانه با قدمتی به درازای تاریخِ هزاران سالانه، که هنوز زن‌ستیزی و خشونت به زنان به اشکالِ مختلف چه در خانواده و چه در اجتماع در جریان است، حتّی از جانبِ آدم‌های به ظاهر روشنفکر با لقبِ نویسنده، شاعر یا مدرّسِ ادبی چون شخصیّتِ «بهراد» در رمان، خشونتی نرم و پنهان وجود دارد؛ چرا که فرهنگِ مردسالارانه در ذهنیّتِ مردان و زنانِ ما به‌دلیلِ ساختارِ قدرت نهادینه شده است؛ روابطِ قدرت به تعبیرِ میشل فوکو «همه جا، حتّی در سطحِ کوچک و خُرد هم دیده می‌شود.»

فوکو در کتابِ «مراقبت و تنبیه»(۱) خود می‌گوید: «مناسباتِ قدرت حتّی بر بدنِ ما چنگ می‌زند و آن‌را محاصره می‌کند و بر آن داغ می‌کوبد، آن‌را رام و تربیت می‌کند و ملزم به انجامِ کارهایی می‌کند؛ خویشتنِ ما و جسم‌های ما به علاوه «رژیم‌های گفتمانی» که در چارچوبِ آن تفکّر می‌کنیم و سخن می‌گوییم، ناشی از «بازی مکرّر و بی‌پایانِ» سُلطه است.»

و قدرت چه به لحاظِ اقتصادی و چه به لحاظِ اجتماعی و فرهنگی در جامعه و خانواده که سبب‌سازِ عاملیّت است، هنوز در دستانِ مردان است. روجا هنگامی‌که به خودباوری دست می‌یابد، درصددِ آن برمی‌آید که از حاشیه به متن بیاید؛ و این خودشناسی و کنش‌گری برای دست‌یابی به حقوقِ برابر با مردان در عرصه‌های مختلفِ زندگی، جنبه‌های پُررنگِ فمینیستی به رمانِ «پاسار» می‌دهد و دراین راستا با شخصیّت‌پردازیِ گسترده و جامع، به‌ویژه پرداختِ شخصیّتِ «روجا» می توان گفت «پاسار»، رمانی «شخصیّت‌محور» نیز محسوب می‌شود.

از مشخّصهٔ دیگرِ پاسار، «فراداستان»بودنِ رمان است. در صفحهٔ نخست، پاراگرافِ اوّلِ رمان می‌خوانیم: «ترک‌کردن در خانوادهٔ ما موروثی است. یعنی در مردانِ خانواده. پشت‌به‌پشت و پدر در پدر پیش می‌آید. برای پدرم پیش آمد. برای برادرم هم. انگار پیشانی‌نوشتِ خانواده باشد...»

آخرین پارگراف، در انتهای رمان نیز می‌خوانیم: «لبخند می‌زنم صندلی را پیش می‌کشم و خم می‌شوم روی لپ تاپ. صدای انگشت‌هایم کوبیده می‌شوند روی دکمه‌ها. شروع می‌کنم به تایپ‌کردن:

ترک‌کردن در خانوادهٔ ما موروثی است. یعنی در مردانِ خانوادهٔ ما موروثی است...»ص۲۷۴

آن‌طور که از مقدّمه و مؤخّرهٔ رمان برمی‌آید، تمامِ صفحاتِ این رمان با همهٔ ویژگی‌ها و مشخّصه‌هایش در حقیقتِ امر خود داستانی است که «روجا»، راوی و شخصیّتِ اصلیِ رمان دارد می‌نویسد، یعنی داستان در داستان است. لیندا هاچن، نظریه‌پردازِ برجستهٔ پَسامُدرن از «فراداستان»(۲) در زمانهٔ ما می‌گوید و استدلال می‌کند «این نوع داستان، برخلافِ داستان‌های رئالیستی و ناتورالیستی، ماهیّتِ تخیّلیِ خودرا نه فقط پنهان نمی‌کند، بلکه خود آگاهانه آن‌را موردِ تأکید قرارمی‌دهد.» و سیکسو هلن، فمینیستِ پُست‌مُدرن در کتابِ «زن تازه به دنیا آمده»(۳) می‌گوید «زنان با نوشتن، وجودِ خود را بیرون از دنیایی که مردان از ایشان ساخته‌اند، به تحریر درمی‌آورند.»

از منظرِ وی، روابطِ زنان با بدن‌هایشان به گونه‌ای فرهنگی نقش شده است. او اعتقاد دارد امرِ فرهنگی برای مرد و زن متفاوت سامان یافته است و به توانایی‌های زنان و اهمّیتِ نوشتنِ زنان اشاره می‌کند و از آن‌ها می‌خواهد که بنویسند «خودت را بنویس؛ تنِ تو باید شنیده شود.»؛ آن‌طورکه رضا براهنی در کتابِ «جنسِ مذکّر»(۴) می گوید: «تاریخِ ما، به شهادتِ خودش، در طولِ قرون، تاریخی مذکّر بوده است؛ یعنی تاریخی بوده است که همیشه مرد، ماجراهای مردانه، زور و ستم‌ها و عدل و عطوفت‌های مردانه، نیکی و بدی‌ها، محبّت‌ها و پَلَشتی‌های مردانه بر آن حاکم بوده‌اند»

و بدین‌سان روجا که در پیِ عاملیّتی است که در طولِ تاریخ از همجنسانِ او دریغ شده است، می نویسد. «روجا» می‌نویسد تا با کُنشِ نوشتن؛ با ظهور و بروزِ خود، روایتگرِ دوبارهٔ تاریخ، فرهنگ، سیاست، جامعه، جغرافیا، عشق و تنِ خود از ذهن و زبانِ خود، که ساختار و مناسباتِ قدرت و سُلطه همیشه از او دریغ کرده است، باشد.

منابع:

۱ -مراقبت و تنبیه/ میشل فوکو/ فیلسوف و متفکر فرانسوی

۲ -فراداستان/ لیندا هاچن/ نظریه پرداز پسامدرن

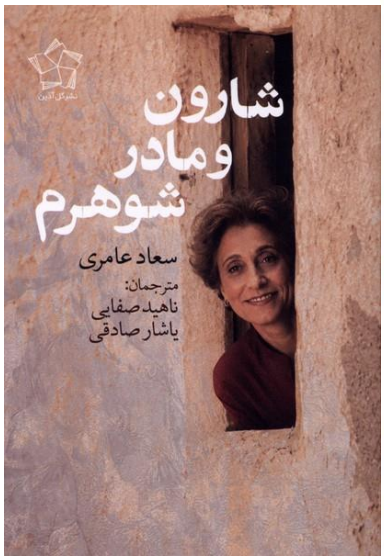
۳ -زن تازه به دنیا آمده/ سیکسوهلن/ فمنیست پست مدرن

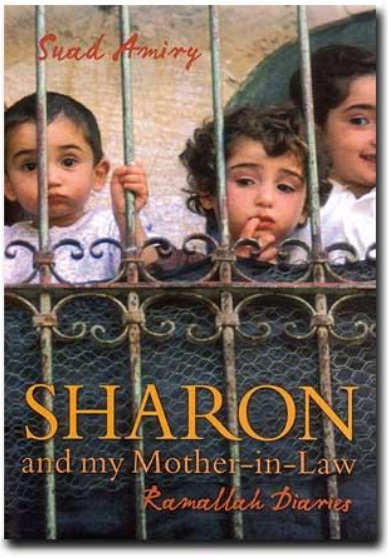
۴- تاریخِ مذکّر/ رضا براهنی/ نویسنده ، شاعرو منتقدادبی

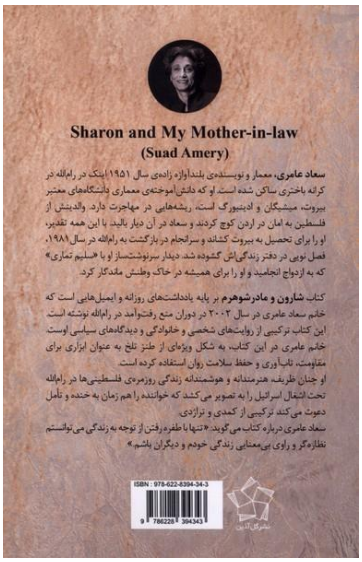
بازگشت به فهرست

رونمایی کتابِ «شارون و مادرشوهرم»

سعاد عامری/ برگردان: ناهید صفایی و یاشار صادقی/ معرّفی: اُمید







نشستِ رونمایی از چاپِ سوّمِ کتابِ «شارون و مادرشوهرم» اثر سعاد عامری (با عنوانِ اصلی *Sharon and My Mother-in-Law by Suad Amiry:Ramallah Diaries, 2005*) در روز سه شنبه ۱۴۰۵/۷/۲۱در محلِّ اتّحادیهٔ ناشران و کتابفروشانِ تهران با حضورِ ناشر، مترجمانِ اثر و مُنتقدانِ ادبی و نیز شُمارِ زیادی از علاقه‌مندان به ادبیّاتِ داستانی از ساعت ۱۵ الی ۱۸ برگزار شد. گزارشِ برگزاری این نشست را به همراه متنِ بخشی کوتاه از این کتاب با عنوانِ «رئیس‌جمهور» می‌خوانید.

این کتاب برپایهٔ یادداشت‌های روزانه و ایمیل‌هایی‌است که نویسنده در سال۲۰۰۲ در دوران منعِ رفت‌وآمد در رام‌الله نوشته و ترکیبی از روایت‌های شخصی و خانوادگی و دیدگاه‌های شخصیِ او با نثری روان و طنزی تلخ است، طنزی که نویسنده به عنوانِ ابزاری برای مقاومت، تاب‌آوری و حفظِ سلامتِ روان به‌کار گرفته است. او چنان ظریف، هنرمندانه و هوش‌مندانه زندگی روزمرّهٔ فلسطینیان در رام‌الله تحتِ اشغالِ اسراییل را به تصویر می‌کشد که هم‌زمان خواننده را به خنده و تأمّل وامی‌دارد، ترکیبی از کمدی و تراژدی...

سعاد العامری(۱۹۵۱)؛ نویسنده و معمارِ فلسطینی که در شهرِ رام‌الله در کرانهٔ باختری زندگی می‌کند، در دانشگاهِ آمریکاییِ بیروت، دانشگاهِ میشیگان و دانشگاهِ ادینبورگِ اسکاتلند معماری خوانده است. والدینِ وی از فلسطین به امان، پایتختِ اردن کوچ کردند و او در آن‌جا بزرگ شد و برای تحصیل در رشتهٔ معماری به بیروت، پایتختِ لبنان رفت. او در سال ۱۹۸۱ در سفری به رام‌الله، با سلیم تماری آشنا شد و بعداً با او ازدواج کرد و همان‌جا ماندگار شد. سعاد عامری دربارهٔ این کتاب می‌گوید: تنها با طفره‌رفتن از توجّه به زندگی می‌توانستم نظاره‌گر و راویِ بی‌معناییِ زندگیِ خودم و دیگران باشم. او در معرّفی خودش هم گفته است: نویسنده، معمار و فعلاً باغبان!

در آغازِ این نشست خانم پروین صَدَقیان، مدیرِ انتشاراتِ گُل‌آذین به معرّفی کتاب و خانم سعاد عامری، نویسندهٔ فلسطینی ساکنِ رامَالله پرداخت و چند خطّی از پشتِ جلدِ کتاب را برای حاضرین خواند و سپس از سخنرانان دعوت کرد که جلسه را ادامه دهند.

نخست مترجمِ کتاب، خانم ناهید صفایی معرّفی مبسوطی از کتابِ شارون و مادرشوهرم داشتند و شرایطِ خطیری را که نویسنده در آن زندگی می‌کند شرح دادند. سپس آقای اسدالله امرایی راجع به شرایطِ کنونی و چگونگی برخورد متفاوت با موضوعِ خلقِ فلسطین در ایران و جهان با نگاهی نقّادانه توضیحاتی داد.



سخنرانِ بعدی آقای ستّار جلیل‌زاده بود که در مورد آثار نویسندگان عرب‌زبان و کتابِ حاضر توضیحاتی داد. سپس مترجمِ دیگرِ کتاب، جناب آقای یاشار صادقی ضمن برشمردن دشواری‌ها و ظرافت‌های ترجمه ازجمله اسامیِ مکان‌ها در زیرنویس‌ها پرداخت و چند صفحه‌ای از کتاب را خواند که مورد توجهٔ مخاطبان قرار گرفت.



در ادامهٔ جلسه آقایان امرایی و جلیل‌زاده در سخنانی دیگر از چگونگی شکل‌گیری ادبیّاتِ عرب و سیرِ فزایندهٔ ترجمهٔ آثار شاعران و نویسندگانِ عرب پس‌از انقلاب ۵۷ و استقبالِ خوانندگان از این‌گونه کتاب‌ها سخن گفتند و در پایان به سوالاتِ حاضرین پاسخ دادند.

کتابِ «شارون و مادرشوهرم» در ۲۰۷ صفحه با سایز رقعی و شمارهٔ شابک ۹۷۸۶۲۲۸۳۹۴۳۴۳ به بهای ۹۰۰ هزار تومان با چاپ و ویرایشی مطلوب روانهٔ بازارِ کتاب شده و متقاضیان برای تهیهٔ کتاب می‌توانند با نشرِ گُل‌آذین، تلفکس ۷-۶۶۹۷۰۸۱۶-۰۲۱ یا ایمیل GOL_AZIN@YAHOO.COM تماس بگیرند. شایان ذکر است، برخی حاضرین در جلسه که کتاب را خریداری و به امضای مترجمان می‌رساندند، از قیمتِ نسبتاً بالای کتاب گله‌مند بودند.

فایل‌های صوتی سخنرانی‌های این نشستِ ادبی را می توانید در کانالِ تلگرامی انتشاراتِ گُل‌آذین در لینک زیر بشنوید و دانلود کنید:

https://t.me/golazinpub/4650

در ادامهٔ این معرّفی، به منظور آشنایی خوانندگان با شکلِ روایت و طنزِ گزندهٔ نویسنده و نیز ترجمهٔ سلیسِ کتاب، متنِ بخشِ ۱۵ از کتاب با عنوان «آقای رئیس‌جمهور» را با هم می‌خوانیم.

آقای رئیس‌جمهور

۱۱ سپتامبر ۲۰۰۲

امروز ارتشِ اسرائیل در شهرهای دوقلوی رام‌الله-البیره مانندِ جمعهٔ پیش، و مانندِ یک‌شنبهٔ پیش و مانندِ دوشنبهٔ پیش، مقرّراتِ منعِ رفت‌وآمد وضع کرد و جمعهٔ آینده و شنبهٔ آینده هم همین وضع خواهد بود. در مقایسه با شهرِ نابلس که مقرّراتِ منعِ رفت‌وآمد نود و دو روزِ پی‌درپی اعمال شده بود، ما فوق‌العاده خوش‌شانس بودیم.

در باغچه نشسته بودم و ویراستاری می‌کردم که شروع به رؤیابافی کردم. در خیالم مجسّم کردم که آقای بوش(۱)، علی‌رغمِ برنامهٔ فشُردهٔ بمباران‌کردن‌هایش، پانزده دقیقه از هفت‌ساعت‌ونیم زمانِ استراحت و قهوه‌خوردنش را به تلفن‌های بین‌المللی اختصاص داده است تا کوششی ناممکن انجام دهد برای بهبودِ تصویرِ خود در صحنهٔ جهانی.

درحالی‌که به شدّت هیجان‌زده بودم، شمارهٔ تلفنِ رئیس‌جمهور را گرفتم ۰۱-۱۱۱-۱۱۱ . تلفن فقط یک‌بار زنگ خورد و صدای زنانه‌ای پاسخ داد.

با لحنی نسبتاً مُضطرب گفتم: «میتونم با آقای بوش صحبت کنم؟»

«خانم منظورتون پرزیدنت بوشه؟»

با عذرخواهی گفتم: «خیلی ببخشید، امّا همون‌طور که می‌دونید بیش‌ترِ بلِستینی‌ها در تلفّظِ پ و ب مشکل دارند.»

«اشکالی نداره- با رئیس‌جمهورِ ایالاتِ متّحدهٔ آمریکا تماس گرفته‌اید.»

با تمرکزِ کامل گفتم: «سلام آقای پرزیدنت، صبح به خیر.»

صدای جیغ‌جیغی امّا با اعتماد به نفسِ پرزیدنت شنیده شد: «صبح به خیر. چه کاری ازم برمیاد خانم؟»

«آقای رئیس‌جمهور، من سعاد عامری هستم و از رام‌الله زنگ می‌زنم.»

«کجا؟»

«رام‌الله... ولی مهمّ نیست جناب. آقای رئیس‌جمهور، زنگ زدم اطّلاع بدم که اسراییل در این‌جا رفت‌وآمد رو **ممنوع** کرده، به مدّت...» صحبتم خیلی سریع قطع شد.

«**ممنون** هستید؟ بله باید هم ازشون ممنون باشید. می‌دونم، مشاورهام بهم اطّلاع‌دادن که اسرائیل تنها کشورِ مرفّه و دموکراتیک در دنیاست - ببخشید حواسم نبود که کشورِ خودِ ما هم همین‌طوره.»

«نه... نه... آقای رئیس‌جمهور، منظورم این نبود.» با صدای خیلی بلند و خیلی شمرده گفتم: «آقای رئیس جمهور، **اسرائیل... ما سه‌ونیم میلیون فلسطینی را... در خانه‌هایمان... محبوس کرده.**»

«شما رو **محبوب** کرده؟»

«**محبوس** در خانه‌هامون، **محبوس** آقای رئیس جمهور!» با خودم فکر کردم حتماً خط‌های تلفن خیلی افتضاح هستند. راستش، به این فکر کردم از فلسطینِ اشغالی زنگ می‌زنم که همهٔ زیرساخت‌هایش را ارتشِ اسرائیل داغان کرده است. به همین دلیل تکرار کردم «**م... ح... ب... و... س**؛ آقای رئیس‌جمهور متوجه شدید؟»

«به نظرِ شما رئیس‌جمهورِ دنیا املای کلمهٔ محبوب رو بلد نیست؟»

«امّا آقای بوش، پنج ماهه که به طورِ متناوب **محبوس‌مون می‌کنند**، از ۲۹اُمِ مارس ۲۰۰۲!»

«راستش... تازه اخبار را از رادیو شنیدم خانم، قراره در سالِ ۲۰۰۵ دولتِ مستقلّ فلسطین تشکیل بشه. بنابراین کمی آروم باشید و برید استراحت کنید.»

این را با لحنی کاملاً تسلّی‌بخش گفت.

با او موافقت کردم: «خوب، بله، چرا نشه آقا؟»

امّا احساس کردم دلم می‌خواهد چیزی اضافه کنم. به‌همین دلیل گفتم: «امّا شاید لازم باشه بدونید، آقای رئیس‌جمهور، که هیچ‌کس کار نداره، بیکاری بیداد می‌کنه و فلسطینی‌ها دارند گرسنگی می‌کشند، خیلی شدید، آقا!»

«به هموطن‌هات بگو اگه می‌خواهید به دنیای پُر از آسایش مُلحق بشین، باید کاملاً شفّاف باشید، بسیار شفّاف، فهمیدید خانم؟»

«منظورتون شفّاف در موردِ گرسنگی نیست آقای رئیس‌جمهور؟ این دولتِ خودگردانِ فلسطینه که شما ازش تقاضا کردید شفّاف باشه نه مردم!»

«همین که گفتم.» مکثی طولانی و کمی زمزمه، بعد رئیس‌جمهور اضافه کرد:

«گوش کن خانم، در جوامعِ آزادِ دموکراتیک مثلِ جامعهٔ ما، هیچ فرقی بینِ مردم و حکومت نیست.»

«بله، قطعاً می‌دونم آقای رئیس‌جمهور.»

رئیس‌جمهور داشت گوشی را می‌گذاشت که شنیدم به تیمش می‌گوید: «وقتِ استراحتِ قهوه تموم شد؛ جزغاله‌شون کنید!»(۲)

پانوشت‌ها:

۱- **جورج بوش** (*George W.Bush*) در ژانویهٔ ۲۰۰۱ به عنوانِ ۴۳اُمین رئیس‌جمهورِ آمریکا انتخاب شد و تا سالِ ۲۰۰۹ در کاخِ سفید بود. پس از ۱۱ سپتامبر مسئلهٔ نبرد با تروریسم را مطرح کرد. در سال‌های ۲۰۰۱ و ۲۰۰۳ به افغانستان و عراق لشگرکشی کرد.

۲- **جزغاله‌شون کنید** (*Smoke them out*) اصطلاحی است که پرزیدنت بوش در مورد اعضای طالبان به‌کار بُرد که در غارهای کوهستان‌های افغانستان به سر می‌بُردند.

متن برگرفته از: کتاب «شارون و مادرشوهرم»، انتشارات گُل‌آذین، چاپِ سوّم، ۱۴۰۵

ویدئوی توضیح نویسنده؛ سعاد عامری (نویسندهٔ فلسطینی)

دربارهٔ کتابِ «شارون و مادرشوهرم»- به زبان انگلیسی (۴۸ دقیقه)



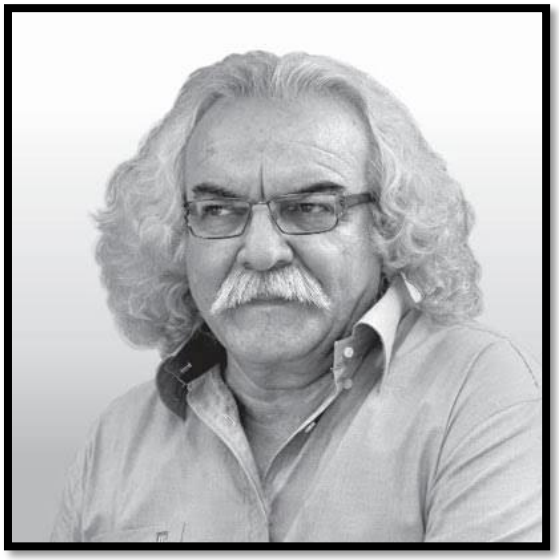
https://www.youtube.com/watch?v=08f4Be_b6xY

بازگشت به فهرست

چقدر گیراست این شعرِ صالحی

پروین محمّدی





چقدر گیراست این شعر:

نه اندوهِ مردمِ بی‌قیام وُ
نه قولِ ناممکنِ ملائک،
خودت... تنها خودت،
و تنها خودت... برخیز

نجوا و زمزمهٔ این روزهایم شده. امروز مجدّدا این اثر را مُنضم به یک نقاشیِ کودکانهٔ ازدل برآمده با نامِ «سوفیا» مشاهده کردم؛ ضمنِ نگریستن به نقاشی، متوجّهٔ جملهٔ «بابا علی» شدم؟! که شعر به وی تقدیم شده بود. بدونِ تردید بابا علیِ سوفیا همان سیدعلی صالحیِ یک‌دانهٔ ماست ..... نمیدانم سوفیا چند ساله است؟ اما نقاشی‌اش بارقه‌ای از شعرِ *grandpa* را درخود داشت، آنجا که راهش را جدا کرد.... دقّت فرمایید، براووووو سوفیا جان 🌹

هم‌چنان‌که پیامِ این شاعرِ بزرگ در این شعر به باورِ بنده، دعوتی عمیق و تأمّل‌برانگیز است به احساسِ مسئولیّت، آگاهی، بیداری و شجاعتِ مخاطب...

وی مخاطب را از انتظار برای تغییرِ دیگران، از دل‌بستن به وعده‌های نامُمکن، حتّی از چشم‌داشت به یاریِ ملائک، و تسلیم‌شدن در برابرِ سکوت و بی‌عملی برحذر می‌دارد و او را به برخاستنی مُبتنی بر اراده و تصمیمی درونی فرا می‌خواند: *«خودت... تنها خودت»!*

مسئولیّتِ انسان در مقابل سرنوشتِ خویش، و این نگاهِ شاعر به نوعی به فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم نزدیک است؛ یعنی اعمالِ انسان حاصلِ انتخاب‌ها، تصمیمات و حرکاتِ خودِ اوست.

از بُعدِ اجتماعی و سیاسی *«مردمِ بی‌قیام»* آنانی که ناراضی‌اند، درد دارند، امّا کماکان هزار حرف در دهان و لبِ خموش؟؟!!! البته قیام در این‌جا الزاماً به‌معنای خشونت نیست؛ می‌تواند به معنای بیداری، آگاهی، ایستادگی و برخاستن در برابرِ تسلیم و بی‌تفاوتی باشد، این‌که از مُنفعل‌بودن و بی‌تفاوتی دیگران در رنج نباش؛ تو خود آغازگر باش ...

چقدر معنوی و عرفانی و نغز است جملهٔ «قولِ ناممکنِ مَلائک». نمی‌دانم، شاید مُرادِ شاعر از بیانِ این جملهٔ پُر رمز وُ راز آن‌است که بگوید: دوستِ من، حتّی حتّی اگر نداهای آسمانی بر تو نازل شود، از یاد مبر که هیچ حرکتی را به معجزه و نیرویی بُرون ز خود واگذار مکن. *«برخیز»* از خوابِ غفلت و نااُمیدی، خداوند راه را می‌نمایاند، رهرو تویی!!! پس برخیز زیرا ناجیِ نجات‌بخش در درونِ توست، و چه زیبا مولای روم می‌گوید:
اوست گرفته شهرِ دلِ من به کجا سفر کنم ...

و در پایان، زیباترین بخشِ شعر همین است که شاعر بیان می‌دارد:

«خودت... تنها خودت برخیز»!؛ دعوتِ شاعر به شجاعت، استقلال و اُمید به زندگی.

و امّا؛ خالق این اثر زیبا کیست؟، به جز «سیدعلی صالحی» که از چاپِ اوّلین شعرش ۵۳ سال می‌گذرد؟ کسی که همواره صف را بر ستاد ترجیح داد و شعرش را به پژواکِ صدای مردمانِ رنجور و دردمندِ نه تنها کشورش، که جهان بدل نمود (سودان، فلسطین، غزه و...)؛ دارندهٔ جایزهٔ فروغ/ مدالِ ابداع: اتحادیهٔ نویسندگانِ عرب با مرکزیتِ کانون قصّه‌نویسانِ مستقلِ عراق./ جایزهٔ جشنوارهٔ اقلیمِ کردستان و.....که در این مقال نگنجد.

استاد سیدعلی!

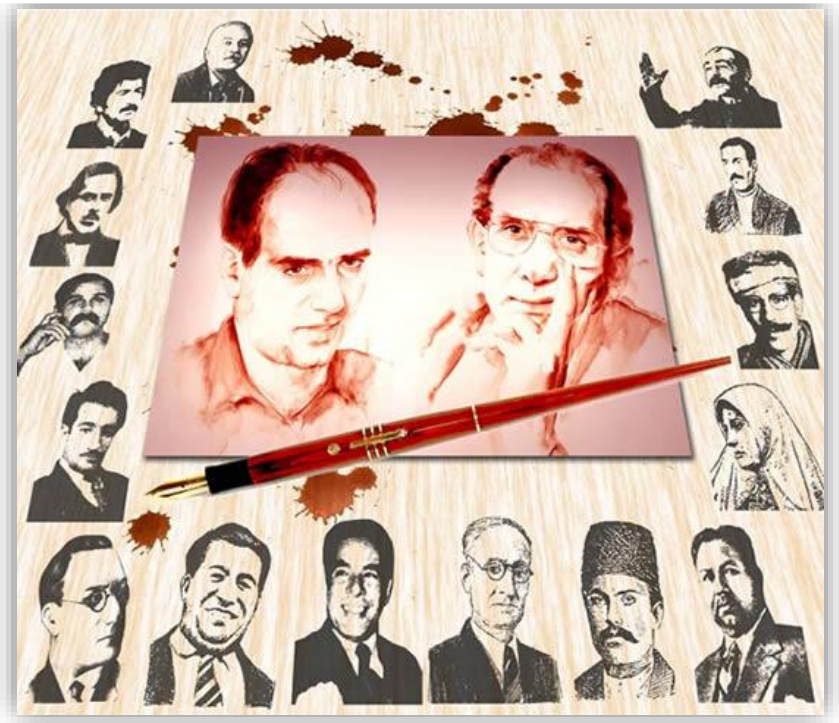
برگِ سبزی به‌چشم‌نامده در میان جنگلِ انبوه و درهم‌تنیدهٔ خیلِ دوستدارانتان؛ تقدیم به شما.

امضای زیر متن:

Parvin MK

برگرفته از: کانال تلگرامی سیدعلی صالحی

بازگشت به فهرست



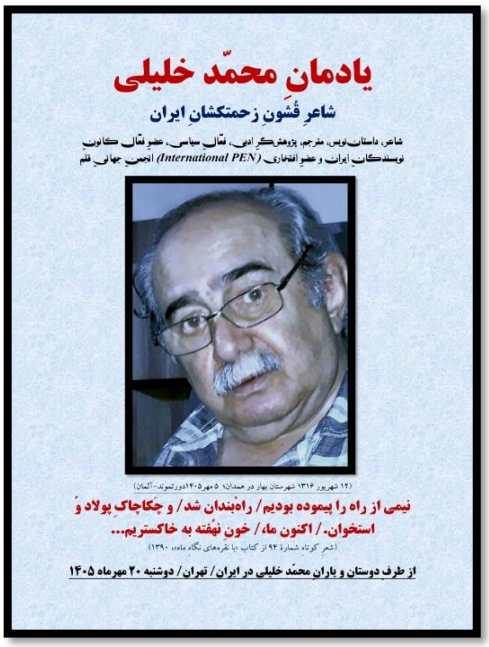
دستم گرفتند/ چشمم گشودند/ راهم نمودند/ آموزگاران.
آرام راندند/ ناکام رفتند/ بی‌نام خُفتند/ آن نامداران.

آینده‌کاران، سُرودهٔ سیاوش کسرایی، شهریور ۱۳۶۲

یادِ بعضی نَفَرات

یادمانِ رفیق محمّد خلیلی

به همراه گزارشی از مراسم خاکسپاری در آلمان و بزرگداشت در تهران





ارژنگ: خبر کوتاه بود: محمّد خلیلی؛ فرزندِ رنج و کار و شاعرِ بزرگِ میهنِ ما پس از چند سال جدال با بیماری در روز ۵ مهرماه ۱۴۰۵ در آسایشگاهی در شهرِ دورتموند آلمان و فرسنگ‌ها دور از میهن و مردمی که به آن عشق می‌ورزید، درگذشت»؛ خبری که اعضای خانواده و همهٔ دوستان و بستگان و یارانش را در اندوهی سنگین فروبُرد و به سوگْ نشاند. در دیدار و عیادتی که یکی از اعضای شورای دبیران ارژنگ چند روز قبلش با دوست و رفیقِ دیرینه‌اش محمّد خلیلی در آسایشگاه داشت، بوی مرگ استشمام نمی‌شد، امّا این اتفاقِ ناگوار رُخ داد. مراسمِ خاکْسپاری پیکرِ رفیق روز جمعه ۱۹ اکتبر ۲۰۲۶ مصادف با ۱۷مهرماه ۱۴۰۵ در دورتموندِ آلمان برپا بود و در تهران نیز جمعی از دوستان و یارانش روز دوشنبه ۲۰مهر۱۴۰۵ یادش را گرامی داشتند. به همین مناسبت با ذکرِ مقدّمه‌ای، فهرستی از آثار معنوی شاعر همراه با گزارشی کوتاه از مراسمِ آلمان و ایران و متنِ سوگْنوشتِ استاد بهمن حمیدی را تقدیمِ خوانندگان می کنیم.

محمّد خلیلی؛ فرزندِ رنج وُ کار، شاعر، داستان‌نویس، مترجم، پژوهش‌گرِ ادبی، فعّالِ سیاسی، عضوِ کانون نویسندگان ایران [و سپس عضوِ فعّالِ شورای نویسندگان و هنرمندانِ ایران] و نیز عضوِ افتخاری «انجمنِ جهانی قلم» *(International PEN)* با کوله‌باری از کار و تلاش و پیکار در راهِ عدالت و رهایی کارگران و زحمت‌کشان از قید و بندِ ستمِ طبقاتی، اگرچه خرقه تُهی کرد و جسمش فنا شد، امّا نامی ماندگار از خود در آسمانِ شعر و ادبِ میهن بر جای گذاشت. محمّد خلیلی بی‌شک در عمل و زندگی انقلابی خود باقی، و با انبوهِ آثارِ معنوی خود زنده است و برای نسل‌های حال و آیندهٔ جامعهٔ متلاطمِ ما سخن‌ها دارد.

در پیِ این ضایعهٔ سنگین، از سوی خانوادهٔ محترم و داغدارِ محمد خلیلی و نزدیکان و دوستدارانش، در روز جمعه ۱۹ اکتبر ۲۰۲۶ (۱۷ مهرماه ۱۴۰۵) مراسم خاکسپاری و بزرگداشتی در آلمان برپا شد و متعاقبِ آن نیز، از سوی دوستان و یارانِ شاعر در روز دوشنبه ۲۰ مهرماه ۱۴۰۵ در تهران، مجلس بزرگداشتی تحت عنوانِ

«یادمانِ محمّد خلیلی، شاعرِ قُشونِ زحمتکشانِ ایران» با حضور جمعی از اهالی شعر و ادب برگزار شد. در این مراسم بروشور یا جزوه‌ای با عنوان «یادمانِ محمّد خلیلی، شاعرِ قُشونِ زحمتکشانِ ایران» در بین حاضرین توزیع شد که فایل وردِ آن به دستِ ما رسیده است. بروشور مذکور حاوی بخش‌های: زندگی‌نامه(بیوگرافی)، فهرستی کامل از آثار و میراث معنوی، متن تعداد ۱۶ شعر و مجموعه‌ای از تصاویرِ محمّد خلیلی در سنین و مقاطع زمانی گوناگون از عمرِ پُرثمرش است. از آن‌جا که اکثر اشعارِ این مجموعه قبلا در ارژنگ انتشاریافته، از بازنشرِ آن‌ها صرف‌نظر می‌کنیم، جز دو شعرِ «ایران» و «از دوست‌داشتن» که در بخش «شعر و شاعرانِ» همین شماره می‌خوانید.

محمّد خلیلی پس از چند سال جدال با بیماری در روز ۵ مهرماه ۱۴۰۵ در آسایشگاهی در شهرِ دورتموند آلمان و فرسنگ‌ها دور از میهن و مردمی که به آن عشق می‌ورزید، درگذشت. خلیلی با کوله‌باری از کار و تلاش و پیکار در راهِ عدالت و رهایی کارگران و زحمت‌کشان از قید و بندِ ستمِ طبقاتی، نامی ماندگار از خود در آسمانِ شعر و ادبِ میهن بر جای گذاشت.

یادش جاودانه، و راهِ سُرخش -راهِ سوسیالیسم- پُرفروغ و پُررهرو باد!

مشاهد و دانلود ویدئو کلیپِ «یادمانِ محمّد خلیلی» در یوتیوب

https://youtu.be/WNUvCMw0EpE

دانلودِ فایل پی‌دی‌افِ این بروشور برای اشتراک‌گذاری با دیگران

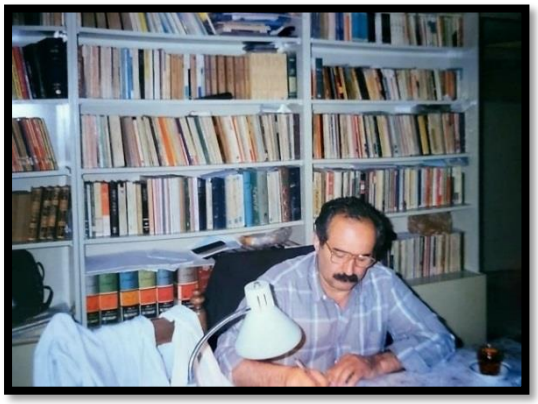
https://drive.google.com/file/d/1g9KhC3h1YTCDmdZfcjYdU2zKeuLY6gpA/view?usp=sharing

❁ ❁ ❁

فهرستی از آثارِ ادبی و میراثِ معنوی محمّد خلیلی

ناشران: نیل، نگاه، امیرکبیر، نگاهِ سبز، تاخ، روزآمد، ابتکارِ نو؛ جانِ شیفته، سخن، بوتیمار، ورا، خُنیا، مازیار، گُل‌آذین

مجموعه‌های شعر



۱- ***ارغوانی***، *اوّلین مجموعه شعرهای سُرودهٔ سال‌های ۱۳۵۲ تا ۱۳۴۷ (چاپِ نخست ۱۳۵۵)*، چاپِ بعدی پس‌از انقلاب: انتشاراتِ نیل۱۳۵۷(تقدیم به برادرانم آصف و صابر...) - محمّد خلیلی در رژیمِ پهلوی به جُرمِ «چاپِ بدونِ پخشِ» این کتاب و کتابِ خمیرشدهٔ «جوشن» سه‌سال از عمرِ پُربارِ خود را در زندان گذراند.

۲- ***تا آزادی***، انتشارات نیل ۱۳۵۷

۳- ***آفتابگردان*** ۱۳۶۵ / ۴- ***آوازِ رنگ‌ها*** ۱۳۶۵

۵- ***همچون نارنجی شعله‌ور***، نشر نگاه ۱۳۶۷/ ۶- ***سوخته‌زاران***، انتشارات نگاهِ سبز ۱۳۷۰ و ۱۳۷۸

۷- ***یارالی شعر*** *- آذربایجان دیلینده (شعر مجموعه‌سی)*، حاوی ۵۰ قطعه شعرِ ترکی، نشرِ تاخ ۱۳۷۲ و ۱۳۸۰

۸- ***صدایم را به باران بسپار***؛ نشرِ روزآمد ۱۳۷۴ / ۹- ***عطرِ کلمات***، مجموعه ۴۱ غزلواره، نشر ابتکارِ نو ۱۳۸۶

۱۰- ***روییدن از رؤیا***، مجموعه شعرهای کوتاه، نشرِ ابتکارِ نو ۱۳۸۹

۱۱- ***سکوتِ آبیِ حوّا***، مجموعه ۵۴ شعر، انتشارات جانِ شیفته ۱۳۹۷

۱۲- ***با نقره‌های نگاهِ ماه***، مجموعه ۱۷۳ شعرِ کوتاه (۱۳۸۸-۱۳۸۶)، انتشارات جانِ شیفته ۱۳۹۰
۱۳- ***هنوز با برگ‌ها***، نشر بوتیمار ۱۳۹۶ / ۱۴- ***شکسته‌های صدا***، نشر بوتیمار ۱۳۹۶
۱۵- ***افروزه‌ها***، مجموعه ۵۹ شعرِ نو و ۵ غزل، نشر گل‌آذین ۱۳۹۸
۱۶- ***ماه و بلدرچین‌ها***، مجموعه ۱۶ شعر و ۴۸ غزلواره، نشر گل‌آذین ۱۳۹۸
۱۷- ***اشعار پراکندهٔ منتشرنشده*** (سُروده‌های بی‌شُماری از شعر و نثر به قلمِ محمد خلیلی نظیر *«پریشان»* (*به ماندگاران: پوینده و مختاری*)، سُرودهٔ ۲ بهمن ۱۳۷۷ و غیره... که برخی از آن‌ها در فصل‌نامهٔ شورای نویسندگان ایران، مجلّهٔ چیستا و صفحهٔ فیس‌بوکِ شاعر انتشاریافته، و برخی نیز در سال‌های اخیر به دلیل سفرِ معالجاتی به آلمان، فرصتِ گردآوری و انتشارِ عمومی آن‌ها در قالب مجموعه‌های اشعار فراهم نشده است.)

مجموعه‌های داستانی

۱- ***زیرِ بُراده‌های سُرب***، انتشارات نگاهِ سبز ۱۳۷۱
۲- ***گُلِ سُرخی بر گیسو***، مجموعه ۱۲ داستانِ کوتاه -داستانک-، انتشارات جانِ شیفته ۱۳۹۷

برگردان‌ها (ترجمه‌ها):

۱- ***نادرشاه (نمایشنامه در ۵ مجلس و ۷ پرده)***، اثرِ نریمان نریمانوف، نشرِ امیرکبیر ۱۳۵۸
۲- ***زیرِ آفتابِ آبی***، *آثاری از شاعران نوپردازِ آذربایجان شوروی*، انتشاراتِ خُنیا ۱۳۶۹
۳- ***افسانه‌های آذربایجان در ۱۰ جلد***، انتشاراتِ مینا ۱۳۷۲
۴- ***شعرِ عاشقانه برای آزادی***، اثرِ اریش فرید، نشرِ مازیار ۱۳۸۲
۵- ***سیلاب‌های خُروشان (دلی کُر)*** *-رمان-*، اثرِ اسماعیل شیخلی، نشرِ مازیار ۱۳۸۴
۶- ***پری‌خاله و لنین***، اثرِ میرزا ابراهیموف، نشرِ گل‌آذین ۱۳۹۸

پژوهش‌ها و سایرِ آثار

۱- ***شبی هم در آغوشِ دریا***، نقد و تحلیل و گزینهٔ اشعارِ مهدی حمیدی شیرازی، نشرِ سخن ۱۳۸۷
۲- ***همیانِ ستارگان***، آنتولوژی ۷۰ سال داستانِ کوتاه در ایران در ۳ جلدِ قطور، نشرِ ورا ۱۳۹۷
۳- ***نوواژه‌های محمّد خلیلی***، به‌کوشش بهمن حمیدی، مجلّه چیستا، شماره ۲۳۴ و ۲۳۵، دی و بهمن ۱۳۸۵
۴- ***تابلوهای چهارگانه ارغوان*** - از زندانِ زنان (نمایشنامه)، با نامِ مستعار «شین اخگران»، لندن پاییز ۱۳۸۴
۵- ***تعدادی ویدئوکلیپِ خوانشِ شعر*** با صدای محمّد خلیلی نظیر: شعرخوانی در شبِ ششم از شب‌های شعر در انیستیتو گوته تهران در سال ۱۳۵۶، شعرِ «اهواز» (در کاستِ صدای شاعر از شورای نویسندگان و هنرمندان ایران)، «به چه هنگام؟» (در صفحهٔ فیسبوکِ شاعر) و غیره... و هم‌چنین مجموعه‌ای از نقد و بررسی و مقالات نظیرِ «چهار اسبه به سمتِ باتلاق‌های لُمپنیسم» در چیستا و غیره... که به تدریج گردآوری خواهند شد.

آثارِ منتشرنشده و در راه...: زنده‌یاد محمّد خلیلی علاوه بر چند کارِ پژوهشی نیمه‌تمامِ ادبی و تاریخی... از جمله دو سه مجموعه شعر و انبوهی اشعارِ کوتاه و غزل و غزلواره را در ایران و سپس در دورانِ بیماری و اقامت در آلمان سُروده که اُمید است با مشارکتِ خانوادهٔ محترم شاعر گردآوری و در زمانِ مناسب فرصتِ انتشار پیدا کنند.

گزارشی از مراسم خاک‌سپاری و یادمانِ محمّد خلیلی در آلمان و ایران




در آلمان: مراسم خاک‌سپاری و مراسم بزرگداشت محمّد خلیلی مصادف با رفیق عزیز دیگرمان رضاطاهری در آلمان با حضور اعضای خانواده و جمعی از دوستان و یاران جمعا بالغ بر حدود ۱۳۰ نفر در روز جمعه ۹ اکتبر ۲۰۲۶ (۱۷ مهرماه ۱۴۰۵) برپا بود.

پیکرِ محمّد خلیلی روز جمعه ۹ اکتبر ساعت ۱۱ و ۳۰ دقیقه در گورستانی در نزدیکی محل زندگی همسرش اکرم خانم در شهر دورتموند به خاک سپرده شد. مراسم رسمی یادبود از ساعت ۱۳ و۳۰ دقیقه در یکی از رستوران‌های معروف و بزرگِ شهر دورتموند بنام «دورش بیلیک» شروع و تا ساعت ۱۷ و ۳۰ دقیقه بعد ازظهر ادامه داشت.

افراد مختلفی از شهرهای مختلف آلمان و حتی تعدادی از کشورهای همجوار در مراسم شرکت کردند. اولین سخنران مراسم آقای ناصر موذن بود که در واقع همسرِ خواهرِ محمّد خلیلی هم هست. او در صحبت‌هایش به رابطه دوستی دیرینه خود با خلیلی پرداخت و به خاطراتِ گذشته مشترکِ خود با خلیلی اشاره داشت.

پس از ایشان، جلال سرفراز پشتِ تریبون رفت و ده دقیقه‌ای درباره خلیلی و کارهایش و بطور کلی درباره نقشِ او در ادبیّاتِ ایران، و هم‌چنین ویژگی‌های کارهای او به عنوانِ شاعر و نویسنده‌ای دوزبانه صحبت کرد.

پس از جلال، بهروز مطلب‌زاده از دوستان خلیلی که یک هفته قبل از درگذشت آخرین دیدار را در آسایشگاه با هم داشتند، نگاهی داشت به زندگی و آثار معنوی محمّد خلیلی.

در پایان، حسن ماورانی از دوستان کُردِ محمد خلیلی به صحبت پرداخت که عمدتا توصیف و یادآوری خاطراتِ خوشِ گذشته و دوستی و رفاقتِ آن دو بود. پس از به پایان رسیدن صحبت های رسمی، یک فیلم - اسلایدی پخش شد و در نهایت با صرف غذا و مقداری گپ‌وگفت، برنامه به پایان رسید.

نام و یادشان گرامی و راهشان مُستدام باد!

***

در ایران: پیرو برگزاری مراسم خاک‌سپاری رفیق محمّد خلیلی در روز جمعه ۱۷ مهر ۱۴۰۵ در دورتموند آلمان، نشستی صمیمانه نیز در تهران از ساعت ٤ تا ٦ عصر با حضور ۵۰ نفر از دوستان و یارانِ شاعر، اهالی شعر و قلم و هنر برگزار شد.

در این نشست پس از یک دقیقه سکوت، علاوه بر قرائت گزارشی از مراسم آلمان و نمایش چند ویدئوکلیپ از شعرخوانیِ خلیلی، آقایان سیروس ظهیرمالکی، مسعود اُمیدی، حسین یوسفیان نیز سخنرانی کوتاهی داشتند و دوستانی نیز به شعرخوانی یا بیان خاطراتِ خود از دیدارها و روابطِ خود با شاعر پرداختند. مجری مراسم سرکار خانم پروین صدقیان، مدیر نشر گل‌آذین (ناشر سه کتاب از اشعار و ترجمه‌های خلیلی) بود.

در بخشِ آخر، متنِ بیانیهٔ کانون نویسندگان ایران قرائت شد و این مراسم پس‌از شنیدن فایلِ صوتی بهمن حمیدی*، با پخشِ قطعهٔ موسیقایی «اِگمونت» اثرِ جاودانهٔ بتهوون به پایان رسید.

بروشوری نیز با عنوان «یادمانِ رفیق محمّد خلیلی؛ شاعرِ قُشونِ زحمتکشان ایران» در ۲۰ صفحه رنگی توزیع شد و در خاتمه با چای و شیرینی از حاضرین در مراسم پذیرایی به عمل آمد.
نام و یادِ رفیق محمّد خلیلی مانا و راهِ سُرخش، راهِ سوسیالیسم، پُردوام و پیروز باد!

*** در خاتمهٔ این یادمان، متن سوگ‌نوشتِ استاد بهمن حمیدی را که فایل صوتی آن در خلال این مراسم برای حاضرین پخش شد، در ادامه از نظر می‌گذرانید.**

رفقا معذورم بدارید!

نبودم در کنارتان و در خدمت‌تان سویه‌ای دوگانه یافته است؛ نُخُست این‌که کتاب‌خانه میهمانانی بازدیدکننده دارد که سرزده واردند و شیفته‌جان، شیفته‌جان و سودازده‌ی این زمانه‌ی «سوخته‌زار»*؛ و نیست میان شما فرهیختگان که حق و سَهم‌شان را ادا نکرده باشد و ادا نکند؛ می‌دانم که می‌دانید چه لُعبتکانی بوده‌اند و هنوز هستند که در این عُسرت فراگیر دارند گریبان‌شان را به کتاب گره می‌زنند. دیگر این‌که مباد که دست‌و پایِ پای‌بند به دَستواره‌ام مایه‌ی ملال شود که بسوزد این تن که ملالی بر خاطری بنشاند.

رفقای گرامی!

به پاس‌داشتِ «محمّد» نشسته‌اید، سپاس‌تان باد!

محمّد را دوست می‌داشتم و می‌دارم. به حرمتِ قامتِ بلند و استوارش در ورطه‌ی «سوخته‌زاران»؛ در ضرباهنگِ دل‌نشین و گاه آتش‌ناکِ مصرع‌های هماره کوتاهش؛ و در بداعت و استخدام جسورانه‌ی «نوواژه»هایش که ناب و آهنگین می‌نمودند، که البته بودند_ چونان نیایِ کبیرش «فردوسی» که دست به ابداع نیازید و گلیمِ پرنیانی کلامش را از دایره‌ی مُمکنات در حوزه‌ی ترکیبات فراتر نبُرد؛ و نیز در تَرجَمه‌هایش؛ و در بازخوانیِ فراهم‌آورده‌های پژوهشی‌اش در حوزه‌ی ادب داستانی؛ و اجازه دهید برگردم به یادکَردِ نیایش که او را به نَعتِ «کبیر» آراستم که «کبیر» مُنحصر است و مُطلق، زیبنده‌ی چنین جاودانه‌هایی، و نه هر کس و ناکس دیگر در سراسر تاریخ!
محمّد را نه در تلاطمّ زمانه، و در نق و نوقّ این و آن _ که گاه بر نشانِ درستی هم بودند_ ، بر رهاوردِ رهایی و خشمِ متین‌اش به احترام بنشینیم!
مألوف و متداول است _به سالیان_که در پاس‌داشتِ درگذشته‌ای عزیز یا بزرگی نام‌آور، دقیقه‌ای، یا دَمی برمی‌خیزند و به سکوت برپا می‌مانند؛ چُنان‌چه به حُرمتِ دَم، مرا نیز و محتملا" مهمانان‌مان را نیز فرصت دهید تا به تک زنگی در لحظه و هم‌زمان، به همراهی‌تان به پا خیزیم و فضای دل و احساستان را بنیوشیم، بر مهرتان افزوده‌اید!

یادِ محمّد ماندگار
نه به جنگ!
نه به اعدام!
نه به سرمایه‌ی قهّارِ انحصاری!

با احترام : بهمن حمیدی/ بیستم مهرماه ۱۴۰۵

* ارژنگ: اشاره به «سوخته‌زاران»، عنوانِ مجموعهٔ اشعار ۱۳۷۵-۱۳۷۸ محمّد خلیلی

بازگشت به فهرست

ای مرگ! از جانِ رفیقانم چه می‌خواهی؟

سوگ‌نْوشتی برای محمّد زندی

رضا عابد



ایستاده از راست: محمّد زندی، رضا عابد، سیاوش فراهانی/ نشسته از راست: هوشنگ فراهانی، شمس لنگرودی، پرویز بابایی

این هم یک خبرِ بدِ دیگر. از شنیدن خبرِ دردناک مرگِ «محمّد زندی» می‌نویسم که در میانِ این همه خبرهای بد از راه رسید...

خبرها یکی پس‌از دیگری، در هر روز و هر ساعت و هر دقیقه و هر... روی ما آوار می‌شوند و گویی دیگر از این حجمِ درد گُریزی نیست. انگار یکی باید کمرِ همّت ببندد؛ قاضیِ این شهرِ بدحالان لقب‌گرفته، قضاوتِ حال و این روزگارانِ ما را بکند و با متر و معیاری در دست و تنظیمِ میزان‌الحراره‌اش تشخیص دهد که تا چه حدّ بلعیده می‌شویم و چه و چه‌ها دارد بر تن و جانِ ما می‌نشیند و فُرو می‌رود، و باز چه و چه‌ها داریم از روزگاران می‌کشیم. این‌که ما مردمان و باشندگانِ این سرزمینِ باستانی آیا سزاوارِ این‌همه درد و رنج هستیم؟، بماند! و باز تا چه اندازه و چقدرِ دیگر باید این‌گونه‌زیستن را با تاب‌آوری تحمّل کنیم؟ این هم بماند!، و پرتاب شود به ایّامِ پیشِ رو. امّا پُرسش همچنان باقی است: چرا این‌همه غم بر ما مستولی می‌شود و این ازدست‌دادن‌های یاران بر ما تَلَنبار؟ به قولِ دوستی که می‌گفت: تمامِ دیدارهای ما این روزها در قبرستان انجام می‌شود و هر روزمان شده دیدنِ داغی و شکل‌یافتنِ مُصیبتی. به قولِ آن شاعرِ شریف: *«چون عاقبتِ یزید شد دنیامان!»* ما محکومان و به طنزی رسوا هوموساکرهای دوران در جریانِ زندگی هردَم سیزیف‌وار به امرِ خدایانِ پنهان حملِ سنگ بر شانه را عهده‌دار می‌شویم و به جانبِ صخره‌های فرمان‌یافته حرکت می‌کنیم و حتّا آن «آخیش»گفتنِ فراغت از انجامِ کار را از ما دریغ کرده‌اند. دریغا دریغ!

آری! محمّد زندی به گناهِ ناکرده شاعر بود! شاعر! شاعر! ... دوست دارم این شاعربودنِ او را به قولِ شمالی‌ها «ژگله» کنم تا همگان این فریاد را بشنوند. تمامِ زندگی، جریانِ زیستن، دوام و تاب‌آوردنِ او از رجوع به شعر و شاعری نشأت می‌گرفت. امّا دریغ که برای کسی چون زندی که پاسدارِ شرافت و شریف‌زیستن بود، این

شعرگفتن و زیستِ شاعرانه دشوار به چنگ می‌آمد. نان همواره در مقابلش سواره بود و شاعرِ ما پیاده. انسانِ شرافت‌مندِ ما از زمانی که بیمار شد و آن «دقّ» تاریخیِ مرسوم در قامتِ یک بیماری خاصّ به سراغِ او هم آمد، بیش از هر دورانِ دیگر در زیستِ دردمندش معنای فقر و تنگ‌دستی را درک کرد و آن حضورِ کاسهٔ «چه‌کنم، چه‌کنم» را چون بسیارانِ دیگر در دستانِ خود بیش‌تر لمس کرد و...

زندی به یاریِ آن جوهرهٔ اندیشگیِ والا که همواره رهنمونِ او در امرِ زیستنِ انسانی بود، آن ودیعهٔ عاشقانه را با درکی تاریخی حمل می‌کرد. او همهٔ مرارت‌ها را تحمّل کرد و تاب آورد و در درونِ خود ریخت.

آری! حالا در این غیاب می‌توان گفت و نوشت که محمّد زندی آن کُردِ شاعر و مغرور به آب و خاک و سزاوارِ شایسته‌زیستن تا آخرین دمِ حیاتِ خود سرفراز و انسانی زیست. لب به شکوه نگشود و تنها ملالِ خود را در دیدارِ دوستان، همواره تنهاماندنِ اجباری برای طیّ دورانِ نقاهت و عدمِ دیدار با یارانِ شعر و شاعری، حضور نداشتنِ مستمر در جمع عنوان می‌کرد.

پارسال در همین روزها بود که برای او در مکانِ «فرهنگانِ قریب» مراسمی برگزار کردیم؛ بدونِ حضورِ او که دورانِ شیمی‌درمانی را سپری می‌کرد. من هم یکی از سخن‌رانان در جمعِ یاران و علاقه‌مندانِ او بودم و در آن‌جا از اشتیاقِ محمّد برای حضور گفتم و روحیهٔ والای او را برای غلبه بر بیماری سُتودم و در لابلای صحبت، گُریزی هم زدم به «هوشنگ ایرانی»، شاعرِ دوران‌ساز که چون محمّد در این مرزوبُوم و فضای سِتَروَن، بسیار شاعرانه زیست. گفتم: هوشنگ ایرانی در دورانِ بیماری‌اش به یاران و دوستانِ خود ندا می‌داد که *«مُختصری سرطان عارضِ وجودِ ما شده، این هم می‌گذرد»*. من در همان گفتار برای محمّد روی «مختصر» و «می‌گذرد» و آن ریش‌خندی که هوشنگ ایرانی به پدیدهٔ مرگ زده بود، مَکث و درنگ کردم و با صدای بلند و اُمیدوارانه گفتم که محمّدِ ما با باطل‌السّحرِ شعر می‌تواند از کید و دامِ این بیماریِ اختاپوس‌گونه و چنبره‌اش بگذرد.

افسوس و هزاران افسوس که ما اکنون محمّد را در کنارِ خود نداریم. محمّد، استواری و صلابتِ گذشتن و عبور از بیماری را با توجه به آن درونِ شورانگیزِ شاعرانه‌اش و عشقِ وافر به زندگی داشت، امّا در این دورانِ سخت و صُلب که دارو و درمان کیمیا شده است و تاجرانِ جنگ و خون و خون‌ریزی همه چیز را در اختیار گرفته‌اند و با تجارتِ خون‌گرفته و مال‌اندوزی در کشورِ امّا و اگرها تُرک‌تازی می‌کنند، برای آن یاری‌دادن و توان‌بخشی مکانیسمِ درمان در کنارِ دینامیسمِ درون دیگر چه چیز باقی می‌ماند و...

اکنون ما مانده‌ایم بدونِ حضورِ فیزیکی او؛ محمّد زندی، شاعری که در اوج دورانِ شعر و شاعریِ خود صحنه را ترک گفت و برای ماندگاریِ خود به همان سُروده‌های خویش تا این زمانه اکتفا کرد. یادِ او همواره با ماست و آن‌همه عطا و لقایش را پاس می‌داریم و لبخندِ شیرینش را به روی دنیا هیچ‌گاه از یاد نخواهیم برد و همراه با تکیه‌کلام‌هایش: *«ما کُردیم بابا، کُردها اینجوی نیستن و...»*، *«فقط انسانیّت...»* و...

زین پس، زندی را در شعر و جریانِ شاعری نظاره می‌کنیم در آن حضورِ شعر و متنِ گُشوده‌ای که باقی است و برای نسلِ بی‌سنّ فردا در جریانِ «شدن» پیش می‌رود.

در پایان بدونِ هیچ‌گونه تن‌دادن به تقدیرگرایی که در شوره‌زارِ یَأس و نومیدی این‌روزها و در پاره‌ای اوقات میانِ مردمان نُضج می‌گیرد و آسیب‌های خود را هم می‌زند، برای این مرگِ پاییزی از قولِ اخوان ثالث می‌نویسم: پاییزِ جان! چه شوم، چه وحشتناک...

*** برای آشنایی با سُروده‌های زنده‌یاد محمّد زندی به معرّفی کتابِ «ریواس‌های سُرخ» در ارژنگ شمارهٔ ٤٤، مهر-آبان١٤٠٤ مراجعه کنید.**

بازگشت به فهرست

جواد مجابی هم بارِ سفر بست...

ارژنگ



در پی درگذشتِ «جواد مجابی» (زادهٔ ۱۳۱۸)؛ شاعر، رُمان‌نویس، داستان‌پرداز، نقاش، نمایش‌نامه‌نویس پس از یک دورهٔ بیماری در ١٤ شهریورماه ١٤٠٥، مراسم وداع و تشییع پیکرِش در روز چهارشنبه ١٨ شهریور در کوی نویسندگان (محلِّ سکونتِ شاعر واقع در بزرگراه جلال آل‌احمد) با حضور پُرشور اهالی قلم و دوستدارانِ شعر و ادبیات برگزار شد.

در این مراسم علاوه بر شعرخوانی یا سخنرانی یغما گلرویی، رضا سرور، پوریا عالمی، محمد حسینی، امیرحسین چهلتن، محمود دولت‌آبادی و ناستین و پوپک (همسر و دخترِ مجابی)؛ و پخشِ فایلِ صوتی تسلیتِ هادی خرسندی، برخی از اعضای کانون نویسندگان ازجمله حافظ موسوی، مظاهر شهامت، حسین حضرتی، محمّد قاسم‌زاده، علیرضا بهنام، علی صبوری، پرشینگ صوفی‌زاده ودیگران نیز حضور داشتند که با چای‌وشیرینی درمحوطهٔ کوی نویسندگان ازحاضرین پذیرایی شد.



بعداز اتمام مراسم، پیکرِ جواد مجابی با آمبولانس به‌مقصدِ امامزاده طاهر کرج جهت خاکسپاری حمل و بدرقه شد.
گزارش تفصیلی و مصوّرِ این مراسم در سایت خبرگزاری دانشجویان ایران (ایسنا) در لینک زیر:

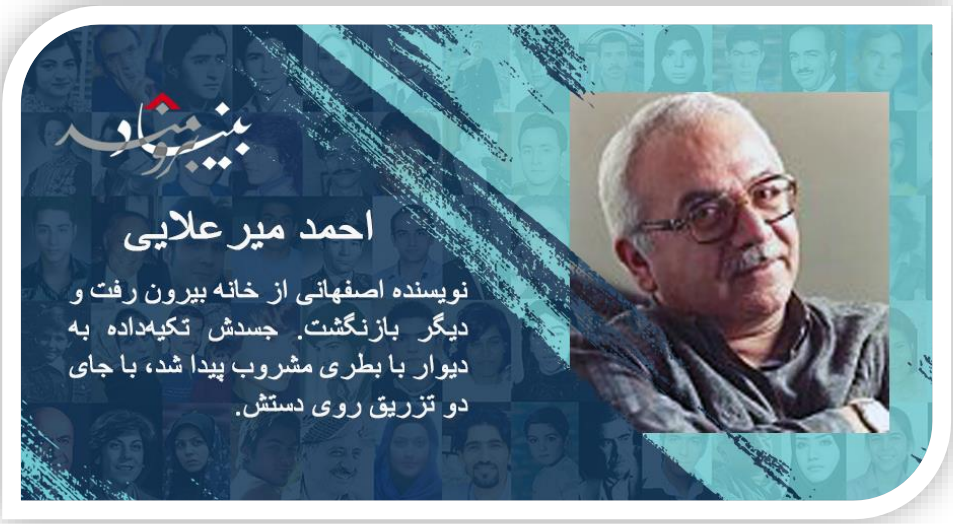
https://www.isna.ir/news/1405061812135/%D8%A8%D8%AF%D8%B1%D9%82%D9%87-%D8%AC%D9%88%D8%A7%D8%AF-%D9%85%D8%AC%D8%A7%D8%A8%DB%8C-%D8%A8%D9%87-%D8%AE%D8%A7%D9%86%D9%87-%D8%A7%D8%A8%D8%AF%DB%8C

بازگشت به فهرست

ثبتِ تاریخ در ادبیّات

به بهانهٔ ۲ آبان، ۳۱مین سالروزِ قتلِ احمد میرعلایی، از جان‌باختگانِ قتل‌های زنجیره‌ای

خسرو صادقی بُروجنی



امروز سالروز قتلِ زنده‌یاد «احمد میرعلایی»* است. او که بود؟، چه کتاب‌هایی نوشت؟ و چه نویسندگانی را به مخاطب فارسی‌زبان معرفی کرد؟ این‌ها اطلاعاتِ دایره‌المعارفی است که با یک جست‌وُجوی ساده می‌توان به پاسخ‌شان رسید. امّا مرگِ او یا بهتر بگوییم قتلِ فجیع و شنیعِ او در دوّمِ آبان ۱۳۷٤ با نگارشِ داستان‌هایی در ادبیّاتِ ایران ثبت و ماندگار شد که در این مطلب به سه نمونه از آن‌ها اشاره می‌کنم.

«**محمدرحیم اخوّت**» که در فصل‌نامه‌ی ادبی زنده‌رود دوست و همکارِ میرعلایی بود، در داستانِ کوتاهِ «*پاییز بود*»، به قتلِ «شنیعِ» او پرداخت. این داستان ابتدا به مناسبتِ دهمین سالِ خاموشی میرعلایی در فصل‌نامه‌ی نگاهِ نو (شماره‌ی ۷۱، آبان ۱۳۸۵)، و یک سال بعد در مجموعه داستانی به همین نام توسط نشرِ آگه منتشر شد (پاییز بود، آگه، ۱۳۸۶)

اخوّت در این داستان با شرحی از خاطراتِ دوستی‌ها و همکاری‌های خود با میرعلایی در فضای ادبی اصفهان و فصل‌نامه‌ی ادبی زنده‌رود، روایتِ خود از رُبایش و قتلِ میرعلایی را می‌نویسد. روایتی که برخی از داده‌های آن بر اساسِ شواهد است و به یاری تخیّلِ نویسنده پرورش می‌یابد.

«*پاییز بود*» با فضای گُنگ و مُبهمِ ناپدیدشدنِ میرعلایی شروع می‌شود و در ادامه، اخوت با استفاده از تکنیکِ بازگشت به عقب، خاطراتِ گذشته‌ی خود با او را تداعی می‌کند و در پایان، داستان را این‌گونه به پایان می‌برد:

«از جلو ترمینال صفه رد می‌شوند. سمتِ راست، کوه صفه در هوای پاک و آفتابیِ صبح قد کشیده است. آسمان آبی و بی‌ابر است. تنها چیزی که کُنج‌کاویِ احمد را برمی‌انگیزد، این است که می‌خواهد بفهمد با او چه خواهند

کرد؟ کم‌کم موجی از ترس و دلهره دارد از آن پشت و پَسله‌ها بالا می‌آید. چشمش به سرنگِ خالی می‌افتد، خیالش راحت می‌شود.»

«**هوشنگ گلشیری**»، دیگر نویسنده‌ی دوست و همکارِ میرعلایی در حلقه‌ی جُنگِ اصفهان نیز در همان آبان‌ماهِ ۱۳۷۴ تکنیکِ داستان‌نویسی خود را به خدمت می‌گیرد و در داستانِ «*گنج‌نامه*»، قتلِ میرعلایی را در ادبیّات ثبت می‌کند. داستانی که بنا بر تکنیکِ گلشیری سهل وُ ممتع نیست و دارای پیچیدگی‌های البته جذاب و خواندنی است. گلشیری گنج‌نامه را به این شکل تمام می‌کند:

«می‌بینم که زنده است و هست، حتّی دیده‌بودنش که ده و نیمِ بعدازظهر دوّمِ آبانِ هفتاد و چهار نشسته، تکیه داده به دیوار، تمام کرده بود.»

دیگر نویسنده‌ای که قتلِ میرعلایی را در یکی از داستان‌های خود ثبتِ تاریخی کرد، «**اکبر سردوزامی**» است. او در داستانِ کوتاهِ «*من و احمد میرعلایی و قهقهه‌ی خنده*» ابتدا با زبانی طنز شروع می‌کند و می‌نویسد:

«به مسعود زنگ زدم، گفتم دیدی چی شد؟ گفت چی شد؟ گفتم یکی می‌خواست داستانِ منو بخونه، اونَم مُرد! و قاه قاه خندیدم. گفت کی؟ گفتم میرعلایی دیگه؛ و صدای قهقهه‌ام بلندتر از پیش توی خانه پیچید. گفت این کجاش خنده داره؟ گفتم خنده‌دار نیست؟ و قهقهه زدم که بابا تو دیگه کی هستی! از این خنده‌دارترم مگه می‌شه؟ گفت گمونم تو یه چیزیت می‌شه! و خندید. صدای قهقهه‌ی من بند نمی‌آمد. گفتم بابا تو اصلاً حالیت نیست!»

سردوزامی در انتهای داستان، تقدیرِ ناگُزیرِ مرگ را به زندگیِ قاتلان تسرّی می‌دهد و این‌گونه از دلِ ناأُمیدی بذرِ اُمید را می‌کارد:

«من هم روزی زیرِ یکی از این ماشین‌هایی که در خواب‌های من بوق می‌زنند، لِه می‌شوم و می‌میرم.

و معنی همه‌ی این جمله‌ها این است:

شما هم می‌میرید!

شما که مرگ آورید!

شما که هم آواز و هم سُرودتان مرگ است!»

***

* **ارژنگ:** زنده‌یاد احمد میرعلایی (۲۱فروردین۱۳۲۱ - ۲آبان۱۳۷۴)؛ مترجم، نویسنده، منتقدِ ادبی، ویراستار، مدرّسِ دانشگاه، ناشر و روزنامه‌نگار، یکی از نخستین قربانیانِ سلسله‌قتل‌های سیاسی موسوم به «قتل‌های زنجیره‌ای» در پاییز سال ۱۳۷۷توسط وزارتِ اطلاعاتِ جمهوری‌اسلامی است. او با ترجمهٔ آثارِ نویسندگانی هم‌چون بورخِس، میلان کوندرا، اکتاویو پاز، گراهام گرین و ویلیام گولدینگ برای نخستین بار فارسی‌زبانان را با آن‌ها آشنا کرد.

بازگشت به فهرست

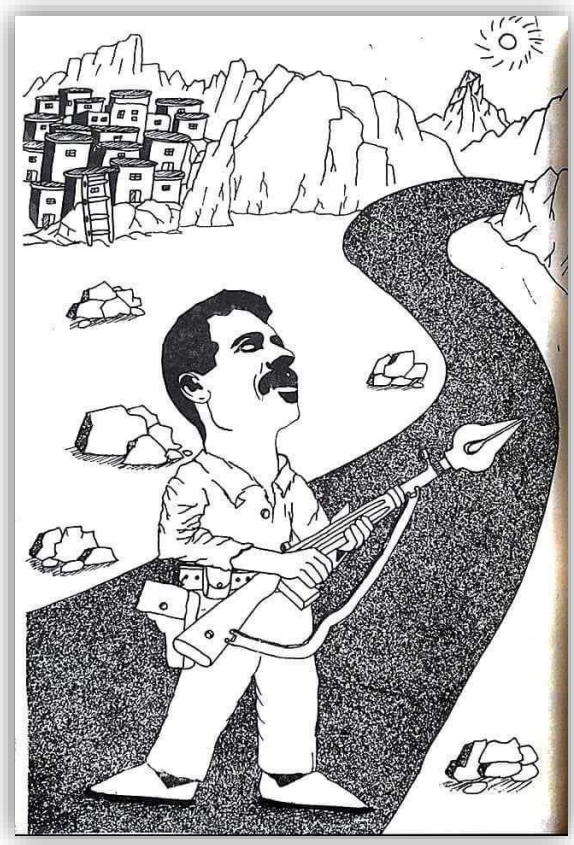
صمد بهرنگی و ادبیّاتِ کودک و نوجوان

نگرشِ «صمد بهرنگی» و تأثیرش بر ادبیّاتِ کودکان و نوجوانان به بهانهٔ ۵۸مین سالروزِ درگذشتِ او

کیوان باژن

«همه‌اش که نباید ترسید، راه که بُیفتیم، ترسمان می‌ریزد»

به نقل از کتاب: «ماهی سیاه کوچولو»



اشاره: شهریور، ماهی است که «ارس»، «صمد بهرنگی» را از ما گرفت. صمد رفت؛ امّا اندیشه و آثارش ماند. قصّه‌ها و پژوهش‌هایش. نوشته‌هایی که هنوز تاثیرگذارند. استقبال از آثارِ صمد- حتا پس از این‌همه سال- خود، سندی است بر این مدّعا.

صمد شخصیّتی داشت منحصر به فرد. معلّم بود و تا آخرِ عمرِ کوتاه امّا پُربارش هم، معلّم باقی ماند. و البته که به سببِ قصه‌نویس بودنش، همواره جست‌وجوگر بود و خودش را در چهارچوبی معیّن، محصور نکرد. هر چند فلسفهٔ علمی برایش نقشهٔ راه بود. او به تعبیرِ «امیرپرویز پویان» صرفاً به «بودن» نمی اندیشید؛ بل، «چرا بودن» و سپس «چگونه بودن» دغدغهٔ ذهنش بود.

اکنون که «بودن»، بسیاری از ما را در گردابِ خود خفه کرده است و می کند، بدونِ این‌که بخواهیم با ذهنیّتی ایده‌آلیستی، به نبشِ قبرِ گذشتگان بپردازیم، با خوانشِ دوباره و چندبارهٔ نوشته‌های گذشتگان -گذشتگانی که از صرفِ «بودن» گذشتند و به «چگونه بودن» و «چرا بودن» رسیدند-، این مفاهیم را یادآور شویم؛ که به نظر می‌رسد این روزها ضرورتی است بس مهمّ. در این گفتارِ کوتاه، به نگرشِ «صمد بهرنگی» به‌عنوانِ قصّه‌نویسِ کودکان و نوجوانان و تأثیرِ او بر قصّه‌نویسانِ پس از خود پرداخته می‌شود.

دنیای کودکان، دنیای پیچیده‌ای است. دنیایی شگفت‌انگیز که در آن همه چیز هست و در عینِ حال هیچ چیز نیست. هست؛ ازاین جهت که تمامِ مسائلی که در بزرگ‌سالی تا میان‌سالی و آستانهٔ پیری با آن دست به گریبانیم، به نوعی ریشه در کودکیِ‌مان دارد؛ و نیست، ازآن‌رو که به شدّت ناخودآگاه است. درونی و خودمدارانه. به تعبیرِ «ویگوتسکی»- روان‌شناسِ روسی- «گفتارِ خودمدارانه»؛ که باز به تعبیرِ او، غالباً در کودکان، پیش از

سنّ دبستان مشاهده می‌شود و مقدمه‌ای است برای آن‌چه می‌گوییم «گفتارِ درونی» که چون این دو مفهوم، اساساً ساختاری عُقَلایی دارند، پس از فرایندهایی در مغز، به «گفتارِ اجتماعی» تغییرِ شکل می‌دهند. یعنی گفتارِ خودمدارانه به گفتار درونی و سپس به گفتارِ اجتماعی تبدیل می‌شود و به این ترتیب در یک پروسهٔ چندساله، رشدِ ذهنیِ کودک انجام گرفته و جامعه‌پذیریِ او به‌صورت تدریجی سمت‌وُسو می‌گیرد.

«پیاژه»- روان‌شناسِ سوئیسی- هم که در این مورد صحبت کرده، معتقد است که کودک در جریانِ گفتارِ خودمدارانه قادر نیست خود را با تفکّرِ بزرگ‌سالان انطباق دهد، چرا که خود را حاکمِ بلا منازعِ جهان می‌داند. در همین مرحله هم هست که به اشیاء جان می‌بخشد و در دنیای درونِ خود، جهانی می‌سازد که ربطی به دنیای بزرگ‌سالان ندارد. «هیچ ربطی ندارد.» و این جمله را باید در گیومه گذاشت.

آن چه اهمّیت دارد، واردشدن به این دنیاست. همین ورود است که کار را برای نوشتن برای کودک، دشوار می‌کند و ازاین‌رو است که گفته می‌شود نوشتن برای کودکان، یکی از سخت‌ترین کارها در ادبیّاتِ تخیّلی و داستانی است. از طرفی شباهتِ خلاقیّتِ ادبی با گفتارِ خود مدار و گفتارِ درونی، البته در این مورد اُمیدبخش می‌نماید، چرا که نویسنده نیز بر اساسِ همین مفاهیم در نوشتن عمل می‌کند و با توسّل به خلاقیّتِ ادبی‌اش قصّه می‌سازد.

در این جا امّا، باید از یک تفاوتِ اساسی میانِ نویسندهٔ بزرگ‌سال و کودک هم گفته شود و آن، به نظرم در رویکردش به مخاطب است. نویسندهٔ بزرگ‌سال ممکن است مخاطبِ مستقیمی نداشته باشد، امّا نویسندهٔ کودکان می‌داند که دقیقاً مخاطبش کیست. یعنی او آگاه است که مخاطبی دارد در محدودهٔ سنّیِ مثلاً ۳ ، ۴ ساله تا اوائلِ دورهٔ نوجوانی یعنی ۱۲ سالگی.

بر مبنایِ این دانستن، و با توجّه به درنظرگرفتنِ تفاوت‌ها میان ادبیّاتِ بزرگ‌سالان و کودکان از نظرِ محتوایی و کیفی و البته کمّی، هدف مشخّص می‌شود. این هدف دو رویکرد دارد: یکی «سرگرمی و لذّت» و دیگری «آموزش.»

گفتیم ادبیّاتِ کودک ماهیّتی اساساً دیگرگون دارد. به نظر می‌رسد فعّال‌بودنِ «کودکِ درونِ» یک نویسنده می‌تواند او را به این دنیا که متعلّق به کودک است هرچه بیش‌تر نزدیک کند و بنا بر همین نزدیکی است که می‌توان مواجه شد با طیفِ وسیعی از آثار در زمینه‌های قصّه، شعر، ترانه، تصاویر و غیره که هدفِ همهٔ این آثار ارتباط‌گیری با کودک است و کودک نیز به کمکِ این ارتباط‌گیری، پیرامونش را بهتر می‌شناسد، و از سویی، با مفاهیمِ زیبایی‌شناختیِ «زبان» و «نوشتار» آشنا می‌شود و با «هم‌ذات‌پنداری» با شخصیّت‌های داستان، شخصیّت‌اش هرچه بهتر و بیش‌تر شکل گرفته و به درکِ بهتری می‌رسد. در این فرآیند، مسلّم است که از سوی کودک مقایسه‌هایی هم صورت می‌گیرد. شباهت‌ها و تفاوت‌ها را بهتر درک می کند و تعامل‌کردن با پیرامون را می‌آموزد و با مفاهیمی چون «زمان»، «مکان» و البته «زبان» آشنا می‌شود.

همان‌طور که گفته شد، دو رویکردِ اساسی ادبیّاتِ کودک، «سرگرمی» و «آموزش» است و این دو، البته در ارتباطی دیالکتیکی با هم قرار دارند. رویکردِ «سرگرمی» خود را در مفاهیمی چون تصویر و ایماژ و تخیّل نشان

می‌دهد و نیز جذّابیتِ قصّه و شخصیّت‌ها. «آموزش» امّا، همان پُلی است که میانِ دنیای بزرگ‌سالان و دنیای کودک برقرار می‌شود.

در این‌جا ذکرِ این نکته نیز اهمّیت دارد که اساساً ادبیّاتِ کودک در کشورِ ما بسیار جوان است و سابقهٔ چندانی ندارد. شاید بتوان با لالایی‌ها و ترانه‌های کودکانه و فولکلورِ قدیمی‌تر، کمی قدمتش را به عقب‌تر برد، امّا ادبیّاتِ کودک به صورتِ خاصّ و حرفه‌ای چندان سنّی ندارد و در همین سنِّ کم، البته نام‌های زیادی را می‌توان نام بُرد.

از «طالبوف» با کتابش «احمد»، یا «سفینه طالبی» و «جبار باغچه‌بان» با تأسیسِ مدارس و نمایش‌نامه‌هایش برای کودکان و «مهدی آذریزدی» که به تعبیری پدرِ ادبیّاتِ کودکان و نوجوانانِ ایران نام دارد گرفته؛ تا «عباس یمینی شریف» -که بُنیان‌گذارِ نشریهٔ «کیهان بچه‌ها» بود- و «پروین دولت‌آبادی» و «مصطفی رحمان‌دوست» و «هوشنگ مرادی کرمانی» و «محمود کیانوش»؛ تا « صمد بهرنگی» و «علی‌اشرف درویشیان» و «قدسی قاضی‌نور» و بسیاری نام‌های دیگر... که هر کدام با نگرش‌هایی که داشتند، برگی به این کتابِ بزرگ، با عنوانِ کلّی «ادبیّاتِ کودک و نوجوان» افزودند.

در این میان نامِ «صمد بهرنگی» البته کمی خاصّ‌تر است؛ به یک علّتِ اساسی و آن، تأثیری است که بر ادبیّاتِ کودک گذاشته است. تأثیری که به‌هرحال جای شک ندارد و انکارناپذیر است. هم در کودک و هم در نویسندگانِ کودکِ بعد از خود. او اساساً در آشناکردنِ بچه‌ها به کتاب و کتاب‌خوانی نقشِ به سزایی داشت و به قولِ «علی‌اشرف درویشیان»، سبب شد کتاب از روی تاقچه‌ها به میانِ کودکان برود.

امّا «بهرنگی» از طرفی در فضای فکری و ادبیِ نسل‌های بعدی نویسندگانِ کودک هم تاثیر گذار بود.

می‌دانیم هر نویسنده و به طورِ کلّی هنرمندی، زاده و پروردهٔ شرایطِ خاصِّ زمانهٔ خود است. از این‌رو باید شرایطی را که نویسندگانی چون «صمد بهرنگی» در آن پرورش و رشد یافته‌اند هم، در نظر گرفت. شرایطی که بیانِ دو نکتهٔ به نظرم مهمّ در ادبیّات به طورِ عامّ، و ادبیّاتِ کودک و نوجوان به طورِ خاصّ را یادآور می شود. یکی مسالهٔ «نگاهِ ایدئولوزیکی» است به ادبیّات؛ با تحمیلِ سبک‌هایی چون «رآلیسمِ اجتماعی» یا «رآلیسمِ سوسیالیستی»؛ آن ادبیّاتی که در دههٔ چهل و پنجاه، معروف شده بود به «ادبیّاتِ ژدانفی»؛ و دیگری «فرهنگِ مونولوگ» در برابر «فرهنگِ دیالوگ.»

«صمد بهرنگی» در چنین شرایطی می‌زیسته، پرورش یافته و به تحلیلِ مسائل پیرامونِ خود می‌پرداخته و قصّه می‌نوشته است. همان طور که ادبیّاتِ داستانی‌مان هم، گُریزی نداشت از این نگاهُ ایدئولوژیکی.

از این‌رو است که می‌گوییم نویسنده زاییده و پروردهٔ شرایطِ سیاسی و اجتماعیِ زمانِ خویش است. در این باره بهتر است نمونه‌هایی از نوشته‌های «صمد» بیاوریم. به عنوانِ مثال او دربارهٔ ادبیّاتِ کودکان به طورِ کلّی، و به طورِ خاصّ در نقدِ «عباس یمینی شریف» می‌نویسد:

«دیگر وقتِ آن گذشته است که ادبیّاتِ کودکان را محدود کنیم به تبلیغ و تلقینِ نصایحِ خشک و بی‌برووبرگردِ نظافتِ دست و پا و بدن، اطاعت از پدر و مادر، حرف‌شنوی از بزرگان، سر وُ صدا نکردن در حضورِ مهمان،

سحرخیز باش تا کامروا باشی، بخند تا دنیا به رویت بخندد، دستگیری از بینوایان به سبک و سیاقِ بنگاه‌های خیریّه و مسائلی از این قبیل که نتیجهٔ کلّی و نهایی همهٔ این‌ها، بی‌خبرماندنِ کودکان از مسائلِ بزرگ و حادّ و حیاتی محیطِ زندگی است...»

و در ادامه می گوید:

«آیا نباید به کودک بگوییم که بیش‌تر از نصفِ مردمِ جهان گرسنه‌اند و چرا گرسنه شده‌اند و راهِ برانداختنِ گرسنگی چیست؟»

و در ادامه:

«ادبیّاتِ کودکان باید پُلی باشد بینِ دنیای رنگین و بی‌خبری و در رؤیا و خیال‌های شیرینِ کودکی و دنیای تاریک و آگاه، غرقه در واقعیّت‌های تلخ و دردآور و سرسختِ محیطِ اجتماعی بزرگ‌ترها...»

و مهم‌تر این نتیجه که: *«کودک باید از این پُل بگذرد و آگاهانه و مسلّح و چراغ‌به‌دست به دنیای تاریکِ بزرگ‌ترها برسد...»*

در نگاهِ نخست به نظر می‌رسد که این نوشته‌ها، شاید نشان از تفکّری ایدئولوژیکی دارند. آیا ما در این‌جا مونولوگی زائیدهٔ تفکّری که از جهان‌بینی خاصّی باشد نمی‌بینیم؟... در نگاهِ نخست شاید؛ امّا...

امّا با تأمّلی بیش‌تر در قصّه‌های «صمد»، به سرعت باید افزود که اتفاقاً او به‌خوبی توانسته تا حدّ بسیار زیادی بینِ این «نگاهِ ایدئولوژیکی» و «دنیای کودکان» تعادل ایجاد کند. در واقع رازِ ماندگاری و تاثیرگذاریِ او هم در ادبیّاتِ کودک، همین تعادل و توازن است. شاید در یک نگاهِ دیگر و با توجّه به شرایطی که صمد در آن می‌زیست، انتظارِ توازنِ بیش‌تر، چندان آسان نباشد.

امّا چیزی که هست، نوعِ زندگیِ «صمد» و مسائلی که پیرامونِ مرگ او شکل گرفت، متأسفانه تا حدّ زیادی مانع شد به این که آثار و نوشته‌های او به‌ویژه قصّه‌هایش مورد نقدِ منصفانه و بی‌طرفانه قرار بگیرد و ازاین‌رو، نگاهِ تعدیل‌شده و دموکراتیکِ او، کم‌کم تبدیل شد به یک نگاهِ تحمیل‌گرا و ایدئولوژیکی در قصّهٔ کودکان؛ و فرهنگِ مونولوگِ چپ و راست، مذهبی و غیر مذهبی، که دیگر دست از سرِ ادبیات کودک بر نداشت.

به نظرم نگاهِ «جلال آل‌احمد» به مسالهٔ «صمد» و هیاهویی که به واسطهٔ اظهارنظرِ عجولانه‌اش دربارهٔ مرگ او به وجود آمد- هیاهویی که سبب شد تا از «صمد»، یک «شهید» ساخته شود- از سویی، و نوشته‌هایی چون «بررسی ماهی سیاه کوچولو» که نویسنده‌اش «منوچهر هزارخانی»، به‌جای پرداختن به ماهیّتِ قصّهٔ صمد- از منظرِ شناخت، ترس، رهایی و فردیّت در عناصرِ سازندهٔ قصّهٔ «ماهی سیاه کوچولو»- تلاش کرد تا یک مانیفستِ مسلّحانه از داخلِ آن در بیاورد از سویی دیگر، مسبّبِ چنین مساله‌ای شد که گفته آمد.

ازاین‌رو جای تعجّب نیست که دیده شود بسیاری از قصّه‌نویسانِ کودک و نوجوان، هیجان‌زده از نوشته‌های «جلال» یا «هزارخانی»- و نه تعمّق و تأمّل در بطنِ قصّه‌های «صمد»- به جای توجه به اساسا آن «فرهنگِ دیالوگ» و سپس «انتخاب» که مدّ نظرِ دقیقِ «صمد» بود، ادبیّاتِ کودکان و نوجوانان در بسیاری موارد بشود

نوشته‌هایی که یک نوع «فرهنگِ مونولوگی» پیشِ پای کودک و نوجوان [قراردهد]؛ به طوری که انگار «مسیر» مشخّص شده است. مسیری که کودک و نوجوان ناگزیر از پذیرفتنش است. این نگاهِ تحمیل‌گرا، همان‌طور که گفتم ربطی به نگاهِ چپ یا راست ندارد. مهمّ مذهبی یا غیرِمذهبی بودنش نیست. مهمّ تحمیل‌کردن آن چیزهایی است که دنیای بزرگ‌ترها می‌خواهند. انگار گفته شود ای کودک، سعادت اگر می‌خواهی، همین چیزی است که من می‌گویم یا جامعه می‌خواهد. دیگر اجازه داده نمی‌شود که در قالبِ قصّه، فضایی به وجود آید که همراه با تصویر و شخصیّت‌ها، دیالوگی انجام گیرد تا کودک در فرایندِ قصّه متوجّهٔ [واقعیّات] شده، تصمیم بگیرد و «انتخاب» کند. این مسالهٔ «انتخاب‌کردن» را هم در گیومه باید گذاشت.

حالا تصوّر کنید که این نگاهِ تحمیلیِ ایدئولوژیکی و اقتدارگرایانه، در بالاترین سطوحِ جامعه و در مثلاً آموزش و پرورش هم ترویج شود. خوب آن‌وقت شاید به راحتی بتوانیم در یک نگاهِ آسیب‌شناسانه، این نکات را در بسیاری از آثاری که برای کودکان نوشته شده، ببینیم؛ که چطور خواسته یا ناخواسته -البته بیش‌تر خواسته- ایدئولوژیِ حاکم بر دنیای بزرگ‌سالان به دنیای کودکان تحمیل می‌شود. دنیایی که در ابتدای این یادداشتِ کوتاه گفتیم هیچ ربطی به دنیای کودکان ندارد و صرفاً سببِ آسیب‌های روانی و درونی کودک می شود، نه موجبِ رشد و تعالی‌اش.

به همین سبب است که «صمد» می‌گوید: *«... باید جهان‌بینی علمی و دقیقی به بچّه داد. معیاری که بتواند مسائلِ گوناگون اخلاقی و اجتماعی را در شرایط و موقعیّت‌های دگرگون‌شوندهٔ دایمی و گوناگونِ اجتماعی ارزیابی کند...»*

در این‌جا وقتی او صحبت از «شرایط و موقعیّت‌های دگرگون‌شوندهٔ دائمی و گوناگونِ اجتماعی» می‌کند، دقیقاً همان نگاهِ تعدیل‌شده و دموکراتیکی است که خودش بارها و بارها در معلّمی و در قصّه‌هایش و به‌ویژه در نوشته‌های پژوهشی‌اش -به‌ویژه در «کندوکاو در مسائلِ تربیتی ایران»- از آن یاد می‌کرد.

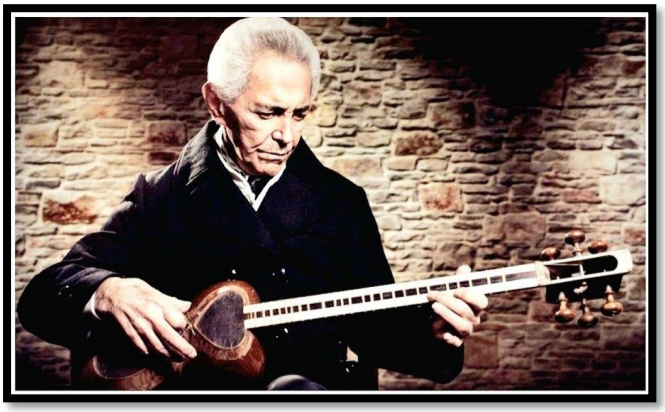
از این رو، پُر بی‌راهه نیست بگوییم به راستی که ادبیّاتِ کودک و نوجوانِ ایران، به پیش از «صمد» و پس از او تقسیم می شود و هنوز هم باید اُمیدوار باشیم با نگاهی نقّادانه‌تر به نوشته‌ها، قصّه‌ها و به طورِ کلّی به نگرش «صمد»- و البته «صمدها»- بتوانیم معیارهای بهتری به دست بیاوریم و رویکردی دقیق‌تر به ادبیّاتِ کودکان و نوجوانان داشته باشیم.

بازگشت به فهرست

آن زخمه‌زنِ نادره «فرهنگِ شریف» بود

در رثای دهمین سالِ وداع با نوازندهٔ صاحبِ سبکِ تار و مدرّسِ پیش‌کسوتِ موسیقی ایرانی

ارژنگ



ارژنگ: فرهنگ شریف (۱ فروردین ۱۳۱۰، آمل – ۱۷ شهریور ۱۳۹۵، تهران)، هنرمندیِ بی‌بدیل دارای نشانِ درجه یکِ هنری معادلِ دکترا و از چهره‌های ماندگارِ موسیقی، نوازنده و بداهه‌نوازِ تار اهلِ ایران بود. او در آخرین صحبت‌های خود با خبرنگار روزنامه ایران گفته بود: *«زندگی ماشینی کارهایی را که ما انجام داده بودیم از بین بُرده است و این کوتاهی است که در حقّ هنرمندان شد.»* فرهنگ شریف اگرچه در سال‌های آخرِ عمر، سازِ اصلی و اموالش را برای درمانِ خود و همسرش فروخت و سوخت و رفت، امّا چراغی تابناک را بر فرازِ قلّهٔ هنرِ موسیقیِ میهنِ خود برافروخت و به واژهٔ «ماندگاری» معنا بخشید.

شروع فعّالیتِ هنری: فرهنگ شریف از چهارسالگی تحت تأثیر آموزش موسیقی به وسیلهٔ پدرش و نیز رفت و آمد بزرگان موسیقی ایران به منزل آن‌ها خصوصاً عبدالحسین شهنازی و مرتضی نی داوود بود. پدر فرهنگ شریف دکتر داروساز بود و با اهل هنر نیز حشر و نشر بسیاری داشت.

فرهنگ شریف تار را نزد عبدالحسین شهنازی و مرتضی نی‌داوود، که از تارنوازان بزرگ اواخر دوره قاجار و اوایل پهلوی بودند آموخت، بر خلاف اظهارات اشتباه محمدرضا لطفی که بر این باور بود تار را نزد علی اکبر شهنازی برادر بزرگتر عبدالحسین شهنازی آموخته، فرهنگ شریف تنها شاگرد عبدالحسین شهنازی بود و شاگردی دیگر جز ایشان نداشت. اما شیوهٔ نوازندگی وی به استادانش شباهتی نداشت و مخصوص خود او بود. در دوازده‌سالگی نخستین تک‌نوازی خود را که زنده از رادیو پخش می‌شد با موفقیت اجرا کرد و به‌دنبال آن در اغلب برنامه‌های گل‌ها به عنوان تک‌نواز آواز، خوانندگان برنامه را همراهی می‌کرد.

سبک: وی با ابداعاتی که در نحوهٔ انگشت‌گذاری و مضراب‌زنی در نقاط مختلف سیم‌های تار انجام داده، از تار صدایی کاملاً متفاوت به وجود آورده که بسیاری معتقدند زیباترین صدای تولیدشده از سازِ تار است. وی با قریحهٔ بی‌مانندش ملودی‌هایی بسیار لطیف و زیبا ساخته‌است. استفاده از ظرفیت‌های تار در صدادهی‌های متنوع، سکوت‌های سنجیده، آفرینش جملاتی فارغ از قالب‌های ردیف، جواب‌های کوتاه و مؤثر، اجرای ماهرانه انواع کشش‌ها و مالش‌های طولی و عرضی که ریشه در روش‌های ویولن‌نوازی ایرانی دارد، تکیه بر خیالِ آزاد و قدرت ایجادِ موقعیت‌های خلسه‌آور در هنگام تک‌نوازی و آفرینش کوک‌های گوناگون اختصاصی از ویژگی‌های برجستهٔ هنرِ نوازندگی فرهنگ شریف به‌شمار می‌رفت، به گونه‌ای که سبک و اسلوبِ نوازندگی‌اش منحصر به

خودِ او بوده و از ساز هیچ نوازنده‌ای به غیر از ساز خودش شنیده نشده‌است. همچنین او چند سال در آمریکا اقامت کرد و در دانشگاه‌های معتبر آنجا نیز کرسی استادی داشت.

فرهنگ شریف به تعریفِ بزرگان موسیقی اصیل ایران:

جلیل شهناز (نوازنده بزرگ تار): سازِ گرم و دلنشین یعنی تارِ آقای فرهنگ شریف.

علی تجویدی (آهنگساز و نوازنده بزرگ ویولون): آقای فرهنگ شریف در ساز تار ویرتوئز هستند. نوازندگی فرهنگ شریف برپایهٔ بداهه آکنده از سونوریته‌های بی‌نظیر و صدادهی‌هایی بسیار شفاف و رساء و خلق فضاهایی پُر از آرامش، ملودیهای غیرقابلِ‌وصف و موتیف‌هایی پُر از اصالت و فرهنگِ ایرانی می باشد. تکنیکِ ایشان بسیار شُسته و رُفته است. من همواره در خلق آثار و نوازندگی بسیار تحت تاثیرِ سبک این استادِ بزرگِ تار بوده‌ام.

احمد عبادی (نوازنده نامدار سه تار): هیچ‌کس در بداهه‌نوازی نظیرِ فرهنگ شریف نیست. فرهنگ شریف بداهه‌ی موسیقی اصیل ایرانی است.

علی اکبر گلپایگانی (خواننده مشهور): تارِ فرهنگ شریف پرچمِ ایران است!

بیژن ترقی (شاعر معاصر): بیهوده مکن ذهنِ پراکنده‌ی خود تار/ این زخمه‌زنِ نادره فرهنگ شریف است

نواب صفا (شاعر معاصر): فرهنگ نیست که این‌چنین چنگ می‌زند!/ بالِ فرشته‌ای‌ست که آهنگ می‌زند

نشان درجه‌یک هنر: فرهنگ شریف دارای گواهی‌نامهٔ درجه یکِ هنری معادل دکترا بود که در دورهٔ ریاست‌جمهوری محمد خاتمی به وی اهدا شد.

کنسرت‌ها: او از سوی مرکز حفظ میراث فرهنگی شرق در دانشگاه موزه هنر لندن برای برگزاری کنسرت پژوهشی و همچنین تشکیل کارگاه تخصصی ساز تار دعوت شد. در این سفر علاوه بر اجرای کنسرت پژوهشی ویژگی‌های ساز تار را در ۵ جلسه تشریح کرد. این کنسرت از سوی دانشجویان و علاقه‌مندان با استقبال فراوانی مواجه شد. فرهنگ شریف کنسرت‌های پژوهشی در کشورهای آلمان و انگلستان برگزار نمود. فرهنگ شریف در ایران نیز کنسرت‌های متعددی در تالارهای متعدد و جشنواره‌ها برگزار کرد و همچنین همراه با محمدرضا شجریان کنسرت‌های متعددی در کشور ایران و کشورهای مختلف اجرا نمود.

کارنامهٔ هنری: فرهنگ شریف در کارنامهٔ هنری خود با خوانندگانی چون: حسین قوامی، گلپا، ایرج، تاج اصفهانی، بانو دلکش، غلامحسین بنان، محمدرضا شجریان، علیرضا افتخاری، محمود محمودی خوانساری، حسام‌الدین سراج، مرضیه، حمیرا، هایده و روحانگیز همنوازی داشته و در چند فستیوال بین‌المللی از جمله فستیوال موسیقی برلین توانسته‌است ساز تار را به‌خوبی به جهانیان بشناساند. فرهنگ شریف چند سالی را در دانشگاه‌های مطرح آمریکا به امر آموزش موسیقی مشغول بوده‌است.

در آرشیو موسیقایی فرهنگ شریف، آثار زیادی را چه در بخش تکنوازی تار و چه در همراهی با خوانندگان مختلف چون حسین خواجه‌امیری، علی‌اکبر گلپایگانی، محمود محمودی خوانساری، عبدالوهاب شهیدی، محمدرضا شجریان و... وجود دارد و به عنوان یکی از پرکارترین نوازندگان در برنامه های مختلف گلها (گلهای جاویدان، گلهای صحرایی، گلهای رنگارنگ، برگِ سبز، یک شاخه گل، گلهای تازه، گلچینِ هفته، و برنامه تکنوازان رادیو) و ارکستر روح الله خالقی و اسدالله ملک همکاری داشته است.

بازگشت به فهرست



اجتماعی

تقاطع‌گرایی در غیابِ اقتصادِ سیاسی

بازخوانی فُرودستی زنانِ دارای معلولیّت در نظمِ پَسافوردیستی

سیمین کاظمی، پزشک و پژوهش‌گر



تقاطع‌گرایی (*intersectionality*) ، رویکردِ محبوبی است که برای توضیح و تبیینِ وضعیّتِ زنانی که در تلاقیِ محورهای متعدّدِ سُلطه موردِ ستم و طرد قرار گرفته‌اند راهگُشا به‌نظر می‌رسد و چارچوبِ نظری بسیاری از پژوهش‌های فمینیستی دربارهٔ زنانِ اقلّیت را تشکیل می‌دهد. امّا یک پُرسش باقی می‌ماند که این تقاطع چگونه فعّال می‌شود و زنانِ قرارگرفته در تلاقیِ دو محورِ ستم را در معرضِ طرد و تبعیض قرار می‌دهد؟

به عنوانِ نمونه، هنگامی که برای توضیح وضعیّتِ زنانِ دارای معلولیّت در مشاغلِ غیررسمی به رویکردِ تقاطع‌گرایی متوسّل می‌شویم و تقاطعِ دو محورِ تبعیضِ جنسیّتی (*sexism*) و تبعیضِ مُبتنی بر معلولیّت (*ableism*) را برای وضعیّتِ فرودستی و حاشیه‌ایِ این گروه از زنان به‌کار می‌گیریم، این رویکرد از تبیینِ ریشه‌های ساختاریِ این تقاطعِ فرودست‌کننده ناتوان است و سازوُکارِ عمل‌کردنِ این تقاطع در طرد و استثمارِ زنانِ دارای معلولیّت را مسکوت می‌گذارد. برای رفعِ این کاستی، باید اُفقِ دید و سطحِ تحلیل را آن‌چنان گُسترده‌تر کرد، که ساختارهای اقتصادی و سیاسی‌ای که این تقاطع در چارچوبِ آن رُخ می‌دهد، پدیدار شوند .

بر این مبنا در پرداختن به وضعیّتِ زنانِ دارای معلولیّت در مشاغلِ غیررسمی، باید دید وضعیّتِ جاریِ این گروه از زنان در کدام شیوه‌ی تولید و کدام شکل از سازماندهیِ کار ساخته شده است؟ چون تجربه‌ی کار و اشتغال در الگوهای مختلفِ سازماندهیِ کار دارای تفاوت‌ها و تمایزاتی است. دو الگوی اساسی که از اوایلِ قرنِ بیستم در سازماندهیِ کار حاکم بوده، الگوهای «فوردیستی» و «پَسافوردیستی» بوده است که الگوهایی متمایز و متفاوت هستند.

درهر کدام از این الگوها، تجربهٔ کارگران و زحمتکشان یک‌سان نیست. چنان‌که الگوی فوردیستی که بر اساسِ شیوه‌ی کار و سازماندهیِ آن در کارخانه‌ی بزرگِ خودروسازی فورد ظهور کرد؛ با تولیدِ انبوه، مصرفِ انبوه، اتّحادیه‌های کارگری، خطّ مونتاژ و دستمزدِ بالای کارگران و تبدیلِ آن‌ها به مصرف‌کننده همراه بود و دولتِ متناظر با آن، «دولتِ رفاه» نامیده می‌شد. با وقوع بحرانِ اقتصادی در دهه‌ی هفتاد، الگوی فوردیستیِ غالب به حاشیه رفت و پَسافوردیسم ظهور کرد. پَسافوردیسم شکلِ نوینی از سازماندهیِ کار بود که صُلبیّتِ فوردیسم را نداشت و کلیدواژه‌ی اصلی‌اش «انعطاف» بود. انعطاف‌پذیری در تولید و نیروی کار، دگرگونی در سازمانِ کار و نیروی کار، تحوّل در الگوی مصرف و سبکِ زندگی، جهانی‌شدنِ زنجیره‌ی ارزش و تمرکززداییِ جغرافیایی، چرخش از دولتِ رفاهِ کینزی به دولتِ شومپیتری/نئولیبرال از مشخّصه‌های الگوی جدید بود که اندک‌اندک جهان را درنوردید.

«نئولیبرالیسم» به‌عنوان یک پروژه‌ی سیاسیِ طبقاتی و ایدئولوژیِ هژمونیک، چارچوب‌های حقوقی، نهادی و اخلاقیِ متناسب با پَسافوردیسم را فراهم کرد. نئولیبرالیسم از طریقِ مقرّرات‌زدایی، جهانی‌سازی و آزادسازیِ مالی و دگرگونیِ دولتِ رفاه به‌عنوان بسترِ نهادیِ پَسافوردیسم عمل می‌کند. در واقع پُست‌فوردیسم، الگوی سازماندهیِ کارِ متناظر با ایدئولوژیِ نئولیبرالیسم است .

یکی از ویژگی‌های عصرِ پَسافوردیسم، زنانه‌شدنِ نیروی کار است که الزاماً به معنای زیادشدنِ تعدادِ زنان نیست، بلکه اشاره به تغییرِ نوعِ مشاغل و استفاده از ویژگی‌های جنسیّتی است . گسترشِ بخشِ خدمات، نیاز به انعطاف‌پذیری و نیروی کارِ ارزان، و ظهورِ کارِ عاطفی (*Emotional Labor*) به عنوان یک مهارتِ زنانه، زنانه‌سازی نیروی کار را تسهیل کرد .

الگوی پَسافوردیستی اگرچه زنانِ بیش‌تری را جذبِ کار کرد، امّا برابری جنسیّتی را در کار به ارمغان نیاورد و تبعیضِ جنسیّتی را در اشکالِ نوین بازتولید کرد. در این سازمانِ نوینِ کار، کارگران شرایطِ یک‌سانی ندارند و به دو گروهِ مرکزی (*core*) و پیرامونی (*periphery*) تقسیم شده‌اند. کارگرِ مرکزی میراثِ دوره‌ی فوردیسم است که از مهارت و حقوق و مزایای مناسب برخوردار است، عضوِ اتّحادیه‌های کارگری است و می‌تواند برای شرایطِ کارش چانه‌زنی کند، امّا در پَسافوردیسم شمارِ کارگرانی افزایش یافت که با آن شمایلِ کارگرِ فوردی هم‌خوانی ندارند، کارشان انعطاف‌پذیر، مهارت‌شان اندک، مشاغل‌شان کم‌اهمّیت و بی‌ثبات، دستمزدشان ناچیز و فاقدِ ارتباط و اتّحادیه و هویّتِ جمعیِ صنفی هستند. زنان، بیش‌تر در این طبقه‌ی نوپدید که «پریکاریا» خوانده می‌شود قرار دارند.

این شرایطِ تبعیض‌آمیزِ کار و اشتغال برای همه‌ی زنان یک‌سان نیست. بخشی از زنان شرایطِ مُتمایزی دارند که آن‌ها را در معرضِ اشکالِ دیگری از ستم و تبعیض و طرد قرار می‌دهد. این شرایط را سایرِ زنان تجربه نمی‌کنند. گروه‌هایی مثل زنانِ مهاجرِ افغانستانی در ایران یا زنانِ دارای معلولیّت، تجربه‌هایی از طرد و استثمار دارند که عموماً از چشمِ جُنبشِ فمینیستی دور می‌ماند. در واقع، در میان نیروی کارِ پیرامونیِ زنانه، لایه‌هایی وجود دارند که در موقعیّتِ فرودست‌تر و حاشیه‌ای‌تری قرار دارند. در این رابطه می‌توان از زنانِ دارای معلولیّت نام برد، که می‌توان آن‌ها را طبقهٔ زیرپیرامون یا *sub periphery* نامید .

در تقاطعَ پَسافوردیسم، سِکسیسم و ایبلیسم، زنانِ دارای معلولیّت به زیرِ پیرامون رانده می‌شوند. ایده‌آلِ پَسافوردیسم، بدنِ انطباق‌پذیر و حاضر به یراق است و از نیروی کار انتظار دارد، چند مهارته، چند وظیفه‌ای و چابُک باشد. با شکافی که بینِ بدنِ ایده‌آلِ پَسافوردیسم و بدنِ دچارِ آسیبِ بدنی پدیدار می‌شود، شخصِ دارای معلولیّت با برچسبِ فاقدِ بهره‌وری، ناکارآمد و ریسکِ غیرقابلِ‌قبول طرد می‌شود. آن‌چه اتفاق می‌اُفتد، تبدیلِ فردِ دارای معلولیّت به بدنِ مازادِ غیرقابلِ‌ادغام و فروکاستنِ انسانی با تفاوت‌های زیستی و جسمی به موجودی مصرف‌کننده، پُرهزینه و فاقدِ کاراییِ اقتصادی است. چنین بَرساختی، محصولِ نظمِ اقتصادی و اجتماعی است که تنها شکل‌های‌خاصّی از بدن‌های رام را مولّد وشایسته‌ی حقّ کاملِ حیات و حمایتِ شهروندی تلقّی می‌کند..

در پَسافوردیسم، زبان، مهارت‌های ارتباطی و جذّابیت‌های ظاهری، ابزارهای ارزش‌آفرین هستند؛ و از این منظر زنانِ دارای معلولیّت فاقدِ صلاحیّت ارزیابی و کنار گذاشته می‌شوند. آن‌ها قبل از ورود به کار، فاقدِ سرمایه‌ی زیبایی‌شناختی و فاقدِ مهارت‌های ارتباطی شناخته می‌شوند و ازاین‌رو به عنوان بدن‌های غیرقابلِ سرمایه‌گذاری به حاشیه رانده می‌شوند. در واقع، اگر زنانِ دارای معلولیّت در دوره‌ی فوردیسم به مثابه‌ی بدن‌های ناسازگار با ابزارِ مکانیکی راهی به کارخانه نداشتند، در دوره‌ی پَسافوردیسم نیز به‌عنوانِ بدن‌های ناسازگار با کارِ عاطفی پس زده می‌شوند .

در گفتمانِ نئولیبرال و پُست‌فوردیسم، تغییراتی مانندِ آزادکاری (*Freelancing*) و دورکاری و کارِ در خانه و کارِ آنلاین، موهبتی برای افرادِ دارای معلولیّت معرّفی می‌شوند، امّا به این واقعیّت اشاره نمی‌شود که چنین شکلی از کار بیش‌تر از آن‌که امتیازی برای کارگرِ دارای معلولیّت فراهم آورد، مزایا و منافعی هم‌چون کاهشِ هزینه‌ها (با محوّل‌کردنِ مناسب‌سازی و تهیه‌ی امکاناتِ شغلی به خودِ کارگر) و ارزان سازیِ دستمزدها برای کارفرما را به همراه دارد و کارگرِ معلول را در خانه منزوی و از سپهرِ عمومی محو می‌کند.

از یک طرف فرصت‌های اشتغال به کسانی محدود می‌شود که به آموزشِ عالی و آموزش و مهارت‌های مناسب دسترسی دارند؛ و از طرف دیگرِ بیش‌ترِ برنامه‌های آموزشی خدماتِ خود را با تقاضای واقعی بخشِ خدمات تطبیق نمی‌دهند و این امر باعث می‌شود بیش‌ترِ افرادِ دارای معلولیّت برای مشاغلِ پُردرآمد واجدِ شرایط نباشند. رشدِ اقتصادِ غیررسمی و در نتیجه افزایشِ مشارکتِ افرادِ دارای معلولیّت، به‌ویژه زنان در این اقتصاد، افرادِ دارای معلولیّت را بیش‌ازپیش به حاشیه رانده است.

اثراتِ نئولیبرالیسم به حوزه‌ی اقتصاد منحصر نمی‌شود. نئولیبرالیسم، به مثابه‌ی عقلانیّتِ سیاسیِ مسلّط، ارزش‌های بازار را به تمامِ نهادها، ارکان و شئونِ اجتماعی تسرّی داده است و ذهن و نگاهِ جامعه را تغییر داده و حاکمیّتِ نئولیبرالی، شیوه‌ی متفاوتی از حُکم‌رانی، شهروندی و سوژگی را پدید آورده است.

با منطقِ نئولیبرالیسم، فرد، واحدی است که باید روی خود سرمایه‌گذاری کند، ظرفیّت‌های خودمراقبتی‌اش را بالا ببرد و توانایی تأمینِ نیازهای خود را داشته باشد. شخص به‌عنوانِ سوژه‌ی خودمحورِ نفع‌جو، باید واردِ میدانِ کُنش شود و مسئوولیّتِ کاملِ پی‌آمدهای کُنشِ خود را صرف‌نظر از محدودیّت‌های آن کُنش بپذیرد. او نباید از دولتی که در حالِ کوچک‌شدن است درخواستِ کمک داشته باشد، بلکه باید با تکیه بر توهّمِ انتخاب و عاملیّت که عقلانیّت نئولیبرال به او اعطا کرده، در محدودیّت‌های ساختاری دست‌وُپا بزند.

نئولیبرالیسم با تأکیدِ مداوم بر فرد، ادغامِ فرد در بازار و نهادهای بازار را به‌عنوانِ یگانه مسیرِ توسعه جلوه می‌دهد. این منطق مزایای تأمینِ اجتماعی را برچیده و حقوقِ مسلّم و استحقاقاتِ قانونی را به امتیازاتی تبدیل کرده که باید با زحمت و شخصاً کسب شوند. برچیده‌شدنِ تأمینِ اجتماعی در سایه‌ی حُکم‌رانیِ نئولیبرالی بدان معناست که نیازها عمدتاً از رهگذرِ امورِ خیریّه‌ی خصوصی برآورده می‌شوند. این امر به بازتولید و تقویتِ فرهنگِ خصوصی‌سازی و از آن مهم‌تر، به رویکردِ خیریّه‌ای در مواجهه با معلولیّت دامن می‌زند. رویکردِ خیریّه‌ای رویکردی است که با مبارزه‌ی افرادِ دارای معلولیّت برای بازپس‌گیریِ انسانیت، عزّتِ نفس و عاملیّت در تضاد است، ولی عقلانیّتِ نئولیبرال و حکومت‌مندیِ متناظر با آن، هم‌چنان بر تداومِ چنین رویکردی اصرار دارد. بر همین مبنا، در جهانِ تحتِ سیطره‌ی نئولیبرالیسم، زنانِ دارای معلولیّت در تقاطعِ تبعیض‌های جنسیّتی و توان‌مندسالاری *ableism* طرد و به حاشیه رانده می‌شوند؛ امّا عقلانیّتِ نئولیبرال با ریشخند آن‌ها را فرا می‌خوانَد که بکوشند نسخه‌ی بهتری از خودشان ارائه دهند، در سکوت و بدونِ توقّع زحمت بکشند، و تقدیری را که نئولیبرالیسم برای‌شان رقم زده، بپذیرند.



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

کارل مارکس

بازگشت به فهرست

مارکسیسم با مجوّزِ حراست!

[نوشتاری در نقدِ مواضعِ فکری و سیاسی یاسر جبرائیلی و حزبِ تمدّنِ اسلامی]



پدیده‌ای که این روزها باید جدّی‌تر از چند شوخی دربارهٔ «چپ‌شدنِ بچّه‌حزب‌اللهی‌ها» گرفت، ظهورِ نوعی چپِ درون‌حکومتیِ علنی، مجاز و بسیج‌پذیر است. «یاسر جبرائیلی» نمونهٔ روشنِ آن است. دیگر با کسی طرف نیستیم که فقط از «عدالت» به‌معنای خیریّه و صدقه و کمک به مستضعفان حرف بزند. جبرائیلی در تریبون‌های رسمی با تندترین ادبیّات به اتاقِ بازرگانی می‌تازد، آن‌را بازوی اجرایی ناتوی اقتصادی می‌خواند، اعضای آن‌را ذی‌نفعِ سیاست‌گذاری اقتصادی معرّفی می‌کند، به افزایشِ نرخِ ارز حمله می‌کند، می‌گوید ارز «دارایی عمومی» است و سپردنِ قیمتِ آن به بازار یعنی سپردنِ دارایی میلیون‌ها نفر به چندهزار خریدار و فروشنده. او حتّی در نقدِ منطقِ قیمت‌گذاری می‌پرسد: چرا برای نیروی کار جلسه می‌گذارید و بر «ارزشِ کارِ انسان» قیمت می‌گذارید، امّا دربارهٔ فولاد و پتروشیمی ناگهان بازارِ جهانی مقدّس می‌شود!

پس ساده‌سازی نکنیم: مسئله این نیست که جبرائیلی سرمایه‌دارها را نمی‌بیند؛ اتفاقاً بعضی‌هایشان را با اسم و رسم می‌زند، از اتاقِ بازرگانی تا وزیرِ اقتصاد و رئیسِ بانکِ مرکزی.

درست به همین دلیل مسئله جالب‌تر شده است. اگر کسی در دهه‌ی هفتاد یا هشتاد می‌گفت خصوصی‌سازی، کالایی‌شدن خدمات عمومی، آزادسازی قیمت‌ها، سرکوب مزد و تبدیل همه‌چیز به کالا نتیجه‌ی یک منطق طبقاتی است، احتمالاً لقب «مارکسیست» می‌گرفت. حالا بخشی از همان واژگان، با اندکی وضو، از تریبون نیروهایی بیرون می‌آید که نه تنها قانونی‌اند بلکه بخشی از آنها به شبکه‌های قدرت دسترسی دارند.

این‌جاست که لنین و ماجرای «مارکسیسمِ علنی» به خاطرِ آدمی می‌آید:

لنین در «چه باید کرد؟» به دوره‌ای در روسیه‌ی تزاری اشاره می‌کند که مارکسیسم ناگهان به مطبوعات قانونی راه یافت و حتی نیروهای غیرانقلابی بخشی از زبان آن را تصاحب کردند. لنین رواج این مفاهیم را فی‌نفسه بد نمی‌دانست؛ سؤالش این بود: این مارکسیسم تا کجا اجازه دارد پیش برود؟ همین پرسش را باید درباره‌ی به

اصطلاح «کمونیست‌های اسلامی قانونی» پرسید. نه اینکه «چرا جبرائیلی حرف ما را می‌زند؟»، بلکه اینکه این زبان تا کجا می‌تواند پیش برود، بی‌آنکه به مناسباتِ واقعی قدرت دست بزند؟

و این‌جا دست‌کم سه احتمال -یا سه کارکرد- باید بررسی شود:

نخستین احتمال ساده‌ترین آنهاست: شاید اصلاً خبری از اتاق فرمان امنیتی نباشد. شاید بحران مادی سرمایه‌داری ایرانی واقعاً بخشی از نیروهای سابقاً مدافع نظم را به سمت نقد بازار کشانده باشد. آدمی که سال‌ها با چشم خودش سقوط دستمزد، بحران مسکن، آموزش پولی، ورشکستگی بازنشستگی و جهش مداوم ارز را دیده، برای فهمیدن اینکه «بازار همه‌چیز را حل نمی‌کند» الزاماً لازم نیست کاپیتال خوانده باشد. تناقض‌های واقعی می‌توانند زبان‌های تازه تولید کنند.

اما از این واقعیت نمی‌توان نتیجه گرفت که جمهوری اسلامی به لطف دیالکتیک بحران، خودبه‌خود مارکسیست می‌زاید. یک گفتار می‌تواند بدون طراحی اولیه‌ی امنیتی، کارکردی مهارکننده پیدا کند و سپس از سوی ساختار قدرت تحمل یا تقویت شود. برای نقد این کارکرد، نیازی به کشف «اتاق فرمان» نداریم.

و این ما را به احتمالِ دوّم می‌رساند: گفتاردرمانی طبقاتی.

جامعه از مسکن، مزد، تورم و خصوصی‌سازی عصبانی است؛ نظام هم می‌تواند سخنگویی داشته باشد که این دردها را به رسمیت بشناسد، اتاق بازرگانی را بکوبد، وزیر را رسوا کند و اقتصاد را نئولیبرالی بخواند. فقط یک شرط کوچک دارد: نقد سیاست اقتصادی نباید به استقلال سیاسی و طبقاتی فرودستان برسد.

فقط یک شرط کوچک دارد: مسئله هیچ‌گاه نباید از نقد سیاست اقتصادی به استقلال سیاسی و طبقاتی فرودستان برسد. کارگر می‌تواند مظلوم باشد؛ نباید تبدیل به سوژه‌ی مستقل قدرت شود:

-می‌توانی برای دستمزدش بجنگی؛ ولی لازم نیست بپرسی چرا تشکل مستقلش سرکوب می‌شود.

-می‌توانی سرمایه‌دار حریص را افشا کنی؛ ولی هسته‌ی سخت قدرت باید همچنان در مقام داور عادل میان «مردم» و «سرمایه‌دار بد» باقی بماند.

در این روایت، تضاد اصلی نه میان کار و سرمایه، بلکه میان مردم و یک انحراف اقتصادی است؛ انحرافی که معمولاً اسمش «نئولیبرالیسم»، «جریان غرب‌گرا»، «نفوذ»، «تکنوکرات‌ها» یا «اتاق بازرگانی» است.

این دقیقاً همان جایی است که مبارزه‌ی طبقاتی تبدیل می‌شود به آسیب‌شناسی اجتماعی. فقر دیگر محصول رابطه‌ی قدرت نیست؛ بیماری‌ای است که دولت خوب باید درمانش کند. کارگر نیرویی نیست که باید خودش قدرت پیدا کند؛ بیماری است که طبیب عادل باید بالای سرش حاضر شود؛ و هسته‌ی سخت قدرت نیز به جای اینکه موضوع پرسش طبقاتی باشد، می‌شود قَیّمِ مُستضعفان در برابرِ بورژوازی منحرف.

مارکس تا اینجا کاملاً قانونی است. مشکل از وقتی شروع می‌شود که مستضعف بگوید: ممنون، از این‌جا به بعد خودم حرف می‌زنم.

کارکردِ سوّم، تاریخی‌تر و برای ایران آشناتر است: درونی‌کردن نیروی معترض.

این حکومت چنین تکنیکی را تازه اختراع نکرده است. در سال‌های نخست پس‌از انقلاب، بخش‌هایی از شبکه‌های مستقل کارگری در قالب شوراهای کارگری با محوریّتِ کارگرانِ کمونیست با فشار و سرکوب کنار

زده شدند و در محیطِ کار، انجمن‌های اسلامی و سپس شوراهای اسلامی کار گسترش یافتند؛ این نهادها عملاً در رقابت و تقابل با تشکل‌های مستقل و گرایش‌های چپ شکل گرفتند و بعدها خانه‌ی کارگر به هماهنگ‌کنندهٔ مهم آنها بدل شد و بازوی کارگری سرکوب رژیم علیه کارگران انقلابی بودند.

شاهکار دقیقاً این بود که نگفتند «کارگر بد است». گفتند «کارگر خوب است؛ فقط نماینده‌ی واقعی‌اش باید ما باشیم.» عدالت خوب است؛ فقط عدالت باید اسلامی باشد. شورا خوب است؛ فقط شورای مستقل نه. مستضعف خوب است؛ فقط مستضعفی که استقلالِ سیاسی پیدا نکند. این مدل، از حذفِ ساده بسیار کارآمدتر است: زبانِ رقیب را می‌گیری، بخش‌هایی از مطالباتش را می‌پذیری، حسّاسیّتِ ایدئولوژیکِ خودت را داخلش تزریق می‌کنی و بعد از همان فرم برای محدودکردنِ صورتِ مستقل‌تر آن استفاده می‌کنی.

نمونه‌ی متأخّرتر را می‌توان در سربرآوردن جریان «عدالت‌خواه» دانشجویی در دهه‌ی ۱۳۹۰ دید: جریانی برخاسته از محیط‌هایی چون بسیج دانشجویی که علیه پولی‌سازی، خصوصی‌سازی و فساد سخن می‌گفت و رسانه‌های حکومتی نیز به آن میدان می‌دادند؛ درست در دوره‌ای که صورت‌های مستقل‌تر سازمان‌یابی دانشجویی با فشارِ امنیّتی روبه‌رو بودند. پُرسش باز همان است: چرا یک شکل از عدالت‌خواهی امکان بازتولید دارد و شکل مستقل آن با برخورد امنیتی روبه‌رو می‌شود؟

بنابراین دست‌کم می‌توان پرسید که چرا نظامِ سیاسی به یک شکل از «عدالت‌خواهی» امکانِ حضور و بازتولید می‌دهد و شکلِ دیگری از سازمان‌یابی مستقلِّ دانشجو و کارگر را امنیتی می‌کند.

و حالا برسیم به خطرناک‌ترین خوش‌خیالی این روزها: اینکه تجمعات شبانه‌ی نیروهای حامی نظام را به صرف داشتن شعار اقتصادی ضدبازار، «خیابان مستضعفان» و تحقق رؤیای مارکسیستیِ قدرت از پایین جا بزنیم. این دیگر نه تحلیلِ طبقاتی که فالِ قهوه‌ی طبقاتی است. طبقه‌ی یک حرکت را از روی دو شعارِ اقتصادی تعیین نمی‌کنند.

برای تشخیص خصلتِ طبقاتی یک جنبش باید پرسید: چه کسانی در آن حضور دارند؟ با چه سازمانی آمده‌اند؟ چه مطالباتی دارند؟ چه کسی امکان حضورشان را تضمین می‌کند؟ چه رابطه‌ای با دستگاه قدرت دارند؟ آیا می‌توانند علیه همان هسته‌ای که از آنها حمایت می‌کند اعتراض کنند؟ آیا تشکل مستقل دارند؟ آیا ابزار تصمیم‌گیری مستقل دارند؟ آیا اگر فردا جهت منافع‌شان با رهبران سیاسی‌شان تعارض پیدا کند، همچنان اجازه‌ی ماندن در خیابان دارند؟

اتفاقاً تحولات همین تجمعات یک آزمایش تجربی جالب در اختیارمان گذاشته است. گزارش‌هایی منتشر شد که پس از بالا گرفتن اختلاف بر سر سیاست خارجی، بخشی از نیروهای نزدیک به جبهه پایداری از حضور در تجمع‌های حکومتی منع شدند. صحت جزئیات گزارش‌های اختصاصی را باید با احتیاط دید، اما اصل تنش و مخالفت بخشی از این تجمع‌کنندگان با مذاکرات و توافق با آمریکا در منابع مختلف گزارش شده است.

همین یک سؤال کافی است: جنبشی که مجوز حضورش در خیابان می‌تواند موضوع تصمیم درون ساختار قدرت باشد، دقیقاً از چه زمانی «قدرت مستقل خیابان» شده است؟

این به معنای تحقیر مردمی که در آن تجمع‌ها شرکت می‌کنند نیست. ممکن است بسیاری از آنها واقعاً فرودست باشند. ممکن است کارگر، بازنشسته یا حقوق‌بگیر باشند. ممکن است از سیاست ارزی واقعاً متضرر

شده باشند. اما فرودست‌بودن شرکت‌کننده، یک حرکت سیاسی را خودبه‌خود به جنبش مستقل فرودستان و طبقه‌ی کارگر تبدیل نمی‌کند.

فرودست‌بودن شرکت‌کنندگان، یک حرکت را به جنبش مستقل فرودستان تبدیل نمی‌کند؛ حضور کارگر در یک تجمع ضدنئولیبرالی، آن تجمع را خودبه‌خود جنبش کارگری نمی‌کند. سؤال همچنان این است: چه کسی خشم او را صورت‌بندی می‌کند و به کجا هدایتش می‌کند؟ اینجا مسئله‌ی اصلی «جبرائیلی بد است یا خوب؟» هم نیست. حتی ممکن است بسیاری از نقدهای اقتصادی او درست باشند. مسئله این است که دستگاه نظری او لحظه‌ای که به سیاست می‌رسد چه می‌کند.



از یک طرف سرمایه‌دار را می‌زند؛ از طرفِ دیگر نقشِ دولتِ مقتدر در تعیینِ نرخ ارز و هدایتِ اقتصاد را تقویت می‌کند. از قدرتِ اتاقِ بازرگانی شکایت می‌کند و می‌گوید «حاکمیّت» خلعِ ید شده و باید اختیارش را پس بگیرد. یعنی راه‌حلِّ نهایی نه قدرت‌یابی مستقلِ کارگر، بلکه قدرت‌یابی دوباره‌ی حاکمیّت در برابر سرمایه‌ی خصوصی است. دولتِ مقتدرِ ضدّبازار، دولتِ کارگری نیست؛ ضدّخصوصی‌سازی بودن لزوماً ضدسرمایه‌داری بودن نیست و مهم‌تر از همه: دشمنی با بورژوازی لیبرال لزوماً به معنای طرفداری از استقلال طبقه‌ی کارگر نیست.

این‌جاست که عبارت قدیمی «نبردِ که بر که»ی آقای کیانوری دوباره زنده می‌شود. به جای اینکه تضاد اصلی میان طبقات دیده شود، سیاست به نبرد جناح‌هایی تبدیل می‌شود که هرکدام می‌کوشند طبقاتِ فرودست را در ائتلاف خود جا دهند: سرمایه‌داران خوب علیه سرمایه‌داران بد، دولت ملی علیه تکنوکرات غرب‌گرا، تولیدکننده علیه دلال، اقتصاد مقاومتی علیه نئولیبرالیسم. و همیشه هم کارگر در مرکز تصویر است. فقط یک مشکل کوچک دارد: دوربین دستِ خودش نیست.

در این مدل، کارگر قرار است پشت یک جناح قرار بگیرد تا جناح دیگر شکست بخورد. همان لحظه‌ای که بخواهد مستقل از هر دو جناح حرف بزند، مسئله تغییر می‌کند. برای همین باید از این «کمونیسم قانونی» نه به خاطر دزدیدن واژگان چپ، بلکه به خاطر تعریفش از سیاست انتقاد کرد.

اگر فردا جبرائیلی تمام کاپیتالِ مارکس را هم در میدان انقلاب با صدای بلند بخواند، مسئله حل نشده است. سؤال این است:

آیا کارگر حق دارد سازمان مستقل خودش را داشته باشد؟ آیا بازنشسته حق دارد بدون قیم سیاسی متشکل شود؟ آیا قدرت اقتصادی فقط باید از اتاق بازرگانی پس گرفته و به «دولت انقلابی» تحویل داده شود، یا خود تولیدکنندگان باید در تصمیم‌گیری درباره‌ی اقتصاد سهم واقعی پیدا کنند؟ آیا خیابان فقط وقتی مقدس است

که علیه دولت پزشکیان شعار می‌دهد، یا وقتی علیه خود هسته‌ی سخت قدرت نیز برخیزد همچنان «مردم» باقی می‌ماند؟

آنجاست که عیارِ این به‌اصطلاح چپ معلوم می‌شود. پس شاید پرسش درباره‌ی «دستِ امنیتی» را هم باید دقیق‌تر طرح کرد. فعلاً بدون سند نمی‌توان گفت کسی نشسته و پروژه‌ی «کمونیسم اسلامی قانونی» را طراحی کرده است. اما حتی اگر هیچ اتاقِ فرمانی وجود نداشته باشد، کارکردِ سیاسی این پدیده می‌تواند همان چیزی باشد که یک مهندسی امنیتی آرزویش را دارد:

به رسمیت شناختنِ درد، بدون واگذاری استقلال؛ حمله به سرمایه‌دار، بدون به رسمیت شناختن قدرت مستقل کار؛ رادیکال‌کردن زبان، بدون رادیکال‌کردن مناسباتِ قدرت؛ آوردن فرودستان به خیابان، اما زیر پرچمی که فرمانش جای دیگری صادر می‌شود.

این دیگر «مارکسیسمِ علنی» نیست. چیزی است شبیه مارکسیسمِ تحتِ سرپرستی. می‌توانید درباره‌ی استثمار حرف بزنید. می‌توانید از استثمار بگویید، نئولیبرالیسم را لعنت کنید و سرمایه‌دار هم رسوا کنید؛ فقط لطفاً در پایان، مستضعف را تحویل قَیِمش (والدش، آقا بالاسرش) بدهید.

و درست همان‌جا باید یادِ لنین افتاد: مسئله‌ی «ماهِ عسلِ مارکسیسمِ علنی» این نبود که چرا مارکسیسم محبوب شده‌است؛ مسئله این بود که وقتی اختلافِ آشتی‌ناپذیرِ منافع طبقه‌ی کارگر و بورژوازی به میان بیاید، چه کسی هنوز مارکسیست باقی می‌ماند.

نسخه‌ی ایرانی سؤال را می‌توان یک خط کوتاه‌تر کرد:

«رفیق» جبرائیلی، وقتی کارگر دیگر فقط علیه وزیر اقتصاد شعار نداد و خواست خودش مستقلاً قدرت پیدا کند، آن شب هم با او به خیابان می‌آیید؟

متن برگرفته از: کانالِ تلگرامِ سرخط



ارژنگ: در نقدِ این نوشتار که در سایتِ «اخبارِ روز» نیز انتشاریافته، نظرِ صائبِ یکی از خوانندگان عیناً نقل می‌شود: «نویسنده/نویسندگانِ نوشتار کارِ ارزشمندی کرده اند، امّا با نشان‌دادنِ عدمِ درکِ سیاست‌ها، نگاهِ خود را مخدوش کرده‌اند. نویسنده/نویسندگان می‌نویسند: *«اینجاست که عبارتِ قدیمیِ «نبردِ که بر که»ی آقای کیانوری دوباره زنده می‌شود. به جای اینکه تضادِّ اصلی میانِ طبقات دیده شود، سیاست به نبردِ جناح‌هایی تبدیل می‌شود که هرکدام می‌کوشند طبقاتِ فرودست را در ائتلافِ خود جا دهند»*

بیانِ این عبارت نشان می‌دهد که نویسنده/نویسندگان درکِ درستی از سیاستِ «نبردِ که برکه» ندارند زیرا این فرمول‌بندی ناظر بر زمانِ پس از انقلابِ سیاسی است که باید در مسیرِ خود با مبارزه‌ای جانفرسا به انقلابِ اجتماعی فرا بروید یا متوقّف شود. لازمهٔ پیش‌بُردِ انقلابِ اجتماعی تسلّطِ طبقاتی است ولی پس‌از انقلاب خلاءای در قدرت پدید می‌آید و این نبودِ قدرتِ مسلّط در روندِ بُغرنج و دشواری از مبارزهٔ طبقاتی به برآمدِ سلطهٔ یک یا چند طبقه هم‌زمان می‌انجامد. آن‌چه در انقلابِ‌ایران شاهد بودیم، اتفاقا درستیِ تزِ «نبردِکه‌برکه» را در مقطعِ مطرح‌شدنش نشان داد.»

بازگشت به فهرست

حرکتی در میانِ هرج‌وُمرج، با انگیزهٔ جاه‌طلبی

سیدمحمود کمال‌آرا؛ دانشجوی دکتری علوم‌سیاسی



هرج‌وُمرج، برخلافِ آنچه در نگاهِ نخست به نظر می‌رسد، الزاماً بی‌حرکتی نیست. گاهی درست در دلِ آشوب است که بیش‌ترین حرکت اتفاق می‌افتد؛ حرکتِ قدرت‌ها، دولت‌ها، ارتش‌ها، بازارها و حتّی ملّت‌هایی که دیگر نمی‌دانند باید به کدام سو بروند. تاریخ، در چنین لحظاتی، شبیهِ خیابانی است که چراغ‌هایش خاموش شده‌اند و هرکس با چراغی کوچک، مسیرِ خود را درست‌ترین مسیرِ جهان تصوّر می‌کند.

ایرانِ امروز در یکی از همین مقاطع ایستاده است؛ جایی میانِ جنگ و مذاکره، میانِ فرسودگی و مقاومت، میانِ میل به بقا و وسوسهٔ بازتعریفِ قدرت. جنگی که از فوریهٔ ۲۰۲۶ آغاز شد و در پیِ حملاتِ آمریکا و اسرائیل به زیرساخت‌های نظامی و هسته‌ای ایران شکل گرفت، نه‌تنها نظمِ امنیّتی خاورمیانه را دگرگون کرد، بلکه بسیاری از محاسباتِ قدیمی دربارهٔ رابطهٔ دولت، جامعه و قدرت در ایران را نیز به‌هم‌ریخت .

امّا مسئلهٔ اصلی شاید خودِ جنگ نباشد. مسئله، «حرکتی» است که در پسِ جنگ جریان دارد. حرکتی با انگیزهٔ جاه‌طلبی. جاه‌طلبی، در این‌جا الزاماً به معنای جاه‌طلبیِ یک فرد یا یک حکومت نیست؛ جاه‌طلبی می‌تواند میلِ یک قدرت برای بازتعریفِ جایگاهِ خود در جهان باشد، میلِ یک دولت برای تحمیلِ هزینه به رقیب، میلِ یک جریانِ سیاسی برای تصاحبِ آینده، و حتّی میلِ جامعه‌ای خسته برای آن‌که بالاخره روایتِ خودش را از آینده بنویسد.

ایران در چنین میدانِ چندلایه‌ای قرار گرفته است. از یک سو، حکومت می‌کوشد نشان دهد که هنوز قادر به تولیدِ «قدرت» است؛ از سوی دیگر، جامعه‌ای که زیرِ فشارِ تورّم، کاهشِ ارزشِ پولِ [ملّی]، بیکاری و فرسایشِ قدرتِ خرید قرار دارد، بیش از هر چیز به دنبالِ تولیدِ «زندگی» است. گزارش‌های اخیرِ رویترز و آسوشیتدپرس تصویری کم‌سابقه از فشارِ اقتصادی بر خانوارهای ایرانی ارائه می‌کنند؛ تورّم به محدودهٔ نزدیکِ ۷۰درصد

رسیده، ارزشِ ریال سقوط کرده و هزینهٔ موادِّ غذایی و کالاهای ضروری برای بخش‌هایی از جامعه به سطحی رسیده که حتّی خریدهای روزمرّه را به تصمیمی سیاسی تبدیل کرده است.

این همان‌جایی است که جامعه‌شناسیِ سیاسی از اقتصاد جدا نمی‌شود. وقتی یک خانواده میان خریدِ گوشت، پرداختِ اجاره و تأمینِ دارو مجبور به انتخاب می‌شود، بحران دیگر صرفاً «اقتصادی» نیست. اعتمادِ سیاسی نیز شروع به تغییر می‌کند. دولت دیگر فقط با مسئلهٔ قیمت‌ها مواجه نیست؛ با مسئلهٔ مشروعیّت، کارآمدی و معنایِ «آینده» مواجه است. و این شاید مهم‌ترین اتفاقِ پنهان در ایرانِ امروز باشد: فاصله میانِ دولت و جامعه دیگر فقط فاصله‌ای سیاسی نیست؛ به فاصله‌ای تجربی تبدیل شده است. حکومت جنگ را با زبانِ امنیّت توضیح می‌دهد. مردم، جنگ را با زبانِ قبض، دارو، اجاره، بنزین و سفره تجربه می‌کنند. این دو زبان همیشه با یک‌دیگر قابلِ ترجمه نیستند.

در همین فاصله، یک بحرانِ دیگر سر برمی‌آورد: بحرانِ درونِ قدرت. در روزهای اخیر، حتّی در میانِ مقام‌های ایرانی نیز صداهایی بلندتر شده که پایانِ جنگ و بازگشت به مذاکره را ضروری می‌دانند. مسعود پزشکیان و محمّدباقر قالیباف [رؤسای جمهور و مجلس] از پایانِ درگیری و اولویّت‌دادن به اقتصاد سخن گفته‌اند؛ در مقابل، جریان‌های سخت‌گیرتر هم‌چنان بر تداومِ فشار و ایستادگی تأکید دارند. این اختلاف را نباید صرفاً نزاع میانِ «تندرو» و «میانه‌رو» دید. مسئله عمیق‌تر است: چه کسی حق دارد تعریف کند که بقا چیست؟

برای یک جریان، بقا یعنی ادامهٔ مقاومت تا زمانی که دشمن عقب‌نشینی کند. برای جریانِ دیگر، بقا شاید به معنای پایانِ جنگ پیش از آن باشد که جامعه به نقطه‌ای برسد که هزینهٔ ادامهٔ مقاومت از ظرفیّتِ تحمّلِ آن فراتر رود. در این میان، یک متغیّرِ همیشه نادیده‌گرفته‌شده وجود دارد: مردم. جامعهٔ ایرانی در سال‌های اخیر بارها نشان داده است که ممکن است در ظاهر ساکت باشد، امّا سکوت الزاماً رضایت نیست. گاهی سکوت، شکلِ دیگری از محاسبه است. جامعه می‌سنجد، مقایسه می‌کند، به خاطر می‌سپارد و منتظرِ لحظه‌ای می‌ماند که هزینهٔ سخن‌گفتن از هزینهٔ سکوت کمتر شود.

این همان «سیاستِ زیرپوستی» است؛ سیاستی که در نظرسنجی‌ها همیشه دیده نمی‌شود و در انتخابات نیز الزاماً خود را آشکار نمی‌کند، امّا در رفتارهای روزمرّه، مهاجرت، بی‌اعتمادی، کاهشِ مشارکت، شوخی‌های سیاسی، شبکه‌های اجتماعی و حتّی نحوهٔ خرج‌کردن پول، خود را نشان می‌دهد. و شاید بزرگ‌ترین اشتباهِ هر قدرتی این باشد که سکوتِ جامعه را با آرامشِ جامعه اشتباه بگیرد. در سوی دیگر، واشنگتن نیز در موقعیّتی قرارگرفته که جاه‌طلبیِ استراتژیک با محدودیّت‌های واقعیّت برخورد کرده است. دولتِ دونالد ترامپ پس از شکستِ آتش‌بس و پایانِ مهلتِ ۶۰ روزهٔ توافقِ ژوئن [تفاهم‌نامهٔ اسلام‌آباد]، فشارِ اقتصادی علیه ایران را تشدید کرده و از تحریم‌های گسترده‌تر سخن گفته است. درعین‌حال، مسیرِ دیپلماسی هم‌چنان کاملاً بسته نشده و میانجی‌هایی مانند پاکستان و مصر برای بازگرداندنِ طرفین به مذاکره تلاش می‌کنند. امّا این‌جا نیز همان تناقضِ قدیمی بازمی‌گردد: آیا می‌توان با فشارِ حدّاکثری، یک حکومت را وادار به عقب‌نشینی کرد بدونِ آن‌که جامعه را به نقطهٔ انفجار رساند؟

تجربهٔ تاریخی پاسخِ ساده‌ای ندارد. تحریم می‌تواند دولت را تضعیف کند؛ امّا الزاماً به تغییرِ سیاسی منجر نمی‌شود. جنگ می‌تواند ساختارِ قدرت را زخمی کند؛ امّا الزاماً آن‌را سرنگون نمی‌کند. فشارِ خارجی حتّی گاهی می‌تواند جامعه‌ای ناراضی را موقتاً پشتِ دولت قرار دهد، زیرا در لحظهٔ تهدیدِ خارجی، هویّتِ ملّی می‌تواند بر نارضایتی سیاسی غلبه کند. به همین دلیل است که سیاستِ ایرانِ امروز را نمی‌توان فقط از تهران خواند؛ باید آن را همزمان از واشنگتن، تل‌آویو، تنگهٔ هرمز، بازارِ ارز، صفِ دارو، شبکه‌های اجتماعی و خانه‌های مردم خواند. هر کدام از این نقاط، بخشی از همان حرکتِ بزرگ‌اند. حرکتی که هنوز معلوم نیست به کجا می‌رسد. و شاید مهم‌تر از مقصد، این باشد که چه کسی در این مسیر، «جاه‌طلبیِ» خود را با «آیندهٔ مردم» اشتباه خواهد گرفت.

قدرت‌ها معمولاً عاشقِ آینده‌اند؛ امّا نه هر آینده‌ای. آن‌ها آینده‌ای را دوست دارند که در آن پیروز باشند. جامعه امّا آینده‌ای می‌خواهد که در آن بتواند زندگی کند. این دو خواسته همیشه یکی نیستند. ایرانِ امروز بیش از هر چیز به نقطه‌ای نیاز دارد که در آن «امنیّت» از «زندگی» جدا نشود؛ جایی که امنیّتِ ملی فقط به معنای توانایی جنگیدن نباشد، بلکه توانایی ساختنِ اقتصادی قابلِ زیست، جامعه‌ای قابلِ اعتماد و سیاستی قابلِ پیش‌بینی نیز باشد.

در غیرِاین‌صورت، هر پیروزیِ نظامی ممکن است یک شکستِ اجتماعی را پنهان کند و هر عقب‌نشینیِ دیپلماتیک، به قیمتِ یک بحرانِ داخلی تمام شود. تاریخ، در نهایت، با تعدادِ موشک‌ها یا شدّتِ بیانیه‌ها نوشته نمی‌شود؛ با این پُرسش نوشته می‌شود که مردم در پایانُ یک بحران، چه چیزی از آیندهٔ خود باقی می‌بینند.

اکنون در ایران، میانِ آوارهای جنگ، فشارِ اقتصاد، رقابتِ درونِ قدرت و جاه‌طلبیِ بازیگرانِ منطقه‌ای و جهانی، یک سؤالِ آرام امّا تعیین‌کننده شکل گرفته است: چه کسی قرار است آینده را تعریف کند؛ قدرتی که می‌خواهد بماند، قدرتی که می‌خواهد پیروز شود، یا جامعه‌ای که دیگر نمی‌خواهد فقط هزینهٔ آیندهٔ دیگران را بپردازد؟ شاید پاسخ این پُرسش هنوز معلوم نباشد، امّا یک چیز روشن است:

در دلِ این هرج‌وُمرج، هیچ‌کس واقعاً بی‌حرکت نیست. همه در حالِ حرکت‌اند. برخی به سوی قدرت، برخی به سوی بقا، برخی به سوی مذاکره. و جامعه، آرام‌تر از همه، به سوی لحظه‌ای حرکت می‌کند که در آن بخواهد بپرسد: سهمِ من از این همه جاه‌طلبی کجاست؟

بازگشت به فهرست

نمایهٔ یک‌سالهٔ مطالبِ ارژنگ؛ شماره‌های ۴۴ تا ۴۹

به بهانهٔ هفت‌سالگیِ انتشار و همراهی با خوانندگان...

شورای دبیرانِ ارژنگ

https://www.mahnameh-arzhang.com

فهرستِ ارژنگ ۴۴، مهر-آبان ۱۴۰۴

سرسخن/ شورای دبیران ارژنگ

مقالات

رآلیسمِ سوسیالیستی(۲)/ اِریک هارتلی- برگردان: ا.نوآیین(امیرحسین آریان‌پور)
تراژدی و تاریخ/ فریدون شایان
لِویاتان / Leviathan ایرج مهران(احسان طبری)
نگاهی به‌مبانی و مباحث اصلی فلسفه(۳)/ ملیحه بصیر
نجات از قتل‌عامِ رسوای آرد در غزه/ احمد دادر - داود جلیلی
حرف‌هایی از نیما دربارهٔ وزن/ کاوه
نیما و هدایت؛ اثرِ دوستی و همکاری/ آرمان میرزانژاد
درهم‌تنیدگی سیاست و ادبیّات/ احمد محمود (اعطا)
هم‌نفسی با حافظ- دوره‌های غزلِ سایه/ سعید سلطانی طارمی
کوهستان؛ هم‌نفس و رفیقِ انسان/ علی صبوری
نظارت و کنترلِ نرم/ رزگار- داود جلیلی
از سهراب شهیدثالث دربارهٔ دیگران/ سهراب شهیدثالث
پیروزیِ سکوت: لاسلو کراسناهورکای، نوبل و مالیخولیای بورژوایی/ کایا توکماکچی‌اوغلو- ارژنگ
ضرورتِ مبارزهٔ جدّی با نشرِ جعلیّات(۱۳)/ حسین یوسفیان

شعر و شاعران

غزلِ سیاه [به حافظ]/ سیاوش کسرایی
زندگی/ محمّد
پاییز (شُکوهِ خزان)/ بدری ترویج
بیا تا با هم برقصیم/ محمود مهرآور
دیگر می‌توان شعری سُرود؟/ مهدی رحمتی
بندرِ چَمخاله/ محمود پاینده لنگرودی
ماهِ پاییزی/ ریو کان- مرضیه ستوده
بی‌همه‌چیزان/ ری‌را عبّاسی
محمّد الماغوط(۱۹۳۴-۲۰۰۶)، شاعرِ سوری/ برگردان و معرفی: ستّار جلیل‌زاده

دو شعر (از مجموعهٔ جغرافیای جنون) پرشنگ صوفی‌زاده
دو شعر از (از مجموعهٔ ریواس‌های سُرخ)/ محمّد زندی
بودن یا نبودن/ ا.مسافر
کوهِ آمل/ م.فرهنگ
پِچپِچه‌های ذِهن وُ زبان! چند سُروده از نسرین میر
دو شعر از مظاهر شهامت
تماشاگرانه/ سعید سلطانی طارمی
چند شعرِ پاییزی/ س.س.طارمی
چند شعر از رضا عابد
افسانهٔ نو/ برتولت برشت- کاوه
دو شعر از علی صبوری
وانهادگی/ پوران کاوه
واقعه/ علیرضا بهنام
چند نوشته از مهتاب خرّمشاهی
دستانِ مادرم/ بلاگا دیمیتروا- فریده حسن‌زاده
زانا خلیل (معرّفی و نمونهٔ اشعار)/ گردآوری و برگردان: زانا کوردستانی
چند شعر از خالد بایزیدی (دلیر)

ادبیّات

داغستان من(۷)/ رسولی حمزه‌تف- حبیب فروغیان- گزینش: بهروز مطلّب‌زاده
روزی که خبرِ کورشدنم را شنیدم/ ری‌را عبّاسی
کریم شاطر/ نسرین میر
هوشِ مصنوعی/ قباد حیدر
گربهٔ ما «ویلی» آدمِ خیلی خوبی بود!/ بهروز مطلّب‌زاده
مصاحبه با یک زنِ تن‌فروش/ برگردان از اردو: فضل‌الهادی وزین
وزوزِ پهپادها/ نرگس مقدّسیان
غُنچه‌های ترس/ ترانه واحید- بهروز مطلّب‌زاده
نامهٔ کودکِ ۱۰ساله به برشت/ لئا.ش - نسرین میر

نقد و معرّفی

یک روز از هر روز زندگی مردمِ فلسطین [زندگی عابد سلامه]/ خسرو باقری
«کتانی قرمز»، روایتی از وضعیّتِ قرمزِ زنان/ فریبرز مسعودی
نگاهی به مجموعه داستان «زمین را بافتم، شکافتم» اثرِ ربابه کریمی/ نرگس مقدّسیان
دیوانِ شمس [نقد کتابِ مصوّر گزیدهٔ غزلیات مولانا]/ احسان طبری
جغرافیای جنون (مجموعهٔ شعر)/ پرشنگ صوفی‌زاده
سِلبریتی (نمایش‌نامه)/ علی بابایی
شُکوهِ «نیما» در رنگین‌کمانِ «ارژنگ»- با پیش‌گفتارِ حافظ موسوی/ ارژنگ
یک مُشت ستاره/ رفیق شامی- برگردان: ستار جلیل‌زاده
مختصری از زندگی و آثار ستّار جلیل‌زاده
ریواس‌های سُرخ (مجموعهٔ شعر)/ محمّد زندی
رازِ مولانا/ برد گوچ- پوران کاوه
چهار مقاله (مجتمع‌النّوادر)/ نظامی عروضی سمرقندی
زیبایی‌شناسی و تراژدی/ فریدون شایان

گفت‌وگو/ سخن‌رانی

دفاعِ ملّی-میهنی و وظایفِ ما/ سخنرانی ناصر زرافشان / پیاده‌سازی و ویرایش: حسین یوسفیان
بیوگرافی و گفت‌وگو با رامیز قلی‌یف/ بهروز مطلّب‌زاده
گپ‌وگفتی شاعرانه با پرشنگ صوفی‌زاده/ داود جلیلی
نقشِ بی‌بدیلِ تقوایی در تولّدِ «هنر و ادبیّاتِ جنوب»/ گفت‌وگو با نسیم خاکسار

یادِ بعضی نَفَرات

بدری ترویج، شاعری از قلبِ خراسان/ به کوششِ اُمید و همکاری نسرین باتقوا (فرزندِ شاعر)
کوتاه دربارهٔ نویسنده‌ای بزرگ [علی‌اشرف درویشیان]/ رضا خندان (مهابادی)
یادی از منوچهر شیبانی/ کانون نویسندگان ایران

اجتماعی

سه سال پس از جُنبشِ مهسا/ مسعود اُمیدی
دربارهٔ چرخهٔ بی‌گُسستِ اعدام و کُشتار/ بیانیهٔ کانون نویسندگان ایران
انسان‌هایی که می‌دانند با خودشان چندچند هستند!/ ارژنگ
کلاسِ درس، میدانِ مقاومت/ دکتر نورایمان قهاری، روان‌شناس
جرم‌انگاری فقر و سیاستِ ارعاب سازمان‌یافته🎬/ دکتر نورایمان قهاری
ترامپ در قابِ کاریکاتور/ ارژنگ
نمایهٔ یک‌سالهٔ مطالبِ دوماهنامهٔ ارژنگ؛ شماره‌های ۳۸ تا ۴۳



فهرستِ ارژنگ ۴۵، آذر-دی ۱۴۰۴

سرسخن/ شورای دبیران ارژنگ

مقالات

ماهیّتِ ادبیّات/ دیوید دیویس- عبدالله سالاروند
تصویرِ هنری/ فریدون شایان
سُرودِ «ئوئرتا» / Huerta ا.طباطبایی (احسان طبری)
ترکیب‌شناسی در بیانِ بیدل/ شهباز ایرج
نقدی بر «سگِ پیر و هنجارها...» نوشتهٔ خانم سرکشیکیان/ کمال پوراحمد
غنی‌کردنِ میراثِ بشریِ زبان با شعر/ استاد جواد مجابی
کارفرمایانِ یونیفورم‌پوش/ مارکو دِرمو- کیوان مهتدی و آنیشا اسداللّهی
نقدِ جُنبشِ ساده‌نویسی در شعر فارسی/ سعید سلطانی طارمی
ثبات خطرناک است؛ بازاندیشی، تنها مسیرِ زنده‌بودن!/ دکتر سمانه سرکشیکیان
ضرورتِ مبارزهٔ جدّی با نشرِ جعلیّات(۱۴)/ حسین یوسفیان
خاطراتِ سئودا طاهیرلی، نوهٔ «میرزاعلی‌اکبرصابر»/ برگردان: بهروز مطلّب‌زاده

شعر و شاعران

منظومهٔ بابک خرّمدین/ مسعود سپنتا
با یک سبد شقایق/ طارم سربلند
رودِ خروشانِ گیسوانت/ مهتاب میرقاسمی
پسرانِ احمدزاده/ حافظ موسوی
مناظره (در شش بند)/ حافظ موسوی
در ستایشِ دیالکتیک/ برتولت برشت- حسن دیور
زائرانِ شهید/ محمّد زُهَری
کنارِ هم نشسته‌ایم/ نسرین میر
درخت وُ کبوتر[پاسخ به برشت]/ ناد نادرپور
هماره یارِ ماست/ فریبرز رئیس‌دانا
چند سُروده از: هوشنگ عبّاسی
می‌خواهم دوستت بدارم/ نَزار قَبّانی
چهار سُروده از: زهرا اکبرزاده
سه شعرِ کوتاه از: عادله مقدّم
پیوست/ مهدی رحمتی
ساقی‌نامه/ بدری ترویج (بدری)
پنج سُروده از: جلال سرفراز
«برفی»ها/ رضا عابد
شاعر کُشته می‌شود در هوای دی‌ماه/ علیرضا بهنام
چند چامکِ یلدایی (برای «آرمیتا گراوند»ها) از: خالد بایزیدی(دلیر)
دو شعر از: علی صبوری

فله اعلم فعدلا توکانهو/ مظاهر شهامت
دو شعر از: پرشنگ صوفی‌زاده
چندشعر از کتابِ تازه‌منتشرشدهٔ: فاطمه بیرانوند
چند شعر از: روناک آلتون، شاعرِ کُرد- برگردان: زانا کوردستانی
دو شعر از: هرمز علی‌پور
چند شعر کوتاه از: زانا کوردستانی (سعید فلّاحی)

ادبیّات

داغستانِ من(۸)/ رسول حمزه‌تف- برگردان: حبیب فروغیان- گزینش: بهروز مطلّب‌زاده
هفت جوش- داستانِ کوتاه بر اساسِ یک فاجعه/ محمود مهرآور
خاکِ رُس (داستانک)/ کاوه (احسان طبری)
شانزده آذر/ مهدی عاطف‌راد
مثلِ یک قصّهٔ ناتموم/ سارا رفیعی‌پور
بخشی از رُمانی بلند/ داود جلیلی
آقای جغتائی/ علی‌اصغر راشدان
عروسکِ بی‌سر/ سهیلا فرزاد
انتقال/ قباد حیدر
تجارتِ بِکر/ علی ملک‌پور
الو، الو، مرکز؟ (قسمتِ اوّل)/ مهتاب خرّمشاهی
مادر!/ ورونیک آلبِی- برگردان: کاظم آل یاسین

نقد و معرّفی

کاروانِ شعریِ سعید سلطانی طارمی از راه رسید/ گزارشِ ارژنگ از رونمایی و نقد و بررسی چهار کتاب
نقدِ مناسباتِ قدرت- یادداشتی بر مجموعه داستانی «موهای دخترم...»/ نرگس مقدّسیان
زلال و بی‌دریغ- تفسیری بر زندان‌سُرودهٔ فریبرز رئیس‌دانا برای فرزندش/ رضا عابد
عرق‌ریزانِ روح؛ توصیّه‌هایی به نویسندگانِ جوان/ جمال میرصادقی
رئالیسمِ سوسیالیستی و اِستِه‌تیک/ ویژهٔ ششمین سالِ انتشار/ شورای دبیران ارژنگ
نگاهی به «چکامهٔ داد»؛ اشعارِ فریبرز رئیس‌دانا به کوشش رضا عابد/ حسین یوسفیان
فردوسی و کاخِ حیرت- پیوندهای ادبیّات و روانکاوی/ فرزام پروا
زیباشناسی و ادبیّات/ دیوید دیویس- برگردان: عبدالله سالاروند
سیاه مشق شمارهٔ ۳۱ منتشر شد/ با مرورِ زندگی و پروندهٔ ادبی حافظ موسوی
از نیما تا بعد.../ به انتخاب فروغ فرخزاد و اهتمام مجید روشنگر
صدایی تازه در شعرِ معاصر- معرّفی «سوگنامهٔ داد»، اشعار فاطمه بیرانوند/ زانا کوردستانی
جست‌وُجوی رهایی در قلّه‌ها- مدخلی بر جامعه‌شناسی کوه‌نوردی ایران/ علیرضا اسکندریون
مرور و بررسی کتاب «جنسیّت، ناسیونالیسم و تجدّد در ایران»/ دکتر سیمین کاظمی
دربارهٔ یادداشت‌های روزانهٔ جلال آل‌احمد/ همراه با نقدِ: عاطفه طیّه
سورخه گول (گُلِ سُرخ) - دفتر اشعارِ دوزبانه برای کودکان و نوجوانان/ زهرا اکبرزاده
سخن رمزِ دهان- مجموعهٔ دوجلدی تئوری و نقدِ شعر/ زنده‌یاد شمس آقاجانی
رومن رولان؛ زندگی و آثار/ تألیف و ترجمه: بدرالدّین مدنی
تئاترِ مردم / Le Théâtre du Peuple رومن رولان- برگردان: مجتبی میثمی
اعتراف به زندگی/ پابلو نِرودا- برگردان: احمد پوری

یادِ بعضی نَفَرات

زیستن در مرگ و سُرودن از زندگی- با یادِ بکتاش آبتین/ علی صبوری

فریادی از ارومیّه، روایتِ «ایران‌خانم»/ سایمه خاکپور

گوناگون

مغازه‌ای در خیابانِ اصلی (نقدِ فیلم)/ خسرو صادقی بُروجنی
نمایشِ «اتوبوس» در تماشاخانهٔ دا/ آفیش اجرا به کارگردانی استاد حمیدرضا قطبی
نگاهی به نمایشِ درخشانِ «اتوبوس»/ مسعود اُمیدی
گافِ بزرگِ مراجع فرهنگی در طراحی ماکتِ کتاب- ورودی کتابخانهٔ ملی/ انجمن مبارزه با نشرِ جعلیّات
دونامهٔ ملکه محمّدی به ژاله اصفهانی (در ایّامِ مهاجرت)

فهرستِ ارژنگ ۴۶، بهمن-اسفند ۱۴۰۴

سرسخن/ شورای دبیران ارژنگ

مقالات

آفرینشِ هنری و تئوریِ بازتاب/ محمّدتقی برومند (ب.کیوان)
وزیرِ دَوّاب و میرزا بزرگ/ ایرج مهران (احسان طبری)
دربارهٔ نظراتِ هنری پیکاسو/ دراشتن- محسن کرامتی
تاریخچه و تعریف داستانِ کوتاه/ مصطفی مستور
نامه‌ای از مینه‌سوتا: این پاسخِ جنگِ ماست/ سوزان رافو - داود جلیلی
«بدری»، تنها شاعرِ زن صاحبِ «ساقی‌نامه»/ علی گوهری و سعید نعمتی
پرده‌برداری از رازِ زبان/ دکتر عباس طاهری
وقتی تحلیلِ ساختاری به ابزارِ خاموش‌سازیِ نقد بدل می‌شود (نقدِ متقابل)/ سمیّه سرکشیکیان
سرگذشت یا ته‌گذشت؟/ رضا موسوی طبری
ضرورتِ مبارزهٔ جدّی با نشرِ جعلیّات(۱۵)/ حسین یوسفیان

شعر و شاعران

دُرَفش/ محمّد خلیلی
برای سرزمینِ خسته/ رضا عابد
استقبالِ «فروغ» از غزلِ «سایه»
برای علی باباچاهی/ رضاعابد
آی ناخدا، ناخدای من!/ والت ویتمن- برگردان: ناشناس
زندگیِ جاوید (به یاد خسرو گلسرخی و کرامت دانشیان)/ حسین یوسفیان
پرواز از قفس/ نسرین میر
شب‌چَرانی/ نعمت میرزازاده (م.آزرم)
شب/ مهدی رحمتی
چند شعر از: مهتاب خرمشاهی
راهِ چپ/ محمّد مجلسی
آینا کیمی (چون آینه)/ متنِ ترکی: عِمران صلاحی- برگردانِ فارسی: بهروز مطلّب‌زاده
چند چامک از: خالد بایزیدی(دلیر)
زندگی و نمونهٔ اشعارِ سنیه صالح، شاعرِ سوری- برگردان: ستّار جلیل‌زاده

ادبیّات

داغستانِ من(۹)/ رسول حمزه‌تف- برگردان: حبیب فروغیان و ژاله اصفهانی
زنی که می‌خندد/ قباد حیدر
ماهی در سلّول/ حسین حضرتی(ا.تیرداد)
رقصِ خون/ سعیده منتظری
پارکِ عجیب/ ماشااله خاکسار
زنی که رأسِ ساعتِ شش می‌آمد/ گابریل گارسیا مارکز - علی‌اصغر راشدان

نقد و معرّفی

هنوز برگ، سوارِ حرفِ اوّلِ باد است/ کورش آقامجیدی
نقدِ «ترجمهٔ شعرهایی که خواب دیده‌ام»/ محسن حسینی
شاعری در چنبرِ زبان (نگاهی به کتاب اسماعیل خوئی)/ سعید سلطانی طارمی
یادی از خیالی (مجموعهٔ شعر)/ فریبرز رئیس‌دانا
سپاس فرزانهٔ کُهن‌سال(دربارهٔ «رودِ پُرخروش» ابراهیم دارابی)/ خسرو باقری
پیکاسو سخن می‌گوید/ دراشتن- محسن کرامتی
«سفرِ جادو» و یک نقد/ احسان طبری- نقد رضا رسّام- معرّفی: اُمید
سُحوری (مجموعه اشعارِ ۱۳۴۴-۱۳۴۹)/ نعمت میرزازاده (م.آزرم)
آینا کیمی (چون آینه)- مجموعه شعرِدوزبانهٔ ترکی-فارسی/ عِمران صالحی- معرّفی: اُمید
در ایران چه می‌گذرد؟ (مجموعهٔ مقالات ۱۴۰۱تا۱۴۰۴)/ محمّدرضا نیکفر

یادِ بعضی نفرات

بدرود، شاعرِ شورش‌گرا! (سخنرانی بر مزار علی باباچاهی)/ حافظ موسوی
به یاد محمّد مجلسی، مترجمِ چیره‌دست/ ارژنگ
در سوگِ سیاوشی دیگر (باقر کتابدار)/ ارژنگ
خاطره‌ای از امیرپرویز پویان/ نعمت میرزازاده (م.آزرم)
سه خاطره دربارهٔ «میرزاعلی‌اکبر صابر»/ جلیل و حمیده محمدقلی‌زاده- برگردان: بهروز مطلّب‌زاده

اجتماعی

کُشتند، عاشقان را کُشتند.../ اُمید
گزارشِ بازداشتِ نویسندگان، شاعران و مترجمان/ کانون نویسندگان ایران
سرکوب در مدارس پس‌از قتلِ‌عامِّ معترضان/ شورای هماهنگی تشکل‌های فرهنگیان
برای نیمکت‌های خالی، برای رؤیاهای ناتمام/ شورای هماهنگی تشکل‌های فرهنگیان
وصیّت‌نامه‌ی خونینِ خدیجه علیپور/ کانال تلگرامی جنبشِ سبز
اعتصابِ سراسری و سه‌مرحله‌ای کادرِ درمان/ شورای عالی اتّحادِ پزشکان
چهلمِ جان‌باختگان و دروغی به‌نامِ پهلوی/ محسن سعادت
دکترِ هوشِ مصنوعی/ دکتر اِما گرین- برگردان: دکتر محمّدحسن هدایتی امامی

بخشِ ویژه

نشستِ شورای نویسندگان؛ کابل، ۱۳۶۵/به کوشش بهروز مطلّب‌زاده و شورای دبیران ارژنگ

فهرستِ ارژنگ ۴۷و۴۸، فروردین تا تیر ۱۴۰۵

سرسخن/ شورای دبیرانِ ارژنگ

مقـالات

زهی کبوترِ سپیدِ آشتی! (دربارهٔ «بهار»)/ جمعیّتِ ایرانی هواداران صلح
نوپردازی در شعرِ فارسی(کوشش برای یک ارزیابی)/ کاوه (احسان طبری)
سه بیانیّه از پیکاسو/ پابلو پیکاسو- برگردان: محسن کرامتی
نگاهی مختصر به هنرِ امروزِ ایران/ هنگامه عابدین
خدمت‌گزارِ باغِ آتش (نگاهی دیگر به آرشِ کمانگیر و سیاوش کسرایی)/ سعید سلطانی طارمی
تردید در صحّتِ انتسابِ غزلی مشهور به حافظ/ رضا موسوی‌طبری و بهروز ایمانی

جادوی رئالیسم یا رئالیسمِ جادویی؟ (بازآفرینیِ واقعیّت با چاشنیِ خیال)/ ف.م.هاشمی
من می‌میرم، ولی دانایی را نمی‌شود کُشت! (بازخوانی فیلم‌نامهٔ «طومارِ شیخ شرزین»)/ خسرو باقری
بَردیای دروغین یا راستین؟ (جُستاری تاریخی-ادبی)/ حسین یوسفیان
در ضرورتِ نوشتنِ نشانه‌یِ اضافه/ رحمانِ افشاری
زندگی در قابِ دیگران: چرا اسیرِ ترِند شدنیم!/ سمیّه سرکشیکیان
عرفان قانعی‌فرد، شیّاد یا تاریخ‌نگار؟/ بهروز مطلّب‌زاده
سلسله‌های خانوادگی احزابِ حاکم در کُردستانِ عراق/ وادیم ولادیمیروویچ ماکارنکو- برگردان: کامران امین‌آوه

شعر و شاعران

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

ادبیّات

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

نقد و معرّفی

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

دربارهٔ «تجدّد و تجدّدستیزی» عبّاس میلانی/ کورش دستوری

گفت‌وگو/ سخن‌رانی

مردم فریاد می‌زدند: خون... (گفت‌وگوی هفته‌نامهٔ دی‌سایت با مهشید امیرشاهی)/ سارا معین

ترجمهٔ شعرِ کُردی از نگاهِ خالد بایزیدی(دلیر)/ مصاحبه‌گر: سمیّه امینی‌راد

یادِ بعضی نفرات

به یادِ شاعرِ مردم‌دوست، علی کوچنانی/ از طرفِ یاران و همرزمان

سالِ گذشته؛ طولانی‌ترین شب.../ سارا جمال‌آبادی

دیالکتیکِ حذفِ نام و اندام (به مناسبتِ زادروزِ محمدجعفر پوینده)/ شهرام اقبال‌زاده

اجتماعی

قانونِ جدیدِ بازنشستگی/ علی عبّاس‌زاده

نه قدرت‌های غارتگر، نه حکومتِ سرکوب‌گر؛.../ بیانیهٔ کانونِ نویسندگانِ ایران

فاشیسم و زنان: چرا برخی زنان از گروهِ پهلوی حمایت می‌کنند؟/ دکتر سیمین کاظمی

موج تازهٔ سرکوب و اخراج در دانشگاه‌ها/ محمّدحسین موسوی (روزنامهٔ شرق)

دانش‌آموزان و مشقِ اعتراض!/ علی ملک‌پور، جامعه‌شناس

عالی‌جناب ثابتی در آستانهٔ محاکمهٔ تاریخی/ برگردانِ فارسی مقالهٔ نشریهٔ گاردین

وقتی‌که اینترنتِ ایران قطع بود!/ نیل دگراس تایسون، فیزیک‌دان و مروّجِ علم

نیمکتِ دوستی با کتاب/ افسانه باستانی

اَبجَدبازی/ رضا موسوی طبری

فهرستِ ارژنگ ۴۹، مرداد-شهریور ۱۴۰۵

سرسخن/ شورای دبیرانِ ارژنگ

مقالات

خاستگاهِ شعر/ س.اسپرگ- فیروز شیروانلو

شَهپَری برای آینده/ کاوه (احسان طبری)

جنگ برای بورژوازی شیوه‌ای از زندگی است/ ریزوسپاستیس- داود جلیلی

جانِ نازآیینِ آن آیینه‌رنگ (بازخوانی داستانِ «درویش کمال‌الدّین»)/ خسرو باقری

تعلیم و اخلاق در شعر/ س.س.طارمی

گزارشِ دق‌مرگیِ شاعر از سرکشی‌های یک شعر/ سعید سلطانی‌طارمی

بحرانِ روایتِ معاصر/ سلیمان بایزیدی

کلاغ قارقار می‌کند یا غارغار؟/ محمّدهادی محمّدی

چاهِ تاریکِ شعرِ باباچاهی/ مظاهر شهامت

«حیدربابا»؛ از میراثِ شعری شهریار تا پُلِ دوستیِ ملّت‌ها!/ کامران امین‌آوه

کریم مشروطه‌چی«سؤنمز»؛ شاعری به لطافتِ شعر/ بهروز مطلّب‌زاده

ضرورتِ مبارزهٔ جدّی با نشرِ جعلیّات(۱۶)/ حسین یوسفیان

وقتی آگاهی متّهم می‌شود/ سمانه سرکشیکیان

لزومِ پرهیز از جمع‌های شکسته در نگارش/ منوچهر فروزنده‌فرد

شعر و شاعران

چند شعر از پوران کاوه

شعری از دفترِ «واژه‌های گُمشده»/ حافظ موسوی

چهار شعر از محمود مهرآور

چهار شعرِ کوتاه از عادله مقدّم

چند شعر از قباد حیدر

دو سُروده از نسرین میر
سه شعر از علی صبوری
دو اثر کوتاه از مهتاب خرمشاهی
جرقّه‌ای در بی‌حوصلگی (برگردانِ شعری از یِلِنا لِنگولد)/ داود جلیلی
نسیم/ مهدی رحمتی
دو شعر از رضا عابد
مرگ بر مرگ/ مهدی کاظمی (بکتاش آبتین)
دو شعر از نیکی فیروزکوهی
عطرِ جهان‌شُمول (مجموعهٔ شعر)/ خالد بایزیدی (دلیر)
سه شعر از دریا
در مه پیدا نیستند/ علی باباچاهی
دفترچهٔ روزنوشت‌های راننده تاکسیِ تبعیدی/ شاپور- کُلن
مسافرِ زندگی/ بهزاد اسدیان
شعری از محمّدرضا پورموسی
دو شعر از پرشنگ صوفی‌زاده
سه شعر از س.س.طارمی
سه شعر از عبّاس پوربخش

ادبیّات

آخرین دیدار (بر اساسِ خاطرهٔ یک دوست)/ خسرو صادقی بُروجنی
بطریِ پُر/ نسرین میر
مردِ گرسنه و کودک/ اشکان آویشن
جنگ‌زده/ سارا رفیعی‌پور
چاه بوی گُلِ سُرخ می‌دهد/ عادله صمیمی
داغستانِ من(۱۱)/ رسول حمزه‌تف- حبیب فروغیان، ژاله اصفهانی و روزبه فاطمی
نیمکتِ ساعتِ ۳ صبح/ شُکریا حیدری (نویسندهٔ افغان)
چند پَر پونه/ مرضیه ستوده
من و دودِ سیگار/ سعیده منتظری
در مَثَل جای مُناقشه نیست! / (داستانکِ طنز)
بستهٔ خدایِ مهربان/ برتولت برشت- علی‌اصغر راشدان
اژدها-پری/ رینه ماریا ریلکه- مرضیه ستوده

نقد و معرّفی

واژه‌های گُمشده (مجموعهٔ شعر)/ حافظ موسوی- معرّفی از ارژنگ
مفاهیمِ زیبایی‌شناسی در سینما/ سیروس ظهیرمالکی
زخم و رؤیا (مجموعه شعرِ بانوانِ سوریه-دوزبانهٔ فارسی عربی)/ برگردان: ستّار جلیل‌زاده
نگاهی به رمان «کنار دو فراموشی» اثر جمیله جلیل‌زاده/ ایرج خواجه‌پور
نگاهی به دفترِ «دی، نامِ دیگرِ شهریور است» از علی صبوری/ داود جلیلی
علّتِ تأخیر در انتشارِ «یاد و خاطراتِ پرویز بابایی»!/ رضا عابد
خوانشِ مجموعه شعرِ «فرضِ مُمکنِ مُحال» سُرودهٔ علیرضا بهنام/ بهمن حجازی
کتابِ مهر، کتابِ داستانِ گیلان (دفترِ اوّل)/ گردآوری: شیوا پورنگ
نگاهی به مجموعه‌داستانِ «آبشوران»/ فریبرز مسعودی
تأمّلی بر مجموعه‌داستانِ «آبشوران»/ رُزا سیدابراهیمی
«دوقرن سکوت»، افسانه یا واقعیّت؟/ عبدالنّبی قیّم
انتشارِ ۳ مجموعه از شاعرانِ گیلان/ عادله مقدّم و جواد پورنصیری (مهراس)
شاهِ کابُل، مُطربِ خرابات (داستان‌های کوتاه زنانِ افغانستان)/ فروزان امیری و محمّد راغب

گفت‌وگو/ سخن‌رانی

چرا بارِ حفظِ‌آبرو و حیا عمدتاً بر دوشِ زنان گذاشته شده‌است/ شیرین نظیری(فعّالِ زنانِ افغان)

یادِ بعضی نَفَرات

خاطراتی از صادق هدایت/ اردشیر(آرداشِس) آوانسیان

اجتماعی

خشونت‌پرهیزی؛ هم استراتژی، هم تاکتیک/ سعید مدنی

تداومِ فشار بر اهلِ قلم؛ از زندان تا احکامِ سنگینِ قضایی/ کانونِ نویسندگانِ ایران

بُریده باد زبانِ شما! امجد امینی؛ پدرِ زنده‌نامِ جاوید ژینا(مهسا) امینی

چرا مَهریّه تبدیل به مسألهٔ اجتماعی شد؟/ دکتر سیمین کاظمی

افسانهٔ «نجات از بالا»/ رضا ساعی

عشق یعنی چی؟/ ارژنگ

رقص، تجلّیِ هستی‌شناختیِ حقیقت و زیباشناسیِ جهان/ شاپور- کُلن

«دعوت به همکاری»



در آغازِ هشتمین سالِ انتشار، از نویسندگان، هنرمندان، شاعران، مترجمان و ناقدانِ ادبیِ مستقل و میهن‌دوست برای همکاری با ارژنگ دعوت می‌شود.

دوماهنامهٔ ارژنگ روز 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



نقاشی خطای دید با عنوان «برای همیشه» (یا «پالوما/صلح کبوتر») اثر هنرمند سورئالیستِ مکزیکی؛ اکتاویو اوکامپو

an optical illusion painting titled "Forever" (or "Paloma / Peace of the Dove") by Mexican surrealist artist Octavio Ocampo